La Triennale québécoise 2011

Le travail qui nous attend

07.10.11
21.10.11
04.11.11
18.11.11
02.12.11
16.12.11
30.12.11
13.01.11
27.01.12
10.02.12
24.02.12
09.03.12
23.03.12
06.04.12
20.04.12
04.05.12
18.05.12
01.06.12
15.06.12
29.06.12
13.07.12
27.07.12
10.08.12
24.08.12
07.09.12
21.09.12
05.10.12
19.10.12
02.11.12
16.11.12
30.11.12
07.12.12
21.12.12
04.01.13
18.01.13
01.02.13
15.02.13
01.03.13
15.03.13
29.03.13
12.04.13
26.04.13
10.05.13
24.05.13
14.06.13
28.06.13
12.07.13
26.07.13
09.08.13
23.08.13
06.09.13
20.09.13
04.10.13
18.10.13
01.11.13
15.11.13
29.11.13
13.12.13
27.12.13
10.01.13
24.01.13
07.02.14
21.02.14
07.03.14
21.03.14
04.04.14
18.04.14
02.05.14
16.05.14
30.05.14
13.06.14
27.06.14
11.07.14
25.07.14
08.08.14
22.08.14
05.09.14
19.09.14
03.10.14

La Triennale québécoise 2011

Le travail qui nous attend

Marie Fraser, Lesley Johnstone, Mark Lanctôt,
François LeTourneux, Louise Simard

07.10.11 – 03.01.12

Musée d'art contemporain de Montréal

La Triennale québécoise 2011
Le travail qui nous attend

Organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal
et présentée du 7 octobre 2011 au 3 janvier 2012.

Commissaires : Marie Fraser, Lesley Johnstone, Mark Lanctôt,
François LeTourneux, Louise Simard
Coordonnatrice : Marjolaine Labelle

Catalogue

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Comité scientifique : Sylvette Babin, Marie-Ève Charron
et Eduardo Ralickas sous la direction de Marie Fraser et
Lesley Johnstone
Rédaction principale du glossaire : Véronique Leblanc
Recherche bibliographique : Véronique Leblanc, Fania Pilon
Révision bibliographique : Sylvie Alix, Martine Perrault
Révision française : Monica Haim, Olivier Reguin
Révision anglaise : Susan Le Pan, Donald Pistolesi
Traduction : Marie-Josée Arcand, Marcia Couëlle,
Monica Haim, Claudine Hubert, Susan Le Pan, Lou Nelson,
Donald Pistolesi, Judith Terry
Conception graphique : Épicentre
Impression : Imprimerie L'Empreinte

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

©Musée d'art contemporain de Montréal 2011

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011
Bibliothèque nationale du Canada, 2011

**Catalogage avant publication de
Bibliothèque et Archives nationales du Québec et
Bibliothèque et Archives Canada**

Triennale québécoise (2e : 2011)
Le travail qui nous attend
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-25074-5

1. Art québécois — 21e siècle — Expositions.
I. Fraser, Marie, 1962– .
II. Musée d'art contemporain de Montréal.
III. Titre.

N6546.Q8T742 2011
709.714'090512
C2011-941639-5F

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.
www.macm.org

Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

Couvertures

Jacynthe Carrier
Rites (photographie de production), 2010–2011
Installation vidéographique

Séripop
Dis donc à la grosse de se tasser
(détail, en cours de réalisation), 2011
Papier sérigraphié, techniques mixtes

Charles Stankievech
LOVELAND (image tirée de la vidéo), 2009–2011
Installation vidéographique

Justin Stephens
14, 2011
Acrylique, capuchon de stylo et techniques mixtes sur toile
56 x 5 x 7 cm

Collection Loto-Québec
Partenaire principal du Musée
et présentateur de *La Triennale québécoise 2011*

Hydro Québec
Présentateur de *La Triennale québécoise 2011*

QUARTIER DES SPECTACLES MONTRÉAL

Place des Arts Québec

Révolution tranquille 50 ans
Un courant d'inspiration en culture

Table des matières

00.00.09 Avant-propos
Paulette Gagnon

00.00.17 Le travail qui nous attend
Les commissaires

00.00.25 L'exposition, un site où tout peut arriver
Lesley Johnstone

00.00.37 Performer le temps, performer l'espace
Marie Fraser

00.00.47 Cette modernité
Mark Lanctôt

00.00.57 Courant froid
François LeTourneux

00.00.67 Le *live*
Louise Simard

00.00.13 *Foreword*
Paulette Gagnon

00.00.21 *The Work Ahead of Us*
The Curators

00.00.77 *The Exhibition: A Site Where Anything Can Happen*
Lesley Johnstone

00.00.87 *Performing Time, Performing Space*
Marie Fraser

00.00.97 *This Modernity*
Mark Lanctôt

00.01.07 *Cold Current*
François LeTourneux

00.01.15 *Live*
Louise Simard

00.01.26 Numa Amun
00.01.30 Jean-Pierre Aubé
00.01.34 Magali Babin
00.01.38 Dean Baldwin
00.01.42 Steve Bates
00.01.46 Lorna Bauer
00.01.50 Sylvain Baumann et Florine Leoni
00.01.54 Mathieu Beauséjour
00.01.58 Sophie Bélair Clément
00.01.62 Matthew Biederman
00.01.66 Olivia Boudreau
00.01.70 Jacynthe Carrier
00.01.74 Marie-Andrée Cormier
00.01.78 Alexandre David
00.01.82 Jessica Eaton
00.01.86 Grier Edmundson
00.01.90 Julie Favreau
00.01.94 Claudie Gagnon
00.01.98 Massimo Guerrera
00.02.02 Nelson Henricks
00.02.06 Jim Holyoak et Matt Shane
00.02.10 Mark Igloliorte
00.02.14 Chris Kline
00.02.18 Thomas Kneubühler
00.02.22 Valérie Kolakis
00.02.26 Stéphane La Rue
00.02.30 Fabienne Lasserre
00.02.34 Mathieu Latulippe
00.02.38 Frédéric Lavoie
00.02.42 François Lemieux
00.02.46 Emmanuelle Léonard
00.02.50 Rafael Lozano-Hemmer
00.02.54 Lynne Marsh
00.02.58 Thérèse Mastroiacovo
00.02.62 jake moore
00.02.66 François Morelli
00.02.70 Séripop
00.02.74 Charles Stankievech
00.02.78 Justin Stephens
00.02.82 [The User]
00.02.86 Ève K. Tremblay
00.02.90 Myriam Yates

Le *live*
00.02.94 2boys.tv
00.02.98 Sylvie Cotton
00.03.02 Tim Hecker
00.03.04 Karl Lemieux
00.03.08 L'orchestre d'hommes-orchestres
00.03.12 Dominique Pétrin et Georges Rebboh
00.03.16 PME-ART
00.03.20 Martin Tétreault

00.03.25 Objets courants, matériaux énigmatiques
Johanne Sloan

00.03.37 S'aventurer : art d'intervention et pratiques processuelles
Patrice Loubier

00.03.49 Sauver autrui ? L'art en régime d'inaptitude
Eduardo Ralickas

00.03.63 Questions d'attente
Bernard Schütze

00.04.21 Glossaire
Marie Fraser
Lesley Johnstone
Marjolaine Labelle
Mark Lanctôt
Véronique Leblanc
François LeTourneux
Louise Simard

00.04.53 *Glossary*

00.04.83 Bibliographie thématique

00.04.95 Liste des œuvres

00.03.73 *Everyday Objects, Enigmatic Materials*
Johanne Sloan

00.03.85 *Venturing: Intervention Art and Process-Based Practices*
Patrice Loubier

00.03.97 *Saving the Other? Art and Incompetence*
Eduardo Ralickas

00.04.11 *Matters of Waiting*
Bernard Schütze

00.00.08

Paulette Gagnon, directrice

Avant-propos

L'artiste a-t-il su inventer sa propre mythologie ou nous transporte-t-il à l'extérieur de notre propre réalité, vers un monde de contrastes, de concepts et d'expériences ? Selon Gabriel Orozco, le plus important n'est pas tant ce que les gens voient dans les musées, mais plutôt ce qu'ils voient après avoir regardé une œuvre, comment ils se mesurent à la réalité après coup. C'est au regardeur de faire l'œuvre, préconisait Marcel Duchamp. Et le titre choisi pour la *Triennale québécoise 2011* nous y incite : *Le travail qui nous attend* suggère-t-il un renversement des rôles, un bouleversement des valeurs ou simplement une circulation des idées ? Ce *travail* nourrit certes les rencontres avec l'œuvre, mais ce qui importe, c'est ce qui s'ensuit de ces rencontres. La *Triennale* témoigne sans aucun doute de toute cette vitalité déployée avec force par la création d'ici dans une vision d'ensemble. Et comment pourrait-il en être autrement lorsque, d'une certaine manière, tout, dans *Le travail qui nous attend*, donne matière à réflexion, favorise le questionnement et offre de sortir des sentiers battus en tissant un réseau de liens avec cet héritage fécond. Quelque chose d'essentiel est en train de se passer, et il nous a semblé nécessaire de le mettre au jour.

Cet événement est l'occasion unique de découvrir des pratiques aux échelles et médiums variés, des pratiques ouvertes et évolutives qui témoignent d'expérimentations et de visions aux convergences diverses et dont la finalité est d'accroître notre perception. *Le travail qui nous attend* permet aussi de couvrir des points de vue théoriques et d'approfondir les démarches des artistes choisis. La publication aussi devient un projet autonome en soi, tout en étant représentative de l'idée directrice de cette *Triennale* ; c'est le fruit d'un ouvrage collectif, d'un échange, de prises de position, et c'est l'achèvement d'un *modus operandi*.

Le Musée se doit de répondre au désir d'une approche dynamique de la création. Il fonctionne comme un laboratoire, comme un lieu de travail, un espace organisé pour la présentation des œuvres, et c'est ce qui permet au public de vivre des expériences inédites. Il n'est donc pas étonnant que dans le cadre prestigieux de cette exposition, certaines œuvres soient spécialement créées pour la circonstance, et que d'autres soient exposées pour la première fois. Lieu de débat sur les représentations porteuses de sens, le Musée est impliqué intimement dans le processus de la production créatrice avec le Partenariat du Quartier des spectacles pour cette deuxième édition de la *Triennale*, en présentant hors ses murs une œuvre majeure spécialement conçue pour la place des Festivals.

Ce n'est certainement pas un hasard si nous avons réservé des plages horaires pour un programme *live* de performances présenté dans un espace où l'on attend de la création qu'elle soit un territoire à explorer. Le Musée poursuit ici son engagement envers cette création éclectique dans un contexte où les nouvelles tendances de la performance reliées à l'art sonore, à la recherche musicale ou à l'art théâtral jouent certainement un rôle médiateur essentiel entre une perspective d'émancipation et une tradition performative. Ces prestations *live* supposent une action qui se situe dans le réel et s'inscrivent dans l'esprit rassembleur de la *Triennale québécoise 2011*.

La sélection des œuvres exposées revient à l'équipe des commissaires : Marie Fraser, Lesley Johnstone, Mark Lanctôt, François LeTourneux et Louise Simard ont travaillé avec une grande rigueur à explorer, à filtrer et à confronter leurs choix et leurs idées pour élaborer cet événement d'envergure dont le corpus d'œuvres, par sa pertinence et sa qualité, a vite emporté l'adhésion ; ces commissaires ont sans relâche visité les ateliers de nos artistes et en ont débattu les concepts. Le résultat obtenu rend compte du travail de créativité au cœur même d'une vision de l'histoire de l'art qui se crée.

Mais par-delà les œuvres retenues, il faut considérer la confrontation stimulante de ces démarches novatrices d'artistes issus en grande partie de la jeune génération québécoise. *Le travail qui nous attend* témoigne justement du dynamisme de cette génération secouée par ce temps de crises et de soulèvements sociaux, portée par un indéniable bagage esthétique et marquée d'un vif intérêt pour le quotidien, le familier, le paradoxe, la précarité, l'identité, l'abstraction, l'architecture, etc. Ce *travail* résonne et ouvre des horizons. Au gré de ses déplacements, le visiteur voudra ainsi mettre en perspective le propos de nos artistes et découvrir les préoccupations qui animent leurs pratiques respectives. Enfin, il sera particulièrement captivant de poser un regard sur cet art actuel dont les champs exploratoires sans cesse en mouvement nous interpellent toujours davantage.

La *Triennale* est devenue un des événements attendus de la saison, suscitant, comme il se doit, débats, échanges et discussions. Elle témoigne d'une rare connivence entre l'institution et les artistes québécois, mais aussi des liens du Musée avec ses partenaires. Pour son apport financier majeur, je voudrais remercier très chaleureusement le partenaire principal du Musée et présentateur de la *Triennale québécoise 2011*, Collection Loto-Québec. Un grand merci au Partenariat du Quartier des spectacles pour son soutien financier à la présentation de l'œuvre de Rafael Lozano-Hemmer. Je désire aussi souligner la généreuse contribution d'Hydro-Québec, également présentateur de la *Triennale*. Ces partenaires financiers appuient le Musée avec une

très grande générosité. Enfin, mes remerciements vont à la Place des Arts pour le travail de collaboration établi entre nos deux institutions.

Je n'oublie pas le maillon essentiel que sont tous les artistes dont les œuvres sont présentes dans les salles d'exposition, sur la place des Festivals et dans la salle d'exposition de l'Espace culturel Georges-Émile-Lapalme de la Place des Arts, ainsi que les artistes du programme de performances *live*, qui ont répondu à l'invitation du Musée ; je les remercie chaleureusement pour leur engagement et leur entière complicité dans ce projet. Je désire également remercier leurs galeries pour leur précieux soutien, de même que Sylvette Babin, Marie-Ève Charron et Eduardo Ralickas de la revue *Esse arts + opinions* pour leur participation au comité scientifique de la publication. Ma gratitude va aux auteurs invités, messieurs Patrice Loubier, Eduardo Ralickas et Bernard Schütze, et madame Johanne Sloan ; aux commissaires et auteurs du Musée, Marie Fraser, Lesley Johnstone, Mark Lanctôt, François LeTourneux et Louise Simard ; à Marjolaine Labelle à la coordination de la *Triennale* et à Véronique Leblanc à la rédaction principale du glossaire ; et à tout le personnel du Musée. Qu'il me soit permis enfin de saluer notre fidèle public, qui contribue grandement au succès de cette *Triennale*. Que tous trouvent ici l'expression de ma très sincère reconnaissance.

00.00.12

Paulette Gagnon, Director

Foreword

Do artists invent their own mythology, or do they transport us beyond our personal reality into a world of new contrasts, concepts and experiences? According to Gabriel Orozco, what really matters is not what people see in museums but what they see once they've looked at a work, how they perceive reality afterwards. Marcel Duchamp maintained that it is the spectator who makes the artwork. And the title chosen for the *Québec Triennial 2011* would seem to support this idea: *The Work Ahead of Us* suggests a reversal of roles, a disruption of values, a circulation of ideas. Encounters with art certainly have their element of *work*, but the important thing is what happens subsequent to these encounters. The *Triennial* is a global testament to the vitality and power of Québec artistic production. How could it be otherwise? For in one way or another, everything in *The Work Ahead of Us* provides food for thought, encourages interrogation and pushes us off the beaten track by forging links with this rich legacy. Something important is happening, and it's vital that we keep up.

The event is a unique opportunity to explore practices that operate on varying scales and in varying media — open and evolutive practices that reflect experimentations and visions whose focuses differ but that are all aimed at expanding perception. *The Work Ahead of Us* also provides a window into the theoretical positions of the selected artists and the particulars of each approach. A work in its own right, the accompanying publication reifies the basic concept of the *Triennial*: it is the result of a collective effort, an exchange, a series of viewpoints — it is the consummation of a *modus operandi*.

One of the Musée's obligations is to accommodate a dynamic approach to creation. It functions like a laboratory, a work site, a space dedicated to the presentation of works. As such, it offers its public prototypical experiences and provides a forum for debate on the significance of representation. It is no surprise that some of the works in this exceptional exhibition have been created for the occasion, or that others are being exhibited for the first time. For this second edition of the *Triennial*, the Musée has been deeply involved in the creative process, collaborating with the Quartier des spectacles Partnership for the outdoor presentation of a major work conceived especially for place des Festivals.

Pursuing the same logic, we have scheduled a program of live performances in a space where it seems likely that creative boundaries will be breached. This aspect of the project reflects

the Musée's commitment to fostering the creative eclecticism of new performance trends, where sound art, musical experimentation and theatre act as key mediators between tradition and emancipation. These live action events promise to be the embodiment in real time of the spirit of alliance that animates the *Québec Triennial 2011*.

The selection of works made by the show's curators — Marie Fraser, Lesley Johnstone, Mark Lanctôt, François LeTourneux and Louise Simard — testifies to the conscientiousness with which they examined, sorted and compared their choices and ideas. The result is a wide-ranging body of works whose topicality and quality in fact led quickly to consensus. The product of their tireless labour, which involved countless studio visits and many theoretical discussions, it reflects the active part they have played in offering a vision of art history in the making.

Aside from the individual works selected, however, the *Triennial* is an exciting opportunity to see the innovative creations of (predominantly young) Québec artists presented side by side. *The Work Ahead of Us* provides vivid proof of the dynamism of a generation marked by economic recession and social upheaval, heir to an ineluctable aesthetic heritage but fascinated by the everyday and the ordinary, by paradox and precariousness, identity, abstraction and architecture … This *work* resonates and broadens horizons. As spectators move through the exhibition, they will discover the preoccupations of each individual practice — but in an extraordinarily rich relational context. And they will be particularly captivated, I feel sure, by the chance to experience the results of exploratory practices that are constantly shifting, constantly challenging.

The *Triennial* has become an eagerly awaited event, one that quite naturally sparks debate, dialogue and discussion. It is an occasion of rare affiliation between the institution and Québec's artists, but also between the Musée and its partners. For the major funding it provided, I wish to extend my warmest thanks to Collection Loto-Québec, our principal partner and presenter of the *Québec Triennial 2011*. Much gratitude goes to the Quartier des spectacles Partnership for its financial support for the presentation of Rafael Lozano-Hemmer's work. I would also like to acknowledge Hydro-Québec's generous contribution to the *Triennial*. These financial partners have been outstandingly generous in their support of the Musée. Thanks are also due to Place des Arts for the work accomplished collaboratively between our two institutions.

I shall not, of course, forget the pivotal role played by all the artists, whose works can be seen in our galleries, in place des Festivals and in the Espace culturel Georges-Émile-Lapalme exhibition space at Place des Arts, nor the artists invited by the Musée to take part in the program

of live performances; I thank them for the remarkable commitment and co-operation they have shown throughout the project. I am grateful, too, to the artists' galleries for their support, and to Sylvette Babin, Marie-Ève Charron and Eduardo Ralickas of *Esse arts + opinions* magazine for their participation in the publication committee. Particular thanks go to the guest authors, Patrice Loubier, Eduardo Ralickas, Bernard Schütze and Johanne Sloan; to the curators and authors from the Musée, Marie Fraser, Lesley Johnstone, Mark Lanctôt, François LeTourneux and Louise Simard; to the *Triennial* co-ordinator, Marjolaine Labelle, and the main author of the Glossary, Véronique Leblanc; and to the entire Musée staff. Finally, I would like to acknowledge our loyal public, who will play such a large part in the success of this *Triennial*. To all, my most sincere gratitude.

00.00.16

Le travail qui nous attend

L'expression « Le travail qui nous attend » est empruntée au titre d'une exposition de Grier Edmundson — il l'avait lui-même reprise d'un texte de l'artiste constructiviste russe Vladimir Tatline[1]. C'est en discutant de la façon singulière dont Edmundson articule de manière éclectique des œuvres et des faits disparates dans l'histoire que ce titre nous est apparu, comme un éclair, s'imposer pour notre *Triennale* par la justesse de l'image qu'il crée d'un ensemble aussi important d'artistes, d'approches, de médiums, d'idées qui concourent à un tel événement. Il permettait, d'entrée de jeu, d'évoquer le travail nécessaire pour mettre en place une exposition collective d'envergure, avec quelque 40 artistes dans le Musée, deux projets hors les murs — dont une œuvre publique monumentale qui se déploie à l'échelle de la grande place des Festivals —, un programme *live* de performances, et les Nocturnes. Au total, plus de 50 artistes et collectifs sont présentés, parmi lesquels une majorité de jeunes.

Cette appropriation, malgré le siècle qui nous sépare des œuvres de Tatline et des utopies du constructivisme-russe, est à l'image de l'intérêt renouvelé que portent plusieurs artistes à l'histoire de l'art du XX^e^ siècle, et plus particulièrement aux préceptes des avant-gardes historiques — du constructivisme au modernisme et à l'art conceptuel. Si ces mouvements d'avant-garde ne cessent de fasciner les artistes, c'est peut-être parce que l'ancienne ambition d'arrimer l'art à la promesse d'une nouvelle vision sociale a produit dans l'histoire une richesse de pratiques qui continuent de nourrir les formes de langage contemporaines. Qu'en est-il aujourd'hui de cette promesse ? Même si la question reste entière, nous pouvons dégager certains traits de cette fascination. De façon concrète, la notion de travail au sens large revient dans plusieurs œuvres : qu'elle soit entendue au sens de recherche, de collecte d'informations ou de données, d'archivage, de construction d'espaces picturaux, architecturaux ou sonores, de transformation, de traduction ou de translation d'un état à un autre. Il y a aussi le travail qui nous attend face aux idées qui nous bousculent et nous incitent à un engagement physique, psychique, visuel ou conceptuel : une conscience accrue de la mise en exposition des œuvres, un éclatement des espaces de l'atelier et de l'exposition, un retour critique sur l'histoire et la modernité, un intérêt pour la performativité et pour les nouveaux territoires sonores, et enfin une réflexion sans précédent

1. Publié à l'origine en Russie en 1920 puis traduit en anglais sous le titre « The Work Ahead of Us », le texte est en réalité signé par Vladimir Tatline, T. Shapiro, I. Meyerzon et Pavel Vinogradov. L'exposition *The Work Ahead of Us — Le travail qui nous attend* a été présentée chez Battat Contemporary, du 5 au 19 novembre 2009. Nous remercions Grier Edmundson de nous avoir donné l'autorisation de reprendre son titre.

sur l'espace et le temps qui comporte une dimension un peu plus politique, voire plus sombre — sur le paysage, le Nord et l'occupation du territoire. Sachant que chaque geste que nous posons au présent est déterminant pour le futur, quel est ce travail qui nous attend ?

La présente publication a été conçue comme un ouvrage de référence sur l'art contemporain au Québec, visant à faire le point sur les pratiques artistiques qui se sont développées au cours des dernières années et à montrer la contribution d'auteurs qui se sont penchés sur ces pratiques et qui produisent aujourd'hui un important discours critique. Une première partie est consacrée à la présentation de la *Triennale*. Elle comprend plus de 200 pages de documentation visuelle sur les artistes et des textes des commissaires qui dégagent les grandes lignes de l'exposition. Lesley Johnstone examine comment de plus en plus d'artistes réinvestissent l'espace de l'exposition, le proposant comme *site* où tout peut arriver. Marie Fraser aborde la dimension performative de l'art et la rencontre qu'elle crée avec des situations réelles en considérant des artistes qui travaillent plus particulièrement, dans le domaine des arts médiatiques, l'image et le son, le temps et l'espace. Mark Lanctôt pose un regard sur certaines pratiques actuelles qui explorent les liens entre modernité et identité collective. François LeTourneux dégage un ensemble de dispositifs formels et iconographiques qui peuvent être reliés aux notions polysémiques de « froideur » et de « retenue ». Louise Simard présente la programmation *live*, qui regroupe une dizaine de performances : des pratiques d'art sonore aux performances de rencontres et d'échanges conviviaux ; de l'improvisation audiovisuelle au cabaret multidisciplinaire défiant toute classification ; jusqu'aux actions performatives avec un risque absolu de potentiel poétique.

Les deuxième et troisième parties sont le fruit d'une collaboration avec la revue *Esse arts + opinions* et d'un travail en comité scientifique. L'idée était de donner un portrait global et de contextualiser la *Triennale* en invitant des auteurs à réfléchir, dans la foulée de leurs recherches, sur ce qu'ils considèrent être les enjeux de l'art contemporain au Québec. Ainsi, Johanne Sloan aborde le « tournant matériel » de l'art contemporain dans le contexte intellectuel des études sur la culture matérielle. Elle examine le statut et la valeur de la matérialité dans les œuvres de Valérie Blass, de BGL et de Michel de Broin ainsi que de Geoffrey Farmer et de Thomas Hirschhorn. Patrice Loubier aborde diverses stratégies de l'art d'intervention : l'immixtion, le prélèvement, l'échange et la délégation — dans des œuvres d'Alexandre David, de Douglas Scholes, de Sylvie Cotton, de Jean-François Prost et de SYN-Atelier d'exploration urbaine, de Josh Schwebel, d'Alana Riley et de Raphaëlle de Groot. Eduardo Ralickas questionne la figure de l'artiste moderne

pour l'envisager comme « posture » performative reconduisant une conception romantique de l'efficacité politique de l'art, dans les œuvres d'Ève K. Tremblay, de Raphaëlle de Groot, d'Emmanuelle Léonard, de Jacinthe Lessard-L et d'Althea Thauberger. Enfin, Bernard Schütze aborde la notion d'attente comme modalité et matériau à l'œuvre dans le travail d'Olivia Boudreau, de Véronique Malo et de Patrick Bernatchez.

La publication se termine avec un glossaire répertoriant une trentaine de termes usuels en art contemporain, accompagné d'une bibliographie thématique et d'une liste d'artistes québécois qui nous ont semblé les plus représentatifs des différentes approches et des pratiques artistiques qui se sont développées au cours des dix dernières années. Nous sommes partis de termes qui circulent dans le monde de l'art pour les définir plus spécifiquement en fonction du discours qui s'est déployé ici, parallèlement à ces pratiques. L'idée n'est pas pour autant de faire valoir une spécificité, mais de montrer la richesse et la vitalité d'un milieu en plein essor.

00.00.20

The Work Ahead of Us

The title "The Work Ahead of Us" is borrowed from an exhibition by Grier Edmundson, who took it from an essay by the Russian Constructivist artist Vladimir Tatlin.[1] It came to us like a bolt from the blue as we were discussing Edmundson's singular, eclectic manner of juxtaposing disparate aspects of art and history. What better way to describe our *Triennial* and the vast range of artists, approaches, media and ideas that make up such an event! What's more, it evokes the work needed to organize a major group show involving some forty artists inside the Musée, two off-site projects — including a monumental public work extending across place des Festivals — a program of live performances, and the Nocturnes. In all, the exhibition will present fifty artists and collectives, most of them young.

Although a century separates us from Tatlin's works and Russian Constructivism's utopias, the appropriated title reflects the renewed interest of many artists in the history of twentieth-century art and, especially, the precepts of the historical avant-gardes, from Constructivism to Modernism and conceptual art. If artists are still fascinated by these pioneering movements, it may be because, over time, the venerable ambition to align art with the promise of a new social vision has produced a wealth of practices that continue to enrich contemporary language forms. Where does this promise stand today? The question remains unanswered, but certain features of the fascination can be identified. Concretely, the notion of work in the broad sense occurs in a number of pieces, whether in terms of exploration, information or data collection, archiving, pictorial, architectural or sound space construction, transformation, translation or transition from one state to another. There is also the work ahead in respect to ideas that challenge us and compel us toward physical, psychological, visual or conceptual engagement: greater awareness of how art is exhibited, blurred boundaries between studio and exhibition spaces, critical views of history and modernity, interest in performativity and new sound territories, and, lastly, unprecedented reflection on space and time — on the landscape, the North and occupation of the land — with a slightly more political, even sombre dimension. Knowing that every action we take today is decisive for the future, what is the work that lies ahead of us?

1. Originally published in Russian in 1920, the essay is actually signed by Vladimir Tatlin, T. Shapiro, I. Meyerzon and Pavel Vinogradov. The exhibition *The Work Ahead of Us — Le travail qui nous attend* was presented at Battat Contemporary, November 5–19, 2009. We thank Grier Edmundson for allowing us to use his title.

This publication is intended as a reference book on contemporary art in Québec; its aim is to take stock of artistic practices developed in recent years and demonstrate the contribution of authors who have dealt with these practices and now produce an important critical discourse. The first part is devoted to introducing the *Triennial*. It includes more than 200 pages of visual documentation on the artists and their work, and essays by the curators dealing with various aspects of the exhibition. Lesley Johnstone examines works by artists who reinvest the exhibition space as a *site* where anything can happen. Marie Fraser ponders the performative dimension of art and its interaction with real-life situations by considering artists who work more particularly in the area of media art, image and sound, time and space. Mark Lanctôt looks at contemporary practices that explore the connections between modernity and collective identity. François LeTourneux identifies a series of formal and iconographic devices that can be linked to the polysemic notions of "coldness" and "restraint." Louise Simard introduces the live event program, which includes ten performances ranging from sound art practices to convivial encounter and exchange performances; from audiovisual improvisation to multidisciplinary cabaret defying classification; and even performative actions with an absolute risk of poetic potential.

The second and third parts are the result of a collaboration with *Esse arts + opinions* magazine and the scientific committee's work. The idea was to provide an overall picture and contextualize the *Triennial* by inviting authors to draw on their research to reflect on what they consider the issues of contemporary art in Québec. Thus, Johanne Sloan addresses the "material turn" in contemporary art in the intellectual context of material culture studies, examining the status and value of materiality in the work of Valérie Blass, BGL and Michel de Broin, and of Geoffrey Farmer and Thomas Hirschhorn. Patrice Loubier discusses various intervention art strategies—intrusion, sampling, exchange and delegation—in works by Alexandre David, Douglas Scholes, Sylvie Cotton, Jean-François Prost and SYN- Atelier d'exploration urbaine, Josh Schwebel, Alana Riley and Raphaëlle de Groot. Eduardo Ralickas questions the figure of the modern artist, envisaging it as a performative "posture" that revives a romantic conception of art's political effectiveness in the work of Ève K. Tremblay, Raphaëlle de Groot, Emmanuelle Léonard, Jacinthe Lessard-L and Althea Thauberger. And Bernard Schütze examines the notion of waiting as method and material at work in the art of Olivia Boudreau, Véronique Malo and Patrick Bernatchez.

The publication concludes with a glossary of some thirty common contemporary art terms, along with a thematic bibliography and a list of Québec artists we deem most representative of the various approaches and practices that have developed over the past ten years. Taking terms used in the art world, we have defined them more specifically in line with the discourse deployed here concurrent with these practices. The intention is not to promote these particular meanings but to show the richness and vitality of a burgeoning art community.

00.00.24

Lesley Johnstone

L'exposition, un site où tout peut arriver

Plusieurs artistes aujourd'hui, tant au Québec qu'ailleurs dans le monde, réinvestissent l'espace d'exposition et, dans le même élan, repensent, redéfinissent et renouvellent les prémisses de l'art conceptuel, de la performance, du féminisme, de la critique institutionnelle et de l'esthétique relationnelle[1]. Ces artistes puisent dans les idées et les utopies des pratiques des années 1960, 1970, 1980 et 1990, sans forcément endosser tous les tenants et les aboutissants de ces mouvements historiques. Ils en préservent le radicalisme et la nature critique sans pour autant reconduire le dogmatisme des discours qui ont émergé dans leur sillage. C'est avec une certaine fluidité que les pratiques actuelles recourent à un vaste éventail de stratégies, de dispositifs, d'images et d'idées, tantôt avec perspicacité et clairvoyance, tantôt avec humour et désinvolture. Et si la posture de ces artistes est vraisemblablement postmoderne, elle ne fait preuve ni de l'enracinement théorique et textuel caractéristique de cette période, ni d'ironie, ni de cynisme. Nous assistons à une période de réinvestissement de l'espace d'exposition dorénavant envisagé non pas comme un terrain neutre ou idéologique, mais plutôt comme un *site* où tout peut arriver. En pensant l'exposition en tant que *site*, soit « Lieu ouvert considéré du point de vue de l'utilisation qu'on en fait ou qu'on peut en faire[2] », les avenues pour la pensée se démultiplient et il devient possible de jeter des ponts là où il y avait jadis des gouffres, notamment entre l'art conceptuel et les pratiques relationnelles.

L'*exposition*, qui se distingue de l'*œuvre d'art* ou de l'*institution artistique*, a fait l'objet d'études approfondies au cours des dernières années. En témoignent la profusion de publications portant sur l'histoire de l'exposition, l'abondance de textes sur l'exposition en tant que courroie de transmission de l'information, les innombrables conférences sur le rôle du commissaire ou du conservateur, l'émergence du commissaire « indépendant » et de l'artiste-commissaire, la prolifération des biennales et des triennales et le nombre croissant de programmes en études commissariales. Si les grands établissements artistiques cherchent des moyens de jouer un rôle plus actif au sein de leurs communautés, il n'est pas étonnant que les artistes explorent à nouveau le format même de l'exposition. Le XX^e^ siècle a vu toute une gamme de stratégies artistiques se déployer afin d'activer l'œuvre d'art et le spectateur dans le cadre de l'exposition, du constructivisme aux pratiques

1. Consultez les termes *féminismes*, *performance* et *art conceptuel* dans le glossaire, en fin de publication, ainsi que l'essai d'Eduardo Ralickas, également dans le présent ouvrage.

2. Définition du terme « site » tirée d'*Antidote*.

relationnelles en passant par le suprématisme, le dadaïsme et le surréalisme, le minimalisme, l'art conceptuel, l'installation *in situ* et la critique institutionnelle.

Les termes *site*, *lieu* et *espace* ont suscité de grands débats au sein des discours artistique, philosophique et anthropologique. Pensons entre autres aux « sites marqués » de Rosalind Krauss pour délimiter le champ élargi propre à la sculpture, que l'auteure positionne sur un axe entre paysage et non-paysage ; à la dialectique lieu/non-lieu de Robert Smithson, qui trace une relation entre le paysage et l'espace de la galerie ; ou encore à l'art *in situ*, l'art intégré au site, l'art qui domine le site, l'art déterminé par le site et autres pratiques « site-specific » interrogeant la neutralité présupposée du cube blanc. À ce sujet, Miwon Kwon établit trois paradigmes attribuables au *site-specific* — phénoménologique, socio-institutionnel et discursif — à partir desquels elle analyse comment le site s'est transformé, au cours des trente dernières années, « d'un emplacement physique — ancré, fixe, tangible — à un vecteur discursif — désarrimé, fluide et virtuel[3] ». Ailleurs, Georges Didi-Huberman décrit les James Turrell, Pascal Convert et autres Claudio Parmiggiani en tant « qu'inventeurs de lieux[4] », tandis que Michel de Certeau fait la distinction entre les notions d'espace et de lieu. Dans un lieu, dit-il, « les éléments considérés sont les uns *à côté* des autres, chacun situé en un endroit " propre " et distinct qu'il définit ». Un lieu implique donc « une indication de stabilité ». L'espace, lui, est un « *lieu pratiqué* » qui existe « dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps[5] ». Quant à Nicolas Bourriaud, il considère que l'œuvre d'art produit un contexte social où les individus se rencontrent pour participer à une multitude d'activités communes[6]. Cette approche rejoint, à plusieurs égards, l'usage du terme « site » que je vais privilégier.

Le présent texte explore les différents procédés employés par les artistes pour opérer une translation de la définition même de l'exposition et de ce qu'il est possible de *faire* dans le cadre encore somme toute conventionnel qu'elle fournit. Je me pencherai sur les propriétés communes de diverses pratiques ainsi que sur les stratégies mises en place par une grande variété d'artistes afin de réinvestir l'espace d'exposition pour l'exploiter en tant que site potentiel pour un événement ou une activité. Le visiteur se verra proposer des gestes aussi banals que le simple fait de s'asseoir, de marcher, de manger ou de boire, de se réunir, de collaborer, de performer et de penser. Certaines de ces manifestations sont d'ordre phénoménologique (Alexandre David, Sylvain Baumann et Florine Leoni), certaines sont *site-specific* (David, Dean Baldwin, Baumann-Leoni) là où d'autres s'adaptent au site (Jim Holyoak et Matt Shane, Séripop, Marie-Andrée Cormier, Julie Favreau),

3. Miwon Kwon, *One Place After Another: Notes on Site-Specificity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002, p. 29. [Notre tradutction.]

4. Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2001 ; *La demeure, la souche : apparentements de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, 1999 ; *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

5. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1990, p. 173.

6. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

d'autres sont de nature performative (Cormier, Favreau, Massimo Guerrera, Holyoak-Shane), d'autres introduisent l'atelier dans la galerie (David, Holyoak-Shane, Guerrera, Séripop) ; certaines d'entre elles sont relationnelles et impliquent l'organisation d'une interaction sociale (Guerrera, Baldwin), d'autres proposent une variété d'objets distincts afin d'exploiter de multiples approches « expositionnelles » (Grier Edmundson, Valérie Kolakis, Fabienne Lasserre, Mathieu Latulippe, François Lemieux, Justin Stephens), tandis qu'enfin, d'autres adoptent des stratégies issues de l'art conceptuel et de la critique institutionnelle (Sophie Bélair Clément, Thérèse Mastroiacovo). Ces artistes créent ce que Jean-Marc Poinsot qualifie d'« espace intersémiotique illimité où tout, à tout instant, peut devenir signe, partie d'un discours, y compris un discours qui avait sa propre autonomie[7] ».

Les œuvres proposées formulent des espaces activés par les artistes et qui le seront peut-être, éventuellement, par les visiteurs ; cependant ni les artistes ni les visiteurs ne sont essentiels à la finalité de l'œuvre. L'artiste se fait plutôt instigateur d'une série d'interventions où il établit les conditions pour qu'un événement ait lieu, sachant toutefois que cet événement est peut-être déjà survenu dans l'atelier, mais qu'il pourrait encore se produire dans la salle d'exposition. On pourrait qualifier ces démarches d'« installations performatives », expression empruntée à une série d'expositions tenues en Allemagne et à Vienne en 2003[8], voire de *situations* ou de *plateformes*. La requalification (de l'anglais *reskilling*) et le retour en atelier — suivant des décennies de pratiques relationnelles ou de création en postproduction — que l'on observe depuis quelques années sont indubitablement liés de près à la volonté de réinvestir l'espace d'exposition, maintenant perçu comme un site *privilégié* pour accéder à une pluralité de genres d'œuvres par une variété d'approches. L'artiste réitère sa posture d'auteur, et il arrive qu'une considérable matérialité se manifeste, donnant ainsi préséance au processus de création. Plutôt que de surgir dans un espace réel, dans la sphère publique, les artistes expriment le désir de reconstituer l'expérience du vrai monde dans des espaces physiques, imaginaires ou mentaux finement ciselés.

La lecture de l'exposition en tant que *site* enclenche en outre une mutation du rôle de l'artiste, du commissaire et du visiteur, ainsi que l'entrelacement des frontières qui définissent les espaces communicants de l'atelier, de la galerie et des sphères publique et privée. Dès lors qu'un site interpelle directement l'individu, ce dernier n'est déjà plus un spectateur ou un observateur, car son rôle surpasse la seule expérience perceptuelle ou « scopique » : les vocables public, auditoire, usager, visiteur ou participant se prêtent beaucoup mieux à la vérité de son intervention. Ainsi, l'artiste

7. Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu : L'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 41.

8. Voir *Performative Installation* (Angelika Nollert, dir.), Cologne, Snoeck, 2003.

00.00.28 se fera peut-être commissaire tandis que le commissaire pourrait adopter la fonction de médiateur, de coordonnateur, d'entremetteur, voire de conseiller financier. Le contexte spécifique des centres d'artistes autogérés au Québec et au Canada a joué un rôle essentiel en ce sens, car en plus de veiller à la gestion, à la programmation et à la direction de ces organismes, les artistes y montent leurs propres expositions, de la mise en espace à la production, sans compter l'installation, la médiation et la circulation.

Si les œuvres d'Alexandre David, de Dean Baldwin et de Massimo Guerrera sont à des lieues formelles, conceptuelles et idéologiques les unes des autres, elles explorent néanmoins toutes l'idée que l'exposition est un site à exploiter. À l'aide de mises en scène calculées, ces trois artistes déploient des plateformes et génèrent des situations où des activités, des rencontres ou des actions plus ou moins définies pourraient avoir lieu.

Les sculptures de contreplaqué et les installations *in situ*
00.01.78 ainsi que les interventions publiques d'Alexandre David oscillent entre l'architecture et la sculpture, le privé et le public, l'intérieur et l'extérieur, la présence et l'apparition, l'expérience physique et la représentation mentale, la fonctionnalité et la désuétude. La simplicité des formes bâties de David récupère le vocabulaire des rampes d'accès, corridors, seuils, tables, chaises et bancs, évoquant le minimalisme de Robert Morris et de Donald Judd, ou les environnements perceptuels du Canadien Mowry Baden. Pourtant, elles ne peuvent pas être cantonnées au formalisme inhérent à ces pratiques. En effet, David s'intéresse au rapport forme-fonction de l'environnement construit, et ses explorations s'articulent dans la relation entre l'expérience phénoménologique et l'usage. L'omniprésence des grands panneaux de contreplaqué recyclé sanctionne toutes les formes d'interaction. La familiarité des matériaux et des formes exhorte au dialogue physique et à la participation active : les visiteurs sont invités à marcher sur les sculptures, à s'y asseoir ou à les déplacer, autrement dit à faire comme bon leur semble avec les œuvres. Il s'agit donc d'*espaces* au sens où de Certeau l'entend, c'est-à-dire des « lieux pratiqués » qui sont le résultat de l'expérience qu'on en fait et que les usagers transforment par leur interaction. Dans les dernières années, des galeries ont commencé à utiliser les installations de David pour tenir des conférences, des performances, des projections de films ou des lectures publiques, ou pour accueillir des groupes communautaires, bandes de planchistes à roulettes, cyclistes acrobatiques et artistes sonores. Les œuvres de David établissent des liens directs entre l'expérience purement perceptuelle de la sculpture minimaliste et les situations construites des pratiques relationnelles.

00.01.50 Les installations *in situ* de Sylvain Baumann et Florine Leoni proposent un contrepoids intéressant aux travaux de David. Entièrement montées sur place à l'aide d'échafaudages et de matériaux de construction (cloisons sèches, montants d'aluminium, etc.), les œuvres de Baumann et Leoni font elles aussi référence aux espaces domestiques ou architecturaux ; toutefois elles ne sont pas mises à la disposition du public comme celles de David. Si les visiteurs sont invités à traverser et contourner les structures et à se projeter mentalement dans les « pièces », l'expérience relève fondamentalement de la perception phénoménologique.

00.01.38 Dean Baldwin fait lui aussi appel à un vocabulaire vernaculaire, mais le sien est d'une tout autre origine et à fin tout autre. Avec *Mini Bar*, 2007, *Algonquin Tiki Tiki Hut*, 2008, *Yukon City Sweet Gold Drinkery*, 2009, *The Dork Porch*, 2010, et *Bunk Bed City*, 2011, Baldwin détourne l'aspiration politiquement correcte de certaines pratiques relationnelles en érigeant dans les galeries et les musées des bars, des restaurants ou des lieux événementiels pleinement fonctionnels. Par ailleurs, sa documentation photographique obsessionnelle de la nourriture pour *Attempt at an Inventory of the Liquid and Solid Foodstuffs Ingurgitated by Me in the Course of the Year Two Thousand and Six (After Perec)*, 2008, démontre l'intérêt continu de Baldwin pour la chose culinaire. Initialement, ses grandes installations étaient une riposte directe aux maigres budgets de nombreuses institutions artistiques ; en récupérant les sommes croissantes destinées à la nourriture et à l'alcool, il monte des installations d'allure kitsch le jour qui deviennent des bars le soir. L'artiste y concocte des cocktails thématiques et des menus pertinents qu'il sert, avec l'appui de ses collaborateurs, aux visiteurs réjouis. D'abord conçues pour des événements d'un soir tels que la *Nuit blanche* ou le vernissage de la *Biennale de Venise*, ses installations sont maintenant présentées en galerie accompagnées d'une programmation qui dure le temps de l'exposition. Au-delà de leur aspect festif et ludique, les projets de Baldwin recèlent une dimension critique qui touche au dogmatisme utopique de nombreuses pratiques de l'esthétique relationnelle, aux prétentions intellectuelles de plusieurs institutions artistiques et à l'extravagance de leurs campagnes de financement. Ses installations colmatent cette brèche et infusent plaisir et réjouissances à l'expérience concrète de l'art.

Un artiste québécois paradigmatique s'étant entièrement investi dans l'esthétique relationnelle est sans contredit

00.01.98 Massimo Guerrera, dont les projets axés sur la durée servent de plateformes sociales ouvertes pour les rencontres, l'échange et la collaboration. Pour Guerrera, l'espace d'exposition se fait prolongement de l'atelier, qui est pour lui « un organisme en transformation[9] ». Il perçoit l'art comme

9. Anne-Marie Ninacs, « S'exercer à vivre », dans *Flagrant délit : la performance du spectateur*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2008, p. 204.

00.00.30

un outil, un intermédiaire entre les individus « puisque c'est du désir d'offrir à l'autre ce que l'art ouvre en lui qu'est née sa pratique relationnelle[10] ». Les peintures, photographies, dessins, sculptures de céramique et objets-meubles conçus en atelier « inscrivent en eux les réverbérations » de ses rencontres avec lui-même et avec les autres. Réalisées avec finesse, ces œuvres témoignent du temps passé en atelier et de l'attention portée à leur fabrication, et elles incarnent une approche de requalification qui se manifeste rarement dans les pratiques relationnelles. Lorsque le cumul des pièces quitte l'atelier, une forme de transposition s'opère : l'exposition porte en elle les traces des rencontres qui ont eu lieu ailleurs, mais elle devient aussi le site où d'autres rencontres auront lieu, avec ou sans la présence de l'artiste. Là où le projet antérieur de Guerrera, intitulé *Darboral*, 2000–2008, était entièrement axé sur la rencontre avec l'Autre, *La Réunion des pratiques*, entamé en 2007, se veut une exploration simultanée de l'expérience de la solitude et de la réunion. Guerrera y examine les répercussions intimes de ses rencontres avec les Autres tout en acceptant que l'atelier soit le principal lieu de la création. La méditation fait dorénavant partie intégrante de sa pratique artistique, tout comme les liens étroits qu'il tisse entre entre l'art et la spiritualité. D'un point de vue matériel, *Darboral* s'ordonnait autour de tapis et de tables, évoquant la nourriture, le partage des repas et le corps en tant que réceptacle perméable. Dans *La Réunion des pratiques*, l'emprunt aux référents de la bibliothèque, de l'autel ou de l'étagère signale la teneur plus solitaire et introspective du projet.

10. *Ibid.*, p. 210.

00.02.06

Si Guerrera fait entrer l'atelier dans la galerie, Jim Holyoak et Matt Shane, eux, transforment carrément le site d'exposition en un atelier de production de dessins immersifs de très grand format. Dans ces installations collaboratives épousant le format de la pièce où elles se trouvent, le vocabulaire visuel des deux artistes (qui ont également des pratiques individuelles) se conjugue pour former des univers picturaux fantasmagoriques. Leurs expositions commencent habituellement avec une grande page blanche qu'ils transforment progressivement pendant la durée du projet. Pour réaliser *Greyscale Rainbow*, 2009, Holyoak et Shane ont habité la galerie Articule, à Montréal, pendant tout un mois. Les visiteurs étaient invités à collaborer au dessin, mais ce faisant, ils se retrouvaient en plein cœur du lieu d'habitation temporaire des deux jeunes hommes (plutôt désordonnés). S'imposant des contextes de vulnérabilité, Holyoak et Shane dévoilent leurs processus de création et de collaboration et invitent le public à observer les travaux en chantier. La méthodologie est décidément intimiste, et les artistes relatent le plaisir qu'ils ressentent à se réveiller complètement plongés dans leur propre dessin. S'il est possible de tracer

des parallèles formels avec les installations sérigraphiques
00.02.70 à l'échelle des salles de Séripop, les deux approches sont néanmoins très différentes. Chez Séripop, l'*expérience* du visiteur dans l'environnement immersif est principalement perceptuelle. Chez Holyoak et Shane, c'est l'activité ou l'événement généré à même l'espace de diffusion qui est mis de l'avant, portant notre expérience au-delà de la perceptibilité ; l'interaction sociale entre les artistes et le public, déployée dans le temps, insuffle à leurs dessins une dimension performative.

En superposant les dispositifs de représentation dans leurs installations performatives, Julie Favreau et Marie-Andrée Cormier confondent les sites de production et de diffusion. Avec une pratique qui s'ancre à la fois dans le théâtre, le cinéma
00.01.90 et la littérature, Julie Favreau crée des installations, des vidéos et des performances qui arborent une dimension psychologique chargée où l'exposition devient une mise en abyme de l'atelier ou du lieu de tournage. Le surréalisme, le cinéma scandinave, l'onirisme, l'angoisse et la tragédie contribuent à la richesse de son vocabulaire. Qu'elle mette en scène une performance dans une grange abandonnée de Saint-Jean-Port-Joli ou qu'elle crée des installations filmiques ou performatives, Favreau confronte l'éphémérité de la performance à la stabilité de l'installation. Dans une œuvre typique, elle construira en atelier de très grands décors qui accueilleront ses actions et performances soigneusement chorégraphiées en collaboration avec des comédiens et des danseurs, et qu'elle captera sur pellicule filmique avant de les projeter dans des installations qui reconstituent, imitent ou rappellent la scénographie bâtie en atelier et qui comprennent des éléments du décor initial, ou encore des objets manipulés par les performeurs. Elle organisera ensuite des performances à l'improviste à l'intérieur même des installations, bouclant ainsi la circularité de la proposition. « Je fabrique des petits mondes que j'élabore tels des systèmes qui déploient leurs propres règles. » L'espace performatif où évoluent ses personnages, l'espace de représentation du film et l'espace physique du spectateur sont amalgamés dans des sites mentaux d'une haute densité psychologique. *Ernest Ferdik*, 2011, met en scène une distorsion, ou un déplacement, entre l'espace scénographique et l'installation, en exhibant tout ce qui se trouvait hors-champ pendant le tournage. Les visiteurs sont ainsi propulsés dans l'espace mental du performeur, leur regard chevauchant celui de l'acteur. Les figures se font écho, les images se démultiplient et, comme l'explique l'artiste, c'est « comme si les personnages hantaient les lieux de tournage des films dans lesquels ils avaient tenu un rôle. Ainsi, je cherche à approfondir l'impression de vertige qu'une structure de mise en abyme peut produire. »

00.01.74 Marie-Andrée Cormier, pour sa part, s'intéresse davantage à la façon dont les images animées habitent l'espace, et depuis cette perspective elle s'affaire à déconstruire les possibilités

00.00.32

narratives de la vidéo à l'aide de dispositifs de diffusion élaborés avec minutie. Là où Favreau entremêlait les espaces de production et de diffusion, Cormier fait intervenir des dislocations spatiotemporelles. « C'est comme si je sortais l'image de son contexte narratif et lui en créais une autre à l'aide d'un dispositif qui la situe dans un espace et une durée insaisissables. » L'architecture et la répétition de gestes quotidiens jouent un rôle prédominant dans son travail : ses performeurs déplacent des choses, marchent dans l'espace, grimpent sur des caisses, se passent des objets. Il n'est pas rare que Cormier place les caméras et les projecteurs au même endroit afin, selon elle, de confondre « l'espace fictionnel de la vidéo et son espace de diffusion réel, le déplacement du spectateur et celui des personnages représentés dans la vidéo ». Elle travaille au carrefour de la présence, de la temporalité, de l'espace et de l'expérience. Dans *La Pièce voisine*, 2010, tournée en temps réel dans l'appartement de Québec où la diffusion de l'œuvre était aussi prévue, une double projection grandeur nature met en scène un couple performant des gestes anodins dans le lieu exact de la capture d'images. Le balayage circulaire de la caméra autour du logement et le chevauchement de deux identités temporelles distinctes donnent lieu à un transfert insolite : si les visiteurs comprennent d'emblée les stratégies et les dispositifs de diffusion, ils perdent néanmoins leurs repères dans le temps et dans l'espace. Dans *Paysage humain*, 2011, conçue et présentée à La Bande Vidéo, à Québec, Cormier creuse la profondeur de l'image vidéo pour en faire un reflet de l'espace réel. Avec deux grands écrans, elle forme un cubicule qu'une succession de silhouettes pénètrent et traversent depuis deux angles. D'apparence simple, l'œuvre se voit complexifiée par le singulier démantèlement de l'espace et l'exploitation assidue du dispositif de diffusion.

Les pratiques hétérogènes d'artistes aussi variés que
00.01.86 Grier Edmundson, Valérie Kolakis, Fabienne Lasserre,
00.02.22 Mathieu Latulippe, François Lemieux et Justin Stephens
00.02.30 se prêtent à une autre stratégie de réinvestissement du site
00.02.34 d'exposition où l'artiste endosse un rôle qui s'apparente à
00.02.42 celui du commissaire. Bien que tous ces artistes fassent de
00.02.78 la peinture, du dessin, des sculptures ou des maquettes, pour eux ces objets distincts s'inscrivent dans la cohérence de projets conceptuels, et chaque exposition devient une occasion d'établir de nouveaux liens entre les œuvres. Ils analysent méticuleusement l'espace d'exposition et démultiplient les dispositifs de diffusion — tableaux appuyés au mur, objets suspendus au plafond ou soutenus par des cadres de porte, utilisation de plusieurs podiums ou de papier peint, dislocation des échelles ou application de techniques de reflets, de dédoublement ou de répétition. Ainsi les œuvres individuelles ne sont plus perceptibles en tant qu'objets

autonomes : elles doivent plutôt se situer dans le cadre du système d'autoréflexivité fourni par l'exposition. À la manière des mots qui forment une phrase, chaque œuvre individuelle est en suspension jusqu'à ce que la signification globale du texte puisse être déchiffrée. Il n'est pas inhabituel de voir se profiler une forme de narrativité tant dans les images proposées que dans les matériaux utilisés. L'exposition devient un palais de la mémoire, exposant le parcours intellectuel subjectif de l'artiste, et les visiteurs s'engagent dans une démarche de décodage au fur et à mesure qu'ils tissent les relations entre les œuvres. Les expositions de ces artistes sont plus des sites de présentation que des espaces de représentation : la juxtaposition d'images et d'objets apparemment disparates ou contradictoires y est mise de l'avant afin de nouer des liens et des trames narratives imprévisibles, voire improbables, qui activent l'espace, les œuvres et l'expérience du visiteur. Ici, l'artiste se fait essentiellement le commissaire de sa propre exposition.

L'héritage de l'art conceptuel et de la critique institutionnelle se situe au cœur des pratiques de Thérèse Mastroiacovo et de Sophie Bélair Clément. Elles portent toutes deux une attention particulière aux contextes de production, de présentation et de diffusion de l'œuvre d'art tout en affichant une intimité, une fragilité et un niveau d'engagement personnel qui les distinguent de ces deux mouvements historiques. Par exemple, pour sa série de dessins *Art Now*, de 2005 à aujourd'hui,
00.02.58 Thérèse Mastroiacovo copie fidèlement (et obsessionnellement, à ses propres dires) les pages couvertures de revues d'art et de catalogues d'expositions parus au cours des soixante dernières années où le mot « now » apparaît dans le titre. Mastroiacovo s'est imposé un projet sans fin qui, en plus de fouiller les parutions du passé, englobe les parutions actuelles, faisant ainsi écho à la quête incessante de la nouveauté et de l'inédit dans le milieu de l'art contemporain. Ailleurs, Mastroiacovo réalise une série de 53 dessins qui constituent *Following Following Piece (Montréal July 8, 2008 to June 2, 2010)*, 2008–2010, où elle reproduit à l'échelle les images de l'œuvre notoire de Vito Acconci intitulée *Following Piece*, 1969, telles qu'elles apparaissent dans les revues et les catalogues d'expositions. Elle en recopie la mise en pages, y compris la pagination et les légendes, en omettant tout renseignement qui n'a pas directement trait à Vito Acconci. Pour ces deux projets, Mastroiacovo s'impose la même démarche systématique, soit le repérage et l'accumulation de publications, le geste de la copie et l'insistance dans la présentation simultanée du plus grand nombre possible de dessins. L'exposition se fait site d'autoréflexivité pour la recherche, la redéfinition et les procédés de création.

00.01.58 Pour Sophie Bélair Clément, chaque exposition est une occasion de développer des projets plus ou moins *in situ* qui partent d'une recherche idéologique sur les concepts

fondateurs, les stratégies de présentation et les contextes de production d'œuvres ou d'institutions spécifiques. Elle travaille conjointement avec des compositeurs, des musiciens et des artistes sonores pour réinterpréter des œuvres emblématiques de l'histoire de l'art. Ainsi, six musiciens rejoueront les sons émanant des six néons de *Nominal Three (To William of Ockham)* de Dan Flavin ; une pièce pour orchestre reproduira la trame sonore étirée du *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon ; un quatuor à cordes tentera de reproduire les sons du vidéoprojecteur qui diffuse *Bach Whistled* d'Adrian Piper ; une séquence panoramique de trente secondes ralentie à dix-sept minutes, tirée de *See You Later/Au revoir,* de Michael Snow, sera rejouée en temps réel dans une œuvre sonore et vidéo[11]. À la manière de l'approche conceptuelle dont elle s'inspire, Bélair Clément fournit au visiteur une panoplie de textes, de courriels échangés avec ses collaborateurs et de documents d'archives ainsi que des communiqués de presse attentivement rédigés et des cartels élargis, outils métadiscursifs visant à aider le public à saisir ses références et à déchiffrer sa méthodologie. Il arrive souvent que la correspondance avec ses collaborateurs et les institutions concernées fasse partie intégrante du projet et soit également mise à la disposition du public.

Dans l'espace du Musée, Bélair Clément installe une énigmatique reconstitution à l'échelle de la *Salle Proun* d'El Lissitzky, évidée de son contenu. Elle a eu l'idée de reconstruire cette œuvre au cours d'une recherche approfondie sur la question des droits d'auteur de la reproduction dite « originale » de cette salle, préservée au musée Van Abbemuseum, à Eindhoven, et de ses deux copies connues, l'une à Berlin et l'autre au MoMA, à New York. Avec la *Salle Proun* qu'il conçut pour la *Grande Exposition d'art de Berlin*, en 1923, El Lissitzky souhaitait créer « une station d'interchangeabilité entre la peinture et l'architecture [...] afin de traiter la toile et le panneau de bois comme des terrains à bâtir[12] ». Lissitzky anticipait déjà à cette époque que l'exposition pourrait remplacer, « par le truchement du design », l'observation passive du spectateur par sa participation active. Cette approche novatrice reflète l'intérêt de Bélair Clément pour « l'exposition médiatrice » où sont montrés les mécanismes qui modulent notre perception et nos réactions devant des œuvres d'art. Il n'est pas anodin de clore cette discussion sur les artistes qui « repensent l'exposition » avec une réplique contemporaine vide d'une mise en exposition suprématiste. En effet, bien que le XX^e siècle ait donné lieu à une multitude de stratégies et à des idéologies parfois contradictoires, l'exposition demeure néanmoins un site fertile.

Traduction de Claudine Hubert

11. Pièces présentées respectivement à Occurrence en 2008, à Dazibao et Optica en 2009, et à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia en 2008.

12. Propos rapportés par Judith Barry dans le texte « Dissenting Spaces », dans *Thinking About Exhibitions* (Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne, dir.), Londres, Routledge, 1999, p. 307. [Notre traduction.]

00.00.36

Marie Fraser

Performer le temps, performer l'espace

Dans un paysage de neige désertique, une lueur de couleur point à l'horizon. Soufflé par le vent, ce nuage avance progressivement pour envahir presque totalement l'écran d'une masse vaporeuse de couleur pourpre. Cette projection
00.02.74 vidéo est la « performance », par Charles Stankievech, d'une peinture de Jules Olitski, *Instant Loveland* (1968), dans la nature du Grand Nord. À une certaine distance d'où se trouve sa caméra, l'artiste a déclenché une grenade fumigène dont le nuage pourpre est répandu par le vent qui balaie la surface de la neige. Cet effet coloré dure à peine quelques instants, le temps d'observer que la rencontre de la lumière de l'Arctique et de la couleur pourpre produite par la grenade a quelque chose de sublime. L'idée de l'artiste est ici de transposer son expérience de *Instant Loveland* dans l'immensité de l'Arctique. Le geste est destiné à reproduire l'effet du tableau, dont on sait qu'il est un des premiers tableaux sans objet. Mais le lien entre les deux œuvres ne se limite pas à cet effet visuel, comme Charles Stankievech le dit bien : « La vidéo a été pensée en vue de trouver le bon mixage entre le tableau et le paysage/la lumière/la fumée, pour obtenir que la composition et le mouvement renvoient d'une œuvre à l'autre[1]. » Pour le dire autrement, *LOVELAND*, 2009–2011, est la parfaite rencontre entre l'expérience de l'art et une situation réelle. Il est donc important de comprendre que l'artiste a véritablement accompli le geste, car l'image abstraite de la peinture, une fois performée dans le paysage et captée par la caméra, devient l'image de quelque chose qui a vraiment eu lieu.

Ce déplacement de l'art vers le geste performatif me semble particulièrement révélateur d'une nouvelle sensibilité artistique que l'on peut observer chez plusieurs artistes de la *Triennale*. Cette performativité se manifeste de plusieurs façons et se déploie à l'intérieur de pratiques et de médiums là où l'on ne l'attendait pas. Pour la saisir, il faut d'entrée de jeu étendre la notion de performance au-delà d'une définition stricte et être sensible à des œuvres qui impliquent d'une manière ou d'une autre un geste de l'artiste ou une action : il peut parfois s'agir de filmer une performance, de créer une situation, d'exiger une participation ou une collaboration accrues ou encore d'inscrire le processus comme une partie intégrante de l'œuvre. Peu importe comment et où elle se manifeste, cette performativité met l'accent sur le caractère expérimental de l'art, elle déplace le sens de l'objet vers le geste, dans la foulée de l'art conceptuel des années 1960,

1. « The video was researched to find the right mix of painting and landscape/light/smoke to make the layering and movement resonate between the two works. » Charles Stankievech, échange courriel avec Mark Lanctôt, le 9 mars 2011. [Notre traduction.]

mais avec une nouvelle forme d'engagement. À l'exemple de la performance, où la notion de risque est répandue,
00.00.38 plusieurs œuvres accomplissent aussi des actes extrêmes pour explorer, voire pour repousser l'expérience de l'art à la limite. La force d'une œuvre comme *LOVELAND* repose sur ce dépassement des limites de l'art lorsque l'on comprend que l'effet de la peinture est rendu par une utilisation de matériel militaire dans une zone hautement surveillée et de plus en plus militarisée, la mer de Beaufort, dans l'océan Glacial Arctique, au nord d'un avant-poste radar du Système d'alerte du Nord.

Je traiterai ici d'artistes qui présentent d'une façon ou d'une autre un geste performatif, qui reprennent le vocabulaire de la performance pour le transposer dans les domaines de l'image et du son. Cette idée, riche mais laissée ici dans un état d'inachèvement, ouvre sur un immense chantier où tout un *travail nous attend*[2].

Parlant de reconstitution de tableaux sous une forme
00.01.94 performative, l'œuvre de Claudie Gagnon est exemplaire en ce qu'elle reprend le dispositif du tableau vivant pour l'adapter à une approche contemporaine de l'art, voire de la performance. Rappelons que le tableau vivant est un mode de représentation figé, mais vivant d'un tableau, qui remonte au XVIII^e siècle ou encore plus loin aux premiers exemples de crèches vivantes. Conçu ici pour la première fois pour être filmé, et non pour être performé devant un public[3], *Tableaux*, 2011, revisite les genres, les compositions, les poses et les gestes de la peinture en mettant l'accent non pas tant sur l'action des personnages — celle-ci reste somme toute assez minimale — mais sur le son. Les personnages bougent à peine, ils s'animent d'une étrange présence sonore qui accentue la manière grotesque et humoristique avec laquelle Claudie Gagnon traite l'histoire de l'art. L'adaptation du dispositif du tableau vivant en vidéo, c'est-à-dire dans l'image en mouvement, semble pousser plus loin cet aspect. Chaque représentation est en effet d'une grande subtilité sonore : des figures religieuses de Zurbaràn et du Greco, de la femme à barbe de Ribera aux scènes de genre hollandaises du XV^e siècle d'un Jérôme Bosch, au surréalisme d'Otto Dix, au célèbre *Cri* de Munch, en passant par les saltimbanques de Daumier et de Picasso[4]. Véritable allégorie de la peinture, ces tableaux vivants posent un regard actuel sur l'histoire de l'art, regard teinté d'humour et d'ironie.

Ce retour sur le passé sous une forme allégorique ou reconstituée rejoint les préoccupations du philosophe allemand Walter Benjamin qui voyait dans l'allégorie une ouverture du temps, c'est-à-dire, comme on pourrait le comprendre aujourd'hui, un retour performatif — critique — sur le passé. Dans un passage un peu complexe de l'*Origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin tente de saisir

2. Je voudrais souligner également qu'au moment où j'écris ce texte, plusieurs œuvres sont toujours en cours de réalisation.

3. Claudie Gagnon transpose pour la première fois le dispositif du tableau vivant en image vidéo, à l'exception d'une courte vidéo qu'elle a réalisée en 1998, *Passe-moi le ciel*. Dans les performances devant public, l'immobilité des acteurs conservait la rigidité des scènes picturales originales, alors qu'ici, avec l'image en mouvement de la vidéo et le travail sur le son, les pauses semblent étrangement moins figées.

4. *To Beauty*, 1922, d'Otto Dix, *Family Portrait*, 1954, de Dorothea Tanning, *Femme à barbe des Abruzzes*, 1631, de Jusepe de Ribera, *Ira*, vers 1450, de Jérôme Bosch, *Le Cri*, 1893, d'Edvard Munch, *Soir bleu*, 1914, d'Edward Hopper, *Les Saltimbanques*, 1865, d'Honoré Daumier, *Sainte Véronique tenant le suaire*, 1579, du Greco, *Sainte Agathe*, 1630–1633, de Zurbarán, *La Légende du point d'Argentan*, 1962, de Gaston Latouche.

la particularité temporelle de cette dynamique : « L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique (*Doppeleinsicht*). Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert (*Unvollendetes*, *Unabgeschlossenes*)[5]. » Cette ouverture du temps me semble fondamentale pour comprendre ce qui motive plusieurs artistes à puiser librement dans le passé, proche ou lointain, comme s'il revenait à chaque présent de penser et de travailler sa relation au passé. Le sens que nous attribuons à cette perpétuelle reconfiguration de l'histoire est une immense question[6], mais disons pour aller vite, et pour les besoins de ma réflexion, que la sensibilité artistique actuelle à l'égard de la temporalité est proche de l'expérience benjaminienne du temps. Autrement dit, c'est une façon de « performer » le temps, que ce soit par le biais de la reconstitution qui propose un retour performatif sur le passé ou, comme on le verra ici, en travaillant diverses modalités du temps[7].

Plusieurs artistes font des allers et retours dans le passé, le présent et le futur ; ils manipulent le temps et proposent des jeux sur les différents registres temporels ; ils s'approprient des œuvres pour les reconfigurer dans une nouvelle temporalité et en changer les conditions de production et d'exposition. Avec *EKTFF451*, 2011, Ève K. Tremblay transforme le roman de science-fiction *Fahrenheit 451*, 1953, de Ray Bradbury, en un *work in progress* qui dure depuis 2007. Ce vaste projet comporte de multiples ramifications : plusieurs séries de photographies, des vidéos, des textes et des performances durant lesquelles l'artiste met à l'épreuve sa mémoire en récitant des passages du roman à voix haute[8]. Déjà en soi une performance, ce travail tourne autour de la structure de la mémoire et des techniques de mémorisation développées dans le domaine scientifique pour accroître son potentiel, en même temps qu'Ève K. Tremblay se trouve à performer le récit. Écrite en 1953, l'intrigue se déroule en 1990, c'est-à-dire dans un futur qui est aujourd'hui pour nous un passé. Après la fin de la littérature, des gens mémorisent des livres entiers pour les sauvegarder de leur destruction. La référence au roman dans *Becoming Fahrenheit 451* propose un jeu sur le temps. En actualisant cet acte de mémorisation dans notre propre présent, la dimension futuriste du roman de science-fiction nous apparaît à la fois comme une expérience du passé et comme quelque chose qui n'a pas encore eu lieu. Ce retour en arrière est en fait une forme de « rétro-futurisme », comme si l'on donnait une image inversée du temps où le futur se présente comme un passé. C'est de cet inachèvement dont parle Benjamin.

00.02.86

5. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), rééd. Paris, Gallimard, 1985, p. 34–35. Je reprends ici un passage de Benjamin que j'ai cité ailleurs à propos des reconstitutions cinématographiques de tableaux de l'artiste Eve Sussman.

6. Je renvoie ici non seulement aux travaux de Benjamin mais à ceux de l'historien Reinhart Koselleck. Voir *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Cook et Marie-Claude Hook, Paris, Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1990.

7. Voir l'essai de Bernard Schütze, « Questions d'attente », dans le présent ouvrage.

8. Plusieurs autres artistes de la *Triennale* activent leurs installations durant l'exposition. C'est le cas notamment de Julie Favreau et de Massimo Guerrera, dont l'œuvre implique également une participation du public. La performance d'Ève K. Tremblay exige un long et lent travail de mémorisation du roman dont elle récite par cœur les passages mémorisés.

00.01.66 Dans les œuvres d'Olivia Boudreau, il n'y a pas d'action, c'est le temps qui (se) performe. Chaque vidéo se caractérise
00.00.40 par l'exploration de situations où dominent la lenteur, l'attente et la répétition. L'artiste filme l'image la plus banale sur une longue durée de manière à capter les choses telles qu'elles se transforment selon leur propre durée : un cheval dans un enclos (*Box*, 2009, 23 heures), deux corps dans un bain (*Le Bain*, 2010, 23 minutes), un drap qui flotte au vent (*Le Mur*, 2010, 73 minutes) ou encore des corps de femmes dans un sauna (*L'Étuve*, 2011, environ 20 minutes). Ces situations presque sans histoire partagent une même expérience du temps qui passe et s'enregistre. Olivia Boudreau allie les temporalités de la performance et du film jusqu'à inscrire la captation de la performance comme faisant partie de la durée de l'œuvre. Le brouillage de l'image et du son qui survient à un certain moment dans *Le Bain* provient du changement de bobine de la caméra 16 mm. *L'Étuve* est un autre exemple de cette performance du temps qui structure l'image et lui donne forme. Dans l'espace clos d'un sauna, les corps de femmes apparaissent et disparaissent selon la lumière et la densité de la vapeur qui monte et descend. Lorsqu'elle décrit ce projet, Olivia Boudreau compare l'étrange vulnérabilité de l'image et l'inconfort qu'elle produit chez le spectateur au sentiment de promiscuité des corps dans un sauna. L'image est ici soumise aux mêmes conditions spatiales et temporelles que la situation réelle.

Cette idée de filmer la réalité du temps qui passe rejoint
00.02.38 l'approche par laquelle Frédéric Lavoie utilise les stratégies du documentaire pour les remettre en scène et poser un regard sur la nature. *À l'affût*, 2011, se présente comme un « faux » documentaire animalier, où la prétention scientifique, motivée par une logique d'observation, de contemplation et d'attente, est poussée à sa limite. Adoptant la posture de l'explorateur ou de l'anthropologue, l'artiste re-scénarise le monde animal, mais en captant des images où il ne se passe presque rien. Ici, c'est la nature qui inflige son rythme alors qu'habituellement, on a tendance à personnifier les animaux en produisant une tension dramatique autour de leur vie. Cet aspect narratif est évacué et le temps « animal » vient se substituer au temps humain. Le pseudo-documentaire inverse ici la logique du vrai et du faux ou, du moins, il révèle comment l'être humain projette ses propres perceptions de lui-même sur le monde animal.

00.02.46 C'est avec ce même flottement qu'Emmanuelle Léonard intègre la performance de ses sujets à une approche documentaire. Avec la précision de la photographie de presse, elle documente des scènes de crime, des manifestations, elle propose à des travailleurs de photographier leurs lieux de travail et, plus récemment, avec *Le Beau et le Laid*, 2011, à des jeunes filles d'une école secondaire de Montréal de parler

de leur conception de la beauté et de la laideur. Mais face à la caméra, les jeunes filles figent devant le fait de devoir donner leur opinion et s'affirmer. Emmanuelle Léonard leur ouvre un espace d'expression et de liberté avec lequel elles composent difficilement. Les jeunes filles contre-performent, elles expriment leur vulnérabilité plutôt que la vérité, ce qui rend la situation aussi inconfortable pour nous que pour elles.

À certains égards, cette approche rejoint la façon dont Myriam Yates et Lynne Marsh retravaillent la structure de l'événement en filmant des performances musicales : le méga spectacle du groupe rock irlandais U2 à l'Hippodrome de Montréal, présenté les 8 et 9 juillet 2011 et rassemblant plus de 80 000 personnes, dans le cas de Myriam Yates ; et l'Orchestre philharmonique de Berlin en train d'être filmé par une équipe de tournage de la télévision, dans le cas de Lynne Marsh.

00.02.90 C'est en 2005 que Myriam Yates entreprend un travail sur le site de l'Hippodrome de Montréal (*Occupants*, 2005, *A Space Between Mirrors*, 2010, et *Amphithéâtre*, 2010) qui consiste à documenter l'obsolescence d'un lieu de loisir et de rassemblement qui a connu de forts moments de gloire au cours du XX[e] siècle[9]. Nourrie par une méthode d'observation proche du documentaire, elle aborde les lieux de façon contemplative et anonyme, le rythme des images et le mouvement de la caméra se caractérisant par une certaine lenteur. Avec *Racetrack-Superstar-Ghost*, 2011, Myriam Yates ne filme pas le spectacle de U2, mais son dispositif, comme un étrange animal sur la piste de l'Hippodrome. Elle cherche à capter la rencontre de ces deux structures événementielles : les bâtiments vétustes inoccupés depuis octobre 2009 et la construction du dispositif spectaculaire[10]. Dans un cas, le temps est suspendu dans la désuétude des lieux, il semble s'être arrêté ; dans l'autre, il se projette de façon spectaculaire vers l'avenir. C'est ce croisement entre différentes réalités ancrées dans des temporalités diamétralement opposées que Myriam Yates tente de saisir en accentuant les contrastes au niveau de l'image et du son. Tourné en 16 mm plutôt qu'en vidéo, le film conserve la temporalité du lieu abandonné, son obsolescence, et contraste avec la documentation d'un méga concert technologique : d'un côté, des plans larges, relativement épurés et monochromes du terrain vague avant le montage du concert ; de l'autre, des plans rapprochés de la structure technologique énorme, foncée et énigmatique. À ces images s'ajoutent des travellings sur les étages vides de l'Hippodrome où le matériel du spectacle s'accumule (filage, haut-parleurs, structures de métal…), comme s'il venait prendre possession des lieux abandonnés. La trame sonore est elle aussi complexe : le bruit de la ventilation du bâtiment interfère avec les sons ambiants du concert et ceux de la performance musicale de U2[11].

9. L'Hippodrome Blue Bonnets a été construit en 1907. Il a été l'un des endroits les plus fréquentés de la ville à certaines époques. Le site a été reconstruit en 1961 tel qu'on le connaît aujourd'hui avec ses immenses bâtiments modernes, ses estrades et sa piste de course.

10. Soulignons que l'idée de construire un espace de spectacle dans un espace abandonné et obsolète est caractéristique de ce que Michel Foucault désignait par le terme d'hétérotopie. Je n'entre pas ici dans les détails puisque ce n'est pas mon propos, je renvoie toutefois le lecteur au texte fondamental de Michel Foucault : « Des espaces autres », de 1967, publié dans son recueil posthume *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

11. Je reprends ici pour l'essentiel la description du projet proposé par Myriam Yates, puisque j'écris ce texte alors que le film n'a pas encore été tourné.

00.02.54 C'est avec la même attention formelle que Lynne Marsh filme des espaces et des édifices : une salle de bal à Londres (*Ballroom*, 2004), le stade olympique construit par Hitler à Berlin en 1936 et rénové pour le championnat de soccer de la FIFA en 2006 (*Stadium*, 2008), un studio de télévision à Berlin (*Camera Opera*, 2008), un parc d'amusement abandonné (*Plänterwald*, 2010) ou encore la salle de concert de l'Orchestre philharmonique de Berlin (*The Philharmonie Project*, 2011). Dans cette dernière série d'œuvres toujours en réalisation, Lynne Marsh propose un regard oblique, décentré sur l'événement. Au lieu de filmer la performance musicale, elle dirige sa caméra sur les équipes de tournage en train de documenter les concerts de l'orchestre interprétant des œuvres de Mahler, de Bruckner et de Nielsen. On se retrouve en quelque sorte dans les coulisses du spectacle, tout en restant connecté avec la musique. Regarder ces images, c'est comme regarder l'orchestre suivre son chef, mais dans l'espace de l'image et selon le rythme des caméras plutôt que celui de la musique. L'équipe de tournage réinterprète la musique dans un autre espace. Le réalisateur harmonise ses gestes avec ceux d'un chef d'orchestre : il synchronise les caméras avec les musiciens, l'image avec le son, les plans avec la musique. Lynne Marsh compare ce tournage à une chorégraphie : le rythme et l'intensité de la musique sont rendus par les gestes des cameramen. On sent le travail de précision, l'importance de chaque plan, comme si les caméras performaient la musique.

00.00.42

La présence de plus en plus importante du son en art contemporain est souvent investie dans un geste performatif, outre le fait que plusieurs artistes sonores réalisent également des performances *live*. La majorité des œuvres sonores comporte à un niveau ou à un autre une dimension performative, en raison des propriétés du son. Cet investissement se manifeste ici de plusieurs façons : qu'il s'agisse de donner une forme visuelle au son (Nelson Henricks), de créer une composition musicale performée par des machines ([The User]) ou de faire resurgir la dimension poétique d'un espace sonore dont on ne pourrait autrement sonder la profondeur (Magali Babin), de révéler l'intensité sonore de notre environnement médiatique (Jean-Pierre Aubé) ou d'incarner la transmission sonore dans un objet sculptural (Steve Bates). Ces artistes travaillent avec l'idée selon laquelle les espaces sont occupés par le son, que cette matière sonore soit manifeste ou invisible, qu'elle soit produite par notre environnement naturel ou qu'elle émane d'une source médiatique ou technologique.

00.02.02 Ainsi, les œuvres de Nelson Henricks cherchent à montrer la matérialité du son pour lui donner une forme visuelle. Elles s'élaborent à partir d'une matière sonore complexe, comme l'image de la vague dans *2287 Hz*, 2011, qui permet

de visualiser les ondes sonores. Le son se matérialise aussi dans des objets souvent désuets : machines à écrire, ondes radio, microphones, tourne-disques, haut-parleurs font leur retour dans les œuvres de l'artiste. Pour donner une visualité au son, Nelson Henricks le sépare de l'image pour montrer leurs espaces spécifiques en même temps qu'il cherche à reconfigurer leur relation dans le lieu d'exposition. C'est le cas de l'onde sonore, ou encore des pieds de la danseuse sur l'écran vidéo, qui performent le son mais dans l'espace et la durée de l'image. Dans cette idée d'étudier les mécanismes et les propriétés de l'image et du son, il y a quelque chose de didactique, ou de scientifique, même si l'usage conceptuel qui en est fait va à l'encontre des développements technologiques et des systèmes de communication.

Cette approche conceptuelle du son conduit plusieurs artistes à créer des compositions sonores et musicales qui se présentent souvent dans des espaces vides ou aménagés en
00.01.34 postes d'écoute. C'est le cas de Magali Babin avec *Bruits de fond*, 2010–2011, qui est le résultat d'un voyage de captation sous-marine dans le Saint-Laurent entre Montréal et Percé, duquel émerge un monde inouï de textures sonores vivantes. Alors que Magali Babin travaille la matière sonore vivante pour révéler la richesse musicale de notre environnement
00.02.82 naturel, [The User] utilise des résidus sonores de technologies dépassées et s'intéresse à leur registre musical limité : des imprimantes, des horloges ou des métronomes. Issus de la production de masse, ces objets ont en commun une obsolescence qui les rend facilement accessibles à un usage artistique, mais aussi un registre sonore très peu variable. Le son naturel des imprimantes, par exemple, est un son générique, minimal et répétitif, un son concret. Le quatuor (*Quartet for Dot Matrix Printers,* 2004) et la symphonie (*Symphony for Dot Matrix Printers*, 2004) jouent des infimes variations sonores possibles de leurs sources. C'est uniquement à partir de la récupération sonore d'une technologie désuète que se compose la musique et qu'elle est performée par la technologie elle-même.

Travaillant à partir de signaux, d'ondes ou de fréquences sonores, Jean-Pierre Aubé et Steve Bates cherchent à révéler la dimension sonore, voire médiatique de notre environnement
00.01.30 en lui donnant une apparence visuelle. Jean-Pierre Aubé s'intéresse plus particulièrement aux ondes de très basses fréquences qui sont à l'état brut dans la nature ou qui sont générées par des technologies. Il utilise ces phénomènes acoustiques naturels ou technologiques comme autant de matériaux avec lesquels il improvise lors de performances ou avec lesquels il produit des images. C'est le cas notamment avec *Electrosmogs*, 2011, qui dresse le portrait du champ électromagnétique d'un espace spécifique, et avec *VLF. Finlande*, 2002–2003, où, à des kilomètres de toutes

perturbations, Jean-Pierre Aubé décrypte et enregistre le champ magnétique des aurores boréales, ou encore avec *31 soleils (Dawn Chorus)*, 2010, qui est une représentation « réelle » du lever du soleil produite par les ondes sonores émises par ses rayons de lumière — il peut être utile de savoir que c'est au lever du soleil que les ondes voyagent le plus loin. Jean-Pierre Aubé, tout comme plusieurs artistes du son, étend la connaissance de l'environnement au-delà de nos facultés de perception, en révélant une présence sonore insoupçonnée.

00.00.44

00.01.42 Steve Bates s'intéresse également aux sons qui circulent dans notre environnement. Pour travailler leur transmission et leur relation à l'espace, il utilise fréquemment du matériel sonore *site-specific*, à l'exemple de *Concertina*, 2011, une installation sculpturale qui capte les sons ambiants et les fait voyager dans l'espace. Cette œuvre est composée d'un fil de fer barbelé qui traverse le lieu d'exposition, de deux radios FM et de deux appareils transmetteurs de basses fréquences. Les ondes sonores captées sur le lieu d'exposition par les radios FM voyagent dans l'espace comme un signal qui va et vient. La spirale de fil barbelé agit ici comme une référence aux frontières, à la restriction du mouvement, à l'enfermement, à l'actualité politique militaire, en même temps qu'elle sert d'antenne de transmission dans un espace libre. Steve Bates explique cette superposition du militaire et du culturel en référant au double sens du mot *concertina*, qui désigne à la fois le barbelé en accordéon et l'instrument de musique : « *Concertina* est une réflexion poétique sur la limite, la frontière, la relation mutuelle entre le son ou la musique et la techno-culture militaire, et sur les contradictions soulevées par le renforcement des frontières face aux flux migratoires de notre temps. *Concertina* est un objet à la présence physique intense, potentiellement violente, mais qui présente une contradiction interne en ce qu'il rompt avec sa propre essence de par la transmission qu'il assure[12]. » Steve Bates détourne du matériel de l'armée pour créer la rencontre d'une situation réelle avec l'expérience de l'art. *Concertina* déclenche une réflexion sur l'espace du son comme espace libre, en même temps qu'on a le sentiment que l'espace n'aura jamais été aussi contrôlé.

Cet usage détourné de matériel militaire et de technologie est aussi un leitmotiv dans les œuvres de Rafael Lozano-

00.02.50 Hemmer, surtout dans ses installations monumentales présentées dans des lieux publics où les individus peuvent agir et avoir un impact sur la configuration de l'espace. Rafael Lozano-Hemmer a souvent recours à des technologies de surveillance, du matériel militaire conçu pour renforcer le contrôle de notre environnement, pour surveiller des zones frontalières et restreindre la mobilité des individus. Une grande partie de son œuvre vise à se réapproprier ces technologies de contrôle, mais aussi l'espace social, à d'autres

12. « *Concertina* is a poetic reflection on limit, border, the inter-relationship between sound/music and military techno-culture, the contradictions between border enforcement and contemporary migration patterns. *Concertina* is both object of intense, potentially violent, physical presence and an internal contradiction as it breaks with its own form through the transmission it is charged with. » Description de *Concertina* fournie par l'artiste. [Notre traduction.]

fins, artistiques et relationnelles. C'est ainsi que, depuis plusieurs années, il reprend les mêmes projecteurs de lumière que les États-Unis utilisent pour surveiller leur frontière avec le Mexique, mais à contre-courant, pour ouvrir un espace de liberté où les gens peuvent participer librement, que ce soit par le biais d'ordinateurs et d'Internet, de téléphones portables ou encore, comme c'est le cas ici avec *Intersection articulée. Architecture relationnelle 18*, 2011, dans l'espace public de la place des Festivals : ce sont les gens qui performent l'œuvre.

Les enjeux d'une telle performativité de l'art et la rencontre qu'elle produit entre une expérience de l'art et une situation réelle restent encore à définir dans sa globalité. *Le travail qui nous attend*, c'est cette dimension encore insondable et imprévisible de l'art.

00.00.46

Mark Lanctôt

Cette modernité

Vous vous souvenez de la France ? Elle s'est brisée de l'intérieur. Cela peut nous arriver ici. Notre unique façon de protéger notre pays de l'intérieur, c'est d'inciter de plus en plus de gens à respecter la liberté, le travail et la propriété d'autrui. Nous devons apprendre à valoriser les choses que nous avons créées et construites et que nous perdrons forcément en cas de désunion et de révolution sociale. Rien ne nous tient plus à cœur que les institutions municipales, comme le Walker Art Center, car elles approfondissent notre compréhension des liens qui nous unissent — nos maisons, notre travail et l'expression de notre individualité[1].

1. Ce texte apparaît dans une brochure publiée par le Walker Art Center en 1941 à l'occasion d'une campagne de financement. L'artiste britannique Goshka Macuga le reprend dans *It Broke from Within*, œuvre réalisée dans le cadre d'une résidence au Walker Art Center et exposée dans ce musée du 4 avril au 14 août 2011. http://blogs.walkerart.org/design/2011/05/23/goshka-macuga-it-broke-from-within/ (consulté le 23 juin 2011).

Le brouillard

Dès le chapitre premier de *La Maison d'Âpre-Vent* (1852–1853), Charles Dickens énonce le sujet de son roman : l'impact désastreux de la Cour de la Chancellerie sur les citoyens de la Grande-Bretagne. Afin d'illustrer ce fait, il emploie la métaphore suivante :

> *Brouillard partout. Brouillard en amont de Londres, où la Tamise coule parmi des verts îlots et pâturages ; brouillard en aval, où elle roule ses flots souillés parmi les navires à l'arrimage et la pollution des rives dans une noble (et répugnante) cité. [. . .] Brouillard dans les yeux et la gorge de vénérables invalides de Greenwich, qui respirent péniblement au coin du feu dans leurs salles d'hôpital ; brouillard dans le tuyau et fourneau de la pipe fumée d'après-midi par l'irascible patron du bateau, à l'abri dans le fond de sa cabine ; brouillard mordant cruellement les doigts et les orteils de son petit apprenti qui grelotte sur le pont. Des gens qui se trouvent par hasard sur les ponts du fleuve plongent un regard furtif par-dessus le parapet dans un ciel inférieur de brouillard, eux-mêmes environnés de brouillard*[2].

En tant que phénomène météorologique devenu cliché, le brouillard londonien représente le lien qui unissait les Anglais à l'époque où la Cour de la Chancellerie était le symbole de la décomposition générale des institutions qui gouvernaient l'Angleterre : « Jamais ne pourra se produire boue ou fange trop épaisses pour s'assortir avec l'état de tâtonnement et de pataugeage où se trouve en ce jour, sous le regard du ciel et de la terre, cette Haute Cour de la Chancellerie, la plus pernicieuse des pécheresses chenues[3]. » Les interminables procédures dans lesquelles s'enlisait et s'embrouillait l'administration de la justice, les détails techniques dans

2. Charles Dickens, *La Maison d'Âpre-Vent*, trad. de l'anglais par Sylvère Monod, Paris, Gallimard, 1979, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 8.

lesquels barbotait ce tribunal étaient semblables au brouillard qui, dans son déferlement aveugle, enveloppe tout et tous. La confusion et les incohérences qui résultaient du dysfonctionnement de cet appareil d'État établissaient une connexité (négative) entre citoyens anonymes[4].

00.00.48

Cette connexité se manifeste de plusieurs manières à l'intérieur même et à propos de *La Maison d'Âpre-Vent*. La structure narrative du roman mime les rapports entre les individus et la société en alternant une narration omnisciente à la troisième personne et un récit subjectif à la première personne, un point de vue plus large et un point de vue plus restreint. De plus, Dickens faisait usage de techniques d'impression qui devenaient alors plus accessibles et plus efficaces pour atteindre par son message le public le plus large possible.

4. Les raisons sont assez évidentes, pour lesquelles *La Maison d'Âpre-Vent* est considérée comme annonciatrice du *Procès*, de Kafka, et même de la théorie de la « société de surveillance », mise de l'avant par Michel Foucault. Le Musée national des beaux-arts du Québec a présenté en 2004 une exposition intitulée *Avancer dans le brouillard* qui propose une toute autre lecture que je développe ici de la métaphore du brouillard.

La connexité (négative)

Dans son ouvrage intitulé *L'Imaginaire national*, Benedict Anderson soutient que le nationalisme à l'origine de la constitution des régions indépendantes en États-nations annonce l'avènement, puis l'hégémonie, de la modernité occidentale. La création des États-nations coïncide avec l'importance acquise par les langues vernaculaires — nul besoin de s'attarder ici sur le rôle crucial joué par la langue dans l'expression du nationalisme québécois[5]. Selon Anderson, trois autres aspects de la modernité entrent en jeu avec la montée des nationalismes : l'État-nation devient la norme internationale sonnant le glas des royaumes dynastiques de droit divin ; sur la base d'affinités imaginées (ou d'un sentiment d'appartenance) se constituent des communautés qui s'étendent bien au-delà des limites d'une connaissance *de visu* entre leurs membres ; l'émergence des langues vernaculaires et l'apparition du « capitalisme de l'imprimé » concourent pour former « une langue nationale d'imprimerie ». Enfin, le latin, la langue du pouvoir et de la culture, est éclipsé par les langues vernaculaires afin d'assurer que les élites au pouvoir ne sont pas des aristocrates de lignée étrangère, mais les fils de la communauté qu'ils gouvernent, ce qui raffermit les liens entre gouvernants et gouvernés[6].

5. À propos des répercussions du rôle central de la langue française propre au nationalisme québécois chez les artistes contemporains, voir Johanne Lamoureux, *Seeing in Tongues: A Narrative of Language and Visual Arts in Québec/Le bout de la langue : Les arts visuels et la langue au Québec*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1996 ; et Louise Déry, *Un archipel de désirs. Les artistes du Québec et la scène internationale*, Québec, Musée du Québec, 1991.

Outre l'institutionnalisation des langues vernaculaires, Anderson considère que l'essor du roman joue un rôle essentiel dans la constitution de l'imaginaire national — et notamment, au XIX^e^ siècle, avec l'idée de simultanéité : « L'idée d'un organisme sociologique qui suit une évolution calendaire à travers un temps vide et homogène est l'exact analogue de l'idée de nation, laquelle est également conçue comme une communauté solide qui s'élève (ou décline) régulièrement au fil de l'histoire[7]. » S'adressant spécifiquement à un lectorat local ou national, les romans et les journaux mettent en lumière cette idée d'un organisme sociologique

6. Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, (1996) 2002 (éd. angl., 1983, 1991). Je suis reconnaissant à Daniel Young d'avoir porté cet ouvrage à mon attention.

7. *Ibid.*, p. 38.

dont les composantes et les liens imaginaires qui les unissent sont renforcés par l'efficacité avec laquelle « l'imprimé-marchandise » diffuse des récits journalistiques et fictionnels qui mettent de plus en plus de l'avant une expérience du temps commune et traitent de lieux connus de toute une population. « Le capitalisme de l'imprimé [...] permit à une masse rapidement croissante de gens de se penser et de se rattacher à autrui en termes profondément nouveaux[8]. »

En raison du caractère autoréflexif de sa structure narrative et des méthodes du capitalisme de l'imprimé employées pour sa diffusion, *La Maison d'Âpre-Vent* est emblématique de la modernité, telle que la conçoit le XIX^e^ siècle[9]. À ce titre, le roman est l'exemple d'un texte qui peut être qualifié « d'intramoderne », car il s'encadre parfaitement dans les paramètres de la modernité, tout en y faisant entendre une voix critique[10]. Mais une fois ces considérations sur l'imaginaire national et sur la modernité évoquées, c'est surtout la métaphore du brouillard et la connexité négative qu'elle représente qui importera aux fins de cette étude.

Le régionalisme

En abordant la question d'une approche régionale appliquée à un événement souvent conçu comme international, l'essai que j'ai écrit en 2008 pour le catalogue de la première *Triennale québécoise* traitait du rapport entre régionalisme et cosmopolitisme. Dès 2001, David Hickey s'est prononcé sur cette question dans le catalogue de la quatrième biennale internationale de SITE Santa Fe : « Au cours des années, les biennales internationales sont devenues des événements typiquement cosmopolites, mais qui promeuvent, perversement, l'idée d'identités régionales et de particularités locales du langage normatif mondial du postminimalisme[11]. » Malgré la réserve que j'émettrais sur le caractère strictement postminimaliste que Hickey attribue aux œuvres d'art qui jouissent de l'aval des institutions à la fin des années 1990, les propos de cet auteur soulèvent une question que nous devons nous poser : les biennales, semblables à des nappes de brouillard dont le déferlement enveloppe tout dans une brume blanche, ne marginaliseraient-elles pas les différences que les préoccupations artistiques locales affichent par rapport à une esthétique mondiale établie (c'est-à-dire celle du postminimalisme), en devenant ainsi un outil de normalisation de ces préoccupations ? Mais, poser la question, c'est y répondre et la réponse est, au mieux, réductrice. Ainsi et afin de mieux comprendre les rapports entre le centre et la périphérie, il faut établir une généalogie des idées — où elles apparaissent, comment elles se propagent, et comment elles sont présentes aussi bien dans les capitales de la culture que dans les régions périphériques[12].

8. *Ibid.*, p. 47.

9. Carolyn Christov-Bakargiev, directrice artistique de la *Documenta 13*, fait le constat suivant : « Traditionnellement, on employait le terme "moderne" chaque fois que naissait la conscience de l'avènement d'une nouvelle époque. Au XX^e^ siècle, cependant, le terme est devenu synonyme d'un temps révolu, d'une ère d'optimisme assombrie par les horreurs de la guerre et de la destruction. » *The Moderns*, Milan, Skira, 2003, p. 22. [Notre traduction.]

10. Selon Jean Baudrillard, le sens critique affiché par la modernité ne met nullement en cause les valeurs fondamentales de celle-ci. La modernité encourage la critique, mais elle n'incite pas à la révolution : « Morale canonique du changement, [la modernité] s'oppose à la morale canonique de la tradition, mais elle se garde tout autant du changement radical. C'est la tradition du nouveau (Harold Rosenberg). » « Modernité » *Encyclopaedia Universalis*, http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite.

11. David Hickey, *Beau Monde : Toward a Redeemed Cosmopolitanism*, Santa Fe, SITE Sante Fe, 2001, p. 72. Il semblerait en effet que le terme « biennale internationale » soit de plus en plus un pléonasme : « Les biennales, les triennales et autres expositions internationales à caractère de bilan, comme *Documenta*, s'inspirent du Salon du XVIII^e^ siècle, d'une part, et des salons professionnels, des foires internationales et des expositions universelles, que l'on appelle aussi "grandes expositions", de l'autre. » Voir Paco Barragan, « Neo-modernity, Neo-biennalism, Neo-fairism », dans *2000 and Beyond : Contemporary Tendencies* (Valerio Terrarolo, dir.), Milan, Skira, 2010, p. 283. [Notre traduction.]

12. Lorsqu'il s'agit de comparer les naissances parallèles des avant-gardes historiques, l'abstraction gestuelle des Automatistes montréalais est souvent reléguée à un rôle marginal par rapport à l'expressionnisme abstrait aux États-Unis et à l'abstraction lyrique en France.

Il ne faut pas davantage sous-estimer le sens de l'accent que les bilans régionaux mettent sur le lien qui rattache les gens à un lieu[13]. En effet, ces expositions reflètent et élargissent l'idée partagée d'une union implicite ou explicite des citoyens d'un territoire donné. Autrement dit, elles ajoutent une pierre à l'édifice de « l'imaginaire national » de Benedict Anderson. Il va sans dire qu'une exposition collective qui n'assemble pas les œuvres en fonction d'une thématique commune, mais suivant une même origine géographique n'offre, dans le pire des cas, rien d'autre qu'un exemple d'une « esthétique nationale » qui répercute le fâcheux postulat de traits nationaux. Quoi qu'il en soit, dans le milieu de l'art de plus en plus globalisé, la notion d'identité à laquelle souscrit forcément un bilan national correspondrait davantage à la Tradition ou à une conception traditionnelle ou dépassée de la Modernité — celle qui nourrissait les expositions universelles où s'assemblaient des pavillons nationaux[14].

Dans cette perspective et compte tenu du fait que les commissaires des biennales internationales conçoivent toujours des expositions d'œuvres d'un même style malgré leurs origines nationales diverses, ou qu'ils emploient « un langage mondialisé », selon la terminologie de David Hickey — cet art qu'on montrerait à un extraterrestre tombé du ciel qui demanderait à voir de l'art contemporain —, qu'en est-il de ces expositions présentées à des intervalles réguliers qui, comme la *Triennale québécoise*, sont consacrées uniquement à la production artistique locale ? Se limitent-elles à examiner la manière dont la « couleur locale » s'intègre à l'art international pour appuyer leur crédibilité régionale ? Certes, non. Par conséquent, il serait, sans doute, plus constructif de laisser de côté le « postminimalisme » de Dave Hickey et d'élargir le cadre de référence au-delà de ce jugement critique. Pour ce faire, analysons de plus près la base sur laquelle s'établit le dialogue entre le local (le provincial) et l'international (le cosmopolite) dans les biennales et dans d'autres grandes expositions bilans, et repensons, ne serait-ce que sommairement, la notion de modernité que celles-ci représentent[15]. Ensuite, demandons-nous comment le dialogue entre l'ouverture et la fermeture, entre le conservatisme et le progressisme tel qu'il apparaît dans les expositions de type « bilans nationaux » ont un impact sur l'identité nationale et régionale et donc, sur la connexité entre les gens à l'intérieur et à l'extérieur de la région visée[16]. Puis posons la question de savoir comment ces expositions expriment la compréhension que nous avons de notre propre modernité en l'absence de grands récits normalisateurs. Ces questions de fond n'ont rien perdu de leur actualité malgré l'avènement des théories déconstructivistes qui ont pavé le chemin tout au long du XX^e siècle jusqu'à l'arrivée du postmodernisme. Selon Carolyn Christov-Bakargiev :

13. Je me réfère ici aux idées défendues par le régionalisme en architecture. « Le refus des formes standardisées [...], ce souci de l'authenticité [...] et la promotion des liens entre des gens et la culture, l'histoire, l'identité et l'écologie particulières de la région qu'ils habitent sont les thèmes récurrents [de cette architecture]. » Vincent B. Canizaro, « Introduction », dans *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition* (Vincent B. Canizaro, dir.), New York, Princeton Architectural Press, 2007, p. 21. [Notre traduction.]

14. La *Biennale de Venise* est, aujourd'hui, la seule grande exposition internationale qui, en partie, suit encore ce modèle.

15. Cf. C. Christov-Bakargiev, *op. cit*. note 9.

16. Le régionalisme, tel qu'il est conçu par la théorie de l'architecture, ce n'est ni l'emploi d'un vocabulaire vernaculaire ni la valorisation du provincialisme : c'est une « façon de penser ». « Le régionalisme en architecture signifie relier une nouvelle construction aux caractéristiques du lieu et de la région qui l'accueillent. » V. B. Canizaro, *loc. cit*. note 13, p. 21. Par conséquent, l'harmonie que le régionalisme cherche à créer entre le nouveau et le déjà-là comprend un rapprochement révélateur entre des phénomènes dialectiquement opposés comme résistance et adhésion, imitation et innovation, tradition et modernité. Voir également Canizaro, *loc. cit.*, p. 21–23.

« Le relativisme postmoderne a conduit à un jugement favorable de la " différence " et à l'acceptation de diverses pratiques culturelles en usage à travers le monde. À son tour, cet échange culturel a donné naissance, dans les sociétés postcoloniales, au sentiment qu'il était urgent de reconsidérer d'autres formes de modernité afin que la modernisation et la mondialisation puissent s'effectuer par leur entremise[17]. » Comment les liens qui unissent les biennales à un art qui serait à la fois l'illustration de l'esprit du temps et l'agent qui contribue à son instauration se situent-ils par rapport au sentiment d'une identité régionale si l'approche de l'exposition est déterminée par la géographie ? Cette dernière question aiguillera l'étude des œuvres présentées par cette *Triennale québécoise* sur des voies peut-être inattendues, mais qui, néanmoins, permettront de mieux les comprendre. Ainsi, revenons à la métaphore du brouillard. Car si ce brouillard qui, chez Dickens, agit comme un liant entre des gens qui ne se voient pas — liant qui, chez Anderson, prend la forme des affinités dont se constitue l'imaginaire national[18] —, il nous permet d'élucider les œuvres qui soit brouillent les images, soit se servent de textes (en se passant d'images), et qui donc poursuivent une tradition moderniste en sapant l'hégémonie de la vision.

17. C. Christov-Bakargiev, *op. cit.* note 9, p. 23.

18. Dans la préface qu'il consacre à *Bleak House*, Terry Eagleton écrit : « Les scènes du roman sont ainsi liées — mais elles ne le sont qu'en vertu du fait qu'elles sont toutes plongées dans une substance sombre et dense qui symbolise l'opacité de la société urbaine et la difficulté de déchiffrer sa structure. » N.d.T : *Bleak House* est le titre original de *La Maison d'Âpre-Vent*. En anglais, le roman a été publié par plusieurs maisons d'édition et préfacé par différents auteurs. La présente citation provient de l'édition parue chez Penguin Classics, 1996, p. viii. [Notre traduction.]

Le non-visuel

La question de la visualité est controversée. Pour les uns, l'hégémonie de la vision trouve ses origines dans la pensée néoplatonicienne de la Renaissance italienne et elle demeure incontestée jusqu'à la fin du XIX^e^ et même au XX^e^ siècle ; pour d'autres, au contraire, la culture occidentale a toujours maintenu un contrôle sur l'oculocentrisme, s'est toujours méfiée d'une trop grande dépendance de la vision qu'elle considérait même comme potentiellement dangereuse[19].

Michel Foucault est un des philosophes qui ont étudié les grands changements de la pensée oculocentriste à l'époque moderne. Établissant un rapport entre la vue, les outils de la technologie moderne et la « gouvernementalité », il met en garde contre la tendance à se laisser dominer par les normes totalisantes des institutions administratives. Comme le résume David Michael Levin, « le pouvoir de voir, le pouvoir de rendre visible, c'est le pouvoir de contrôler[20] ». La critique foucaldienne de la visualité reconnaît cependant la possibilité de résister au contrôle. On trouve ce genre de résistance dans les œuvres du musicien et artiste du son
00.03.02 Tim Hecker qui refuse tout éclairage de scène et exige, dans la mesure du possible, que le lieu où il se produit soit plongé dans le noir. Hecker rejette toute performativité visuelle de son corps et tout accessoire (éclairages typiques des concerts rock ou projections vidéo.) Dans une perspective plus large, l'extrémisme de cette œuvre reprend la radicalité de certaines

19. Pour un survol de cette question, voir *Modernity and the Hegemony of Vision* (David Michael Levin, dir.), Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1993.

20. *Eod. op.*, « Introduction », par D. M. Levin, p. 7.

avant-gardes du XXe siècle, dont, par exemple, l'engagement de Robert Ryman à ne peindre que des tableaux blancs. L'absence d'un cadre visuel entourant les œuvres de Hecker rappelle la notion de spécificité du médium prônée par le modernisme greenbergien selon lequel le son ne doit pas seulement référer qu'à lui-même mais, puisqu'il fait appel à l'ouïe et non pas à la vue, doit être entendu sans aucune distraction visuelle[21].

00.00.52

00.01.46 La suite de photos grand format de Lorna Bauer est une variante du retour à la notion de spécificité du médium. Réalisant des photos du reflet, sur une surface sombre, de l'appareil photo et d'elle-même prenant la photo, elle adopte une position critique assimilable à cet emploi de la visualité qui dénonce la visualité, dont fait état Foucault[22]. À la différence du caractère analytique des œuvres autoréflexives de Christopher Williams, les photos de Lorna Bauer sont autant des surfaces que des espaces picturaux qui montrent autant qu'ils cachent, leur surface réfléchissante occupant tout le cadre et filtrant la réalité matérielle de la prise de vue. Dans un court essai publié récemment, Jon Knowles décrit la démarche de Bauer comme suit : « Les images, réalisées en atelier et rassemblées pour l'exposition, deviennent des index du travail nécessaire à leur réalisation, suggérant l'importance du processus, du médium et de la méthode menant au produit final[23]. » Ainsi, la photographie, médium intrinsèquement visuel s'il en est, est ramenée à un geste ontologique, plutôt que présentée comme une représentation plus ou moins fidèle de la réalité.

00.02.74 Charles Stankievech est un autre artiste dont l'œuvre cache et révèle en même temps. La vidéo qui fait partie de son installation, *LOVELAND*, 2009–2011, met en scène un paysage arctique vide qui se remplit progressivement de la fumée pourpre d'une grenade fumigène. L'œuvre s'inspire de *Instant Loveland*, 1968, tableau monumental de Jules Olitski qui représente un champ chromatique violet. Stankievech s'est aussi intéressé au désir d'Olitski que la peinture « ne soit rien d'autre que de la couleur vaporisée qui reste en suspension dans l'air[24] ». Si l'idée d'une peinture purement visuelle, telle que prônée par le modernisme greenbergien est invoquée dans les paroles d'Olitski, la vidéo de Stankievech la concrétise par une transposition des matériaux. Présentée en boucle, la vidéo met en scène l'alternance fluide entre une lumière aveuglante dans laquelle baigne un vaste paysage arctique et l'écran de fumée pourpre qui vient l'étouffer[25]. Dans cette œuvre, le Nord est le théâtre d'une reconstitution d'un fantasme expressionniste abstrait d'origine new-yorkaise. Il (le Nord) a acquis une nouvelle importance géostratégique dans le contexte actuel du réchauffement planétaire. Ainsi, tout comme le brouillard dickensien est une métaphore de la connexité négative des citoyens sous l'emprise d'institutions

21. Christopher Cox perçoit dans l'art sonore actuel un retour au modernisme : « La renaissance de l'abstraction, des approches basées sur la réduction et l'autoréférentialité de même que l'attention portée à l'acte de percevoir — ce que l'on pourrait qualifier, sans ironie, de néo-modernisme — ne trouve nulle part ailleurs une manifestation aussi évidente que dans l'art sonore. » Christopher Cox, « Return to Form: Neo-Modernism in Sound Art », *Artforum International*, (nov. 2003), p. 67. [Notre traduction.]

22. Cette question est longuement considérée par John Rajchman, « Foucault's Art of Seeing », *October*, n° 44 (printemps 1988), p. 89 – 117.

23. Cette citation provient du communiqué de presse publié par le Centre d'art actuel Sporobole, à Sherbrooke, Québec, à l'occasion de l'exposition individuelle consacrée à Lorna Bauer et intitulée *What Is Not but Could Be If, What Could Appear in the Morning Mist*, du 7 avril au 8 mai 2011. À ce moment, l'essai de Jon Knowles était encore inédit.

24. Ian Chilvers, « Olitski Jules », *A Dictionary of Twentieth-century Art*, 1999, Encyclopedia.com, http://www.encyclopedia.com/doc/1O5-OlitskiJules.html (consulté le 9 juin 2011).

25. On se sert des grenades fumigènes pour délimiter un endroit précis (on peut les utiliser comme balises) ou pour créer un écran qui, comme un voile, cache un certain périmètre à toute personne qui se trouverait dans les environs immédiats.

corrompues, la fumée de Stankievech peut être perçue comme une évocation du contrôle exercé sur le Nord par le complexe militaro-industriel depuis au moins la guerre froide. On peut observer un semblable passage du local au mondial dans l'histoire de l'art moderne. Parti de l'école de New York, l'expressionisme abstrait acquit rapidement une quasi-hégémonie sur les avant-gardes du milieu du XX^e siècle et fit de l'art américain (y compris Jules Olitski et l'abstraction postpicturale) la nouvelle étape canonique dans le progrès de l'art occidental[26].

26. Voir l'importante étude de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, Jacqueline Chambon, 1988.

00.01.66

La métaphore du brouillard apparaît aussi dans l'œuvre d'Olivia Boudreau où la connexité négative, dont elle est l'image, est exprimée par la solitude, le sentiment d'aliénation qui lie les habitants des villes trop densément peuplées (le *blues* des grandes villes). Dans des vidéos d'assez longue durée, l'artiste met en scène, de manière légèrement érotisée, des actions et des événements qui relèvent d'un minimalisme du quotidien : un couple dans une baignoire (*Le Bain*, 2010), une femme qui se déshabille dans le noir (*La Levée*, 2008), un morceau de tissu, suspendu devant un mur quelconque, agité par le vent (*Le Mur*, 2010). L'artiste évite la narrativité directe afin de mieux exploiter les limites des images et ce qu'elles peuvent receler comme contenu. *L'Étuve*, 2011, présentée dans le cadre de la *Triennale*, pousse plus loin encore cette notion : un sauna se remplit de vapeur jusqu'à voiler ses occupants, puis la vapeur se dissipe, les révélant de nouveau[27]. Ici, la fusion du sujet et du récit est explicite. La vapeur est le lien par lequel les personnages de la vidéo sont unis, mais qui, en les enveloppant, les rend invisibles : ils sont donc ensemble, mais hors de la portée du regard.

27. Au moment de la rédaction de cet essai, l'œuvre était en production. Ma description est donc basée sur celle fournie par l'artiste.

00.02.14

Le thème de la dissimulation légère et éphémère est repris dans les tableaux presque monochromes de Chris Kline, dont on devine à peine les châssis en bois derrière la popeline transparente qui les couvre comme un voile. La peinture, en tons pastel, liquide comme si c'était de l'encre ou de l'aquarelle, est presque aussi invisible que la surface sur laquelle elle est appliquée. En réduisant ses tableaux à leurs propriétés essentielles, Kline formule un énoncé esthétique de grande portée malgré sa concision. Toutefois, l'expérience phénoménologique à laquelle ses œuvres donnent lieu va au-delà de leurs caractéristiques formelles. Pour mieux la saisir, il faut se rapporter à une suite distincte mais apparentée d'œuvres où l'artiste couvre de peinture des cartes géographiques tout en laissant visibles les plis usés et les coups de pinceau systématiques. En évoquant des vagues souvenirs de lieux, ces œuvres ont recours à la même stratégie de dissimulation que Stankievech dans *LOVELAND* et Boudreau dans *L'Étuve*. En tant qu'abstractions, elles vont au-delà de leur dimension purement optique et tentent d'établir un rapport avec le spectateur qui fait appel à la mémoire subjective.

Si Kline aborde la notion de l'attachement personnel à un
00.01.30 lieu, le regard que porte Jean-Pierre Aubé sur l'omniprésence des ondes invisibles émises par la radiotélédiffusion, les signaux satellitaires, les téléphones cellulaires et autres équipements
00.00.54 électroniques fait écho à la connexité tangible du brouillard dickensien. Son installation audiovisuelle, *31 soleils (Dawn Chorus)* renvoie au phénomène de la propagation exponentielle des ondes radio de basses fréquences qui se produit à l'aube lorsque l'intensité du champ magnétique terrestre augmente. L'œuvre est composée en partie de sons enregistrés sur 31 jours à l'aide d'un récepteur d'ondes hertziennes de très basses fréquences. Il en résulte crépitements, parasites et autres bruits électroniques, d'ordinaire inaudibles, sur lesquels repose ce réseau de communication vaste et abstrait qui nous maintient en contact les uns avec les autres. Le volume sonore presque assourdissant de ce « chant du chœur de l'aurore » montre combien la vie contemporaine serait inconcevable sans les technologies de la communication et comment, en théorie du moins, ces technologies multiplient les possibilités de contacts bien au-delà de ce qu'on pouvait imaginer[28].

28. *Electrosmog S.J.s.R*, 2011, est une autre œuvre sur le même thème, mais où l'allusion aux conditions climatiques est plus explicite.

Les mots

Outre le brouillard dickensien représentant la connexité négative entre les gens, le sentiment d'appartenance à une communauté (nationale) qui émerge en même temps que la modernité est animé par la diffusion massive d'écrits imprimés grâce aux méthodes industrielles. Aujourd'hui, plusieurs artistes s'expriment, à nouveau, au moyen de textes imprimés. Comme l'observe Dieter Roelstraete, « de nombreux artistes et commissaires d'expositions pensent de plus en plus que l'art doit se réfugier dans la langue pour échapper à la dévalorisation dramatique de l'image dans l'économie culturelle. C'est peut-être une ironie que les mots, aujourd'hui, viennent facilement à l'art alors que pour diverses raisons — entre autres parce qu'elles sont devenues si bon marché — les images ne lui viennent plus[29]. » Au-delà d'une mise en question des images, l'emploi de textes écrits ou performés met en cause l'idée qu'une œuvre d'art s'adresse au public uniquement par des moyens visuels. Regarder, dans le sens traditionnel, n'est plus qu'un moyen parmi d'autres pour contempler une œuvre d'art[30]. Dans cette perspective, donc, nous pouvons examiner comment des textes s'intègrent, bien que parfois de façon éphémère, aux œuvres de Lorna Bauer, Sophie Bélair Clément, Sylvie Cotton, François Lemieux, Thérèse Mastroiacovo, Charles Stankievech et Ève K. Tremblay.

29. Dieter Roelstraete, « Word Play », *Frieze*, nº 139 (mai 2011), p. 99.

30. Cette idée a été mise en œuvre, bien sûr, dans l'art conceptuel des années 1960 – 1970.

Là où d'ordinaire seraient reproduites des images, la section
00.02.42 du catalogue consacrée à l'œuvre de François Lemieux reprend un entretien de l'artiste avec les membres du collectif allemand mark. Des fragments d'une lettre adressée à Hank Bull pour solliciter une aide financière en vue de la tournée pancanadienne de l'exposition des *Shotgun Paintings*,

1988–1989, de William S. Burroughs, accompagnent les
00.01.46 reproductions des œuvres de Lorna Bauer (le texte intégral était reproduit sur des feuilles volantes disponibles dans la salle). Le rôle que la parole écrite joue dans la diffusion de l'art est
00.02.58 aussi examiné par Thérèse Mastroiacovo. Depuis 2005, celle-ci documente les manifestations de modernité autoproclamée en copiant au crayon (un retour ironique à l'ère d'avant le capitalisme de l'imprimé, où les reproductions étaient exécutées à la main) la couverture de livres et de catalogues d'expositions où apparaissent les mots « *art* » et « *now* ». S'inspirant de
00.02.86 *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, Ève K. Tremblay a créé une œuvre tentaculaire. Une série de performances où elle récite de mémoire, à la manière des « gens du livre », de longs passages du roman, en est un des exemples les plus saisissants. Enfin, l'installation *LOVELAND*, de Stankievech, présente un livre imprimé à compte d'auteur ouvert sur un passage de *The Purple Cloud*, roman des débuts de la science-fiction de M. P. Shiel.

D'autres voies

On pourrait analyser autrement la façon dont la modernité et l'identité collective se rencontrent dans les œuvres présentées dans cette édition de la *Triennale québécoise*. Force est d'admettre que certaines questions discutées ci-haut ont mené à une mise en perspective plus générale de la persistance du moderne dans les œuvres contemporaines, notamment en ce qui a trait à la critique de l'hégémonie de la vision et au recours aux textes et autres imprimés. J'aurais pu étudier l'enquête
00.02.18 documentaire ambivalente menée par Thomas Kneubühler sur le projet éminemment moderne qu'est le développement de l'énergie hydro-électrique dans le Nord du Québec ; ou
00.02.22 examiner les recherches de Valérie Kolakis, de Lynne Marsh et
00.02.54 de Myriam Yates sur le rapport des individus avec le cadre bâti
00.02.90 moderne ; ou analyser les œuvres abstraites, néo-modernes,
00.01.62 de Matthew Biederman, Jessica Eaton, Stéphane La Rue,
00.01.82 Fabienne Lasserre et Justin Stephens qui proposent, chacun
00.02.26 à sa façon, une démarche évocatrice de l'esthétique du
00.02.30 modernisme allant du Bauhaus au minimalisme en passant par
00.02.78 l'expressionnisme abstrait (ou la peinture des Automatistes). Toutefois, je crois qu'établir un rapport entre « modernité » et « identité » par le biais de la connexité négative créée par les appareils institutionnels, que ce soit au sein de l'État ou dans la culture dominante du spectacle, et employer la métaphore du brouillard pour présenter des approches qui formulent une critique de la visualité, permet de mieux aborder les questions que chaque exposition bilan comme la *Triennale québécoise* ne manquera pas de soulever. Par exemple : comment faire état de notre modernité sans le recul d'une perspective historique ? Car, lorsqu'il s'agit de définir l'ici et le maintenant, ne sommes-nous pas tous en train d'avancer dans le brouillard ?

Traduction de Monica Haim

00.00.56

François LeTourneux

Courant froid

« Distance », « réduction », « suspension », « retenue », « froideur » — de telles notions, jetées pêle-mêle en guise d'introduction, suffiront peut-être à évoquer une trame qui parcourt bon nombre des productions exposées dans la présente *Triennale.* De cette hypothétique trame, nous pouvons encore dire que ses limites ne sont pas celles de ladite exposition, mais qu'elle concerne encore un nombre beaucoup plus élevé de pratiques, à la fois au Québec et à l'étranger.

Mises en abyme : *le temps reposé* — Le titre même de la *Triennale*, *Le travail qui nous attend*, pointe en direction d'un double emprunt, qui donne une assez bonne idée des pratiques évoquées : « double », car ce titre, tiré d'une exposition de Grier Edmundson tenue en 2009, était déjà lui-même un emprunt à Tatline. Qu'un tel dédoublement prenne le modernisme comme objet n'est pas fortuit : il est caractéristique de la popularité générale de certaines formes historiques qui, nonobstant leur « froideur » formelle relative et leur syntaxe visuelle dépouillée, se sont distinguées par le dynamisme de leur effectivité critique. Parmi de telles formes, il faut certainement mentionner — outre divers idiomes propres au modernisme — l'art conceptuel et le minimalisme des années 1960 et 1970 ainsi qu'un spectre élargi de pratiques interdisciplinaires qui, au cours de ces deux décennies, ont elles-mêmes repris les stratégies des avant-gardes du début du siècle. La « relecture » historique de ces mouvements (et, pourrait-on dire, l'interprétation actuelle de ces relectures) est ainsi devenue un mode dominant dans les pratiques artistiques contemporaines. La recherche sur l'archive (l'histoire dans son état « refroidi »), et ses multiples mises en forme (reconstitutions, modèles alternatifs de mise en exposition, réflexion institutionnelle), peuvent également être comprises comme appartenant à ce paradigme large. Toutes les œuvres qui seront évoquées dans les pages qui suivent n'appartiennent pas exclusivement à un tel paradigme, mais plusieurs lui empruntent des éléments de syntaxe visuelle et certaines notions esthétiques.

De nombreux dispositifs qui se rapportent spécifiquement au modernisme se font ainsi remarquer parmi les pratiques récentes. *Prounen-Raum. Mur, bois, couleur*, de Sophie Bélair Clément, engage par exemple une reconstruction de la célèbre salle *Proun* d'El Lissitzky, originellement conçue en 1923 pour la *Grande Exposition d'art de Berlin*, puis ultérieurement recréée au Van Abbemuseum de Eindhoven.

Bélair Clément n'en préserve cependant que la forme architecturale, de laquelle elle soustrait les œuvres, effectuant une sorte de mise en abyme contextuelle qui interroge l'histoire institutionnelle de l'art. Dans la production de
00.00.58 00.01.62 Matthew Biederman, le recours à une forme d'abstraction géométrique minimale et colorée, usant largement de projections lumineuses et de nouvelles techniques de production et de dissémination de l'image, côtoie des projets collectifs d'intervention socioculturelle et géopolitique (Arctic Perspective Initiative). L'artiste interroge ainsi indirectement l'ancien paradigme moderniste qui souhaitait développer une syntaxe formelle et technique relativement unitaire à partir d'éléments structurels, dans l'esprit d'un dialogue entre l'art et la transformation sociale. Ailleurs encore, avec *We Will See*
00.01.86 *What Is Possible,* 2009, Grier Edmundson reprend le célèbre projet de monument rotatoire à la Troisième Internationale de Tatline, qu'il met en relation avec une série de peintures symétriquement « dédoublées », représentant alternativement (outre des dessins tels que *Good Things to Come*, 2009, et *Untitled (After Malevich)*, 2009) une abstraction rayonnante ou en « étoile » (*yesterday it was today, today it is tomorrow, tomorrow it will be…*, 2009), un édifice de logements sociaux partiellement effondré (*quietly come, quietly go [Ronan Point 2 times]*, 2009) ou encore un coureur portant un t-shirt sur lequel est inscrit « Oregon » (*America's Prodigy*, 2009)[1].
La logique de l'élévation idéale et du surpassement moderne, engageant l'individu comme la collectivité, s'y trouve dès lors soumise à l'épreuve d'une syntaxe curatoriale hétérogène, qui mine le mouvement utopique tout en reprenant ses termes. Certains artistes renouent avec le modernisme sur d'autres modes encore, et à travers différents médiums.
00.01.82 Les œuvres de Jessica Eaton par exemple, en particulier la série intitulée *cfaal*, 2010–2011, retournent aux premiers stades techniques de la photographie analogique, en prenant pour objet les termes spécifiques du médium et les processus élémentaires de la vision et de ses codes. Elles composent ou décomposent formes et couleurs primaires, par addition et soustraction, à l'aide de dispositifs techniques relativement rudimentaires qui réfèrent autant à des figures modernistes telles que Josef Albers ou Lázló Moholy-Nagy qu'à l'infographie contemporaine. Sur un mode apparenté,
00.02.26 Stéphane La Rue entreprend depuis peu — longtemps après sa réflexion sur la peinture-objet et le monochrome blanc — un corpus de 35 aquarelles sur papier en relief (*Mouvement n° 4 : Futur antérieur*, 2010–2011). Celles-ci, usant de couleurs primaires, de pliages et de découpages, et de diverses configurations d'accrochage, reprennent avec des moyens réduits bon nombre des caractéristiques picturales propres au modernisme : réduction des signes expressifs, qualités de surface, jeux formels de lignes et de superficies marquant

1. Ces œuvres faisaient partie de l'exposition *Le travail qui nous attend*, présentée à Battat Contemporary en 2009.

des effets de continuité et de rupture — ces éléments agissant aussi bien à l'intérieur d'œuvres individuelles que d'une œuvre à l'autre.

Miroirs, verres, reflets — Il est intéressant de remarquer que le recours à certains procédés formels élémentaires peut intervenir dans un contexte tout autre que celui de l'abstraction, et informer le discours de l'œuvre en s'entremêlant avec son iconographie. Ceci est vrai de l'effet formel de dédoublement (parfois inversé ou multiplié), que nous retrouvons dans l'œuvre de Grier Edmundson. Interviennent alors ici, en lien avec ce dispositif, les figures occasionnelles du narcissisme et du piège. Parfois, le reflet se démultiplie infiniment, sur un mode quasi kaléidoscopique. C'est le cas lorsque les images déjà symétriquement dédoublées et multipliées de Ronald Reagan (ou du pont du détroit de Tacoma au moment de son effondrement en 1940), imprimées sur du papier peint, se reflètent elles-mêmes ainsi que les autres œuvres de l'exposition dans un cube aux facettes de miroir. Le motif du miroir, très présent dans *La Triennale québécoise 2008* (dans les pratiques de David Altmejd, Gwenaël Bélanger et Nicolas Baier, par exemple), réapparaît également dans la présente exposition.

00.01.46 Dans la production récente de Lorna Bauer *(Untitled No. 1*, *Untitled No. 2*, 2010), l'image photographique se décompose comme sous l'effet d'une fragmentation kaléidoscopique. Dans l'œuvre vidéographique intitulée *Kaleidoscope*, 2009, la surface d'un miroir déposé au sol dans un paysage enneigé éclate en fragments sous l'effet des balles tirées à la carabine par l'artiste. Dans *Éminence grise (Documentary Photographer)*, 2011, un appareil photographique monté sur trépied « capture » sa propre image sur une surface réfléchissante obscure, l'artiste n'apparraissant que discrètement à l'arrière plan. Toutes ces pratiques ont en commun une sorte de travail phénoménologique sur les éléments premiers de la visualité. Elles se nourrissent d'une réflexion qui aborde les procédés techniques du point de vue d'une détermination des points d'arrimage entre leurs qualités structurelles et un ensemble de facteurs psychologiques et idéologiques plus larges. La mise en valeur d'effets de sens reliés à certaines qualités de matière — sa transparence, ses facultés réfléchissantes — peut suggérer l'intuition d'une précipitation de l'expérience ou encore celle d'une sorte de pensée de la rupture et du vide. De tels effets réapparaissent notamment, sous une forme alternative, dans

00.02.22 *Windshields*, 2009, de Valérie Kolakis, où la représentation de pare-brise fracassés, photographiés en gros plan et sur un mode hautement contrasté, se voit elle-même froidement morcelée en une trame orthogonale. Nous retrouvons une réflexion phénoménologique apparentée, sur un mode encore

différent et aniconique, dans certains tableaux monochromes
00.02.14 de Chris Kline : la peinture réfléchissante y rend possible un bref effet de phosphorescence, selon l'éclairage et les mouvements du spectateur — effet qui pourra en outre
00.00.60 évoquer la qualité de certains textiles et accessoires utilisés pour la signalétique et la sécurité nocturnes.

Dédoublement, inversion, polarisation ; optique, astres, distances extrêmes — Le dispositif du reflet intervient par ailleurs dans certaines œuvres de Pascal Grandmaison qui, bien que ne figurant pas dans la présente *Triennale*, s'inscrivent néanmoins de façon assez représentative parmi les productions évoquées. Avec *Void View*, 2010, par exemple, de petits fragments, qui se détachent sur une sorte de tapis de cendres, miment un ciel nocturne constellé d'étoiles. *Half of the Darkness*, 2010, évoque également le monde stellaire, par une série de photographies tirées en négatif (ce procédé référant indirectement au processus photochimique de solarisation). Exposée sur un plan horizontal, cette œuvre comprend elle-même, entre autres images, plusieurs clichés documentant la course à l'espace. Le motif de l'exploration technique du cosmos apparaît encore ailleurs, avec des œuvres telles que *Progress Progress VII*, 2008, ou encore *Jan 26, 2006*, 2006, de Grier Edmundson, cette dernière reprenant la scène hautement médiatisée de l'explosion de *Challenger* en 1986. Dans un cycle
00.02.74 d'œuvres performatives de Charles Stankievech (*Ghost Rocket World Tour*, 2009–2010), des fusées d'artifice sont mises à feu par l'artiste sur des sites géographiquement éloignés les uns des autres, choisis en fonction de leur rapport avec une histoire des réseaux géopolitiques et techniques. Nous observons une iconographie semblable dans les photographies de Jessica Eaton qui prennent l'éclipse pour objet (*Shadow 9*, 2009)[2]. Le motif de l'astre intervient encore dans les *Moon Walks* de François Morelli, sur lesquels nous reviendrons ultérieurement. Nous le retrouvons également dans certaines vidéos de
00.01.30 Jean-Pierre Aubé, comme *Titan and Beyond the Infinite*, 2007 — cette dernière étant réalisée à partir d'informations recueillies lors de l'atterrissage de la sonde Huygens sur Titan. Partout, les œuvres abordent les astres du point de vue de la notion de distances et de températures extrêmes. Elles engagent une conscience qui éprouve les moyens de sa propre connaissance, évalue la portée potentielle de ses déplacements et de son expérience en réfléchissant sur les paramètres symboliques et technologiques de ses percées et fulgurations.

Hauteurs brûlantes, profondeurs glacées. Corps, psyché, sondes — S'inscrivant dans le même registre iconographique, de nombreuses représentations du Soleil apparaissent dans les productions récentes, comme dans *31 soleils (Dawn Chorus)*, 2010, de Jean-Pierre Aubé, ou dans les dernières œuvres

2. Ou encore dans la production récente d'une artiste comme Suzanne Déry, où l'image d'une comète — *Untitled (The Second Comet Hyakutake, March 25, 1996)*, 2011 — ou celle de la Lune — *Moon (Far Side of the Moon Never Seen from Earth. Viewed from Apollo 11 Spacecraft, 1969)*, 2010–2011 — se voient encore une fois soumises au dédoublement de la sérialité.

00.01.54 de Mathieu Beauséjour[3]. *Icarus ou Une allégorie de la chute du capitalisme*, 2010, en particulier, déplace le registre d'interprétation vers le terrain philosophique et psychanalytique. Dans les dessins de cette série, la lumière du Soleil est mimée par un effet de constriction rayonnante que figure le jeu serré d'innombrables et fines lignes noires. Ailleurs dans l'exposition, un tourne-disque diffuse le son que produit le Soleil, tel qu'enregistré par la NASA et plus loin encore, avec *Acéphale*, 2010, l'astre apparaît à la place de la tête décapitée d'un faucheur dont l'image provient d'un billet de banque yougoslave. Ici, la représentation dialectique du travail des forces économiques, libidinales et symboliques emploie le Soleil pour faire surgir par la négative la figure du nihilisme et de son potentiel destructeur[4]. Reprenant l'iconographie
00.02.66 cosmique sur un mode apparenté, François Morelli a récemment proposé une série d'œuvres prenant la forme de drapeaux bleus, où apparaît un disque blanc figurant la Lune, portés au pied lors de promenades performatives (*Moon Flags,* 2010 et 2011). L'œuvre fait appel à des références qui pourraient sembler conflictuelles : l'épisode historique — décrit en termes héroïques — du « premier pas » sur la Lune, le motif du drapeau que l'on foule aux pieds, l'ostentation emblématique de la pureté souillée ou perforée, l'inversion du très haut et du très bas. Mais ces références peuvent être reliées à d'autres versants de l'œuvre de Morelli — par exemple les dessins de cagoules-marionnettes faits de ceintures entrelacées, ou encore certaines structures de fil de métal suggérant des cages — où tout pointe en direction d'un dispositif symbolique structuré par l'expérience réflexive d'une performativité somatique soumise à d'importante forces restrictives.

Mouvements (1). Dispositifs scopiques et lignes de pistes : le corps individuel — Avec *Icarus* de Mathieu Beauséjour, les lignes multipliées des rayons du Soleil, des sillons du disque et (par suggestion) du champ arpenté par le faucheur, trouvaient un écho dans les rais de lumière dessinés dans l'espace d'exposition par le jeu du Soleil et des stores verticaux. Le corps, convoqué dans les œuvres de Beauséjour et de Morelli, fait une apparition plus explicite encore dans
00.01.26 la pratique picturale récente de Numa Amun (*Citadelle des sens*, 2007–2009). L'imitation peinte d'effets de techniques de gravure (telles que la pointe sèche ou l'eau forte) y soumet le corps à un réseau de lignes rayonnantes, de grilles ou de filets entrecroisés, qui découpent et sondent les grands motifs psychosexuels et religieux occidentaux. Engageant un travail manuel technique et précis, de longue haleine, ces œuvres rappellent simultanément la figure de Vésale et la tradition héraldique ainsi que la culture visuelle catholique. La dimension technique et paradoxalement intuitive de ce travail, par ailleurs, donne au dispositif utilisé les qualités pratiques

3. Ou encore chez Pascal Grandmaison, qui découpe ou multiplie formellement la figure de cet astre dans *Believing Cloud* et dans *Moment of Reason*, 2011.

4. Voir comme motif psychanalytique lié à ces processus symboliques et politiques la notion d'anus solaire telle que formulée par Georges Bataille, dans « L'anus solaire », dans *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 79–86. Sur le lien entre analité et mélancolie, voir Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 22–25. Voir également la célèbre étude du trope mélancolique dans les arts visuels : Erwin Panofsky, Fritz Saxl et Raymond Klibansky, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989. Pour un exemple d'œuvre littéraire utilisant les motifs de l'érotisme et de la mort, la figure des astres et la montée vers le nord dans une trame structurelle qui prend la forme d'un faux scénario, lui-même mis en abyme et traversé de réflexions sur les possibilités techniques du dispositif filmique, voir Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1997.

d'une sorte d'analyse érotique. Plusieurs autres productions récentes arriment le trope de la multiplication linéaire à l'inquisition optique et à la transgression. Chez François Morelli
00.02.10 ou Mark Igloliorte, un même jeu de lignes démultipliées se
00.00.62 rapportant au motif de la cage contribue à définir une expérience restrictive de l'espace et des mouvements du corps. Certaines
00.02.38 œuvres de Frédéric Lavoie qui empruntent au mode du documentaire animalier — *À l'affût*, 2011, *À l'écoute*, 2011 — emploient elles aussi d'invisibles lignes « de mire » qui traquent une multiplicité de perspectives visuelles et sonores, entremêlées aux lignes de déplacement des sujets observés[5]. Le même type d'observation attentive et focalisée — agissant à titre de « fausse embuscade » — peut être observé dans la vidéo *Pourquoi marcher*, 2010, du même artiste (ou encore dans *Kaleidoscope* de Lorna Bauer, où le thème de la chasse apparaît plus clairement). Dans *Following Following Piece*,
00.02.58 2008–2010, Thérèse Mastroiacovo fait elle aussi référence à une notion élargie de « traque », bien que le registre engagé y soit très différent. L'œuvre s'appuie d'une part sur un recours iconographique et conceptuel à l'archive (ici l'œuvre s'attache à l'observation d'une œuvre antérieure, elle « suit » son développement historique, tout comme la série *Art Now* « suit » un certain type de monographies sur l'art contemporain). Ces dessins engagent d'autre part un travail manuel extrêmement attentif et patient, dans lequel une bonne partie de l'effectivité esthétique dépend précisément de l'aptitude à atteindre, par une accumulation patiente de lignes graphiques atténuées, un effet qui mime le mode tonal et mécaniquement reproductible de la capture photo-documentaire du corps de Vito Acconci.

5. Pour la notion de fuite linéaire, voir Elias Canetti, « Métamorphoses de fuite : hystérie, manie, mélancolie », dans *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 362–368.

Mouvements (2). Lignes structurelles, réseaux, nomadisme et frontières, citoyenneté : le corps collectif — Plusieurs œuvres empruntent également un dispositif linéaire pour évoquer une délimitation de l'espace architectural, urbanistique ou territorial qui pointe en direction de motifs psycho-politiques et de la gestion technique du flux de la
00.01.50 multitude. Chez Sylvain Baumann et Florine Leoni, comme chez Valérie Kolakis, de tels dispositifs (échafaudages, structures tubulaires, néons) interrogent les singularités architecturales dans leur dimension spécifique, et plus encore les termes immédiats de l'expérience phénoménologique de l'espace et des objets qui s'y trouvent[6]. Dans l'œuvre *Intersection articulée. Architecture relationnelle 18*, 2011,
00.02.50 de Rafael Lozano-Hemmer, un dispositif de puissants projecteurs installés symétriquement sur la place des Festivals pointe en direction du ciel un jeu mobile de lignes lumineuses, dont la configuration imprévisible résulte de l'intervention du public — évoquant ainsi, par un détournement inattendu, la cathédrale de lumière mise en œuvre par Albert Speer

6. Nous trouvons un autre exemple de ce type de dispositif dans *Soleil différé,* 2010, de Pascal Grandmaison, qui reprend dans une tonalité et une temporalité froides la structure dénudée de la sphère géodésique construite par Buckminster Fuller pour Expo 67 (écho, ici, de la guerre froide) — structure ravagée par le feu en 1976.

à Nuremberg sous le régime nazi. À travers un ensemble de renvois formels et langagiers, la notion de contrôle du mouvement (et de son « courant ») apparaît semblablement
00.02.18 dans un projet récent de Thomas Kneubühler qui interroge l'accès au pouvoir des différents groupes sociaux nord-américains. *Under Currents*, 2011, prend précisément pour objet les réseaux de distribution hydro-électriques qui étendent leurs lignes d'alimentation (*power lines*) à travers le Nord du Québec. Les notions politiquement chargées de déplacement collectif et de nomadisme interviennent également dans certaines œuvres de Jacynthe Carrier, où
00.01.70 la syntaxe chorégraphique des relations gestuelles entre les corps individuels et leurs accessoires peut également faire appel, pour évoquer le corps au sens anthropologique et ses mouvements, à la métaphore du courant électrique (ou encore de la ligne ferroviaire) — par l'image de la lampe ou du pylône électrique. Des préoccupations semblables sous-tendent bien d'autres projets récents, même à l'extérieur du contexte de la *Triennale*[7]. Nous mentionnerons également au passage que les projecteurs utilisés par Lozano-Hemmer, avant d'être intégrés à l'œuvre, servaient précisément à la surveillance de la frontière américano-mexicaine. Certaines œuvres
00.02.14 de Chris Kline, par ailleurs, telles *31C14* ou *31C15, 2009*, prennent littéralement pour support des cartes géographiques dont l'artiste obscurcit la lecture par un dense réseau de lignes peintes à l'encre et qui servent à mettre en relief les diverses informations inscrites dans les marges. Finalement,
00.01.42 *Concertina*, 2011, de Steve Bates, emploie pour sa part un long fil barbelé de type « concertina » (muni de lames de rasoir) que l'artiste utilise comme antenne émettrice dont les signaux sont captés et transmis par des radios environnantes[8]. Là encore, le dispositif linéaire contribue à moduler les notions de surveillance et de contrôle des mouvements individuels et collectifs.

Courant froid. Le froid travaillé par le chaud ; manipulation froide de la brûlure — Il n'est peut-être pas fortuit que les notions de dissémination, d'exploration géographique et de froideur gagnent en popularité à une époque où tout semble se rapprocher, se reconnaître et se familiariser, se surpeupler et se réchauffer — précisément par le truchement de nouveaux réseaux globaux composés de « lignes » communicationnelles. Le nouvel « exotisme » du froid et de la forme dénudée peut dès lors être compris à la lumière de la relation paradoxale et parfois tendue qu'il entretient avec la métaphore de la « serre chaude » des communautés humaines — qualifiant ainsi un rapport ambivalent vis-à-vis des projets sociopolitiques qui cherchent à la développer. Dans presque toutes les œuvres précédemment évoquées, une sorte de froideur intervient pour caractériser un dispositif

7. Voir par exemple le *Stanstead Project, or how to cross the border*, 2011, d'Andreas Rutkauskas, présenté à la Galerie Foreman de l'Université Bishop's en 2011, qui utilise une trame linéaire pour aborder la transformation des conditions de mobilité et de sécurité autour de l'aménagement de la frontière séparant les Cantons de l'Est du Vermont — *Boundary Map, Sheet No. 6, 1929*, 2011.

8. Voir aussi, pour un travail vidéographique prenant pour objet la capture d'ondes radio et qui interroge les notions de propriété et de frontière technico-légale et idéologique : Jean-Pierre Aubé, *Capture de sons V.L.F. sur la Baltique*, et *V.L.F. Natural Radio — 21.12.2002 Jerisjärvi, Finlande*, 2002.

formel (définissant des syntaxes visuelles extrêmement réduites, comme avec le formalisme et l'art conceptuel, ou le cadre esthétique et sociologique du cube blanc), des qualités de matière ou des techniques qui facilitent ces dispositifs (le verre, le miroir, le métal, la reproduction photomécanique), ou encore une iconographie l'illustrant plus explicitement (éléments cosmiques, paysages nordiques, etc.). Fréquemment, le froid est « travaillé » par la chaleur cependant, sur le mode d'une interpénétration : c'est le cas par exemple dans *Almost Familiar Place*, 2008, de Valérie Kolakis, où la vaseline, un corps gras habituellement utilisé pour soulager les gerçures et les brûlures, se voit minutieusement appliquée sur des vitres pour y simuler un effet de givre. C'est encore le cas avec certaines œuvres de jake moore, où la blancheur des matières et le minimalisme des formes peuvent paradoxalement s'arrimer aux notions de chaleur animale et de nidification. Mais le processus général que nous décrivons ici n'est pas, pour autant, celui d'une quelconque dialectique performative : ailleurs, des espaces froids sont traversés de fusées, de comètes, de matières et de plans colorés (Edmundson, Stankievech, Biederman) ; des surfaces immaculées sont tachées de ponctions ou de brûlures, elles-mêmes froidement exécutées (Morelli, Kolakis) ; d'autres surfaces finalement, de verre ou de miroir, sont soumises à l'éclatement (Bauer, Kolakis). Fréquemment, l'électricité est associée au froid par un lien paradoxal qui la voit tenir alternativement lieu de source de chaleur ou de force sécante.

00.00.64

00.02.62

La vie gelée — Osons pour finir l'esquisse d'une dernière hypothèse : la figure d'une agression esthétique ciblée et froidement mise en œuvre, portant sur des objets qui pourraient eux-mêmes être décrits comme « froids » (*a fortiori* si l'on songe à la diversité des dispositifs techniques visés), doit peut-être se rapporter à une conception particulière de l'environnement social selon laquelle celui-ci, se refroidissant rapidement, deviendrait de plus en plus infernal[9], rendant progressivement l'existence « opaque et irrespirable »[10]. C'est du moins dans cette perspective particulière que certaines des pratiques artistiques abordées au cours des dernières pages pourraient être finalement décrites en rappelant les termes suivants, extraits de la *Critique de la raison cynique* du philosophe allemand Peter Sloterdijk : « Quand les cynismes plaisantent méchamment, quand ils se montrent froids envers la morale, quand ils font étalage d'une froideur glaciale avec laquelle ils s'insensibilisent à l'égard de l'amoralisme du monde, voire se proposent de le surpasser, la froideur subjective envers la morale réfléchit une glaciation sociale générale. Le mot d'esprit qui vient du froid rappelle au moins dans son agressivité une vie plus vivante. Les " chiens de glace " ont encore la force d'aboyer et possèdent encore assez de mordant pour vouloir clarifier les choses[11]. »

9. Rappelons ici que le cœur de l'Enfer tel que le décrit Dante n'est pas un brasier mais bien un lieu glacé : « Nous passâmes plus loin, au lieu où la gelée/Atrocement ligote une autre engeance/Non face en bas, mais tête renversée./ Là les pleurs mêmes empêchent de pleurer,/Et la douleur, qui trouve une barrière aux yeux,/Rentre au-dedans pour aggraver la peine :/Les larmes, dès l'abord, en se prenant en masse,/Forment une visière en cristal, sous les cils,/ Qui se trouve remplir de l'œil la coupe entière. » *La Divine Comédie*, Paris, Classiques Garnier, 1989, p. 165–166. Guy Debord, décrivant la vie contemporaine à l'ère aliénante du spectacle (celui-ci n'étant rien d'autre que « la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse »), la qualifie également de monde « séparé », « mort » et « endormi », ou encore de « *temps gelé* » (c'est l'auteur qui souligne). *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 18, 24–25, 165, 192.

10. *Ibid.*, p. 24.

11. Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 505.

00.00.66

Louise Simard

Le *live*

Les pratiques performatives actuelles sont diverses et cette diversité s'exprime dans le caractère intime, participatif, méditatif ou festif de chaque proposition et de ses différents rapports au temps, au lieu et au public. On fait appel à la notion du *live* pour désigner ici l'ensemble des formes et tendances de la performance dans les arts actuels. Au cours des dix dernières années, le performatif s'est immiscé dans le processus créatif jusqu'à inciter certains artistes à poursuivre leur action en galerie : au cours de la *Triennale*, Jim Holyoak et Matt Shane dessinent directement sur les murs de la salle d'exposition ; Ève K. Tremblay récite des passages du roman de science-fiction *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury ; Massimo Guerrera intervient auprès des visiteurs du Musée ; un des personnages de Julie Favreau performe dans son espace ; Dean Baldwin anime son « installation-bar ». De son côté, François Morelli refait une marche incognito dans les rues de Montréal en suivant les lettres du mot *lune* dans la topographie de la ville. Certains se souviendront que dans sa marche de 1974, il avait parcouru le tracé imaginaire du mot *arbre*.

On parle d'un retour et d'un renouveau de la performance ; et en même temps, entre la musique et les arts visuels, le film et l'expérimentation sonore, on observe plus de trajectoires croisées qu'il y a dix ans. Toute une communauté d'artistes visuels et des musiciens collaborent et partagent des projets de création. L'art sonore occupe une place importante en performance et, pour certains, en salles d'exposition : Magali Babin, Steve Bates, Tim Hecker, Karl Lemieux, Martin Tétreault, Nancy Tobin sont présents sur les deux scènes ; et près de la moitié des artistes de la *Triennale* créent des œuvres sonores ou avec une composante sonore. On remarque également un intérêt nouveau pour la performance de style cabaret dans le travail de Claudie Gagnon, de L'orchestre d'hommes-orchestres et de 2boys.tv.

S'il y a tout autant de façons d'aborder l'éclectisme de la performance qu'il y a de sortes de performances[1], l'approche la plus fascinante est certainement celle qui nous met directement en contact avec l'action au cœur du processus créatif adopté par chaque artiste et qui révèle la singularité de la démarche de chacun vers la prestation *live*.

1. « Il y a autant de sortes de performances qu'il y a de performeurs, écrivait Richard Martel dans *Art Action*, Dijon, Les presses du réel, 2005, p. 105.

Être

Comme les titres de ses performances l'indiquent — *Ton corps mon atelier, 2003–2008 ; C'est avec toi que je veux être toute seule, 2006 ; Aujourd'hui c'est chez toi que je veux être toute*

00.02.98 *seule, 2009* —, la démarche performative de Sylvie Cotton est portée par son désir d'établir un échange particulier, à caractère intime. Au début de sa pratique, par le biais d'interventions urbaines et d'objets disposés dans des situations définies, Sylvie Cotton cherchait à s'infiltrer dans
00.00.68 l'espace et la réalité des autres. Depuis 2001, elle explore des façons d'établir des rencontres plus directes. Elle débute à l'étranger, à Helsinki, par des séances de baisers donnés à des inconnus dans un ascenseur et poursuit à New York par des *Promenades* les yeux bandés, au bras d'un inconnu qui la guide : un exercice d'abandon total basé sur la confiance. Dans ces performances à caractère intime, souvent qualifiées de « one-to-one performances », Sylvie Cotton se met non pas dans des situations à risque, mais dans des situations où il *risque* de se passer quelque chose. Aisance, appréhension, inconfort ou sympathie mutuelle : il n'y a aucun faux-semblant. Pour ces promenades, Sylvie Cotton demande aux participants de lui accorder au moins trois heures. « Un laps de temps minimum pour que s'installe une complicité minimale, dit-elle, un abandon qui fait qu'on peut déjà sentir une présence authentique et s'engager dans un vrai échange[2]. »

À la différence de ses travaux en dessin, installation et écriture, dans son travail en performance, Sylvie Cotton propose des expériences éphémères, de nature interactive, et explore les notions de confiance, de présence immédiate et d'accueil d'une énergie « quelle qu'elle soit ». Son travail, dit-elle, s'inscrit *in situ* et *in spiritu*, c'est-à-dire dans l'état d'esprit particulier dans lequel cette action est menée et dans une conscience attentive aux lieux privés ou publics qui accueillent son action. Dans le cadre de la *Triennale*, Sylvie Cotton réalise *C'est maintenant ! Life Is Now!* une trilogie des principales formes de sa pratique en performance. La trilogie débute par une action de groupe avec la participation du public, action que l'artiste répète à plusieurs reprises au cours d'une même journée : créant un mouvement de gens. Dans un deuxième temps et un autre jour, elle performe en duo. Sa trilogie se termine par une action solo. Dans ces trois performances, Sylvie Cotton suscite un mouvement de présence humaine et d'objets… « et de liens incitant à la contemplation ».

2. Sylvie Cotton, « L'élaboration du geste », www.laboratoiredugeste.com/article13. Les propos de Sylvie Cotton ici, comme tous les autres propos d'artistes sans références précises dans ce texte, proviennent de nos discussions, échanges courriels et quelquefois de leur site Web.

Convier

00.03.12 Dominique Pétrin et Georges Rebboh utilisent l'hypnose pour créer une situation où là aussi, il risque de se passer quelque chose. Artiste en arts visuels, Dominique Pétrin s'est d'abord fait connaître par ses prestations au sein du groupe rock expérimental Les Georges Leningrad, reconnu pour ses mises en scène extravagantes. Après sept ans et plus de 500 spectacles, en 2007, elle a choisi de quitter la scène musicale et de se consacrer à sa pratique de sérigraphe[3].

3. Dans sa pratique de la sérigraphie, Dominique Pétrin s'intéresse à la présence des couleurs, à la densité et à la répétition de motifs. Elle imprime, découpe et recompose directement au mur des galeries pour créer un rythme dans des environnements immersifs. La Centrale Galerie Powerhouse lui a consacré une première exposition solo en 2009 ; à l'automne 2011, on peut voir son travail au Centre Clark.

Dans ses premières performances solo sur la scène des arts visuels à *Viva! Art Action*, elle intégrait ses sérigraphies de papiers multicolores. Rapidement, elle a choisi de se dépouiller de tout élément accessoire pour travailler en duo, sous hypnose, avec l'artiste et performeur Georges Rebboh. Ensemble, sans aucun artifice, ils explorent les modalités de la relation hypnotiseur-hypnotisé.

Dans leur pratique de l'hypnose, Dominique Pétrin et Georges Rebboh sollicitent une concentration maximum pour faire émerger une énergie, pour convier et laisser monter en force l'imagination. On est loin des stratagèmes de l'hypnose comme spectacle de variétés. Ici, dans la relation hypnotiseur-hypnotisé, Georges Rebboh s'accorde entièrement à l'état de Dominique Pétrin. D'une intense présence, il est ce que les spécialistes de l'hypnose appellent une « énergie éclairée ». On nous rappelle d'ailleurs que l'hypnose est toujours d'abord une autohypnose, dans le sens que c'est la personne qui accepte de se laisser hypnotiser « qui détient la clef de l'intelligibilité du phénomène[4] ». Induite en état d'hypnose, Dominique Pétrin accède à une potentialité. Elle se fait le véhicule d'un entendement entre elle et Georges Rebboh. Son « moi », qui semble oublié, reste parfaitement capable de déterminer les modalités et les limites de cet oubli. Elle n'est pas dans la régression ni dans une perte d'autonomie, mais bien dans une relation. Le risque que chacun des deux artistes prend est d'importance. Il peut ne rien se passer. Il faut être prêt à tout et éventuellement à rien. Nos attentes sont suspendues, on ne sait même pas ce qu'on attend.

En performance sous hypnose, Dominique Pétrin et Georges Rebboh nous placent dans une situation de « pure attente » qui a aussi quelque chose à voir avec le processus d'induction hypnotique. Un moment de pure poésie, quand on songe à la position d'André Breton qui proposait de libérer l'hypnose des mains de pratiques médicales pour la cultiver là où il importe de le faire : dans la fabrication des poètes.

4. Selon les termes de François Roustang dans *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994, p. 86 et 15.

Accueillir

00.03.16

Les trois artistes du collectif PME-ART, Caroline Dubois, Claudia Fancello et Jacob Wren[5], s'efforcent toujours d'éviter les délimitations trop rigides entre l'espace scénique et le public. Par diverses stratégies — improvisation contrôlée, attitude désinvolte, échanges conviviaux —, depuis 2008, le collectif poursuit un cycle de création explorant la notion d'hospitalité. PME-ART partage la réflexion de Marko Zlomislic sur l'idée que l'hospitalité va plus loin que l'invitation où l'on attend sans surprise l'arrivée de l'hôte. «L'hospitalité, écrit Zlomislic, demande une surprise totale. On n'est pas préparé, ou bien on est préparé à ne pas être prêt

5. Jacob Wren est écrivain et codirecteur artistique de PME-ART, qu'il a cofondé en 1998 avec Sylvie Lachance.

à l'arrivée inattendue de quelqu'un d'autre. L'hospitalité est la réception ou l'accueil qui n'a ni force, ni protocole, ni loi. C'est une ouverture dépourvue d'attente[6]. . . »

À ce jour, PME-ART a élaboré cinq projets du cycle *HOSPITALITÉ*, des œuvres exigeantes sur le plan esthétique, sollicitant une relation singulière avec le spectateur. Sa dernière proposition, *Le DJ qui donnait trop d'information — HOSPITALITÉ 5* explore les liens entre la musique et nos souvenirs. « La musique est la trame sonore de notre vie », disait Dick Clark. Avec un tourne-disque, une pile de vinyles et pour chacun « une histoire toute prête. . . cette nouvelle création explore comment la musique infiltre notre vie personnelle et sociale et fait évoluer notre compréhension de l'amour, du travail, et notre opinion sur la façon dont la société devrait fonctionner. » Selon la dramaturgie « ouverte » du *DJ qui donnait trop d'information*, à tour de rôle, par un court récit, un souvenir personnel, une anecdote ou un fait historique, les trois performeurs présentent un album et le font jouer au complet ou en partie. Le défi pour eux est de poursuivre l'exercice en trouvant un enchaînement adéquat entre la musique choisie et l'histoire qui vient d'être racontée. Pendant leur performance, les artistes de PME-ART exercent une constante vigilance, à l'affût de l'authenticité recherchée dans la rencontre avec le public. À l'occasion de la *Triennale*, PME-ART a choisi de tenir cette performance durant trois heures pendant lesquelles le public peut entrer et sortir, rester le temps qu'il veut. Certains pourront être intimidés, déstabilisés ; la plupart seront entraînés dans un questionnement sur la nature de ce qui se déroule sous leurs yeux. À leur manière, les artistes de PME-ART réussissent à tirer le spectateur d'une attente passive d'un divertissement et lui offrent de « jouer » un nouveau rôle.

00.00.70

6. « Hospitality goes beyond invitation. With invitation we expect a guest to arrive without surprise. Hospitality requires absolute surprise. We are unprepared or prepared to be unprepared, for the unexpected arrival of any Other. Hospitality is the receiving or welcoming which has no power, protocol or law. It is an opening without the horizon of expectation … » Marko Zlomislic, « Conflict, Tolerance and Hospitality », dans *The Philosopher*, vol. LXXXXII, no. 2, consulté le 28 avril 2011 sur www.the-philosopher.co.uk [Notre traduction.]

Imaginer

Le disque vinyle occupe une place exceptionnelle dans la création contemporaine. Plusieurs artistes s'y sont intéressés, comme nous le rappelle Allan Licht : « Duchamp avait produit ses *Rotoreliefs*, six " disques optiques " ornés de dessins à faire tourner à la vitesse de 33 ⅓ tours/minute, en 1935 ; Cage avait incorporé des tourne-disques dans ses œuvres *Imaginary Landscape,* de 1939, et *33 ⅓*, de 1969. Mais plus encore, Milan Knizak composa ses sculptures de " musique brisée " de deux différents disques brisés et collés ensemble dans les années 1960 ; Christian Marclay a fait de même avec ses " disques recyclés " à la fin des années 1970 — début des années 1980. Tous deux faisaient jouer ces disques à des vitesses variées tout en introduisant des accidents à divers degrés[7]. »

Platiniste, improvisateur et compositeur issu du milieu des arts visuels, Martin Tétreault a fait du tourne-disque son instrument de prédilection depuis 1995 et, depuis 2006,

00.03.20

7. « Duchamp had made *Rotoreliefs* (6 « optical discs » with drawings on them, to be rotated on turntables at 33 ⅓ revolutions per minute) in 1935, and Cage had incorporated turntables into his pieces *Imaginary Landscape* (1939) and *33 ⅓* (1969); but more to the point, Milan Knizak made his " broken music " sculptures of two different records broken and glued together in the '60s; Christian Marclay did the same with his " recycled records " in the late '70s and '80s. Both actively played the records at various speeds and incorporating various degrees of abuse. » Alan Licht. *Sound Art Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007, p. 204. [Notre traduction.]

il dirige et compose pour un quatuor de tourne-disques formé par Nancy Tobin, Nicolas Bernier, David Lafrance et Magali Babin, tous artistes sonores reconnus. Paradoxalement, alors que les pratiques sonores actuelles sont affranchies de la tradition « classique » de l'écriture musicale et de l'interprétation, l'aventure esthétique de Martin Tétreault l'a entraîné vers une orchestration du son. Inspiré par les écrits théoriques de Kandinsky sur la grammaire des formes et des couleurs, Tétreault a imaginé un système de partitions pouvant être lues et exécutées par les platinistes de son quatuor. Alors que Kandinsky s'intéresse au degré d'abstraction de la musique pour aller vers une abstraction en peinture, à la relecture de *Point et ligne sur plan*, Tétreault a eu l'idée de transposer les théories plastiques de Kandinsky. L'élément déclencheur, dit-il, est venu d'un exemple donné par Kandinsky pour qui « les notes frappées du piano sont des points, tandis que les notes tenues de l'orgue sont des lignes. » Martin Tétreault nous rappelle que Kandinsky était convaincu de pouvoir entendre les couleurs et les associer à des instruments et qu'il a composé (avec Thomas de Hartmann) un opéra couleur-lumière *Der gelbe Klang (Le Son jaune)*. Dans son travail de transposition, Martin Tétreault fera de la ligne jaune le signe d'une sonorité à jouer en continu et à bas volume.

Pour *Points, lignes avec haut-parleurs*, 2011, Martin Tétreault n'utilise aucun disque vinyle traditionnel, mais des surfaces sonores qu'il a lui-même fabriquées avec différents matériaux choisis pour leur malléabilité. Il a élaboré en studio des stratégies de composition basées sur l'improvisation. En performance, il dirige son quatuor pour que l'exécution soit le plus près possible de sa composition initiale, tout en exploitant les accidents et les passages favorables aux jeux d'improvisation. Les quatre platinistes ont chacun devant eux une partition de signes et de couleurs, précisant une série d'actions : choix du disque, vitesse de rotation, intensité du volume, égalisation des fréquences. La qualité de la performance se trouve dans « la rapidité de prise de décision, la précision et la fragilité gestuelle en cours d'exécution », et dans la grande complicité des cinq artistes.

Improviser

00.03.04 Karl Lemieux compare sa façon d'utiliser les projecteurs 16 mm à celle des platinistes avec leurs tables tournantes. Depuis 2003, parallèlement à ses créations de films expérimentaux, il réalise des performances de projection et altération en direct de bandes film 16 mm manipulées sur trois à cinq projecteurs avec improvisation sonore ou performance musicale. Karl Lemieux s'inscrit dans la lignée de cinéastes expérimentaux tels, Ken Jacobs, Jürgen Reble, Pierre Hébert, qui, en collaboration avec des musiciens

d'avant-garde, réalisent des performances qui élargissent le spectre de l'expérience cinématographique en explorant la matière du film et la projection lumineuse.

La musique occupe une place importante dans le travail de Lemieux. Très tôt dans sa pratique, il a souhaité travailler la matière filmique avec la même présence et intensité que les musiciens dans un contexte d'improvisation. C'est un enjeu de communication et de partage qui l'a toujours attiré, et c'est cette fascination pour l'œuvre qui se déploie dans la réponse des uns aux autres qui l'a mené à la performance. « Cela implique de maîtriser un instrument. Mais au lieu de rythmes ou de vibrations sonores, cela produit des rythmes lumineux et une expérience physique de la lumière [...] La musique apporte quelque chose à l'image, et l'image apporte quelque chose au son, et le tout mis ensemble devient une œuvre[8]. » En performance, Karl Lemieux triture la pellicule, la perfore, la lacère, ralentit son avancement dans l'amorce du projecteur, joue avec le faisceau de lumière. Les images, entre ses mains, apparaissent et disparaissent. Lorsqu'il performe dans un contexte de pure improvisation avec David Bryant[9], Jonathan Parant et Kevin Doria, Karl Lemieux répond à ce que font les musiciens tout autant que les musiciens répondent à ce qui se passe avec l'image. Ce n'est pas l'improvisation sonore qui conduit la composition visuelle, ni l'inverse. « Le son m'apporte une énergie décuplée. Cela me met presque en transe. Je peux le sentir dans mon corps... Je perçois ce qui se passe entre nous — nous partageons quelque chose de vraiment fort et cette énergie me concentre totalement sur les projecteurs. » L'œuvre s'accomplit au moment où les artistes sont « connectés ensemble » et tous complètement absorbés dans leur action.

00.00.72

8. « It involves controlling an instrument. But instead of sound rhythms or sound vibrations it's light rhythms and the physical experience of light... The music brings something to the image, and the image brings something to the sound, and altogether it becomes a piece. » Propos de Karl Lemieux revus par lui-même, tenus au cours d'un entretien avec Brett Kashmere dans *Incite! Journal of experimental media & radical aesthetics* no. 1, « Against the current: a two-part interview with Karl Lemieux and Daïchi Saïto ». http://www.incite-online.net/Lemieuxone.html7. [Notre traduction.]

9. David Bryant, également membre de Godspeed You! Black Emperor avec qui Karl Lemieux a participé à la tournée 2010–2011. Bryant a composé la musique de *Passage*, une fiction 35 mm de Karl Lemieux réalisée en 2008, qui leur a valu entre autres le Best Music Award du *24er Internationale Kurzfilm Festival* Hamburg, Allemagne.

Jouer

00.03.08

À l'origine ensemble musical formé à Québec en 2002, L'orchestre d'hommes-orchestres (LODHO) est un collectif animé par Bruno Bouchard, Gabrielle Bouthillier, Laurence Brunelle-Côté, Jasmin Cloutier, Simon Drouin, Simon Elmaleh, Danya Ortmann. Pour la plupart de formation classique en musique ou en théâtre, poètes, performeurs, chanteuses, compositeurs engagés dans la création collective, ils se plaisent à qualifier leur pratique de « bricolage interdisciplinaire » autour d'un contenu musical. Les artistes du collectif se disent tous fascinés par « la vérité du musicien luttant avec son instrument... parce qu'elle suffit à rendre la musique théâtrale... », ce que LODHO recherche et appelle « faire de la musique qui se voit ».

Le personnage de l'homme-orchestre définit à la fois la pratique et l'esthétique du collectif. Au sein du groupe, chacun est encouragé à faire tout ce qu'il sait faire. Les membres évitent de se répartir trop spécifiquement les rôles

et s'appliquent même, dans le développement de l'action scénique, à mettre en évidence l'interdépendance des rapports des uns et des autres. « Afin d'encourager les accidents et les possibilités d'intervenir sur le jeu et les actions des autres, on reste serrés l'un contre l'autre. On joue à deux sur un instrument ou alors on joue deux instruments en même temps, on est toujours sur le chemin de quelqu'un mais on s'enjambe avec désinvolture [...], on enlace affectueusement le soliste, on s'aide, on se nuit, on fait sa petite affaire [...], en fin de compte, chaque spectacle devient un événement qui ne se produira plus jamais. » LODHO recherche l'expression d'une vérité dans le jeu.

À la manière des manifestations des premières avant-gardes historiques, LODHO intègre toutes les formes — le « cabaret », le théâtre, la musique — et investit toutes les scènes, jusqu'au théâtre de rue, avec un camion à lait Chevrolet 1963 que le collectif a transformé en « orgue de Barbarie à klaxon », avec souliers à claquettes sur le toit. Car il n'y a pas que le jeu du collectif qui relève de la prouesse : LODHO, c'est aussi une communauté de créateurs inventifs. Les décors sont composés d'objets trafiqués, bricolés, objets sonores qui deviennent instruments de musique incorporés au spectacle. La performance donne à voir et à entendre une profusion d'inventions.

Dans ses projets récents, LODHO s'intéresse à la chanson de cabaret et revisite diverses œuvres du répertoire et des chansons populaires berlinoises dans un enchaînement successif de tableaux poétiques. Il y a dans l'esthétique de LODHO un soupçon de nostalgie — « qui nous plaît », souligne le collectif. « C'est aussi une réconciliation espérée entre art actuel et culture populaire. »

Oser

00.02.94 Le duo montréalais 2boys.tv, formé de Stephen Lawson et Aaron Pollard, crée des œuvres transdisciplinaires intégrant une variété de techniques de performance, projection et travestissement dans la tradition du cabaret. L'identité et la notion de personnage, le récit poétisé sont les principales articulations de l'esthétique de 2boys.tv, au cœur de laquelle il y a un intérêt profond pour le personnage et, telle une mise en abyme, pour la performance dans la performance. Si, comme on tend à les distinguer, le théâtre est l'art de prétendre être quelqu'un d'autre (un personnage) et le propre de la performance, « l'art d'être soi » (ou du moins, l'art de ne pas faire semblant d'être ce que l'on n'est pas), 2boys.tv intègre dans ses créations la complexe question du personnage en soi. Dans la culture populaire, l'esthétique *queer* s'exprime dans les travestissements des carnavals et des cabarets ; en conviant des *drag queens* à ses performances, 2boys.tv fait aussi référence à la dimension politique du mouvement,

qui postule une nouvelle définition des identités, du corps et de la sexualité. L'exploration des genres, la redéfinition des identités, des thèmes récurrents dans l'art contemporain depuis *Rrose Selavy* de Duchamp, sont de la matière dramaturgique pour 2boys.tv.

00.00.74 Dans chacune de ses créations, le duo nous fait pénétrer dans un univers dense, composé d'imaginatives reconstructions de l'espace théâtral. En 2007, pour *Phobophilia*, 2boys.tv nous faisait entrer, en groupes restreints d'une vingtaine de personnes, les yeux bandés, l'un à la suite de l'autre, dans un théâtre de poche. Pour leur plus récente création *La Corde raide*, le duo nous fait passer le long d'un couloir délimité par des pages de papier journal fragilement collées les unes aux autres et vacillant sur notre passage. *La Corde raide* est une étude sur la perte de mémoire individuelle et collective, un acte de souvenir à la mémoire des disparus. « Les oubliés de l'épidémie du sida figurent dans cette histoire parmi tant d'autres histoires et expériences de pertes. »

Dans le contexte du Musée, 2boys.tv choisit de déployer les éléments scéniques dans tout l'espace de la salle en une installation de fragments poétiques dans lesquels se dérouleront les actions performatives. Le public peut déambuler à travers le dispositif et parmi les performeurs.

Déployer

Dans toute performance, il y a une part de risque,
00.03.02 une part d'audace. En performance, Tim Hecker propose une expérience d'écoute totale. Il nous plonge dans l'obscurité et laisse sa musique envahir tout l'espace. Isolé de tous stimuli visuels, on est totalement absorbé dans sa musique. L'entrée en salle, la place choisie, l'obscurcissement progressif deviennent le rituel préparatoire à une écoute attentive. Tim Hecker aime amplifier sa musique et la déployer puissamment dans l'obscurité.

Dans une esthétique néo-électronique, Tim Hecker compose une musique hybride où se rencontrent le bruit, la dissonance et la mélodie. Ses compositions ont souvent été qualifiées de « cathedral electronic music », peut-être parce qu'il donne à entendre l'amplitude du son dans l'espace. « Vous pouvez être plus précis et qualifier mon œuvre d'effet sonore de mille éclats de cristal explosant dans les nuées… Je relie des objets musicaux tels que des orgues à tuyaux énormes avec des sirènes de brume et des huées dans les stades[10]. » Chez lui, la composition passe par l'éclatement et la reformation. Il compare l'expression artistique à un geste de destruction et de renouvellement en un lent processus de surpassement. Tim Hecker compose par superpositions serrées de plages sonores mixées dans une densité « surpassant l'orchestre en tant que source d'une immense puissance sonore[11] ».

10. Les propos de Tim Hecker revus par l'artiste sont tirés d'un article de Juan Rodriguez paru dans *The Gazette* le 23 mai 2009. « You can get more precise and describe my work as the sound of a thousand shivers of crystal exploding in the fog … I am linking musical things like monster pipe organs with foghorns and riots in sport stadium… » [Notre traduction.]

11. « … by passing the orchestra as a source of immense sonic power. » *Ibid.* [Notre traduction.]

Dans une remarquable analyse du travail de Glenn Gould en studio d'enregistrement, publiée dans *Leonardo Music Journal*, Tim Hecker parle du studio comme d'un instrument en lui-même et, ce faisant, nous en dit beaucoup sur ses propres processus de création. « Le studio, écrit-il, est [...] un cadre pour la conscience musicale, qui suscite l'expérimentation esthétique [...], un instrument en lui-même [...] propre à développer un ensemble de pratiques esthétiques concrètes qui pourraient embrasser, d'une manière créative, la malléabilité quasi infinie des sons[12]. » « Je joue habituellement plus haut, avec plus de distorsion, plus viscéralement fort que dans les enregistrements en studio[13]. »Artiste du studio, en situation de performance, il préfère laisser toute la place à sa musique : « Je suis un homme de l'ombre, je joue dans l'obscurité. »

12. Tim Hecker, « Glenn Gould, the Vanishing Performer and the Ambivalence of the Studio », dans *Leonardo Music Journal*, vol. 18, 2008, p. 77–83. « The Studio is ... a frame of musical consciousness, one that encourages aesthetic experimentation ... an instrument in its own right ... to develop a whole set of concrete aesthetic practices that would creatively embrace the nearly endless sonic malleability. » [Notre Traduction.]

13. « I usually play louder, more distorted, more visceral, heavier than studio recordings. I'm a man behind shadows, I play in the dark. » *Art. cit.* note 10. [Notre traduction.]

00.00.76

Lesley Johnstone

The Exhibition: A Site Where Anything Can Happen

Many artists today, both in Québec and globally, are *reinvesting* the space of the exhibition, just as they are revisiting, re-evaluating and renewing the premises of conceptual art, performance art, feminism, institutional critique and relational aesthetics.[1] Nourished by the ideas — and utopian ideals — of the artistic practices of the 1960s, 1970s, 1980s and 1990s, they leave behind many of the closures and limitations of these historical movements. There is a desire to retain what was radical or critical, without the dogmatic tenor of the discourses that developed around them. Demonstrating a fluidity in their practices, artists are deploying a whole range of strategies, devices, images and ideas, sometimes with finely tuned discernment and awareness, at other times with apparent disregard and humour. And while theirs may be a postmodern attitude, it displays none of the reliance on theory and text so characteristic of that particular moment, nor are the works ironical and cynical. In a similar way, we are witnessing a reinvestment in the space of the exhibition, envisaged here not as neutral, nor as ideologically loaded, but rather as a *site* where anything can happen. Conceiving of the exhibition as a *site*, as "a place where a particular event or activity is occurring or has occurred,"[2] opens up multiple avenues and allows a bridging of the once wide gaps between, for instance, Conceptual Art and relational practices.

The *exhibition,* as distinct from the *artwork* or the *art institution,* has come under intense scrutiny in recent years. Publications on the history of the exhibition, reflections on how exhibitions function as mediators of information, innumerable conferences on the role of the curator, the emergence of the "independent" curator and the artist-curator, the proliferation of biennials and triennials, and the ever increasing curatorial and museum studies programs attest to this phenomenon. As art institutions search for ways to play a more active role in their communities, it is not surprising that artists too are exploring, again, the format of the exhibition. The twentieth century has seen a range of artistic strategies deployed in order to activate the artwork and the viewer within the framework of the exhibition: from the Constructivist, Suprematist, Dadaist and Surrealist exhibition designs, to Minimalism and Conceptual Art, site-specific installations, institutional critique and relational practices.

1. See entries for feminisms, performance and conceptual art in the Glossary and Eduardo Ralickas's essay in this publication.

2. *Concise Oxford English Dictionary* definition of site.

The terms *site*, *place* and *space* have also been the subject of much debate within artistic, philosophical and anthropological discourses: from Rosalind Krauss's marked sites of the expanded field of sculpture, which lie on her axis between landscape/not-landscape; to Robert Smithson's site/non-site dialectic, which creates a link between landscape and gallery space; to *in situ*, site-adjusted, site-dominant, site-determined and site-specific works which addressed the supposed neutrality of the white cube. Miwon Kwon establishes three paradigms of site-specificity —phenomenological, social/institutional and discursive— and analyses how site has been transformed over the last thirty years from "a physical location — grounded, fixed, actual — to a discursive vector — ungrounded, fluid and virtual."[3] While Georges Didi-Huberman describes artists such as James Turrell, Pascal Convert and Claudio Parmagiani as "inventors of place,"[4] Michel de Certeau distinguishes between space (*espace*) and place (*lieu*). In a place, "the elements taken into consideration are *beside* one another, each situated in its own 'proper' and distinct location, a location it defines"; a place thus implies an "indication of stability." Space, on the other hand, is a "*practiced place*" and "exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables."[5] And finally, Nicolas Bourriaud's conception of the artwork as creating a social environment in which people come together to participate in a shared activity[6] evokes, to a degree, the use of the term "site" that I am proposing.

The question of how artists are shifting ideas about what an exhibition can be, and what it is possible to *do* within the still quite conventional framework of the exhibition, is at the heart of this text. It examines shared sensibilities and different strategies deployed by a very diverse range of artists in order to *reinvest* the exhibition space, to exploit it as a site where events and activities may occur. They propose such mundane activities as walking and sitting, eating and drinking, meeting and collaborating, performing and thinking. Some offer phenomenological experiences (Alexandre David, Sylvain Baumann and Florine Leoni), some are site-specific (David, Dean Baldwin, Baumann-Leoni), others are site-adjusted (Jim Holyoak and Matt Shane, Séripop, Marie-Andrée Cormier, Julie Favreau), some are performative (Cormier, Favreau, Massimo Guerrera, Holyak-Shane), others bring the studio into the gallery (David, Holyoak-Shane, Guerrera, Séripop), some are relational and involve the organization of a social interaction (Guerrera, Baldwin), others present discrete objects, exploiting a diversity of exhibition devices (Grier Edmundson, Valérie Kolakis, Fabienne Lasserre, Mathieu Latulippe, François Lemieux, Justin Stephens), while still others adopt strategies of conceptual art and institutional

3. Miwon Kwon, *One Place After Another: Notes on Site-Specificity* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), p. 29.

4. Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur* (Paris: Éditions de Minuit, 2001); *La demeure, la souche: apparentements de l'artiste* (Paris: Éditions de Minuit, 1999); *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise* (Paris: Éditions de Minuit, 2001).

5. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Los Angeles: University of California Press, 1984), p. 117.

6. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland (Dijon: Les presses du réel, 2002).

critique (Sophie Bélair Clément, Thérèse Mastroiacovo). They are creating what Jean-Marc Poinsot terms "an unlimited inter-semiotic space where anything, at any time, may become sign, or part of the discourse, including a discourse with its own autonomy."[7]

These works formulate spaces that have been activated by the artist and may perhaps be activated by the viewer, but neither the physical presence of the artist nor the participation of the viewer is necessary for the work to be complete. Rather, the artist organizes a series of interventions or establishes the conditions for an event to take place, but this may also have taken place in the studio some time ago, or could take place in the gallery space sometime in the future. These are "performative installations," to borrow a term from a series of exhibitions held in Germany and Vienna in 2003,[8] and we may be tempted to apply the terms *situation* or *platform*. Reskilling and the return to the studio in recent years, following decades of relational and post-production practices, are no doubt related to this reinvestment in the space of the exhibition. There is an understanding of the exhibition as a privileged site that allows manifold ways of accessing multiple kinds of artworks. There is a reaffirmation of the artist as author, often an intense materiality manifests itself and the creative process is foregrounded. Rather than moving out into real space, into the public realm, artists are evincing a desire to bring some of the kinds of experiences we have in the real world into highly articulated physical, imaginative or mental spaces.

Thinking of the exhibition as a *site* also implies a shifting of the roles of the artist, the curator and the visitor, as well as a blurring of the boundaries between studio space, gallery space, and private and public space. The individual to whom a site is addressed can no longer be conceived of as a viewer or a spectator, terms that invoke only the scopic or perceptual experience; public, audience, user, visitor or participant is more appropriate. The artist may play the role of the curator, while the "real" curator may become more a facilitator, organizer, mediator or financial consultant. The specific context of artist-run centres in Québec and Canada has certainly played an essential role in this regard, as artists find themselves responsible not only for directing, programming and managing these institutions, but also, in the case of their own exhibitions, for the way the work is presented, its actual construction and installation, its dissemination and mediation.

While their works could not be more different formally, conceptually or ideologically, Alexandre David, Dean Baldwin and Massimo Guerrera all explore the idea that the exhibition is a site to be used. They set the stage, provide platforms or create situations within which more or less clearly determined activities, meetings, actions, events may occur.

7. Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu: L'art exposé et ses récits autorisés* (Geneva: Les presses du réel, 2008), p. 41.

8. See Angelika Nollert, ed., *Performative Installation* (Cologne: Snoeck, 2003).

00.01.78 Alexandre David's site-specific plywood sculptures, installations and interventions in public spaces lie in between architecture and sculpture, private and public, inside and outside, presence and appearance, physical experience and mental representation, the functional and the utterly useless. While their structural simplicity, often revolving around a vocabulary of ramps, passages, doorways, tables, chairs and benches, may have its roots in the Minimalism of Robert Morris and Donald Judd, and the perceptual installations of Canadian artist Mowry Baden, they can in no way be reduced to the formalism inherent in those practices. His are explorations of the form and function of the built environment and are grounded in the relationship between phenomenological experience and use. The ubiquitous recycled plywood sheets permit any and all forms of interaction. There is a familiarity, both in the materials and in the forms, which incites physical engagement and active participation: visitors are invited to walk on, sit in or move them; in other words, to use them as they please. These are *spaces* in de Certeau's sense of the word, "practiced places" that are the result of the experiences made of them, and are transformed by the way visitors engage with them. Recently, art galleries have begun developing public programs and using his installations as platforms for readings, performances, film screenings and lecture series, as well as hosting community group meetings, skateboarders, free-ride cyclists and sound artists. And as such, David's works create a bridge between the purely perceptual experiences of Minimal sculpture and the constructed situations of relational practices.

00.00.80

00.01.50 Sylvain Baumann and Florine Leoni's site-specific installations provide an interesting counterpoint to David's. Constructed wholly on site with scaffolding and building materials (drywall and aluminum studs, etc.), they also reference architectural or domestic spaces, but their installations cannot be used in the same way David's can. Visitors walk through and around the structures, and may project themselves mentally into the "rooms," but the experience remains fundamentally one based in phenomenological perception.

00.01.38 Dean Baldwin also works with a vernacular vocabulary, but of a very different origin and to very different ends. In his *Mini Bar*, 2007, *Algonquin Tiki Tiki Hut*, 2008, *Yukon City Sweet Gold Drinkery*, 2009, or *The Dork Porch*, 2010, or *The Bunk Bed City*, 2011, Baldwin turns the earnest and politically correct pretention of some relational practices on its head by creating what for all intents and purposes are functioning bars, restaurants and event spaces in galleries and museums. His obsessive photographic documentation of food in *Attempt at an Inventory of the Liquid and Solid Foodstuffs Ingurgitated by Me in the Course of the Year Two Thousand and Six (After Perec),* 2008, is testimony to his continuing interest in all things culinary. The large-scale installations began

in response to the lack of production budgets in many art institutions: Baldwin effectively diverts the ever increasing resources allocated for food and alcohol, creating kitschy installations by day that function as bars by night. He concocts theme drinks and appropriate menus, which he and his collaborators serve to happy gallery goers. Initially temporary one-night events such as *Nuit blanche* or the opening of the *Venice Biennale*, they also take the form of gallery installations with programming running over the course of the exhibition. Despite their festive and playful side, his projects reveal a critical dimension, addressing the utopian dogmatism of much relational aesthetics, the academic pretentions of many art institutions and the extravagance of their fundraising events. Baldwin's installations bridge that gap and infuse a level of pleasure and fun into the art experience.

One paradigmatic Québec artist to have fully invested
00.01.98 himself in relational aesthetics is Massimo Guerrera, whose durational projects serve as open platforms for social situations of meeting, sharing and collaborating. The exhibition space is an extension of the studio, what the artist calls an "organism in transformation."[9] For Guerrera, art functions as a tool, an intermediary between individuals; he states that his "relational practice is born out of the desire to offer the other that which art opens in him."[10] The paintings, photographs, drawings, ceramic sculptures and furniture-like objects created in the studio "register the reverberations" of Guerrera's encounters with himself and with others. These are very finely crafted works that attest to the time spent in the studio, to the careful attention he pays to the making, and as such demonstrate a reskilling not often found in relational practices. When the accumulated pieces leave the studio, a transferral or transposition necessarily occurs; the exhibition bears witness to meetings that took place elsewhere, but also becomes a site where further meetings, with or without the artist, may occur. While his previous project, *Darboral*, 2000–2008, focused on an encounter with the Other, *La Réunion des pratiques*, which began in 2007, is an investigation of the simultaneous experiences of solitude and of coming together. Guerrera explores the intimate repercussions of his encounters with others, and exhibits an acceptance of the studio as the primary place of creative activity. Meditation has become integral to the artistic practice, as well as the interconnections between art and spirituality. Materially, *Darboral* was structured around rugs and tables, evoking food, the sharing of meals and the body as permeable receptacle; in *La Réunion des pratiques*, the vocabulary of the bookshelf, altar or library signals the more solitary and introspective tenor of the project.

9. Anne-Marie Ninacs, "Exercises in Living," in *Caught in the Act: The Viewer as Performer* (Ottawa: National Gallery of Canada, 2008), p. 205.

10. Ninacs, p. 210.

Whereas Guerrera brings his studio into the gallery space,
00.02.06 Jim Holyoak and Matt Shane transform the exhibition site into a studio where they produce large-scale immersive drawings.

In these room-size collaborative installations, the visual vocabularies of both artists (who also have individual artistic practices) blend together into phantasmagorical pictorial worlds. Their exhibitions tend to begin with blank paper that the artists progressively transform over the run of the show. In *Greyscale Rainbow*, 2009, at Articule in Montréal, they actually lived in the gallery for a month, and while visitors
00.00.82 were invited to collaborate on the drawing, they also found themselves amidst the living space of two (quite messy) young men. Holyoak and Shane place themselves in vulnerable situations, laying bare their creative and collaborative processes, and inviting visitors to witness the progress of the work. There is something decidedly intimate in this method, but the artists also speak of the pleasure they feel in waking up fully immersed in their own drawing. Their work may be linked
00.02.70 formally to Séripop's room-sized serigraphy installations, though the projects are in fact quite different. In the latter, the visitor's *experience* of the immersive environment is primarily perceptual; in the former, the activity or event—because it is being created directly in the gallery space—is foregrounded and our experience goes beyond the perceptual; it is the social interaction between the artists and with the public over time that imports a performative dimension to their drawings.

Through a layering of representational devices, Julie Favreau and Marie-Andrée Cormier's performative installations confuse the sites of production and presentation. In a practice steeped in theatrical, cinematographic and
00.01.90 literary references, Julie Favreau creates psychologically charged videos, performances and installations in which the exhibition is a *mise en abyme* of the studio/set. Surrealism, Scandinavian cinema, the oneiric, anxiety and the tragic all form part of her rich vocabulary. Whether staging a performance in an abandoned barn in St-Jean-Port-Joli, or making installations which include films of performances or host live performances, Favreau confronts the ephemerality of performance with the stability of installation. Typically, she builds large-scale set designs in her studio, which serve as decors for carefully choreographed actions and performances developed in collaboration with actors and dancers. Favreau films these performances, presenting them as projections in installations which re-create, mimic or recall the scenography built in the studio and include elements of the decor, or objects the performers manipulated. She will then organize impromptu performances within the installations, effectively completing the cycle. "I build little worlds, elaborating systems that have their own rules." The performative space of her characters, the representational space of the film and physical space of the viewer become enmeshed in psychologically dense mental sites. In *Ernest Ferdik*, 2011, a distortion or displacement occurs between the scenographic space

and the installation, whereby the installation presents what was *hors-champ* (off-stage) during the filmed performance. Visitors are propelled into the mental space of the performer, seeing what he may have seen as he was performing. Characters mirror themselves, images multiply and, as Favreau states, "the characters haunt the film sets within which they had a role. I attempt to intensify the feeling of vertigo that is inherent in the very structure of the *mise en abyme*."

Coming from a very different perspective, one more concerned with the way moving images exist in space,
00.01.74 Marie-Andrée Cormier deconstructs the narrative possibilities of video through carefully conceived presentation devices. Whereas Favreau layers the spaces of production and presentation, Cormier creates temporal and spatial dislocations. "I extract the image from its narrative context and give it another one using a device that situates it in a perceptible space and time." Architecture plays a major role, as do repetitive everyday gestures: her performers move objects, walk around a space, climb onto crates, pass objects amongst each other. Typically, she positions her cameras and projectors in the same place, thereby layering what she describes as "the fictive space of the video and its actual space of presentation, the movement of the spectator and the movement of the characters represented in the video." She works in a grey area where presence, temporality, space and experience become intertwined. *La pièce voisine*, 2010, which was filmed in real time in the apartment in Québec City were the work was presented, consisted of two life-sized, synchronized projections of a couple performing mundane actions in the exact location where they were originally performed. The circular panning of the camera around the apartment and the conflation of two distinct temporal realities produce an uncanny displacement: while visitors are explicitly aware of the strategies and devices of presentation, they nonetheless lose their sense of time and space. In *Paysage humain*, 2011, conceived for and presented at La Bande Vidéo in Québec City, she creates a depth in the video image which mirrors that of real space, through the placement of two screens so as to form a cube within the gallery and by filming a succession of figures entering the space and moving across the screens from two vantage points. And so, while her works may appear quite simple, her deconstruction of space and her adept use of presentation devices render them strangely complex.

The heterogeneous practices of artists as diverse
00.01.86 as Grier Edmundson, Valérie Kolakis, Fabienne Lasserre,
00.02.22 François Lemieux, Mathieu Latulippe and Justin Stephens
00.02.30 lend themselves to another way in which artists reinvest
00.02.34 the site of the exhibition, taking on a role that is somewhat
00.02.42 akin to that of a curator. Although they each essentially
00.02.78 make paintings and drawings, sculptures and maquettes,

they conceive of these discrete objects as elements within conceptually coherent projects. Each exhibition is an occasion to draw out new relationships between the works. Through a finely tuned analysis of the exhibition space and a multiplication of presentation devices — propping paintings against the wall, hanging objects from ceilings or leaning them in doorways, using a multiplicity of podiums or wallpaper, through
00.00.84 dislocations in scale and techniques of mirroring, duplication and repetition — the individual works cannot be perceived as autonomous objects, but rather must be inscribed within the self-reflexive system that is the exhibition. Not unlike words in a sentence, each individual work sits in a state of suspension until the overall significance of the text is deciphered. Often, a level of narration forms, in both the images and the materials. The exhibition becomes a memory palace, exposing the subjective thought processes of the artist, and visitors embark on a path of decoding as they piece together the relationships between the works. These artists' exhibitions are sites of presentation rather than spaces of representation, in which the juxtaposition of seemingly disparate or contradictory images and objects is employed to build alternative relationships, other narratives. As such, they activate the space, the works and the visitor's experience, becoming in essence the curators of their own exhibitions.

The legacies of Conceptual Art and institutional critique are at the heart of both Thérèse Mastroiacovo and Sophie Bélair Clément's practices, which focus on the contexts of production, presentation and dissemination of the artwork, but also insert an intimacy, tentativeness and personal engagement quite distinct from these historical movements.
00.02.58 Thérèse Mastroiacovo's series of drawings entitled *Art Now*, 2005 to the present, for instance, involves the faithful, and admittedly obsessive, copying of the covers of art magazines and exhibition catalogues published within the last sixty years in which the word "now" appears in the title. It is an endless project, as she continues to research back in time, but also copies newly published editions. The incessant search for the new and the now in the contemporary art world is mirrored by the artist's own obsessive tracking of its manifestations. In the fifty-three drawings that make up *Following Following Piece (Montréal July 8, 2008 to June 2, 2010)*, 2008–2010, she reproduces, to scale, images of Vito Acconci's iconic *Following Piece* of 1969 as they appear on the printed pages of magazines and exhibition catalogues, copying the layout, keeping the page numbers and captions, but excluding all non-Acconci-related information. Both these projects include, within their framework, the locating and collecting of the publications, the act of copying and the insistence on presenting as many drawings as possible at any one time. The exhibition thus becomes a self-reflexive site of research, of revisiting and of processing.

00.01.58 For her part, Sophie Bélair Clément takes each exhibition as an opportunity to develop more or less site-specific conceptual projects based on research into the ideological underpinnings, display strategies or contexts of production of specific artworks or institutions. Working in close collaboration with composers, musicians and sound artists, she *re-interprets* canonical works in the history of contemporary art: six musicians replay the sounds emanating from the six fluorescent tubes of *Nominal Three (To William of Ockham)* by Dan Flavin; in an orchestral piece, the stretched sound track of Douglas Gordon's *24 Hour Psycho* is reproduced; a string quartet attempts to reproduce the sounds emitted by a video projector showing Adrian Piper's *Bach Whistled;* a video and sound piece in which a thirty-second panoramic sequence, slowed down to seventeen minutes in Michael Snow's *See you later/Au revoir*, is re-performed in real time.[11] Reflecting her grounding in conceptual art, she provides texts, e-mail exchanges with her collaborators and archival documents, along with carefully articulated press releases and wall labels which serve as meta-discourses to help the viewer decipher her references and research methodologies. Often, the correspondence with her collaborators and participating institutions is integral to the projects and is also made available.

Her to-scale reconstruction of El Lissitzky's *Proun Room,* emptied of its artworks, sits enigmatically in the space of the Musée. It was sparked by an investigation into the authorial status of its "original" reconstruction at the Van Abbemuseum in Eindhoven and the two existing copies, one in Berlin and the other at MoMA in New York. El Lissitzky describes *Proun Room*, which was originally created for the *Great Berlin Art Exhibition* of 1923, as an attempt to establish an "interchange station between painting and architecture … to treat canvas and wooden board as a building site."[12] His approach to exhibition design that sought to problematize the role of the spectator, to create "by means of design" an active participation rather than a passive viewing, is remarkably prescient and reflects Bélair Clément's own interest in the exhibition as mediated space, and in exposing the mechanisms that shape our perception of and responses to artworks. It is thus apt that we conclude this discussion of artists who are "thinking about exhibitions" with a contemporary, empty replica of a Suprematist exhibition design, demonstrating that while strategies have varied and ideologies have clashed throughout the twentieth century, the exhibition remains a potent site.

11. Presented, respectively, at Galerie Occurrence in 2008, Dazibao in 2009 and Optica in 2009, and the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, in 2008.

12. As related by Judith Barry in "Dissenting Spaces," *Thinking About Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (London: Routledge, 1999), p. 307.

00.00.86

Marie Fraser

Performing Time, Performing Space

In a desolate, snowbound landscape, a glimmer of colour appears on the horizon. Carried by the wind, this tinted cloud gradually advances until it fills practically the entire screen with a misty mantle of purple. The video is a "performance" 00.02.74 by Charles Stankievech — executed in the wilderness of the Far North — of Jules Olitski's painting *Instant Loveland*, 1968. Some distance from where he had placed his camera, the artist let off a smoke grenade, and the resulting purplish haze was transported by the wind sweeping across the snowy plain. The colour effect lasts only a few seconds on the screen — just the time to register that the encounter between the Arctic light and the purple cloud created by the grenade has something of the sublime. The artist's idea was to transpose his experience of *Instant Loveland* into the vastness of the Arctic, to re-create the effect of the painting — one of the first without form. But the link between the two works is based on more than just visual effect. As Stankievech explains: "The video was researched to find the right mix of painting and landscape/light/smoke to make the layering and movement resonate between the two works."[1] In other words, *LOVELAND*, 2009–2011, is the perfect coming together of an art experience and a real situation. It is important to remember, moreover, that it results from an action made by the artist, and that the abstract image of the painting as "performed" in the landscape and captured by the camera is the image of something that actually happened.

This shift of art toward performative action seems to me to exemplify a new artistic sensibility shared by a number of the artists included in the *Triennial*. Their performativity manifests itself in a range of ways, often in practices and media where it is least expected. Understanding it requires, first, a broadening of the usual notion of performance beyond its strict definition and a special sensitivity to works involving some kind of gesture or action by the artist: perhaps the filming of a performance, the staging of a situation, the increased mobilization of participants or collaborators, or the integration of process into work. Whatever its precise form, this performativity (like 1960s conceptualism) puts the accent on the experimental nature of art and pushes meaning away from object and toward action — but it is also accompanied by a new kind of *engagement*. As with performance proper, which often courts risk, a number of the resulting works take action to extremes in their effort to thoroughly explore the art experience, even to push it to

1. Charles Stankievech, e-mail to Mark Lanctôt, March 9, 2011.

its very limits. The power of a work like *LOVELAND* is an evident product of this urge to breach boundaries, for it captures the effect of a painting by exploding a military device in an increasingly militarized zone that is under constant surveillance — the Beaufort Sea in the Arctic Ocean, just north of a North Warning System radar station.

My focus in this essay will be artists who exhibit some
00.00.88 kind of performative action, who use the language of performance but deploy it in the realms of image and sound. This fertile idea (which there is space here to barely touch upon) opens onto the vast field of *the work ahead of us*.[2]

Another excellent example of the reconstruction of
00.01.94 painting in performative mode is the work of Claudie Gagnon, who adapts the technique of the *tableau vivant* to the contemporary art approach of performance. Dating back to the eighteenth century — or further, to the earliest live Nativity scenes — the *tableau vivant* (literally, a "living picture") involves the motionless staging of an image. Creating such scenes in order to film them (a first) rather than present them live to an audience,[3] *Tableaux*, 2011, re-explores the genres, compositions, poses and gestures of painting, but puts the emphasis not on the action of the various figures, which is actually quite minimal, but on sound. The characters, who barely move, seem to be animated by an odd acoustic presence that underlines Gagnon's grotesque and humorous view of the history of art, which is further heightened by the transposition of the *tableau vivant*, via video, into a moving image. Each scene — whether featuring the female saints of Zurbarán and El Greco, Ribera's bearded woman, a fifteenth-century genre picture by Netherlandish artist Hieronymus Bosch, the surrealism of Otto Dix, Munch's famous *Scream*, the *saltimbanques* of Daumier and Picasso — possesses an extremely subtle audio dimension.[4] Allegories of painting, these *tableaux vivants* cast a contemporary, amusing and ironic eye over the art of the past.

Such retrospective allegorization or re-enactment resonates with the ideas of German philosopher Walter Benjamin, who saw the allegory as an opening up of time, or — in today's terms — a performative (and critical) review of the past. In a rather complex passage of *The Origin of German Tragic Drama*, Benjamin attempts to pinpoint the temporal nature of this dynamic: "That which is original is never revealed in the naked and manifest existence of the factual: its rhythm is apparent only to a dual insight. On the one hand it needs to be recognized as a process of restoration and reestablishment, but on the other hand, and precisely because of this, as something imperfect and incomplete."[5] This temporal openness is, in my view, crucial to understanding what prompts so many artists to mine the recent or distant past, as if it devolved upon every present

2. It should be noted that at the time of writing, a number of works included in the exhibition were not yet finished.

3. Aside from a short video made in 1998, *Passe-moi le ciel*, this is the first time Claudie Gagnon has made use of the *tableau vivant* for a video. In live performances, the immobility of the actors conveys the rigidity of the original scenes, while here the moving video image and the sound track make the motionless figures seem less static.

4. *To Beauty*, 1922, by Otto Dix, *Family Portrait*, 1954, by Dorothea Tanning, *Bearded Woman*, 1631, by Jusepe de Ribera, *Ira*, around 1450, by Hieronymus Bosch, *The Scream*, 1893, by Edvard Munch, *Soir bleu*, 1914, by Edward Hopper, *Saltimbanques*, 1865, by Honoré Daumier, *St. Veronica Holding the Veil*, 1579, by El Greco, *St. Agatha*, 1630–1633, by Zurbarán, *La Légende du point d'Argentan*, 1962, by Gaston Latouche.

5. Walter Benjamin, "Epistemo-Critical Prologue," in *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London and New York: Verso, 1998), p. 45. I have referred previously to this passage by Benjamin in discussing Eve Sussman's cinematic reconstructions of paintings.

to reflect on and work out its relationship with what has gone before. The significance we assign to this constant refiguring of history is a huge question,[6] but for brevity's sake and for the purposes of this essay let us accept that the current artistic attitude to time reflects Benjamin's approach quite closely. The new sensibility in fact offers a way of "performing" time, either by means of a re-enactment that involves a performative return to the past, or—as we shall see—by working with a diversity of time modalities.[7]

A number of artists move back and forth between past, present and future, manipulating time and playing with different time registers, appropriating works and recasting them in different temporalities while changing the ways they are produced and exhibited. With *EKFTFF451*, 2011
00.02.86 Ève K. Tremblay has transformed Ray Bradbury's 1953 science fiction novel into a work in progress that has been ongoing since 2007. It is a major project with multiple facets, including several photographic series, videos, texts, and performances in which the artist taxes her memory by attempting to recite passages from the novel aloud.[8] Intrinsically performative, the work also explores the structure of memory and the techniques of memorization developed scientifically to increase its potential. Though published in 1953, the narrative of *Fahrenheit 451* is set in 1990—a future that has now become our past. According to the story, literature is being destroyed, and people have begun memorizing whole books to save them from oblivion. The exploitation of the science fiction narrative in *Becoming Fahrenheit 451* is an evident manipulation of time: by bringing this act of memorization into our own present, the book's futuristic dimension appears to us simultaneously as an experience of the past and something that has yet to happen. This shift backwards actually results in a kind of retro-futurism, a back-to-front image of time where the future is already past, and time itself—as Benjamin maintained—is incomplete.

00.01.66 In Olivia Boudreau's works there is no action other than that of time performing itself: each of her videos captures a situation characterized by slowness, waiting and repetition. The artist films the most banal scenes over an extended period of time, recording the transformation of things in their own duration: a horse in its stall (*Box*, 2009, 23 hours), two bodies in a bathtub (*Le Bain*, 2010, 23 minutes), a sheet moving gently in the wind (*Le Mur*, 2010, 73 minutes), two women in a sauna (*L'Étuve*, 2011, about 20 minutes). What these virtually narrativeless situations share is a sense of the passing and recording of time. Boudreau identifies the temporalities of performance and film to the point that the shooting of the performance coincides exactly with the duration of the work. The interruption of both image and

6. As well as Benjamin's, the writings of the historian Reinhart Koselleck are also relevant here. See *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, trans. Keith Tribe (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985).

7. See Bernard Schütze's essay, "Matters of Waiting," in this publication.

8. A number of the artists included in the *Triennial* play an active role in their installations during the exhibition. Among them are Julie Favreau and Massimo Guerrera, whose work also requires the participation of the public. The performance by Ève K. Tremblay is a major feat of memory, for she recites several passages from the novel by heart.

sound that occurs in *Le Bain* is caused by the changing of the 16-mm camera's reel. In *L'Étuve*, again, it is the performance of time that structures the image and gives the work its form: in the restricted space of a sauna, female bodies appear and disappear according to fluctuations in the light and the density of the steam. Describing this project, Boudreau compares the strange vulnerability of the image and the uneasiness it sparks in the spectator to the uncomfortable proximity of bodies in a sauna. The image is subjected to the same spatial and temporal constraints that shape the real situation.

00.00.90

This idea of filming the reality of time passing can be related to the way Frédéric Lavoie uses documentary techniques to stage and scrutinize nature. *À l'affût*, 2011, is a "fake" nature documentary that pushes scientism — based on a system of observation, contemplation and waiting — to extremes. Assuming the guise of an explorer or anthropologist, the artist re-scripts the animal world by presenting images where practically nothing happens. The rhythm of the piece is imposed by nature, thereby avoiding the common tendency to anthropomorphize animals and instil their lives with narrative and dramatic tension. "Animal" time replaces human time. By turning the true/false dichotomy on its head, this pseudo-documentary reveals how human beings project their perceptions onto the animal world.

00.02.38

Emmanuelle Léonard exploits a similar categorical blurring when she uses a documentary approach to structure her subjects' performances. She has documented crime scenes and demonstrations with the precision of a press photographer; she has commissioned people to take photographs of their places of work. More recently, for *Le Beau et le Laid*, 2011, she invited a group of girls from a Montréal high school to share their thoughts about beauty and ugliness. But when asked to give their opinion and assert themselves in front of the camera the girls freeze up, evidently finding it hard to take advantage of this opportunity for unlimited self-expression. Performing poorly, expressing their vulnerability rather than their ideas, they create a situation that is as uncomfortable for us as it is for them.

00.02.46

In some ways, this approach is reminiscent of how Myriam Yates and Lynne Marsh reconstruct musical performances through film: Yates's subject is the setting for the huge show put on at the Hippodrome de Montréal by the Irish rock band U2 (held on July 8 and 9, 2011, and attended by over 80,000 people); Marsh's focus is a TV camera crew's filming of the Berlin Philharmonic Orchestra.

Myriam Yates began her exploration of the Hippodrome de Montréal — which has so far given rise to *Occupants*, 2005, *A Space Between Mirrors*, 2010, and *Amphithéâtre*, 2010, — in 2005. Her aim has been to document the obsolescence of a place that during the twentieth century was a vibrant

00.02.90

centre of entertainment and socialization.[9] Adopting a quasi-documentary observation technique, she records the site contemplatively, anonymously, allowing the images to unfold and the camera to move at a distinctly measured pace. For *Racetrack-Superstar-Ghost*, 2011, Yates does not film the U2 concert itself but the stage built for it, lurking like some strange animal in the middle of the racetrack. Her idea is to capture the interaction between two event-related structures — the old racetrack buildings, unoccupied since October 2009, and the installation of the massive, four-legged set conceived for the show.[10] In the first case, time seems suspended by abandonment; in the second, it is projected spectacularly into the future. Yates attempts to capture this interface between realities rooted in diametrically opposed temporalities by highlighting contrasts of both image and sound. Shot in 16 mm rather than video, the film preserves the temporality of the deserted space, its feeling of superannuation, while documenting the highly technical aspects of a mega concert; on the one hand we see broad, relatively empty, monochromatic shots of the pre-concert "wasteland," and on the other, close-ups of the massively dark and enigmatic structure built for the show. There are also travelling shots of the Hippodrome's initially empty interiors, where all sorts of material required for the concert (wires, loudspeakers, metal scaffolds) gradually accumulates, taking possession of the abandoned spaces. In the equally complex sound track, the hum of the building's ventilation system mixes with ambient concert noise and the sounds of U2's musical performance.[11]

00.02.54 Lynne Marsh shows a similar concern for form in her filming of different spaces and buildings: a dance hall in London (*Ballroom*, 2004), the stadium built by Hitler for the 1936 Olympics and renovated for the 2006 FIFA World Cup (*Stadium*, 2008), a Berlin television studio (*Camera Opera*, 2008), an abandoned amusement park (*Plänterwald*, 2010), or the Berlin Philharmonic Orchestra's concert hall (*The Philharmonie Project*, 2011). In this last project, which is ongoing, Marsh offers an oblique, off-centre view of her subject. Rather than filming the musical performances themselves, she focuses her camera on the TV crew charged with recording concerts in which the orchestra plays works by Mahler, Bruckner and Nielsen. While remaining connected to the music, we experience the concert from a backstage position. Watching the images is like watching the orchestra following its conductor, but in the space of the film and not the hall, according to the rhythm of the cameras and not the music. It is as if the camera team reinterprets the music in another space. The director matches his gestures to those of the conductor: he synchronizes the cameras with the players, the image with the audio, the shots with the music.

9. The Blue Bonnets Raceway, constructed in 1907, was during certain periods one of the city's most visited spots. In 1961, the site was rebuilt in its present form, with its huge modern buildings, stands and racetrack.

10. It is worth noting that this idea of constructing the set for a show in an abandoned and obsolete space can be related to Michel Foucault's notion of "heterotopia." This is not the place to go into further detail, but I refer readers to Foucault's important 1967 essay "Des espaces autres," included in the posthumously published collection *Dits et écrits* (Paris: Gallimard, 1994). An English translation by Jay Miskowiec entitled "Of Other Spaces" was published in *Diacritics* 16, 1 (Spring 1986), p. 22–27.

11. This description comes from Myriam Yates's original project proposal; at the time of writing, the film had not yet been made.

Marsh has likened the filming to a choreography, a dance where the rhythm and intensity of the music are translated by the action of the cameramen. Each image is precisely controlled and meticulously rendered: this is the camera as performer.

Sound artists often perform live, and (owing to the properties of the medium) sound in contemporary art at large — a growing presence — frequently involves a
00.00.92 performative dimension. This is manifest in the *Triennial* selection in diverse ways: sound is given visual form (Nelson Henricks); a piece of music is performed by machines ([The User]); the poetic dimension of an audio space is made to reveal its otherwise unplumbable depths (Magali Babin); we are forced to recognize the acoustic intensity of our media environment (Jean-Pierre Aubé); and sound transmission is embodied in a sculptural object (Steve Bates). All these artists work with the idea that spaces are occupied by sound, whether obvious or not, whether produced by the natural environment or by some media or technological source.

00.02.02 The works of Nelson Henricks aim to illustrate the materiality of sound by making it visible. They are based on complex sonic sources, like the image of the wave in *2287 Hz*, 2011, which allows the visualization of sound waves. Sound is also materialized in objects, often obsolete ones: typewriters, wireless sets, microphones, record players and loudspeakers make a comeback in his works. To render it visual, Henricks separates sound from image, showing the spaces peculiar to each and reshaping their relationship within the expositional context. The acoustic waves or the feet of the dancer on the video screen perform the sound, but within the space and duration of the image. There is something didactic, even scientific, about this impulse to study the mechanisms and properties of image and sound — even though the conceptual uses to which they are put run counter to contemporary technological developments and communication systems.

The conceptual approach to sound has led a number of artists to create acoustic or musical compositions designed for presentation in spaces that are empty or set up as listening stations. An example is *Bruits de fond*, 2010–2011, by
00.01.34 Magali Babin, which is the product of an underwater recording excursion in the St. Lawrence River (between Montréal and Percé) that revealed an astonishing world of live sound textures. While Babin works with living audio material to delve into the musical richness of the natural environment,
00.02.82 [The User] exploits the sonic traces of outdated technologies, exploring the limited "musical" potential of printers, clocks and metronomes. These mass-produced objects share an inevitable obsolescence that makes them readily available as artistic material. In general, their sound register is extremely limited: the "natural" sound of printers, for example,

is standard, minimal and repetitive—a solid clunk. *Quartet for Dot Matrix Printers*, 2004, and *Symphony for Dot Matrix Printers*, 2004, take full advantage of the minute variations of sound permitted by the "instruments" on which they are played. This is music derived from the recycling-as-sound of an outdated technology, performed by the technology itself.

Working with audio signals, waves and frequencies, Jean-Pierre Aubé and Steve Bates aim to reveal the hidden sounds of our media environment by giving it visual

00.01.30 form. Jean-Pierre Aubé is especially interested in the very low-frequency waves that occur naturally or are generated by different technologies, and he uses these acoustic phenomena as the raw material for improvisational performance or image creation. In *Electrosmogs*, 2011, for example, he sketches the electromagnetic "audioscape" of a specific site; for *VLF. Finlande*, 2002–2003, made hundreds of kilometres away from man-made disturbances, the artist decoded and recorded the magnetic environment of the aurora borealis; and *31 soleils (Dawn Chorus)*, 2010, is a "real" representation of the sunrise produced by the sound waves emitted by the sun's rays (it is during its rise that the sun's rays travel furthest). Like many other sound artists, Aubé takes knowledge of the environment beyond our perceptual capacities, revealing a covert but pervasive audio presence.

00.01.42 Steve Bates is also interested in the acoustic content of our environment, and in investigating its transmission and its relationship to space he often makes use of site-specific audio material. Designed to pick up ambient sounds and transmit them through space, *Concertina*, 2011, is a sculptural installation composed of two FM radios, two low-frequency transmitters and a spiral of barbed wire that spans the gallery. The sound waves captured *in situ* by the FM radios travel back and forth through the space. As well as being a reference to borders, territorial confinement and imprisonment—contemporary military politics, in fact—the spiral of barbed wire serves as a transmission antenna in an untrammelled space. For Bates, this superimposition of the military and the cultural is embodied in the dual meaning of the word "concertina," which can refer either to the musical instrument or to the coils of razor wire used to form obstacles: "*Concertina* is a poetic reflection on limit, border, the inter-relationship between sound/music and military techno-culture, the contradictions between border enforcement and contemporary migration patterns. *Concertina* is both object of intense, potentially violent, physical presence and an internal contradiction as it breaks with its own form through the transmission it is charged with."[12] Bates misappropriates military *matérial* to force

12. From a description of *Concertina* provided by the artist.

an encounter between reality and art. And at a time when space has never seemed so controlled, *Concertina* triggers a reflection on sound space as free space.

The same kind of diversion of military and technological
00.02.50 material is a leitmotif of the work of Rafael Lozano-Hemmer, notably in his monumental public installations where human beings have an impact on the configuration of the space. Lozano-Hemmer makes frequent use of computerized
00.00.94 surveillance systems — military devices designed to increase control of the human environment, oversee border zones and restrict individual movement. Much of his work is concerned with re-appropriating these control technologies and assigning them artistic and relational functions that result in a repossession of social space. For the past several years, he has been using the searchlights employed by the U.S. government for monitoring its border with Mexico. He employs them, though, in a thoroughly counteractive way, creating unrestricted spaces where people can participate in all freedom — either via computers and the Internet, using cell phones, or — as in *Architectural Intersection. Relational Architecture 18*, 2011 — in a public space like place des Festivals: in these projects, the work is performed by the people.

The issues arising from artistic performativity and the encounters it generates between the experience of art and of reality have yet to be fully defined. This — exploring what is still unfathomable and unpredictable — is *the work ahead of us*.

Translated by Judith Terry

00.00.96

Mark Lanctôt

This Modernity

Remember France? It broke from within. That can happen here. We can only protect our own country within by making more of us understanding of each other's freedom and each other's work and possessions. We must learn to place a high value on the things that we have created and built and which we would inevitably lose through disunity and social revolution. Nothing is more important to us than those civic institutions, of which the Art Center is one, that create a broader appreciation of our common bonds—our homes, our work, and our personal expressions.[1]

1. British artist Goshka Macuga appropriated this text in the context of her artist's residency and exhibition *It Broke from Within* at the Walker Art Center, Minneapolis, April 4–August 14, 2011. It is taken from a 1941 Walker Art Center membership drive brochure: http://blogs.walkerart.org/design/2011/05/23/goshka-macuga-it-broke-from-within, accessed June 23, 2011.

Fog

In the opening chapter of the novel *Bleak House* (1852–1853), Charles Dickens clearly states its subject matter: the Court of Chancery's disastrous impact on the lives of British citizens. He illustrates this with a metaphor:

> *Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city … Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little 'prentice boy on deck. Chance people on the bridges peeping over the parapets into a nether sky of fog, with fog all around them.*[2]

As a specific meteorological phenomenon that has since become a cliché, London fog represents the connectedness of the English at a time when the Court of Chancery symbolized the pervasive corruption of the forces governing England: "Never can there come a fog too thick, never can there come mud and mire too deep, to assort with the groping and floundering condition which this High Court of Chancery, most pestilent of hoary sinners, holds this day in the sight of heaven and earth."[3] The Court not only bogged down the conduct of justice in never-ending foggy procedure, but—just as fog rolls indiscriminately over the landscape, covering everything (and immersing everyone) in its path—so extended the reach of the Court's technocratic abuses. The result was a dysfunctional state apparatus whose confusion and incoherence created a (negative) connectedness among random citizens.[4]

2. Charles Dickens, *Bleak House* (London: Penguin Classics, 1996), p. 13.

3. Ibid., p. 14.

4. It is clear to see why *Bleak House* is considered a precursor to such works as Kafka's *The Trial*, or even Foucault's theory of the "Society of control." The Musée national des beaux-arts du Québec presented an exhibition in 2004 entitled *Proceeding in the Fog* that proposes a completely different interpretation of the fog metaphor than what I've developed here.

This connectedness manifests itself in many ways within and around *Bleak House*. The novel's narrative structure simulates the connections between individuals and society by alternating between omniscient third-person narration and a subjective first-person account, between broader and more focused perspectives. Furthermore, Dickens used the increasingly prevalent and efficient print technology to reach the widest audience possible with his message.

00.00.98

(Negative) Connectedness

According to Benedict Anderson in *Imagined Communities*, the establishment of sovereign regions as nation-states and the nationalism at the root of the process are symptomatic of the advent and eventual hegemony of Western-style modernity.The establishment of nation-states also coincided with the rise in prominence of vernacular languages (and there is no need to dwell on the centrality of the French language in defining Québec nationalism).[5] According to Anderson, three aspects of modernity are called into play when nationalisms appear: the nation-state overtakes the divine right of the dynastic monarchy as the international norm; imagined affinities within communities (that is, their members' sense of connection) extends beyond face-to-face communication; and "print-capitalism" and vernacular languages combine to form "national print-languages." The demise of Latin as the language of power and culture ensured that the governing elite stemmed from the community in question and not from a monarchy of foreign lineage, thus strengthening ties between governing and governed.[6]

Along with the institutionalization of vernacular languages, Anderson considers the emergence of the novel to be a key factor in the development of how to imagine a nation, especially the nineteenth-century novel's representation of synchronistic time: "The idea of a sociological organism moving calendrically through homogeneous, empty time is a precise analogue to the idea of the nation, which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history."[7] This sociological organism's imagined composition and connectedness, as illustrated by how novels and newspapers specifically address a local, national readership, is strengthened by the capacity of "print as commodity" to widely distribute journalistic and fictional narratives that increasingly speak to a people's shared experience of time and knowledge of place. Print-capitalism "made it possible for rapidly growing numbers of people to think about themselves, and to relate themselves to others, in profoundly new ways."[8]

Bleak House's self-reflexive narrative structure and reliance on print-capitalism's methods of dissemination are emblematic of nineteenth-century self-recognized modernity.[9] As such, the novel is an example of what might

5. On how the centrality of the French language to Québec nationalism is reflected upon by contemporary artists in Québec, see Johanne Lamoureux, *Seeing in Tongues: A Narrative of Language and Visual Arts in Québec/ Le bout de la langue : Les arts visuels et la langue au Québec* (Vancouver: Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, 1996); and Louise Déry, *Un archipel du désir. Les artistes du Québec et la scène internationale* (Québec City: Musée du Québec, 1991).

6. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London and New York: Verso, 1983; revised edition 1991). I am grateful to Daniel Young for bringing this book to my attention.

7. Ibid., p. 26.

8. Ibid., p. 36

9. As Carolyn Christov-Bakargiev, Artistic Director of *Documenta 13* has stated: "Historically, the term 'modern' was repeatedly used whenever there was a consciousness of a new epoch being formed. Yet during the twentieth century it slowly became synonymous with a historical period that was part of our past, an optimistic period that was shattered by the horrors of war and destruction." Carolyn Christov-Bakargiev, *The Moderns* (Milan: Skira, 2003), p. 22.

be called an "intra-modern" text in that it sits well within modernity's parameters, albeit as a critical voice.[10] That being said, it is Dickens's fog metaphor — and more specifically the idea of negative connectedness it represents — that matters most to the present discussion.

Regionalism

Addressing questions surrounding a regional approach to what is more often than not conceived as an international event, the essay I wrote for the catalogue of the inaugural *Québec Triennial* in 2008 dealt mainly with the relationship between cosmopolitanism and regionalism. David Hickey stated his position on this issue in the catalogue of SITE Santa Fe's Fourth International Biennial a decade ago: "Over the years, international biennials have become quintessential cosmopolitan occasions perversely devoted to marketing ideas of regional identity and local exceptionality in the normative global language of post-minimalist artistic practice."[11] Although I have reservations about qualifying late 1990s institutionally sanctioned practices as strictly post-minimalist, Hickey does raise a pertinent question: are biennials, like banks of fog rolling over the landscape and submerging everything in a white haze, tools for normalizing local artistic concerns by undermining their differences from an established globalized aesthetic (post-minimalism)? But his position seems reductive at best. To trace the genealogy of an idea — where it appears, how it spreads, whether or not it is present in cultural capitals and peripheral regions simultaneously — is to better understand the connectedness between centre and periphery.[12]

Nor should we underestimate the significance of the importance regional surveys place on the connections between people and place.[13] A regional exhibition reflects and contributes to a shared notion of what implicitly or explicitly unites individuals of a given territory. As such, it is a brick in the edifice of Anderson's "imagined communities." Yet at worst, a group exhibition based on a geographically determined common denominator rather than a thematic framework can lead to a limited reading of the works that focuses on what they offer as examples of a "national aesthetic," that is, an admittedly uncomfortable echo of certain national traits and characteristics. In the increasingly globalized art world, the idea of identity that national surveys play into is somehow less readily identified with modernity than with tradition, or at least an obsolete notion of modernity associated with international expositions and their national pavilions.[14]

If curators of international biennials still conceive exhibitions that display a homogeneous style in spite of the varied provenance of the work shown — what Hickey calls

10. According to Jean Baudrillard, modernity's sense of critique does not undermine its core values. Modernity fosters critique, but not revolution: "As the canonic moral of change, it is opposed to the canonic moral of tradition, but it refrains from radical change. It is 'the tradition of the new' (Harold Rosenberg)." Jean Baudrillard, "Modernité," *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite.

11. David Hickey, *Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism*, (Santa Fe: SITE Sante Fe, 2001), p. 72. Indeed it seems that the expression "international biennial" is increasingly a pleonasm: "Biennials, triennials, and other international survey-type exhibitions like Documenta are inspired, on one hand, by the eighteenth-century Salon, and on the other, by international trade shows, world fairs and universal exhibitions that are also called 'great exhibitions'"(Paco Barragan, "Neo-modernity, Neo-biennalism, Neo-fairism," in Valerio Terrarolo, ed., *2000 and Beyond: Contemporary Tendencies* [Milan: Skira, 2010], p. 283).

12. As frequently occurs when comparing the parallel emergence of historical vanguards, the development of the Montréal-based Automatists' gestural abstraction is often marginalized in relation to American Abstract Expressionism and French Lyrical Abstraction.

13. I refer here to the conceptual framework found in architectural regionalism. Its "consistent themes are resistance to standard forms ... a concern for authenticity ... and the fostering of connectedness among people of the specific culture, history, identity, and ecology of their region" (Vincent B. Canizaro, "Introduction," in Vincent B. Canizaro, ed., *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition* [New York: Princeton Architectural Press, 2007], p. 21).

14. The *Venice Biennale* is the only major international art event that, in part, still maintains this model.

a "global language" (art we would show an extraterrestrial who landed on earth and asked to see contemporary art) — then what of the recurrent exhibitions that focus their attention solely on local art, such as the *Québec Triennial*? Are they restricted to exploring how local colour interacts with international art in order to attest their regional credentials? Surely not. In this regard, it would probably be more productive to replace Hickey's "post-minimalist" qualifier with something broader in scope and therefore less critically biased. What if we were to take a closer look at the basis of the conversation between local (parochial) and international (cosmopolitan) in biennials and other large-scale survey exhibitions and re-evaluate, albeit summarily, how they address the idea of the modern?[15] Furthermore, how does the implied conversation between closure and openness, between conservatism and progress within the context of national surveys affect questions of national and regional identity and therefore connectedness among individuals within and without the targeted region?[16] In turn, how do these exhibitions represent the sense one has of one's own modernity, outside of normalizing master narratives? This issue is central to the persistence of the modern, even after the emergence of deconstructionist approaches throughout the twentieth century, perhaps epitomized by the advent of Postmodernism. According to Carolyn Christov-Bakargiev, "Postmodernist relativism paved the way for an appreciation of 'difference' and diverse notions of cultural practice around the world. What this new cultural interchange brought to the fore, however, was the urgency felt in many postcolonial contexts of the need to reassess other forms of modernism, and to negotiate modernization and globalization through the culture of modernity."[17]

00.01.00

What does the relationship between biennials and art that is said to both illustrate and mould the *zeitgeist* mean to a sense of regional identity when the focus is determined strictly geographically? This question steers the discussion of the works on display in this edition of the *Québec Triennial* in unsuspected yet insightful directions. Thus, we return to the metaphor of fog. Implying connectedness in spite of a lack of visual contact, Dickens's fog not only echoes the affinities that bind Anderson's imagined communities[18] but also allows us to shed light on how some of the artists included in this edition of the *Triennial* take decided steps toward muddling images or reverting to text (thus avoiding images altogether) and carrying on a tradition within modernity of undermining the hegemony of vision.

15. See Christov-Bakargiev, *The Moderns*.

16. Regionalism as understood in architectural theory is "a habit of thought" distinct from vernacular and provincialism: "In architecture, regionalism commonly refers to the establishment of connections between new works and pre-existing local and regional characteristics" (Canizaro, "Introduction," in *Architectural Regionalism*, p. 21). Regionalism would therefore extend this reconciliation of the "new" and the "pre-existing" to subsume a series of telling dialectical oppositions such as resistance and response, imitation and invention, and tradition and modernity (see ibid., p. 21–23).

17. Christov-Bakargiev, *The Moderns*, p. 23.

18. In his preface to *Bleak House*, Terry Eagleton writes: "The novel's various scenes are thus linked—but only by being plunged as a whole in a dense, obscuring medium which symbolizes the opaqueness of urban society, the difficulty of deciphering its structure" (Dickens, p. viii).

The Non-Visual

The relationship between the predominance of vision and its critique is somewhat contentious. Depending on the perspective, either the hegemony of vision that originated in Italian Renaissance Neoplatonism remained uncontested until the late nineteenth and twentieth centuries or the West has always been a culture where ocular-centrism was kept in check, where overreliance on vision was suspect, even considered potentially dangerous.[19] Michel Foucault is among the modern thinkers who have examined the major shifts in ocular-centrism during the modern age. Connecting vision to the tools of modern technology and "governmentality," Foucault warns against the tendency to abandon oneself to the totalizing, normative domination of administrative institutions. As David Michael Levin sums it up, "The power to see, the power to make visible, is the power to control."[20] However, Foucault's critique of visuality concedes the possibility of resisting this control. Such resistance may be found in the work of musician and sound artist Tim Hecker, 00.03.02 who refuses to be lit as he performs, asking that the venue be kept as close to completely dark as possible. Hecker thus chooses to negate any visual performativity of his own body or of any visual support (the typical rock concert light show or video projection) accompanying his sound works. In a broader sense, the extremism of this approach takes up the radicality of certain twentieth-century avant-garde strategies, such as Robert Ryman's commitment to exclusively white paintings. But more specifically, Hecker's requirement of a non-visual context in experiencing his work recalls Greenbergian modernism's medium specificity, by which logic sound should not only refer only to itself, but also — made for hearing rather than seeing — be experienced without visual distractions.[21]

This return to medium-specific perception is also at the heart of a series of large-scale photographs by Lorna Bauer, 00.01.46 but with a twist. By taking photographs of the camera (and herself as photographer) taking the photograph as it is reflected in a dark surface, Bauer establishes a critical approach that may be related to Foucault's use of visuality to denounce visuality.[22] Contrary to the analytical self-reflexivity of the work of Christopher Williams, Bauer's photographs, by being as much surfaces as pictorial spaces, conceal nearly as much as they reveal. The dark reflective surface takes up the entire frame and filters the reality behind the image's making. As Jon Knowles recently commented in a short essay on Bauer's work, "The pictures function as an index of the labour involved in their own making, suggesting the importance of process, medium and method with regard to the final resulting product."[23] The photograph,

19. For an overview of this issue, see David Michael Levin, ed., *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993).

20. Ibid., David Michael Levin, "Introduction," p. 7.

21. Christopher Cox sees in contemporary sound art a return to modernism: "The revival of modernist strategies of abstraction, reduction, self-referentiality, and attention to the perceptual act itself — what could be called without irony 'neo-modernism' — is nowhere more evident than in sound art" (Christopher Cox, "Return to Form: Neo-Modernism in Sound Art," *Artforum International* [November 2003], p. 67).

22. This question is discussed at length in John Rajchman, "Foucault's Art of Seeing," *October* 44 (Spring 1988), p. 89–117.

23. Quoted from a press release for Lorna Bauer's solo exhibition *What Is Not but Could Be If, What Could Appear in the Morning Mist*, at Sporobole, Sherbrooke, Québec, April 7 – May 8, 2011. The press release included an excerpt of an unpublished essay by Jon Knowles.

an intrinsically visual medium if there ever was one, is abstracted to an ontological gesture rather than offered up as a more or less faithful representation of reality.

00.02.74 Charles Stankievech also reveals and conceals. The video component of his installation *LOVELAND*, 2009–2011, shows an empty Arctic landscape that gradually fills with purple smoke from a military grenade. The inspiration for the work is Jules Olitski's monumental purple colour-field painting *Instant Loveland*, 1968. Stankievech was also

00.01.02 interested in Olitski's wish that painting be "nothing but some colours sprayed into the air and staying there."[24] If the pure opticality championed by Greenbergian modernism is at least achieved conceptually in Olitski's statement, in Stankievech's video, it is fulfilled through a translation of materials. On a seamless loop, the video alternates the vast, blinding white glare of the Arctic with the smothering effect of the purple smokescreen.[25] In this work, the Canadian North is the stage for the re-enactment of a New York Abstract Expressionist fantasy. The North is also the subject of growing concern due to its geo-strategic value in the current context of global climate change. What once was a regional issue is now a global one. Much the way Dickens used fog as a metaphor for the negative connectedness of citizens at the hands of corrupt institutions, Stankievech's use of smoke can evoke the state of control implemented by the military-industrial complex, omnipresent in the North since at least the Cold War. A similar passage from local to global can be observed in the history of modern art. Originally centred on the New York School, Abstract Expressionism soon came to exercise a near-hegemonic authority over the mid-twentieth-century Western avant-garde, turning American Art (including the post-painterly abstraction of Jules Olitski) into the next step in the forward march of the canon of Western art history.[26]

Fog again serves as a metaphor for negative connectedness, this time in terms of subjective solitary connectedness ("the big-city blues"—the sort of alienation that is brought about by high-density living conditions), in the work of

00.01.66 Olivia Boudreau. The artist takes a mildly eroticized approach to quotidian minimalism by producing lengthy video works that document simple actions and events such as a couple bathing (*Le Bain*, 2010), a woman undressing in the dark (*La Levée*, 2008) and the wind blowing through fabric hung in front of a nondescript wall (*Le Mur*, 2010). The artist avoids direct narratives to better engage the limits of images and their content. This is pushed further in her work on view in the *Triennial*, *L'Étuve*, 2011: a sauna gradually fills with steam and then is emptied, alternately obscuring and revealing its occupants.[27] Here, the implied confusion

24. Ian Chilvers, "Olitski, Jules," *A Dictionary of Twentieth-century Art*, 1999. Encyclopedia.com, http://www.encyclopedia.com/doc/1O5-OlitskiJules.html, accessed June 9, 2011.

25. Another feature of smoke grenades is that they mark a location (they may be used as flares) and also act as a screen, veiling the surroundings from whoever happens to be in the immediate vicinity.

26. See Serge Guilbault's essential study *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1983).

27. This is based on a description provided by the artist. The work was still in production at the time of writing this essay.

between subject and story is made explicit: the characters become invisible and are only connected through being enveloped in white steam — together and erased from sight.

Thin, ephemeral concealment is also at the heart of
00.02.14 Chris Kline's near-monochrome paintings, whose wooden stretchers are barely visible through the sheer, veil-like poplin that covers them. Like the surface it is applied to, the soft-toned paint, thin as ink or watercolour, is almost invisible. By laying bare his paintings' essential properties, Kline employs a reductionist style that dilutes visual components in order to formulate a concise though expansive aesthetic statement. Yet as a whole, his works establish a phenomenological experience that goes beyond formal concerns. This is clearer in looking at a separate but related series consisting of painted-over maps on which the worn folds and subtle, systematic brushwork have been left visible. Like faded memories of a place, these works recall the evocation of a site within the act of obscuring that is characteristic of Stankievech's *LOVELAND* and Boudreau's *L'Étuve*. Kline's use of abstraction seems to establish a relationship with viewers that goes beyond pure visuality to access the experience of embodied subjective memory.

As opposed to Kline's emphasis on individual
00.01.30 connectedness to place, Jean-Pierre Aubé's explorations of the omnipresent yet invisible waves emitted by radio and television broadcasts, satellite signals, cellular phones and other electronic equipment more directly echo the tangible connectedness of Dickens's fog. The audio-video installation *31 soleils (Dawn Chorus)* refers to phenomena that occur at dawn, when the earth's magnetosphere is charged with low-frequency radio waves extending their normal reach exponentially. The work is in part a sound composition made of recordings of radio waves on the low-frequency bandwidth during thirty-one "dawn choruses." The result is a crescendo of otherwise inaudible static, glitches and electronic noise that underline the vastness and abstract nature of the communications network that keeps us all connected — a point that is made all the more powerfully by the composition's near-deafening volume. Experienced in this way, it is clear just how inconceivable contemporary life would be without communications technology and how this technology continues — theoretically at least — to extend connectedness beyond any previously envisaged horizon.[28]

28. Another work by Aubé that addresses this question is *Electrosmog S.J.s.R.*, 2011, where the reference to weather is more direct.

Words

Beyond the Dickensian fog metaphor and the negative connectedness it represents, part of the shared sense of community that arose along with modernity is attributable to the mass distribution of texts produced by industrialized printing methods. Today, some artists are returning to

the use of printed texts. As Dieter Roelstraete recently observed, "There is a growing sense among many artists and curators that in order for art to extricate itself from our culture's dramatically devalued image economy it needs to retreat into language. Ironically perhaps, whereas words now seem to come easy to art, images, for a variety of reasons (one being that they have become so cheap) no longer do."[29] More than questioning images, the use of texts (written or performed) also undermines the idea that an artwork is
00.01.04 an object that seeks to engage audiences through strictly visual means.[30] Looking, in the traditional sense, is becoming just one among many ways of experiencing an artwork. Along these lines we can consider how artists such as Lorna Bauer, Sophie Bélair Clément, Sylvie Cotton, François Lemieux, Thérèse Mastroiacovo, Charles Stankievech and Ève K. Tremblay have chosen to incorporate text as an integral, and in some cases ephemeral, component of their work.

29. Dieter Roelstraete, "Word Play," *Frieze* 139 (May 2011), p. 99.

30. This strategy, of course, was deployed by conceptual artists in the 1960s and 1970s.

Instead of images, the section of this exhibition catalogue
00.02.42 devoted to François Lemieux's participation features an interview between the artist and the German collective
00.01.46 mark. Along with reproductions of her work, Lorna Bauer has included excerpts from a letter from Hank Bull soliciting financial support for the cross-Canada touring exhibition of Wiliam S. Burrough's shotgun paintings in 1988–1989 (the letter's complete text was available in the gallery as a
00.02.58 take-away). Thérèse Mastroiacovo also takes an interest in the role played by the written word in how art is disseminated. Since 2005, she has been documenting manifestations of self-acknowledged modernity by hand-copying in the form of pencil drawings (thereby ironically returning to pre-print-capitalism and the manual reproduction it relied on), the covers of books and exhibition catalogues that
00.02.86 feature the words "art" and "now." Ève K. Tremblay has created a sprawling body of work inspired by Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*. One of the most startling examples is the series of performances where, in the manner of the novel's "book-people," she publicly recites from memory long passages from *Fahrenheit 451*. And in the installation *LOVELAND*, Stankievech incorporates a self-published book open to an excerpt taken from *The Purple Cloud*, an early science fiction novel by M. P. Shiel.

Other Avenues

Pinpointing and stating how modernity and collective identity coincide in the practices featured in this edition of the *Québec Triennial* could have been argued differently. Admittedly, some of the issues discussed above have led to a more general appraisal of the persistence of the modern in contemporary practices, namely how artists have questioned the hegemony of the visual and turned to text and print

00.02.18 media. Instead, I could have discussed Thomas Kneubühler's
ambivalent documentary on the development of hydro-electric
power in northern Québec — a quintessentially modern
project. Or the investigations into the relationship between
individuals and the modern built environment taken on
00.02.22 by Valérie Kolakis, Lynne Marsh and Myriam Yates. Or the
00.02.54 neo-modern abstract art of Matthew Biederman, Jessica Eaton,
00.02.90 Stéphane La Rue, Fabienne Lasserre and Justin Stephens,
00.01.62 who each employ strategies that recall high modernist
00.01.82 aesthetics, from the Bauhaus to minimalism by way of Abstract
00.02.26 Expressionism (or the Automatists' abstract art). Yet, by
00.02.30 tying in "modernity" and "identity" through the negative
00.02.78 connectedness that institutional apparatus create (be it the
state or the dominant culture of the spectacle) and relying
on such metaphors as fog to engage critical non-visuality,
I believe the questions that will continue to surface with
surveys like the *Québec Triennial* can be better addressed.
For example, how does one effectively account for one's own
modernity without the advantage of historical hindsight?
When it comes to gauging the here and now, aren't we all
just feeling our way through the fog?

00.01.06

François LeTourneux

Cold Current

"Distance," "reduction," "suspension," "reserve/restraint," "coldness" — perhaps this introductory cluster of notions will suffice to define a thread running through a great many of the works in this triennial exhibition. And although this hypothetical thread may not strictly delimit the exhibition's boundaries, it is also applicable to a much greater number of artistic practices in Québec and elsewhere.

Mises en abyme: *Time at Rest* — The *Triennial*'s title, *The Work Ahead of Us*, points in the direction of a double borrowing that gives a fair idea of the practices it refers to — double because it is taken from a 2009 Grier Edmundson exhibition that in turn borrowed it from Tatlin. That such a doubling should focus on modernism is not a coincidence. On the contrary, it is characteristic of the widespread popularity of certain historical forms that, despite their relative formal "coldness" and sparse visual syntax, involved dynamic, critical effectiveness. Among these forms, one must certainly mention — beyond various idioms proper to modernism — the conceptual art and minimalism of the 1960s and 1970s, as well as the broader spectrum of interdisciplinary practices that, during these same two decades, revisited the strategies of the early twentieth-century avant-gardes. The historical rereading of these movements and, one might add, the current interpretation of this rereading have become a staple of contemporary artistic practices. Research in the archives (history in its "cold" state) and the many forms this research takes (re-enactments, alternative curatorial models, institutional reflection) can also be understood as belonging to this broad paradigm. Although not all the works discussed below fall exclusively within this rereading, a number of them rely on aspects of its visual syntax and aesthetic notions.

Within the field of recent practices, many artists borrow from the history of modernist devices. For example,
00.01.58 *Prounen-Raum. Mur, bois, couleur*, by Sophie Bélair Clément reconstructs the famous *Proun Room* created by El Lissitzky for the *Great Berlin Art Exhibition* in 1923 and later re-created at the Van Abbemuseum in Eindhoven. However, Bélair Clément retains only its architectural form, minus the works, effecting a sort of contextual *mise en abyme* that explores art's institutional history. In the production of
00.01.62 Matthew Biederman, a colourful type of minimal geometric abstraction liberally employing light projections and new techniques of producing and distributing images occurs

alongside group projects with sociocultural and geopolitical implications (the Arctic Perspective Initiative). Thus, the artist indirectly investigates the old modernist paradigm that intended to develop a relatively unified syntax of forms and techniques founded on structural elements, in the spirit of a dialogue between art and social progress. Elsewhere,
00.01.86 in *We Will See What Is Possible* (2009), Grier Edmundson reprises Tatlin's famous project for a revolving *Monument for the Third International*; he exhibits this work in
00.01.08 combination with a series of "doubled" symmetrical paintings representing — beside drawings like *Good Things to Come*, 2009, and *Untitled (After Malevich)*, 2009 — a radiating or "starburst" abstraction (*yesterday it was today, today it is tomorrow, tomorrow it will be…*, 2009), a partly collapsed social housing apartment building (*quietly come, quietly go [Ronan Point 2 times]*, 2009) and a runner wearing a t-shirt with "Oregon" written on it (*America's Prodigy*, 2009).[1] In those works, the logic of idealized elevation and modern outdoing, played out on both the individual and the social level, is put to the test of a heterogeneous curatorial syntax that undermines utopianism while employing its terms.
Some artists return to modernism in yet other ways and
00.01.82 media. The works of Jessica Eaton, for example, in particular the *cfaal* series, 2010–2011, hark back to the early technical phase of analogue photography, focusing on the specific terms of the medium and the elementary processes of vision and the codes it employs. They compose or decompose forms and primary colours by addition or subtraction, through relatively rudimentary technical devices that refer as much to modernists like Josef Albers and Lázló Moholy-Nagy as to contemporary computer-assisted design. In a related
00.02.26 vein, Stéphane La Rue has recently undertaken — long after his exploration of the object-painting and the white monochrome — a corpus of 35 watercolours on paper in relief (*Mouvement n° 4 : Futur antérieur*, 2010–2011). Using primary colours, folds, cutouts and various configurations of hanging, these works of reduced means share a good many of modernism's pictorial characteristics: reduction of expressive signs, preoccupation with surface quality, formal interplay of lines and surfaces accentuating effects of continuity and disruption. These features act both within and between individual works.

Mirror, Glass, Reflection — Recourse to elementary formal procedures can occur in contexts other than abstraction and inform the discourse of a work by engaging with its iconography. This is true of the formal doubling (sometimes inverted and multiplied) in the work of Grier Edmundson. In connection with this device, the themes of narcissism and the trap also come into play occasionally. Sometimes,

1. These were in the exhibition *The Work Ahead of Us*, at Battat Contemporary in 2009.

the reflection is multiplied infinitely, almost like a kaleidoscope. This happens when already doubled and multiplied symmetrical images of Ronald Reagan (or the Tacoma Narrows Bridge, which collapsed in 1940) printed on wallpaper are reflected in a mirrored cube along with other works in the exhibition. The motif of the mirror, prevalent in the 2008 *Québec Triennial* (in the practices of David Altmejd, Gwenaël Bélanger and Nicolas Baier, for example), reappears in the present edition
00.01.46 of the exhibition. In the recent production of Lorna Bauer (*Untitled No. 1, Untitled No. 2*, 2010), the photographic image decomposes in an effect resembling kaleidoscopic fragmentation. In the video work *Kaleidoscope*, 2009, a mirror surface set on the ground in a snowy landscape shatters when the artist shoots it with a rifle. In *Éminence grise (Documentary Photographer)*, 2011, a camera mounted on a tripod "captures" its own image on a dark reflecting surface, while the artist appears discreetly in the background. All these practices share in a sort of phenomenological exercise in the primary elements of visuality. They are propelled by a kind of thinking that approaches technical procedures from the standpoint of determining the anchoring points between their structural qualities and an array of broader psychological and ideological factors. The emphasis on sensory effects related to material qualities — transparency, reflecting properties — can suggest a sense of the precipitation of experience, or a meditation on notions of rupture and the void. Similar effects occur in
00.02.22 another form in *Windshields*, 2009, by Valérie Kolakis, where a high-contrast close-up photograph of shattered windshields is itself coldly parcelled out into a grid. Some monochrome
00.02.14 paintings by Chris Kline show a related phenomenological approach in a different, aniconic manner. Their reflecting paint creates a brief phosphorescence according to the lighting and the viewer's movements — an effect that may also recall textiles and accessories used for night signage and safety.

Doubling, Inversion, Polarization/Optics, Heavenly Bodies, Extreme Distance — Reflection is also a factor in works by Pascal Grandmaison, which, although not included in the *Triennial*, would fit in with the works under discussion here. With *Void View*, 2010, for example, small fragments standing out against a carpet of ash mimic a star-studded night sky. *Half of the Darkness*, 2010, also evokes the sidereal world in a series of photos printed in negative (the procedure may allude to the photomechanical process of solarization). Exhibited on a horizontal plane, this work includes documentary photos from the Space Race, among other images. The theme of technological exploration of the cosmos appears elsewhere, in works like Grier Edmundson's *Progress Progess VII*, 2008, and *Jan 26, 2006*, 2006, which uses the image of the explosion of the space shuttle *Challenger* that received tremendous

media exposure in 1986. In a cycle of performance works by
00.02.74 Charles Stankievech (*Ghost Rocket World Tour*, 2009–2010), the artist sets off fireworks on sites geographically far distant from one another that were selected for their connection with the history of geopolitical and technological networks. A similar iconography appears in Jessica Eaton's photographs of an eclipse (*Shadow 9*, 2009).[2] The motif of the heavenly body recurs in François Morelli's *Moon Walks*, to which I will
00.01.30 return, and in videos by Jean-Pierre Aubé, such as *Titan and Beyond the Infinite*, 2007, based on information gathered
00.01.10 when the probe *Huygens* landed on Saturn's moon Titan. All these works deal with heavenly bodies from the point of view of extreme distances and temperatures. They engage an awareness that tests the means of its own knowledge and evaluates the potential range of its movements and experiences by reflecting on the symbolic and technological parameters of its breakthroughs and fulgurations.

Torrid Heights, Frigid Depths: Body, Psyche, Probes — In the same iconographic vein, representations of the sun appear in many recent productions, such as *31 soleils (Dawn Chorus)*, 2010, by Jean-Pierre Aubé, and the latest works of
00.01.54 Mathieu Beauséjour.[3] In particular, *Icarus ou Une allégorie de la chute du capitalisme*, 2010, shifts the register of interpretation to the realm of philosophy and psychoanalysis. In the drawings of this series, the sun's light is mimicked by an effect of constricted radiance represented by innumerable, close-set, fine black lines. Elsewhere in the exhibition, a phonograph plays a NASA recording of sounds made by the sun, and beyond that, in *Acéphale*, 2010, our solar system's star appears on the shoulders of the decapitated image of a reaper taken from a Yugoslavian bank note. Here, the dialectical representation of the work of economic, libidinal and symbolic forces uses the sun to bring out in the negative the figure of nihilism and its destructive potential.[4] Using
00.02.66 cosmic iconography in a related way, François Morelli recently proposed a work composed of a series of works composed of blue flags bearing white disks representing the moon, which he wore on his feet during performative walks, *Moon Flags*, 2010 and 2011. The work calls upon what might seem like conflicting references: the heroically described historical episode of the first footstep on the moon, the motif of the flag trampled underfoot, the emblematic display of purity soiled or perforated, the inversion of high and low. But these references can be related to other aspects of Morelli's work — for example the drawings of hood-puppets made of intertwined belts and certain cage-like wire structures — where everything points in the direction of a symbolic apparatus structured by the reflexive experience of a somatic performativity subjected to significant restrictive forces.

2. Or in the recent production of Suzanne Déry, where images of a comet — *Untitled (The Second Comet Hyakutake, March 25, 1996)*, 2011 — and the moon — *Moon (Far Side of the Moon Never Seen from Earth. Viewed from Apollo 11 Spacecraft, 1969)*, 2010–2011 — are subjected to the duplication of serialization.

3. And Pascal Grandmaison, who cuts out and formally multiplies the figure of this star in *Believing Cloud* and *Moment of Reason*, 2011.

4. For a psychoanalytical motif related to these symbolic and political processes, see the notion of the solar anus formulated in Georges Bataille, "The Solar Anus," in *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, trans. Allan Stoekl, with Carl R. Lovitts and Donald M. Leslie, Jr. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), p. 5–9. On the connection between anality and melancholy, see Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1989), p. 13–15. See also the well-known study of the melancholic trope in the visual arts by Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art* (New York: Basic Books, 1964). For an example of a literary work using the motifs of eroticism and death, the figure of the heavenly bodies and ascension toward the North in a structural framework that takes the form of a false scenario, itself a *mise en abyme* and pervaded with reflections on the technical possibilities of the filmic apparatus, see Hubert Aquin, *Hamlet's Twin*, trans. Sheila Fischman (Toronto: McClelland and Stewart, 1979).

Movements (1). Scopic Mechanisms and Tracking Lines: The Individual Body — The multiplied rays of the sun, the lines of the furrowed disc (and by suggestion, of the field surveyed by the reaper) in Beauséjour's *Icarus* are echoed in the rays of light cast in the exhibition space by the interplay of the sun and vertical slat blinds. The body, convoked in the works of Beauséjour and Morelli, makes a more explicit
00.01.26 appearance in the recent pictorial practice of Numa Amun (*Citadelle des sens*, 2007–2009), where the painted imitation of effects belonging to printmaking techniques like drypoint and etching subject the body to a network of radiating lines, nets and grids of interwoven lines that delineate and probe the great psychosexual and religious motifs of Western civilizations. Requiring exacting manual technique over a long period, these works recall at once the figure of Vesalius, heraldic tradition and Catholic visual culture. Further, a paradoxically intuitive technical aspect gives the device the practical qualities of a sort of erotic analysis. Several other recent productions tie the trope of linear multiplication to optical inquisition and transgression. With François Morelli
00.02.10 and Mark Igloliorte, the same interplay of multiplied cage-like lines helps define a restrictive experience of space and bodily
00.02.38 movement. Certain works by Frédéric Lavoie that draw upon the genre of the nature documentary (*À l'affût*, 2011; *À l'écoute*, 2011) also use invisible lines of sight that track multiple visual and aural perspectives, intermingled with the lines of movement of the subjects observed.[5] The same type of attentively focused observation, acting as a "mock ambush," is seen in the same artist's video *Pourquoi marcher*, 2010 (and in *Kaleidoscope* by Lorna Bauer, where the theme of the hunt appears more clearly). In *Following*
00.02.58 *Following Piece*, 2008–2010, Thérèse Mastroiacovo, too, makes reference to a wider notion of tracking prey, though the register is considerably different. The work relies on one hand on iconographic and conceptual recourse to the archive (the work is attached to the observation of a previous work and "follows" its historical development, just as the series *Art Now* "follows" a certain type of monograph on contemporary art). On the other hand, these drawings require painstaking manual effort, and a good part of their aesthetic effectiveness derives from the ability to achieve, through a patient accumulation of attenuated graphic lines, an effect that mimics the tonal and mechanically reproducible nature of the photo-documentary capture of Vito Acconci's body.

Movements (2). Structural Lines, Networks, Nomadism and Boundaries, Citizenship: The Collective Body — Several works also rely on a linear arrangement to suggest a delimitation of architectural, urban or territorial space that points in the direction of psycho-political motifs

5. On the notion of linear flight, see Elias Canetti, "Flight Transformations. Hysteria, Mania and Melancholy," in *Crowds and Power*, trans. Carol Stewart (New York: Continuum, 1981 [1973]) p. 342–348.

and the technical management of the flow of the multitude.
00.01.50 With Sylvain Baumann and Florine Leoni, as with Valérie Kolakis, such devices (scaffolding, tubular structures, neon lights) explore the specific nature of architectural singularities and, to an even greater extent, the immediate terms of the phenomenological experience of space and the
00.02.50 objects in it.[6] In the work from Rafael Lozano-Hemmer's *Architectural Intersection. Relational Architecture 18*, 2011, powerful projectors arranged symmetrically on place des Festivals cast skyward an interplay of moving lines of
00.01.12 light whose unpredictable configuration results from the active involvement of the public, evoking in an unexpected *détournement* the "cathedral of light" set up by Albert Speer in Nuremberg during the Nazi regime. Similarly, through a series of formal and linguistic references, the notion of the control of movement (and its "current") appears in a recent project by
00.02.18 Thomas Kneubühler that investigates various North American social groups' access to power. *Under Currents*, 2011, features the network of hydro-electric power lines stretched across northern Québec. The politically loaded notions of collective displacement and nomadism surface as well in works by
00.01.70 Jacynthe Carrier where, in order to evoke the body in the anthropological sense and its movements, the choreographic syntax of gestural relationships between individual bodies and their accessories can call upon the metaphor of electrical current (or a railway line) through the image of a lamp or an electrical tower. Similar concerns underlie many other recent projects, beyond the context of this triennial exhibition as well.[7] Incidentally, it might also be mentioned that before being incorporated into this work, the projectors used by Lozano-Hemmer served in the surveillance of the U.S.-Mexican border. Works like *31C14* and *31C15*, 2009,
00.02.14 by Chris Kline, use actual maps, which the artist obscures with a dense network of lines painted in ink that highlight the information written in the margin. Finally, *Concertina*, 2011,
00.01.42 by Steve Bates, includes a length of concertina wire (barbed wire mounted with razor blades), which the artist uses as a broadcast antenna. Its signals are captured and transmitted by the surrounding radios.[8] Here again, a linear apparatus contributes to modulating the notions of surveillance and control of individual and group movements.

Cold Current: Hot-Worked Cold, Cold-Worked Burns — It is perhaps no coincidence that the notions of dissemination, geographical exploration and coldness should gain in popularity at a time when everything seems to come closer, be recognized, become familiar, overpopulated and overheated — precisely through new global networks of communications "lines." The new "exoticism" of cold, bare form may be understood in light of the paradoxical and at times strained relationship it

6. Another example of this type of device is *Soleil différé*, 2010, by Pascal Grandmaison, which in a cold tonality and temporality reuse the bare structure of the geodesic sphere built by Buckminster Fuller for Expo 67 (an echo, here, of the Cold War). The sphere was ravaged by fire in 1976.

7. See for example *Stanstead Project, or how to cross the border*, 2011, by Andreas Rutkauskas, presented at the Foreman Art Gallery, Bishop's University, in 2011. It uses a linear motif to suggest the changes to conditions of mobility and security involved in setting up the boundary between the Eastern Townships and Vermont — *Boundary Map, Sheet No. 6, 1929*, 2011.

8. For videographic works on the reception of radio waves and an investigation of the notions of ownership and technico-legal and ideological boundaries, see Jean-Pierre Aubé, *Capture de sons V.L.F. sur la Baltique* and *V.L.F. Natural Radio — 21.12.2002 Jerisjärvi, Finlande*, 2002.

maintains with the metaphor of the "hothouse" of human communities, indicating an ambivalence toward the socio-political projects that seek to develop it. Almost all the above-mentioned works are characterized by the coldness of a formal apparatus (defining extremely reduced visual syntaxes, as with formalism and conceptual art, or the aesthetic and sociological framework of the white cube), the material qualities and techniques that enable these devices (glass, mirrors, metal, photomechanical reproduction), or an iconography that illustrates it more explicitly (cosmic elements, northern landscapes). However, the cold is frequently "worked" by an interpenetrating heat. This is the case with *Almost Familiar Place*, 2008, by Valérie Kolakis, where Vaseline, an oleaginous substance normally used to soothe chaps and burns, is carefully applied to panes of glass to simulate frost. It is also the case with some works
00.02.62 by jake moore, where the whiteness of the materials and the minimalism of the forms can paradoxically attach themselves to the notions of animal heat and cocooning. Yet, the general process described here is not that of a performative dialectic: elsewhere, cold spaces are crossed by rockets, comets, coloured planes and materials (Edmundson, Stankievech, Biederman); virgin surfaces are punctured or stained with coldly executed burns (Morelli, Kolakis); and glass and mirror surfaces are shattered (Bauer, Kolakis). Electricity is often associated with cold through a paradoxical link in which it serves either as a source of heat or a cutting force.

Frozen Life—In conclusion, let us consider one more hypothesis: the figure of an aesthetic aggression targeted and coldly set in place, bearing on objects that could themselves be described as "cold" (all the more so if one thinks of the diversity of the technical apparatus that are targeted), should perhaps be related to the concept of a rapidly cooling social environment that would become more and more infernal,[9] making existence gradually "impenetrable and rarefied."[10] At least it is in this perspective that some of the artistic practices discussed above may finally be described, recalling terms used by the German philosopher Peter Sloterdijk in the *Critique of Cynical Reason*: "When cynics make malicious jokes, when they give morality the cold shoulder, when they demonstrate an icy coldness with which they anaesthetize themselves against the amoralism of the world, indeed when they even want to outdo its amoralism—then the subjective coldness toward morality reflects a general social freezing over. The joke that comes out of the cold at least reminds us in its aggressivity of a more vital living. The 'ice dogs' still have the energy to bark and still possess enough bite to want to make things clear."[11]

Translated by Donald Pistolesi

9. The core of Dante's *Inferno* is not a brasier but an icy place: "We passed on further, where the frozen mine/entombs another crew in greater pain;/these wraiths are not bent over, but lie supine.//Their very weeping closes up their eyes;/and the grief that finds no outlet for its tears/turns inward to increase their agonies://for the first tears that they shed knot instantly/in their eye-sockets, and as they freeze they form/a crystal visor above the cavity." *The Inferno*, Canto XXXIII, ll. 91–99, trans. John Ciardi (New York: Mentor/New America Library, 1954). Guy Debord (in *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith [New York: Zone Books, 1995]), in describing contemporary life in the era of the spectacle (which is nothing but "the material reconstruction of the religious illusion" [p. 18]), also describes it as separated (p. 13, 18), dead, asleep (p. 18) and frozen ("the *freezing* of life" [p. 121, author's emphasis]).

10. Debord, *Society*, p. 18

11. Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, trans. Michael Eldred (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 408.

00.01.14

Louise Simard

Live

Current performative practices are diverse and this diversity is expressed in the intimate, participatory, meditative or festive nature of each performance and a variety of relationships to time, space and audience. In today's art world, the shapes and trends manifested in performance can all be qualified by the word "live." Over the past ten years, the performative has acquired such creative momentum that some artists take their actions right into the gallery: during the *Triennial*, Jim Holyoak and Matt Shane draw directly on the exhibition walls; Ève K. Tremblay recits passages from the science fiction novel *Fahrenheit 451* by Ray Bradbury; Massimo Guerrera interacts with visitors to the Musée; one of Julie Favreau's characters performs in her space; Dean Baldwin hosts his "bar/installation." François Morelli once again walks incognito through the streets of Montréal, tracking the letters of the word "*lune*" in the city's topography. Some may remember that in a similar walk in 1974, he traced the imaginary route of the word "*arbre*."

Performance is said to be "coming back" and "renewed"; at the same time, in music and the visual arts, in film and in sound experimentation, cross-disciplinary activity is more evident than it was ten years ago. A vibrant community of visual artists and musicians collaborate and share creative projects. Sound art plays an important role in performance and, for some, in exhibition spaces: Magali Babin, Steve Bates, Tim Hecker, Karl Lemieux, Martin Tétreault and Nancy Tobin are active in both scenes; and close to half the artists in the *Triennial* create sound works, or works that have a sound component. There is also a new interest in cabaret-style performance, as shown in the works of Claudie Gagnon, L'orchestre d'hommes-orchestres and 2boys.tv.

While there are as many ways of talking about the eclecticism of performance as there are types of performance,[1] the most compelling approach is that which puts us in touch with the action that lies at the heart of each artist's creative endeavours and reveals the singular nature of each *live* offering.

1. "Il y a autant de sortes de performances qu'il y a de performeurs," (there are as many types of performance as there are performers) wrote Richard Martel in *Art Action* (Dijon: Les presses du réel, 2005), p. 105.

Be

00.02.98

As the titles of her performances indicate — *Ton corps mon atelier*, 2003–2008; *C'est avec toi que je veux être toute seule*, 2006; *Aujourd'hui c'est chez toi que je veux être toute seule,* 2009 — the performative approach of Sylvie Cotton is shaped by her desire to establish a certain type of exchange,

an intimate moment. In her early practice, through urban interventions and objects arranged in particular ways, Cotton sought to insert herself into the space and reality of others. Since 2001, she has been exploring ways to establish more direct contact. She began her efforts abroad, in Helsinki, arranging to kiss strangers in an elevator, and continued in New York with *Promenades*, where her eyes were blindfolded and she walked guided by people she didn't know: an exercise of total abandonment based on trust. In these intimate performances, often defined as

00.01.16

one-to-one performances, Cotton is not putting herself in a risky situation, but in a situation where there is a *risk* something could happen. Ease, apprehension, discomfort or mutual appreciation: no pretence. Cotton asked participants to spend at least three hours with her on these walks. She says, "that's about the shortest period of time it takes to establish a minimal level of complicity, a letting go that lets you experience an authentic presence and engage in a real exchange."[2]

Unlike her drawings, installations and writing, Cotton's performance work offers ephemeral, interactive experiences; she explores the notions of trust and immediate presence, welcoming "whatever energy turns up." Her work, she says, takes place *in situ* and *in spiritu*, that is, in the specific state of being in which the action is embodied and in an attentive awareness of the private or public spaces in which it takes place. In the *Triennial*, Cotton is producing *C'est maintenant ! Life Is Now!* a trilogy of the main forms of her performance practice to date. It starts with a group action involving public participation which the artist repeats several times over the same day, creating a movement of people. Then on another day she performs in a duo. Her trilogy ends with a solo performance. In these three performances, Cotton creates a movement of human presence and objects … "and connections that encourage contemplation."

2. Sylvie Cotton, "L'élaboration du geste," www.laboratoiredugeste.com/article13. These quotations from Sylvie Cotton, and those by other artists for which references are not provided, come from our discussions, e-mails and sometimes from their websites.

Invite

00.03.12

Dominique Pétrin and Georges Rebboh use hypnosis to create a situation in which anything could happen. A visual artist, Pétrin first entered the public eye as a member of the experimental rock group Les Georges Leningrad, acclaimed for its extravagant sets. After seven years and more than 500 shows, in 2007 Pétrin decided to leave the music scene and concentrate on serigraphy.[3] In her first solo performances in the visual arts event *Viva! Art Action*, she incorporated her silkscreens on colourful papers. Soon she decided to strip away all accessories and work as a duo, under hypnosis, with artist and performer Georges Rebboh. Together, without resorting to tricks, they explore the realities of the hypnotizer-hypnotizee relationship.

3. In her serigraphic practice, Dominique Pétrin is interested in colours, density and repeated motifs. She prints her colours, cuts up her silkscreens and recomposes them directly on the gallery walls to create a rhythm in a total environment. She had a solo show at La Centrale Galerie Powerhouse in 2009; in fall 2011 her work was shown at Centre Clark.

In their practice of hypnosis, Pétrin and Rebboh employ maximum concentration to create an energy that encourages the powerful emergence of imagination. This is not the type of hypnosis one sees in variety shows. In this relationship, Rebboh gives himself over entirely to Dominique's state. With his intense presence, he has what hypnosis specialists call "an enlightened energy." We are reminded that hypnosis is first of all self-hypnosis, in the sense that it is the person who agrees to be hypnotized "who holds the key to the intelligibility of the phenomenon."[4] While within the hypnotic state, Pétrin acquires a potentiality. She makes herself the vehicle of an understanding between herself and Rebboh. Her "ego" seems forgotten, yet remains perfectly capable of setting the terms and limits of that forgottenness. She is not regressed or in a state of dependence; she is in a relationship. The risk each artist takes is considerable. It could be that nothing will happen. They must be prepared for anything and . . . nothing. The viewers' expectations are suspended — we don't even know what it is we might expect.

When performing under hypnosis, Pétrin and Rebboh place their audience in a situation of "pure expectation," one that is similar in some ways to the process of inducing hypnosis. A moment of pure poetry; we need only think of André Breton, who proposed to liberate hypnosis from the hands of medical practitioners in order to cultivate it where it was truly necessary: in the making of poets.

4. François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose?* (Paris: Éditions de Minuit, 1994), p. 86 and 15.

Welcome

00.03.16

Caroline Dubois, Claudia Fancello and Jacob Wren,[5] the three artists in the collective PME-ART, always try to avoid a too-rigid separation between stage and audience. Using different strategies — controlled improvisation, casual attitudes, friendly exchanges — the collective has been engaged since 2008 in a cycle of creation exploring the idea of hospitality. PME-ART shares Marko Zlomislic's reflections on hospitality as something that goes beyond the unsurprising appearance of the invited guest. Zlomislic says: "Hospitality requires absolute surprise. We are unprepared, or prepared to be unprepared, for the unexpected arrival of any Other. Hospitality is the receiving or welcoming which has no power, protocol or law. It is an opening without the horizon of expectation . . . ."[6]

So far, PME-ART has developed five projects in the *HOSPITALITY* cycle, works that are demanding on the aesthetic level as they seek to achieve a singular relationship with the viewer. Its latest offering, *Le DJ qui donnait trop d'information — HOSPITALITÉ 5,* explores the connections between music and our memories. "Music is the sound track of your life," said Dick Clark. With a record player, a pile of records and for each person "one story at the ready. . .

5. Jacob Wren is a writer and art co-director of PME-ART, which he co-founded in 1998 with Sylvie Lachance.

6. Marko Zlomislic, "Conflict, Tolerance and Hospitality," *The Philosopher*, LXXXXII, 2, accessed April 28, 2011 at www.the-philosopher.co.uk

this new creation explores the way music infiltrates our personal and social lives, affecting our ongoing understanding of love, work and how we think society should operate." In accordance with the "open" dramatic art of *Le DJ qui donnait trop d'information*, each of the three performers, through a brief story, personal memory, anecdote or historical fact, introduces an album and plays it all or part of the way through. The challenge for them is to continue the exercise while finding an appropriate link between the music and the story told. During their performances, the artists of PME-ART are always alert, seeking an authentic encounter with the audience.

00.01.18

For the *Triennial*, PME-ART has decided to do a three-hour performance during which the audience can come and go, remaining as long as they want. Some may find themselves intimidated or uncomfortable; most will wonder about the nature of what they are seeing. In their own way, the artists of PME-ART successfully draw spectators out of a passive expectation of being entertained, offering them the option of "playing" a new role.

Imagine

The vinyl record occupies a special place in contemporary art-making. As Allan Licht reminds us, many artists have been drawn to records: "Duchamp had made *Rotoreliefs* (6 'optical discs' with drawings on them, to be rotated on turntables at 33 ⅓ revolutions per minute) in 1935, and Cage had incorporated turntables into his pieces *Imaginary Landscape* (1939) and 33 ⅓ (1969); but more to the point, Milan Knizak made his 'broken music' sculptures of two different records broken and glued together in the '60s; Christian Marclay did the same with his 'recycled records' in the late '70s and '80s. Both actively played the records at various speeds and incorporating various degrees of abuse."[7] Turntablist, improviser and composer with a background in the visual arts, Martin Tétreault has made the record player his primary instrument since 1995, and since 2006 he has directed and composed for the turntable foursome of Nancy Tobin, Nicolas Bernier, David Lafrance and Magali Babin, all recognized sound artists.

00.03.20

7. Alan Licht, *Sound Art Beyond Music, Between Categories* (New York: Rizzoli, 2007), p. 204.

Paradoxically, while current sound practices have been emancipated from the "classic" tradition of musical notation and interpretation, Tétreault's aesthetic adventure has led him to the orchestration of sound. Inspired by Kandinsky's theories on the grammar of shapes and colours, Tétreault imagined a system of scoring that could be read and played by the turntablists in his quartet. Kandinsky's interest in the abstraction of music led him to abstraction in painting; after rereading Kandinsky's *Point and Line to Plane*, Tétreault had an idea about how he could transpose that artist's theories. The trigger, he said, came from an example Kandinsky gave

in which "the notes played on the piano are points, while the notes held on the organ are lines." Tétreault reminds us that Kandinsky associated colours with instruments and that he composed (with Thomas de Hartmann) the colour and light opera *Der gelbe Klang* (*The Yellow Sound*). In his transpositions, Tétreault makes the yellow line the sign of a continuous, low-volume sound.

For *Points, lignes avec haut-parleurs,* 2011, Tétreault does not use traditional vinyl discs but sound media that he makes himself from materials selected for their malleability. In the studio, he works out compositional strategies that are based on improvisation. In performance, Tétreault directs his quartet so that the performance is as close as possible to his original composition, yet takes advantage of accidents and passages that encourage improvisational play. The four turntablists each have before them scored signs and colours that define a series of actions: choice of record, speed of rotation, intensity of volume, equalization of frequencies. The quality of the performance lies in the "speed of decisions, accuracy and the delicacy of gesture as it is carried out," and in the great ease among the five artists.

Improvise

00.03.04 Karl Lemieux compares the way he uses 16-mm film projectors to how turntablists use their record players. Since 2003, while also making experimental films, he has created performances in which 16-mm film is manipulated live on three to five projectors, with the incorporation of improvised sound or music. Lemieux follows in the tradition of experimental filmmakers such as Ken Jacobs, Jürgen Reble and Pierre Hébert, who, working with avant-garde musicians, produce performances that expand the scope of the cinematographic experience by exploring the materiality of film and the projection of light.

Music plays an important role in Lemieux's work. Very early in his practice he sought to work with film as material, with the same presence and intensity as musicians improvising. He has always been attracted to communication and sharing. Indeed, what brought him to performance was his fascination with pieces that open out in the response of each participant.

"It involves controlling an instrument. But instead of sound rhythms or sound vibrations it's light rhythms and the physical experience of light.… The music brings something to the image, and the image brings something to the sound, and altogether it becomes a piece."[8] In performance, Lemieux pummels, perforates and lacerates the film, slowing its forward motion in the projector, playing with the beam of light. In his hands, images appear and disappear. In his pure improvisations with David Bryant,[9] Jonathan Parant and Kevin Doria, Lemieux responds to what the musicians are

8. Karl Lemieux in an interview with Brett Kashmere, "Against the Current: A Two-Part Interview with Karl Lemieux (and Daïchi Saïto)," *Incite! Journal of Experimental Media & Radical Aesthetics* 1, http://www.incite-online.net/lemieuxone.html

9. David Bryant is also a member of Godspeed You! Black Emperor, who participated along with Karl Lemieux in the 2010–2011 tour. Bryant composed the music for *Passage*, a 35-mm fiction by Lemieux, produced in 2008, which won them, among others, the Best Music Award at the *24th Internationale Kurzfilm Festival* in Hamburg, Germany.

doing just as the musicians respond to what is happening with the image. It is not sound improvisation that drives the visual composition, nor the opposite. "The sound gives me an empowering energy. It almost brings me to a state of trance. I can feel it in my body.… I realize what's going on between us — we share something quite powerful. This whole energy kind of drives me crazy on the projectors." The piece is fulfilled in the moment when the artists are "in sync" and are completely absorbed in their action.

Play

00.01.20

Initially a musical ensemble musical formed in Québec City in 2002, L'orchestre d'hommes-orchestres (LODHO) is a collective made up of: Bruno Bouchard, Gabrielle Bouthillier, Laurence Brunelle-Côté, Jasmin Cloutier, Simon Drouin, Simon Elmaleh and Danya Ortmann. Most have a background in classical music or theatre; they are poets, performers, singers and composers, all engaged in collective creation. They like to call what they do "interdisciplinary bricolage" with musical content. The artists in this collective say they are all fascinated with "the truth of the musician struggling with his instrument … because that's all it takes to make music theatrical …"; this is what LODHO strives to achieve. They call it "making music you can see."

00.03.08

The character of the one-man band defines both the practice and the aesthetic of the collective. Within the group, each person is encouraged to do everything he or she knows how to do. The members tend to shy away from roles that are too clearly defined; instead, in developing the action on stage, they try to demonstrate their interdependent relationships. "To make it easier for the accidental to happen and for each person to get involved in what someone else is playing and doing, we work really close to each other. Two could be on one instrument, or one on two, we're always in each other's way but we're relaxed about it.… One of us might be draped over the soloist, another will be helping someone else, another interfering, each doing our own little thing.… In the end, each show is an event that will never be repeated." LODHO seeks to express authenticity through play.

Like early avant-garde events, LODHO is a combination of forms — cabaret, theatre, music — and plays in any venue, even the street, in their 1963 Chevrolet milk truck, which the collective turns into a "honking barrel organ" with tap dancing on the roof. But it's not just the group's musical skills that are outstanding; they are also an inventive community of creators. The sets are composed of objects that are cleverly repurposed or patched together, sound objects that are turned into musical instruments in the show. The performance showcases a multitude of inventions that amaze both ear and eye.

In recent projects, LODHO has taken an interest in cabaret singing and is working with pieces from the repertoire and popular songs of Berlin, in a sequence of poetic tableaux. The LODHO aesthetic has a touch of nostalgia — "which we like," they point out. "We want to bring art and popular culture together."

Dare

00.02.94 The Montréal duo 2boys.tv, Stephen Lawson and Aaron Pollard, create transdisciplinary pieces which draw on a variety of techniques in performance, use of projection and cross dressing in the cabaret tradition. The 2boys.tv aesthetic addresses identity, the notion of character and poetized narration. Central to their work is a profound interest in character and, like an image endlessly reflected in a mirror, in performance within performance. If, as the distinction tends to be made, theatre is the art of pretending to be someone else (a character), and performance is "the art of being one's self" (or, at least, the art of not pretending to be what one is not), then the work by 2boys.tv focuses on the complex question of the character within. In popular culture, queerness manifests through the performance of drag in carnival and cabaret; by inviting drag queens into its performances, 2boys.tv is also referencing the political component of a movement that is redefining identity, the body and sexuality. Exploration of genres and the redefinition of identity, both recurring themes in contemporary art since Duchamp's *Rrose Selavy*, are part of the theatrical fundament of 2boys.tv.

In each of its creations, the duo takes us into a dense universe composed of an imaginatively reconstructed theatrical space. In 2007, for *Phobophilia*, 2boys.tv divided the audience into groups of twenty, formed them into a line and brought them, eyes blindfolded, into a tiny theatre. In their most recent piece, *La Corde raide*, they have us pass through a long corridor formed of newspapers glued together that tremble as we go by. *La Corde raide* is a study of the loss of individual and collective memory, the act of remembering the disappeared. "The forgotten ones lost to the AIDS epidemic are part of this story, along with many other stories and experiences of loss."

At the Musée, 2boys.tv has chosen to arrange parts of the set around the exhibition space in a poetically fragmented installation; this is where the performative actions will take place. The audience can wander through the arrangement and among the performers.

Unfurl

Any performance is part risk and part daring. In his
00.03.02 performances, Tim Hecker offers the experience of total listening. He plunges us into darkness and lets his music

take over the whole space. Isolated from visual stimuli, we become totally absorbed in his creation. Entering the space, choosing a place, and the gradual darkening of the room become a ritual that prepares us to listen attentively. Hecker likes to amplify his music and unfurl its power in the dark.

Hecker's electronic compositions are a hybrid music in which noise intersects with dissonance and melody. His compositions have been described as "cathedral electronic music," perhaps because they allow us to hear sound's amplitude in space. "You can get more precise and describe my work as the sound of a thousand shivers of crystal exploding in the fog.... I am linking musical things like monster pipe organs with foghorns and riots in a sport stadium." With Hecker, composition involves deconstruction and reformulation. He likens artistic expression to an act of destruction and renewal that involves a slow process of going beyond one's own limits. Hecker composes using tightly layered and densely superimposed sound "... bypassing the orchestra as a source of immense sonic power."[10]

In a remarkable analysis of Glenn Gould's work in the recording studio, published in *Leonardo Music Journal,* Hecker talks about the studio as an instrument in itself. In doing so, he tells us a lot about his own creative process. "The Studio," he writes, "is ... a frame of musical consciousness, one that encourages aesthetic experimentation ... an instrument in its own right ... to develop a whole set of concrete aesthetic practices that would creatively embrace the nearly endless sonic malleability."[11] "I usually play louder, more distorted, more visceral, heavier than studio recordings." He is a studio artist, so when he is performing with an audience, he prefers to let his music take up all the room: "I'm a man behind shadows, I play in the dark."[12]

Translated by Lou Nelson

10. Comments by Tim Hecker, excerpted from an article by Juan Rodriguez, *The Gazette* (May 23, 2009).

11. Tim Hecker, "Glenn Gould, the Vanishing Performer and the Ambivalence of the Studio," *Leonardo Music Journal* 18 (2008), p. 77–83.

12. Juan Rodriguez, *The Gazette*, (May 23, 2009).

00.01.24

Artistes

Numa Amun
Jean-Pierre Aubé
Magali Babin
Dean Baldwin
Steve Bates
Lorna Bauer
Sylvain Baumann et Florine Leoni
Mathieu Beauséjour
Sophie Bélair Clément
Matthew Biederman
Olivia Boudreau
Jacynthe Carrier
Marie-Andrée Cormier
Alexandre David
Jessica Eaton
Grier Edmundson
Julie Favreau
Claudie Gagnon
Massimo Guerrera
Nelson Henricks
Jim Holyoak et Matt Shane
Mark Igloliorte
Chris Kline
Thomas Kneubühler
Valérie Kolakis
Stéphane La Rue
Fabienne Lasserre
Mathieu Latulippe
Frédéric Lavoie
François Lemieux
Emmanuelle Léonard
Rafael Lozano-Hemmer
Lynne Marsh
Thérèse Mastroiacovo
jake moore
François Morelli
Séripop
Charles Stankievech
Justin Stephens
[The User]
Ève K. Tremblay
Myriam Yates

Le *live*
2boys.tv
Sylvie Cotton
Tim Hecker
Karl Lemieux
L'orchestre d'hommes-orchestres
Dominique Pétrin et Georges Rebboh
PME-ART
Martin Tétreault

Numa Amun

Né en 1974 à Montréal, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

00.01.26

Dans les œuvres de Numa Amun, l'action de peindre change le sens des images. En exerçant une pression sur ce qu'on pourrait appeler « les caprices de la ligne », la couleur appliquée en trame s'affranchit du sujet peint. À la manière d'un leitmotiv, la matière picturale revient constamment souligner son indépendance et s'orchestre de manière autonome, non illustrative et libérée à la fois du sujet à représenter et de sa composition. Présentées comme si elles avaient été peintes directement sur le mur, ses œuvres font appel à la notion de temps : le temps renfermé à la fois dans l'œuvre et dans l'espace qui l'accueille. Amun élabore depuis quelques années un corpus d'œuvres picturales sur le thème des rapports optiques et liturgiques en peinture.

Numa Amun détient un baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Il a présenté ses œuvres dans le clocher de l'église de la Nativité de la Sainte-Vierge, à Montréal ; à la *Biennale de Montréal* ; à la Illingworth Kerr Gallery de l'Alberta College of Art and Design, à Calgary ; et à la Context Gallery à Derry, en Irlande.

Citadelle des sens **(vue d'installation), 2007–2009**
12 encres sur papier

Citadelle des sens (Magenta), 2007–2009
Encre sur papier, 102 x 81 cm

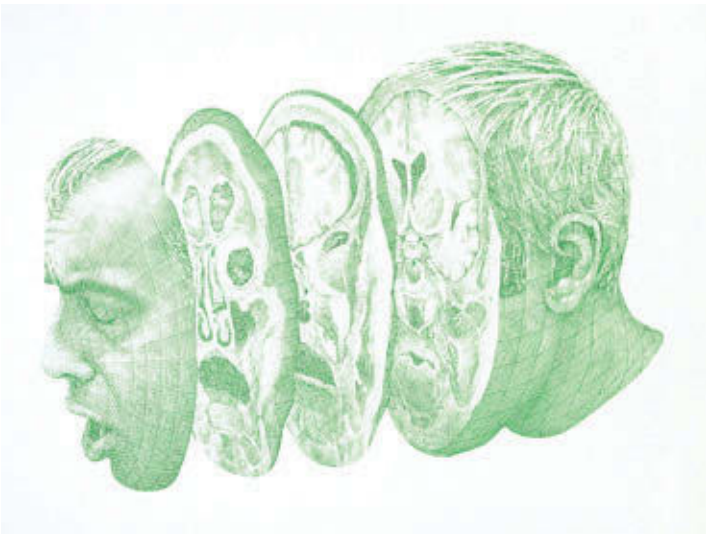
Born in 1974 in Montréal, Québec.
Lives and works in Montréal.

The act of painting transforms the meaning of the image in Numa Amun's work. Colour, applied in a grid or lattice, detaches itself from the painted subject by emphasizing what could be called "the vagaries of line." Like a leitmotif, materials repeatedly highlight their independence or arrange themselves in an autonomous, non-illustrative manner, freed from the depicted subject and its composition. Displayed as if painted directly on the wall, these works invoke the notion of time, time contained in both the art and the exhibition space. In recent years, Amun has developed a body of pictorial works on the theme of optical and liturgical relationships in painting.

00.01.28

Numa Amun holds a BA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal and an MA in Fine Arts from Concordia University. He has exhibited his work in the steeple of Montréal's Nativité-de-la-Sainte-Vierge church, the *Biennale de Montréal*, the Alberta College of Art and Design's Illingworth Kerr Gallery and Context Gallery in Derry, Ireland.

Citadelle des sens (Bleu), 2007–2009
Encre sur papier, 102 x 81 cm



Citadelle des sens (Vert), 2007–2009
Encre sur papier, 81 x 102 cm

Citadelle des sens (Jaune), 2007–2009
Encre sur papier, 102 x 81 cm

Citadelle des sens (Vert toit d'église), 2007–2009
Encre sur papier, 102 x 81 cm

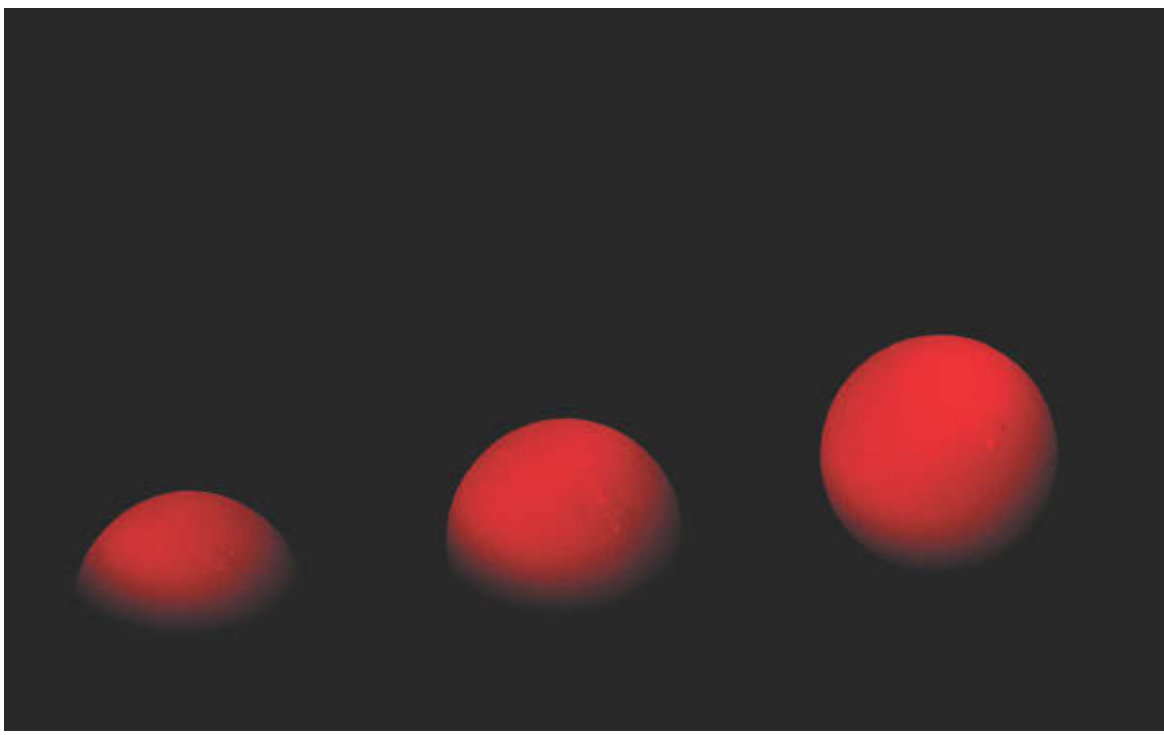
Jean-Pierre Aubé

Né en 1969 à Kapuskasing, Ontario.
Vit et travaille à Montréal.

00.01.30

Dans ses installations et ses performances, Jean-Pierre Aubé a recours à la technologie de récupération et aux systèmes de collecte de données pour étudier la nature. Dans *V.L.F. Natural Radio*, il utilise des récepteurs à très basse fréquence pour capter les sons des aurores boréales. En 2004, il crée *Save the Waves,* un système audio octophonique de 20 000 watts capable de suivre les perturbations électromagnétiques en temps réel, ainsi que *Nocturne*, une installation pour huit DEL, deux cellules photoélectriques et un phare. *Titan et au-delà de l'infini* rejoue le film *2001, Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, en utilisant des données recueillies par un vaisseau spatial de la NASA. Aubé travaille actuellement à *ElectroSmog*, dans laquelle une radio à bande ultra large et une batterie d'antennes qui surveillent 480 000 fréquences radio dessinent une image montrant la présence du spectre électromagnétique.

Artiste et programmeur, Jean-Pierre Aubé est titulaire d'un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia et d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Il a exposé, au Québec : à Séquence, Chicoutimi ; à AXENÉO7, Gatineau ; à Action-Art-Actuel, Saint-Jean-sur-Richelieu ; à la Galerie de l'UQAM, Montréal ; au Musée national des beaux-arts du Québec, Québec — ainsi qu'à Paris, Reims, Zagreb, Budapest et Riga. Il a présenté des performances dans le cadre des festivals *Elektra,* MUTEK, *Mois Multi* et *Trafic*.



31 soleils (Dawn Chorus) **(image tirée de la vidéo), 2010**
Installation vidéographique

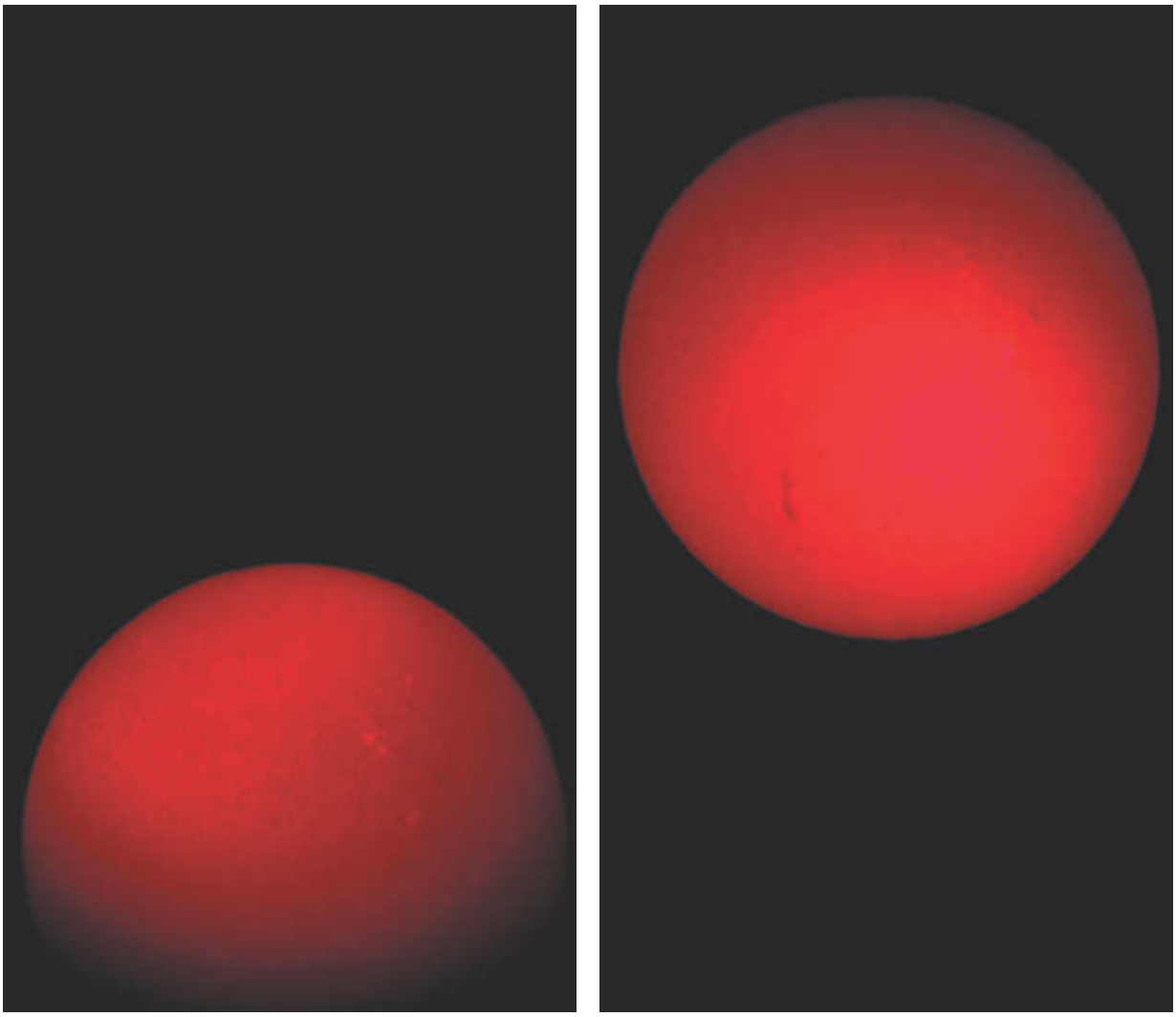
Born in 1969 in Kapuskasing, Ontario.
Lives and works in Montréal.

In his installations and performances, Jean-Pierre Aubé employs recuperative technology and data acquisition systems to question nature. *V.L.F. Natural Radio* uses very low frequency receivers to capture the sounds of the aurora borealis. In 2004, he created *Save the Waves,* a 20,000-watt octophonic sound system that monitors electromagnetic disturbances in real time, as well as *Nocturne*, a piece for eight LEDs, two photocells and a lighthouse. *Titan and Beyond the Infinite* replays Stanley Kubrick's film *2001: A Space Odyssey* filtered through data collected from the Titan NASA spaceship. Aubé's current project, *ElectroSmog*, uses an ultra wideband radio and an array of antennas to monitor 480,000 radio frequencies. From this data, the artist renders the presence of the electromagnetic spectrum in visual form.

00.01.32

An artist and programmer, Jean-Pierre Aubé holds a BA in Fine Arts from Concordia University and an MA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal. His work has been exhibited at Séquence in Chicoutimi, AXENÉO7 in Gatineau, Action-Art-Actuel in Saint-Jean-sur-Richelieu, Galerie de l'UQAM in Montréal and the Musée national des beaux-arts du Québec in Québec City, as well as in Paris, Rheims, Zagreb, Budapest and Riga, Latvia. He has performed at such festivals as *Elektra*, MUTEK, *Mois Multi* and *Trafic*.

31 soleils (Dawn Chorus) **(vue d'installation), 2010**



31 soleils (Dawn Chorus) (images tirées de la vidéo), 2010

Magali Babin

Née en 1967 à Montréal, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Magali Babin triture les bruits et les sons ; elle performe, compose et improvise. Sa démarche repose essentiellement sur un jeu d'amplification et d'interaction sonores qu'elle associe à des objets usuels et quotidiens. L'amplification de l'objet la conduit à s'intéresser à l'enregistrement de sons ambiants et de « sons que l'on n'entend plus, tant ils font partie de notre routine de vie ». L'artiste explore cette instrumentation singulière à l'aide de dispositifs électroniques et de micros contacts. Le rapport au son ainsi que la gestuelle des interactions avec l'objet sont des aspects importants qui caractérisent ses compositions sonores.

00.01.34

Active sur la scène de la musique expérimentale et de la musique improvisée depuis les années 1980, Magali Babin est considérée comme une des figures importantes de l'improvisation à risques à Montréal. Elle s'est produite dans le cadre de festivals internationaux de musique électronique en Amérique et en Europe et a présenté ses performances à Baltimore, Philadelphie, Boston, New York, Hambourg, Berlin, Besançon et Bruxelles. Ses œuvres font partie de plusieurs compilations produites par and/OAR, Intransitive Recordings, SK Factory, Oral et le son666. Elle collabore régulièrement avec le collectif pluridisciplinaire Mineminemine ; avec Martin Tétreault : Quatuor de tourne-disques ; et avec nocinema.org, une application en ligne développée par l'artiste français Jérôme Joy.

Bruits de fond (photographies de production), 2010–2011
Enregistrements sonores sur postes d'écoute

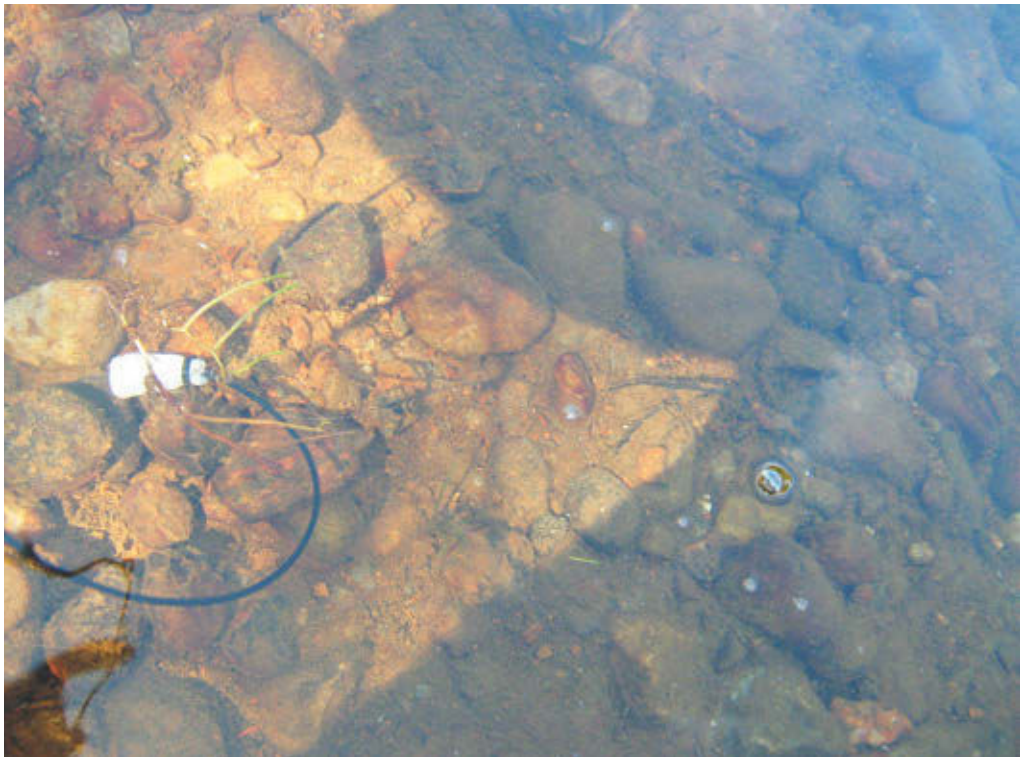
Born in 1967 in Montréal, Québec.
Lives and works in Montréal.

Magali Babin manipulates noises and sounds: she performs, composes and improvises. Her practice is rooted in sound amplifications and interactions that she captures from ordinary, everyday objects. This amplification of objects has led Babin to turn her interest to recording environmental sounds and "all those sounds we have stopped hearing because they have become such an integral part of our daily lives." The artist explores this very unique instrumentation using electronic devices and contact microphones. The relationship to sound and this "gestural language of interactions with the object" are the dominant features of her sound compositions.

00.01.36

Active on the experimental and improvisational music scene since the 1980s, Magali Babin is considered a major figure in risk-taking improvisation in Montréal. She has been featured in international electronic music festivals in North America and Europe, and has performed in Baltimore, Philadelphia, Boston, New York, Hamburg, Berlin, Besançon and Brussels. Her work has been included on several compilations produced by and/OAR, Intransitive Recordings, SK Factory, Oral and son666. Babin regularly collaborates with the multidisciplinary trio Mineminemine, Martin Tétreault: Quatuor de tourne-disques and nocinema.org, which is an online application developed by French artist Jérôme Joy.

Bruits de fond **(photographies de production), 2010–2011**



Dean Baldwin

Né en 1973 à Brampton, Ontario.
Vit et travaille à Montréal et Toronto.

00.01.38

Dean Baldwin réalise des œuvres axées sur la gastronomie. Il construit des environnements sociaux immersifs élaborés, dans lesquels il joue souvent le rôle d'un hôte. Ses installations font appel à une variété de cultures culinaires pour subvertir et déformer certains codes des rituels sociaux liés à l'acte de boire et de manger en compagnie d'autrui. Utilisant tour à tour l'humour, l'art culinaire, des blagues de bar et la menuiserie, Baldwin crée des structures qui combinent des environnements fantaisistes que tout oppose en apparence pour en faire une forme unique et fonctionnelle. Ses installations sont comme des sculptures dont on admirerait l'extérieur, dans lesquelles on entrerait pour vivre une expérience architecturale, et que l'on apprécierait finalement comme lieu de plaisirs gastronomiques. La dimension culinaire de ses œuvres emprunte à la fois à la restauration « haut de gamme » des soirées bénéfices des musées et à celle, beaucoup plus ordinaire, des kiosques alimentaires des marchés publics urbains.

Dean Baldwin détient un baccalauréat en beaux-arts de la York University à Toronto et une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia à Montréal. Ses œuvres ont été présentées au Centre Clark à Montréal ; au Musée des beaux-arts de l'Ontario et au No. 9: Contemporary Art & the Environment, à Toronto ; au Space Studios, à Londres ; chez Volta 5, à Bâle ; à la *Scotiabank Nuit Blanche*, à Toronto ; et à la WhiteBox, à New York. En 2009, il a été choisi par le Conseil des Arts du Canada pour participer à une résidence aux Space Studios, à Londres. La même année, lui et vingt-deux de ses amis (Reverse Pedagogy) ont transporté des canots de Toronto à la *Biennale de Venise*.

Ship in a Bottle, Barbados Rhum **(document de recherche), 2011**

Not Short Still Life **(image tirée de la vidéo), 2010**
Vidéogramme

Born in 1973 in Brampton, Ontario.
Lives and works in Montréal and Toronto.

Dean Baldwin's work focuses on food and drink. He constructs elaborate immersive social environments, where he often performs the role of host. His works engage various gastronomic cultures to subvert and twist expectations of the social rituals surrounding eating and drinking in the company of others. Employing humour, kitchen science, bar banter and carpentry, Baldwin creates hybrid structures that meld seemingly opposing fantasy environments into a single functioning form. These installations are sculptures to be admired from the exterior, and can be entered into for an architectural experience and enjoyed as a place to engage in gastronomic pleasures. The culinary aspect of the work mines both the upscale catering of the museum art party and the lowly temporary food stall on the city street .

00.01.40

Dean Baldwin obtained a BA in Fine Arts from York University in Toronto and an MA in Fine Arts from Concordia University in Montréal. He has exhibited at Centre Clark in Montréal, the Art Gallery of Ontario, No. 9: Contemporary Art & the Environment and *Scotiabank Nuit Blanche* in Toronto, Space Studios in London, *Volta* 5 in Basel and WhiteBox in New York. In 2009, he was chosen by the Canada Council for the Arts to take part in a residency at London's Space Studios. That same year, Baldwin and a group of twenty-two friends (Reverse Pedagogy) brought canoes from Toronto to the *Venice Biennale.*

***Minibar*, 2007**
Installation

The Margaritaville Town Fountain, 2009
Installation

The Dork Porch, 2010
Installation

Bunk Bed City, 2011
Installation

Steve Bates

Né en 1967 à Hamilton, Ontario.
Vit et travaille à Montréal.

Erreurs, accidents, strates, résidus, sauts et hasard prennent place dans le travail de Steve Bates. Ses projets récents sont centrés sur l'exploration de la durée, comme l'ont étudiée les philosophes Henri Bergson, Gilles Deleuze et Walter Benjamin. Il utilise souvent du matériel sonore *in situ* pour tenter de découvrir le sens caché d'un lieu. Il examine de quelle manière le son transforme notre expérience du lieu en utilisant l'acoustique et la psychoacoustique, que ce soit dans le contexte d'installations, de projections ou de projets de radiodiffusion et de performances. Son œuvre n'est pas déterminée par la technologie, même si elle sous-tend une certaine relation avec elle. Travaillant aussi bien avec des technologies obsolètes qu'à la fine pointe, Bates les intègre en fonction de ses besoins. C'est dans une perspective politique — nécessitant souplesse et réaction à des circonstances et à des environnements en mutation — qu'il situe son approche.

00.01.42

Steve Bates est artiste, musicien et commissaire d'exposition. Il est titulaire d'une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia et a été pendant six ans coordonnateur de son à l'Institut de recherche/création en arts et technologies médiatiques Hexagram. Il a également été directeur artistique de *Send + Receive: A Festival of Sound*, à Winnipeg, et il a présenté de nombreuses expositions et performances au Canada. Parmi ses projets récents, notons des collaborations avec Douglas Moffat, comme *Field Sound*, ainsi qu'*OKTA*, une commande de la Ville de Toronto pour une installation sonore permanente à l'extérieur. Oral Records a réalisé deux enregistrements de ses œuvres sonores sur disque vinyle 33 tours et CD, dont le plus récent est *The Wrong Echo*. Bates est un des deux lauréats des Bourses Claudine et Stephen Bronfman en art contemporain 2010.

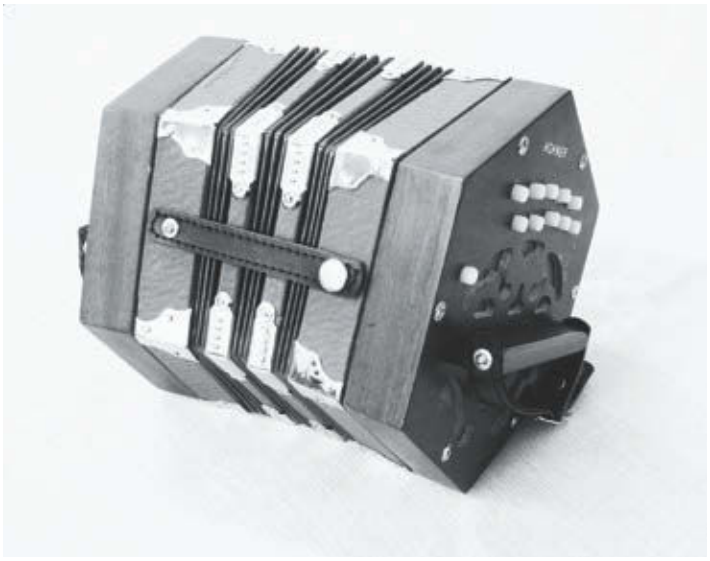
Concertina **(détail) (en cours de réalisation), 2011**
Installation sculpturale et sonore

Born in 1967 in Hamilton, Ontario.
Lives and works in Montréal.

Mistakes, accidents, layers, residue, skips and chance all have a place in Steve Bates' work. Recent projects have centred on durational time as outlined by philosophers Henri Bergson, Gilles Deleuze and Walter Benjamin. Bates frequently uses sound material that is site-specific in an attempt to uncover a hidden aspect of a place. He examines how the sonic changes our experience of site by experimenting with acoustics and psychoacoustics, in the framework of installations, projections, broadcasts and performances. His work is not driven by technology yet relies on it to some degree. Operating somewhere between obsolete and cutting-edge technologies, he incorporates each according to his needs. He approaches his art from a political point of view, which calls for flexibility and a response to changing circumstances and events.

00.01.44

Steve Bates is an artist, musician and occasional curator. He holds an MA in Fine Arts from Concordia University and was Sound Coordinator at Hexagram Institute for Research/Creation in Media Arts and Technologies for six years. He was the artistic director of *Send + Receive: A Festival of Sound* in Winnipeg, Manitoba and has exhibited and performed widely in Canada. Current projects include ongoing collaborations with Douglas Moffat such as *Field Sound* and *OKTA*, a commission from the City of Toronto for its first permanent, outdoor sound installation. In 2010, Oral Records released his second full-length vinyl and CD recording, *The Wrong Echo*. Bates is one of the recipients of the 2010 Claudine and Stephen Bronfman Fellowship in Contemporary Art.



Concertina **(en cours de réalisation), 2011**
Installation sculpturale et sonore

Lorna Bauer

Née en 1980 à Toronto, en Ontario.
Vit et travaille à Montréal.

Le travail de Lorna Bauer se fonde principalement sur la photographie, la vidéo et l'installation. Sa pratique s'enracine dans l'atelier et fait appel à la manipulation de matériaux : déconstruction et reconstruction de formes, mise en œuvre de stratégies visuelles, comme la répétition, l'illusion et la fragmentation. Ses œuvres traitent des mécanismes de la représentation photographique et vidéographique.

Lorna Bauer est titulaire d'un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia et d'une maîtrise en études visuelles de la University of Toronto. Elle a présenté son travail dans des expositions individuelles chez Sporobole, à Sherbrooke ; YYZ Artist Outlet, à Toronto ; Les Territoires, à Montréal ; et à l'espace Projection Access de la Art Gallery of Mississauga. Ses vidéos ont été projetées à la Art Gallery of Hamilton ; au Art Centre de la University of Toronto ; ainsi que dans le cadre de la *Scotiabank Nuit Blanche*, à Toronto, en 2010.

00.01.46

***Éminence grise (Documentary Photographer)*, 2011**
Épreuve à développement chromogène, 125 x 83 cm

Born in 1980 in Toronto, Ontario.
Lives and works in Montréal.

Lorna Bauer's work is primarily based in photography, video and installation. Her practice is rooted in the studio and involves the manipulation of materials, the deconstruction and reconstruction of forms, and engagement with visual strategies such as repetition, illusion and fragmentation. Her work considers the mechanisms of photographic and videographic representation.

Lorna Bauer holds a BA in Fine Arts from Concordia University and an MA in Visual Studies from the University of Toronto. She has had solo exhibitions at Sporobole in Sherbrooke, Les Territoires in Montréal, YYZ Artist Outlet in Toronto and the Projection Access space at the Art Gallery of Mississauga. Her video work has been screened at the Art Gallery of Hamilton, *Scotiabank Nuit Blanche* in Toronto in 2010 and the University of Toronto Art Centre.

00.01.48

Éminence grise **(documents de recherche), 2011**

COMMENT VENDRE DES TOILES DE BURROUGHS

Je me suis lancé là-dedans sans la moindre expérience. En fait, mes seules expériences dans le secteur privé à ce jour se résumaient à la vente occasionnelle de quelques grammes de cannabis, et avec toutes les misères du monde, en plus. La vente de toiles de Burroughs fut mon premier succès commercial. Une expérience très satisfaisante même, et les commentaires qui suivent pourraient passer pour le témoignage d'un de ces hommes d'affaires fraîchement convertis que l'on voit tard le soir à la télé…

Ça s'est réalisé très rapidement, mais j'ai immédiatement su qu'il fallait faire en sorte que ça arrive. Les diapos se promenaient dans Vancouver depuis un bon moment déjà, passant de galerie en galerie, comme si personne ne voulait prendre le risque. En deux jours, je les avais en main et je vendais les toiles.

Alors voici ma technique.

Assis confortablement avec un client, regardant les diapos (projetées au bon format, jamais simplement à la lumière du jour), je commence avec l'histoire de Burroughs et Brion Gysin. Burroughs a rencontré Gysin dans les années 1950. Ils sont vite devenus amis et proches collaborateurs. Gysin a inventé le cut-up. Burroughs l'a popularisé.

Je compare les peintures au fusil aux peintures au feu d'Yves Klein ou aux dessins sous mescaline d'Henri Michaux. Ces pratiques sont maintenant des techniques acceptées. La peinture au fusil, à son tour, enrichit de façon permanente le vocabulaire du peintre. La destruction comme création.

Ces tableaux sont manifestement un bon investissement. En plus d'être des œuvres dynamiques auxquelles vous pouvez participer, que vous intégrez à vos propres histoires des années durant, ils possèdent les qualités artistiques qu'il faut pour conserver leur valeur et même l'augmenter plusieurs fois. Les collectionneurs aiment savoir qu'ils investissent sur du solide. À cet égard, ce que je présente est une valeur sûre.

Gagner le respect du monde de l'art n'est pas chose facile. Avec ces présentations, nous aidons Burroughs à se faire une réputation indépendante comme peintre et nous suscitons en même temps l'intérêt pour l'œuvre de Brion Gysin.

Vous apportez une contribution décisive à cette aventure en promouvant ces œuvres à Montréal et Toronto. Et la méthode fonctionne. En sollicitant le réseau de Burroughs plutôt que de courir d'une galerie tendance à l'autre, en construisant tranquillement le marché, en vendant à des amis et des collectionneurs avisés à des prix raisonnables, il ne s'écoulera pas longtemps avant que les grands marchands se pressent devant chez Burroughs. Les événements s'enchaînent de plus en plus vite, les galeries européennes commencent à se faire concurrence et un musée d'importance prépare une exposition pour 1990. Nous sommes au bon endroit, au bon moment. Je vous souhaite toute la réussite possible, et autant de plaisir que j'en ai eu.

– Hank Bull – (1988)

HOW TO SELL BURROUGHS PAINTINGS

I came into this thing with no experience at all. In fact my only encounters with the private sector up to this point had been selling the odd pound of grass, and by the skin of my teeth at that. Selling Burroughs paintings was my first market success. It has been a very satisfying experience, so these remarks should come across like the testimonial of one of those born again businessmen you see on late nite TV…

It was short notice but I knew at once that we had to make it happen. The slides had been floating around in Vancouver for a while already, drifting from gallery to gallery as if nobody wanted to take the risk. Within two days I had slides in hand and was flogging the art.

So here's my pitch.

While sitting comfortably with a client, looking at the slides (projected at their proper size, never just holding them up to the window), I begin with the story of Burroughs and Brion Gysin. Burroughs met Gysin in the fifties. They became fast friends and avid collaborators. Gysin invented the cut-up. Burroughs made it famous.

I compare the shotgun paintings to the fire paintings of Yves Klein or the mescaline drawings of Henri Michaux. These practices are now accepted techniques. The shotgun painting in its turn makes a permanent addition to the painter's vocabulary. Destruction as creation.

These paintings are obviously a good investment. As well as being dynamic works that you can participate in, make into your own stories for many years, they have the artistic credentials that will maintain and increase their value many times. Collectors like to know that what they are buying is solid. As far as that goes this stuff is orthodox blue chip.

Winning the respect of the art world is no easy task. What we are doing with these shows is to help Burroughs establish an independent reputation for himself as a painter and to draw attention at the same time to the work of Brion Gysin.

You are making a major contribution to this venture by supporting the work in Montréal and Toronto. And the method is working. By sticking with the Burroughs network rather than jumping for the trendy galleries, by building the market slowly, selling to friends and astute collectors at reasonable prices, Burroughs will soon have the big dealers lined up at his door. The exhibitions are coming faster and faster, with European galleries starting to compete and a major museum show planned for 1990. So we are in on this at a very good time. I wish you good fortune and hope you have as much fun as I have had.

– Hank Bull – (1988)

Extraits d'une lettre de Hank Bull adressée à des galeristes et directeurs de centres d'artistes autogérés à Toronto et à Montréal en 1988.

Excerpts taken from a letter by Hank Bull sent to gallerists and artist-run centre directors in Toronto and Montréal in 1988.

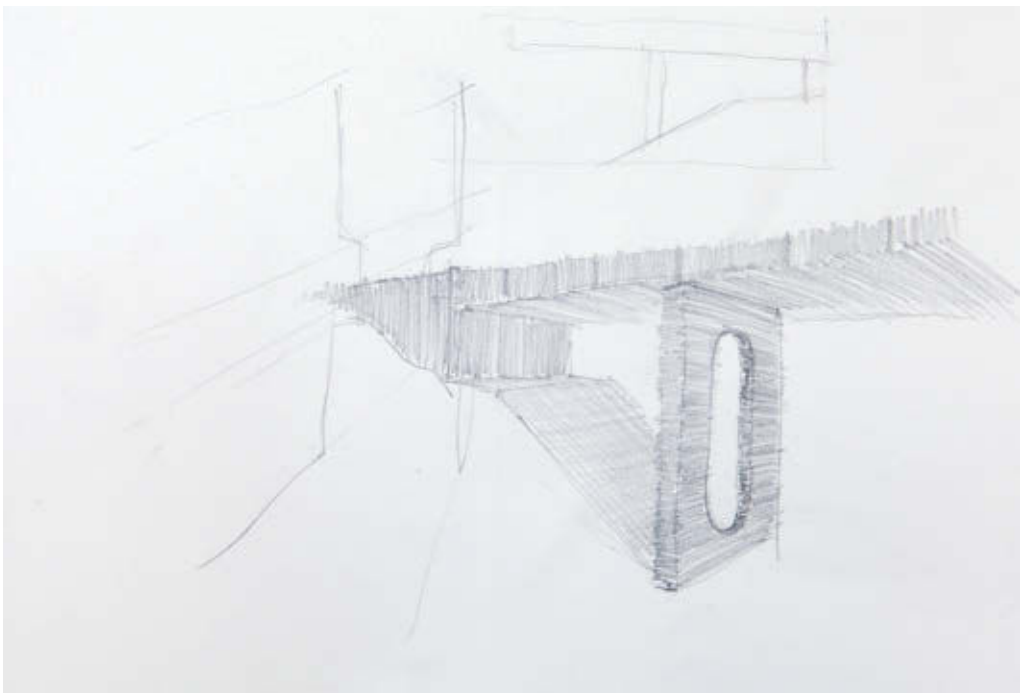
Sylvain Baumann et Florine Leoni

S. B. Né en 1981 à Lons-Le-Saunier, France.
F. L. Née en 1980 à Zurich, Suisse.
Vivent et travaillent à Montréal et à Bâle, en Suisse.

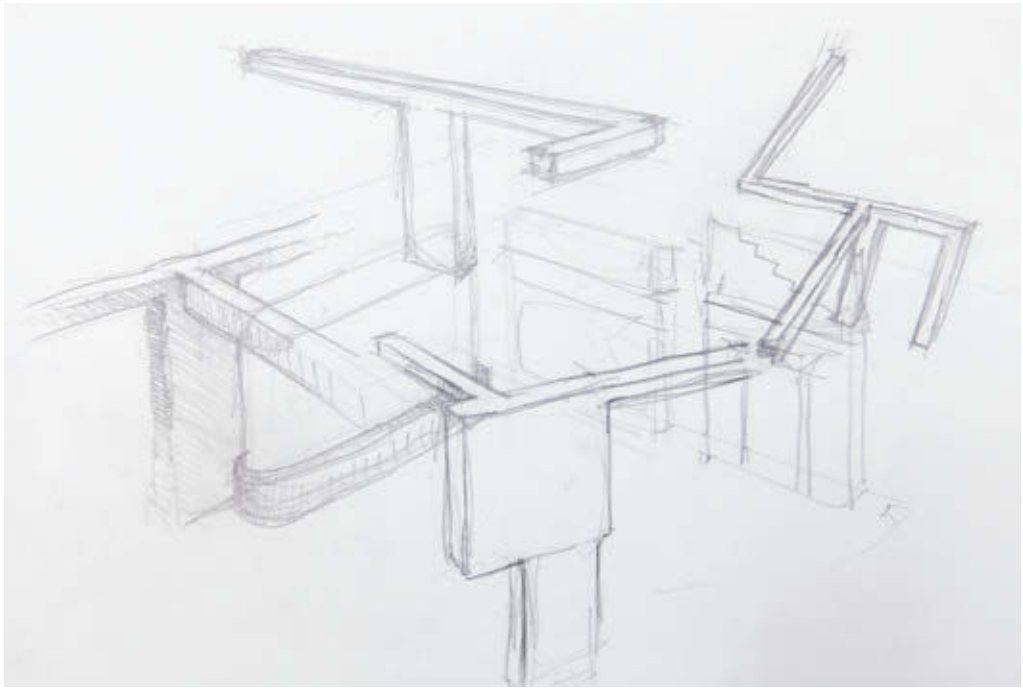
Sylvain Baumann et Florine Leoni développent une complémentarité dans une démarche pluridisciplinaire englobant l'installation, la vidéo, la photographie, le son et le dessin. Leurs œuvres collectives cherchent à questionner les rapports de force, le conditionnement, le contrôle et les frictions entre l'humain et son environnement. Elles explorent la porosité entre espace physique et espace imaginaire. La mise en perspective de ces deux termes tente de problématiser les rapports entre modèle et réalité, entre responsabilité et conditionnement, en examinant nos réactions aux directives de l'environnement dans nos démarches d'individuation.

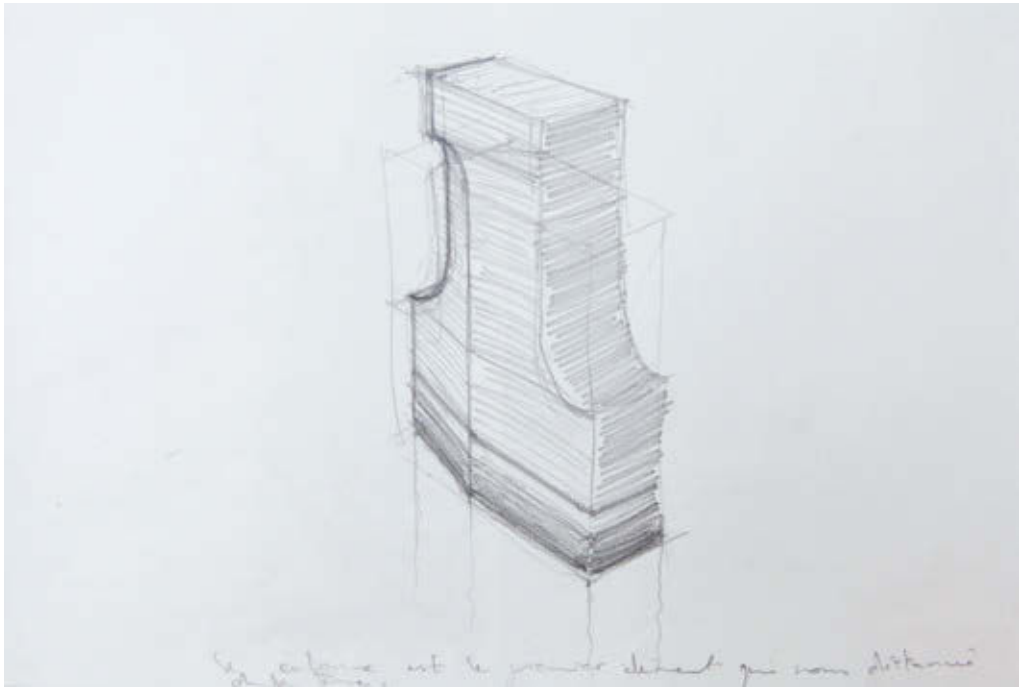
00.01.50

Florine Leoni est diplômée de l'Université de Lucerne (Hochschule Luzern) et Sylvain Baumann détient deux maîtrises, l'une de l'Université d'Aix-en-Provence, et l'autre, de l'Université du Québec à Montréal. Leoni et Baumann inaugurent leur collaboration en 2009, alors que chacun a déjà élaboré une démarche personnelle et présenté plusieurs expositions individuelles. Leurs œuvres collectives ont fait l'objet de nombreuses expositions, tant au Canada qu'à l'international, notamment en France, en Suisse, en Ukraine, au Royaume-Uni et à Taiwan.



Maleen, ich beneide Dich in manchen Augenblicken um Deine kühle, vornehme und bewusste Distanz zur Umwelt **(études), 2011**
Mine de plomb sur papier, 29 x 42 cm (chacun)



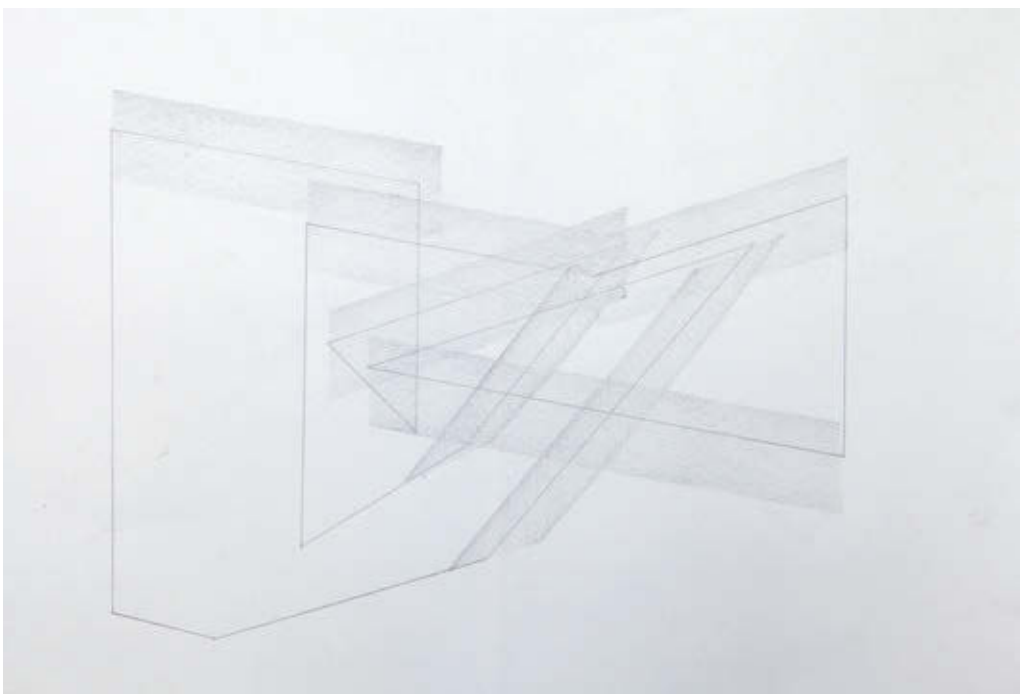


SB: Born in 1981 in Lons-Le-Saunier, France.
FL: Born in 1980 in Zurich, Switzerland.
Live and work in Montréal and Basel, Switzerland.

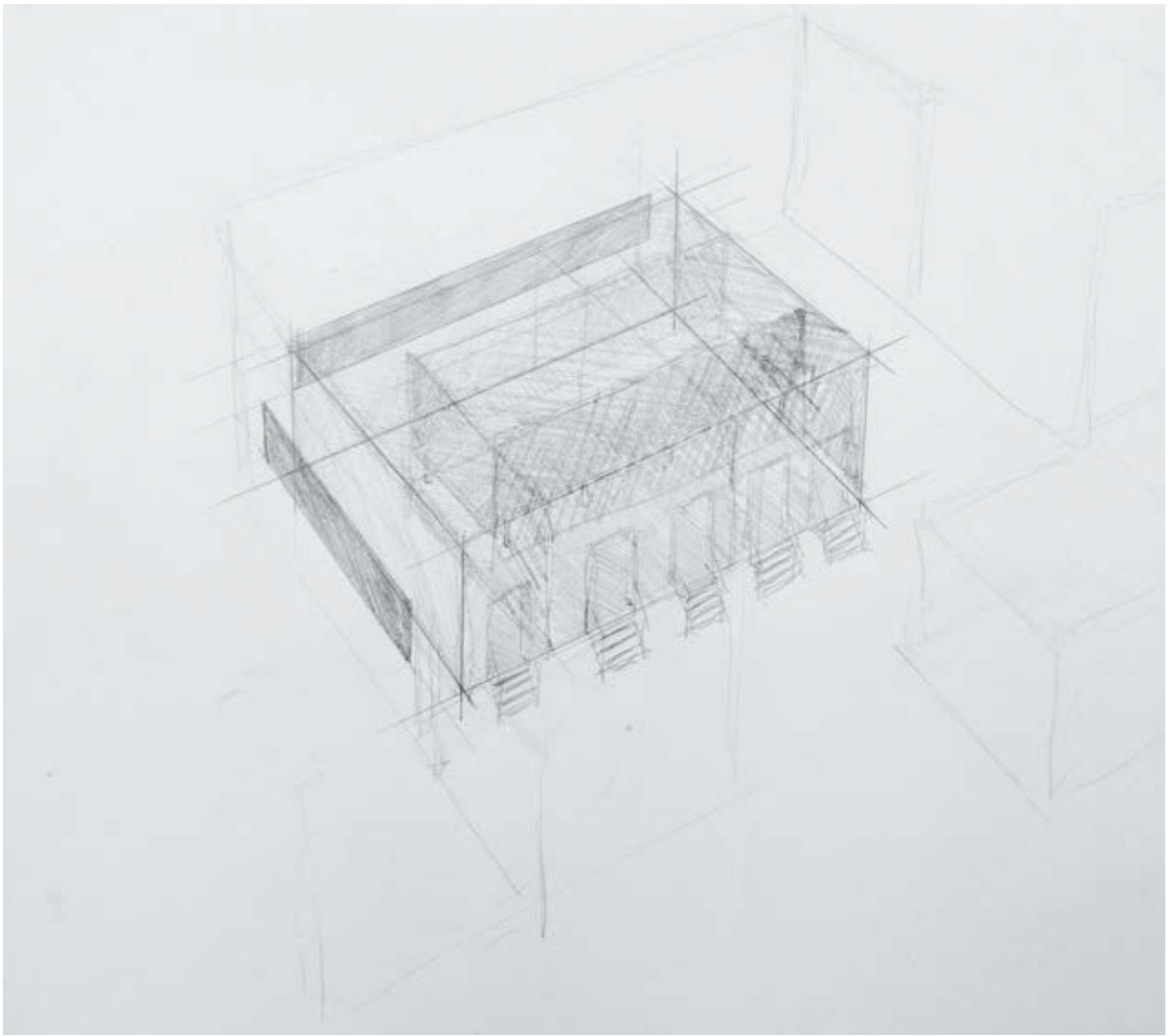
Sylvain Baumann and Florine Leoni cultivate their complementarity through a multidisciplinary practice that includes installation, video, photography, sound and drawing. In their works, they investigate power relations, conditioning, control and frictions between human beings and their environment. They probe the porosity between physical and imaginary space in order to problematize the relationship between model and reality, responsibility and conditioning, and explore our reactions to directives emanating from the environment in our processes of individuation.

00.01.52

Florine Leoni is a graduate of the University of Lucerne, and Sylvain Baumann holds MA degrees from the Université d'Aix-en-Provence and the Université de Québec à Montréal. Leoni and Baumann began collaborating in 2009, when each had already developed an individual practice and presented a number of solo exhibitions. Their works have been featured in numerous exhibitions, in Canada, France, Switzerland, Ukraine, the United Kingdom and Taiwan.



Maleen, ich beneide Dich in manchen Augenblicken um Deine kühle, vornehme und bewusste Distanz zur Umwelt (études), 2011
Mine de plomb sur papier, 29 x 42 cm (chacun)



Mathieu Beauséjour

Né en 1970 à Montréal, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Mathieu Beauséjour travaille à partir d'une position de résistance, de détournement ou de « terrorisme sémiotique ». En ayant recours à diverses tactiques, il cherche à subvertir les matériaux et les concepts de pouvoir, d'aliénation et d'oppression. Sa production pose un regard à la fois ironique et nostalgique sur les avant-gardes politiques et artistiques et déploie des emblèmes culturels comme la monnaie, les hymnes et les manifestes, dans le but d'examiner l'état actuel des choses. Son travail est contextuel ; il est conçu spécifiquement pour l'espace qu'il occupe, que ce soit pour une galerie, un site d'intervention, une page imprimée ou un temps d'action.

00.01.54

Artiste autodidacte, Mathieu Beauséjour crée des installations, des interventions et des images depuis le milieu des années 1990. Ses œuvres ont été présentées au Canada et en Europe, dans des musées, des centres d'artistes, des galeries publiques et privées, ainsi que dans le cadre de biennales internationales. Il a participé récemment à plusieurs expositions collectives au Musée régional de Rimouski, à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec et à la Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal à Montréal. En 2010, AXENÉO7 à Gatineau, la galerie Oboro à Montréal et l'Éponyme Galerie à Bordeaux lui ont consacré des expositions individuelles. Mathieu Beauséjour est récipiendaire du prix Giverny-Capital 2010.

***Icarus,* 2010**
Installation

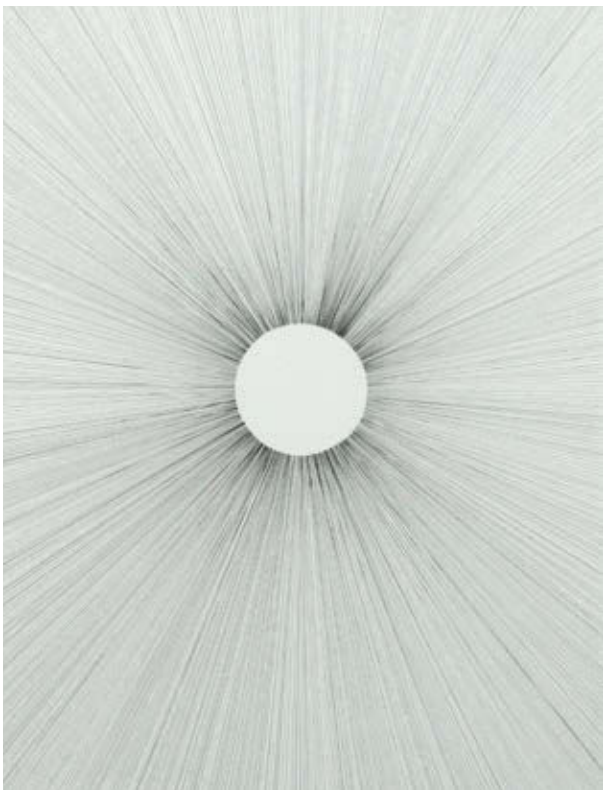
***Icarus : Acéphale* (détail), 2010**
Épreuve au jet d'encre, 300 x 300 cm

Born in 1970 in Montréal, Québec.
Lives and works in Montréal.

Mathieu Beauséjour works from a position of resistance, corruption or "semiotic terrorism." Employing diverse tactics, he subverts materials and concepts of power, alienation and oppression. His works cast an eye that is both ironic and nostalgic on the political and artistic avant-garde, and he deploys cultural emblems such as coins, anthems and manifestos in order to explore today's state of affairs. His work is contextual: it is created specifically for the space it occupies, whether it be a gallery, an intervention site, a printed page or a moment in time.

00.01.56

Mathieu Beauséjour is a self-taught visual artist who has been creating installations, interventions and images since the mid-1990s. His works have been presented at art centres, public and private galleries, biennials and museums in Canada and Europe. He has participated in group exhibitions at the Musée régional de Rimouski, Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Maison de la culture du Plateau Mont-Royal in Montréal. In 2010, his work was presented in solo exhibitions at AXENÉO7 in Gatineau, Oboro in Montréal and the Éponyme gallery in Bordeaux. Mathieu Beauséjour was the recipient of the Giverny Capital award in 2010.



***Icarus*, 2009**
Encre et gesso sur bois, 60 x 45 cm

***Icarus*, 2010**
Installation

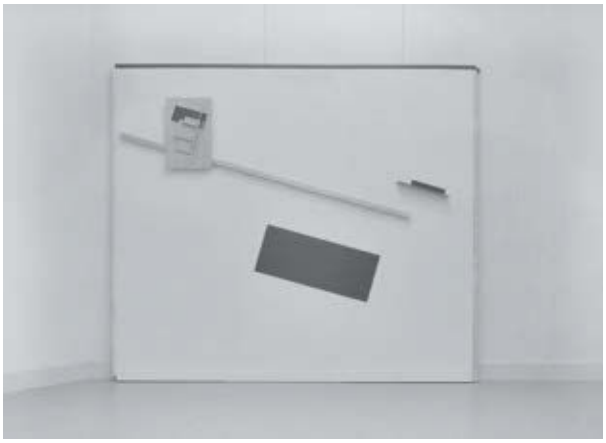
Sophie Bélair Clément

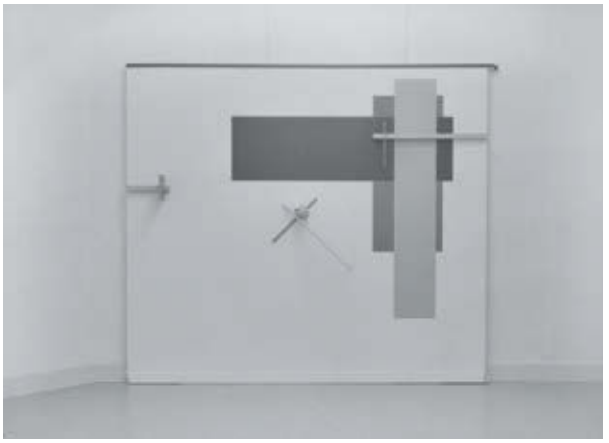
Née en 1978 à Ottawa, en Ontario.
Vit et travaille à Montréal.

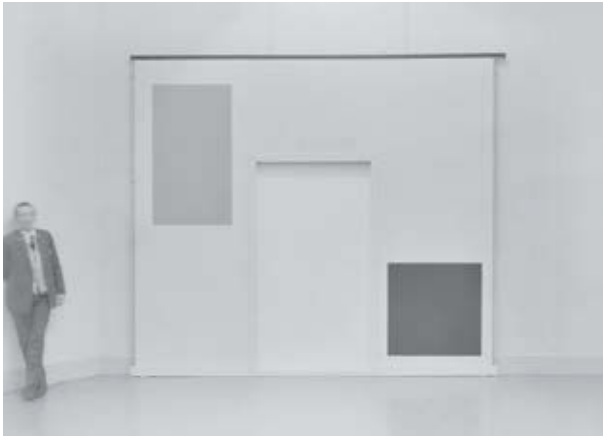
Sophie Bélair Clément crée des installations audio et des performances contextuelles en collaboration avec des artistes d'autres domaines culturels, principalement des musiciens, dans le but d'attirer l'attention sur notre rapport à la fois immédiat et médiatisé à l'espace d'exposition. Son œuvre se fonde sur l'expérience performative, sa mise en récit et son intégration dans une narration. La « reconstitution » d'œuvres d'art déjà existantes nécessite reconstruction, modifications majeures et licence artistique. Les installations audio de Bélair Clément sont l'indice de l'indétermination (« la fiction de l'orchestration »), mais aussi des propositions pour une optimisation du réel (« l'orchestration du prosaïque et du fonctionnel »).

00.01.58

Sophie Bélair Clément est titulaire d'un baccalauréat et d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Son travail a été présenté lors d'expositions individuelles et collectives à Montréal : à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia ; au Centre Dazibao ; à la galerie Optica et au Centre Clark ; plus loin, à la Blackwood Gallery, à Mississauga ; ainsi qu'au Centre Western Front, à Vancouver. Elle a aussi exposé au Künstlerhaus Bethanien, à Berlin, et au Hartware Medien Kunstverein, à Dortmund, ainsi qu'au Musée Aboa Vetus & Ars Nova à Turku, en Finlande.







El Lissitzky, *Salle Proun pour la Grande Exposition d'art de Berlin,* 1923
Reconstruction par le Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, 1965
Mur, bois, couleur. Photographié dans l'espace d'exposition du Van Abbemuseum. Date et photographe inconnus. L'homme dans l'image est Theo van der Vorst. Il n'a pas joué un rôle significatif dans la reconstruction.
© Van Abbemuseum/Photographe inconnu
Document photographié le 9 juin 2011

Born in 1978 in Ottawa, Ontario.
Lives and works in Montréal.

Sophie Bélair Clément develops context-related performances and audio installations in collaboration with other cultural workers, primarily musicians, in order to draw attention to both our direct and our mediated experience of exhibition spaces. Her work is grounded in performative experience and its implementation in a narrative. The artist's restagings of exisiting artworks imply reconstruction, major alterations and artistic licence. Bélair Clément's audio installations are an index of indeterminacy ("fiction of orchestration"), as well as proposals for an optimization of the real ("orchestration of the mundane and functional").

00.01.60

Sophie Bélair Clément received her BA and MA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal. Her work has been presented in solo and group exhibitions at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery at Concordia University, Dazibao, Optica and Centre Clark in Montréal, the Blackwood Gallery in Mississauga, Ontario and Western Front in Vancouver. She has also exhibited at Künstlerhaus Bethanien in Berlin and Hartware Median Kunst Verein in Dortmund and at the Museum Aboa Vetus & Ars Nova in Turku, Finland.

Objet : Rép : TR : benoit
Date : 27 juin 2011 16:58:51 UTC+02:00

Bonjour Lesley et Sophie,
En étudiant les photos, je me disais que si tu ne tenais pas à reproduire fidèlement la version de Leering, ta version du Proun Room aurait très bien pu être construite en montants de métal et en gypse.
Si la récupération de la pièce après l'expo n'est pas nécessaire, une construction standard de cloison sèche est suffisante. Il faut toutefois remettre en question la construction en atelier de la structure des murs et le transport des panneaux. La structure simple en montants de métal et en panneaux de gypse est trop fragile pour être transportée sans dommages. Il faudra donc bâtir toute la structure et faire la finition au Musée. Ce faisant, il sera impossible de démonter la pièce sans la démolir. Les éléments complexes comme les formes des coins arrondis, les panneaux du plafond et le système de support de l'écran translucide seront préconstruits en atelier.
Si la récupération est souhaitée, c'est une autre histoire. La construction des modules muraux et du plafond serait différente, renforcée de panneau de bois avec un gypse mince (1/4 po ou 3/8 po). La construction des modules pourra se faire en atelier. La finition intérieure devra être réalisée au Musée. L'apparence extérieure serait différente. Les panneaux de contreplaqué vissés aux montants de métal seraient visibles (à moins de les camoufler). Pour le démontage, il faudra casser les joints et les refaire lorsque la pièce aura à être remontée.

Tout est possible.
À bientôt,
Benoit

Objet : Rép : Prounenraum 1923 : 1965, 1971, 2010
Date : 6 juillet 2011 16:27:12 UTC+02:00

Chère Sophie,
Merci pour votre mail. Nous sommes heureux de vous assister dans votre recherche et nous pouvons, dans un premier temps, répondre à quelques-unes de vos questions. Essentiellement, nous avons reproduit le *Prounenraum* tel qu'il a été construit à Eindhoven ; nous n'avions par les ressources ni le temps dans notre horaire d'exposition d'effectuer de nouvelles recherches exhaustives. Étant donné que la version à Eindhoven est elle-même une reconstruction interprétative, nous avons indiqué tout cela très clairement sur le cartel affiché sur le mur de l'exposition. Il était ainsi évident pour le public qu'il se trouvait devant une reproduction d'une reconstruction. La conceptrice de l'exposition Lana Hum s'est rendue à Eindhoven, a pris des mesures et des photographies et a fait ses propres recherches. Elle a fait des ajustements mineurs à la couleur et à une partie du bois, ajustements que nous considérions comme importants. Je la mets ici en copie conforme au cas où vous voudriez lui poser d'autres questions sur le processus.
Le plan et notre entente avec le musée Van Abbe a toujours été que notre version serait détruite après l'exposition et, au meilleur de mes connaissances, cela s'est produit.
J'espère que cela peut vous aider et je vous souhaite une bonne recherche.

Salutations,
Connie Butler

Objet : Rép : TR : benoit
Date : 27 juin 2011 16:58:51 UTC+02:00

Hi Lesley and Sophie,
As I studied the photos, I told myself that if you weren't set on a faithful reproduction of Leering's version, your version of the Proun Room could very well have been built in metal studs and drywall.
If recovering the piece after the exhibit isn't necessary, a standard drywall construction is sufficient. We nevertheless need to consider building the structure of the walls in the workshop and transporting panels. The simple structure of metal studs and drywall panels is too fragile to be transported without being damaged. Thus, it will be impossible to dismantle the piece without destroying it. Complex elements like the rounded shapes of the corners, the ceiling panels and the support system for the translucent screen will be built in the workshop.
It's an entirely different story if recuperation is desired. The construction of the wall modules and of the ceiling would be different, strengthened with wood panels and a thin layer of drywall (1/4 in. or 3/8 in.) These modules could be built in the workshop. The interior finish would be done at the museum. It would look different. The plywood panels screwed to the metal studs would be visible (unless they were concealed). For the dismantling, we would have to break the joints and build them again when the piece would be remounted.

Everything is possible.
See you soon,
Benoit

Objet : Rép : Prounenraum 1923 : 1965, 1971, 2010
Date : 6 juillet 2011 16:27:12 UTC+02:00

Dear Sophie,
Thank you for your email. We are happy to assist your research but can answer some of these questions first. Essentially, we replicated the *Prounenraum* as it was constructed in Eindhoven as we did not have the resources or the time in our exhibition schedule to do extensive new research. Understanding that the version in Eindhoven was itself an interpretive reconstruction, we indicated all of this very explicitly in the label on the wall in the exhibition so it was obvious to the viewer that they were looking at a replica of a reconstruction. Our exhibition designer Lana Hum made the trip to Eindhoven and made measurements, photographs and did research of her own. She did make what we felt were important, minor adjustments to color and some of the wood. I am copying her here in case you would like to ask her additional questions about the process.
Our plan and agreement with the Van Abbemuseum was always that our version be destroyed afterwards and, as far as I know, this is what happened.
I hope this is helpful and wish you the best for your further research.

All best,
Connie Butler

Matthew Biederman

Né en 1972 à Chicago, Illinois.
Vit et travaille à Montréal.

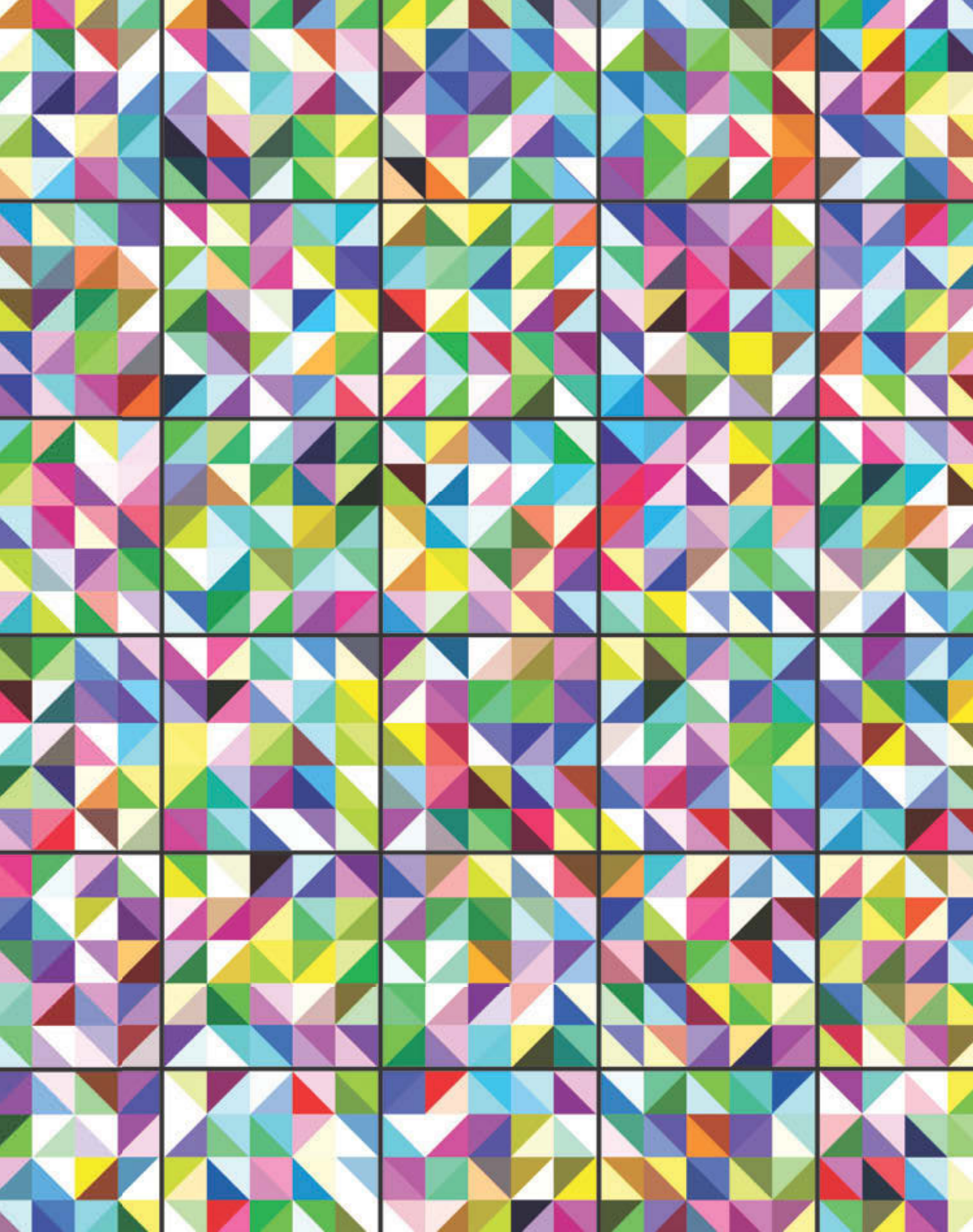
La démarche de Matthew Biederman adopte des cheminements simultanés et entrelacés, donnant forme à une pratique variée lorsqu'on l'examine de façon traditionnelle. Si on l'étudie sous un mode compartimenté, son œuvre se situerait au sein même des médias tactiques, de la radio, de la peinture, du design, de la performance et des arts technologiques. Biederman choisit toutefois de ne pas se limiter à l'une de ces techniques, mais de permettre plutôt un échange et un croisement entre elles par diverses combinaisons d'engagements et de médias, de lieux, de contenus et d'objectifs. Il croit à l'idée de l'artiste artisan, de l'artiste provocateur, et à la nécessité de présenter (et de produire) une vision de l'émotion sublime, une version possible de la beauté qui mène à de nouvelles compréhensions et conceptions du monde, de ses systèmes et de ses potentialités.

00.01.62

Matthew Biederman détient une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Il a exposé et participé à des événements de par le monde : au *El 7 Festival Internacional de Video/Arte/Electrónico* à Lima, au Pérou ; à la *11e Biennale de Lyon* ; à l'*Ars Electronica*, à Linz, en Autriche ; lors de la *Nuit Blanche* à Paris de l'*Hipersonica*, à Rio de Janeiro ; lors d'*ISEA*, à Singapour ; et au Musée d'art moderne de Ljubljana, en Slovénie.

***gLUTon Fig. 1*, 2010**
Murale de dessins générés par ordinateur

***Guided Saccade* (capture d'écran), 2011**
Murale de dessins générés par ordinateur



Born in 1972 in Chicago, Illinois.
Lives and works in Montréal.

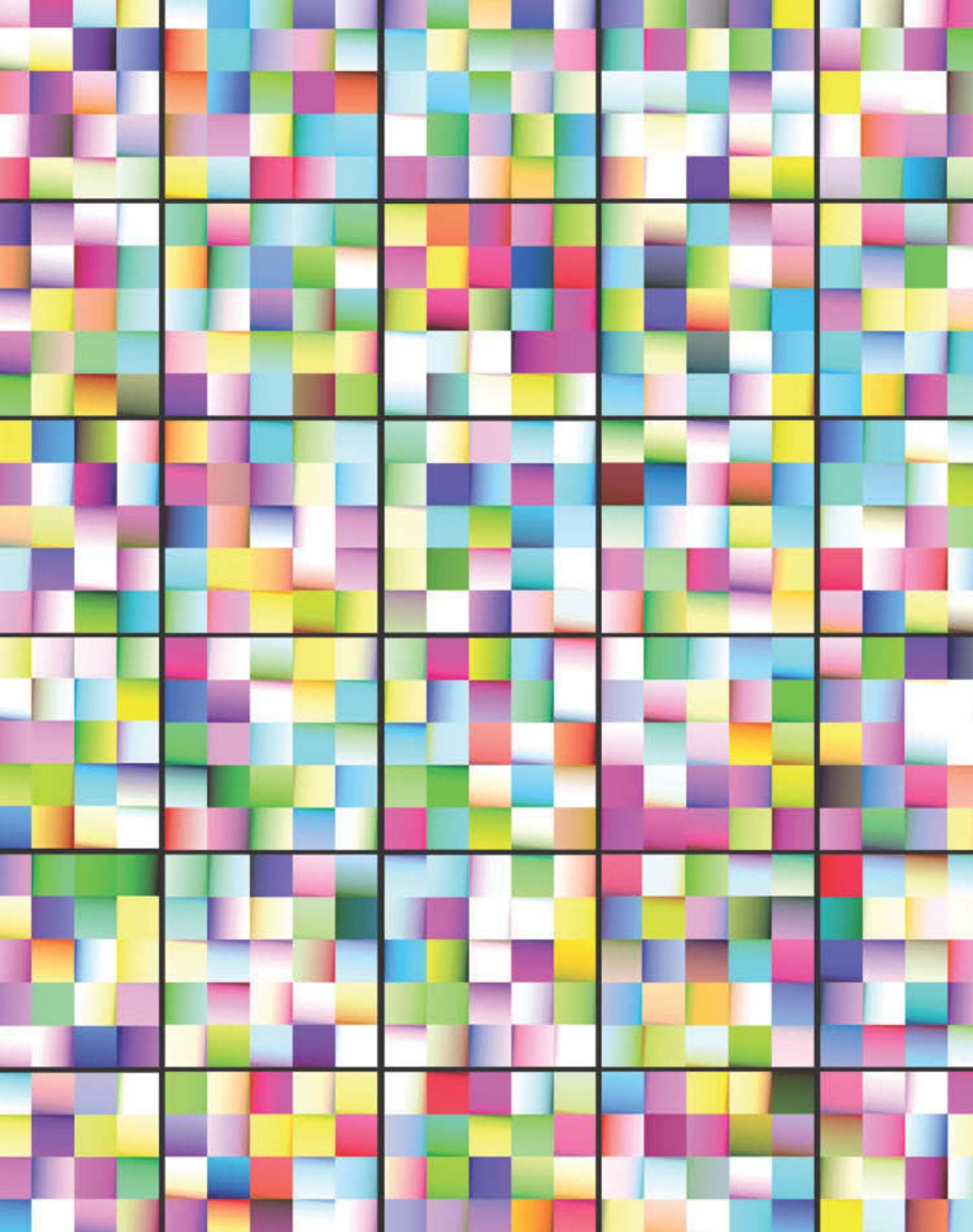
Matthew Biederman's work follows simultaneous, intertwined threads, creating a varied practice when examined traditionally. That is, if looked at in a compartmentalized fashion, his practice would be situated within tactical media, radio, painting, design, performance, and art and technology. Biederman chooses, however, not to be restricted to any one of these media but to, instead, allow for exchange and crossover between them through diverse combinations of engagements of media, place, content and aim. He believes in the idea of the artist as artisan, the artist as *provocateur* and the necessity to present (and provoke) a vision of sublime emotion: one possible version of beauty that leads to new understandings and conceptions of the world, its systems and potentials.

00.01.64

Matthew Biederman holds an MA in Fine Arts from Concordia University. He has shown his work and participated in events such as *El 7 Festival Internacional de Video/Arte/Electrónico* in Lima, Peru, the *11th Lyon Biennial*, *Ars Electronica* in Linz, Austria, *Nuit Blanche* in Paris, *Hipersonica* in Rio de Janeiro, Brazil, and *ISEA* in Singapore, as well as at the Museum of Modern Art in Ljubljana, Slovenia.

***gLUTon Fig. 1*, 2010**
Murale de dessins générés par ordinateur

***Guided Saccade* (capture d'écran), 2011**
Murale de dessins générés par ordinateur



Olivia Boudreau

Née en 1979 à St-Hyacinthe, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Les œuvres vidéo d'Olivia Boudreau engagent une réflexion sur l'image, la présence, l'intimité, l'expérience et la perception. Ses séquences vidéographiques ou filmiques présentent, au moyen de dispositifs d'installation discrets, des scènes de la vie quotidienne qui s'imposent comme des présences dotées de leur propre logique et de leur propre temporalité. Le minimalisme de leur trame narrative donne lieu à une expérience de la durée qui incite à la contemplation et mobilise les facultés perceptives du spectateur. Malgré la lenteur, l'inaction ou la répétition, des changements légers, des micro-transformations et des variations deviennent perceptibles et multiplient ainsi la manière de percevoir et d'interpréter le récit.

00.01.66

Olivia Boudreau est titulaire d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Ses œuvres ont fait l'objet de nombreuses expositions à Montréal : à Optica ; à la Galerie de l'UQAM ; à Dazibao ; à Galerie B-312. En 2011, elle a exposé pour la première fois en Europe : chez néon diffuseur d'art contemporain, à Lyon ; et elle a participé au *Loop* Festival, à Barcelone ; à la *Scotiabank Nuit Blanche* à Toronto ; et elle a séjourné en résidence à Valence, grâce à une bourse de recherche d'art3.

L'Étuve (images tirées de la vidéo), 2011
Projection vidéographique

Born in 1979 at St-Hyacinthe, Québec.
Lives and works in Montréal.

Olivia Boudreau's work is grounded in a reflection on the image, presence, intimacy, experience and perception. Using discreet installation devices, her video or film sequences present everyday scenes that evolve as entities with their own specific logic and temporality. Their minimalist narrative framework gives way to an experience of duration that prompts contemplation and engages the spectator's skills of perception. Despite the slow pace, inaction or repetition, the slight changes, micro transformations and variations become perceptible, thereby multiplying the possibilities of perception and interpretation of the story that is unfolding.

Olivia Boudreau holds an MA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal. She has had exhibitions at Optica, Galerie de l'UQAM, Dazibao and Galerie B-312 in Montréal. In 2011, she presented her work for the first time in Europe at néon diffuseur d'art contemporain in Lyon and participated in the *Loop Festival* in Barcelona. In 2010, she took part in *Scotiabank Nuit Blanche* in Toronto and completed a residency in Valence on a research grant from art3.

00.01.68

L'Étuve **(images tirées de la vidéo), 2011**
Projection vidéographique

Jacynthe Carrier

Née en 1982 à Lévis, Québec.
Vit et travaille à Montréal et à Québec.

Jacynthe Carrier examine, par la photographie et la vidéo, les différents rapports du corps à l'environnement et les manières d'envisager et de s'approprier le territoire. Dans ses œuvres, le paysage urbain ou rural est une terre à se ré-apprivoiser, une aire de re-création, un lieu de l'« encore possible ». Elle réalise différents types d'interventions où des corps et des objets s'assemblent dans des situations performatives ou dans des mises en scène. Elle élabore des allégories contemporaines, des récits qui regroupent des mythologies aussi bien quotidiennes et personnelles que populaires et partagées, dans une tentative de réappropriation d'une certaine part du lieu.

Jacynthe Carrier détient un baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et poursuit une maîtrise en beaux-arts à l'Université Concordia. Ses œuvres ont été présentées dans le cadre de la *4e Manifestation internationale d'art de Québec* ; au Centre de la photographie Vu, à Québec ; au Centre d'artistes Caravansérail, à Rimouski ; à la Galerie de l'UQAM, à Montréal. Ses vidéos ont fait partie de plusieurs programmations, notamment en France, au Brésil et aux États-Unis. Lors de la 29e édition des *Rendez-vous du cinéma québécois*, elle a remporté le Prix à la création artistique du Conseil des arts et des lettres du Québec.

00.01.70

Rites **(vue d'installation), 2010–2011**
Installation vidéographique

Rites **(photographie de production), 2010–2011**
Installation vidéographique

Born in 1982 in Lévis, Québec.
Lives and works in Montréal and Québec City.

Jacynthe Carrier employs photography and video to examine the different relationships between the body and the environment, as well as the way we conceive and consume landscapes. In her works, landscape, whether urban or rural, is an area that has been tamed, a territory of re-creation, a place of the "still possible." She carries out different types of interventions in which bodies and objects assemble in performative situations and/or *mises en scène*. She develops contemporary allegories, stories that bring together mythologies — both everyday and personal, popular and shared — in an attempt to re-appropriate a certain portion of the place.

Jacynthe Carrier obtained a BA in Visual and Media Arts from the Université de Québec à Montréal and is currently completing an MA in Fine Arts at Concordia University. Her works have been shown at the fourth *Manifestation internationale d'art de Québec*, the Centre de la photographie Vu in Québec City, Caravansérail in Rimouski and the Galerie de l'UQAM in Montréal. Her videos have been included in a number of programs, most notably in France, Brazil and the United States. She was awarded the Prix à la création artistique by the Conseil des arts et des lettres du Québec at the 29th edition of the *Rendez-vous du cinéma québécois*.

00.01.72

02 **(de la série *Rites*), 2011**
Épreuve au jet d'encre, 1/3, 75 x 100 cm

03 **(de la série *Rites*), 2011**
Épreuve au jet d'encre, 1/3, 100 x 75 cm

Marie-Andrée Cormier

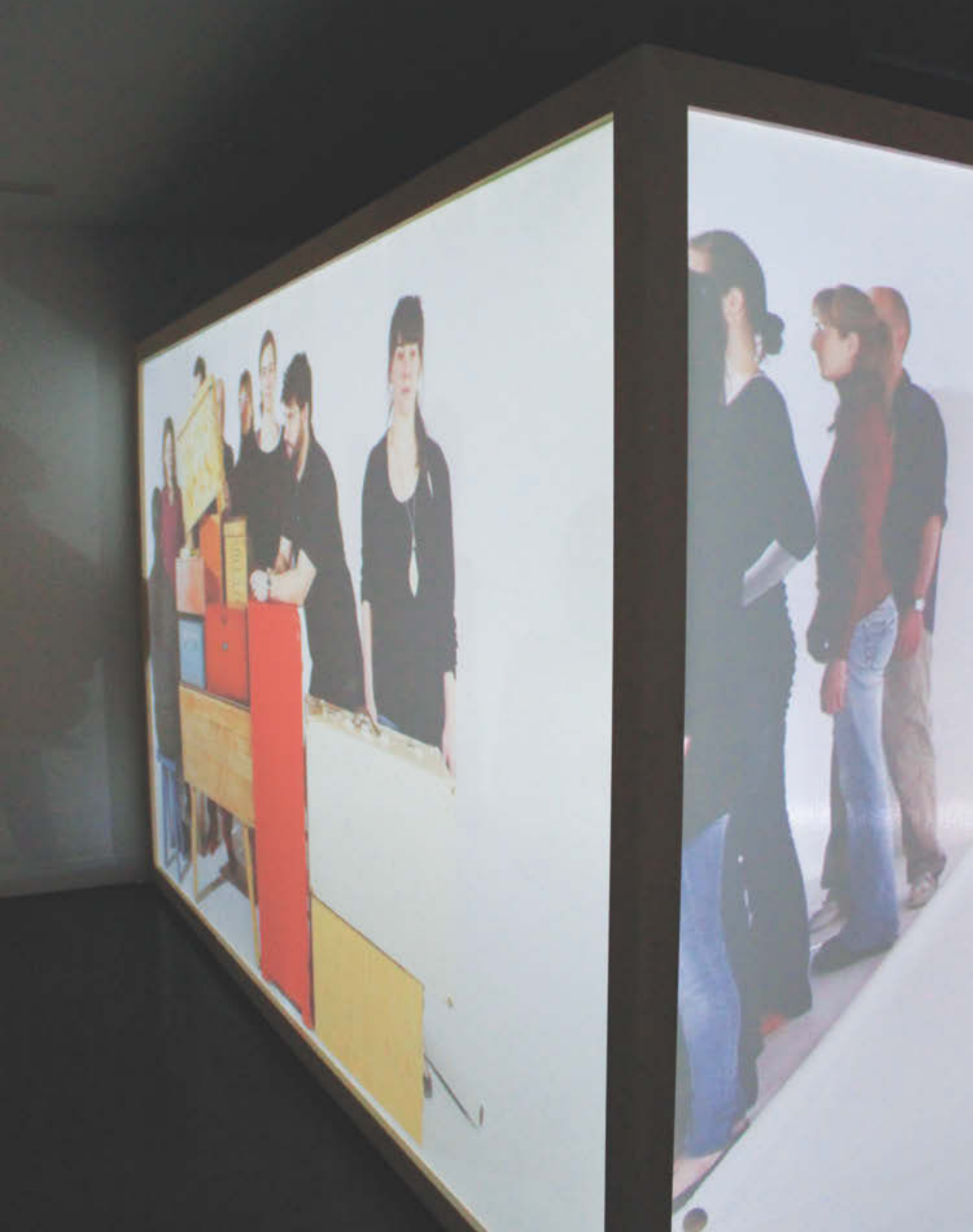
Née en 1983 à New Richmond, Québec.
Vit et travaille à Québec.

Marie-Andrée Cormier explore les propriétés de la vidéo pour rejouer la narrativité en utilisant les contextes de présentation et d'exposition. Elle observe l'architecture des appartements et des maisons, ainsi que les espaces qu'occupent les objets. Autrement dit, elle étudie l'espace de l'Autre en y introduisant les notions de vie quotidienne et d'intimité par la présence de certains objets, le choix des paysages ou les mouvements chorégraphiés des personnages. Elle s'intéresse à la façon dont la vidéo remodèle les limites de l'écran *cinématographique* lorsque celui-ci fait partie d'un lieu donné, une intégration qui fait passer le spectateur de témoin à participant.

Marie-Andrée Cormier détient un baccalauréat et une maîtrise en arts visuels de l'Université Laval. Au cours de ses études, elle a été récipiendaire des bourses René Richard et Hydro-Québec ainsi que du Prix Tomber dans l'œil 2006, qui lui a valu une exposition individuelle à L'Œil de poisson, à Québec. Elle a participé à la *4e Manifestation internationale d'art de Québec* et à l'événement *Art souterrain* présenté dans le cadre de la *Nuit blanche* à Montréal. Elle a exposé à Vaste et Vague, à Carleton-sur-Mer, en 2010, et elle vient de terminer une résidence de création à La Bande Vidéo et d'obtenir la bourse Première Ovation.

00.01.74

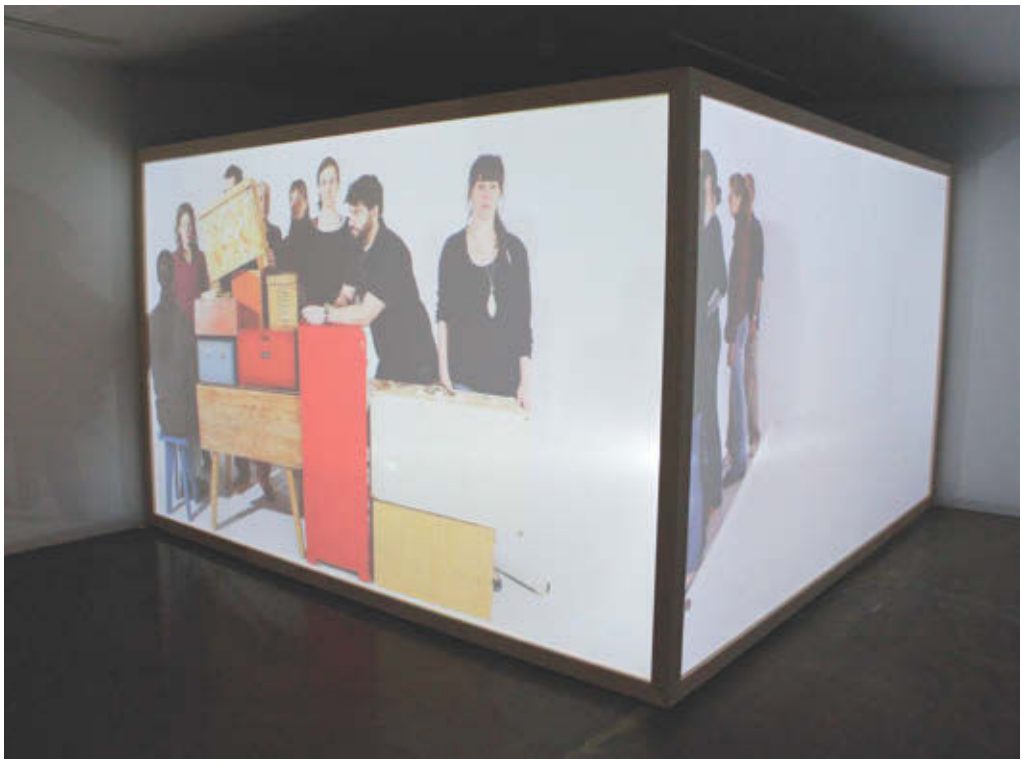
***Paysage humain*, 2010**
Installation vidéographique



Born in 1983 in New Richmond, Québec.
Lives and works in Québec City.

Marie-Andrée Cormier is interested in the way video can recast a narrative by leveraging the contexts in which the presentation takes place. She explores the architecture of apartments and houses, as well as the spaces that objects occupy. In essence, she studies the space of the Other by introducing the notion of daily life and intimacy through the presence of certain objects, the choice of landscapes or the choreographed movements of characters. The artist looks at how video redefines the limits of the *cinematographic* screen when it becomes part of a given environment, an integration that transforms the spectator from onlooker to participant.

Marie-Andrée Cormier holds a BA and an MA in Visual Arts from Université Laval. While pursuing her studies, she received both a René-Richard and a Hydro-Québec scholarship. She was also awarded the Prix Tomber dans l'œil in 2006, which allowed her to present a solo exhibition at L'Œil de Poisson in Québec City. She participated in the fourth *Manifestation internationale d'art de Québec* and in the *Art souterrain* event at *Nuit blanche* in Montréal. She had a solo exhibition at Vaste et Vague in Carleton-sur-Mer in 2010, was artist in residence at La Bande Vidéo in 2011 and received the Première Ovation grant the same year.



Paysage humain, 2010
Installation vidéographique

Alexandre David

Né en 1964 à Montréal, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Les sculptures et les installations d'Alexandre David renvoient à l'usage quotidien de l'architecture. David crée des volumes dans lesquels on peut se déplacer ou sur lesquels on peut s'asseoir. Ses œuvres sont souvent construites de manière à reproduire la sensation de longer un mur, de tourner un coin de rue ou de circuler autour d'un square. Elles ne proposent pas pour autant de représenter des expériences spatiales quotidiennes ni de thématiser l'architecture, mais de faire vivre une expérience pour laquelle la familiarité avec le lieu est essentielle.

Alexandre David détient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia et une maîtrise de la Slade School of Fine Art, University College London, à Londres. Ses œuvres ont été exposées dans des musées, des galeries et des centres d'artistes au Canada, notamment à Optica et à Dare-Dare, à Montréal ; à La Chambre Blanche, à Québec ; à Aceartinc, à Winnipeg ; et à la Grunt Gallery, à Vancouver — ainsi qu'au Royaume-Uni, aux Pays-Bas, en Autriche et en France. Le Centre d'expositions Plein sud à Longueuil, YYZ à Toronto, l'Espace TILT à Lausanne ainsi que le Musée d'art contemporain de Montréal, la Fonderie Darling et la Parisian Laundry à Montréal lui ont consacré des expositions individuelles.

00.01.78

***Des objets sur des tables*, 2010**
Installation

***Un objet domestique*, 2010**
Installation

Born in 1964 in Montréal, Québec.
Lives and works in Montréal.

Alexandre David's sculptures and installations evoke the daily use of architecture. He creates volumes within which we can move, or upon which we can sit. His works are often built in such as a way as to create the impression that we are walking along a wall, turning a corner or strolling around a square. However, he does not attempt to represent daily experiences that relate to space, nor to make architecture the theme of his work. Instead, he wants to create an experience where the awareness of architecture is essential.

Alexandre David holds a BA in Fine Arts from Concordia University and an MA in Fine Art from the Slade School of Fine Art, University College London. His works have been exhibited in museums, galleries and art centres in Canada. He has had solo exhibitions at several venues, including Optica and Dare-Dare in Montréal, La Chambre Blanche in Québec City, Aceartinc in Winnipeg and Grunt Gallery in Vancouver, as well as in the United Kingdom, the Netherlands, Austria and France. In 2011, Plein sud in Longueuil, YYZ in Toronto, Espace TILT in Lausanne, and the Musée d'art contemporain de Montréal, Fonderie Darling and Parisian Laundry in Montréal featured his work in solo exhibitions.

00.01.80

Faire des places (œuvre n° 2), 2007
Installation

Some Room, 2009
Installation

Jessica Eaton

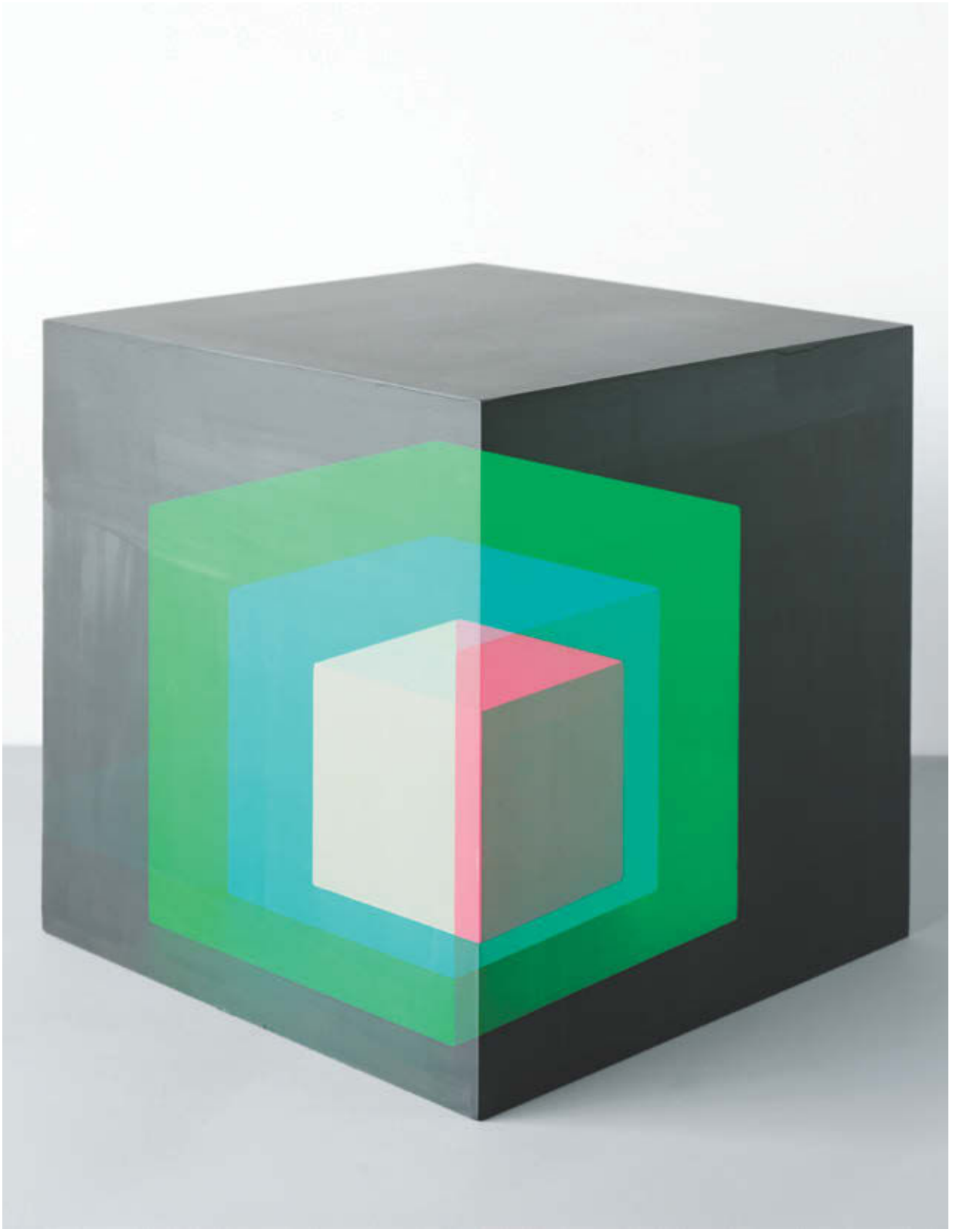
Née en 1977 à Regina, Saskatchewan.
Vit et travaille à Montréal.

Jessica Eaton travaille à repousser les limites de la photographie. Toute abstraction dans son œuvre — souvent ramenée à la surface par des stratégies de réduction — n'est que celle inhérente à la photographie. Eaton puise ses idées dans le débat sur les implications du numérique. Ses photographies s'élaborent dans l'appareil photo et sont ensuite transférées sur une pellicule de grand format. Les phénomènes propres à la technique de la photographie, qui sont d'habitude invisibles pour le spectateur, sont ici révélés. La modularisation, l'exploration de l'optique, la perception, l'illusion, le temps, les relations spatiales, les métaphores numériques et la théorie additive des couleurs sont les principaux sujets de ses photographies.

Jessica Eaton est titulaire d'un baccalauréat en photographie de la Emily Carr University of Art and Design, à Vancouver. Elle a exposé dans les galeries Higher Pictures, Jen Bekman Gallery et Sasha Wolf Gallery, à New York ; à la Contact Gallery, l'Angell Gallery et chez Hunter and Cook, à Toronto ; à la Galerie PUSH, à Montréal ; à la Nudashank Gallery, à Baltimore ; et à la LES Gallery, l'Access Gallery et la Blanket Gallery, à Vancouver. Elle a été choisie en 2010 par la Humble Arts Foundation pour participer à l'exposition *31 Women in Art Photography*. Eaton est aussi lauréate du Prix Hey Hot Shot! décerné par Jen Bekman Projects, en 2009, et du prix Bright Spark Award de la Fondation Magenta, Flash Forward – Emerging Photographers, en 2011.

00.01.82

***cfaal101*, 2011**
Épreuve au jet d'encre, 100 x 81 cm

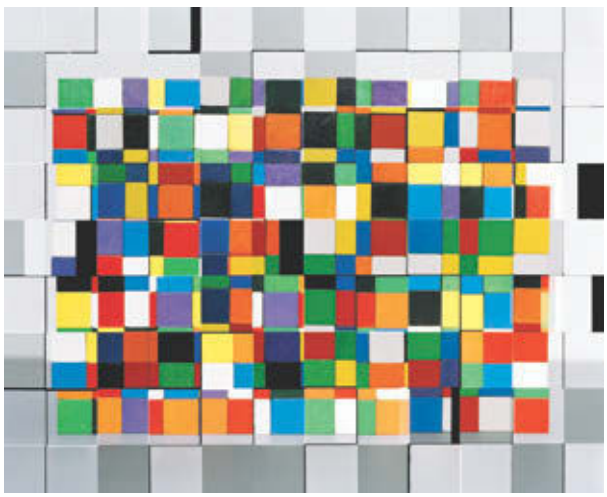


***cfaal65*, 2010**
Épreuve au jet d'encre, 100 x 81 cm

Born in 1977 in Regina, Saskatchewan.
Lives and works in Montréal.

Jessica Eaton focuses on expanding what a photograph can be. Any abstraction in her work — often brought to the surface through her reductive strategies — is only that which all photographs contain. Her ideas are inspired by and in dialogue with the implications of digitalization. The photographs themselves are constructed in the camera, and then transferred onto large-format film. Phenomena inherent in the medium of photography that are typically invisible to a viewer are thus revealed. Modularization, optics, perception, illusion, time, spatial relationships, digital metaphors and additive colour theory are the main subjects of her photographs.

Jessica Eaton holds a BA in Fine Arts from the Emily Carr University of Art and Design, Vancouver. She has exhibited at Higher Pictures, Jen Bekman Gallery and Sasha Wolf Gallery in New York; Contact Gallery, Angell Gallery and Hunter and Cook in Toronto; Galerie PUSH in Montréal; Nudashank Gallery, in Baltimore, Maryland; and LES Gallery, Access Gallery and Blanket Gallery in Vancouver. Eaton was selected for the *31 Women in Art Photography* exhibition of the Humble Arts Foundation in 2010. She received the Hey Hot Shot! award from Jen Bekman Projects in 2009 and the Bright Spark Award from the Magenta Foundation (Flash Forward – Emerging Photographers) in 2011.



108_21, 2010
Photographie couleur, 102 x 121 cm

108_06, 2009
Photographie couleur, 102 x 81 cm

cfaal113, 2011
Épreuve au jet d'encre, 100 x 81 cm

Grier Edmundson

Né en 1979 à Memphis, Tennessee.
Vit et travaille à Montréal.

La pratique artistique de Grier Edmundson s'ancre dans un dialogue sur notre relation actuelle à l'image en tant que surface peinte. L'artiste pousse le public à aller au-delà de ses présomptions de façon à l'inciter à faire une relecture des sujets choisis et de leur contexte historique. Il sélectionne souvent des icônes plus obscures ou négligées qui sont légèrement marginalisées par rapport aux images qu'on associe habituellement à des moments phares de l'histoire populaire. Cette démarche crée un décalage entre notre identification immédiate de l'image, elle-même empreinte d'une certaine nostalgie, et sa place dans l'histoire. S'inspirant du modèle littéraire de la nouvelle, chaque installation, composée d'œuvres peintes à l'huile sur toile, de readymades et de multiples imprimés, se veut un récit perméable à de multiples interprétations remettant en question les hiérarchies artistiques.

Grier Edmundson est titulaire d'un baccalauréat du Maryland Institute College of Art, à Baltimore, et d'une maîtrise de la Glasgow School of Art. Des expositions lui ont récemment été consacrées dans les galeries Kendall Koppe, à Glasgow ; Battat Contemporary, à Montréal ; Fourteen 30 Contemporary, à Portland, Oregon ; et Power House, à Memphis. Ses œuvres ont également été présentées dans le cadre d'expositions collectives, dont : *I'm Not Here: An Exhibition Without Francis Alÿs* à l'Appel Arts Centre, à Amsterdam ; *Samedi Samedi*, à la Galerie Art Concept, à Paris ; et *The State*, avec A. Vermin, au *Glasgow International 2008*.

00.01.86

Sometimes I am content **(vue d'installation), 2011**

Keeping it Real (Anker), 2011
Diptyque, huile sur toile, 56 x 71 cm (chacune)

Born in 1979 in Memphis, Tennessee.
Lives and works in Montréal.

Grier Edmundson's practice is grounded in a dialogue about our relationship with the image as a painted surface. He coaxes the audience to look beyond their presumptions toward a new reading of the chosen subjects and their histories. He selects understated or overlooked icons that are at a slight remove from the expected images that represent key moments in pop history. This creates a gap between our immediate identification of the image's subject — which is tinged with a self-aware nostalgia — and its place in history. Drawing from the model of the short story, each installation of oil paintings, ready-made objects and printed multiples becomes a non-definitive narrative that further challenges artistic hierarchies.

Grier Edmundson holds a BA in Fine Arts from the Maryland Institute College of Art in Baltimore and an MA in Fine Art from the Glasgow School of Art . He has had recent solo exhibitions at Kendall Koppe in Glasgow, Scotland, Battat Contemporary in Montréal, Fourteen 30 Contemporary in Portland, Oregon and Power House in Memphis, Tennessee. His work has been featured in group exhibitions, including *I'm Not Here: An Exhibition without Francis Alÿs* at the Appel Arts Centre in Amsterdam, *Samedi Samedi* at Galerie Art Concept in Paris and *The State*, with A. Vermin, at *Glasgow International 2008*.

00.01.88

The work ahead of us **(vue d'installation), 2008**

***quietly come, quietly go (Ronan Point 2 times),* 2009**
Diptyque, huile sur toile, 152 x 107 cm (chacune)

Julie Favreau

Née en 1981 à Québec, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Julie Favreau réalise des installations, des vidéos et des performances qui interrogent notre rapport aux représentations psychologiques. Elle travaille souvent à partir d'objets, trouvés ou fabriqués en atelier, qui suggèrent le mouvement. Ces derniers la guident dans l'invention de décors où elle met en scène des personnages qui évoluent sous l'emprise des lieux et s'engagent dans des échanges chorégraphiques avec les objets qui les entourent. Ces environnements agissent comme des extensions de la pensée de ceux qui les habitent, ils sont comme un portrait physique de leur psyché. Les personnages de ces mises en scène sont isolés, mais ils ne sont pas seuls : ils prolongent cet espace qui est leur partenaire.

Julie Favreau détient un baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et elle termine actuellement une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Grandement influencé par le théâtre et la danse, son parcours est ponctué de performances et d'expositions, notamment aux Laboratoires d'Aubervilliers, à Paris ; à la Goodwater Gallery, à Toronto ; au Centre Clark, à Dare-Dare, à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia ainsi qu'à la Galerie de l'UQAM, à Montréal ; et de nouveau à la Goodwater Gallery, à Toronto, en 2010. La Centrale, à Montréal et AXENÉO7, à Gatineau, lui ont récemment consacré des expositions individuelles.

00.01.90

Ernest Ferdik **(photographies de production), 2011**
Installation

Born in 1981 in Québec City, Québec.
Lives and works in Montréal.

Julie Favreau's installations, videos and performances examine our relationship with psychological representations. Working with objects she finds or creates in the studio that suggest movement, she develops *mises en scène* for characters who evolve within the confines of the space and enter into a choreographic dialogue with the objects that surround them. These sets act as extensions of the thoughts of those who inhabit them; they are like a physical portrait of their psyche. The performers in these staged scenes are isolated, but not alone.

Julie Favreau holds a BA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal and is currently completing an MA in Fine Arts at Concordia University. She has been greatly influenced by theatre and dance, and has participated in exhibitions and produced performances at the Laboratoires d'Aubervilliers in Paris, Centre Clark, Dare-Dare, Leonard & Bina Ellen Art Gallery at Concordia University and Galerie de l'UQAM in Montréal, and Goodwater Gallery in Toronto. In 2010, La Centrale Galerie Powerhouse in Montréal and AXENÉO7 in Gatineau presented solo exhibitions of her work.

Ernest Ferdik (photographies de production), 2011
Installation

Claudie Gagnon

Née en 1964 à Montréal, Québec.
Vit et travaille à Québec.

Artiste pluridisciplinaire, Claudie Gagnon réalise des installations et des tableaux vivants depuis une vingtaine d'années. Ses installations se composent d'accumulations d'objets ordinaires d'usage domestique. À la fois charmantes et inquiétantes, elles hésitent entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Présentés sous forme de performances théâtrales sans paroles, ses tableaux vivants proposent des enchaînements de saynètes incarnées par des comédiens. Leurs thèmes sont inspirés par l'histoire et la culture populaire et les procédés qu'ils mettent en œuvre sont empruntés au langage classique de la peinture, du théâtre et de la musique.

Claudie Gagnon a réalisé de nombreux tableaux vivants, dont une création inédite présentée au Musée national des beaux-arts du Québec. Le Musée d'art de Joliette lui a récemment consacré une première exposition rétrospective d'importance. Ses œuvres ont également été exposées au Musée d'art contemporain de Montréal ; au Musée national des beaux-arts du Québec ; en Italie, en Allemagne, en Chine, au Japon, en France et en Belgique ainsi que dans le cadre de la *Biennale de Liverpool*. Depuis 2000, ses deux spectacles-installations pour jeune public sont en tournée au Canada, en Asie et en Europe.

00.01.94

Tableaux **(photographies de production), 2011**
Vidéogramme

Tableaux (Sainte-Agathe) **(image tirée de la vidéo), 2011**
Vidéogramme

Born in 1964 in Montréal, Québec.
Lives and works in Québec City.

Multidisciplinary artist Claudie Gagnon has been creating installations and *tableaux vivants* for two decades. Her installations are composed of amassed, everyday, household objects. Both delightful and disturbing, they vacillate between the ordinary and the extraordinary. Presented as silent performances on stage, her *tableaux vivants* are a sequence of linked vignettes brought to life by performers. The themes are inspired by history and popular culture, and the processes that come into play are lifted from the classical language of painting, theatre and music.

Claudie Gagnon has presented a number of *tableaux vivants*, including an original creation at the Musée national des beaux-arts du Québec, and was recently the subject of a major retrospective at the Musée d'art de Joliette. Her work has also been shown at the Musée d'art contemporain de Montréal, Musée national des beaux-arts du Québec and the *Liverpool Biennial*, as well as in Italy, Germany, China, Japan, France and Belgium. Her two performance-installations created for young audiences have been on tour in Canada, Asia and Europe since 2000.

00.01.96

Tableaux (Family Portrait) **(image tirée de la vidéo), 2011**
Vidéogramme

Tableaux (To Beauty) (image tirée de la vidéo), 2011
Vidéogramme

Massimo Guerrera

Né en 1967 à Rome, Italie.
Vit et travaille à Montréal.

Massimo Guerrera se sert du dessin, de l'écriture, de la sculpture, de la photographie, de l'installation et de la performance pour mettre en œuvre le terrain fertile et mouvant de la rencontre, ce lieu qui se situe entre la présence partagée et la solitude de l'atelier. Sa démarche porte sur la manière dont nos relations oscillent, sur la sensibilité qui fait que, dans nos relations avec l'Autre, nos esprits s'ouvrent ou se ferment, nos corps accueillent ou rejettent. Cet examen est devenu une pratique quotidienne, qui relève de la méditation et qui donne forme à une série de projets de longue haleine autour des fonctionnements et des dysfonctionnements de l'absorption et de la transformation des états de conscience. Il s'agit d'une pratique organique, d'une tentative d'observer de manière attentive et sensible les modulations affectives qui se jouent entre l'être-ensemble et nos solitudes habitées.

Massimo Guerrera est titulaire d'un baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Ses œuvres ont été présentées au Canada, aux États-Unis, en Belgique, en Italie et en France. Il réalise plusieurs projets-expositions, dont *Darboral (Un trait d'union entre le visible et l'invisible)*, présenté à la Fonderie Darling et au Musée des beaux-arts du Canada ; *Darboral (ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes)*, à la *Biennale de Montréal*, au Musée national des beaux-arts du Québec et à la Contemporary Art Gallery, à Vancouver. Il a remporté le prix Ozias-Leduc 2001 de la Fondation Émile-Nelligan et le prix Louis-Comtois 2008 de la Ville de Montréal.

00.01.98

***La Réunion des pratiques (Lieu de résonance)*, 2010–2011**
Épreuve numérique sur papier, 30 x 45 cm

La Réunion des pratiques (vues de l'atelier), 2007–à ce jour
Installation

Born in 1967 in Rome, Italy.
Lives and works in Montréal.

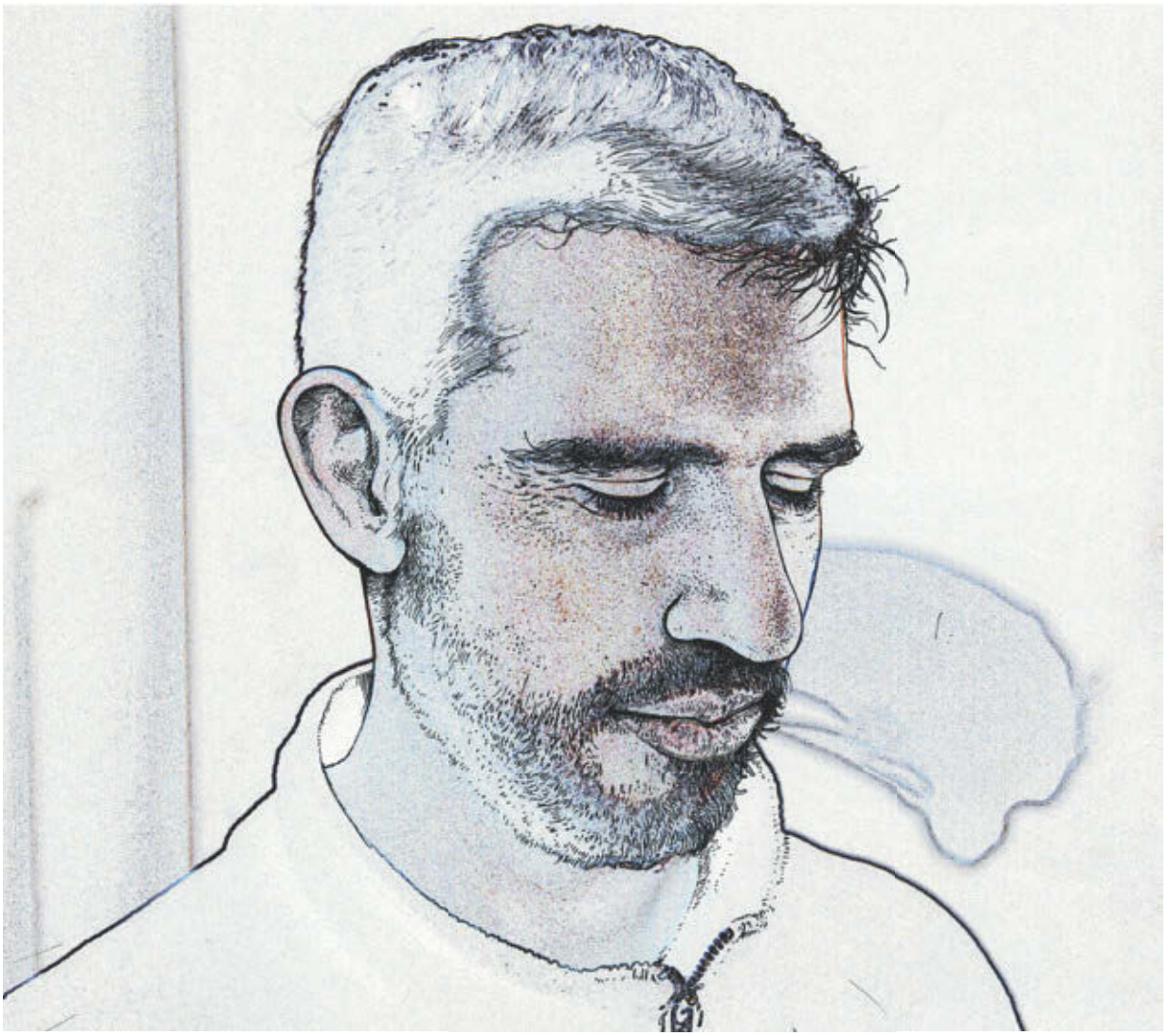
Massimo Guerrera employs drawing, writing, sculpture, photography, installation and performance to explore the fertile yet shifting soil of the encounter—a terrain that lies between shared presence and the solitude of the studio. His practice focuses on the way our relationships waver, on how, through our relationships with the Other and with those who surround us, our minds open or close, our bodies welcome or reject. This exploration stems from a daily practice of meditation and involves a series of long-term projects centred on the functioning and disfunctioning of the absorption and transformation of states of consciousness. Finally, this exploration is an organic practice, an attempt to mindfully observe the emotional modulations that come into play between our gregarious nature and our inhabited solitudes.

Massimo Guerrera holds a BA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal. His works have been shown in Canada, the United States, Belgium, Italy and France. *Darboral (Un trait d'union entre le visible et l'invisible)* was presented at Fonderie Darling in 2008 and the National Gallery of Canada in 2008–2009. *Darboral (ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes)* was presented at the *Biennale de Montréal*, the Musée national des beaux-arts du Québec and the Contemporary Art Gallery in Vancouver. In 2001, the Fondation Émile-Nelligan awarded Guerrera the Prix Ozias-Leduc and, in 2008, he received the Prix Louis-Comtois from the city of Montréal.

00.02.00

***La Réunion des pratiques (Letting Go)*, 2010–2011**
Encre, crayon, acrylique, papier marouflé sur carton
66 x 51 x 1 cm

***La Réunion des pratiques (Accueillir ce qui advient)*, 2011**
Encre, crayon, acrylique, papier marouflé sur carton
111 x 77 x 4 cm



***La Réunion des pratiques (Sébastien Lemieux Lefebvre)*, 2009–2010**
Encre, crayon sur épreuve numérique, 46 x 54 cm

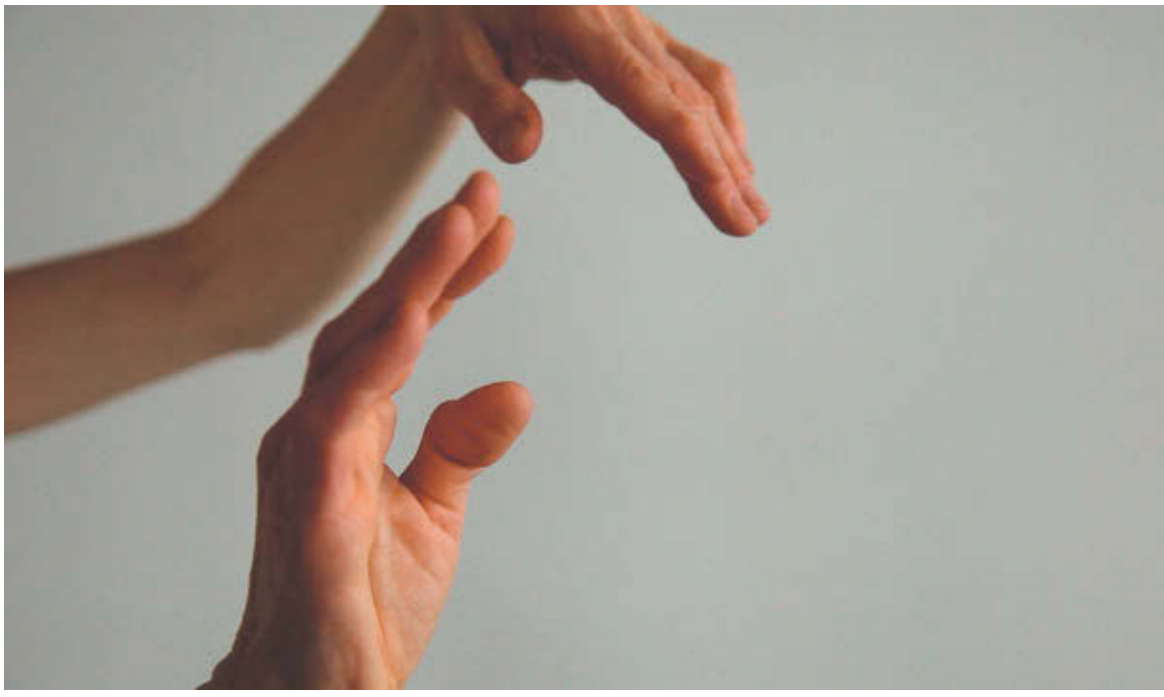
Nelson Henricks

Né en 1963 à Bow Island, Alberta.
Vit et travaille à Montréal.

Musicien, écrivain, commissaire d'exposition et artiste, Nelson Henricks est surtout connu pour ses vidéos et ses installations. À la fois poétique et ironique, son approche est expérimentale, en même temps qu'elle s'ancre dans la culture populaire. Henricks a d'abord exploré la notion d'identité, en l'abordant sous l'angle de la voix autobiographique, pour ensuite étudier la nature de la conscience, dans la perspective du temps et de la perception. Plus récemment, il travaille à des installations vidéo multicanaux. Ses œuvres vidéographiques s'enrichissent également d'incursions dans le domaine de la photographie et d'autres médias.

Nelson Henricks est diplômé du Alberta College of Art and Design de Calgary. Il s'installe à Montréal en 1991, où il obtient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia. Ses œuvres vidéo sont présentées au Museum of Modern Art de New York, en 2000, dans le cadre de la série *Video Viewpoints*. La Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, à Montréal, lui consacre en 2010 un premier bilan de mi-carrière. Henricks enseigne à l'Université Concordia et à l'Université de Montréal. Il a été lauréat du prix Bell Canada d'art vidéographique et du Board of Governors' Alumni Award of Excellence du Alberta College of Art and Design.

00.02.02



2287 Hz (images tirées de la vidéo), 2011
Installation vidéographique

Born in 1963 in Bow Island, Alberta.
Lives and works in Montréal.

A musician, writer, curator and artist, Nelson Henricks is best known for his videotapes and installations. Both poetic and ironic, Henricks' art is experimental, but also grounded in popular culture. His early pieces explore identity and notions of autobiographical voice, while later works investigate the nature of consciousness as related to time and perception. Most recently, he has been working with multi-channel video installations, which are complemented by forays into photography and other media.

Nelson Henricks is a graduate of the Alberta College of Art and Design in Calgary. He moved in 1991 to Montréal, where he received a BA in Fine Arts from Concordia University. His video work was featured at the Museum of Modern Art in New York in 2000, as part of the *Video Viewpoints* series. A mid-career retrospective of his work was presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery at Concordia University in Montréal in 2010. Henricks currently teaches at Concordia University and the Université de Montréal. He was the recipient of the Bell Canada Award in Video Art and the Board of Governors' Alumni Award of Excellence from the Alberta College of Art and Design.

2287 Hz (image tirée de la vidéo), 2011
Installation vidéographique

Jim Holyoak et Matt Shane

J. H. Né en 1978 à Ann Arbor, Michigan.
M. S. Né en 1981 à Vancouver, Colombie-Britannique.
Vivent et travaillent à Montréal.

Les installations de dessins immersives de Jim Holyoak et Matt Shane sont un amalgame de l'atelier, de la maison, du voyage et de l'espace d'exposition. Leurs environnements denses sont adaptés à l'architecture des espaces qu'ils occupent. Leurs installations antérieures ont donné lieu à des dessins collectifs réalisés par des centaines de personnes de tous les âges et de toutes les capacités. Ils travaillent sur le flux et les métamorphoses, et ils s'inquiètent de la violence faite aux animaux et à l'environnement. Plus particulièrement, Shane s'intéresse à l'empiètement urbain et aux villes fantômes, alors que Holyoak conserve une fascination pour les monstres et la paléoécologie. Le monde commun qu'ils créent trace un point de rencontre ou une frontière entre les étendues sauvages et la civilisation, le réel et l'imaginaire, les temps anciens et le présent.

Après un baccalauréat en beaux-arts de la University of Victoria et un apprentissage avec un maître de la peinture à l'encre en Chine, Jim Holyoak obtient une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Matt Shane est titulaire d'un baccalauréat en beaux-arts de la University of Victoria, et il complète actuellement une maîtrise en beaux-arts à l'Université Concordia. Les deux artistes collaborent depuis plus de dix ans et ont participé à de nombreuses expositions au Québec et au Canada, de même qu'aux États-Unis. Ils ont obtenu l'une des bourses décernées en 2004 aux artistes de la relève par l'Imperial Tobacco Artistic Development Board.

00.02.06

Big Fleas Have Little Fleas **(vues d'installation), 2011**

JH: Born in 1978 in Ann Arbor, Michigan.
MS: Born in 1981 in Vancouver, British Columbia.
Live and work in Montréal.

Jim Holyoak and Matt Shane's immersive drawing installations amalgamate the studio, home, travel and exhibition space. Their densely drawn environments are fitted to the architecture of the spaces they occupy. The artists' past installations have seen hundreds of people of all ages and skill levels drawing collaboratively. They are interested in ideas of flux and metamorphosis, and are concerned by violence against animals and environments. More specifically, Shane focuses on urban encroachment and ghost towns, while Holyoak continues his fascination with monsters and paleoecology. The shared worlds they create trace a meeting point or frontier line between wilderness and civilization, the real and imaginary, the deep past and the present.

After obtaining a BA in Fine Arts from the University of Victoria and apprenticing with a master ink painter in China, Jim Holyoak earned an MA in Fine Arts from Concordia University. Matt Shane completed his BA in Fine Arts at the University of Victoria and is currently pursuing an MA in Fine Arts at Concordia University. The two artists have collaborated for more than ten years. They have taken part in numerous exhibitions together, in Québec and elsewhere in Canada and in the United States. In 2004, they were awarded the Emerging Artist Grant by the Imperial Tobacco Artistic Development Board.

00.02.08

Gondwanaland **(détail), 2008**
Encre sur papier

Greyscale Rainbow **(vues d'installation), 2009**

Mark Igloliorte

Né en 1977 à Corner Brook, Terre-Neuve–et–Labrador.
Vit et travaille à Sackville, Nouveau-Brunswick.

La pratique picturale de Mark Igloliorte se fonde essentiellement sur l'observation. En travaillant par diptyque et à partir de la répétition, de la modifications de l'échelle et de la banalité des sujets — chaussures, boîtes à outils, cintres, etc. — Igloliorte réussit à isoler l'acte d'observation. Altérer le cadrage et le point de vue suggère qu'aucune des deux représentations ne constitue l'unique autorité et que de nombreuses variations sont possibles. Agrandir radicalement le sujet représenté ouvre un grand nombre de défis et d'opportunités pour investir encore davantage les enjeux de la perception.

Mark Igloliorte est titulaire d'un baccalauréat en éducation de la Memorial University of Newfoundland, d'un baccalauréat et d'une maîtrise en beaux-arts du Nova Scotia College of Art and Design, et d'une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Il a participé à de nombreuses expositions collectives et individuelles. En 2008 et en 2009, il a offert des ateliers de peinture et de dessin à des groupes de jeunes Inuits, financés en partie par la Stratégie nationale de prévention du suicide chez les jeunes Autochtones (SNPSJA).

00.02.10

Untitled, **2010**
Huile sur papier Kraft, 242 x 465 cm

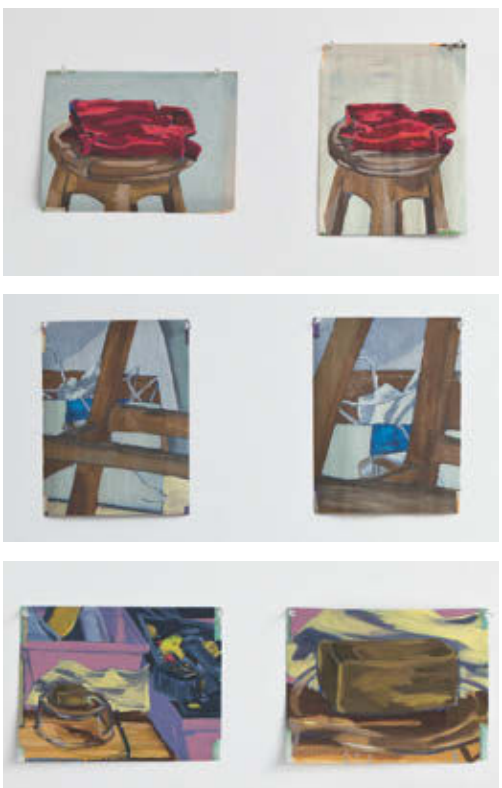
Untitled **(détail), 2010**
Huile sur papier Kraft, 242 x 465 cm

Born in 1977 in Corner Brook, Newfoundland and Labrador.
Lives and works in Sackville, New Brunswick.

Mark Igloliorte's painting practice is based in observation. By working in diptychs and through repetition, shifts in scale and the banality of his subject matter — shoes, toolboxes, coat hangers, etc — Igloliorte isolates the act of observation. Altering the cropping and viewpoint of each depiction suggests that neither has sole authority and any number of variations are possible. Dramatically enlarging the scale invites a slew of challenges and opportunities to further investigate issues of perception.

Mark Igloliorte holds a Bachelor of Education from Memorial University of Newfoundland, a BA and MA in Fine Arts from the Nova Scotia College of Art and Design, and an MA in Fine Arts from Concordia University. He has participated in many group and solo exhibitions. In 2008 and 2009, he gave painting and drawing workshops to Inuit youth groups which were funded in part by the National Aboriginal Youth Suicide Prevention Strategy (NAYSPS).

00.02.12



Untitled (détails), 2010–2011
60 diptyques, huile sur pages de bottin téléphonique
20,5 x 27 cm ou 27 x 20,5 cm (chacune)

Chris Kline

Né en 1973 à Oshawa, Ontario.
Vit et travail à Montréal.

Les œuvres de Chris Kline examinent l'héritage de l'abstraction moderniste. À la recherche d'une poétique du vocabulaire formel et matériel de la peinture, elles constituent une étude sur les notions de limite et d'horizon ainsi qu'une méditation sur les rapports entre vision et visibilité.

Chris Kline a étudié à l'Université Queen's et au Nova Scotia College of Art and Design. Il a été demi-finaliste au Concours de peintures canadiennes RBC et sélectionné pour le Prix artistique Sobey. Ses œuvres figurent dans les collections de la Banque Royale du Canada, des cabinets d'avocats Bennett Jones et Heenan Blaikie, ainsi que dans des collections privées au Canada et aux États-Unis.

00.02.14

***False Map with Trapdoor*, 2009**
Polypropylène, ruban à masquer, 159 x 108 cm

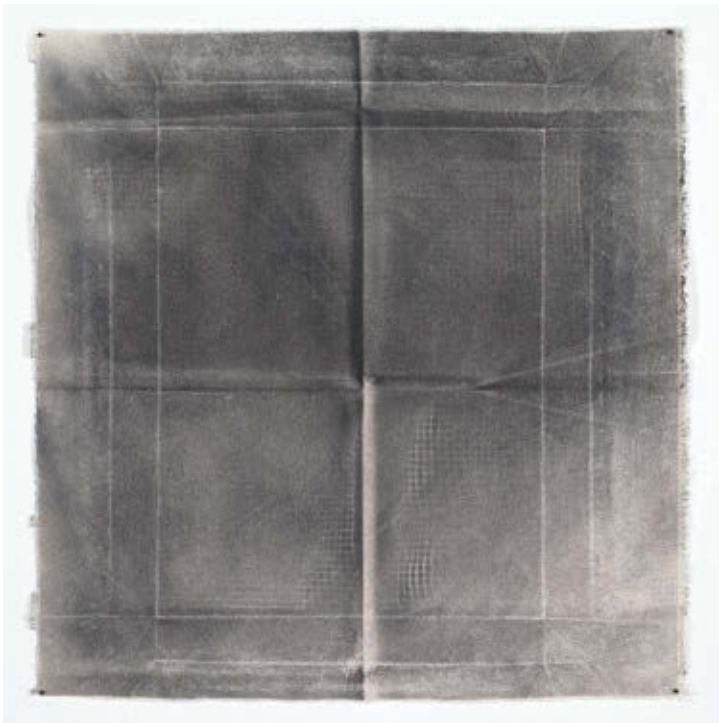
***Divider No. 1*, 2011**
Acrylique sur popeline sur châssis, 183 x 183 cm

Born in 1973 in Oshawa, Ontario.
Lives and works in Montréal.

Chris Kline's works survey legacies of modernist abstraction. In pursuit of a poetics of painting's formal and material vocabulary, they constitute a study of limits and horizons, and a meditation on vision and visibility.

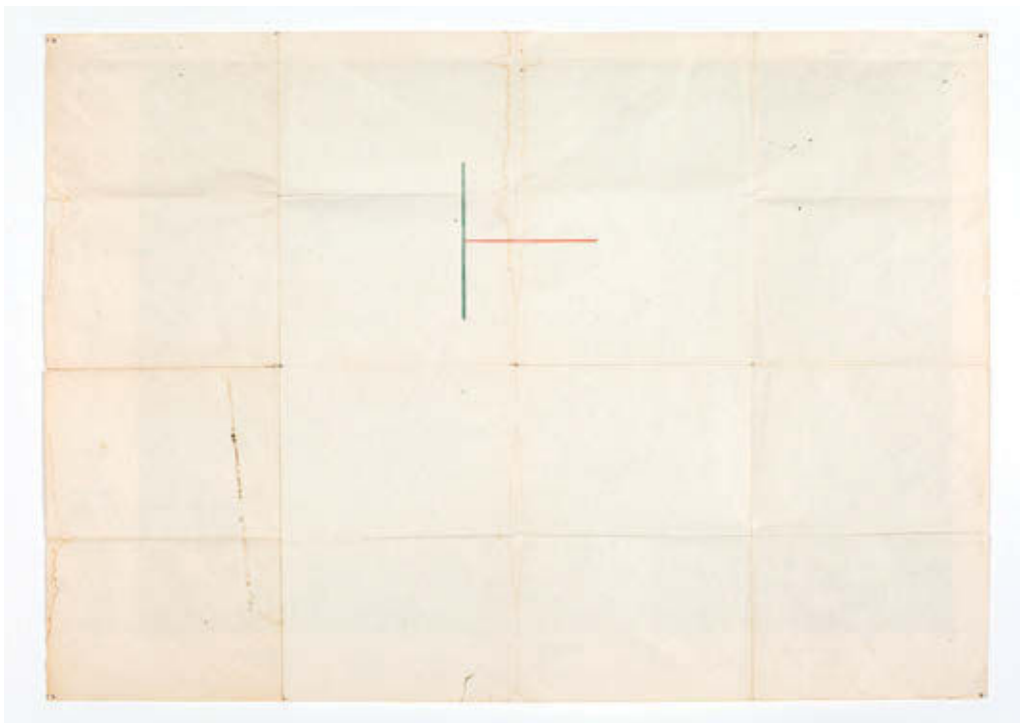
Chris Kline obtained degrees from Queen's University and the Nova Scotia College of Art and Design. He was a semi-finalist in the RBC painting competition and long-listed for the Sobey Art Award. His work is found in the collections of the Royal Bank of Canada, Bennett Jones and Heenan Blaikie, as well as private collections in Canada and the United States.

00.02.16



***Untitled*, 2010**
Émail sur toile, 62 x 60 cm

31C14, 2009
Encre de chine sur papier, 64 x 91cm



31C14 Provisional (Reverse), 2009
Crayon de couleur sur papier, 64 x 91 cm

Thomas Kneubühler

Né en 1963 à Soleure, en Suisse.
Vit et travaille à Montréal.

Les œuvres de Thomas Kneubühler traitent de questions sociales, de l'impact de la technologie et de la nature ambivalente des structures de la vie moderne. Elles interrogent également les frontières ambiguës entre espaces privés et publics, les enjeux du contrôle et de la surveillance, ou même de la beauté radieuse, mais déshumanisante, des paysages urbains.

Thomas Kneubühler vit au Canada depuis 2000. Il est titulaire d'une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Son travail a été présenté dans de nombreuses expositions individuelles au Canada et dans le cadre d'expositions collectives au Canada, en Chine, en Suisse, aux Pays-Bas, en Allemagne et au Mexique. Notons *Real Estate*, au Kunstmuseum Solothurn (Soleure), en Suisse ; *Trespass Act*, chez Latitude 53, à Edmonton ; et *Being There,* à la Gallery 44, à Toronto.

00.02.18

Under Currents (Nomadic Settlement Nos. 1–4), **2011**
Épreuves à développement chromogène, 90 x 124 cm (chacune)

Under Currents (Converter Station North), **2011**
Épreuve à développement chromogène, 91 x 230 cm

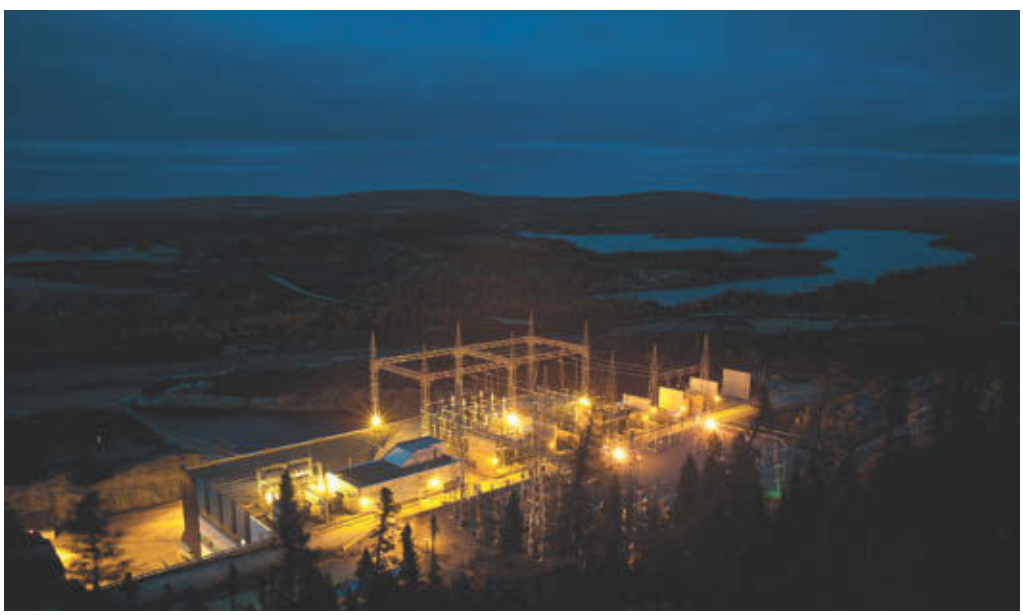
Under Currents (Converter Station South), **2011**
Épreuve à développement chromogène, 91 x 230 cm

Born in 1963 in Solothurn, Switzerland.
Lives and works in Montréal.

Thomas Kneubühler's works deal with social issues, how technology is affecting people's lives and the ambivalent nature of the structures of modern life. They address the ambiguous boundaries between public and private space, questions of surveillance and the sublime yet dehumanizing nature of cityscapes.

Thomas Kneubühler has been living in Canada since 2000. He completed an MA in Fine Arts at Concordia University. He has had many solo exhibitions in Canada and has participated in group shows in Canada, China, Switzerland, Holland, Germany and Mexico, including *Real Estate* at the Kunstmuseum Solothurn, *Trespass Act* at Latitude 53 in Edmonton and *Being There* at Gallery 44 in Toronto.

00.02.20



***Under Currents (Power Station)*, 2011**
Épreuve à développement chromogène, 68 x 101 cm

Under Currents **(images tirées de la vidéo), 2011**
Vidéogramme

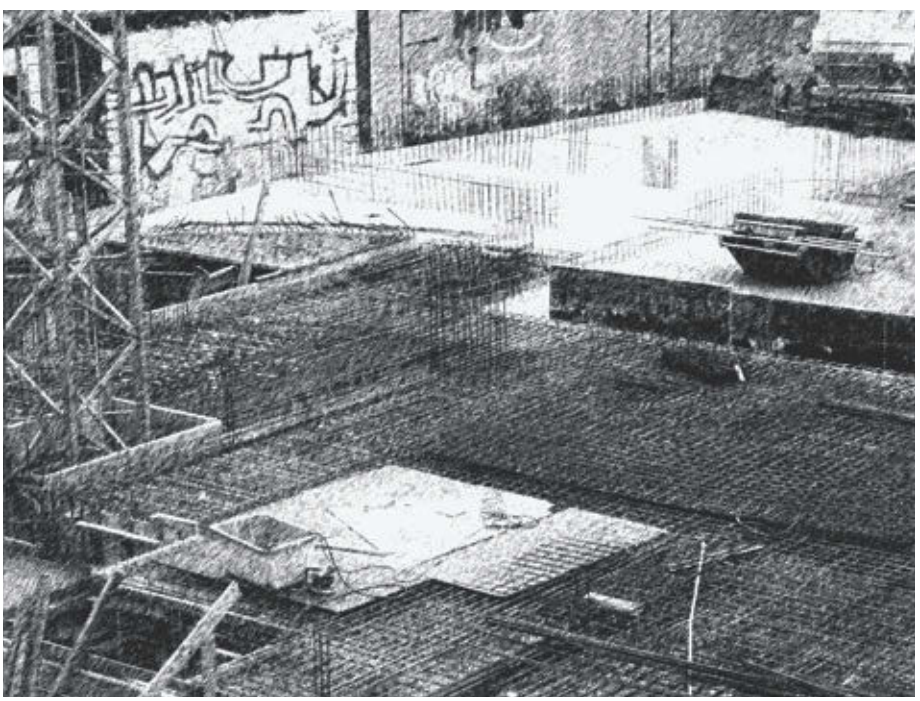
Valérie Kolakis

Née en 1966 à Athènes, Grèce.
Vit et travaille à Montréal.

La biographie est un thème central de l'œuvre de Valérie Kolakis. L'artiste fait référence à la recherche de traces biographiques qui demeurent inaccessibles, même si elles sont présentes. Pour elle, cette recherche est modulée par l'angoisse, elle fusionne dans l'attente et elle conduit subséquemment à une condition de la présence à laquelle on ne peut faire allusion que dans la possibilité de son déploiement. Pour exprimer cette idée, les œuvres de Kolakis explorent l'architectonique en relation avec les questions de migration, de déplacement et de transformation. Il s'agit d'une investigation conceptuelle sur la construction de l'identité et sur sa délimitation par la société et par l'espace. Le geste de soustraire, le vide, l'espace vacant et la présence de faux référents dans le paysage urbain sont d'autres aspects de son travail.

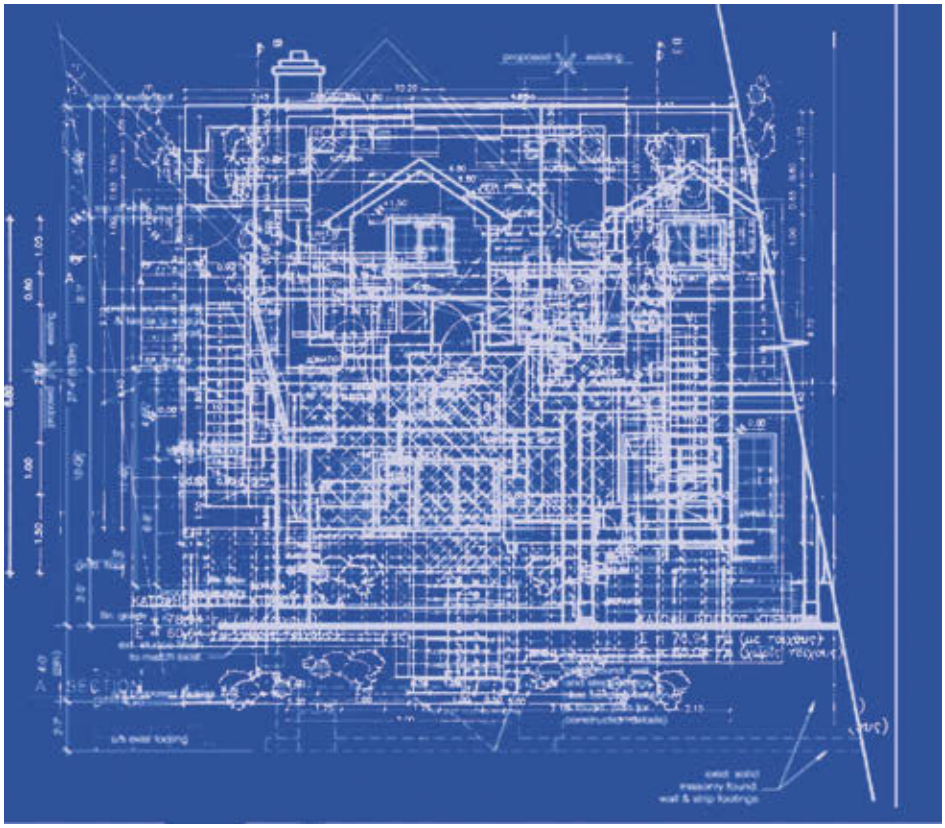
Valérie Kolakis a participé à de nombreuses expositions au Canada, en Europe et en Chine. Parmi ses expositions récentes, notons *Matters*, dans le cadre de l'EV+A à Limerick, en Irlande ; *They Go Round and Round*, pour *0047* à Oslo, en Norvège ; et *Something is happening that is not happening*, au Centre Program: Initiative for Art and Architecture Collaborations, à Berlin, où elle a également été artiste en résidence. En 2011, elle est artiste en résidence à Clisson, en France, à L'Œil de Poisson de Québec, et elle présente une exposition au centre Plein sud, à Longueuil, au Québec.

00.02.22



***Untitled*, 2011**
Épreuve au jet d'encre, 90 x 120 cm

***Untitled, Uncanny, Unfamiliar*, 2010**
Épreuve au jet d'encre, 90 x 120 cm



***Blueprints for an Unbuilt House*, 2011**
Cyanotype, 61 x 76 cm

Born in 1966 in Athens, Greece.
Lives and works in Montréal.

Biography is a central theme in Valerie Kolakis' work. She alludes to a searching for biographical traces which, although present, remain inaccessible. For the artist, this search is framed by anxiety and collapses into waiting, which subsequently leads to a condition of present-ness that can only hint at the possibility of its unfolding. To express these ideas, her work explores architectonics in relation to issues of migration, displacement and transformation. This is a conceptual investigation of how identity is constructed and constrained by society and its physical spaces. Gestures of subtraction, the void, vacancy and the presence of false referents in the urban landscape are all present in her work.

Valérie Kolakis has exhibited widely in Canada, Europe and China. Recent exhibitions include *Matters* at EV+A in Limerick, Ireland, *They Go Round and Round* at 0047 in Oslo, Norway, and *Something is happening that is not happening* at Program: initiative for art and architecture collaborations in Berlin, where she was also artist in residence.
Her projects in 2011 include artist residencies in Clisson, France, and at L'Œil de Poisson in Québec City, as well as an exhibition at Plein sud in Longueuil, Québec.

00.02.24

***Untitled (Shelves and Mirror)*, 2011**
Supports métalliques, carton, miroir au mercure du XVIII^e siècle

***Missing Column/Fading Tree*, 2011**
Miroir, tige d'acier
120 x 150 cm (miroir); 1,5 cm x 335 cm (tige)

Stéphane La Rue

Né en 1968 à Montréal, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Stéphane La Rue se consacre à une investigation méthodique des phénomènes visuels liés à la couleur et à la lumière. Les formes appliquées ou dessinées sur la surface avec un minimum d'interventions apparaissent ordonnées ou savamment désarticulées et entretiennent toujours une relation étroite avec le plan pictural. Dans ses œuvres, la clarté de la matière s'affirme comme un substitut de la pureté de la forme prônée par le modernisme. L'artiste fait la sourde oreille aux limites tracées par la spécificité des arts. Il sculpte le support, retrace et dépeint ses pourtours.

Les œuvres de Stéphane La Rue ont été présentées dans plusieurs expositions individuelles au Canada, notamment au Musée d'art contemporain de Montréal ; à la Galerie Roger Bellemare et à la Art Gallery of York University, à Toronto ; ainsi qu'à la Galerie de l'UQAM, à Montréal ; et au Musée national des beaux-arts du Québec. Il a participé à plusieurs expositions collectives, notamment à New York et à Lyon. Récemment, il a exposé à la Trépanier Baer Gallery, à Calgary ; et à Diaz Contemporary, à Toronto. Ses œuvres font partie de plusieurs collections publiques, privées et d'entreprises au Canada.

00.02.26

Mouvement n° 4 : Futur antérieur, **2010–2011**
Aquarelle sur papier Strathmore Cold Press, 38 x 28 cm

Untitled **(détail), 2010**
Regroupement 1 et 2 : 8 aquarelles sur papier Strathmore Cold Press
48 x 61 cm ; 38 x 28 cm ; 61 x 48 cm

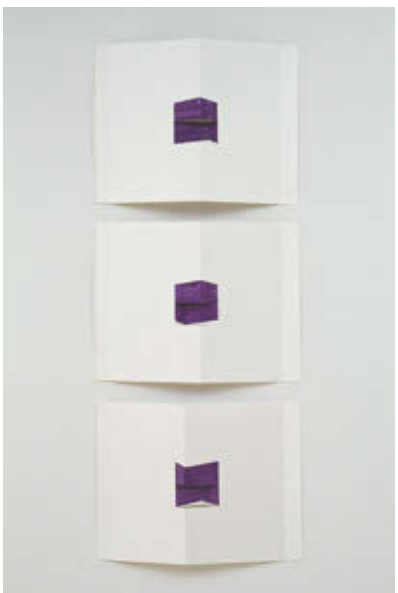
Born in 1968 à Montréal, Québec.
Lives and works in Montréal.

Stéphane La Rue focuses on the methodical investigation of visual phenomena linked to colour and light. With a minimum of interventions, the forms he applies or draws on the surface appear orderly or cleverly distorted and are always in close relationship to the pictorial plane. In his work, the lightness of the material becomes a substitute for the purity of form extolled by modernism. La Rue ignores medium specificities: he sculpts the support, and retraces and depicts its perimeters.

He has had several solo exhibitions across Canada, at the Musée d'art contemporain de Montréal, Galerie Roger Bellemare and Galerie de l'UQAM in Montréal, the Art Gallery of York University in Toronto and the Musée national des beaux-arts du Québec, among others. In 2011, he exhibited at TrépanierBaer in Calgary and Diaz Contemporary in Toronto. He has participated in several group exhibitions, most notably in New York and Lyon. His works are found in a number of public, private and corporate collections in Canada.

00.02.28

Untitled **(détail), 2010**
Regroupement 5 : 6 aquarelles sur papier
Strathmore Cold Press, 33 x 46 cm (chacune)



Mouvement n° 4 : Futur antérieur, **2010–2011**
Regroupement 8 : 3 aquarelles sur papier
Strathmore Cold Press, 48 x 61 cm (chacune)

Mouvement n° 4 : Futur antérieur, **2010–2011**
Regroupement 7 : 2 aquarelles sur papier
Strathmore Cold Press, 61 x 48 cm (chacune)

Fabienne Lasserre

Née en 1973 à Ottawa, Ontario.
Vit et travaille à Brooklyn, New York.

La pratique de Fabienne Lasserre met en œuvre une application obstinée des politiques de l'artiste sur la matière. Elle utilise des matériaux malléables à structure indistincte, tels que le tissu et le feutre. Ceux-ci ne sont pas en position hiérarchique ; aucun élément ne se démarque, ne domine ou ne dirige l'autre. Pour l'artiste, la peinture est liminale, fluide et solide : simultanément matière (substance) et illusion (représentation). Elle n'a rien à voir avec la planéité ou l'espace à deux dimensions. Son œuvre chevauche la peinture et la sculpture et fonctionne à partir d'un « milieu exclu » — ce qui reste quand les choses sont divisées en catégories. La pensée féministe, le corps ainsi que la science-fiction sont au centre de sa pratique. Lasserre étire et allonge les objets, obtient des formes et des volumes par la pression et le toucher. Elle enveloppe, entortille, appuie et accumule, parce que ces actions évoquent un riche réseau de relations, de désir, de répulsion, d'agression, de coopération, d'affection, de compassion et de cruauté.

Fabienne Lasserre est titulaire d'un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia et d'une maîtrise de la Columbia University, à New York. Elle a présenté ses œuvres à de nombreuses occasions aux États-Unis et au Canada, notamment lors d'expositions individuelles à la galerie Jeff Bailey, à New York, à la Diet Gallery, à Miami, ainsi qu'à Montréal et à Québec. Elle a également participé à un grand nombre d'expositions collectives, que ce soit à New York, Long Island, Brooklyn, Philadelphie ; à Oaxaca, au Mexique ; à Santiago, au Chili ; à Berlin et Kassel ou Londres. Elle est actuellement professeure au département de peinture du Maryland Institute College of Art de Baltimore.

00.02.30

***Yet Out,* 2010**
Feutre, lin, polymère acrylique, acier
178 x 56 x 50 cm

***Unthought,* 2010**
Lin, polymère acrylique, acier, chaise
293 x 178 x 133 cm

Born in 1973 in Ottawa, Ontario.
Lives and works in Brooklyn, New York.

Fabienne Lasserre's practice involves a stubborn application of her "politics on matter." She uses malleable materials that have an indistinct structure, such as fabric and felt. These are non-hierarchical; no part differs, dominates or leads. For the artist, paint is liminal, fluid and solid: simultaneously matter (substance) and illusion (depiction). It has nothing to do with flatness or two-dimensional space. Lasserre's works straddle painting and sculpture, and operate from an "excluded middle" — what is left out when things are divided into categories. Feminist thought, the Body and science fiction are central to her practice. Lasserre stretches and elongates forms, arriving at shapes and volumes through pressure and touch. She wraps, twists, leans and stacks to evoke a rich array of relations of desire, repulsion, aggression, cooperation, affection, mercy and cruelty.

Fabienne Lasserre holds a BA in Fine Arts from Concordia University and an MA in Visual Arts from Columbia University, New York. She has exhibited widely in the United States and Canada, including solo exhibitions at Jeff Bailey Gallery in New York and Diet Gallery in Miami, as well as in Montréal and Québec City. She has participated in group exhibitions in New York City, Long Island City, Brooklyn, Philadelphia, Oaxaca, Mexico, Santiago, Chile, Berlin and Kassel, Germany, and London, England. She currently teaches in the Painting Department at the Maryland Institute College of Art, Baltimore.

00.02.32

Becomer, **2010**
Feutre, lin, polymère acrylique, plâtre, aluminium, acier
131 x 33 x 13 cm

With a View to Entertainment, 2011
Feutre, lin, polymère acrylique, aluminium, brique, acier, émail
340 x 140 x 41 cm

Mathieu Latulippe

Né en 1976 à Québec, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Conjuguant le grave et le comique, le crédible et le ridicule, les œuvres de Mathieu Latulippe — objets, installations, maquettes, photos, interventions et vidéos — examinent les *perceptions* physiques, sociales et culturelles qui influencent notre façon de voir et de ressentir les objets, l'espace et les gens. Elles explorent diverses combinaisons ou associations d'éléments pour faire ressortir les différentes facettes ou couches d'interprétations qui démontrent la complexité d'une réalité donnée.

Mathieu Latulippe détient un baccalauréat en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Ses œuvres ont été présentées au Canada et à l'étranger, notamment à la Fonderie Darling, à Circa, au Centre Clark et à la Galerie de l'UQAM, à Montréal ; en Belgique, au Centre d'art contemporain Netwerk, à Aalst, et à l'Établissement d'en face, à Bruxelles ; à la Galerie Rez-de-Chaussée, à Glasgow, ainsi que dans le cadre des éditions de 2005 à 2008 du *Festival international du film sur l'art* de Montréal et de la *Manifestation internationale d'art de Québec*.

00.02.34

Cenotaph for Two Outlawed Lovers Brutally Separated by Death **(vues de l'installation), 2011**

Born in 1976 in Québec City, Québec.
Lives and works in Montréal.

Combining the serious and the comical, the credible and the ridiculous, Mathieu Latulippe's works — objects, installations, maquettes, photos, interventions and videos — examine the physical, social and cultural *perceptions* that influence the way we see and experience objects, space and people. He explores diverse combinations or associations of elements to reveal the different facets or interpretive layers that demonstrate the complexity of a given reality.

Mathieu Latulippe holds a BA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal and an MA in Fine Arts from Concordia University. His work has been shown in Canada and abroad at venues including Fonderie Darling, Circa, Centre Clark and Galerie de l'UQAM in Montréal, Centre d'art contemporain Netwerk in Aalst, Belgium, Établissement d'en face in Brussels and Rez-de-Chaussée Gallery in Glasgow, Scotland, as well as at the *International Festival of Films on Art* in Montréal from 2005 to 2008 and the fourth *Manifestation internationale d'art de Québec*.

00.02.36

Nouvelles aventures **(document de recherche), 2011**

TREASURE
ISLAND
OVER 21'S ONLY
OVER 21'S ONLY
OVER 21'S ONLY
CASH
MACHINE
HERE

L2882
06

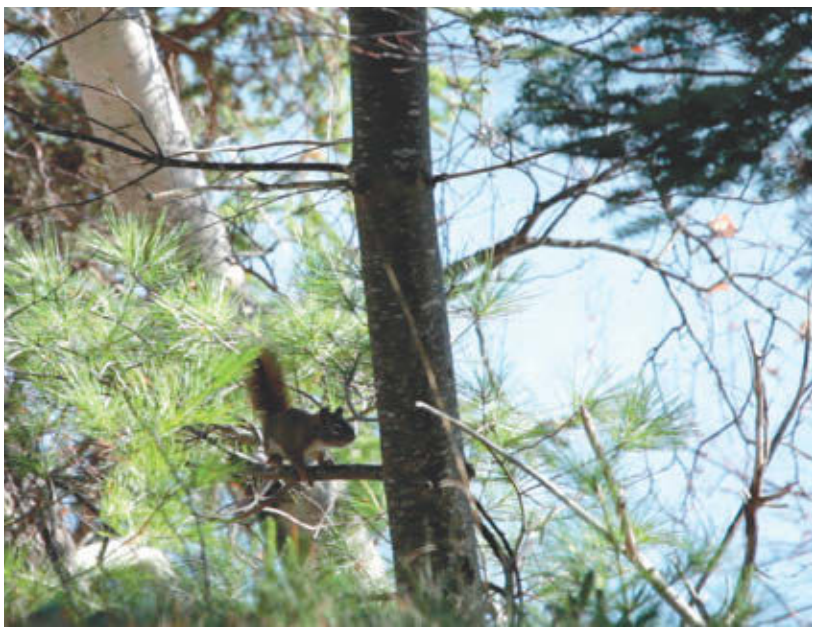
Frédéric Lavoie

Né en 1976 à Montréal, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Frédéric Lavoie réalise des installations vidéo, des documents sonores et parfois des objets. Ses œuvres cherchent à générer une narration à partir d'éléments a priori banals. Ces dernières années, il prend pour matériaux des composantes du documentaire et les assemble afin de produire des récits, des portraits de groupe ou des analyses thématiques. Ses recherches gravitent essentiellement autour des enjeux reliés à l'écoute et à l'observation.

Frédéric Lavoie détient un baccalauréat en anthropologie de l'Université de Montréal et une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Ses œuvres ont fait l'objet de plusieurs expositions individuelles et collectives présentées à la Galerie de l'UQAM, au Centre des arts actuels Skol et à la Galerie B-312, à Montréal — ainsi qu'à la Vancouver Art Gallery. Elles ont également été présentées dans le cadre de plusieurs manifestations internationales en vidéo, telles que le *European Media Art Festival*, en Allemagne ; le *Split Film Festival*, en Croatie ; le *Antimatter Film Festival* et le *Signal and Noise Media Art Festival*, à Vancouver ; et le *Festival International du Film sur l'Art* de Montréal. Il est le récipiendaire de la bourse Plein sud 2008.

00.02.38



À l'affût **(images tirées de la vidéo), 2011**
Projection vidéographique

Born in 1976 in Montréal, Québec.
Lives and works in Montréal.

Frédéric Lavoie creates video installations, acoustic documents and, on occasion, objects. Through his work, he attempts to generate narratives using elements that are seemingly ordinary. Recently he has been using documentary elements as raw material, reassembling them to produce storylines, group portraits or thematic analyses. His exploration focuses primarily on issues related to the acts of listening and observing.

Frédéric Lavoie holds a BA in Anthropology from the Université de Montréal and an MA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal. His work has been featured in several solo and group exhibitions presented at Galerie de l'UQAM, Centre des arts actuels Skol and Galerie B-312 in Montréal, and at the Vancouver Art Gallery. It has also been shown at a number of international video events, such as the *European Media Art Festival* in Germany, the *Split Film Festival* in Croatia, the *Antimatter Film Festival* and *Signal and Noise Media Art Festival* in Vancouver and the *International Festival of Films on Art* in Montréal. He was awarded the Bourse Plein sud in 2008.

00.02.40

À l'affût **(images tirées de la vidéo), 2011**
Projection vidéographique

François Lemieux

Né en 1979 à Québec, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

La démarche de François Lemieux est articulée par l'art, le design et l'architecture. Ses œuvres étudient et commentent des questions d'ordre économique : à savoir les rapports entre l'objet matériel, les conditions de sa production, le contexte de sa diffusion et celui de sa réception.

François Lemieux détient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia et une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Ses œuvres ont fait l'objet d'expositions au Centre des arts actuels Skol et à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia, à Montréal ; à la Walden Affairs Galerie, à La Haye ; à Via Farrini, à Milan ; au KunstVlaai/Art Pie, à Amsterdam ; et au Springhill Institute, à Birmingham. François Lemieux est également l'auteur de projets inédits : une résidence d'artiste équipée d'un lieu d'exposition et offrant un programme de conférences, dans son propre appartement ; une coopérative de whisky *single malt* ayant pour objectif la réalisation d'une œuvre à caractère conceptuel basée sur la comptabilité ainsi que le commissariat d'une exposition itinérante conçue au croisement de l'art performatif et du travail de commissaire. Il a également cofondé le collectif artistique Discriminating Gentlemen's Club/Club des gentilshommes avertis (DGC-CGA).

MARK[1] EN CONVERSATION AVEC FRANÇOIS LEMIEUX

FL— Il me semble que votre pratique artistique comporte un soin, une observation et des discussions considérables, souvent axés sur les circonstances dans lesquelles vous êtes invitées à travailler et sur ce qui les encadre. Pourrait-on parler de la pratique que vous développez, en tant que groupe ?
m— Notre objectif est de montrer la réalité intérieure et le contexte entourant l'élaboration des expositions. Dans un tel cadre de travail, ce qui demeure invisible, ce qui n'est pas dévoilé nous est familier en tant qu'artistes et auteurs d'expositions, et parfois en tant que spectateurs. Nous révélons ce cadre de travail, point de départ depuis lequel se développe notre pratique artistique, ce qui nous donne également l'occasion de discuter de notre attitude globale à l'endroit du « spectacle » et des attentes de performance de ces grandes expositions. Inutile de dire que nous ne nous faisons pas nécessairement des amis dans ce genre de travail. Nous sommes souvent perçues comme un inconvénient. Collaborer avec mark comporte une forme de risque et requiert une décision consciente.

FL— Plutôt que de parler de la spécificité du contexte et de la sensibilité au site comme s'il s'agissait de tactiques, pourriez-vous caractériser ces approches en tant que partie intégrante de votre pratique artistique ?
m— Ça a beaucoup à voir avec le rythme auquel nous traitons l'information. Les discussions que nous soulevons en tant que groupe nous permettent de ralentir à la fois l'acte créatif et sa réception. Le travail épouse un rythme similaire : une décélération de l'expérience susceptible de provoquer, chez le public (y compris les organisateurs et les commissaires), une réflexion nouvelle ou différente sur des circonstances familières. Cela peut ensuite donner lieu à une accélération de son propre développement. Nous offrons au spectateur-destinataire de rompre avec les concepts et les interprétations préexistants pour s'orienter vers de nouveaux modes de questionnement.

FL— Pourriez-vous exposer en détail ce changement collectif de vitesse et ses répercussions ?
m— Pragmatiquement, il y a une grande différence entre le travail individuel et le travail au sein d'un groupe. Dans une dynamique de groupe, la nécessité pour chacun d'agir et de se positionner revêt une plus grande importance. Pendant l'élaboration d'une œuvre, notre travail est sans cesse réévalué, et fait constamment l'objet d'une réflexion de la part de tous les membres du groupe. Le processus de « ralentissement » dont nous parlions plus tôt décrit assez bien notre approche et ses effets. En travaillant à cinq, chacune met à contribution sa propre spécialisation professionnelle, son expérience, son point de vue. C'est pourquoi nous devons passer par un certain processus pour cristalliser une compréhension des paramètres donnés d'un projet — c'est là l'aspect le plus chronophage de notre travail. Nous discutons, nous rejetons des idées ; nous devenons les critiques de notre propre pratique. Par ce processus, nous enrichissons mutuellement nos points de vue tout en attisant l'enthousiasme collectif. L'œuvre qui en résulte, ou celle que le public appréhende comme une réalisation de mark, est perçue comme le travail d'un seul artiste, et ce, bien qu'elle soit la distillation de nos visées individuelles. Une fois déployée, notre verve devient quintuple…

FL— Nous reviendrons peut-être à l'idée de consensus tout à l'heure. Pour l'instant, à la lumière de ce dont nous avons parlé jusqu'à maintenant, pourriez-vous présenter le travail que vous avez réalisé à l'occasion de l'exposition *6. Kunstfrühling 2009*, tenue dans la région métropolitaine de Brême-Oldenbourg ?
m— Cette exposition a été montée de manière à ressembler à une foire industrielle. Elle se composait de deux volets : dans le premier, un commissaire a été invité à préparer un événement collectif ; dans le second, les établissements culturels de Brême ont été invités à se présenter en assurant le commissariat de leur propre programmation indépendante.

FL— Et mark a été invité à prendre part au grand événement collectif, n'est-ce pas ?
m— Oui. Après avoir reçu l'invitation du commissaire de *Kunstfrühling* et discuté de son offre entre nous, nous avons proposé de nous approprier la billetterie de l'exposition comme base de notre intervention. Nous avons ensuite dû passer par la procédure d'embauche. Après avoir soumis individuellement des versions réduites de chacun de nos curriculum vitae, nous avons été embauchées à la billetterie. Nous avons ainsi pu percevoir un revenu durant l'exposition en échange de nos services, tout en menant notre intervention artistique.

FL— Vous vous êtes donc partagé les quarts de travail de la vente des billets ?
m— Oui.

FL— Quelle a été la réaction, au sein de l'organisation ?
m— Pour les organisateurs, notre position n'était pas facile à gérer : intégrer l'activité de la billetterie à une œuvre d'art dans le cadre d'une exposition, cela signifie que l'artiste a directement accès à des renseignements délicats, comme les recettes de l'événement. Évidemment, notre intervention était une prise de position critique contre la notion convenue et répandue du travail non rémunéré des artistes dans la production de ce type d'événements et d'expositions d'envergure. L'œuvre nous permettait d'explorer cette convention tout en répondant à notre désir commun d'avoir un contact individuel avec chacun des visiteurs du *Kunstfrühling*.

FL— Et les autres artistes ? Comment ont-ils réagi au fait que mark a reçu une rémunération pour son intervention ?
m— Naturellement, certains d'entre eux ont été personnellement offensés par notre idée « lucrative ». Certains ont pensé que nous empocherions tout cet argent, ce qui aurait été une idée assez ingénieuse, mais dangereuse…

FL— Pourriez-vous me parler de votre deuxième intervention au *Kunstfrühling*, en 2011 ? Si je me rappelle bien, le contexte était différent. Au lieu d'être invitées à participer à l'événement collectif, vous avez reçu une invitation de l'une des institutions culturelles de Brême, elle-même invitée au *Kunstfrühling*. C'est bien ça ?
m— Nous avons été invitées en 2011 à cause de notre intervention de 2009, à la billetterie. Un des établissements de Brême a décidé d'inviter mark en raison de la position critique que nous avions développée à l'occasion de l'événement de 2009. C'est dans ce contexte que nous avons élaboré la nouvelle œuvre.

FL— Cet établissement voulait, en quelque sorte, proposer un projet critique de ces circonstances particulières ? Et vous remplissiez le poste, autrement dit ?
m— Nous constatons, pour notre part, que la critique est glorifiée de nos jours, en particulier dans le discours artistique. Comme si c'était devenu un plaisir pour les commissaires d'inviter des artistes qui adoptent une posture critique incisive. Nous sommes sensibles à cela, mais nous restons sur nos gardes. Dans ce cas-ci, la deuxième invitation est venue d'une commissaire qui avait peu à voir avec l'organisation de *7. Kunstfrühling 2011*. Elle nous a invitées sur la base de notre travail précédent, en s'attendant à ce que l'œuvre exprime sa position à elle vis-à-vis du « spectacle ». Nous avons donc dû trouver un équilibre entre une certaine fierté liée à la reconnaissance dont notre travail faisait l'objet et un malaise découlant de sa potentielle instrumentalisation par un tiers. Nous avons accepté l'invitation, puis avons réalisé une œuvre en nous servant du travail présenté en 2009 comme cadre de référence. Nous avons pris en considération que nous étions invitées spécialement pour fournir du contenu critique. « Ce en quoi consistait mark », ou l'attente d'une posture critique, voilà au final ce qui devait être abordé. Généralement, le fait de ne pas répondre aux attentes est manifeste dans nos ébauches et notre travail, non pas comme une attitude ou un principe par défaut, mais plutôt comme une phase dans nos négociations avec l'œuvre.

FL— En quoi consistait l'œuvre qui a résulté de ce processus ?
m— Nous avons fait un audioguide de 76 pistes qui traitait de l'organisation et des décisions ayant présidé à l'exposition, et abordait les positions, attentes, espoirs du visiteur ainsi que le rôle de l'artiste. Comme dans toutes nos œuvres, notre objectif était de concevoir une forme artistique capable de nous déstabiliser.

FL— Et, si vous me permettez de poser la question, comment s'est présenté l'aspect financier ?
m— La plupart des établissements d'art louent leurs audioguides, mais l'organisation du *Kunstfrühling* ne nous a pas permis de demander de l'argent.

FL— Parce qu'il s'agissait d'une œuvre d'art ?
m— Oui, c'était l'argument central. Mais bon, nous pensions fixer un prix symbolique — 2 € la location, par exemple. D'avoir à payer pour l'œuvre, cela aurait sous-entendu une prise de décision de la part du visiteur. Au final, toutefois, nous n'avons rien fait payer et nous avons absorbé les coûts grâce au petit budget de production de l'établissement culturel qui nous avait invitées. C'était un contexte différent de celui de 2009, où les artistes n'étaient pas payés du tout. L'organisation du *Kunstfrühling* a même exigé que tous les artistes participants paient pour le catalogue de groupe produit en vue de promouvoir l'événement. En définitive, mis en commun, nos salaires à la billetterie ont fini par représenter le même montant que le budget de production qui nous a été alloué la deuxième fois.

FL— Si la critique est de plus en plus perçue comme une devise symbolique dans le milieu des arts visuels, selon vous, où en sommes-nous en ce qui a trait à la pratique ?
m— Que nous en bénéficiions ou non, nous contribuons à l'économie de marché de l'art, cela ne fait aucun doute. En conséquence, d'une manière ou d'une autre, nous avons toujours à composer avec une sorte d'absorption. Nous élaborons donc une pratique également capable d'absorber les conditions particulières comme cadre de travail, comme système de règles, comme paramètres à partir desquels nous pouvons travailler. À la lumière de l'œuvre d'Andrea Fraser, par exemple, on constate qu'en art visuel, on peut tenter d'être à l'avant-garde, de créer des pratiques qui, penserait-on, ne sauraient être absorbées par aucune stratégie de marché, mais en réalité, ces pratiques sont tôt ou tard entièrement intégrées au marché de l'art. Ce doit être épuisant de toujours ressentir le désir d'être en dehors ou au devant de son époque. Avec notre héritage d'art conceptuel, nous ne nous voyons pas vraiment comme en dehors ou au devant, et il nous arrive même parfois d'oublier que l'art conceptuel critique n'est pas aussi familier et établi pour tous qu'il l'est pour nous. Nous travaillons à partir de cette vision d'ensemble et d'une vaste base de connaissances.

FL— Diriez-vous de l'approche de mark qu'elle est plutôt spéculative — à savoir, organisée autour du défi de ce qui est possible, pas nécessairement de ce qui est plausible ?
m— Notre pratique critique passe par l'étude de modes de sensibilisation, pas seulement par des débats sur les « pour » et les « contre ». C'est pour nous un besoin et un désir que de travailler avec des formes esthétiques réduites et de nous restreindre à des gestes significatifs, plutôt que de jeter dans l'« espace » des images et des gestes grandiloquents. On peut voir cela comme démodé ou visionnaire ; dans tous les cas, pour nous, ces gestes sont un mode d'expression approprié. Nous n'exclurions pas d'autres techniques si elles en venaient à être nécessaires, mais nous pourrions difficilement imaginer un travail qui ne se fonderait pas sur un contexte concret. Cela pourrait paraître naïf, mais pendant la conception d'une œuvre, nous sommes concentrées sur le moment présent, de telle sorte que nous ne nous soucions pas de notre avenir professionnel — cela pourrait aussi être un avantage lié à notre position, en tant que collectif. En vérité, nous ressentons une différence remarquable.

FL— Quelle est la couleur préférée de mark ?
m— Y a-t-il des couleurs meilleures que d'autres ? Jusqu'à maintenant, nous avons appris que « Some girls are bigger than others[2] » (The Smiths).

1. mark est un collectif qui vit et travaille à Berlin, Brême et Vienne.
2. Littéralement, « Il y a des filles plus grosses que d'autres ». [Trad. libre]

Born in 1979 in Québec City, Québec.
Lives and works in Montréal.

François Lemieux's practice revolves around art, design and architecture. His works examine and comment on economic issues: the relationships between material objects, their production conditions, and their contexts of presentation and reception.

François Lemieux holds a BA in Fine Arts from Concordia University and an MA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal. His work has been exhibited at venues including Centre des arts actuels Skol and Leonard & Bina Ellen Art Gallery at Concordia University in Montréal, Walden Affairs in The Hague, Via Farrini in Milan, KunstVlaai/Art Pie in Amsterdam and Springhill Institute in Birmingham, England. He also produces innovative projects, such as an artist residency complete with exhibition space and lecture series in his apartment; a single malt whiskey co-op for the purposes of an accounting-based conceptual work; and a touring exhibition involving performative art and curatorship. In 2006, he co-founded the artist collective Discriminating Gentlemen's Club/Club des gentilshommes avertis (DGC-CGA).

MARK[1] IN CONVERSATION WITH FRANÇOIS LEMIEUX

FL— It seems to me that your artistic practice involves considerable care, observation, and discussion, often focused in and around the circumstances within which you are invited to work. I wonder if we could talk about the practice you develop as a group?
m— Our focus lies in pointing to the inner reality and circumstances surrounding the making of exhibitions. What remains invisible or undisclosed within that framework is something that we are familiar with as artists, exhibition makers, and sometimes as viewers. We reveal this framework as a starting point through which our artistic practice is developed, which also allows us to discuss our general attitude towards the "spectacle" of big performance shows. No need to mention that we do not necessarily make friends through our work. We are often perceived as inconvenient. In turn, collaborating with mark involves a form of risk and requires a conscious decision.

FL— Instead of talking about context-specificity and site-responsivity as if they were tactics, might you instead characterize these approaches as integral to your artistic practice?
M— It has a lot to do with the pacing of how we process information. The discussions we engage in as a group allow us to slow down both the creative act, and its reception. Subsequently, the work carries a similar pace: a deceleration in consumption that holds the potential for beholders (including organizers and curators) to think about familiar circumstances from new and/or different directions. That may then lead to an acceleration in his/her own developments. We offer the spectator/beholder to break away from prior concepts and understandings towards new modes of questioning.

FL— Can you explain in greater detail this collective shift in speed, and its repercussions?
m— Pragmatically, there is a big difference between working individually and working within a group. Within the group dynamic the necessity to act and to position oneself is of greater importance. During the development of a piece, our work is continuously reassessed and reflected upon by all members. The aforementioned processes of "slowing-down" describes our approach and its effects quite well. Working as a group of five means each of us brings his or her own professional specialization, experience, and perspective. This is why we have to work through things to crystallize an understanding of the given parameters of a project— the most time-consuming aspect of our work. We discuss and reject ideas, essentially becoming critics of our own work. Through this process, we mutually enrich each other's perspectives and kindle the collective enthusiasm at the same time. The resulting work, or that which the public experiences as an artwork by mark, though distilled from our individual perspectives, is perceived as the work of one single artist.
Our verve becomes fivefold once it is aroused...

FL— We might get back to the idea of consensus later. For now, bearing in mind what we've already discussed, could you talk about your work for the 6. Kunstfrühling 2009 exhibition that was held in the metropolitan area of Bremen/Oldenburg?
m— This exhibition was set up to be like an industrial fair. It was organized in two parts: first, a guest curator was invited to organize a group show; second, Bremen's cultural institutions were asked to showcase themselves by curating their own self-contained program.

FL— And mark was invited to present in the large group show, right?
m— Yes. After receiving the Kunstfrühling curator's invitation and discussing his offer amongst ourselves, we proposed taking over the exhibition's ticket counter as the basis of our intervention. We first had to complete the employment application procedure. After individually submitting scaled-down versions of our resumés, we got the box office jobs. This process enabled us to earn an income for the duration of the exhibition in exchange for our services, all while conducting our artistic intervention.

FL— So you worked in shifts selling tickets?
m— Yes.

FL— What were the reactions within the organization?
m— For the organizers of the exhibition our position wasn't easy to handle: the box office activity becoming part of an artist's work within the exhibition meant that mark had first-hand access to delicate information, such as the financial proceedings of the event. Our intervention was obviously a critical statement in opposition to the widespread convention of artists' unpaid labour in the production of these kinds of big public events and exhibitions. The piece allowed us to explore that while at the same time fulfilling a shared desire among us to have one-on-one contact with every single visitor to the Kunstfrühling exhibition.

FL— What about the other artists? How did they react to mark getting paid for their intervention?
m— Of course, some of them were personally offended at our "profitable" idea. Some thought that we might pocket all of the money for ourselves. Which would have been a pretty ingenious, but dangerous idea...

FL— Could you tell me about your second intervention in the Kunstfrühling exhibition in 2011? If I remember correctly, the conditions were different. Instead of being invited for the large group show you received an invitation from a guest cultural institution. Is that right?
m— We were invited in 2011 due to our 2009 box office intervention. One of Bremen's institutions decided to invite mark based on the critical position we had developed for the 2009 edition. It was under these circumstances that we developed the new work.

FL— They wanted to somehow propose a critical project in that specific context? And you were filling this role, in a way?
m— From our perspective, nowadays criticality is highly praised, especially in artistic discourse. It feels as though it has become a delight for curators to invite artists that present an incisive critical stance. This is something we are both sensitive to, and cautious about. In this case, the second invitation came from a curator who had little to do with the organization of 7. Kunstfrühling 2011. She invited us based on our previous work, expecting it would express somehow her own attitudes towards the "spectacle". We found ourselves having to find a balance between a certain pride because our work was being recognized and an unease in light of its potential instrumentalization by a third party. We accepted the invitation and subsequently made a work using the 2009 piece as our frame of reference. We took into account the fact that we were specifically invited to deliver critical content. "What mark was about," or the expectation of criticality, became what needed to be addressed. Generally, the fact of not meeting expectations is manifest in our project drafts and works—not as a default attitude or principle but rather as a development within our negotiation with the work.

FL— What did the resulting work consist of?
m— We made an audio guide that included 76 tracks of material dealing with the organization and the governing decisions for the exhibition that involved the spectators' positions/expectations/hopes, and the role of the artist. As always in our works, our objective with this work was to develop an artistic form from which we could be challenged.

FL— And how did it work out financially, if you don't mind me asking?
m— Although most art institutions rent out their audio guides, the Kunstfrühling organization didn't allow us to ask for money.

FL— Because it is was piece of art?
m— Yes, that was the main argument. But well, we wanted to ask for a symbolic amount, something like € 2 per rental. The viewer having to pay for the piece would involve a decision being made on their part. In the end, we did not charge anything and absorbed costs with the small production budget from the guest cultural institution that had invited us. This was a different situation from 2009 when artists were paid nothing at all. The Kunstfrühling organization even requested that all participating artists must pay for the group catalogue which was produced to promote the event. But our combined salaries at the ticket counter ended up being the same amount as our budget the second time around.

FL— If criticality is increasingly understood as symbolic currency within the visual arts, where does that leave us in terms of practice, in your view?
m— There is no doubt that we are involved in the art market economy, whether we benefit from it or not. Therefore, we always somehow have to deal with a kind of absorption. So, we develop a practice which can also absorb the particular conditions as a framework, a system of rules, and parameters that we can work from. In Andrea Fraser's work, for instance, you can see that in the visual arts you can try to be ahead of your time or create practices you think cannot be merged into any market strategies, but in reality these practices will eventually be fully incorporated into the art market. It must be exhausting to always feel the desire to be outside or ahead of one's time. With our inheritance of conceptual art we don't really see ourselves as ahead or outside, and sometimes we even forget that critical conceptual art is not as familiar and established for others as it is for us. We work from this general understanding and a broad knowledge-base.

FL— Would you qualify mark's approach as somewhat speculative—organized around the challenges of what is possible, and not necessarily what is plausible?
m— Our critical practice involves studying ways of raising awareness, not just arguing about the pros and cons. It is our need and desire to work with reduced aesthetic forms and to restrict ourselves to sensitive gestures rather than throwing grandiose images/gestures into the "space". It can be seen as old-fashioned or as pointing towards the future - in any case, for us these sensitive gestures are the appropriate mode of expression. We wouldn't exclude other techniques if they became necessary, but we can hardly imagine not working from a concrete context. It might seem naive, but while developing a work, we are quite focused on the moment and do not spend time worrying about our professional future - this might also be an advantage of our position as a collective. We feel a remarkable difference, anyway.

FL— What is mark's favorite colour?
m— Are any colours better then others? So far we learned: "Some girls are bigger than others" (The Smiths)

1. mark is a collective whose members live and work in Bremen, Berlin and Vienna.

Emmanuelle Léonard

Née en 1971 à Montréal, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Emmanuelle Léonard élabore une démarche photographique et vidéographique qui traite des stratégies de représentation de l'espace public. À partir des traditions et des usages de la photographie, elle adapte sa démarche en fonction du projet, couvrant un spectre allant du documentaire à une approche plus conceptuelle de l'art. L'emploi polyvalent de la photographie et de la vidéo offre la possibilité, entre autres, d'adopter des tactiques pour pénétrer dans le monde du travail ou talonner un gardien de sécurité. L'artiste examine le rapport que la photographie entretient avec la loi, rapport dont l'expression ultime est la photographie policière.

Emmanuelle Léonard détient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia et une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Elle a à son actif de nombreuses expositions individuelles et collectives, notamment à Expression, à St-Hyacinthe ; à la Gallery 44 et à Mercer Union, à Toronto à L'Œil de Poisson, à Québec ; à Optica, au Musée d'art contemporain de Montréal et dans le cadre des *Mois de la photo* 2003 et 2007, à Montréal ; à la Kunsthaus Dresden et au Neuer Berliner Kuntsverein, en Allemagne ; ainsi qu'à la Glassbox, à Paris. Emmanuelle Léonard est récipiendaire du prix Pierre-Ayot 2005.

00.02.46

***Le Beau et le Laid, École secondaire Louise-Trichet, Tétreaultville, Montréal*, 2011**
Projection vidéographique

Le Beau et le Laid (Sandra Yousif, secondaire 1, École Louise-Trichet, Tétreaultville, Montréal)
(image tirée de la vidéo), 2011

Le Beau et le Laid (Elizabeth Melançon-Béliveau, secondaire 1, École Louise-Trichet, Tétreaultville, Montréal)
(image tirée de la vidéo), 2011

Born in 1971 in Montréal, Québec
Lives and works in Montréal

Emmanuelle Léonard's photographic and video practice focuses on ways of representing public space. Taking as a starting point the traditions and uses of photography, she adapts her practice to each project, employing everything from documentaries to more conceptual work. The versatility of photography and video also makes it possible to adopt tactics to penetrate the workplace or shadow a security guard. Léonard examines photography's relationship with the law — a relationship whose ultimate expression is forensic photography.

Emmanuelle Léonard holds a BA in Fine Arts from Concordia University and an MA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal. She has several solo and group exhibitions to her credit, notably at Expression in St-Hyacinthe, Gallery 44 and Mercer Union in Toronto, L'Œil de Poisson in Québec City, the Musée d'art contemporain de Montréal and the 2003 and 2007 editions of *Le Mois de la photo à Montréal*, as well as Kunsthaus Dresden and Neuer Berliner Kuntsverein in Germany and Glassbox in Paris. Léonard was the recipient of the Prix Pierre-Ayot in 2005.

Le Beau et le Laid (Traci Maccena, secondaire 1, École Louise-Trichet, Tétreaultville, Montréal)
(image tirée de la vidéo), 2011

Le Beau et le Laid (Marie-Claire Larouche, secondaire 1, École Louise-Trichet, Tétreaultville, Montréal)
(image tirée de la vidéo), 2011

Rafael Lozano-Hemmer

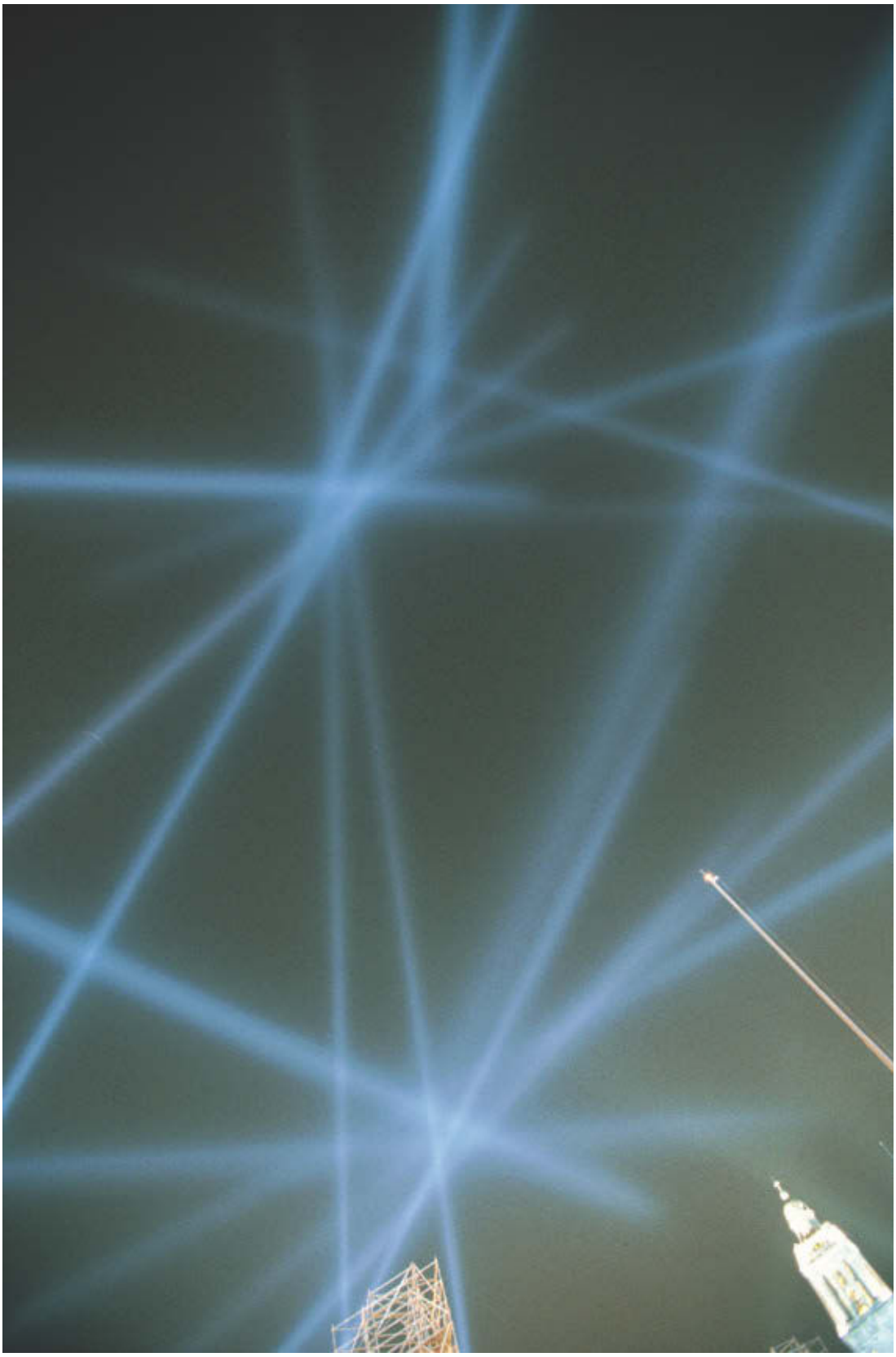
Né en 1967 à Mexico, Mexique.
Vit et travaille à Montréal.

L'artiste d'origine mexicaine Rafael Lozano-Hemmer crée des installations qui sont au croisement de l'architecture et de la performance. Il utilise des technologies comme la robotique, la surveillance par ordinateur et les réseaux télématiques pour élaborer des plateformes visant la participation du public. Dans le cadre de ses interventions dans l'espace public, Rafael Lozano-Hemmer a développé un concept d'architecture relationnelle. *Intersection articulée. Architecture relationnelle 18,* présentée sur la place des Festivals du Quartier des spectacles de Montréal, se compose de puissants faisceaux lumineux que le public peut directement activer dans l'espace en en temps réel.

En 2007, Lozano-Hemmer a été le premier artiste à représenter officiellement le Mexique à la *Biennale de Venise*, avec une exposition au palais Van Axel. Il a également participé aux biennales de Sydney, Liverpool, Shanghai, Istanbul, Séville, Séoul, La Havane, La Nouvelle-Orléans, Singapour et Moscou. Il a reçu des commandes d'art public pour des événements tels que les Célébrations du Millénaire, à Mexico ; le Sommet des Villes des Nations Unies, à Lyon ; l'élargissement de l'Union européenne, au sommet de Dublin ; l'anniversaire du massacre d'étudiants à Tlatelolco, à Mexico ; le 50e anniversaire du musée Guggenheim, à New York ; et les Jeux olympiques d'hiver de 2010, à Vancouver. Ses œuvres font partie des collections de plusieurs institutions, notamment le MoMA de New York ; la collection Jumex de Mexico ; le Musée du XXIe siècle de Kanazawa ; la Fondation Daros de Zurich ; et la Tate Gallery de Londres. Il a reçu deux prix de la BAFTA pour l'interactivité (British Academy Awards for Interactive Art) à Londres ; un Nica d'or aux Prix Ars Electronica, en Autriche ; un Rave Award du magazine *Wired* ; le Trophée des Lumières, à Lyon ; et un prix international de la Fondation du Bauhaus, à Dessau.

00.02.50

Vectorial Elevation. Relational Architecture
Installation interactive *in situ*



Born in 1967 in Mexico City, Mexico
Lives and works in Montréal

Mexican-born artist Rafael Lozano-Hemmer develops installations that are at the intersection of architecture and performance art. He uses technologies like robotics, computerized surveillance and telematic networks to create platforms for public participation. In his interventions in public space, he has formulated a concept of relational architecture. *Articulated Intersection. Relational Architecture 18*, presented on place des Festivals in Montréal's Quartier des spectacles, is made up of powerful light beams that the public can activate directly within the space, in real time.

In 2007, Rafael Lozano-Hemmer was the first artist to officially represent Mexico at the *Venice Biennale*, with an exhibition at the Palazzo Van Axel. He has also shown at biennials in Sydney, Liverpool, Shanghai, Istanbul, Seville, Seoul, Havana, New Orleans, Singapore and Moscow. His public artwork has been commissioned for events such as the Millennium Celebrations in Mexico City, the UN World Summit of Cities in Lyon, the enlargement of the European Union at the Dublin Summit, the memorial for the Tlatelolco student massacre in Mexico, the fiftieth anniversary of the Guggenheim Museum in New York and the 2010 Winter Olympics in Vancouver. His work is found in the collections of such institutions as MoMA in New York, the Jumex collection in Mexico, the Museum of 21st Century Art in Kanazawa, the Daros Foundation in Zürich and the Tate Gallery in London. He has received two BAFTA Interactive Awards from the British Academy of Film and Television Arts, a Golden Nica at the Prix Ars Electronica in Austria, a Rave Award from *Wired Magazine*, the Trophée des Lumières in Lyon and an International Bauhaus Award in Dessau.

00.02.52

***Vectorial Elevation. Relational Architecture 4*, 2010**
Installation interactive *in situ*

Lynne Marsh

Née en 1969 à Vancouver, Colombie-Britannique.
Vit et travaille à Montréal, Berlin et Londres.

La pratique de Lynne Marsh se situe à la croisée de la performance, du cinéma et d'un travail sur l'image. Ses œuvres explorent les espaces latents du spectacle en jetant un regard sur les coulisses de la production et sur l'absence du public. Elles font appel à des architectures et à des sites particuliers qui rassemblent des forces historiques, sociales et politiques, et qui fonctionnent comme décors à la consommation et pour l'expression culturelle de masse. Sa démarche est alimentée par une réflexion sur la manière dont ces espaces sociaux et leur orientation idéologique peuvent être reconfigurés par l'objectif de la caméra. Marsh expérimente en redirigeant le mouvement des corps et des caméras en parallèle, elle réinscrit ainsi le performatif dans un dispositif de captation et modifie les lectures politiques de lieux sociaux. Il en ressort une complexité de relations entre support et participation, caméra et sujet, individuel et collectif.

Lynne Marsh détient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia et une maîtrise du Goldsmith's College de l'Université de Londres. Ses œuvres ont été présentées au Canada et sur la scène internationale, notamment au Musée d'art contemporain de Montréal ; à la galerie Danielle Arnaud Contemporary Art, à Londres ; et dans le cadre de Program: initiative for art and architecture collaborations, à Berlin. Lyne Marsh a également participé à des expositions collectives : au Centro Cultural Montehermoso, à Vitoria-Gasteiz, en Espagne, ainsi que dans le cadre de la *5e Manifestation internationale d'art de Québec* et de la *10e Biennale internationale d'Istanbul*.

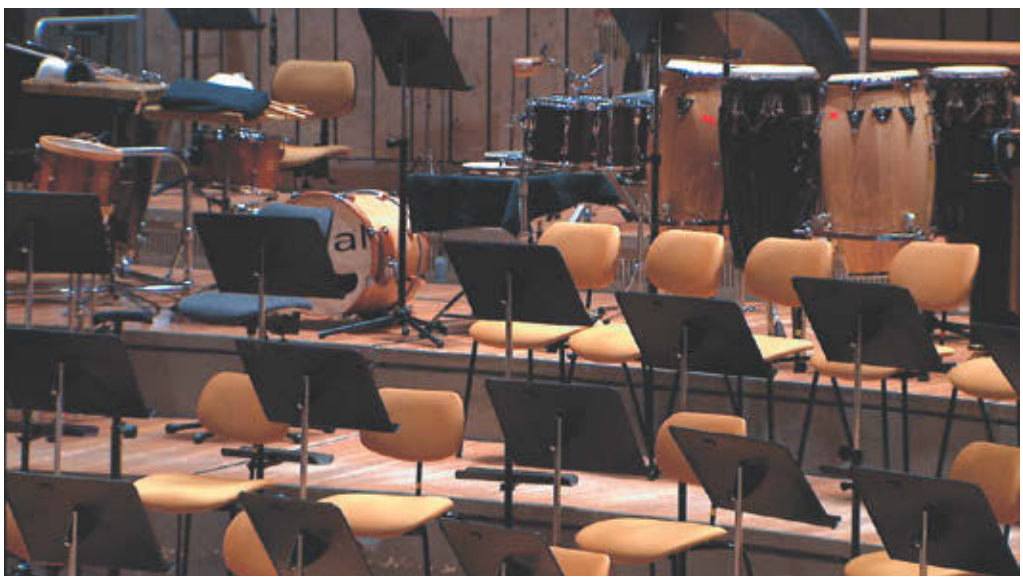
The Philharmonie Project (Bruckner: Symphony No. 5, movements 1 & 4) (images tirées de la vidéo)
Installation vidéographique

Born in 1969 in Vancouver, British Columbia.
Lives and works in Montréal, Berlin and London.

Lynne Marsh's practice lies at the intersection of performance, cinema and the status of the image. Her works question the latent spaces of the spectacle by exploring behind-the-scenes production and the absent audience. Marsh engages specific sites and architectures that bear a conflation of historical, social and political forces, and function as stages for mass consumption and cultural expression. Her practice is fuelled by a reflection on how these social spaces and their ideological orientation can be reconfigured through the camera lens. She experiments with directing the movement of bodies and cameras in parallel, thus re-inscribing the performative onto apparatus of capture and shifting political readings of social sites. What emerges is complex relationships between support and participation, camera and subject, the individual and the social.

Lynne Marsh holds a BA in Fine Arts from Concordia University and an MA in Fine Arts from Goldsmith's College, University of London. She has exhibited in Canada and internationally, with recent solo shows at the Musée d'art contemporain de Montréal, Danielle Arnaud contemporary art in London and Program: initiative for art and architecture collaborations in Berlin. Marsh has also participated in group exhibitions at Centro Cultural Montehermoso in Spain, as well as the fifth *Manifestation internationale d'art de Québec* in Québec City and the *10th International Istanbul Biennial*.

00.02.56



The Philharmonie Project (Neilsen: Symphony No. 5) Dry Run (image tirée de la vidéo), 2011
Installation vidéographique

The Philharmonie Project (Neilsen: Symphony No. 5) (images tirées de la vidéo), 2011
Installation vidéographique

Thérèse Mastroiacovo

Née en 1968 à Toronto, en Ontario.
Vit et travaille à Montréal.

Qu'elles prennent la forme d'installations, de sculptures, de photographies, de dessins, de performances, de vidéos ou de pièces sonores, les œuvres de Thérèse Mastroiacovo traitent de l'art en tant qu'idée et du processus artistique en tant que méthodologie. Elles abordent plus spécifiquement la relation précaire entre l'art et sa définition propre. Cette définition comporte toujours un certain niveau d'ouverture qui permet à Mastroiacovo un travail permanent de reclassification, de processus et de procédure. Son œuvre se situe dans ce lieu de potentialités créé au milieu de structures déjà existantes. C'est cette idée — exprimée si sobrement — qui rend son travail à la fois familier et mystérieux.

Thérèse Mastroiacovo détient un baccalauréat de la York University et une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Son travail a été présenté dans de nombreuses expositions individuelles et collectives au Québec, au Canada, en Australie et au Mexique. Son vaste projet *Following Following Piece*, qui consiste à reproduire les reproductions de la célèbre performance *Following Piece* de Vito Acconci, a été présenté à la Blackwood Gallery à Mississauga, en Ontario, et est actuellement en tournée au Canada.

00.02.58

De la série *Art Now*, 2005–à ce jour

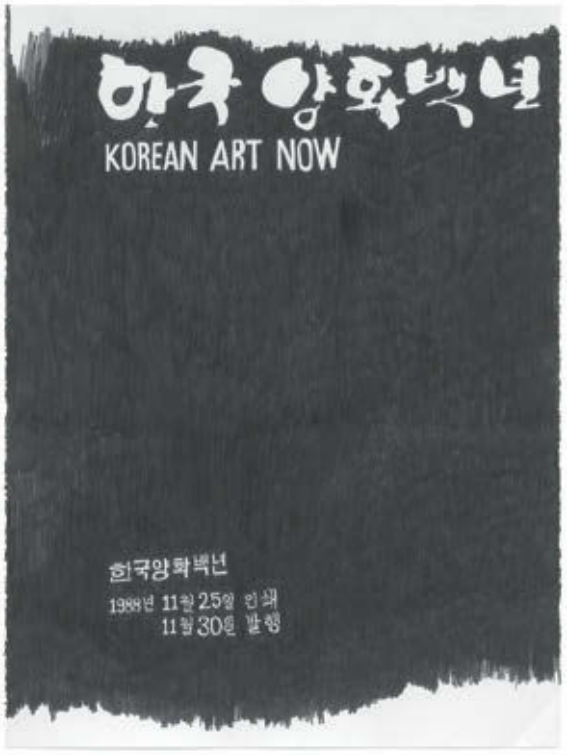
***Art Now (Berlin Now: Contemporary Art, 1977)*, 2006**
Graphite sur papier
76 x 56 cm

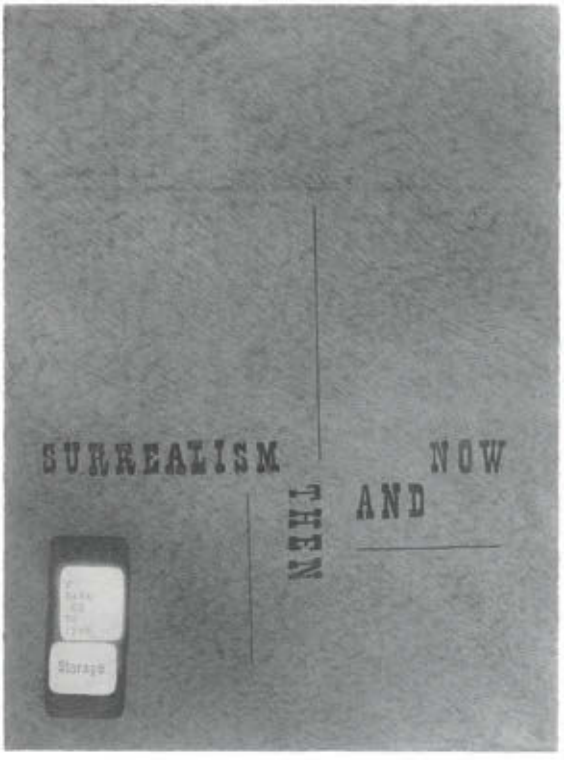
***Art Now (Surrealism Then and Now, 1958)*, 2010**
Graphite sur papier
76 x 56 cm
Collection particulière

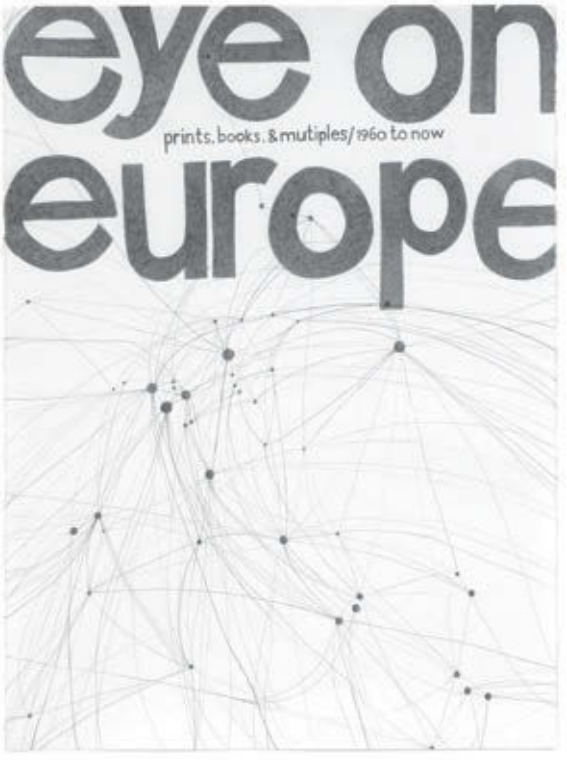
***Art Now (Korean Art Now, 1988)*, 2006**
Graphite sur papier
76 x 56 cm

***Art Now (Eye on Europe: Prints, Books & Multiples: 1960 to Now)*, 2008**
Graphite sur papier
76 x 56 cm

BERLIN NOW
1977
Goethe House
New York


한국 양화백년
KOREAN ART NOW
한국양화백년
1988년 11월 25일 인쇄
11월 30일 발행


SURREALISM
THEN AND NOW
Storage


eye on
europe
prints, books, & mutiples/1960 to now

Born in 1968 in Toronto, Ontario.
Lives and works in Montréal.

Thérèse Mastroiacovo's practice embraces a variety of media, including video, sound, installation, photography, sculpture, drawing and performance. Her work is about art as an idea and the artistic process as methodology. It is about the precarious relationship art has to its own definition. This definition, which necessarily includes varying degrees of openness, permits a continuous reclassification and creates a space that gives way to meanderings, processes and procedures. Her art is situated in this space of potentiality in the middle of existing structures. It is this — stated so plainly — that makes her work both familiar and unknowable.

Thérèse Mastroiacovo holds a BA in Visual Arts from York University and an MA in Fine Arts from Concordia University. She has participated in many solo and group shows in Québec, Canada, Australia and Mexico. Her *Following Following Piece*, which involves the copying of numerous reproductions of Vito Acconci's famous performance *Following Piece,* was exhibited at the Blackwood Gallery in Mississauga, Ontario in 2011 and is currently on a cross-Canada tour.

00.02.60

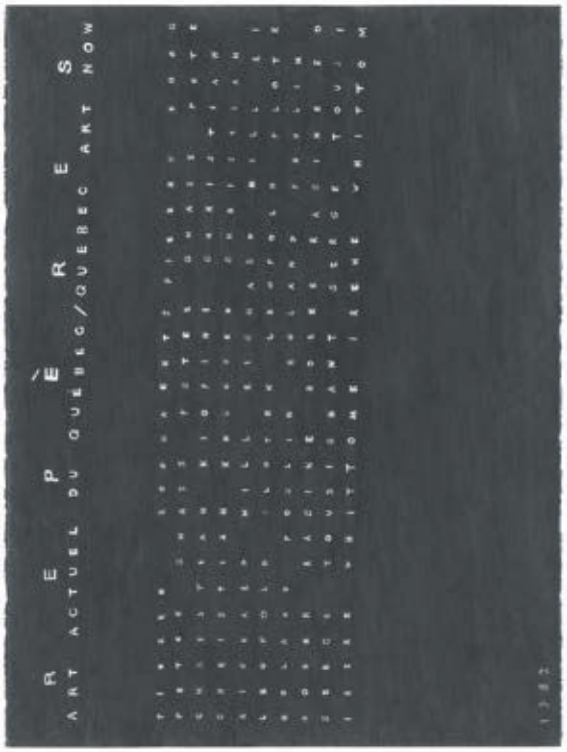
De la série *Art Now*, 2005–à ce jour

Art Now (Repères : art actuel du Québec = Québec Art Now 1982), 2008
Graphite sur papier
76 x 56 cm
Collection particulière

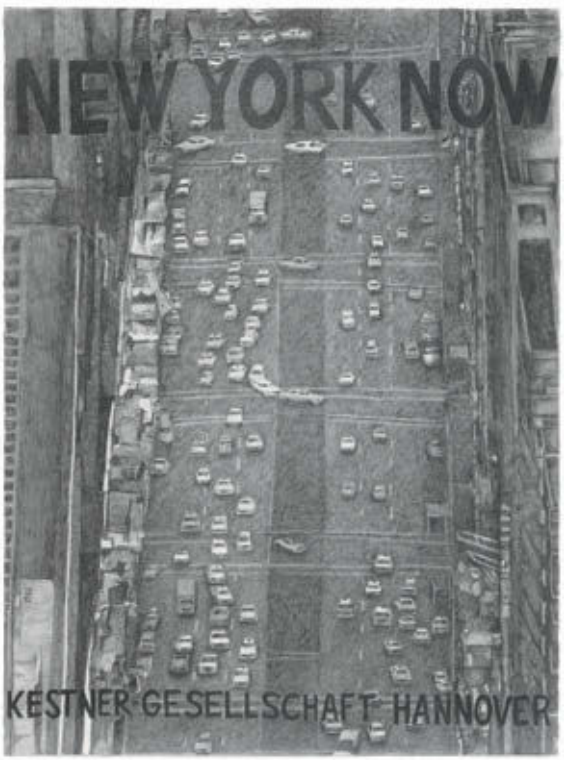
Art Now (Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture, 1933), 2010
Graphite sur papier
76 x 56 cm
Collection Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal

Art Now (New York Now: Kestner-Gesellschaft Hannover, 1982), 2009
Graphite sur papier
76 x 56 cm
Collection particulière

Art Now (Toyama: Toyama now '96: Up and Coming Talents in UK and Japan), 2007
Graphite sur papier
76 x 56 cm


R E P E R S
ART ACTUEL DU QUÉBEC/QUEBEC ART NOW

ART NOW


NEW YORK NOW
KESTNER GESELLSCHAFT HANNOVER

第6富山国際現代美術展
International Contemporary Art. TOYAMA NOW
1996

jake moore

Née en 1964 à Saint-Boniface, au Manitoba.
Vit et travaille à Montréal.

La pratique de jake moore est profondément investie des enjeux esthétiques et politiques des Prairies, où elle est née, et de Montréal, où elle vit et travaille. Le fait de ne pas vivre dans son lieu d'origine et de ne pas être originaire du lieu où l'on vit produit chez elle une conscience hypertrophiée des articulations de l'identité. Les animaux ont longtemps joué un rôle déterminant dans ses œuvres, en tant qu'alter ego qui évoquent et transmettent l'émotion, ou en tant que moyen pour animer l'espace entre le spectateur et le geste artistique. Les espaces architecturaux sont articulés comme des volumes, pleins et vides, aux surfaces soigneusement travaillées, et dont les extensions et les excès font appel au corps. Le matériau et la technique nécessaires à la création de ce type d'œuvres de grand format permettent de produire une lente accumulation et d'exprimer l'effort nécessaire pour le féminin d'occuper autant d'espace. jake moore croit que la beauté est éminemment politique, qu'elle se définit en fonction de la personne qui la perçoit et en fonction de moments précis dans le temps. Ce sont ces concepts multiples qu'elle explore lorsqu'elle aborde son matériau privilégié : l'espace.

jake moore est artiste, commissaire d'exposition et agente culturelle Elle détient un baccalauréat et une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Ses œuvres ont fait l'objet de plusieurs expositions au Québec et au Canada : dans les galeries Parisian Laundry, FOFA et Optica, à Montréal ; AXENÉO7, à Gatineau ; Walter Phillips Gallery, à Banff ; et dans divers lieux à Winnipeg. jake moore est aussi directrice de la Galerie FOFA de l'Université Concordia.

00.02.62

aerie: clear channel (the pavillion) **(en cours de réalisation), 2011**

aerie: clear channel (the pet) **(document de recherche), 2010**

Born in 1964 in St. Boniface, Manitoba.
Lives and works in Montréal.

jake moore's practice is deeply informed by the aesthetics and spatial politics of the Prairies, where she was born, and Montréal, where she lives and works. The effects of not being where you are from and not being from where you are create a hyper awareness of articulations of identity. Animals have long held a major role in her practice as sentient others that evoke and propel emotion, and as a method of putting into play the space between the viewer and the artistic act. Architectural spaces are articulated as volumes, containers and voids, while laboriously wrought surfaces, extensions and excesses call upon the body. The material and technique required to create her large-scale works allow for a slow accumulation and express the sheer hard work it takes for the feminine to claim this much space. moore believes beauty is deeply political, for it identifies its perceiver and very specific moments in time. She considers these multiple concepts when addressing her primary medium: space.

jake moore is an artist, curator and cultural worker. She holds both a BA and MA in Fine Arts from Concordia University. She has exhibited widely in Québec and Canada, including solo exhibitions at Parisian Laundry, FOFA Gallery and Optica in Montréal, AXENÉO7 in Gatineau, Walter Phillips Gallery in Banff, Alberta and various venues in Winnipeg, Manitoba. moore is currently the director of FOFA Gallery at Concordia University.

00.02.64

aerie: clear channel (the pet) **(document de recherche), 2010**

François Morelli

Né en 1953 à Montréal, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Les actions performatives sont fondamentales à la pratique interdisciplinaire de François Morelli. Ses premières marches se voulaient des transcriptions conceptuelles d'un processus matériel. Avec des toiles enroulées autour des pieds, la friction de son corps avec le sol se transformait en art. Les toiles usées dans *Earth Walk*, en 1974, renvoyaient à l'histoire de la peinture non objective. Au cours des trois décennies suivantes, ses marches ont remis en question les limites de la durée et de la relation de son corps social et physique, alors qu'il est confronté à des frontières, à des conventions et à l'intersubjectivité. Ses voyages et ses performances avec des artéfacts sculpturaux prenaient la forme d'événements ambulants abordant les notions d'identité, de migration, de territoire, de nationalisme et de sexualité. *Migration*, en 1984, *Transatlantic Walk*, en 1985, et *Trans Cultural Cycle*, en 1986–1987, mettaient en œuvre des formes privées de résistance qui ont pris place sur trois continents, dans une tentative de réaligner l'histoire avec le contenu et l'intention artistiques. *Moon Walks*, en 2010–2011, marque une incursion plus discrète dans la « dernière frontière », dans l'espace entre le « petit pas pour l'homme, [et le] grand pas pour l'humanité », de Neil Armstrong, en 1969, et les *Moonwalks* de Michael Jackson. Marchant dans leurs pas, un pied enveloppé dans un drapeau lunaire, Morelli explore les possibilités poétiques d'un tel déplacement.

François Morelli détient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia, où il réalise des tactiques conceptuelles, telles que nourrir des pigeons, étudier le papier tue-mouches, faire des frottis des arbres et marcher. Il déménage aux États-Unis en 1981 et obtient une maîtrise en beaux-arts, installation et performance de la Rutgers University en 1983. De retour à Montréal en 1991, Morelli est actuellement professeur à l'Université Concordia.

00.02.66

Moon Flag — Lune frioulane
(documentation d'une marche de la série *Moon Walks*)
Udine à Trieste, Italie, 27 avril au 2 mai 2011

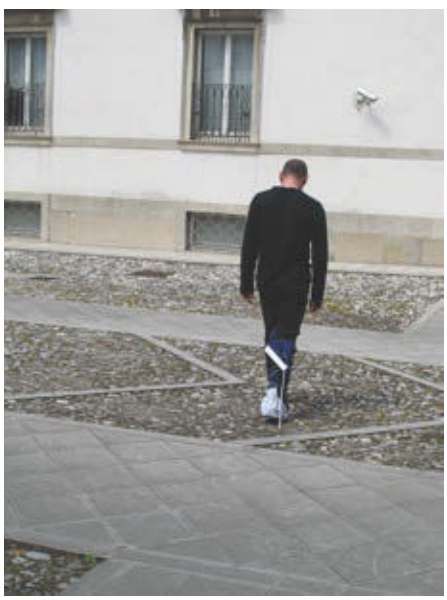
Moon Flag — Éclipse lunaire 2010 (de la série *Moon Walks)*, 2010
Montréal, Québec, 21 décembre 2010
Polyester, 140 x 90 cm

Born in 1953 in Montréal, Québec.
Lives and works in Montréal.

Performative actions are essential to François Morelli's interdisciplinary practice. His earliest walks were conceptual transcriptions of material process. With canvases wrapped around his feet, the friction of his body meeting the ground became the art. These worn canvases in *Earth Walk*, 1974, referenced the history of non-objective painting. Over the next three decades, his walks challenged the durational and relational limits of the social and physical body as he encountered borders, conventions and intersubjectivity. His travels and performances with sculptural artifacts were peripatetic events touching on identity, migration, territory, nationalism and sexuality. *Migration*, 1984, *Transatlantic Walk*, 1985, and *Trans Cultural Cycle*, 1986–1987, were private forms of resistance taking place on three continents in an attempt to realign history with artistic content and intention. *Moon Walks*, 2010–2011, marks a more discreet iconoclast's leap into the last frontier, that "outer space" between Neil Armstrong's "One small step for man, one giant leap for mankind," of 1969, and Michael Jackson's *Moonwalks*. Walking in their footsteps with one foot wrapped in a *Moon Flag*, Morelli examines the poetic possibilities of this displacement.

François Morelli completed a BA in Fine Arts at Concordia University concentrating on drawing and developing conceptual strategies that included feeding pigeons, studying flypaper, rubbing trees and walking. He moved to the United States in 1981 and received an MA in Visual Arts from Rutgers University in 1983. Returning to Montréal in 1991, Morelli currently teaches at Concordia University.

00.02.68



Moon Flag — Lune frioulane
(documentation d'une marche de la série *Moon Walks*), Udine à Trieste, Italie, 27 avril au 2 mai 2011

Moon Flag — Lune frioulane
(de la série *Moon Walks*), 2011
Udine à Trieste, Italie, 27 avril au 2 mai 2011
Polyester, 140 x 90 cm

Moon Flag* — *Lune frioulane
(documentation d'une marche de la série *Moon Walks*)
Udine à Trieste, Italie, 27 avril au 2 mai 2011

Séripop

Yannick Desranleau, né en 1978 à Saint-Jean-sur-Richelieu, Québec.
Chloe Lum, née en 1978 à Sudbury, Ontario.
Vivent et travaillent à Montréal.

Séripop utilise de façon « totalitaire » de la couleur pour prendre possession d'un espace, pour créer des installations immersives inspirées de l'environnement urbain. Conçues comme des « conquêtes territoriales », ces installations, entièrement réalisées au moyen de la sérigraphie sur papier, reposent sur le paradoxe de la fragilité du papier et de la vastitude de l'espace à investir. À l'image de l'espace urbain, elles provoquent une tension entre le lieu dans lequel on se situe et la désorientation spatiale que leurs interventions peuvent provoquer.

Yannick Desranleau et Chloe Lum ont étudié à l'Université Concordia. Ils collaborent, depuis 2002, sous le nom de Séripop. Le collectif a exposé et donné des conférences au Canada et à l'étranger, notamment au Baltic Centre for Contemporary Art, à Gateshead, en Angleterre ; au Peacock Visual Arts, à Aberdeen, en Écosse ; à la Kunsthalle Wien, à Vienne, en Autriche ; et à la University of North Texas, à Denton. Leurs œuvres figurent, notamment, dans la collection du Victoria and Albert Museum, à Londres. Les deux artistes font également partie de AIDS Wolf, un groupe de musique noise-rock.

00.02.70

Dis donc à la grosse de se tasser **(en cours de réalisation), 2011**
Papier sérigraphié, techniques mixtes

Yannick Desranleau, born in 1978 in Saint-Jean-sur-Richelieu, Québec.
Chloe Lum, born in 1978 in Sudbury, Ontario.
Live and work in Montréal.

Séripop uses colour in "totalitarian" fashion to appropriate space and create immersive installations inspired by the urban environment. Designed like "territorial conquests," their installations, crafted from silk-screened paper, are based on the paradox of the paper's fragility and the vastness of the space to be occupied. As in urban space, they create a tension between the viewing space and the spatial disorientation that such a paradox can cause.

Yannick Desranleau and Chloe Lum studied at Concordia University and have worked together under the name Séripop since 2002. They have exhibited and given talks in Canada and abroad, notably at BALTIC Centre for Contemporary Art in Gateshead, England, Peacock Visual Arts in Aberdeen, Scotland, Kunsthalle Wien in Vienna, Austria and University of North Texas in Denton. Their work is represented in the collection of the Victoria and Albert Museum in London. Lum and Desranleau also belong to the noise-rock band AIDS Wolf.

00.02.72

Dis donc à la grosse de se tasser **(en cours de réalisation), 2011**
Papier sérigraphié, techniques mixtes

Charles Stankievech

Né en 1978 à Okotoks, Alberta.
Vit et travaille à Montréal et Dawson City, Yukon.

Charles Stankievech crée des « œuvres sur le terrain » en faisant appel à la matérialité de l'électromagnétique, au véhicule de l'architecture et à la stratégie des institutions. À l'intérieur d'une pratique conceptuelle, il utilise le commissariat d'exposition, la pédagogie et l'écriture non pas comme un supplément ou un prolongement de sa propre pratique artistique, mais comme des formes d'art à part entière.

Charles Stankievech est titulaire d'une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Ses œuvres ont été présentées au Palais de Toyko, à Paris à l'*International Symposium on Electronic Arts* (ISEA2010), dans la Ruhr, en Allemagne ; à la *10e Biennale d'architecture de Venise* ; à l'Eyebeam et à l'ISSUE Project Room, à New York ; au Centre Canadien d'Architecture de Montréal ; à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Universtié Concordia et à la Galerie Donald Browne, à Montréal ; au Centre Banff pour les arts ; et à au Atlantic Center for the Arts, en Floride. Parmi ses projets de commissariat d'expositions, soulignons *Les Nords magnétiques*, en 2010 ; et *Last Train: A Wake for St. Kippenberger's MetroNet*, en 2009. Ses écrits sont parus dans les revues *Leonardo Music Journal* et *306090* ainsi que dans de nombreux catalogues d'expositions et magazines. Stankievech est co-fondateur de la Yukon School of Visual Arts, à Dawson City, au Yukon.

00.02.74

LOVELAND **(images tirées de la vidéo), 2009–2011**
Installation vidéographique

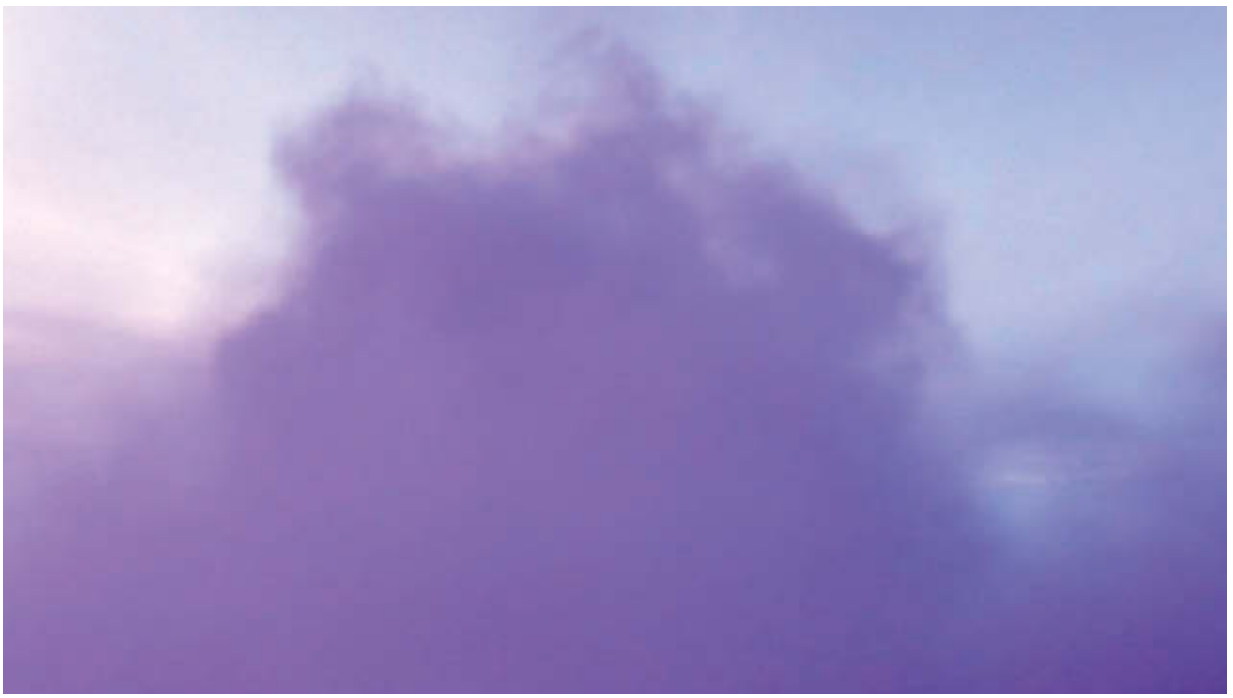
Born in 1978 in Okotoks, Alberta.
Lives and works in Montréal and Dawson City, Yukon.

Charles Stankievech creates "fieldworks" employing the materiality of electromagnetics, the vehicle of architecture and the strategy of institutions. Within a conceptual practice, he uses the forms of curating, pedagogy and writing, not as supplementary to or an extension of his art, but as forms of art in themselves.

Charles Stankievech holds an MA in Fine Arts from Concordia University. His diverse works have been shown at the Palais de Tokyo in Paris, the *International Symposium on Electronic Arts* (ISEA2010) in Ruhr, Germany, the *10th Architecture Biennale* in Venice, Eyebeam and ISSUE Project Room in New York, the Canadian Centre for Architecture, Leonard & Bina Ellen Art Gallery at Concordia University and Galerie Donald Browne in Montréal, the Banff Centre for the Arts and the Atlantic Center for the Arts in Florida. His curatorial projects include *Magnetic Norths*, 2010, and *Last Train: A Wake For St. Kippenberger's MetroNet*, 2009. His writings have been published in *Leonardo Music Journal* and *306090,* as well as in many exhibition catalogues and magazines. Stankievech is a co-founder of the Yukon School of Visual Arts in Dawson City, Yukon.

00.02.76

LOVELAND **(images tirées de la vidéo), 2009–2011**
Installation vidéographique



Justin Stephens

Né en 1972 à Ottawa, Ontario.
Vit et travaille à Montréal et à Glasgow.

Dans l'élaboration des ses œuvres récentes, Justin Stephens emploie diverses stratégies qui normalement traduisent un processus de prise de décision oscillant entre les matériaux, les intentions non concrétisées et les actions improvisées. Le fondement de sa démarche repose sur une tentative perpétuelle pour découvrir quelque chose qui est déjà là et dont il pourrait profiter grandement s'il en était conscient.

Justin Stephens complète actuellement une maîtrise en beaux-arts à la Glasgow School of Art. Plusieurs galeries ont présenté ses œuvres, dont : Mercer Union, à Toronto ; le Centre Clark, la Galerie B-31, la Fonderie Darling, à Montréal ; ainsi que First Draft, à Sydney, en Australie. En 2012, la galerie Parisian Laundry lui consacrera une exposition solo.

00.02.78

Hugging the Bedrock, **2011**
Acrylique et techniques mixtes sur toile, 59 x 46 cm

14, **2011**
Acrylique, capuchon de stylo et techniques mixtes sur toile, 56 x 5 x 7 cm

Born in 1972 in Ottawa, Ontario.
Lives and works in Montréal and Glasgow.

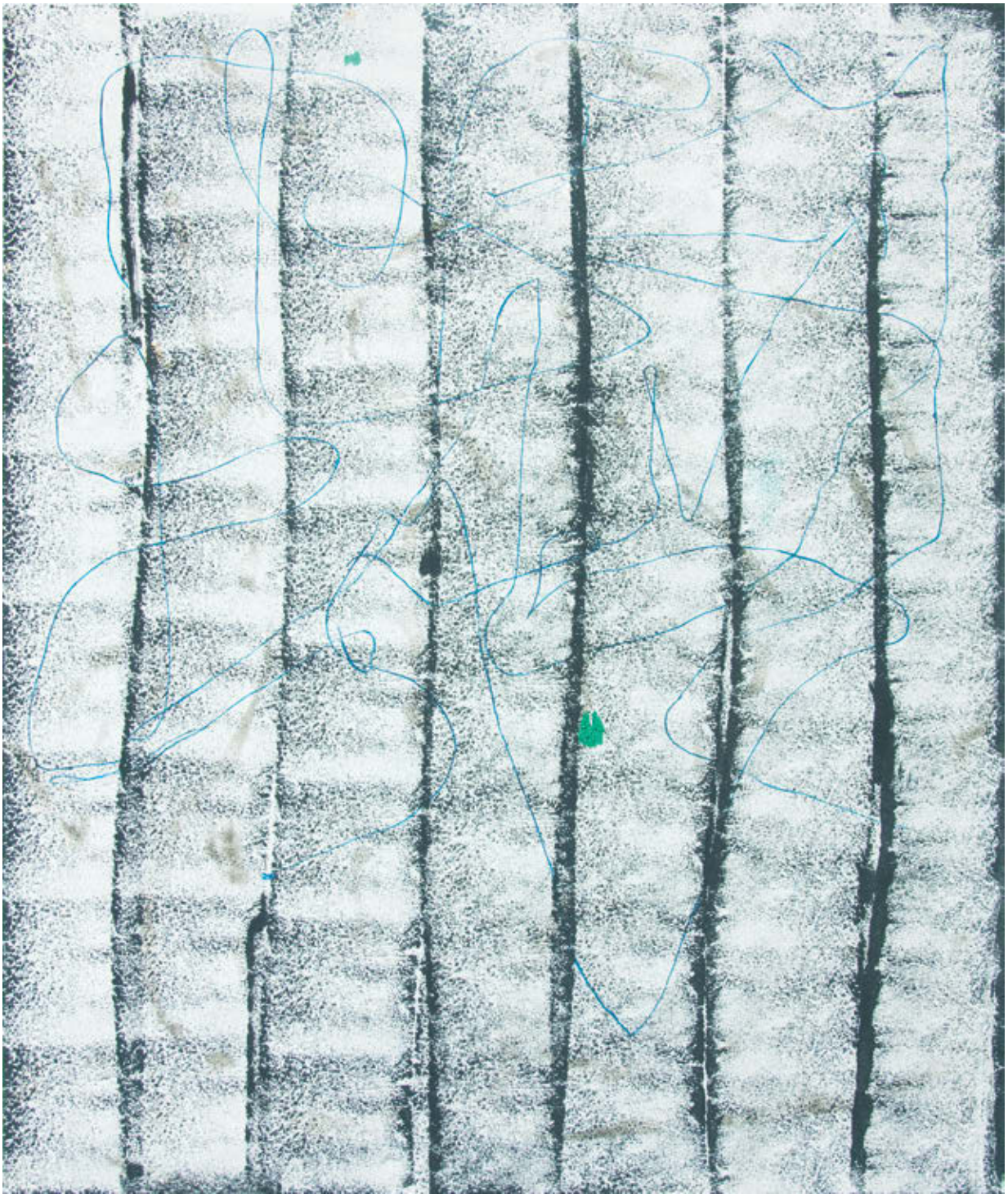
In his recent work, Justin Stephens employs various strategies that are commonly inscribed in a decision-making process that roams through materials, unfulfilled intentions and improvisation of actions. The essence of his practice is an ongoing attempt to discover that he would greatly benefit from what he is already doing if he were conscious of it.

Justin Stephens is currently pursuing an MA in Fine Art at the Glasgow School of Art. His works have been featured at several galleries, including Mercer Union in Toronto, Centre Clark, Galerie B-312 and Fonderie Darling in Montréal, and First Draft in Sydney, Australia. In 2012, Parisian Laundry in Montréal will present a solo exhibition of his works.

00.02.80

Sublimation No-No, **2011**
Acrylique et morceaux de disque compact sur toile, 183 x 152 cm

Interiors, **2010**
Acrylique et techniques mixtes sur toile 43 x 31 cm



Histories, 2011
Acrylique, encre, papier, crayon, agrafes et brûlures au briquet sur toile, 183 x 152 cm

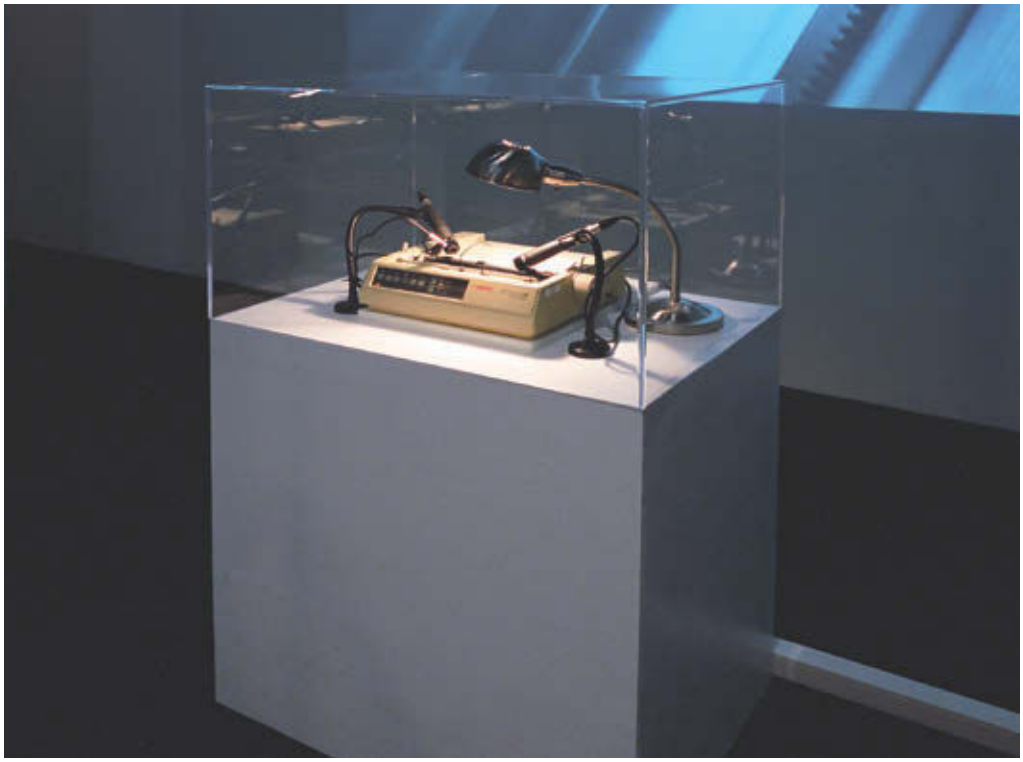
[The User]

Emmanuel Madan, né en 1970 à Vancouver, Colombie-Britannique.
Thomas McIntosh, né en 1972 à Londres, Angleterre.
Vivent et travaillent à Montréal.

[The User] est un collectif composé de l'architecte et artiste Thomas McIntosh et du compositeur et artiste sonore Emmanuel Madan. [The User] emprunte son nom à un terme fréquemment utilisé dans notre société technocratique et plus particulièrement dans des domaines relatifs au design, tels que l'ingénierie, l'architecture et le développement de logiciels. Parmi ses projets, on compte *Silophone,* une intervention à l'intérieur du Silo n° 5 du Vieux-Port de Montréal ; et aussi *Coincidence Engines* et *Symphony for Dot Matrix Printers,* qui imaginent de nouvelles relations entre des systèmes à forte composante technologique, la culture et l'expérience humaine.

Thomas McIntosh a étudié l'architecture à la Carleton University d'Ottawa, et Emmanuel Madan détient un baccalauréat en musique électroacoustique de l'Université de Montréal. Ils ont fondé [The User] en 1998. Leurs œuvres ont été présentées au Canada et ailleurs dans le monde, et ils ont reçu de nombreux prix prestigieux.

00.02.82



Quartet for Dot Matrix Printers **(vues d'installation), 2004**
Installation sonore

Emmanuel Madan, born in 1970 in Vancouver, British Columbia.
Thomas McIntosh, born in 1972 in London, England.
Live and work in Montréal.

[The User] is a collective composed of architect and installation artist Thomas McIntosh, and composer and sound artist Emmanuel Madan. [The User] takes its name from a term employed in our technocratic society, especially in design-related fields such as engineering, architecture and software development. Their projects include *Silophone*, a sonic inhabitation of Silo No. 5 in the Old Port of Montréal, and *Coincidence Engines* and *Symphony for Dot Matrix Printers,* which re-imagine relationships between technological systems, culture and human experience.

Thomas McIntosh studied architecture at Carleton University in Ottawa and Emmanuel Madan holds a BA in Electro-acoustic Music from the Université de Montréal. They founded [The User] in 1998. Their works have been shown in Canada and internationally, and have received a number of prestigious awards.

Quartet for Dot Matrix Printers **(vue d'installation), 2004**
Installation sonore

Ève K. Tremblay

Née en 1972 à Val-David, Québec.
Vit et travaille à Montréal et à New York.

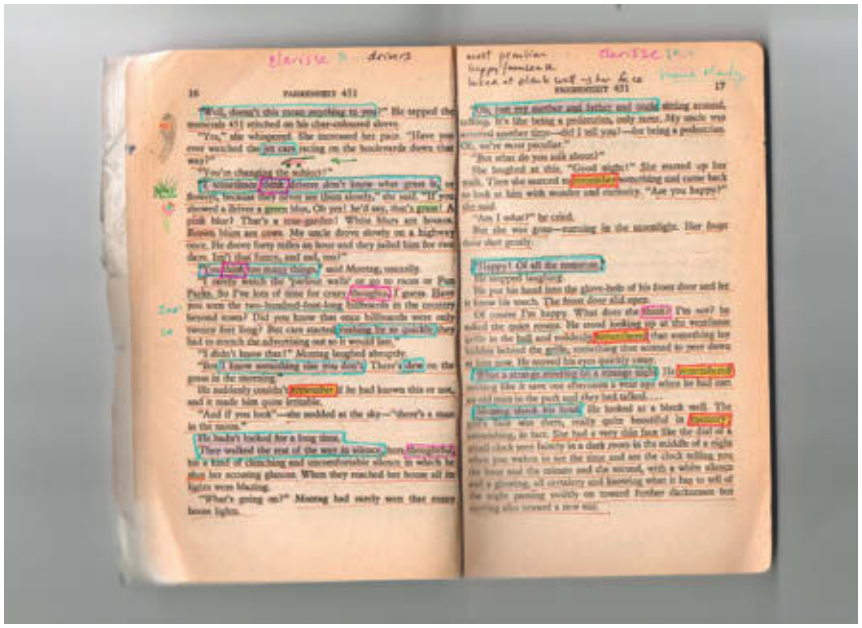
Ève K. Tremblay est surtout connue pour son travail photographique même si, depuis 2007, sa démarche inclut la vidéo, la performance et l'installation d'objets, de textes et de dessins. Inspirées par les exercices mnémotechniques et par le phénomène de la mémoire photographique, ses œuvres récentes traitent de la mémorisation de textes littéraires et scientifiques. Les états psychiques à travers lesquels nous concevons le monde et nous nous situons sont envisagés sous un angle poétique.

Ève K. Tremblay a étudié la littérature française à l'Université de Montréal, et elle a fait des études en théâtre à la Neighborhood Playhouse School of the Theater à New York. Elle détient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia. Récemment, elle a exposé au Musée national des beaux-arts du Québec ; au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne ; au Locust Project, à Miami, ; à la Buia Gallery ainsi qu'à Exit Art et à la Richard J. Massey Foundation for the Arts and Sciences, à New York ; à la galerie Fischerundfischer et à PROGRAM, à Berlin ; à la Bergen Kunsthall, en Norvège ; au Kunstverein Wolfsburg, en Allemagne ; et dans le cadre de la *Biennale de Prague*.

00.02.86

***Facebook,* 2007**
Épreuve au jet d'encre sur papier Photo Rag, 38 x 49 cm

Forbidden, 2007
Épreuve à développement chromogène, 40 x 40 cm



Pages usées (16 – 17), 2008
Épreuve au jet d'encre, 20 x 25 cm

Born in 1972 in Val-David, Québec.
Lives and works in Montréal and New York.

Ève K. Tremblay is known primarily for her photographic work. Since 2007, however, her practice has expanded to also include video, performance and installation using objects, texts and drawings. Her work is inspired by mnemonic exercises and the phenomenon of a photographic memory, and explores the memorization of literary and scientific writings. The psychic states through which we perceive the world and where we situate ourselves are examined from a poetic point of view.

Ève K. Tremblay studied French literature at the Université de Montréal and theatre at the Neighborhood Playhouse School of the Theater in New York. She holds a BA in Fine Arts from Concordia University. Her work has been exhibited at the Musée national des beaux-arts du Québec, Kunstverein Wolfsburg in Germany, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, France, *Prague Biennale*, Fischerundfischer and Program: initiative for art and architecture collaborations in Berlin, Bergen Kunsthall in Norway, Locust Project in Miami and Buia Gallery, Exit Art and the Richard J. Massey Foundation for the Arts and Sciences in New York.

00.02.88

Memo Scroll Red Hook, **2009**
Épreuve au jet d'encre sur papier Photo Rag, 20 x 25 cm

Becoming Fahrenheit 451, 2007
Documentation de la performance

Dancing Books (Triumph Over The Fear Of Collapse-Spine #5) 2011
Épreuve à développement chromogène, 76 x 76 cm

Praetorian Guards
(dessin mnémotechnique pour *EKTBF451*), 2010
Encre sur papier vélin, 25 x 20 cm

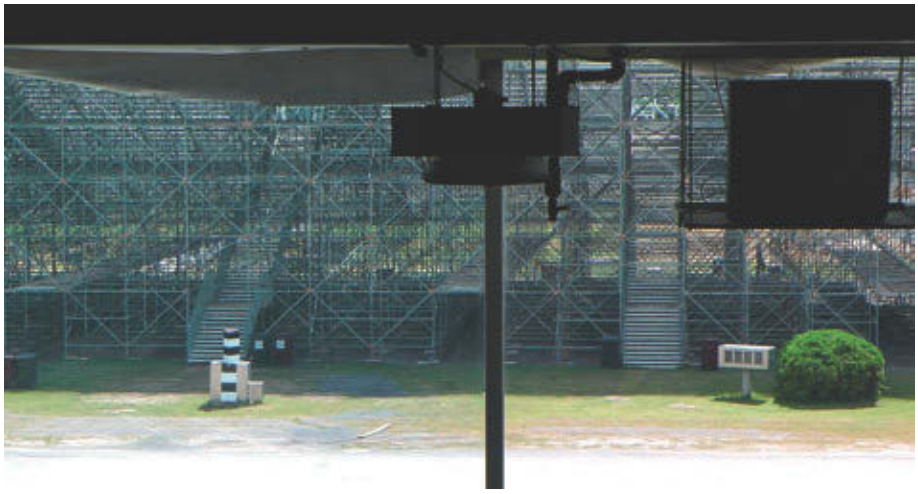
Myriam Yates

Née en 1971 à Montréal, Québec.
Vit et travaille à Sherbrooke.

Le travail de Myriam Yates réunit la photographie, l'installation vidéo et le film 16 mm. Souvent présentées en diptyque, ses œuvres proposent des réflexions sur l'espace public, la modernité et les modes de fabrication des images. Yates s'intéresse surtout aux lieux de loisirs et de rassemblement et, plus particulièrement, à ceux qui sont dans un état d'abandon ou en voie de disparition. Dans ces lieux, elle réalise des mises en scène qui cherchent à tisser de nouveaux liens entre l'individu, la modernité et l'architecture. C'est ainsi qu'elle examine le décalage spatial et temporel issu de l'urbanité en constante évolution, et qui devient, dans ses œuvres, une hétérotopie.

Myriam Yates détient une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Elle a présenté ses installations dans plusieurs musées, galeries et centres d'artistes au Canada : à la Gallery 44, à Toronto ; au Centre des arts actuels Skol, au Musée d'art contemporain de Montréal et à Optica, à Montréal ; à Neutral Ground, à Regina ; ainsi que dans le cadre de plusieurs événements internationaux : *Interactive Screen*, au Banff Centre for the Arts ; *Exground Filmfest*, à Wiesbaden, en Allemagne ; les *Rencontres internationales Paris-Berlin-Madrid* ; le *Mois de la photo* 2007, à Montréal ; et la *5e Manifestation internationale d'art de Québec*.

00.02.90



Racetrack-Superstar-Ghost **(images tirées de la vidéo), 2011**
Installation vidéographique

Born in 1971 in Montréal, Québec.
Lives and works in Sherbrooke.

Myriam Yates' practice combines photography, video installation and 16-mm film projections. Often presented as diptychs, her works contemplate notions of public space and the ways in which images are produced. She is particularly interested in recreational areas or gathering places — especially those that have been abandoned or are disappearing. She creates scenes that attempt to forge new ties between the individual, modernity and architecture. She examines the spatial and temporal gaps in the constantly shifting urban environment, which in the works becomes a heterotopia.

Myriam Yates holds an MA in Visual and Media Arts from the Université du Québec à Montréal. Her installations have been shown in many galleries, museums and artist-run centres in Canada, including Centre des arts actuels Skol, Musée d'art contemporain de Montréal and Optica in Montréal, Gallery 44 in Toronto and Neutral Ground in Regina, as well as at the following international events: *Interactive Screen*, Banff Centre for the Arts, *Exground Filmfest* in Wiesbaden, Germany, *Rencontres internationales Paris-Berlin-Madrid*, *Mois de la photo à Montréal* and the fifth *Manifestation internationale d'art de Québec*.

Racetrack-Superstar-Ghost **(images tirées de la vidéo), 2011**
Installation vidéographique

2boys.tv

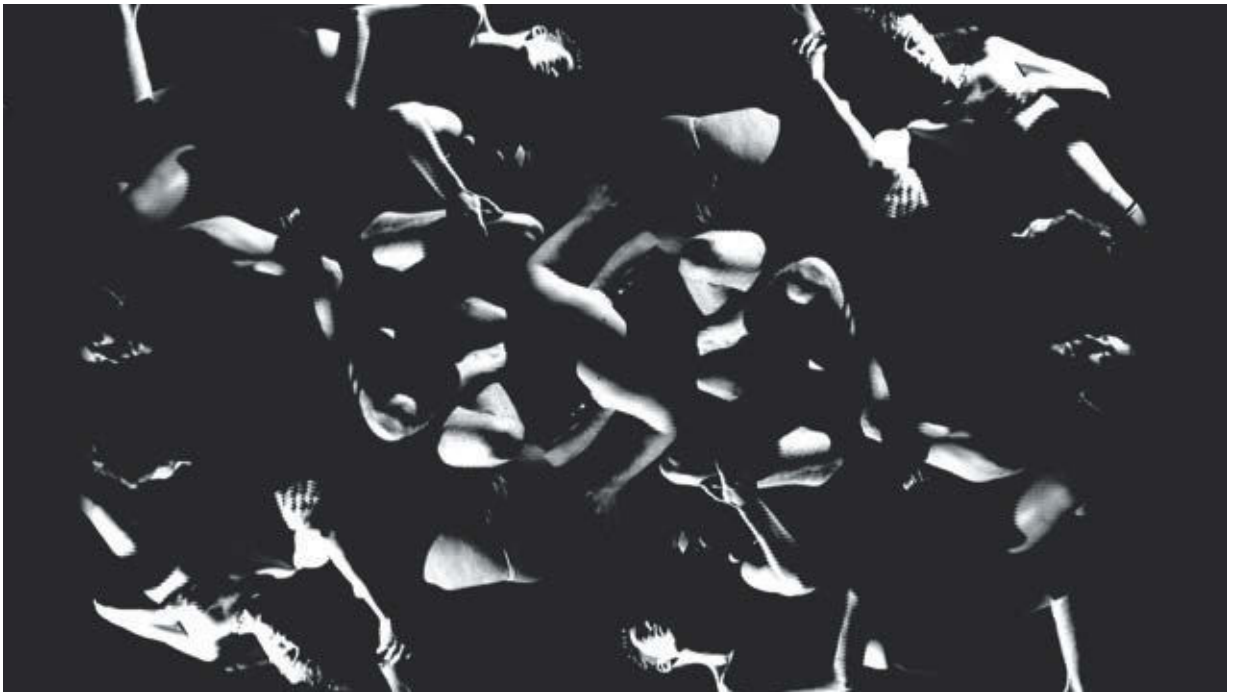
Stephen Lawson, né en 1969 à New Westminster, Colombie-Britannique.
Aaron Pollard, né en 1969 à Hamilton, Ontario.
Vivent et travaillent à Montréal.

Depuis 2002, 2boys.tv créent des performances, des vidéos et des installations multidisciplinaires explorant les liens entre l'illusion, l'imitation et l'authenticité à l'intérieur d'environnements métaphoriques, technologiques et physiques. Leur pratique s'appuie sur l'expression politique contenue dans des formes subversives, et elle est alimentée d'un désir d'émanciper ce qui est impuissant et déplacé dans et parmi nous. Ils partagent la signature de tous leurs projets et travaillent à partir d'une tradition de l'expression artistique qui traverse différentes disciplines. Leur démarche donne forme à des œuvres qui jettent un regard critique sur les récits populaires et historiques, dont ils utilisent et reconfigurent des extraits pour constituer de nouvelles histoires. Défiant toute classification, leur pratique s'affranchit des frontières culturelles et institutionnelles pour engager un dialogue avec le public.

Stephen Lawson est diplômé en interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada. Aaron Pollard détient un baccalauréat en médias numériques de la Emily Carr University of Art and Design à Vancouver ainsi qu'une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia.

00.02.94

La Corde raide **(photographie de production), 2011**
Performance



La Corde raide (image tirée de la vidéo), 2011
Performance

La Corde raide (photographie de production), 2011

Stephen Lawson, born in 1969 in New Westminster, British Columbia.
Aaron Pollard, born in 1969 in Hamilton, Ontario.
Live and work in Montréal.

The collaborative duo 2boys.tv has been creating multidisciplinary performances, videos and installations since 2002 which explore the intersection of illusion, imitation and authenticity within metaphorical, technological and physical environments. Their practice rests on political expression rolled into subversive forms and is infused with the shameless desire to emancipate the powerless and displaced within and among us. They share authorship on all their projects and work from a tradition of artistic expression that cuts across disciplines. Their works cast a critical eye on popular and historical narratives; through the use of samples, the artists concoct new stories. By defying classification, their practice has enabled them to cross cultural and institutional boundaries and engage in dialogue with their audience.

Stephen Lawson graduated in acting from the National Theatre School of Canada. Aaron Pollard holds a BA in Digital Media from the Emily Carr University of Art and Design and an MA in Fine Arts from Concordia University.

00.02.96

2boys.tv

La Corde raide (images tirées de la vidéo), 2011
Performance

Sylvie Cotton

Née en 1962 à Saint-Eustache, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

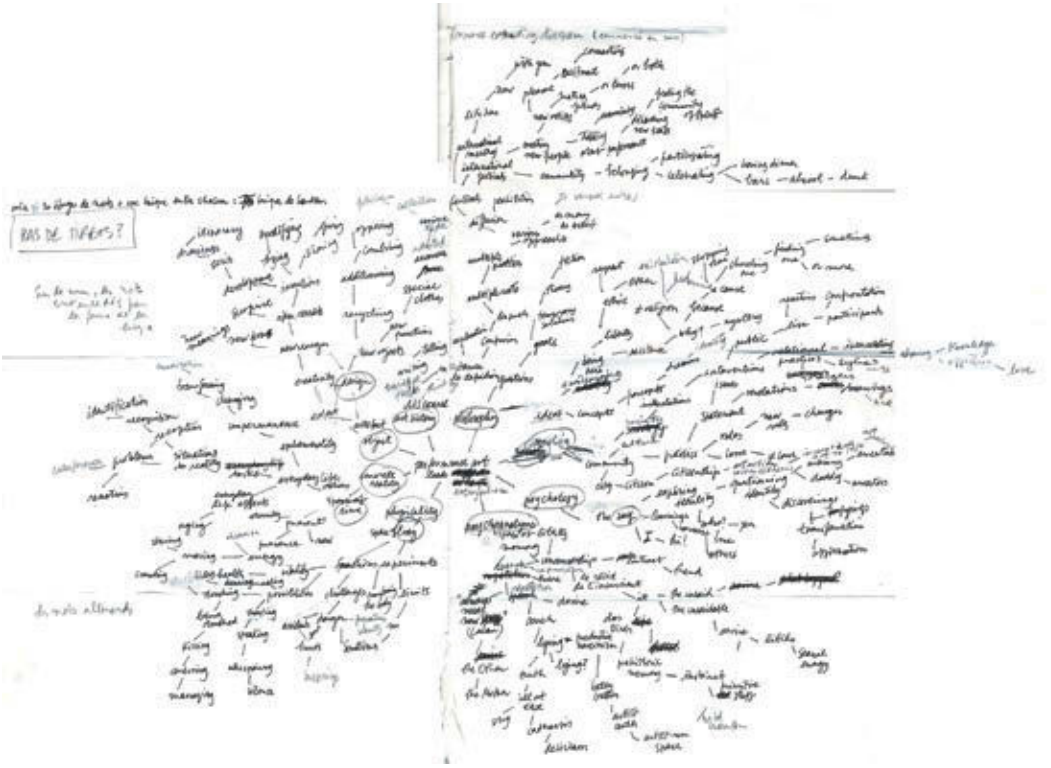
Artiste pluridisciplinaire, Sylvie Cotton poursuit ses recherches amorcées en 1997 autour de la performance, de l'art action, du dessin et de l'écriture. Qu'elles soient présentées sous la forme d'installations ou de performances, ses œuvres visent à créer des situations favorisant l'instauration d'un rapport avec l'autre ou l'infiltration dans le monde d'autrui. Ses propositions *in situ* et *in spiritu* s'inscrivent dans des lieux privés ou publics et les résultats sont présentés dans des galeries, dans le cadre de festivals et dans d'autres types d'espaces publics : la rue, l'ascenseur, le parc ou le restaurant, par exemple.

Sylvie Cotton est diplômée de l'Université du Québec à Montréal. Elle est aussi auteure et commissaire d'expositions. Elle a organisé des événements, dirigé des publications et a été membre de nombreux groupes de travail et de comités ayant trait aux arts visuels. Ses performances et ses installations ont été présentées au Québec, aux États-Unis, en Italie, en Allemagne, en Serbie, en Pologne, en Finlande, en Estonie, en Espagne et au Japon.

00.02.98

***Conversation sur la mort avec mon père*, 2003**
Documentation de la performance

Ton corps mon atelier : taches de naissance, 2004
Documentation de la performance



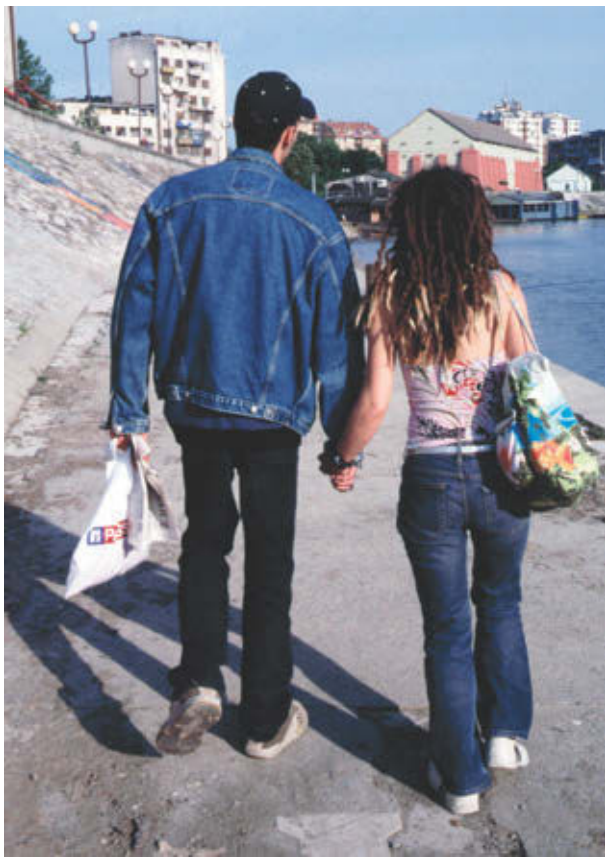
The Extended Diagram on Performance Extending the Diagram, 2003
Dessin, 20 x 24 cm

Born in 1962 in Saint-Eustache, Québec.
Lives and works in Montréal.

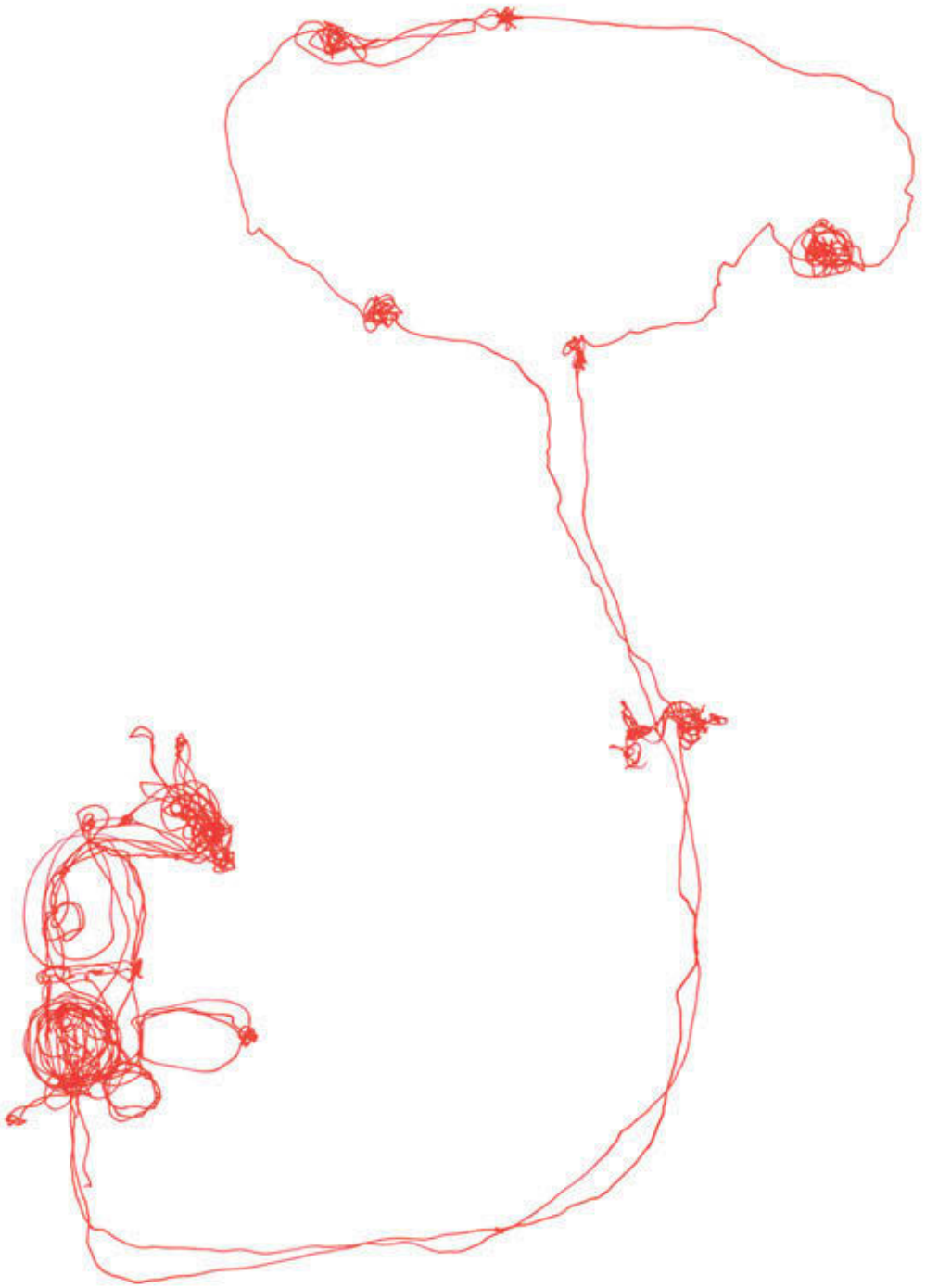
Sylvie Cotton's multidisciplinary practice since 1997 includes performances, actions, drawing and writing. Whether presented as installations or performances, her works aim to foster situations conducive to engaging with others or infiltrating their worlds. The "*in situ* and *in spiritu*" pieces are created in private or public spaces, with the results shown in galleries, festivals and public places of other sorts: streets, elevators, parks, restaurants.

A graduate of the Université du Québec à Montréal, Sylvie Cotton is also an author and exhibition curator. She has organized events, edited publications and served on numerous visual arts working groups and committees. Her performances and installations have been presented in Québec, the United States, Italy, Germany, Serbia, Poland, Finland, Estonia, Spain and Japan.

00.03.00



***Promenades avec des inconnus main dans la main*, 2004**
Documentation de la performance



Avec ensemble (avec Emmanuelle Arseneau), 2005
Encre sur papier, 23 x 17 cm

Tim Hecker

Né en 1974 à Vancouver, Colombie-Britannique.
Vit et travaille à Montréal.

Tim Hecker est compositeur et artiste du son. Depuis 1996, il a réalisé de nombreux enregistrements pour plusieurs maisons de disques sur la scène internationale. On qualifie son œuvre d'« ambiance structurée », de « palette de couleurs tectoniques » et de « musique électronique de cathédrale ». Ses compositions récentes l'ont conduit à l'intersection de l'abstraction électronique, aux aspects luxuriants et psychédéliques de la première vague du minimalisme américain, et à la forte présence physique de la musique bruitiste. Décrites comme « des pièces abstraites, angoissantes, dans lesquelles des grondements statiques aux fréquences infragraves s'ouvrent sur de lentes progressions de notes et d'accords, telles des fissures dans la terre attendant de tout avaler », ses œuvres ont été largement saluées par la critique.

Tim Hecker détient un baccalauréat et une maîtrise en sciences politiques. Il est également titulaire d'un doctorat en communication de l'Université McGill. Il a présenté son travail partout dans le monde, dont des performances dans le cadre de prestigieux festivals : *Sonar* et *Primavera Sound*, à Barcelone ; MUTEK, à Montréal ; *Unsound*, à Cracovie ; *All Tomorrows Parties*, en Angleterre ; et *Transmediale*, à Berlin.

Born in 1974 in Vancouver, British Columbia.
Lives and works in Montréal.

00.03.02

Tim Hecker is a composer and sound artist. Since 1996, he has produced a range of audio recordings for numerous international labels. His works have been described as "structured ambient, " "tectonic colour plates" and "cathedral electronic music." His recent compositions have drifted along the intersections of electronic abstraction, the lush and psychedelic side of early American minimalism and the physicality of noise music. Described as "foreboding, abstract pieces in which static and sub-bass rumbles open up around slow-moving notes and chords, like fissures in the earth waiting to swallow them whole," his works have received widespread critical acclaim.

Tim Hecker holds a BA and an MA in Political Studies. He completed a PhD in Communications at McGill University. His work has been presented around the world and includes performances at *Sonar* and *Primavera Sound* in Barcelona, MUTEK in Montréal, *Unsound* in Krakow, *All Tomorrows Parties* in England and *Transmediale* in Berlin.

Karl Lemieux

Né en 1980 à Kingsey Falls, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Dans ses performances, Karl Lemieux utilise jusqu'à huit projecteurs 16 mm pour transformer des films en boucles en cours de projections. Il crée des superpositions successives d'images qu'il peint, décolore, raie, brûle et tranche avec une lame de rasoir. Dans ses mains, le celluloïd est littéralement détruit sous nos yeux, produisant des images incandescentes. C'est un travail qui s'inspire d'un dialogue entre le film et l'art sonore, qui se concentre sur un processus faisant appel à des sensations profondes. Karl Lemieux fait partie du projet multimédia *Hiss Tracts* aux côtés de David Bryant, de Kevin Doria et de Jonathan Parant.

Karl Lemieux a étudié à l'École de cinéma Mel Hoppenheim de l'Université Concordia. Plusieurs de ses courts métrages ont été projetés de par le monde dans des événements musicaux, des conservatoires de cinéma et des festivals de films, dont : *Views from the Avant-garde*, dans le cadre du New York Film Festival ; le Festival international du film de Rotterdam ; et le Festival international du film de Toronto. Outre ses projets avec *Hiss Tracts*, il travaille à plusieurs projections publiques à thématique musicale et performative en collaboration notamment avec Godspeed You! Black Emperor ; Jerusalem in My Heart ; et Hyena Hive.

Born in 1980 in Kingsey Falls, Québec.
Lives and works in Montréal.

In his performances, Karl Lemieux uses up to eight 16-mm projectors to transform looped film while it is being projected. He creates successive superimpositions of images that he paints, bleaches, scratches, burns and slices with a razor blade. In his hands, celluloid is literally destroyed before the viewer's eyes, releasing incandescent images. While Lemieux's work may be inspired by the dialogue that occurs between film and sound art, it focuses on a process that involves inner sensations. He is a member of the multimedia project *Hiss Tracts* with David Bryant, Kevin Doria and Jonathan Parant.

Karl Lemieux studied at the Mel Hoppenheim School of Cinema at Concordia University. Several of his short films have screened internationally in music venues, film conservatories and renowned film festivals, including *Views from the Avant Garde — New York Film Festival*, *Rotterdam International Film Festival* and *Toronto International Film Festival*. In addition to the *Hiss Tracts* projects, he is working on several musical and performance-based live projections, notably with Godspeed You! Black Emperor, Jerusalem in My Heart and Hyena Hive.

00.03.06

Karl Lemieux

L’orchestre d’hommes-orchestres

Ses membres vivent et travaillent à Québec, Québec.

LODHO est un collectif d’artistes indisciplinés formé à Québec en 2002. La proposition artistique de l’orchestre repose sur deux éléments fondamentaux : le personnage de l’homme-orchestre, sorte d’homme à tout faire sans talent particulier, sauf celui de pouvoir faire un peu de tout en même temps ; et la musique qui se voit, c’est-à-dire la mise en scène du langage musical ou de la relation d’un musicien à son instrument. Les pièces que LODHO exécute, composées pour des instruments inusités ou inventés à partir d’objets de tous les jours, plaident en faveur de la débrouillardise et de l’intelligence, et elles expriment l’espoir d’une réconciliation entre art actuel et culture populaire.

Les membres de L’orchestre d’hommes-orchestres sont Bruno Bouchard, Gabrielle Bouthillier, Jasmin Cloutier, Simon Drouin, Simon Elmaleh, Danya Ortmann. Le collectif a présenté ses performances dans de nombreuses villes du Québec, que ce soit dans des maisons de la culture, des salles de spectacle, des théâtres ou dans des événements tels que le *Festival Juste pour rire*, à Montréal ; le *Festival du théâtre de rue*, à Lachine ; le *Festival d’été de Québec* ; et le *Festival Mémoire et Racines*, à Joliette. En 2010, LODHO s’est produit aussi à Toronto et en Espagne.

00.03.08

***Tintamarre Caravane,* 2009**
Documentation de la performance

Ciné-Parc, 2010
Documentation de la performance

The members live and work in Québec City, Québec.

L'orchestre d'hommes-orchestres (LODHO) is a collective of undisciplined artists formed in Québec City in 2002. The orchestra's art is based on two fundamental elements: the one-man-band (*homme-orchestre*) character — a jack-of-all-trades but master of none, except the ability to do a little of everything at once — and visible music, which involves staging the musical language or the musician's relationship to his or her instrument. The pieces they play, composed for unconventional or invented instruments and everyday objects, argue for resourcefulness and intelligence, and express hope for the reconciliation of present-day art and popular culture.

The members of L'orchestre d'hommes-orchestres are Bruno Bouchard, Gabrielle Bouthillier, Jasmin Cloutier, Simon Drouin, Simon Elmaleh and Danya Ortmann. They have put on performances in many cities across Québec, at community cultural centres, theatres or events such as the *Just For Laughs* festival in Montréal, the *Festival du théâtre de rue* in Lachine, the *Festival d'été de Québec* and the *Festival Mémoire et Racines* in Joliette. In 2010, LODHO presented their works in Toronto and in Spain.

00.03.10

Cabaret brise-jours, 2011
Documentation de la performance

Joue à Tom Waits, 2009
Documentation de la performance

Dominique Pétrin et Georges Rebboh

D. P. Née en 1976 à Montréal, Québec.
G. R. Né en 1977 à Montréal, Québec.
Vivent et travaillent à Montréal.

Dominique Pétrin est artiste en arts visuels et en performance. Depuis 2008, elle s'intéresse à l'hypnose et y a recours dans des performances qu'elle réalise en collaboration avec Georges Rebboh. Ensemble, ils travaillent à partir des modalités qui s'engagent dans la relation entre l'hypnotiseur et l'hypnotisé et ils explorent le pouvoir d'action directe que cette relation peut générer. Dominique Pétrin se consacre, par ailleurs, à la sérigraphie. Ses environnements immersifs amorcent un dialogue intense entre les images, faites de motifs primitifs représentés dans des couleurs franches, le support et sa configuration. Tant dans ses performances que dans ses environnements construits de sérigraphies, Pétrin utilise des procédés susceptibles de modifier la perception et la conscience, voire de déjouer les processus cognitifs en ayant recours à un état de transe.

Dominique Pétrin et Georges Rebboh ont participé à plusieurs manifestations en art contemporain, dont *Viva! Art Action*, à Montréal ; à la *Biennale de performance de Rouyn-Noranda ;* et, en France, au festival *Désordres*, à Lille. Dominique Pétrin a également été membre du groupe rock expérimental Les Georges Leningrad et elle a travaillé avec Sophie Calle et Pil and Galia Kollektiv. Georges Rebboh détient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Concordia. Ses œuvres en arts visuels et en performance ont été présentées à Montréal ainsi que dans différentes régions du Québec.

00.03.12

***Sous hypnose*, 2010**
Documentation de la performance

Dominique Pétrin
***Cacatoès à huppe jaune*, 2009**
Sérigraphie

DP Born in 1976 in Montréal, Québec.
GR Born in 1977 in Montréal, Québec.
Live and work in Montréal.

Dominique Pétrin is a visual and performance artist. Since 2008, she has worked with hypnosis, using it in collaborative performances with Georges Rebboh. Together, they study how the hypnotizer/hypnotizee relationship develops and explore the direct effect this relationship may produce. Pétrin also creates silkscreen immersive environments that generate an intense dialogue among the images, which are composed of primitive motifs in pure colours, the support and its configuration. Both her visual and her performance works use perception- and consciousness-altering strategies, to either thwart the visual cognitive process or exploit a trance state.

Dominique Pétrin and Georges Rebboh have appeared at contemporary art events including *Viva! Art Action* in Montréal, the *Biennale de performance de Rouyn-Noranda* and the *Désordres* festival in Lille, France. Pétrin was formerly a member of the experimental rock band Les Georges Leningrad and has worked with Sophie Calle, and the Pil and Galia Kollektiv. Rebboh holds a BA in Fine Arts from Concordia University. His performative and visual works have been shown in Montréal and various regions of Québec.

00.03.14

Dominique Pétrin
***Cobra verde*, 2010**
Sérigraphie

Dominique Pétrin
***Panthéon pétro*, 2009**
Installation de papier sérigraphié

PME-ART

Caroline Dubois, née en 1980 à Québec, Québec.
Claudia Fancello, née en 1975 à Vancouver, Colombie-Britannique.
Jacob Wren, né en 1971.
Vivent et travaillent à Montréal.

La collaboration artistique est au cœur du travail du collectif pluridisciplinaire PME-ART. Combinant création, exploration, réflexion critique, échanges conviviaux et constructifs avec divers publics, les performances, spectacles et recherches théoriques de ce groupe s'attachent à soumettre la société à un examen constant, direct, complexe et critique des restrictions inhérentes à la représentation. Il en résulte une expérience profondément humaine, fondée sur des réalités à la fois élémentaires et éphémères : travailler réellement ensemble, composer avec la participation du public et tenter d'imaginer les meilleures solutions possibles.

Depuis plus de douze ans, PME-ART présente ses œuvres au Québec, au Canada et à l'étranger. Les membres du collectif se consacrent aussi à la création d'œuvres personnelles. Caroline Dubois travaille dans le domaine des arts visuels, de la performance, de la danse et du théâtre. Ses œuvres ont été présentées notamment à Dare-Dare, au Centre Clark, à Tangente, aux Scènes contemporaines La Chapelle et dans le cadre du *Festival TransAmériques*, à Montréal ; et à La Vitrine, à Paris. Claudia Fancello est chorégraphe, interprète et professeure. Plusieurs des créations auxquelles elle a participé ont tourné au Canada et à l'étranger. Jacob Wren est auteur et créateur d'œuvres performatives qui ont été présentées au Canada, aux États-Unis, en Europe, en Asie et en Océanie.

Le DJ qui donnait trop d'information — HOSPITALITÉ 5, 2011
Documentation de la performance

Caroline Dubois, born in 1980 in Québec City, Québec.
Claudia Fancello, born in 1975 in Vancouver, British Columbia.
Jacob Wren, born in 1971.
Live and work in Montréal

Artistic collaboration is at the heart of the multidisciplinary collective PME-ART's practice. Combining creation, exploration, critical reflection and convivial, constructive interaction with diverse audiences, their public performances and shows, as well as their theoretical research, continually subject society to direct, complex scrutiny and question the inherent constraints of representation. This results in a profoundly human experience based on realities that are at once elementary and ephemeral: to truly work together and with an audience in an attempt to imagine the best possible solutions.

PME-ART has presented its works in Québec, across Canada and internationally, for more than twelve years. The collective's members also pursue solo practices. Caroline Dubois's work in visual art, performance art, dance and theatre has been seen at venues including Dare-Dare, Centre Clark, Tangente, *Scènes contemporaines* in La Chapelle, and *Festival TransAmériques* in Montréal, and La Vitrine in Paris. Claudia Fancello, a choreographer, performer and teacher, has participated in productions that have toured in Canada and abroad. Jacob Wren is a writer and the creator of performative works presented in Canada, the United States, Europe, Asia and Oceania.

00.03.18

Le DJ qui donnait trop d'information — HOSPITALITÉ 5, **2011**
Documentation de la performance

Martin Tétreault

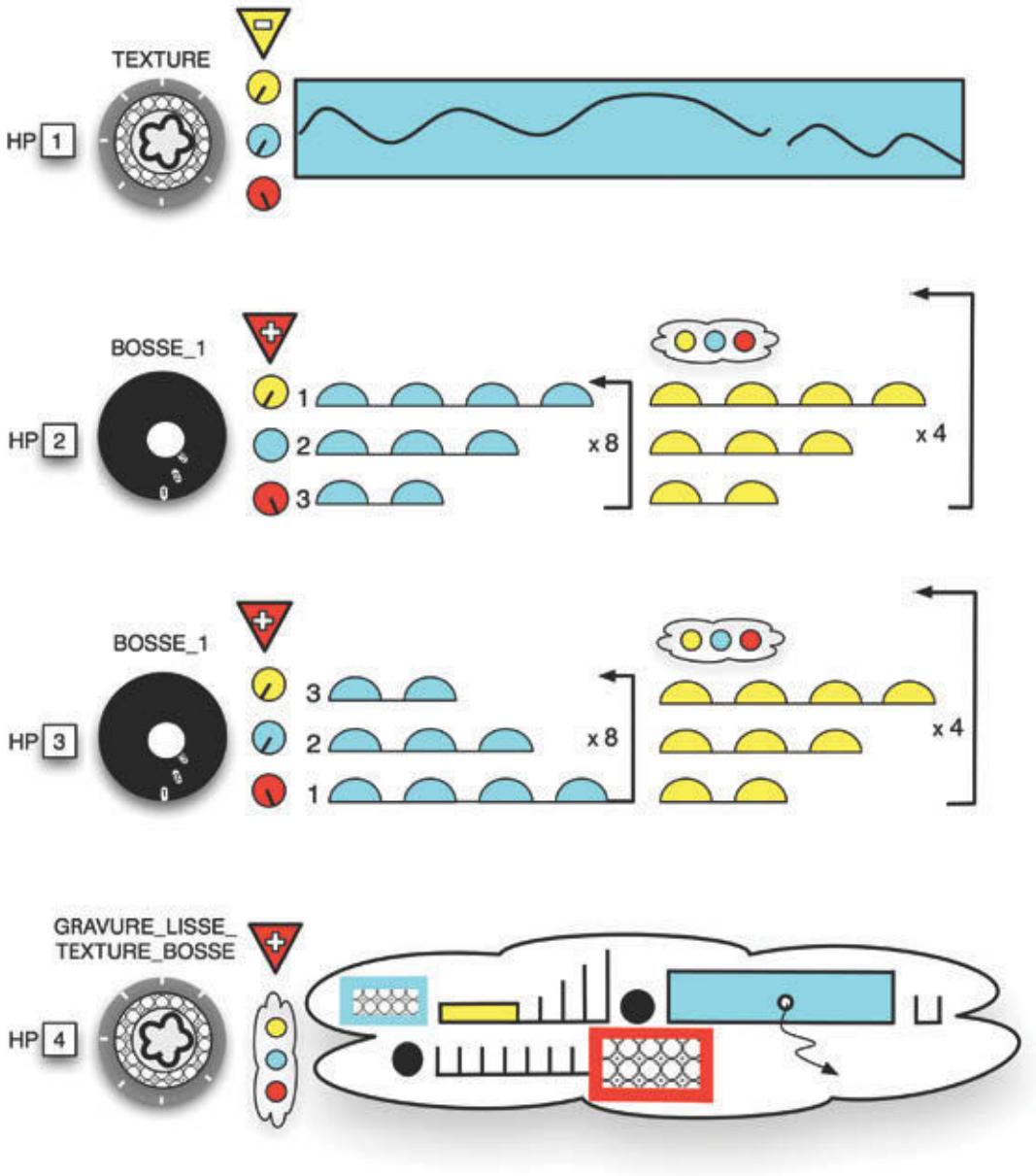
Né en 1957 à Saint-Jean-Baptiste, Québec.
Vit et travaille à Montréal.

Martin Tétreault est platiniste, improvisateur, concepteur sonore et artiste. Dès ses débuts en 1985 et jusqu'à récemment, son œuvre explorait la citation musicale ; aujourd'hui, elle se consacre à l'étude des caractéristiques propres au tourne-disque et à ses composantes : la mécanique, les sons parasitaires, la vitesse de rotation, etc. C'est ainsi que l'artiste modifie les aiguilles et fabrique ses propres disques (surfaces préparées). Parallèlement à ses pièces sonores et musicales, il crée des œuvres plastiques par des procédés de sablage, de grattage et de découpage de pochettes de disques et d'imprimés.

Martin Tétreault compose, depuis 2004, des partitions graphiques pour platines et dirige un Quatuor de tourne-disques composé des artistes sonores Nancy Tobin, Alexander MacSween, David Lafrance et Magali Babin. Il a participé à de nombreux festivals et manifestations consacrés à la musique, à la performance, à l'art sonore et aux arts médiatiques, en Amérique, en Europe, en Océanie et en Asie. Il a aussi réalisé plusieurs disques en solo ou en collaboration, notamment avec les musiciens René Lussier, Otomo Yoshihide, Xavier Charles et Diane Labrosse.

00.03.20

David Lafrance, Magali Babin, Martin Tétrault, Nancy Tobin, Alexander MacSween

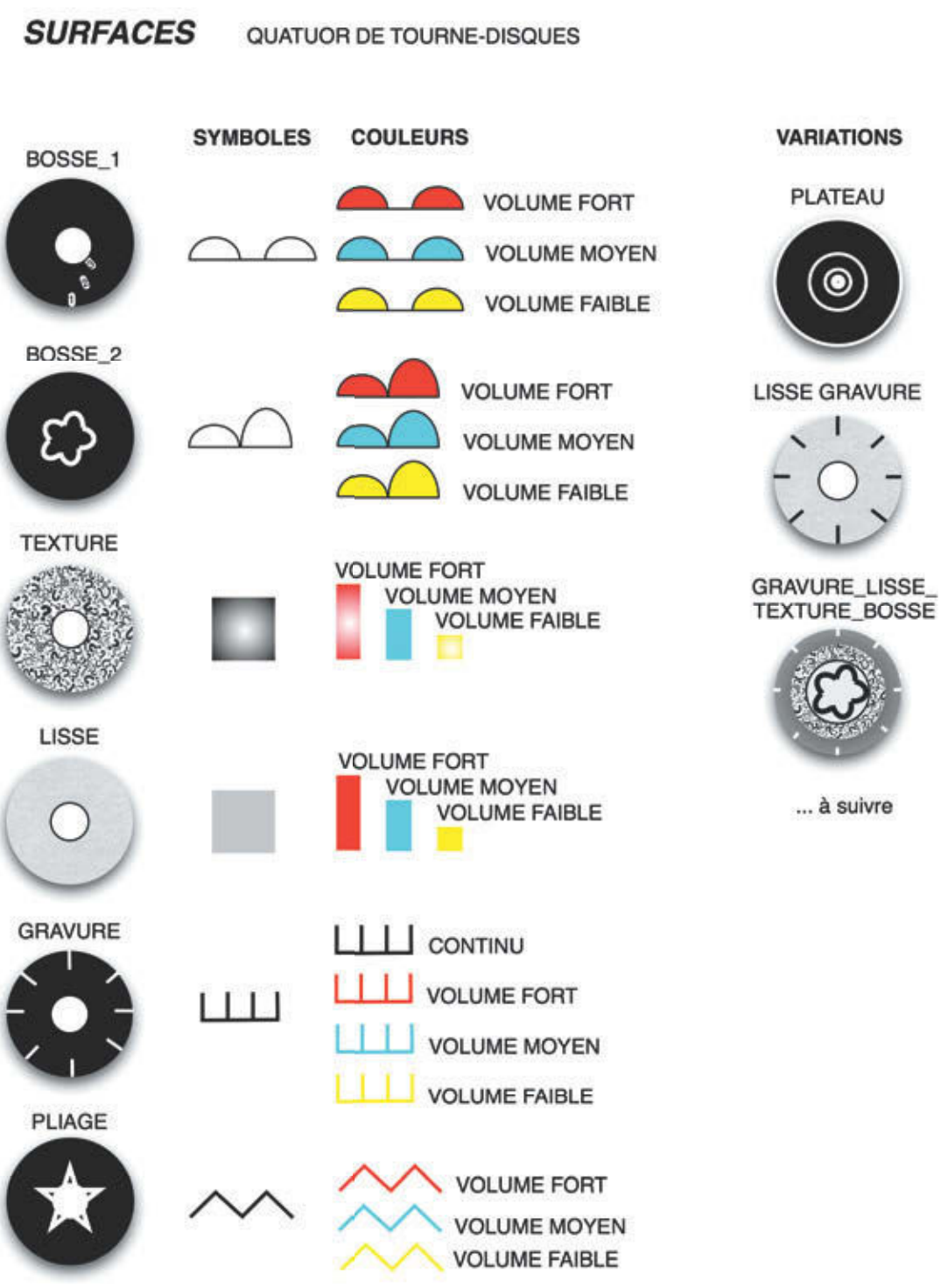


Points, lignes avec haut-parleurs (Matériaux 9-10-11-12), 2010–à ce jour
Partition graphique pour le Quatuor de tourne-disques

Born in 1957 in Saint-Jean-Baptiste, Québec.
Lives and works in Montréal.

Martin Tétreault is an improvisational turntablist, sound designer and visual artist. From 1985 until recently, he experimented with musical quoting; his focus now is on exploring the intrinsic qualities of the record player and its components: mechanics, static, spin speed, etc. He also modifies needles and makes his own recordings on prepared surfaces. Concurrent with his musical pieces, Tétreault creates visual works that involve sanding, scratching and cutting up album covers and print material.

Since 2004, Martin Tétreault has composed graphic scores for the turntable and directed the Quatuor de tourne-disques, made up of sound artists Nancy Tobin, Alexander MacSween, David Lafrance and Magali Babin. He has appeared at many music, performance, sound art and media art festivals and events in the Americas, Europe, Oceania and Asia. He has also made several recordings, solo or with musicians including René Lussier, Otomo Yoshihide, Xavier Charles and Diane Labrosse.



Points, lignes avec haut-parleurs (Surfaces), 2010–à ce jour
Lexique de la partition graphique pour le Quatuor de tourne-disques

00.03.24

Johanne Sloan

Objets courants, matériaux énigmatiques

L'Homme Souci, 2009, de Valérie Blass, a un impact puissant. Les matériaux dont il est composé sont inhabituels : des cheveux artificiels, noirs comme jais, forment ingénieusement le « corps » auquel une paire de chaussures neuves en cuir verni est attachée en guise de pieds. Les chaussures sont des bottillons Miu Miu dernier cri, un exemple de la marchandise dans tout son attrait enchanteur, alors que les fils de nylon sont un matériau ordinaire, voire dévalorisé — celui même qui sert à la confection des perruques bon marché —, que l'emploi détourne de son sens et de sa fonction. Ce détournement est fascinant : les coulées de nylon suggèrent un ectoplasme sombre ou un corps enveloppé par la fumée, et leur texture nous incite à nous rapprocher et à toucher ce qui produit cet effet d'inquiétante étrangeté. Positionnée entre un objet hautement codifié et une matérialité plus débridée, la sculpture, de Valérie Blass, parvient à se situer dans la zone féconde de l'entre-deux. Cette œuvre pourrait être comparée à *Good Night Darthy*. Créée en 2005 par le collectif BGL, cette pièce donne à voir le casque d'un personnage bien connu de *La Guerre des étoiles* comme à moitié fondu en une flaque de plastique liquide luisant sur le plancher. À l'instar de la sculpture de Valérie Blass, l'objet est immédiatement reconnaissable, mais, tout en le reconnaissant par sa marque de commerce, nous assistons aussi à la curieuse métamorphose d'une substance, d'une matière. Grâce à la présentation élégante de l'œuvre, pendant un bref moment, la transformation brusquement interrompue de cet objet en plastique nous paraît vraisemblable, comme si la suspension soudaine de la liquéfaction de cette matière chimique était réellement aussi simple qu'appuyer sur le bouton « pause » pour arrêter le défilement d'une image sur l'écran d'un ordinateur.

Aujourd'hui, d'autres artistes du Québec font des choses étonnantes avec des matériaux d'utilisation courante, et ce phénomène peut être observé aussi dans les pratiques de nombreux artistes, au Canada et ailleurs. Exemple fascinant parmi d'autres, la vidéo de l'artiste anglo-mexicaine Mélanie Smith, intitulée *Bulto*, 2011, met en scène une énorme « masse énigmatique » que l'on transporte à travers la ville de Lima, d'un lieu public ou d'une institution à l'autre[1]. Où qu'on la dépose, cette chose encombrante, toujours excessive par sa grosseur absurde, ne sera jamais à sa place, et jamais nous ne saurons ce qu'il y a dans ce paquet. Cependant, cette vidéo parvient à traduire les obstacles et les impératifs de la vie urbaine en termes matériels.

Valérie Blass
L'Homme Souci, 2009
Cheveux artificiels, styromousse, chaussures Miu Miu
167 x 51 x 51 cm
Collection Joe Friday, Ottawa

BGL
Good Night Darthy, 2005
Casque de Darth Vador, époxy noir
120 x 150 cm

L'intérêt pour les choses ordinaires peut être considéré comme faisant partie d'un « tournant matériel » dans l'art contemporain. Ce tournant est lié aux préoccupations intellectuelles qui trouvent une expression plus large dans les études de la culture matérielle. Au cours des dernières années, un groupe de chercheurs issus de différentes disciplines s'est penché sur l'approfondissement des méthodes et des concepts employés pour étudier les marchandises, les produits, les objets, les choses, aussi bien que les diverses combinaisons de la matérialité en tant que telle. À cet égard, les écrits d'Arjun Appadurai sur « la vie sociale des choses » et les idées de Bruno Latour concernant « l'action des objets » ont exercé une énorme influence[2]. Aux fins de cet essai, la *thing theory* (la théorie des choses), de Bill Brown, et la *vibrant matter* (la matière vive), de Jane Bennett, sont également importantes puisque ces chercheurs tentent de décrire un aspect de la matérialité qui dépasse l'objet défini d'un point de vue sémantique[3]. Car, comme je vais le démontrer, il existe d'étonnants points de convergence entre ces réflexions sur la culture matérielle et les expériences sur la matérialité auxquelles se livrent les artistes de nos jours. Cela déborde le cadre de cette étude, mais le propos pourrait être facilement élargi pour considérer l'intervention de la culture matérielle dans la culture de masse. À titre d'exemple, citons l'émission *CSI*, de la télévision américaine. Dans chaque épisode, la caméra zoome sur un morceau de *quelque chose* de détruit. S'interrogeant sur l'identité de l'objet, un détective/scientifique jette un regard perplexe sur un fragment d'objet ou une substance bizarre et lui fait subir un examen médicolégal, tandis que les spectateurs suivent passionnément l'enquête. Mais le véritable plaisir de cette émission n'est pas la solution de l'énigme — elle sera toujours élucidée grâce aux extraordinaires appareils scientifiques, aux laboratoires, aux machines hautement sophistiquées et à l'ingéniosité humaine —, c'est l'examen obsessif d'une chose ou d'une matière mystérieuse chaque fois nouvelle.

Il y a quelques années, l'artiste états-unien Robert Gober a fait connaître son intention de « penser philosophiquement [...] à des matières comme le polystyrène et le contreplaqué[4] », et ses intentions sont fort à propos quand on pense aux œuvres de Valérie Blass. Il suffit de les regarder pour avoir une idée de la longue liste des matériaux ménagers courants et des matériaux industriels légers qu'elle a apportés dans son atelier : linoléum, jute, ciment, paille, cheveux artificiels, plâtre, silicone, sous-tapis, peluche peinte au pistolet, polystyrène, mousse de polyuréthane. Des surfaces, des masses ou des coagulations de ces matières finissent par devenir les composantes d'une sculpture, qui peut aussi comprendre des outils mystérieux, des parties du corps d'un mannequin, des articles vestimentaires ou des meubles[5].

Certaines sculptures, cependant, minimisent l'importance de l'objet trouvé et semblent s'intéresser surtout à l'interaction ou à la quasi-mutation de matériaux qui se côtoient. L'emploi de ces matériaux courants, que l'on trouve dans bien des entreprises, des maisons et dans la ville en général, constitue donc un type de recherche esthétique, une manière d'interroger les circonstances matérielles de la vie de tous les jours. Il va sans dire que cette recherche relève de l'imagination, mais elle doit être considérée, néanmoins, comme un véritable moyen de production du savoir.

Le concept de marchandise établit un rapport significatif entre le champ d'études universitaires consacré à la culture matérielle et les travaux des artistes, qui s'intéressent aux objets et aux matériaux. Puisque la marchandise est le point de départ de la critique du mode de production capitaliste élaborée par Karl Marx, revenons à l'auteur du *Capital*, car son analyse est toujours aussi pertinente. Sous le règne du capitalisme, de manière générale, nous ignorons tout de l'objet flambant neuf que nous voyons en entrant dans un magasin. Nous ne savons rien des matériaux ou des ressources utilisés pour sa fabrication, des machines ou des technologies dont on s'est servi pour le fabriquer, ni des ouvriers qui l'ont fabriqué, de leurs conditions de travail, ou des bénéficiaires de la fabrication et de la vente de cet objet. Et cela n'a aucune importance dans un système économique uniquement axé sur la valeur d'échange et la rentabilité. Toutefois, Marx nous exhorte à nous intéresser à ces questions puisque l'occultation de l'histoire complexe de relations sociales et des circonstances matérielles fait de la marchandise « [...] une chose très complexe, pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques[6] ». Arjun Appadurai (et ses co-auteurs du recueil *The Social Life of Things*) élargit le discours marxiste traditionnel en attirant l'attention sur le fait que chaque marchandise suit une trajectoire dans la vie sociale, cheminement qui lui fait acquérir, pour ainsi dire, une « biographie », une histoire de vie qui lui est propre. Toute scène sociale peut donc être perçue comme un carrefour où se croisent les parcours des marchandises en mouvement. Et, puisque le capitalisme n'est pas à la veille de s'effondrer malgré les prédictions pleines d'espoir de certains commentateurs, il est d'autant plus important de tenir compte du fait que le processus de marchandisation se met en marche dans des cultures et des systèmes sociaux différents, ce qui veut dire qu'il comporte des variations, des résistances et des déviations. Appadurai, souligne que « le terme " marchandise " est employé pour désigner [...] des choses qui, à un certain *stade* de leur carrière et dans un *contexte* particulier, satisfont aux exigences de candidature au titre de marchandise[7]. » Autrement dit, bien que le statut de marchandise soit celui du type d'objet paradigmatique dans le

contexte capitaliste, les objets peuvent l'acquérir ou le perdre, par exemple lorsqu'ils circulent dans un système économique de cadeaux ou de troc, sont utilisés à des fins rituelles ou font partie d'une collection. Toutefois, ce changement de statut ne s'effectue pas facilement : « La déviation d'une marchandise de sa trajectoire est signe de créativité ou de crise, soit esthétique soit économique[8]. »

Dès le début du XX^e siècle, l'intérêt pour les objets courants fut au cœur des démarches artistiques des avant-gardes du mouvement moderne, qui cherchaient à abattre les barrières entre l'art et la vie, entre le monde des objets d'art précieux et celui, plus hétérogène, des objets ordinaires. En se servant d'objets trouvés et en proposant des *ready-made*, les artistes mirent en cause la notion qui isole les objets d'art et leurs matériaux dans un domaine à part. Par exemple, lorsque vers 1971, Robert Rauschenberg réalisa une suite de travaux muraux en se servant de vieilles boîtes de carton, il opposait cette catégorie d'objets humbles aux raffinements des surfaces peintes présentées par l'école de New York. L'emploi par Rauschenberg de ces objets maculés et endommagés peut aussi être rapproché de la fascination exercée par le « bas matérialisme » qu'Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss associent à la théorie de l'informe de Georges Bataille[9]. En mettant l'accent sur le rapport entre les médiums et en accueillant au sein de leurs démarches une immense variété de matériaux étrangers aux beaux-arts, les artistes des années 1960 furent en effet ceux qui rompirent, de manière décisive, avec l'idéal que représentait la spécificité du médium pour le modernisme savant.

Cet héritage demeure important, mais on peut soutenir que ce qui, aujourd'hui, s'impose à l'attention des artistes est assez différent : à savoir, le prolongement de la « vie » et la circulation des marchandises ainsi que la question de savoir comment les objets et les matériaux pénètrent, en profondeur, le réseau des relations sociales. Les œuvres de Rauschenberg des années 1960 et 1970 peuvent être comparées aux sculptures et aux installations réalisées plus récemment par l'artiste suisse Thomas Hirschhorn, car les unes comme les autres tirent parti de la fragilité matérielle du carton. Mais, en créant une esthétique du carton en rapport avec la logique capitaliste de la marchandise, Hirschhorn, notre contemporain, donne à ce matériau un sens politique. *Jumbo Spoons and Big Cake*, 2000, une œuvre qui appartient à la Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, est composée de grandes surfaces de carton affaissé, de ruisseaux de feuilles d'aluminium écrasées et d'accumulations de ruban adhésif, solidement tendu ou retenant de manière précaire des objets attachés au mur ou au sol. Les textes et les images qui font partie de l'installation indiquent que cette structure bricolée est comme un modèle de la mondialisation, un

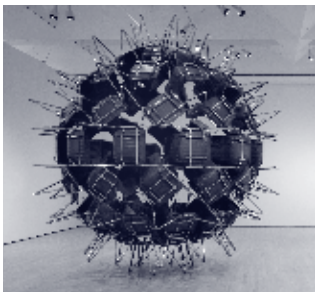
Thomas Hirschhorn
Jumbo Spoons and Big Cake, 2000
Techniques mixtes et matériaux divers
17 x 12 m (dimensions variables)
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
©Thomas Hirschhorn/SODRAC (2011)

système qui produit, à la fois, excès et pénurie. En vertu de cela, l'œuvre peut être considérée comme un type d'art politique, où le « gros gâteau » représente les merveilleuses ressources, les richesses et le capital culturel qui échoient aux joueurs qui réussissent le mieux dans ce système. *Jumbo Spoons and Big Cake* exprime cette idée non seulement par son langage et par ce qu'elle présente, mais aussi par les matériaux eux-mêmes. Dans des œuvres que l'artiste appelle « monuments », « kiosques » et « autels », des matériaux semblables sont employés et, dans bien des cas, le lent affaissement de leur structure de carton devient l'expression du déclin de ces formes culturelles autrefois puissantes[10]. Mais le carton revêt des connotations qui vont au-delà de sa tendance à s'affaisser éloquemment. Compte tenu du rôle qu'une simple boîte en carton ondulé joue dans l'économie du marché mondialisé, on peut avancer que, de nos jours, le carton est le matériau/objet par excellence. Que ce soit un bibelot vendu dans les magasins à un dollar, un gadget technologique ou un vêtement griffé, chaque nouveau produit de consommation passe un temps emballé dans une boîte en carton, qui sera transportée à travers continents et océans. Ainsi, la boîte en carton est non seulement un contenant dans lequel les marchandises sont transportées, mais aussi une marchandise très importante en soi : elle est, pour ainsi dire, l'adjuvant qui assure la circulation continue des produits manufacturés.

Dans cette perspective donc, la vie des boîtes en carton est brève. Marquées, ballottées, transportées et, enfin, détruites, leur destin s'accomplit dans un court laps de temps ; et ce mode accéléré sur lequel elles vivent leur histoire en tant que matière témoigne de leur voyage à travers un système désormais mondialisé, où chaque objet entre en contact avec une foule de personnes, de pays, de technologies et de milieux sociaux. (À cet égard, le monde matériel d'aujourd'hui est comparable à cet univers immatériel où l'information et les images circulent dans un réseau mondial des réseaux.)

L'encadrement par un récit des objets trouvés s'opère aussi dans *Dead Star*, 2008, de Michel de Broin, une œuvre constituée de dizaines de piles usées formant une seule structure biomorphe. Comme la boîte de carton omniprésente dans l'œuvre de Thomas Hirschhorn, la pile est un produit « d'accumulation » essentiel. Comme nous le savons d'expérience, chaque nouveau gadget ou chaque nouveau jouet que nous achetons comporte l'avertissement « piles non comprises ». Par la suite et une fois que leur élan d'énergie vital sera épuisé, ces mêmes piles seront éjectées du « corps hôte » et prendront le chemin des ordures, sans autre forme de procès… Cela dit, ce que Michel de Broin nous propose n'est pas un tas désordonné de déchets. La durée de vie de ces piles, leur entropie, a subi un détournement ;

comme l'écrit Appadurai, « dans toute situation donnée, le flux des marchandises se présente comme un compromis qui oscille entre les voies socialement réglementées et les détournements inspirés par la compétitivité[11]. » Autrement dit, ce n'est que lorsque l'objet est provisoirement délogé de son rôle social habituel qu'il nous apparaît comme quelque chose d'étrange. Comme dans d'autres œuvres de Michel de Broin où, par exemple, des chaises et des tables de bureau ordinaires ont comme gravité les unes autour des autres pour se grouper en une savante formation cristalline — *Black Hole Conference*, 2006 —, c'est le processus de dé-marchandisation, dans le cas de *Dead Star*, qui permet aux piles d'affirmer leur identité matérielle d'une autre manière. La pile n'est plus assujettie, elle n'est plus au service des humains ou des machines, et elle refuse de se soumettre à ce sort qui veut qu'elle finisse sa « vie » comme marchandise mise au rancart. Dans ces conditions inhabituelles, tout se passe comme si la matérialité nouvellement affranchie cherchait une nouvelle façon d'être objet.



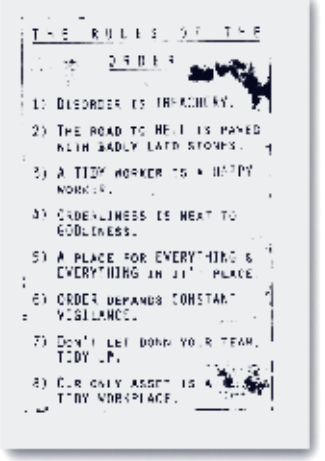
Michel de Broin
Black Hole Conference, 2006
74 chaises, 4 m (diamètre)
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Les œuvres de Michel de Broin sous-entendent un monde d'objets capables d'autonomie et d'actions. Ce potentiel est l'un des grands thèmes du champ d'études multidisciplinaire que constitue la culture matérielle. Par ailleurs, il faudrait revenir brièvement à Marx, car on ferait fausse route en considérant son analyse de la marchandise uniquement sous l'angle de l'échange économique pragmatique. Marx présente la marchandise comme quelque chose qui vient remplacer les acteurs humains et il constate que cette substitution insuffle à cette dernière une vie pleine de mystère : « La forme du bois, par exemple, est changée, si l'on en fait une table. Néanmoins, la table reste bois, une chose ordinaire et qui tombe sous les sens. Mais dès qu'elle se présente comme marchandise, c'est une tout autre affaire. À la fois saisissable et insaisissable, il ne lui suffit pas de poser ses pieds sur le sol ; elle se dresse, pour ainsi dire, sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser[12]. » Donc, selon Marx, on ne doit pas s'étonner si les marchandises commencent, tout d'un coup, à perdre la tête. En effet, suivant Bruno Latour, tous les objets courants et toutes les matières qui nous entourent devraient être considérés comme des « actants » parce qu'ils exercent un pouvoir significatif dans un réseau de relations sociales qui comprend aussi bien des gens, des idées et des idéologies que des immeubles, des meubles et des technologies. Il affirme que « [...] ces dispositifs sont [...] des acteurs ou, plus précisément, des *participants* au déroulement de l'action [...][13].» Cependant, pour bien tenir compte de l'action des objets, Latour laisse entendre qu'il faut d'abord rompre avec toutes ces catégories, taxonomies et systèmes de présentation que le projet de l'épistémologie moderne a créés pour

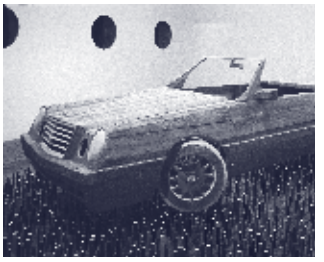
les objets non humains, tout en faisant bien attention de préserver la conscience humaine comme une entité distincte. En d'autres termes, pour interagir véritablement avec des objets, nous devons prendre conscience du fait que ces choses qui remplissent nos environnements quotidiens, ces choses que nous touchons, manipulons, déplaçons et sur lesquelles nous nous reposons, laissent inévitablement une empreinte « morphique » sur notre corps et notre psyché.

En poursuivant ces réflexions par rapport à l'art au Canada, une œuvre en particulier mérite d'être mentionnée : *A Pale Fire Freedom Machine*, 2005. Cette installation performative créée par Geoffrey Farmer, un artiste basé à Vancouver, détourne, elle aussi, des marchandises qui, selon toute apparence, sont à la fin de leur vie. Pendant les huit semaines de sa présentation à la Power Plant, à Toronto, la galerie fut comme une gare de passage, un entrepôt plein de vieux meubles en bois, qui furent systématiquement dépouillés, cassés et jetés dans un élégant poêle à bois des années 1960, et on se servit des cendres pour imprimer des affiches qui vantaient le travail efficace des ouvriers. Ainsi, cette œuvre réservait une fin de vie plus dramatique à ces meubles démodés et sans aucune distinction que, d'ordinaire, on laisserait pourrir loin des yeux. Tout se passait comme si ces objets en bois, d'abord alignés, puis soumis comme à une immolation rituelle, étaient sacrifiés à une cause supérieure. Une onde pathétique traversait l'installation : on avait l'impression d'assister à l'extinction du désir, à l'évanouissement des regrets, à la fin des « caprices » qui avaient rempli les « têtes de bois » (pour citer à nouveau Marx) de tables et de chaises banales. Ainsi, bien que des humains aient travaillé à la *Pale Fire Freedom Machine*, ce sont les objets matériels — les meubles, le poêle et les affiches — qui se révélèrent les protagonistes de ce réseau de réhabilitation.

Le bois trouve, par moments, une résonance nettement québécoise dans les œuvres de BGL. La fascination que ce matériau exerce sur le collectif se traduit par une manière esthétiquement complexe de l'aborder. Des œuvres comme *Perdu dans la nature*, 1998, où la voiture en question est une Mercedes, et les quantités de téléphones cellulaires (« approximativement 700 », nous dit-on[14]) renvoient à des biens de consommation qui indiquent tout de suite la position sociale, le goût et le pouvoir culturel de leur propriétaire/utilisateur. Cependant, on ne peut pas faire abstraction du fait que ces objets, revus par BGL, sont en bois : ce sont des reproductions bizarres d'objets, par ailleurs, familiers. Ainsi, la voiture de luxe, reproduite en recyclant le bois dont était faite une grange, peut être appréhendée, sans aucune difficulté, comme une marchandise socialement détournée ou qui figure dans un autre récit. Car l'œuvre semble relever de la science-fiction ; elle rappelle l'histoire



Geoffrey Farmer
***A Pale Fire Freedom Machine*, 2005**
Cheminée de salon de Dominique Imbert, timbre de caoutchouc et tampon encreur, variété d'outils et de fournitures d'atelier (bancs de bois, scie ronde, étau, ponceuse, caisses de bois, estrade, haches et autres outils), brochure-inventaire des illustrations avec description
Dimensions variables



BGL
***Perdu dans la nature (La Voiture)*, 1998**
Bois récupéré, peinture, 90 m²
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec

racontée dans *Ubik*, le roman de Philip K. Dick, où une sorte de virus temporel fait revenir les machines et les véhicules à leurs anciens prototypes[15].

Le bois est en effet le matériau principal de nombreuses œuvres de BGL. Mais ce qui sous-tend son emploi est tout d'abord une rupture esthétique avec la manière ancienne de sculpter le bois. Autrement dit, les sculptures en bois que le groupe présente ont très peu en commun avec le patrimoine artistique (religieux ou artisanal) du Québec. Mais il est également important de noter que ces œuvres vont bien au-delà de la sculpture néo-primitiviste moderne et du souci qu'elle avait de préserver l'intégrité des matériaux naturels. En revanche, l'intérêt soutenu de BGL pour ce matériau a permis d'isoler des moments distincts de fabrication et de consommation, dans un champ élargi de la matérialité. Les forêts auxquelles renvoie *Postérité-les-Bains (Usine de sapins)*, 2009, et l'emploi d'arbres entiers dans cette installation suggèrent ce vaste écosystème qui exista avant que les humains ne s'installent dans ce qui est devenu le territoire québécois. Cependant, l'œuvre de ce collectif ne nous incite guère à nous évader dans un fantasme écologique : de telles velléités sont toujours battues en brèche par la présence d'un produit de consommation à moitié formé ou sur le point de l'être, ou par le matériau lui-même en tant que matière première. Aussi, comme dans le remarquable *Profession : arbre de Noël*, 2001, il arrive qu'une chose soit sculptée comme le prolongement d'un arbre entier. Le fait que les forêts constituent une des richesses naturelles du Québec et que l'industrie du bois et celle des pâtes et papiers rapportent des milliards de dollars n'échappe pas à la conscience artistique du collectif. Ainsi, les « biographies » de ces objets en bois, racontées par BGL, commencent avec une espèce végétale dans son habitat naturel, puis sautent très rapidement à la fabrication et à la consommation qui rythment notre vie quotidienne.

BGL
Postérité-les-Bains (Usine de sapins), 2009
Sapins, bois, métal, carton, plastique, corde, huile et acrylique
5,82 x 11,19 x 5,45 m
Achat, avec le soutien du Programme d'aide aux acquisitions du Conseil des Arts du Canada. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

BGL
Profession : arbre de Noël, 2001
Arbres de Noël récupérés, peinture
Intervention *in situ*
Le Lobe, Chicoutimi

L'idée qu'une certaine tendance de l'art postmoderne critiquait la marchandise ou la dénonçait carrément semble, aujourd'hui, bien trop simpliste. L'art n'aurait-il pas quelque chose à apprendre de la marchandise ? Il est concevable que les artistes actuels soient en phase avec la vitalité, l'efficacité et la mobilité sociale des objets — marchandises — des qualités qui, après tout, se comparent favorablement à l'inertie des œuvres d'art muséifiées. Les démarches sculpturales dont il a été question placent l'objet matériel dans un réseau de besoins sociaux et de désirs plus ambigus.

Les boîtes en carton en ruine de Thomas Hirschhorn ou les objets en bois ou en plastique à moitié défaits de BGL nous donnent à comprendre que la marchandisation relève d'un processus social complexe, tout en nous incitant à aiguiser notre perception tactile des changements qui

s'opèrent dans les matériaux. De nombreuses œuvres d'art nous font vivre une expérience esthétique en présentant des matériaux entre deux états ou en train de passer d'un état à un autre, c'est-à-dire en étudiant ces entre-deux, ces seuils de la matière, ces moments de transformation où l'identité d'un objet semble chanceler, où un matériau perd son utilité, son intelligibilité, sa cohérence en tant que signe. Ce type d'étude est au diapason de la « Thing Theory » de Bill Brown. Ce dernier introduit une distinction entre objet et chose en faisant valoir que la *thingness* (« chosité ») est « ce que les objets ont d'excessif [...], c'est-à-dire ce qui excède leur simple matérialisation en tant qu'objet ou leur usage en tant que tel ». Contrairement à la « fréquentation » ordinaire des objets, le sentiment de *thingness* est inspiré par « la puissance du monde matériel en tant que présence sensible[16] ». En outre, lorsqu'un objet se casse, tombe en panne ou est détruit, on prend conscience d'une matérialité mystérieuse, rebelle, séduisante. Et cette façon de voir les choses est, en effet, très proche de ce que beaucoup d'artistes étudient de nos jours. Dans *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*, publié en 2010, Jane Bennett, professeure de sciences politiques, avance que « suivre la piste du pouvoir des choses non humaines, à savoir l'action matérielle des entités naturelles et des artefacts technologiques, possède aussi sa valeur dans la sphère publique.[17] » À l'instar de Bill Brown, elle propose d'opérer une séparation entre les objets et les choses en soulignant que « la culture des choses ne peut pas être réduite à la culture des objets[18]. » Force est d'admettre que *thingness* et *vibrant matter* pourraient devenir des concepts trop romantiques (c'est-à-dire des concepts qui postulent l'existence d'un substrat de matière fébrile qui n'attend qu'à se libérer du joug des objets). Toutefois, lorsqu'ils sont considérés de façon dialectique, ces concepts sont artistiquement et intellectuellement féconds. À preuve, ces mises en scène des moments de transformation, de transition et de rencontre où la vivacité de la matérialité, le récit de vie des marchandises et l'action des objets courants entrent en jeu.

For rêveur, 2008, une autre œuvre de Valérie Blass, s'impose en guise de conclusion. En forme de cosse, cette sculpture blanchâtre est faite du même plâtre (FGR Gypsum Cement) que l'on utilise en architecture pour réaliser des moulures et autres ornements. Le FGR est l'un de ces matériaux ordinaires empruntés au milieu bâti. Valérie Blass en exploite le côté familier, bien que l'objet en cause ne ressemble à aucun autre objet ou marchandise : *For rêveur* est un bloc solide qui préserve le caractère malléable (et la vivacité) de la matière dont il est fait — la sculpture apparaît comme si elle venait tout juste de prendre forme. Ses courbes et sa surface texturée exercent un attrait puissant sur le toucher : « [...] regarder cette œuvre, c'est la toucher

Valérie Blass
For rêveur, 2008
FGR, 122 x 30,5 x 20,5 cm
Collection du Groupe ALDO

avec les yeux [...] », observe jake moore[19]. À la lumière de cette observation, je voudrais proposer que l'intérêt suscité, actuellement, par la culture matérielle fait écho à une réflexion plus ancienne sur la sculpture. Le philosophe allemand du XIXe siècle Johann Gottfried Herder souligne que la finalité esthétique de la sculpture est « la sensation tactile[20] ». Le toucher donc, est essentiel à toute appréciation de la sculpture. « L'œil, remarque Herder, ne fait qu'indiquer le chemin ; [...] la main donne des *formes* et des notions de ce que celles-ci *signifient*, de ce qui *réside* en elles[21]. » Et c'est ainsi que la sculpture du XXIe siècle continue à solliciter le toucher de ceux qui la regardent. Malgré les longues heures que nous passons les yeux rivés à l'écran de l'ordinateur, nos mains ont déjà déballé des boîtes, manipulé des objets, se sont battues avec du ruban adhésif et ont tenté de coller et de réparer des objets cassés. Ce toucher, par lequel nous apprenons à connaître le monde matériel, fait désormais partie intégrante du vocabulaire de la sculpture contemporaine.

Traduction de Monica Haim

Johanne Sloan est professeure au Département d'histoire de l'art à l'Université Concordia. Ses domaines de recherche sont l'art canadien, l'art et l'esthétique du paysage, la culture et l'art urbains et la culture visuelle. Parmi ses nombreux écrits sur la culture et l'art canadiens, on compte deux ouvrages parus à la Toronto University Press : *The Far Shore*, 2010, une étude du film de Joyce Wieland dans la série « Canadian Cinema », et *Expo 67 : Not Just a Souvenir*, 2011, un recueil d'essais publié en collaboration avec Rhona Richman Kenneally.

1. Ce terme est employé par Tatiana Cuevas à propos de *Bulto*. Tatiana Cuevas, *MALI in situ : Bulto*, Lima, Museo de Arte de Lima, 2011, n. p.

2. *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*, Arjun Appadurai (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Bruno Latour se penche sur ces questions dans plusieurs textes et, notamment, dans *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2006 (1997) ; et dans *Changer la société, refaire de la sociologie*, trad. de l'anglais par Nicolas Guilhot et revu par l'auteur, Paris, La Découverte, 2007 (2006).

3. Bill Brown, « Thing Theory », *Critical Inquiry*, vol. XXVIII, nº 1 (automne 2001). Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010.

4. « Bob Gober talks with Daphne Fitzpatrick and Allison Smith », *Interview* (juin 2001).

5. Pour une liste d'œuvres et de matériaux, voir *Valérie Blass*, Jeanie Riddle, (dir.), 2e éd., Montréal, Parisian Laundry, 2011 (2009). « Je soumets constamment des matériaux à des tests et je pourrais avoir en route trente à quarante recherches à la fois », confirme l'artiste en entretien. Voir Leah Sandals, « Particle Collider: Valérie Blass and the lure of good objects », *Canadian Art* (automne 2009), p. 114.

6. Karl Marx, *Le Capital : critique de l'économie politique*, livre premier : *Le développement de la production capitaliste*, trad. de l'allemand et entièrement revu par l'auteur, Moscou, Éditions du progrès, 1982 (1872–1875), p. 76.

7. Arjun Appadurai, « Introduction : Commodities and the Politics of Value », *The Social Life of Things, op. cit.* note 2, p. 16.

8. *Ibid.*, p. 26.

9. Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'Informe : mode d'emploi*, cat. exp. (Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 22 mai–26 août 1996), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.

10. Pour une réflexion concernant l'emploi de ces formes, voir Benjamin Buchloh, « Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams », dans *Thomas Hirschhorn*, Londres et New York, Phaidon Books, 2004.

11. Appadurai, *op. cit.* note 2, p. 17.

12. Karl Marx, cité par Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 215.

13. Bruno Latour, *Changer la société, refaire de la sociologie, op. cit.* note 2, p. 103.

14. Anne-Marie Ninacs et Catherine Dean, *BGL*, Québec, Manifestation internationale d'art de Québec, 2009, p. 15.

15. Le roman a été publié pour la première fois en 1969. Traduit en français sous le même titre par Alain Domérieux, il est paru dans la Collection 10/18 en 1999.

16. Bill Brown, *op. cit.* note 3, p. 5.

17. Jane Bennett, *op. cit.* note 3, p. XIII.

18. *Ibid.*, p. 5.

19. jake moore, « Regardez ce que je pense et vous verrez ce que je ressens : création et sculpture chez Valérie Blass », dans *Valérie Blass, op. cit.* note 5, p. 60.

20. Johann Gottfried Herder, *La Plastique : quelques perceptions relatives à la forme et à la figure tirées du rêve plastique de Pygmalion*, trad. de l'allemand et commenté par Pierre Pénisson, préf. Jaqueline Lichtenstein, Paris, Éditions du Cerf, 2010 (1778), p. 13.

21. *Ibid.*, p. 64.

00.03.36

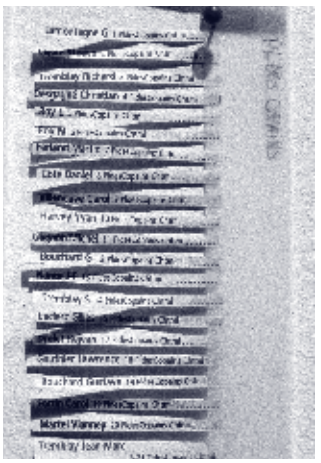
Patrice Loubier

S'aventurer : art d'intervention et pratiques processuelles

Commençons par raconter. En 2000, une jeune artiste découpe dans l'annuaire du Saguenay le nom de tous les abonnés du service téléphonique de Chicoutimi. Ces milliers de noms, elle les classe ensuite par avenues, boulevards et rues, les alignant en colonnes serrées sur un mur entier du Lobe, centre d'artistes où elle effectue une résidence. Le contenu du bottin est ainsi déployé, rendu visible d'un coup d'œil sur le plan unique du mur, l'ordre alphabétique faisant place à une redistribution spatiale. Les habitants de la ville qui visitent l'exposition reconnaîtront dans cette accumulation de minuscules languettes de papier leur « microcosme » (tel est le titre du projet), s'y retrouvant en repérant leur nom et en découvrant, de proche en proche, celui de leurs concitoyens.

Mais l'auteure de ce projet, Raphaëlle de Groot, ne se limite pas à ce listage systématique et exhaustif : elle entreprend aussi de sillonner des rues de Chicoutimi pour y réciter les noms des résidants dont elle croise la demeure sur son parcours. L'espace mental de la liste est ainsi superposé à l'espace concret du territoire — comme une manière pour elle de prendre à bras le corps cet amas de noms, d'éprouver et de faire ressentir tout à la fois le vertige qu'il peut susciter[1]. La collectivité n'est donc pas seulement représentée comme un ensemble de données quantitatives, elle est aussi physiquement reconnue par l'artiste dans ces trajets qui l'amènent à explorer la ville. Tout en annonçant un procédé devenu courant au fil de la décennie, l'arpentage de l'espace urbain — marches d'une Karen Spencer, pérégrinations performatives d'un Richard Martel ou processions parodiques des Fermières obsédées, *Microcosme* constitue une transition dans l'œuvre de De Groot : continuant de tabler sur le relevé et le tri, opérations utilisées pour les cueillettes de poussières ou d'empreintes de ses premières expositions[2], l'artiste va tacitement à la rencontre d'autrui. Or, on le sait, la collaboration avec des groupes divers appelés à relayer son propre travail (malvoyants, religieuses, ouvriers d'une usine textile italienne, par exemple) allait devenir centrale dans sa pratique.

Mais il est tentant de discerner aussi, dans cette volonté de faire œuvre à partir de la donnée immédiate qu'est la communauté où l'on se trouve à résider — comme dans la nécessité de *raconter* la séquence des gestes constitutifs de l'œuvre pour en donner un aperçu —, quelques leitmotive des pratiques actuelles.



Raphaëlle de Groot
Microcosme, 2000
Bottin téléphonique du Saguenay – Lac-Saint-Jean 1999–2000, papier collant, épingle
Le Lobe, Chicoutimi

Ainsi, malgré un indéniable retour de balancier en faveur de pratiques réinvestissant la matérialité, il faut noter la vitalité persistante de l'intervention et des ressorts processuels, et ce, jusque dans les arts de l'image et de l'objet. Outre sa dimension conceptuelle, le phénomène suggère le désir de se frotter au monde, d'ausculter la réalité sociale, d'en jouer, et de la contester parfois. Un déplacement marqué vers la mise en œuvre du monde au sein de l'œuvre ; bref, une aspiration à l'expérience[3], expérience à vivre et à faire vivre, tel serait le fil rouge que ce texte entend suivre pour témoigner d'un certain art du présent au Québec. Vocation éminemment pragmatique où il s'agit de passer outre à la seule mise en image du monde pour s'y jeter, y mettre l'œuvre en œuvre, et soi-même, et autrui[4]. Je voudrais ici rendre compte de ce phénomène en l'analysant à la lumière de quatre types d'opérations récurrentes, entrecroisées au sein de quelques œuvres commentées à titre illustratif : l'immixtion, le prélèvement, l'échange et la délégation.

Alors que les deux premières ont trait au transfert entre « hors l'art » et production artistique, le second couple de termes évoque le rôle du récepteur, que l'artiste invite à collaborer avec lui, voire auquel il délègue la capacité de réaliser l'œuvre ou d'en user. Rien de radicalement nouveau ici, on le constate, sinon de voir comment s'infléchissent, au présent, les multiples ruses et techniques grâce auxquelles les artistes puisent au monde et forcent le réel à se commettre dans les représentations qu'ils en donnent.

Apparaître

Dans sa forme la plus élémentaire et la plus vive, l'aspiration à l'expérience prend la forme de *l'immixtion* : l'artiste se glisse dans le cours des choses pour y faire irruption, s'appropriant *de facto* l'espace public comme théâtre d'opération.

00.03.38

Par exemple, Karen Spencer, pour son projet *Ramblin' Man*, 2001 (avec le soutien d'Articule), marche dans la ville, cinq jours par semaine pendant le mois de septembre, sans itinéraire prédéterminé et en fredonnant le refrain de la chanson éponyme de Dickey Betts — dérive discrète, indiscernable d'une simple promenade. La même artiste, soucieuse de marquer sa dissidence avec la manière dont l'espace public fait depuis le 11 septembre l'objet d'une surveillance croissante, embauche six personnes pour flâner dans des lieux de Montréal qui prohibent cette « action » (*Loiterin'*, 2002) : performance déléguée à des tiers, où l'inactivité même est significative par son opposition à la loi.

Subversion affichée, fulgurance poétique ou décalage ténu, les modes de ces pratiques dites furtives sont multiples[5]. Empruntant fréquemment la forme de la dissémination — comme ces signets qu'une Devora Neumark glisse dans des livres de bibliothèques ou de librairies à partir de 1997

(*Marked like some pages in a book*) —, celles-ci se caractérisent par une discrétion, une ténuité matérielle ou un mimétisme qui leur permettent de s'adresser *in vivo* à un public fortuit, dès lors surpris par l'impromptu d'une œuvre à « faible coefficient de visibilité artistique[6] ». De telles œuvres embusquées peuvent d'ailleurs confiner à l'effraction. Ainsi, Christian Barré fixe à la dérobée sur des Mercedes un petit CD-Rom dont la séquence vidéo (des sans-abri qui fixent l'objectif en applaudissant) célèbre sarcastiquement la quête de prestige de leurs possesseurs (*Réfléchir pour un espace public agile*, 2001). Les peintures au pochoir de Roadsworth, de même, s'emparent de la chaussée et des trottoirs montréalais à partir de 2001, revendiquant une liberté d'expression de plus en plus usurpée par la publicité dans l'espace urbain, exercice qui vaudra à son instigateur des démêlés judiciaires et qui lie Roasdworth à maint protagoniste du *street art* actuel.

L'indiscernabilité du statut artistique de nombre de ces projets va de pair avec un usage croissant de la documentation par les artistes, l'avènement des médias numériques, des sites et des blogs leur permettant non seulement d'archiver en temps quasi réel leurs initiatives, mais d'y adjoindre aussi leur réception.

Hiding, série de Joshua Schwebel, est un exemple probant de l'exploitation du document à laquelle cette furtivité conduit l'artiste. L'une des versions, réalisée pour le festival de performances *VIVA ! Art Action* en 2009, allie subtilement les trois espaces-temps de l'action performative, de l'annonce de celle-ci et de la documentation photographique subséquente, en rendant impossible toute expérience complète et univoque de l'œuvre. L'action consiste à se cacher dans quelque lieu sur la voie publique, pendant une heure ou deux ; une annonce, paraissant dans la rubrique « Perdu/trouvé » d'hebdomadaires culturels de Montréal, indique quant à elle les dates, heures et lieux de l'action, mais sans préciser à quoi se rapportent ces coordonnées ; enfin, l'artiste présente à Skol des exemplaires de ces magazines et une frise de photos des rues où il a pu se cacher, sans que sa présence y soit elle-même montrée : les lieux banals se révèlent à l'examen rigoureusement déserts. Le titre *Hiding* joue alors doublement : le geste de Schwebel semble simultanément attesté et mis en doute par cette absence visuelle, qui illustre paradoxalement l'action de se cacher en dérobant cette action même à la vue du spectateur.

On le comprend, la documentation, qui d'ordinaire informe sur l'œuvre, participe elle-même du jeu de cache-cache annoncé par le titre, qui ne prend pas pour dupe le seul passant, mais aussi le visiteur d'expositions averti, pas plus certain de savoir ce qu'il regarde au juste. Ce n'est que dans son site que l'artiste révèle le pot aux roses et fournit la clé permettant de comprendre la logique de l'articulation ici décrite.

Joshua Schwebel
Lost and Found/Hiding, 2009
Installation — Skol, Montréal

Joshua Schwebel
Lost and Found/Hiding, 2009
Scan de la section des annonces classées de *Voir*

Prélever

Dans la discrétion de ces gestes qui visent tout de même à l'impact réside l'un des paradoxes de telles actions furtives. Exemplaire à cet égard est une œuvre récente de Douglas Scholes, *Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps*, réalisée en 2010 à Granby lors d'une résidence au 3e Impérial. Quatre fois l'an, l'artiste effectue à Granby divers travaux de nettoyage pour créer des sculptures avec les débris et matériaux recueillis. Il effectue notamment deux marches le long d'une route traversant la ville sur toute la longueur de son territoire, collectant des ordures qu'il remplace ensuite, *in situ*, par leurs répliques en cire d'abeille.

Douglas Scholes
Esthétique pragmatique à l'œuvre en quatre temps, 2010
Documentation d'une action, 3e Impérial — Centre d'essai en art actuel, Granby

Ainsi, brosse à dent usagée, bouteille de bière ou gobelet de styromousse sont-ils déposés de nouveau en bordure de route, mais sous forme de petites sculptures qui se fondent dans le décor par leur taille réduite, alors même que la couleur de la cire d'abeille rend leurs formes familières assez insolites pour les faire remarquer du promeneur un tant soit peu attentif.

Ces détritus, Scholes les fait donc disparaître tout en les faisant ressurgir avec une acuité inédite par la substitution inusitée de leurs répliques. Curieux geste : la nuisance du déchet est neutralisée (puisque celui-ci est remplacé par un moulage fait d'un matériau biodégradable), mais ce déchet est « immortalisé » par cette réplique ; Scholes nettoie la voie publique, mais pour y « jeter » à nouveau des représentations grandeur nature de ces mêmes déchets qu'il y a prélevés, monuments dérisoires et périssables, eux-mêmes laissés pour compte. Le nettoyage, opération récurrente du travail de Scholes qui en signale l'enjeu central (l'équilibre précaire entre entretien et détérioration), est moins ici une tâche visant à assainir la ville par l'élimination du déchet qu'une opération de collecte destinée à produire une œuvre qui en rendra visible l'omniprésence.

00.03.40

Par son caractère effacé, le projet de Scholes rappelle celui que réalisait trois ans plus tôt un autre artiste en résidence au 3e Impérial. Pour *Éclosions*, Éric Cardinal glane dans le centre-ville de Granby gobelets, canettes, paquets de cigarettes et autres rebuts, dont il fait de petits bricolages évoquant des origamis qu'il disperse dans le quartier. On pensera ici au travail d'un Jérôme Fortin, qui exploite d'aussi modestes matériaux ; mais si Fortin subsume l'individualité des fragments dans les structures qu'il crée, Cardinal préserve l'identité visuelle de ceux-ci et les replace *in situ*[7]. L'humilité même de tels matériaux paraît signaler la reconnaissance lucide d'une décroissance nécessaire, quand elle ne traduit pas un souci écologique[8].

On le constate, ce même contexte dans lequel l'artiste s'immisce peut aussi faire l'objet de prélèvements, fournissant l'élément littéral de l'œuvre — comme image, objet ou matière. À la posture d'observateur, les procédés

de collecte, fréquents aujourd'hui, ajoutent l'idée d'un échantillonnage du réel par lequel l'artiste se fera taxinomiste ou collectionneur.

C'est le cas avec le *Cabinet des surfaces*, série de Martin Désilets regroupant des photographies qu'il qualifie de « tableaux trouvés », « images qui convoquent à la fois la peinture, le photographique et le ready-made[9] ». Ces clichés montrent les résultat d'un glanage visuel opéré par Désilets à même les rues, ruelles et trottoirs : arrangements fortuits ou délibérés d'objets, graffitis ou taches de peinture vues en gros plan, et jusqu'à une signalisation détournée où l'on peut reconnaître la griffe du peintre Maclean. Au-delà de cette disposition à scruter le pittoresque urbain, Désilets s'intéresse aux « diverses formes d'inscription individuelle *anonyme* dans des métropoles de plus en plus anomiques et dépersonnalisées », qu'il décrit plus loin comme « de petits gestes *non signés* qui, pour un temps du moins, *marquent* le territoire urbain (public) et *témoignent* subrepticement de nos habitus, de notre rapport aux autres, aux lieux, aux ressources et aux espaces que nous partageons[10] ». L'artiste observe ainsi les manifestations d'une créativité diffuse et impromptue par laquelle les citadins s'approprient leur ville en y faisant signe par de « petits gestes » où peut se reconnaître la tactique chère à Michel de Certeau[11].

C'est à catalyser l'attention à cette retransformation continue du territoire urbain qu'appelle le site *Adaptive Actions* de Jean-François Prost, base de données recensant elle aussi maints « tableaux trouvés[12] ». L'artiste offre aux internautes de consigner des altérations, adaptations ou trouvailles observées ou faites par eux-mêmes, comme autant de scénarios d'usages alternatifs des espaces construits et aménagés. *Adaptive Actions* incite tout un chacun à passer à l'action en intervenant sur le terrain pour favoriser de nouveaux rapports à la ville. Il témoigne de l'accent accordé aujourd'hui à l'usager dans l'architecture et de l'urbanité contemporaine[13].

SYN- Atelier d'exploration urbaine
Prospectus, Ville intérieure_ Randonnée dans un hyperbâtiment, 2003–2004

Déléguer

Cette délégation au spectateur se profilait déjà dans les projets du collectif SYN- Atelier d'exploration urbaine, lancé à Montréal en 2000, dont Prost est membre, avec Luc Lévesque et Jean-Maxime Dufresne. Qu'il s'agisse de tables à pique-nique installées pour susciter la fréquentation de friches ou de terrains vagues négligés par la planification urbaine, ou de tables de jeux mobiles transportées par le collectif dans la rue, chaque fois le riverain, le résidant, est convié à user du dispositif, à le faire sien.

Cette place centrale accordée au spectateur trouve une manifestation exemplaire dans *Prospectus, Ville intérieure_ Randonnée dans un hyperbâtiment*, 2003–2004, en collaboration avec Louis-Charles Lasnier. SYN- a réalisé

un dépliant avec carte du Montréal souterrain, qui répertorie de multiples suggestions de randonnées et d'activités dans les corridors, les halls, les hôtels et les commerces du réseau, chacune illustrée par une photo mettant en vedette les artistes, rendus méconnaissables par le port d'un uniforme qui contribue à fictionnaliser ces environnements urbains autrement familiers aux Montréalais. Guide pratique autant que reportage photo, le prospectus montre les artistes en train de contempler de saisissantes vues architecturales, d'admirer des fontaines, de flâner dans les îlots qui ponctuent les lieux, d'y jouer aux échecs ou au badminton. SYN-, loin de prôner un réaménagement correcteur ou orthopédique dans la foulée de la table rase moderniste, cherche plutôt à tirer parti de la réalité concrète du terrain pour y révéler des usages virtuels ou latents, usages proposés au spectateur à qui il revient à la fin de les adapter à sa guise. Comme dans nombre de démarches actuelles, il s'agit moins d'opter pour la rupture que de se glisser à travers les mailles du filet pour y créer du jeu et de l'espace, pour entrouvrir des interstices permettant de déjouer, ou à tout le moins d'assouplir, les régulations de toutes sortes qui quadrillent l'expérience.

S'il n'est pas étonnant de trouver pareille invite au spectateur dans le champ de l'art d'intervention ou des arts communautaires, la « promotion » du spectateur au rang d'usager ou de commensal de l'artiste, à travers la délégation ou l'échange, anime aussi des productions sculpturales ou photographiques.

Alexandre David élabore ainsi depuis le début des années 2000 des structures de contreplaqué dotées d'un potentiel fonctionnel, appelant à l'occupation concrète autant qu'à la perception visuelle. *Construction*, réalisée pour *La Demeure*, en 2002, se présentait tel un praticable avec marches, murs, dénivelés et bancs ; en se faisant plancher et esplanade, la sculpture circonscrivait un espace capable d'accueillir les passants, apparaissant à la fois comme objet et comme lieu.

Ces sculptures, David les a aussi rendues mobiles et modulables. Pour *Faire des places*, présenté par Dare-Dare en 2007, il dépose au parc sans nom où réside l'organisme trois structures montées sur roulettes, que chacun peut déplacer à sa guise dans le quartier pour en user comme de places publiques improvisées : « Chaque objet est assez léger malgré son volume considérable pour qu'une seule personne puisse le déplacer et l'installer facilement. Ces objets se déplient et s'ouvrent pour fonctionner comme de petites places[14]. » Sculptures ambiguës, participant du meuble, de l'architecture et du véhicule, évoquant l'estrade ou le coin de chambre convivial d'un logement, ces structures exposent autant qu'elles abritent quiconque en use. Leur mobilité même soulève le paradoxe d'une place publique non seulement nomade, mais individuelle, place provisoirement mienne,

Alexandre David
Faire des places, 2007
Bois, acier, roues
195 x 225 x 230 cm (déployée)

à partir de laquelle j'occupe la ville et l'accomplis comme lieu public[15]. Présentant la contenance intime du meuble et l'ouverture plus collective du lieu, ces constructions sont suffisamment singulières pour s'imposer comme objets de vision, mais leur forme demeure toujours assez proche de leur fonction pour que leur statut d'objets utilisables reste manifeste.

Être avec

Cette délégation au spectateur peut aussi donner lieu à une création partagée au sein d'un échange entre artiste et public. L'échange désigne aussi bien la tractation au sens propre — le troc auquel une Felicity Tayler convie les spectateurs fortuits de sa peinture sur le motif dans sa série *Pictorial Propaganda* — que les conversations qui en résultent et qui, parfois, font l'œuvre, dans certaines interventions d'un Jean-François Prost ou d'une Devora Neumark.

C'est ainsi l'intensité inusitée de la rencontre entre artiste et modèle que provoquent et documentent quelques séries photographiques d'Alana Riley, à travers le motif de l'étreinte ou du contact corporel. Dans *Surrender*, 2004–2007, l'artiste propose à des inconnus de les porter à califourchon sur son dos, les mettant en quelque sorte au défi de lui « abandonner » leur poids. Claires, nettes et factuelles, les images montrent Riley portant hommes ou femmes, chez le dentiste ou dans une allée de supermarché. Si la posture évoque l'univers du jeu, en revanche le sérieux et l'immobilité de Riley montrent qu'il s'agit bel et bien d'une pose. Si l'image métaphorise l'occasion d'un relâchement et d'une trêve au sein d'une existence toujours plus trépidante, en proie à l'impératif de performance et aux pressions de la représentation sociale — comme si l'artiste tentait de nous soulager d'avoir à supporter le poids de notre propre personne[16] —, elle montre aussi le caractère utopique d'un tel abandon, qui ne dure que le temps d'une photo.

Alana Riley
At the Grocery Store,
de la série *Surrender*, 2004–2007
Épreuve à développement chromogène, 102 x 127 cm

Alana Riley
Sylvain, de la série *Support System*, 2002–2004
Impression au jet d'encre sur papier archives, 152 cm x 102 cm

Plus difficile, plus engageante parce que reposant sur un face à face, ou mieux, un corps à corps, est la série *Support System*, 2002–2004, pour laquelle Riley demande au modèle d'étendre son corps de tout son long sur le sien, de passer outre sa timidité pour atteindre une proximité qui ne se rencontre que dans la sphère intime, en abolissant, à tout le moins le temps de la prise du cliché, toute distance sociale avec la personne de l'artiste. Or l'intérêt de la série est de révéler ainsi les subtiles tensions engendrées par cette promiscuité délibérée. Si certains paraissent s'abandonner avec le sourire, d'autres gardent leur distance en relevant le torse, ou regardent de côté avec une certaine gêne. À travers cette insolite situation de pure contiguïté corporelle, proximité et distance, fusion et réserve, partage et quant-à-soi,

inconfort et délassement du jeu, magie de la rencontre et constat d'une solitude essentielle, sont révélés dans leur coprésence conflictuelle.

Riley a expliqué que la série, avant de se déployer vers des étrangers, tire son origine d'« exercices performatifs » tentant de rendre compte des liens qui composent son réseau familial et social : « L'idée provenait du désir de rendre manifeste, dans un sens littéral, le poids, au sens figuré, des gens qui composent mon entourage, et de documenter cela en une série de portraits individuels[17]. » L'allusion au poids n'est évidemment pas une dénonciation de la manière dont autrui « pèserait » sur moi, en brimant ma liberté ; la neutralité des expressions et le caractère factuel de l'image révèlent davantage une reconnaissance phénoménologique de la présence d'autrui et, plus encore, la tentative de « performer » la relation en la faisant ressurgir à travers la représentation qu'elle en produit.

Alors que De Groot dénombrait un ensemble social objectif (la population d'une municipalité), Riley énumère les liens qui composent son réseau et procède à un échantillonnage de connexions plus distantes au sein de la collectivité. Travailler la relation au proche et à l'étranger est, de même, un leitmotiv de l'œuvre de Sylvie Cotton. À travers des exercices variés s'incarnant dans la rencontre et l'échange, il s'agit pour elle de se frotter à autrui, comme pour reconnaître la part d'altérité inhérente à soi. La démarche peut être introspective, l'amenant par exemple à inventorier les noms de toutes les personnes croisées au cours de son existence, depuis ses parents jusqu'aux plus récentes rencontres, tâche de près d'une année d'où émergeront, sur plus d'une trentaine de pages, quelques centaines de noms classés par ordre chronologique[18]. Mais c'est le plus souvent par des interventions tablant sur la présence d'autrui que Cotton élabore ses projets. Si les stratégies en sont fort diverses, des conversations et rencontres de *Suppléance* (La Centrale Galerie Powerhouse, 2001) aux heures passées en tête-à-tête avec des spectateurs pour *Faire du temps* (Musée national des beaux-arts du Québec, 2008), les *Promenades* révèlent de façon éloquente l'enjeu que constitue pour elle l'intersubjectivité, comme le montre la description d'une série de promenades réalisée à Toronto en février 2003 : « Pendant une semaine, je rencontre chaque jour une personne inconnue avec qui je passe du temps, tout en respectant l'une ou l'autre des contraintes suivantes : soit j'ai les yeux bandés, soit nous gardons le silence. […] Selon leur disponibilité, les participants m'incorporent dans leur routine quotidienne ou me proposent une activité spécifique. Le soir, je trace le dessin de la journée et compose le récit de nos faits et gestes. À la fin de la semaine, j'organise un souper et j'invite tous les participants à se rencontrer autour des dessins et des histoires[19]. »

Ici se révèle la tension motrice de la démarche de Cotton : habiter le quotidien en y greffant la possibilité d'une aventure partagée qui le déroutera quelque peu — par exemple au moyen d'une règle comme observer le silence, qui incitera chacun à contourner l'automatisme de la parole pour négocier l'interaction. Création et existence sont ici étroitement liées — impossible d'« assister » à cette œuvre sinon en s'engageant dans la situation que l'artiste nous propose de vivre avec elle. Dans *Avec ensemble*, réalisée à Rouyn-Noranda en 2005 pour l'événement *Trafic*, Cotton étend le principe du temps partagé avec autrui à une véritable dérive de trois journées consécutives, où elle transite de personne en personne — chaque participant devant trouver un volontaire pour la lui confier ensuite. Bien que l'artiste évoque le caractère globalement agréable de l'expérience, elle fait aussi état du malaise qu'a pu susciter par moments la survenue d'une étrangère qu'on accueille chez soi, signe de l'exigence à laquelle un tel projet expose ceux qui s'y investissent.

Sylvie Cotton
Avec ensemble (avec Emmanuelle Arseneau), 2005
Encre sur papier, 23 x 17 cm

Au terme de l'expérience, Cotton recourt au dessin pour tracer de mémoire l'ensemble des parcours effectués en compagnie de chacune des personnes. S'il supplée l'absence de captation sonore ou visuelle de l'expérience, le dessin s'écarte pourtant de toute transparence documentaire. Les tracés qui rendent compte des déplacements de Cotton, en effet, évoquent plutôt des pelotes de fil emmêlées, tel un écho de la figure du labyrinthe, et ne sont pas même superposés à quelque plan de la ville pouvant renseigner sur le chemin parcouru. Ils traduisent, par leur imprécision assumée, le caractère approximatif d'une mémoire subjective. De fait, loin d'accorder la même importance qu'une Sophie Calle au récit qu'elle tirera des émotions liées à la vie relationnelle, Cotton résiste à la transitivité du document : quelque chose a bel et bien eu lieu, mais le dessin (et parfois le texte) y fait allusion plus qu'il ne le relate exhaustivement, comme pour marquer l'impossibilité de reproduire ce qui fait le cœur de l'expérience, soit son effectivité même. Appelant à la rencontre et à la négociation toujours recommencée avec autrui, le travail de Cotton semble tout à la fois s'ouvrir à l'altérité du monde et dessiner un apparent mouvement de retrait dans le domestique et l'intersubjectivité.

La place déterminante de l'échange dans les pratiques récentes explique peut-être la récurrence de l'alimentation qui s'y observe aussi : interface entre activité privée et rituel social, le repas fournit une occasion d'aller à la rencontre d'autrui tout en étant accueilli — et transformé — par lui. Tel est d'ailleurs l'un des leitmotive de l'art de Massimo Guerrera : la nourriture est un motif et un matériau central d'un *work in progress* comme *Darboral*, amorcé maintenant depuis plus d'une dizaine d'années, où la création (plastique, mais aussi littéraire) est perpétuellement relancée par

les multiples échanges et apports des spectateurs et complices de l'œuvre, laquelle s'élabore en s'alimentant précisément de sa propre réception. À ce titre, *Darboral* est une manifestation exemplaire de la dynamique de ces œuvres « hospitalières » qui visent une porosité croissante entre création et existence.

Dans le texte qu'elle signait sur l'exposition *La Demeure*, la commissaire Marie Fraser montrait comment, dans la foulée d'une labilité croissante des frontières entre espaces public et privé, nombre d'interventions transplantent et reconstituent aujourd'hui le domestique dans l'extériorité de l'espace urbain, voire y travaillent le politique « à l'échelle intime du corps[20] ». À travers l'adresse à autrui qu'impliquent les procédés d'échange, de collecte et d'immixtion que plusieurs artistes exploitent aujourd'hui, l'enjeu est de puiser au réel et de procurer à l'œuvre l'effectivité d'une situation à vivre, c'est-à-dire d'aviver l'expérience par le mode de la *survenue* — irruption fortuite, accroissement des usages ou invite à la rencontre. Plus encore, dans ces structures processuelles où l'œuvre adopte une forme morcelée, en s'accomplissant dans un jeu de relais au sein de l'intersubjectivité[21], ou dans les protocoles conceptuels comme ceux de la liste ou de la combinatoire, l'artiste opère des mises en modèle du monde dont il sait le caractère fluctuant, partiel et provisoire. Mais le territoire physique et social proche où s'aventurent nombre d'artistes participe aussi d'une tendance à l'économie de moyens — économie des matériaux employés, de la « sous-traitance » au spectateur ou du « partenariat » noué avec lui. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les pratiques qui favorisent le don, le partage ou le développement « en nuage » surviennent maintenant, alors que les ravages et les dysfonctionnements d'un néo-libéralisme exacerbé se confirment toujours davantage. Si l'insécurité, le repli identitaire et le resserrement des frontières, aggravés par le 11 septembre et les inégalités économiques, hantent notre « modernité liquide », comme l'a bien remarqué Zygmunt Bauman[22], l'art, par ses échappées hardies et subreptices, par les mises en relation inusitées qu'il opère, mais surtout par la création d'interstices où nous puissions penser, jouer et habiter le réel, reconnaît très certainement la précarité de notre situation et les limites de son propre pouvoir, tout en nous permettant peut-être, au final, de cultiver la jubilation tragique d'être au monde.

Patrice Loubier est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse aux nouvelles formes de la création en arts visuels et ses recherches portent notamment sur l'art d'intervention et les pratiques furtives. Ses écrits sont parus dans de nombreuses publications. Il a conçu, en collaboration avec Anne-Marie Ninacs, une série d'activités spéciales pour réfléchir sur les nouvelles pratiques d'intervention artistiques. Intitulée *Les Commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, cette programmation a été présentée au Centre des arts actuels Skol en 2000–2001 et elle a fait l'objet d'un ouvrage du même titre.

1. Vertige du grand nombre qu'un Boltanski exploite dans *Les Abonnés du téléphone*, réalisé la même année : présenter des centaines d'annuaires des villes du monde entier pour évoquer la totalité de la population humaine.

2. Voir *Raphaëlle de Groot. En exercice*, de Louise Déry, Raphaëlle de Groot et Yann Pocreau, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006.

3. C'est selon cette clé que le regretté Jean-Claude Rochefort interprète notamment l'art de Claudine Cotton. Voir « Une vision atomique des choses », *Spirale*, mai–juin 2004.

4. Description qui recoupe la façon dont un Paul Ardenne analyse un vaste pan de l'art contemporain dans *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

5. Sur ces pratiques voir, de l'auteur, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, nº 101 (2001), p. 99–105.

6. Expression par laquelle Stephen Wright désigne un art opérant incognito dans la réalité sociale, dans « L'avenir du ready-made réciproque : valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *Parachute*, nº 117 (janvier, février, mars 2005), p. 102–117.

7. Sur l'usage du déchet comme thème et matériau, voir Amanda Boetzkes, « Waste and the Sublime Landscape », *RACAR*, vol. 35, nº 1 (2010).

8. Qu'on trouverait aussi chez BGL.

9. « Note sur " Le grand voyage " », Martin Désilets, *Le grand voyage*, Longueuil, Plein sud, 2009, p. 10.

10. http://martindesilets.com/_marquer/_marquer_texte_fr.html — consulté le 6 janvier 2011 (les italiques sont de Desilets).

11. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

12. www.adaptiveactions.net

13. Phénomène dont témoignait l'exposition *Comment s'approprier la ville* au Centre Canadien d'Architecture à Montréal, en 2009.

14. Communiqué de presse annonçant le projet, Dare-Dare, 2007.

15. Vocation publique rendue explicite par un projet comme *Over Here*, plate-forme exposée à la Ace Gallery de Winnipeg où s'est tenu tout un programme d'activités culturelles et de loisirs en 2008.

16. Ou encore, pour citer le sociologue Alain Ehrenberg, de la « fatigue d'être soi ».

17. « The idea stemmed from a desire to manifest in a literal sense the figurative weight of the people who make up my social network, and to document this as a series of individual portraits. » Alana Riley, « The Weight of a Social Network, Interview by Nozlee Samadzadehj », *The Morning News*, 14 décembre 2009, http://www.themorningnews.org/archives/galleries/the_weight_of_a_social_network — page consultée le 11 janvier 2011.

18. Qu'on trouvera, sous le titre *Être est dans l'autre*, dans le livre de Sylvie Cotton *Je préfère tout*, Compton, Les îles fortunées, 2006.

19. Sylvie Cotton, « Promenades », http://www.sylviecotton.com — page consultée le 22 décembre 2010.

20. Marie Fraser, « La Demeure », *La Demeure*, Montréal, Optica, 2008, p. 16.

21. Comme le suggère Anne-Marie Ninacs, cette fragmentation mimant la complexité vertigineuse du monde nous appelle aussi à nous y retrouver, dans le double sens de l'expression. « Un engagement moléculaire », « Form as Subterfuge. 4 Responses to the Question: How Does Form Relate to Politics in Contemporary Art? », *MIX*, vol. 27, nº 4 (printemps 2002), p. 39–40.

22. Zygmunt Bauman. *Liquid Modernity*, Cambridge et Malden, Polity Press, 2000.

00.03.48

Eduardo Ralickas

Sauver autrui ? L'art en régime d'inaptitude

D'entrée de jeu, ce constat : le moment relationnel dans l'art au Québec se poursuit. On pourrait même dire qu'il s'est éclaté, si bien que faire de l'art à partir du lien social est désormais *une* stratégie parmi tant d'autres, que les praticiens s'approprient à l'occasion, sans pour autant inscrire l'ensemble de leur démarche sous la rubrique de l'art relationnel. C'est le cas des artistes dont il s'agira ici. Qu'on l'appelle, d'ailleurs, art relationnel, esthétique relationnelle, ou que l'on parle tout simplement de pratiques se déployant sous forme sociale, au Québec cette tendance, que l'on associe à un double héritage américain/européen, a ses racines dans les pratiques performatives et interventionnistes des années 1970 et 1980. Son moment le plus fécond est sans conteste le projet *Les Commensaux*, 2000–2001[1], dans lequel deux théoriciens (Patrice Loubier, Anne-Marie Ninacs) et un groupe d'artistes aux démarches fort variées (Massimo Guerrera, Sylvie Cotton, SYN-, ATSA, etc.) ont donné à ce mouvement une plateforme théorique et une visibilité sociale à peu près en même temps que l'ouvrage *Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud commençait à circuler dans les discours critiques. Dans ce texte, je me propose non tant de revenir sur ces pratiques dont la fortune critique ne cesse de croître, mais plutôt d'amorcer une double réflexion autour de l'économie *politique* de cet art prenant la socialité pour matériau. Dans un premier temps, j'aimerais inscrire les enjeux de l'art relationnel dans une généalogie plus ancienne, ce qui me permettra de me déprendre du récit politique très restrictif que ces pratiques ont autorisé au Québec et ailleurs et qui, à mes yeux, ne semble pas poser les bonnes questions — ou du moins semble esquiver des questions essentielles. Dans un deuxième temps, je souhaite démontrer ici que dans les dix dernières années, plusieurs artistes que l'on n'associe pas nécessairement à cette tendance ou d'autres qui y ont pris part dès le début, ont commencé à opérer des transformations au sein de la dynamique relationnelle. Tout en créant des œuvres se déployant sous forme communautaire ou sociale, ces artistes, me semble-t-il, ont problématisé de façon inédite leurs propres gestes de créateurs. À la lumière des apories politiques grevant les postures relationnelles de la première heure, ces projets récents sont l'occasion de repenser le rôle de l'artiste par rapport aux relations politiques, esthétiques et sociales qu'il instaure. En effet, ces pratiques m'intéressent dans la mesure où elles abordent la posture de l'artiste relationnel d'un œil critique ; certaines vont jusqu'à remettre

en cause l'efficacité politique de l'art comme modèle social. En dernière analyse, elles seraient peut-être le symptôme d'une nouvelle posture créatrice qui serait en train de naître : celle de l'artiste post-social, c'est-à-dire de l'artiste dont les œuvres insistent sur son impuissance à séduire, à rassembler et à prendre en charge la créativité d'autrui autour de l'idée de sa propre singularité.

I

Berlin, 1798. Le poète et théoricien de l'art romantique Friedrich von Hardenberg réussit un tour de force de ce que l'on qualifierait sans doute aujourd'hui d'art « engagé », voire « d'intervention ». En effet, il infiltra l'organe de propagande officiel du régime monarchique prussien (les *Annales de la Monarchie Prussienne*) en y publiant une œuvre critique à l'égard du gouvernement, et ce, à l'insu des instances de censure. Sous le nom de plume de « Novalis », qui désignait à ses yeux le rôle de « défricheur » que l'artiste s'attribuait dans le nouveau paysage culturel de l'Europe post-révolutionnaire, Hardenberg fit paraître un ensemble de fragments littéraires intitulé *Foi et amour, ou le roi et la reine*[2]. Il n'entre pas dans mon propos d'analyser comment ce texte d'une grande intelligence s'adresse directement au roi Frédéric-Guillaume III, en se constituant autour d'une économie du secret[3], afin que le monarque puisse s'éveiller au rôle *artistique* qui lui était dévolu, dans la perspective romantique. J'aimerais plutôt insister sur son caractère le plus pertinent du point de vue du lecteur contemporain : *Foi et amour* est avant tout un manifeste de l'art relationnel. Et le propre de l'artiste, peut-on y lire, est de mettre en œuvre la créativité d'autrui. Bien que l'écriture fragmentaire produise un certain éclatement thématique, on ne peut s'y méprendre : les propos de Novalis s'articulent autour d'une idée séduisante que la plupart des postures artistiques contemporaines s'inscrivant dans la foulée du moment relationnel des années 1990 ne cessent d'alimenter : à savoir l'idée selon laquelle *l'activité artistique serait la matrice de l'émancipation sociale*[4].

En effet, dans un carnet de notes datant de la même période, Hardenberg avait esquissé une théorie politique s'articulant autour de la créativité : « L'État poétique, écrivait-il, est l'État véritable et accompli. » C'est pourquoi « plus il y a d'esprit [*Geist*] et de transactions spirituelles [*geistiges Verkehr*] dans l'État, plus celui-ci s'approchera de ce qui est poétique[5]. » Dans cette optique, *Foi et amour* se veut une réflexion plus approfondie sur le caractère *relationnel* de l'art dans le processus collectif de rédemption. Mais pour que l'on réussisse cette transformation de la collectivité en œuvre d'art, il convient d'abord d'éduquer les citoyens à assumer leur propre créativité. Ainsi, le point d'orgue de *Foi et amour*, véritable missive d'un « prince » à un autre, est une conception

étonnante du chef d'État : si l'analogon de l'État parfait, c'est l'œuvre d'art, il en résulte que le prince doit lui-même être un artiste. Mais à ce titre, son rôle ne serait pas égal à celui revenant au commun des mortels, puisqu'il y a une différence de *perspective* entre le chef et son peuple. Alors que le travail artistique du citoyen se borne à l'expression de soi, celui du prince est simultanément *expressif et transitif* (il prend pour objet le corps social). Placé au sommet de l'État qui est à sa charge, l'artiste-prince a pour matériau la créativité de ses sujets ; dès lors, écrit Novalis, il sera « artiste des artistes », voire « directeur des artistes », afin que « tout homme puisse devenir un artiste » et « que tout puisse devenir beaux-arts[6] ». En dernière analyse, « le régent », artiste suprême, « dirige un spectacle infiniment varié dans lequel la scène et le parterre, les acteurs et les spectateurs ne font qu'un, et lui-même est simultanément le poète, metteur en scène et héros de la pièce[7] ».

II

Mon dessein, en retenant ces idées, n'est pas simplement historique. Il me semble qu'en tissant des liens inédits entre le champ de l'art et celui de la politique moderne, ces fragments constituent un important jalon dans la généalogie de l'esthétique relationnelle. Autre point de repère : le programme de Novalis est contemporain (à peu de chose près) des conceptions saint-simoniennes de l'efficacité politique et sociale de l'art. Selon celles-ci, l'art est dit « d'avant-garde » (nous sommes en 1825) dans la mesure où il est *producteur* du salut commun, puisque sa « puissance » est « la plus immédiate et la plus rapide[8] ». Il est indéniable que ce sont là des aspects fondamentaux de la pensée de Nicolas Bourriaud — qui ne cesse d'ailleurs de revendiquer l'héritage des avant-gardes historiques, certes sous forme « reconstituée[9] », afin que l'être humain puisse modéliser la liberté de demain. Dès lors, on pourrait supposer qu'une des stratégies principales de l'art relationnel s'avère tout à fait « romantique » : *le salut commun/en commun par la mise en forme de. . . la créativité/la liberté/le désir. . . d'autrui.*

Il importe de souligner que dans le contexte québécois, l'art relationnel s'est manifesté autour d'une plateforme théorique indépendante, ce qui l'affranchit considérablement du militantisme politique des textes de Bourriaud. Mais si l'on misait davantage sur la dimension *éthique* des œuvres relationnelles[10], cela n'a pas pour autant empêché les pratiques québécoises de reconduire la posture salvatrice omniprésente dans *Esthétique relationnelle* et de renouer par là avec l'*ethos* romantique en pleine crise postmoderne. Les projets *Porus* et *Darboral* (entamés en 1998 et en 2000, respectivement) de Massimo Guerrera sont des exemples paradigmatiques. Le souci d'introduire autrui dans un univers

esthétique total (en sollicitant sa créativité) afin d'y inventer, en commun, de nouvelles formes de socialité, n'est pas sans évoquer la dialectique de la réflexivité et de la transitivité de l'artiste-directeur qui était fondamentale dans le dispositif de Novalis.

Plus récemment, d'autres pratiques, dont les paramètres esthétiques sont plus austères, attestent de l'inaliénabilité de cette dynamique de la rédemption dès que l'art prend en charge la sphère de la socialité. Je renvoie à titre d'exemple (et pour leur sobriété) aux photographies et vidéos que Romeo Gongora a réalisées avec le concours de détenus au Luxembourg. Dans ces œuvres, les prisonniers se mettent en scène devant un dispositif de représentation que l'artiste envisage comme un confessionnal. Ici, l'expression de la subjectivité réformée se fait grâce à — et en fonction de — cette démarche artistique, laquelle octroie au détenu une fonction créative qui est en même temps, tout comme le confessionnal, un outil d'expiation.

Je mentionne un dernier projet qui a le mérite d'exposer encore plus précisément les prémisses politiques du mouvement relationnel : *Zivildienst (ungleich) Kunstprojekt*[11] d'Althea Thauberger, où l'art relationnel (re)devient une affaire d'État[12]. Dans cette œuvre réalisée lors d'une résidence à la Künstlerhaus Bethanien de Berlin en 2006 (soit près de deux siècles après *Foi et amour*), l'artiste a négocié avec une instance gouvernementale allemande afin de permettre à huit citoyens âgés de 18 à 22 ans de se libérer du service militaire obligatoire en exerçant des *fonctions artistiques*. En vertu d'une loi datant des années 1950, tout objecteur de conscience doit s'acquitter de sa dette publique en travaillant pour le bien commun. À la différence de leurs compatriotes qui ont œuvré dans des hôpitaux, des écoles ou des centres communautaires, la « production sociale » des recrues de Thauberger s'inscrivait dans une logique de l'exception : la démarche plastique de l'artiste, qui prenait leur propre personne et leur propre créativité pour matériaux. Pendant plusieurs mois, le groupe s'est rencontré régulièrement afin de débattre de questions identitaires, nationales, sociales et politiques. À la fin de ce processus mimétique (simulant la structure dialogique du forum), cette communauté éphémère s'est mise en scène à l'intérieur d'un grand échafaudage érigé dans l'espace central de la Bethanien. Le film qui en résulte contient des chorégraphies ayant pour thème l'isolement, le désespoir, la coopération, l'idéalisme, la trahison et l'endurance.

La richesse de ce projet permet de thématiser pleinement les soubassements idéologiques de l'ensemble du champ relationnel ainsi que la façon dont la question de la démocratie y est posée[13]. Bourriaud n'écrit-il pas que les formes artistiques « sont plus ou moins démocratiques » dans le même paragraphe

de son glossaire où il définit le « critère de coexistence » ? « Toute œuvre d'art produit un modèle de socialité, qui transpose le réel ou pourrait se traduire en lui. Il existe donc une question qu'on est en droit de se poser devant toute production esthétique : *Cette œuvre m'autorise-t-elle au dialogue ? Pourrais-je exister, et comment, dans l'espace qu'elle définit* [14] *?* »

Or chez Thauberger, nous sommes davantage dans une économie du *mimétisme* des procédés démocratiques que devant la chose elle-même. Cela se constate dès que l'on réfléchit sur la position directrice de l'artiste : elle se projette en relation d'égalité vis-à-vis d'une structure étatique que, pourtant, elle parasite. Mais elle le fait très précisément *parce qu*'elle *croit* [15] que l'art est l'équivalent du travail communautaire et constitue ainsi une contribution sociale à part entière au sein de l'État démocratique moderne. Par conséquent, l'art relationnel, aux yeux de l'artiste, serait un dispositif générateur d'une nouvelle conscience politique [16]. Dès lors, l'art relationnel, loin d'être tout bonnement « démocratique » (comme on l'a trop souvent cru), serait un *supplément* de la démocratie (ce qui signifie : *sans* l'art/l'artiste, la démocratie ne serait point [17]…). Et ce « supplément » a pour centre *une* volonté (plastique) et pour *moyen* le devenir-artiste d'autrui [18]. Enfin, je signale au passage que les œuvres du Polonais Artur Zmijewski (en particulier *Them*, 2007) et même celles de l'Espagnol Santiago Sierra (que Claire Bishop admirait en raison de leur exemplarité en tant que « better politics [19] ») s'inscrivent dans la même logique. Dans tous les cas, les œuvres relationnelles les plus soucieuses de thématiser leur forme démocratique ne suscitent aucun dialogue véritable, dans la mesure où elles constituent des dispositifs communicationnels à sens unique. En témoigne le fait que les participants ne peuvent y remettre en cause le dispositif relationnel *en tant que dispositif* [20], à moins de mettre fin au jeu de l'artiste. On comprend ainsi que le mimétisme dans cette affaire se veut un dépassement radical de la chose imitée…

III

Le reste de ce texte a pour visée d'énoncer une hypothèse qui mériterait d'être développée plus longuement : peut-on pratiquer l'art relationnel en déjouant la dialectique de l'expressivité et de la transitivité ? Le cas échéant, quel rôle serait dévolu à l'artiste dans cette nouvelle dynamique sociale ?

Alors qu'ailleurs dans le monde, l'art relationnel a pris un tournant « antagoniste » (dans un élan d'autocritique politique ?) [21], il me semble qu'au Québec, les dix dernières années ont été marquées par des pratiques misant sur l'*in*aptitude des participants [22]. Les projets que je tiens pour emblématiques de cette tendance n'ont pas obligatoirement

été conçus en fonction d'une telle finalité et leurs auteurs ne se réclament pas de l'art relationnel. Cependant, quelques œuvres signées Ève K. Tremblay, Emmanuelle Léonard, Jacinthe Lessard-L et Raphaëlle de Groot permettent de repenser la dimension politique du relationnel. Plus particulièrement, ces artistes ont développé de nouvelles approches communautaires dans lesquelles elles ont problématisé de manière inédite leurs propres postures artistiques, en fonction de l'« agentivité » de leurs sujets, prise en compte en tant que telle. Ainsi ces approches ont-elles le mérite d'aborder le *topos* de l'artiste salvateur d'un regard critique, et ce, sous un double rapport : soit elles l'envisagent comme un problème de *compétence* (en réfléchissant sur les critères permettant de distinguer — ou pas — les aptitudes de l'artiste de celles de l'être humain en général) ; soit elles l'investissent comme un problème d'*énonciation* (en interrogeant les conditions de possibilité pragmatiques de la posture de l'artiste romantique). Dans tous les cas, ces pratiques s'inscrivent dans une logique de la *répétition* performative de l'héritage relationnel, ce qui signifie peut-être que nous témoignons actuellement d'un changement de paradigme.

Plusieurs chercheurs ont insisté, à juste titre, sur l'inquiétante fécondité de la conception novalisienne de l'État esthétique. Par exemple, l'historien de l'art Éric Michaud a consacré un livre aux retombées réelles que de telles idées ont eues dans le projet du national-socialisme, où art et politique relevaient d'un même « problème »[23]. Neil McWilliam, quant à lui, s'est penché sur la genèse de l'art social en France au XIX^e^ siècle, c'est-à-dire sur les mouvements artistiques qui, à l'instar des visées utopiques des saint-simoniens, jumelaient créativité artistique, progrès technique et communautarisme[24]. Les travaux actuels de Thierry De Duve, portant sur le « passage » du système des beaux-arts au paradigme de « l'art en général » — où *tout le monde* est (ou peut devenir) un artiste —, visent à déceler les survivances de cette idée romantique dans les utopies artistiques du XX^e^ siècle et, plus particulièrement, dans le projet d'une *Soziale Plastik* chez Joseph Beuys[25].

00.03.54

Or, si « l'histoire de la métaphore du prince artiste reste à écrire », comme le signale Éric Michaud, et si, par ailleurs, cette histoire « serait sans doute celle du lent processus qui mène à la réalisation concrète de la métaphore, à son incarnation dans sa seule figure possible, celle du dictateur artiste[26] », on est en droit de demeurer perplexe devant le fait que ce sombre *topos* romantique s'est installé dans plusieurs démarches de praticiens de l'art contemporain au Québec, dans cet art dit « postmoderne » qui, justement, était censé — aux yeux de plus d'un — en avoir terminé avec les innombrables figures d'artistes salvateurs de la modernité

plastique (au sens où l'entendait Donald Kuspit dans *The Cult of the Avant-garde Artist*[27]). On se souviendra à ce sujet que dans l'*Esthétique relationnelle*, le lien social était envisagé comme le *matériau* de l'art, c'est-à-dire comme un « domaine d'échanges » qu'il faut « juger selon des critères *esthétiques*[28] ». Et c'est très précisément là, dans cette *conversion* du politique en phénomène *esthétique* — conversion rappelant les mythologies des pires régimes politiques du XX^e^ siècle —, que le legs romantique pose problème[29].

Cela posé, quelques questions demeurent pourtant sans réponse (on constatera que l'analyse que je propose se situe à un autre *niveau*). En quoi l'art — et l'artiste — ont-ils à prendre en charge le lien social afin *de le mettre en forme ?* Sous quelle *autorité* les artistes agissent-ils lorsqu'ils investissent *la créativité* d'autrui ? Et encore : sur la base de quelles *compétences* l'artiste se distingue-t-il de son *matériau*, c'est-à-dire *autrui* ? Inversement : en quoi l'être humain (celui qui est « sans œuvre ») a-t-il à être (trans)formé ? Enfin, n'y a-t-il pas là une *hiérarchie de la créativité* (ou du moins une « directionalité ») que les pratiques sociales n'ont pas suffisamment interrogée ? On conviendra qu'il y a là un épineux problème politique[30] ; et à défaut de répondre sérieusement à ces questions, il est peu probable que les pratiques sociales puissent se défendre d'être taxées de « romantiques » (au sens que je viens d'expliciter).

Dans le projet polymorphe et délocalisé *Becoming Fahrenheit 451* (entamé en 2007), Ève K. Tremblay a proposé une contre-posture qui nous permet d'envisager ces questions sous un nouveau jour. En déployant autrement les éléments constitutifs de ses séries photographiques (qui problématisaient la mémoire, l'oubli, le rapport entre image et littérature, l'association libre, l'improvisation, la topologie du souvenir, et la rencontre avec autrui), *Becoming Fahrenheit 451* a permis à l'artiste d'ouvrir sa pratique sur d'autres modalités performatives et, par conséquent, de poser un geste tout à fait inédit.

Dans ce projet ambitieux, Tremblay a transformé un livre — en l'occurrence, le roman *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury — en script performatif, si bien que depuis plusieurs années elle tente (en vain) de mémoriser la totalité de ce texte, à l'instar des *book people* qui en sont les protagonistes. Or, en développant des stratégies mnémotechniques diverses (le dessin, la photographie, la formalisation de gestes posés quotidiennement et la promenade urbaine comme procédés de spatialisation des signifiants du récit), Tremblay a entamé une véritable démarche réflexive portant sur la figure de l'artiste. Cela a donné lieu à plusieurs performances où Tremblay, adoptant une pose évoquant le divan freudien, récite le texte de Bradbury alors qu'un participant, jouant le rôle du psychanalyste, relève les lapsus, déplacements,

Ève K. Tremblay
***À lire (dada)*, 2011**
Épreuve à développement chromogène, 13 x 13 cm

Ève K. Tremblay
***Somnanbule dans un jardin*, 2010**
Épreuve à développement chromogène, 76 x 76 cm

condensations et silences. Dans tous les cas, les énoncés de l'artiste sont validés à partir d'un étalon : un exemplaire de *Fahrenheit 451* annoté compulsivement de la main de Tremblay. Une part importante de ce projet a été consacrée à la constitution d'une communauté relationnelle dans laquelle chaque membre agit en tant que « mémorisateur », *au même titre que Tremblay*, c'est-à-dire à titre d'agent *soumis* aux exigences de réciter une œuvre (littéraire) d'autrui. Dès lors, Tremblay transforme et permet à quiconque de transformer n'importe quel texte en script et, par là, de « devenir » James Joyce, Mishima, Marx… Les aptitudes de l'artiste étant maintenant indiscernables de celles que possèdent les participants, tous jouent le même jeu : « l'interprétation » des textes d'autrui. Mais il y a là non seulement une relativisation de la part de créativité imputée au participant : cela signale surtout que l'art relationnel se pratique désormais sous le signe de l'échec performatif.

En effet, en tant que performance portant sur le devenir-énonciation de l'art (dans *Fahrenheit 451*, les livres disparaissent et il ne reste que ceux et celles qui s'efforcent de les réciter), *Becoming Fahrenheit 451* est avant tout la démonstration en acte de l'échec de l'artiste comme sujet de l'énonciation. Bien que la fonction de Tremblay la distingue, dans la hiérarchie des mémorisateurs, des autres participants (elle mémorise le livre suprême, celui contenant le récit du devenir-énonciation de la littérature dans son ensemble), sa place dans la communauté est vouée à l'échec, puisqu'elle se réduit à l'acte de performer sa propre défaillance. Ainsi, loin de proposer un univers esthétique cohérent dans lequel les participants doivent poser des gestes créatifs s'inscrivant dans une démarche artistique dirigée, le projet de Tremblay sape l'autorité de l'artiste par des moyens performatifs et aboutit sur ce qui est peut-être une nouvelle posture : celle de l'artiste énonçant sa propre impuissance et signalant par là l'impossibilité de fonder un projet social autour de l'art.

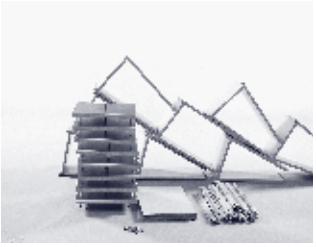
00.03.56

Dans cette perspective, je tiens le projet d'Ève K. Tremblay pour emblématique d'une stratégie récente qui consiste à repenser le caractère mimétique des dispositifs relationnels canoniques. Alors que le mimétisme, chez Thauberger ou chez Zmijewski, prenait pour objet le dispositif dialogique en tant que tel, les nouvelles formes de mimétisme investissent davantage les *compétences* des membres des communautés relationnelles. Il s'agit là d'une approche inversement symétrique de celle incarnée par la figure de l'artiste dans l'horizon romantique d'un Nicolas Bourriaud : penser la forme à partir de la relation. Dans la mesure où autrui *n'est pas* un artiste, cette forme subira obligatoirement une transformation.

D'où la résurgence de l'amateurisme dans bon nombre des pratiques sociales d'aujourd'hui. Dans quelques projets récents, Jacinthe Lessard-L se réfère sciemment à l'héritage

plastique moderniste, qui alliait formalisme et utopie sociale. Mais elle le fait tout en misant sur les inaptitudes artistiques de ses sujets. Ainsi, dans *Ten-minute Sculpture*, de 2004, et *Two-minute Sculpture*, de 2005, deux projets évoquant les performances d'Erwin Wurm, le participant est mené dans une salle institutionnelle dégarnie dans laquelle se trouve un meuble Ikea toujours emballé dans son carton d'origine. La seule directive émise est celle de construire une sculpture à partir de tous les éléments constitutifs du meuble (y compris les vis et écrous). Après quelques minutes (soit dix ou deux, selon le projet), l'artiste s'introduit dans la salle et photographie la construction précaire avant qu'elle ne s'écroule. Dans *Construction rapide*, 2005, Lessard-L a répété l'expérience en plaçant une caméra vidéo dans la pièce. Mais à la différence des deux projets photographiques, ici les participants sont tenus de construire le meuble en suivant à la lettre les consignes imprimées d'Ikea, l'enjeu étant d'exposer les gestes singuliers posés par chaque individu alors que tous effectuent — du moins en principe — la *même* tâche répétitive et prévisible. L'œuvre est parfois ludique et les gens s'avèrent fort malhabiles, si bien qu'on est en droit de parler d'« échecs constructifs ». D'ailleurs, en déjouant les attentes du spectateur, *Construction rapide* ne mise pas sur l'aliénation de l'individu travaillant en chaîne, mais plutôt sur ce qui lui revient en propre : le geste qui est irréductiblement sien. Lessard-L constitue ainsi une communauté éphémère autour de l'expression corporelle des personnes et autour de l'incompétence en matière de production artistique. Phénomène universel s'il en est, l'incompétence se manifeste de façon *originale* dans tout un chacun, comme le montre ce projet avec un certain brio. Par ailleurs, ces projets ne visent plus à incorporer les participants dans une totalité esthétique ; au contraire, c'est l'auto-expression d'autrui, réduite à sa manifestation la plus banale et in-artistique, qui permet à l'expression de l'artiste d'avoir lieu. Agissant à l'image de ses sujets, Lessard-L ne propose pas une maîtrise sur le tout, mais plutôt une documentation photographique/vidéographique discrète attestant de sa fascination pour un médium (la sculpture) qu'elle ne saurait mieux pratiquer. Le projet récent *La Pataphysique de l'espace*, 2011, continue à explorer cette dynamique. Ici, l'artiste se déplace chez les participants à qui elle confie un ruban blanc. Elle leur donne la consigne de lier des objets entre eux dont le nom commence avec la même lettre. Il en résulte des chaînes de signifiants tout à fait gratuites et éphémères qui ne sont pas sans rappeler les solutions « *scotch-tape* » que les bricoleurs apportent parfois à leurs problèmes plastiques. En poursuivant ses recherches sur l'espace domestique, Lessard-L signe ici un projet très épuré qui réussit à réfléchir sur le relationnel

Jacinthe Lessard-L
Two-minute Sculpture, 2005
Épreuve à développement chromogène, 101 x 76 cm

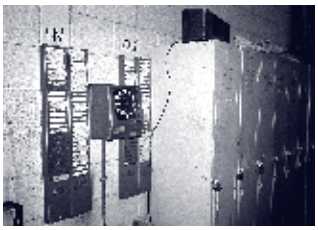


Jacinthe Lessard-L
Ten-minute Sculpture, 2004
Épreuve à développement chromogène, 76 x 101 cm

en le réduisant à ses composantes primitives : l'autre, le lien, le caractère arbitraire de ce dernier, et la volonté de mettre quelque chose en forme.

Dans un entretien autour de la figure de l'intellectuel, Gilles Deleuze proposait à Michel Foucault une définition de l'efficacité politique de l'intellectuel : l'intellectuel, affirmait-il, se définit en termes d'une « indignité de parler pour les autres[31] ». Foucault, quant à lui, soutenait que « [l'intellectuel est là] pour la sape et la prise de pouvoir, à côté, avec tous ceux qui luttent pour, et non en retrait pour les éclairer[32] ». Le projet photographique d'Emmanuelle Léonard intitulé *Les Travailleurs*, 2002, s'inscrit dans cette conception immanente de l'agentivité critique. En effet, ce projet à caractère social a réussi ce qui me semble un tour de force : tout en proposant une œuvre relevant des critères canoniques de l'art relationnel, *Les Travailleurs* pose pourtant un geste tout à fait inverse de celui consistant à esthétiser le champ politique. En déléguant la fonction auctoriale normalement dévolue à l'artiste-photographe à quarante-cinq travailleurs représentant divers secteurs de l'économie (y compris la prostitution, le travail domestique et le chômage), Léonard a aidé ces travailleurs à produire et à diffuser des images de leur propre condition sociale. Les travailleurs, munis de leurs appareils photo, accédaient ainsi à un puissant outil analytique, producteur de l'opinion publique. Ils pouvaient dès lors convertir leur positionnement fragile dans l'économie de la lutte des classes en énoncés informationnels et symboliques, seuls véritables protagonistes dans le nouvel ordre politique mondialisé. Cette délégation est donc, en quelque sorte, renoncement : « La pluralité des points de vue suggère que " l'artiste photographe " ne serait peut-être pas doué d'un regard garant d'une véracité plus grande que celui de tout autre photographe, qu'il soit artiste ou amateur[33]. »

Je termine en mentionnant deux projets : *Portraits de clients*, 2007, et *Il Volto Interiore*, 2007, de Raphaëlle de Groot. À mon sens, le travail de cette artiste est exemplaire en ceci qu'il relativise d'une façon très convaincante l'autorité de l'artiste dans l'acte relationnel de création. Dans ces deux projets, De Groot offre ses services de portraitiste en installant un atelier improvisé dans une salle d'exposition. Alors que le client (qui lui est inconnu) lui dicte les traits du visage à reproduire, De Groot porte un masque blanc confectionné à partir de papier mâché. Aveuglée par cette surface d'inscription, l'artiste doit tâter cette seconde peau en se fiant sur l'expérience phénoménologique de sa propre visagéité, afin de reconstituer le visage de celui ou de celle qui n'existe pour elle que par le médium de la *voix*. Ainsi, la *genèse* de l'image dépend des énoncés émis par autrui — et cette dépendance est *génératrice* de ce qui revient à l'artiste en propre : la création d'une image. Ces projets



Emmanuelle Léonard
Yves Lemelin, afficheur,
de la série *Les Travailleurs*, 2002
Épreuve à développement
chromogène, 32 x 44 cm

Emmanuelle Léonard
Annick, escorte, de la série
Les Travailleurs, 2002
Épreuve à développement
chromogène, 22 x 30 cm

Raphaëlle de Groot
Portraits de clients, 2007
Performance

récents évoquent sans doute l'œuvre *Colin-maillard*, de 1999–2001, dans laquelle l'artiste collaborait avec des aveugles de naissance. Toutefois, il me semble qu'ils insistent de façon inédite sur la précarité de la posture auctoriale. En effet, le portrait requis par autrui est avant tout *un autoportrait de l'artiste comme autrui*. Dès lors, *Portraits de clients* et *Il volto interiore* produisent quelque chose de nouveau : la dissolution de l'artiste *par* le social. En dernière analyse, il s'agit là d'une critique de la figure de l'artiste aboutissant sur une figure sans visage et dont le droit à la « figurabilité » est médiatisé par la voix (pour ne pas dire la volonté) de l'autre.

Dans un texte publié à peine quelques années avant que ces artistes aient entamé leurs démarches autocritiques, Éric Michaud se penchait sur le rôle de l'image dans les sociétés modernes. Ses constats, fort lucides, peuvent déranger plus d'un lecteur, surtout s'il a encore la foi en l'efficacité rédemptrice de l'art : si « l'exigence démocratique », écrivait-il, se caractérise par « l'infigurabilité du lieu du pouvoir », comment ne pas admettre que l'on doit « préserver ce vide ou ce non-lieu », puisque c'est lui qui « génère la division et le conflit constitutifs de l'espace propre à la démocratie ». Il s'ensuit que « l'atomisation des pratiques et des formes de l'art », c'est-à-dire son « auto-dissolution par renoncement à sa propre " volonté de puissance " », et, de plus, « sa progressive désincarnation tout au long du XX^e siècle », ont constitué « les seules réponses que pouvait apporter l'activité artistique à l'incessante incarnation du mythe producteur d'avenir[34] ». Il se pourrait que les œuvres ici en question — que je qualifierais de « post-sociales », non pas tant parce qu'elles en finissent avec la réification des rapports humains propre à l'art social, mais bien parce qu'elles en infléchissent les termes —, constituent un nouveau visage, assez discret, de cet auto-renoncement de la puissance de l'art. Peut-être est-ce là un signe que certains artistes ont abandonné la foi et l'amour romantiques…

Raphaëlle de Groot
Il Volto Interiore, 2007
Masque (Stefano)

Raphaëlle de Groot
Il Volto Interiore, 2007
Masque et polaroïd (Claudia)

Eduardo Ralickas est doctorant en histoire de l'art à l'Université de Montréal et à l'École des hautes études en sciences sociales, à Paris. Sa thèse s'intitule *Naissance de l'art performatif. Étude sur les prémisses du moment romantique en Allemagne*. Il est l'auteur de plusieurs essais parus dans des périodiques canadiens. En 2010, il a été commissaire de l'exposition *Raymonde April : Équivalences I-IV*.

1. Ce projet s'est concrétisé sous deux formes. Il s'agissait d'un programme d'expositions au Centre des arts actuels Skol et d'un livre de réflexion : *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001. Un des volets de cet ouvrage était consacré aux pratiques relationnelles. Il importe de mentionner que d'autres projets avaient également développé la question de l'art relationnel indépendamment des *Commensaux.* Celui qui a sans doute eu le plus d'échos est *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999, commissaires : Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perrault. Par ailleurs, la revue *Parachute* a joué un rôle déterminant dans la diffusion des pratiques relationnelles au Québec. Dès 2000, année où elle s'est réinventée autour de « l'idée de la communauté », les mots d'ordre des éditoriaux renvoyaient soit au lexique de Nicolas Bourriaud, soit à la pensée des nouveaux heideggeriens français (l'être-avec, l'être-en-commun, etc.). L'importance que j'accorde au cas des *Commensaux* dans ma réflexion tient au fait que ce projet est tributaire de la pensée de Nicolas Bourriaud.

2. Voici la notice bibliographique originale : Novalis, « Glauben und Liebe oder der König und die Königin », *Jahrbücher der Preußischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III.*, hrsg. von F. E. Rambach, Berlin, Johann Friedrich Unger, Bd. II (Juli 1798), p. 269–286. (Friedrich von Hardenberg, « Foi et amour, ou le roi et la reine », dans *Semences. Œuvres philosophiques de Novalis tome II*, traduction d'Olivier Schefer, Paris, Allia, 2004, p. 97–111.)

3. J'emploie cette expression au sens où l'entendait Louis Marin. Voir « Logiques du secret », *Traverses*, n° 31–32 (mars 1984), p. 60–69 et *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, éd. revue par Cléo Pace, Paris, EHESS, 2006 [1989], p. 173 *sqq*.

4. Voir Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 10. Le projet des *Commensaux* proposait un projet politique semblable : les œuvres dans la programmation avaient « l'ambition d'avoir une *portée* sur la vie et pour autrui » et donc de proposer des « modélisations micropolitiques ». Loubier et Ninacs, *op. cit.* note 1, p. 14.

5. Friedrich von Hardenberg, « Remarques mêlées », dans *Semences. Œuvres philosophiques de Novalis tome II,* traduction d'Olivier Schefer, Paris, Allia, 2004, p. 297. J'ai adapté la traduction.

6. *Eod. op.,* p. 110. J'ai adapté la traduction.

7. *Ibid.* J'ai adapté la traduction.

8. Il appartient au mathématicien Olinde Rodrigues, disciple de Saint-Simon, d'avoir employé la métaphore militaire pour la première fois dans un texte esthétique. Voir Rodrigues, « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », *Œuvres de Claude-Henri de Saint-Simon*, Paris, Anthropos, 1966, t. 5, p. 210–211.

9. Bourriaud, *op. cit.* note 4, p. 12. Autre jalon dans cette préhistoire de l'esthétique relationnelle : le thème du « laboratoire ». Sur cette question, voir Éric Michaud, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 119–145.

10. Loubier et Ninacs, *op. cit.* note 1, p. 14.

11. Littéralement : « Service social (n'est pas égal à) projet artistique. »

12. Althea Thauberger a fait ses études de premier cycle en arts visuels à l'Université Concordia à la fin des années 1990, soit au même moment où l'art relationnel a proliféré dans les pratiques québécoises.

13. Sur les liens entre art relationnel et démocratie, voir Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, n° 110 (automne 2004), p. 51–79. La réflexion que je propose ici n'est pas tout à fait compatible avec la thèse de Bishop. Selon Bishop, certains artistes relationnels auraient créé des œuvres se rapprochant de la structure de la démocratie en intégrant une dimension antagoniste dans leurs projets. À mon sens, l'art relationnel génère des systèmes clos dans lesquels les participants ne remettent pas en cause le système en tant que tel. Voilà pourquoi, à mes yeux, l'antagonisme que défend Bishop n'est que *simulation*.

14. Bourriaud, *op. cit.* note 4, p. 114.

15. Il s'agit d'une hypothèse. L'inverse impliquerait une posture cynique de la part de l'artiste (et de ma part). Mon hypothèse est fondée sur ce que les logiciens Willard Van Orman Quine et Donald Davidson appellent le principe de charité : il convient d'attribuer aux propos d'autrui le maximum de rationalité et de cohérence. Voir W.V.O. Quine, *Word and Object*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1960, p. 59 ; Donald Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation*, 2nd ed., Oxford, Clarendon Press, 2001 [1984].

16. De par son caractère progressiste, le projet de Thauberger est tout à fait conforme à la théorie politique de Nicolas Bourriaud. Selon ce dernier, en pratiquant l'art relationnel, l'humain est censé « apprendre à mieux habiter le monde ». Et cet art, remarque-t-il, « [constitue] des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant ». Bourriaud, *op. cit.* note 4, p. 13. Il convient de signaler, cependant, que cet aspect du projet de Thauberger n'est pas une caractéristique générale de sa pratique.

17. Sur la supplémentarité, je renvoie au texte canonique de Jacques Derrida, « Ce dangereux supplément », dans *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 203–234.

18. Bien évidemment, ce devenir est subordonné à la posture créatrice de l'artiste relationnel. C'est pourquoi, à mes yeux, il faut répondre par la négative aux deux interrogations de Bourriaud (voir note 13), et ce, devant toutes les œuvres relationnelles qu'il donne en exemple et devant celles que j'ai mentionnées ici.

19. Bishop, *art. cit.* note 13, p. 79.

20. Donc en tant qu'instance d'assujettissement. Cf. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduction de Martin Rueff, Paris, Rivages poche, 2007, p. 27 et 42.

21. Du moins c'est la thèse de Bishop. Le concept d'antagonisme a été affiné dans le champ politique par Chantal Mouffe et Ernesto Laclau. Pour un résumé, voir Mouffe, *Politics and Passions. The Stakes of Democracy*, Londres, Centre for the Study of Democracy, 2002. <http://www.westminster.ac.uk/schools/humanities/politics-and-international-relations/people/staff/mouffe,-chantal>.

22. J'entends cela littéralement, au sens de ce qui est le contraire de l'aptitude.

23. Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1996.

24. Neil McWilliam, *Rêves de bonheur : L'art social et la gauche française (1830–1850)*, traduction de Françoise Jaouën, Dijon, Les presses du réel, 2007.

25. Thierry De Duve, « Le cas Beuys », conférence prononcée à l'Université de Montréal le 6 février 2009.

26. Michaud, *Un art de l'éternité, op. cit.* note 23, p. 15.

27. Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-garde Artist*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1993.

28. Bourriaud, *op. cit.* note 4, p. 17–18 (je souligne).

29. C'est ce que Philippe Lacoue-Labarthe appelait d'ailleurs le « national-esthétisme ». Voir *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 92 *sqq*.

30. L'enjeu est donc de taille. À titre de modélisation sociale, l'art relationnel constituerait-il une *esthétisation* du politique ? Je soupçonne que les réponses à ces questions permettraient d'approfondir la façon dont ces pratiques réussissent à brouiller la différence entre *droit artistique* et *droit juridique* en régime relationnel.

31. « Les intellectuels et le pouvoir », entretien entre Michel Foucault et Gilles Deleuze, *L'Arc,* n° 49 (1972), p. 5.

32. *Ibid.*

33. Nathalie de Blois, *Emmanuelle Léonard — Un livre de photographies*, Montréal, Occurrence, espace d'art et d'essais contemporains, 2005, p. 35.

34. Éric Michaud, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 72 (octobre–décembre 2001), p. 52.

00.03.62

Bernard Schütze

Questions d'attente

Pris entre les injonctions d'une accélération technologique constante et la persistance d'une vision postmoderne du monde, le temps que nous vivons est fait d'une succession rapide d'instants qui se déroulent sur un horizon au mieux incertain, catastrophique au pire. En cherchant à tout accélérer à la vitesse des électrons, la société dans laquelle nous vivons nous donne l'impression que tout bouge de plus en plus vite et, pourtant, nous n'allons nulle part. Devant un avenir qui se fait attendre et un passé déconsidéré, nous vivons dans une instantanéité incessante, profondément conscients d'être suspendus dans le temps entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore. Le critique de la culture Boris Groys définit le temps présent comme « un retard prolongé, peut-être infini[1] ». Or, la façon typique d'occuper un retard indéfini, c'est d'attendre, un entre-deux qui ne conduit nulle part parce que la roue du temps, en tournant plus vite, nous maintient dans un présent perpétuel. Élaborant sur la notion de présentisme[2] empruntée à François Hartog, la théoricienne des arts médiatiques, Christine Ross décrit le mode temporel actuel comme « un retrait dans le présent, la conversion du présent, et surtout de l'immédiat, en valeur absolue, ce qui, aujourd'hui, implique une importante rupture avec le passé (donné pour perdu) et avec l'avenir (perçu comme toujours plus incertain)[3] ». Dans ce contexte, l'attente est à la fois un symptôme de la postmodernité avancée et un frein à la logique temporelle dominante d'une société mue par la technologie.

On peut définir le contexte temporel de l'actuelle génération d'artistes du Québec comme l'accouplement d'une accélération sans but et d'une attente angoissée. Ainsi, face à un présent chronique et à un avenir différé, nombre de ces artistes affrontent la temporalité sans profondeur de cette ère postmoderne, qui semble interminable, en plaçant le temps au cœur de leurs travaux. Nous proposons que cet intérêt grandissant pour des questions de temporalité indique la recherche d'une porte de sortie pour échapper à la logique temporelle dominante du monde de l'art actuel et à son diktat de produire du neuf et de l'inédit sur l'horizon d'un « maintenant absolu ». On peut dire que les démarches artistiques axées sur le temps constituent des contrepropositions qui jettent un nouvel éclairage sur notre condition actuelle et imaginent d'autres moyens d'habiter le temps et de « générer des formes alternatives de temporalité[4] ».

Notre propos se concentre principalement sur trois jeunes artistes québécois dont l'œuvre porte de façon manifeste sur la notion d'attente (Véronique Malo, Olivia Boudreau et Patrick Bernatchez). Cependant, il serait pertinent de considérer aussi les œuvres d'autres artistes de cette même génération qui explorent des questions de temporalité à partir de points de vue différents. La façon de percevoir l'instant, par exemple, est examinée par Gwenaël Bélanger dans deux œuvres qui étudient le temps suspendu et dilaté : *Chutes*, 2003, une suite de photos qui montrent des objets suspendus en vol, et *Le Tournis*, 2008, une vidéo dans laquelle un miroir semble se briser sur le sol pendant une durée trop longue pour être vraisemblable. Dans une œuvre récente intitulée *Salle I, Collection d'antiques*, de 2010, Sophie Bélair Clément a isolé un indicateur temporel spécifique : la fréquence des flashs dans la salle de l'Autel du Musée de Pergame, à Berlin. Elle met ainsi en relief le rapport entre de minuscules durées « contemporaines » et les multiples couches du temps de l'histoire que le contenu d'un tel musée cherche à conserver. La notion d'habiter le temps est explorée par Sylvie Cotton dans une œuvre performative intitulée *Faire du temps*, 2008. À intervalles réguliers, l'artiste se fait enfermer dans une cellule d'une ancienne prison de la ville de Québec. Le temps qu'elle y passe seule, ou avec un visiteur, est magnifié du fait même qu'il s'écoule dans le confinement d'un environnement carcéral. Enfin, l'œuvre du temps est le thème sur lequel médite Pascal Grandmaison dans une vidéo intitulée *Soleil différé*, 2010. Dans cette œuvre dont le propos est le contraste entre un passé récent, où les aspirations de la modernité montraient le chemin, et l'époque actuelle, où le rêve d'un monde meilleur à venir a été abandonné, le site de l'Expo 67 est vu sous l'angle d'une esthétique de la ruine, un lieu où les forces de la nature ont eu raison d'un environnement construit, à l'évidence, par l'homme. À partir de ces œuvres, qui ne sont que quelques-unes parmi d'autres, il devient évident que la problématique du temps, en tant que mode et matière, sous-tend des démarches artistiques ici et ailleurs. Mais avant de commencer notre analyse des trois démarches et des œuvres que nous avons choisies, arrêtons-nous un instant sur le phénomène de l'attente.

La description que fait Henri Bergson d'un morceau de sucre qui fond est l'exposé le plus succinct de ce qu'implique l'attente :

> *Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde. Ce petit fait est gros d'enseignement. Car le temps que j'ai à attendre n'est plus ce temps mathématique qui s'appliquerait aussi bien le long de l'histoire entière du monde matériel, lors même qu'elle serait étalée tout d'un coup dans l'espace. Il coïncide avec mon impatience, c'est-à-dire avec une*

certaine portion de ma durée à moi, qui n'est pas allongeable ni rétrécissable à volonté. Ce n'est plus du pensé, c'est du vécu[5].

Attendre est donc le résultat d'une relation directe entre le vécu et le temps, c'est-à-dire cette durée « qui n'est pas allongeable ni rétrécissable ». La durée spécifique de l'attente en tant que « vécu » se présente sous diverses formes et façons. En voici, parmi d'autres, quelques exemples : l'attente concentrée sur un événement dont la réalisation mettra fin à notre impatience ; ou l'attente sans objet précis, et qui sera ou non satisfaite ; ou encore l'attente où l'attention ne se concentre sur rien en particulier, autrement dit, l'attente vide. D'ailleurs, on peut considérer que c'est l'attente même qui nous fait passer d'une forme d'attente à une autre. Car l'attente, par définition, nous rend plus conscients du temps qui nous échappe. Attendre est un état de suspension : d'une part, l'expectative de quelque chose qui va mettre fin à l'attente et, d'autre part, la conscience aiguë du temps qui passe. Attendre peut éprouver notre patience, comme cela peut confiner à l'ennui, mais cela peut aussi causer un état d'indolence, un flottement dans un temps suspendu. Cet état nous apprend quelque chose sur le fait d'attendre puisqu'on ne prend conscience du temps qui passe que lorsqu'on n'a rien d'autre à faire qu'à passer du temps. L'attente, c'est le temps suspendu dans l'intervalle qui sépare deux occupations. Attendre, c'est prendre conscience que l'on est inscrit dans une durée inéluctable : attendre nous oblige à nous rappeler que toute expérience a lieu dans le temps.

Espaces positifs, 2010, de Véronique Malo, *Le Bain*, 2010, d'Olivia Boudreau, et *BW (BlackWatch)*, 2010, de Patrick Bernatchez, abordent la question de l'attente sous des angles différents : chaque œuvre reconsidère et renouvelle la notion temporelle de contemporanéité telle qu'elle est élaborée et réfractée par l'art. Comme le fait remarquer Giorgio Agamben, pour prendre conscience de la contemporanéité, il faut la distance de l'intemporel ; les traits du temps auquel on appartient ne se révèlent que dans la dyschronie, l'anachronisme et l'inactuel[6]. La création artistique, entendue comme une activité libre des contraintes de la production industrielle, jouit d'une situation idéale pour prendre de telles distances et expérimenter d'autres modes de temporalité. Il n'est donc pas surprenant que des œuvres qui s'intéressent à la suspension et à la dilatation du temps articulent leur propos autour de personnages qui attendent. Le fait d'attendre intervient de façon différente dans chacune des œuvres que nous étudions et chaque proposition se présente comme une occasion d'examiner à nouveau l'expérience du passage du temps et d'y réfléchir. Car, en tirant profit du fait que l'art peut suspendre le temps, qu'il peut mettre en scène un temps anormal, un temps affranchi de la temporalité du quotidien,

ces œuvres s'attachent à présenter des manières d'attendre qui apparaissent comme des lézardes dans l'horaire journalier, lézardes par lesquelles s'infiltre, dans le tissu ordinaire du temps, pendant un instant ou un très long moment, l'aperçu d'autres possibilités.

Le temps ainsi trafiqué se situe sur un terrain semblable à ce que Peter Sloterdijk appelle « le " pouvoir d'attente", c'est-à-dire la capacité d'attendre et de faire attendre[7] ». Selon le philosophe, ce pouvoir tente d'abolir la tyrannie d'un ordre temporel unique — qui ne tolère pas d'opposition —, en créant des espaces d'attente où un grand nombre de voix peuvent s'exprimer tour à tour. Dans le domaine des arts, la tyrannie du temps imposée par la culture de la mise à jour permanente est contestée par le changement des critères esthétiques de l'expérience du temps. Le « pouvoir d'attente » du spectateur est sollicité par les trois œuvres : chacune à sa façon fait entrer en jeu la capacité d'attendre du spectateur, car le visionnage de chacune d'entre elles exige que l'on attende. L'attente, sous une forme ou une autre, intervient dans le propos de chaque œuvre : attente suspendue dans un espace social traversé par des rythmes du dehors (Malo) ; attente sans objet, immersion dans le temps intérieur (Boudreau) ; troisième niveau, enfin, où la subversion de la mesure du temps souligne l'écart entre un présent trop insistant et un avenir invisible (Bernatchez).

Espaces positifs, de Véronique Malo, traite de l'attente dans sa dimension sociale en montrant comment les gens passent leur temps libre dans un espace public. Tournée en noir et blanc, la vidéo donne à voir des personnages, les uns immobiles, d'autres marchant d'un pas détendu. Leurs silhouettes, l'horizon très blanc et le sol très noir, leur donnent une allure éthérée qui accentue la sensation d'un temps suspendu. Parfois quelqu'un entre dans le cadre et s'assoit avec un groupe ou cherche un endroit pour s'asseoir tout seul. La majorité des personnages font face à l'horizon : le spectateur les voit donc de dos. Cette scène est enregistrée en un seul plan fixe de 18 minutes. Apparemment, il ne s'y passe rien. Au bout d'un moment, on se rend compte que la scène se déroule au bord d'un quai où les gens pêchent ou viennent jouir de moments de loisir, d'un temps consacré à ne rien faire sinon attendre : attendre d'attraper un poisson, de passer du temps avec des amis ou simplement attendre. L'horizon temporel est aussi vaste que celui où se rejoignent le ciel et la terre. Projetée du sol vers le plafond de la salle, cette œuvre est une fenêtre ouverte sur une attente sans angoisse. Elle appelle le spectateur à suivre son rythme, à entrer dans sa durée, à abandonner ses velléités d'y trouver un récit ; elle l'incite à attendre, à contempler, à prendre le temps de ralentir. L'invitation à attendre est lancée ici par deux fois : par le thème de la scène et par sa représentation.

Véronique Malo
Espaces positifs, 2010
Vidéogramme projeté sur un écran de plexiglass givré 1,2 x 1,8 m

Au commencement de la vidéo, l'écran est noir. Lentement, très lentement, le noir défile vers le bas de l'écran, cédant la place à un champ blanc sur lequel se profilent, comme sur un horizon, les silhouettes d'un groupe de pêcheurs. Le défilement du noir recommence vers le haut. Peu à peu, les pêcheurs disparaissent. Sur le fond blanc, seul un lampadaire demeure visible. Bien que la contraction et l'expansion de l'écran soient extérieures à la scène elle-même, elles indiquent le temps qui s'écoule, elles délimitent une plage temporelle ouverte portée par deux vides positifs, qui bercent et emportent les personnages dans le temps.

Le temps de cette activité sociale qu'est la pêche amateur est un temps ouvert, sans limites. Et le passage du champ noir au champ blanc, de l'avant-plan à l'arrière-plan, place les personnages dans un cadre temporel qui échappe à la chronologie. De plus, cette alternance visuelle imprime un rythme au temps : la nuit qui succède au jour ; la marée haute, à la marée basse. Oscillant du repos mobile au mouvement calme, l'horizon temporel de ces silhouettes est réglé par les rythmes de la nature. En observant l'attente décontractée de ces personnages, le spectateur est amené à contempler une activité sociale qui a lieu dans un cadre plus vaste, un temps venu d'ailleurs.

Adoptant une démarche différente et presque opposée, Olivia Boudreau se concentre sur une attente qui émane d'une intériorité sans autre perspective que le temps lui-même. *Le Bain* plonge directement dans une exploration de la durée, d'un flot temporel ininterrompu qui ne peut être circonscrit par aucune balise chronologique. En cela, l'œuvre rend d'une façon assez exacte ce que Proust appelle « un peu de temps à l'état pur[8] ». En assemblant plusieurs couches temporelles, *Le Bain* convie le spectateur à participer à une attente intransitive, une sorte de temps sans objet et sans mesure. C'est un temps qui se fait sentir par son unique présence.

Olivia Boudreau
***Le Bain*, 2010**
Film 16 mm transféré sur support numérique et projeté sur écran
122 x 218 cm, 23 min

Le film est montré sur une paroi-écran autonome dont la largeur et la hauteur font écho au motif central de l'œuvre, ce qui confère à sa projection le statut d'un quasi-objet. La scène, soigneusement composée autour d'une baignoire blanche, commence par un plan fixe d'un homme prenant un bain. Une femme entre dans le cadre et s'installe dans la baignoire en s'appuyant à l'homme. Le cadrage ne change pas et une seule action a lieu : la femme sort de la baignoire et l'homme est à nouveau seul. La scène est articulée par un geste de l'homme — il prend de l'eau dans sa main et la fait couler sur les seins de la femme —, par des éclaboussements et par quelques petits mouvements des corps. C'est une scène minimale, plastiquement et acoustiquement très riche, qui attire le spectateur dans un univers où il ne se passe rien, ou presque. L'attente est donc le principal mode temporel sur lequel on l'aborde : on attend que les sujets échangent

un regard, qu'ils fassent ou qu'ils disent quelque chose, bref, qu'ils interagissent de quelque manière signifiante ; mais, au bout de cinq minutes, il devient évident que rien de la sorte ne va se passer. Ainsi, le moindre geste intensifie l'attente d'un développement dans le récit, d'une interaction des personnages, d'une action quelconque. Mais la proposition d'Olivia Boudreau exige que le spectateur continue d'attendre jusqu'à ce que l'attente se transforme en une attention concentrée, mais vide. Maurice Blanchot décrit bien cet état :

> *L'attention est l'attente : non pas l'effort, la tension, ni la mobilisation du savoir autour de quelque chose dont on se préoccuperait. L'attention attend. Elle attend sans précipitation, en laissant vide ce qui est vide et en évitant que notre hâte, notre désir impatient et, plus encore, notre horreur du vide ne le comblent prématurément. L'attention est le vide de la pensée orienté par une force douce et maintenu en accord avec l'intimité vide du temps*[9].

Dépourvus d'un cadre narratif ou d'un ancrage qui documente le « réel », les baigneurs sont présentés comme étant dans une durée indéterminée : le temps qu'ils passent est un temps vide, et rien de plus. En l'absence d'une action mesurable ou d'indices narratifs, le seul agent de changement continu, dans cette scène, c'est le temps vécu ou, pour reprendre la formule de Bergson, « une durée qui dure[10] ». Cependant, dans le déroulement de la scène, il y a une interruption, un vide, qui est une composante importante de la façon dont l'œuvre sollicite le pouvoir d'attente.

À peu près à la dixième des vingt-trois minutes que dure le film, l'image fond soudainement au blanc, puis au noir, et ce n'est qu'au bout d'une minute environ que la scène réapparaît. Pendant toute la durée du film, on entend les sons de la baignade mais, lorsque l'image disparaît, on entend, par-dessus ces sons feutrés, des bruits confus qui ressemblent à des battements et à des frottements[11]. Lorsque l'image réapparaît, les bruits cessent. La présence continue du son indique le passage ininterrompu du temps, alors que la disparition de l'image attire l'attention sur sa spécificité. La disparition soudaine de l'image et sa réapparition arrachent le spectateur à sa plongée dans le temps. Toutefois, ce rebondissement ne met pas fin à l'attente : tout au contraire, il la rend plus présente parce qu'il sollicite l'attention, cette action réflexive à laquelle se livre le spectateur dans le temps. La sensation de durée provient de la bande sonore alors que l'absence d'image met en relief le fait qu'il s'agit d'une image filmée. En d'autres termes, la durée de l'action performative des baigneurs coïncide avec le temps réel et avec l'intériorité du spectateur.

00.03.68

Ce rapport intime qui s'établit entre le spectateur et l'œuvre n'est pas le résultat d'une proximité physique ou psychique ; il est le fait d'une expérience partagée dans le temps. Ce dedans, cette intimité temporelle découle de l'entrelacement de trois durées : celle de l'attente des baigneurs, celle du tournage de la performance et celle de l'attente du spectateur regardant le film. L'attente — l'attente indéterminée des baigneurs – devient le thème de l'œuvre et le mode sur lequel le spectateur y accède. Et c'est précisément dans ce chevauchement des temps — celui des baigneurs qui passent un moment tranquille et celui de l'attention du spectateur — que le caractère intime de l'œuvre s'affirme dans un vide temporel, dont la baignoire est le réceptacle visible.

Donc, en réalisant *Le Bain*, Olivia Boudreau travaille la question de l'attente comme une double durée où l'attente indéterminée de la performance filmée et l'attente réelle du spectateur coïncident dans « l'intimité vide du temps ». Par opposition à cette présentation d'une durée vécue, d'un temps non chronologique, la proposition de Patrick Bernatchez intervient directement dans le temps mesurable : *BW* (*BlackWatch*) ouvre sur une perspective de mille ans d'attente[12]. Cette attente, en train de s'installer, peut donner lieu à une longue méditation sur la façon de penser et de sentir le temps, de le rendre abstrait ou concret.

BW est une montre-bracelet noire de précision, un objet qui rend la façon dont on conçoit normalement le temps, mais qui indique aussi un temps au-delà de la perception ordinaire des gens[13]. Son aspect général est celui d'une montre-bracelet, mais, à la différence de celle-ci, il n'a qu'une aiguille, comme un chronomètre (le cadran n'indique pas douze heures, mais mille ans, que l'aiguille parcourt par périodes de dix ans). Grâce à une modification de la chronométrie conventionnelle, le mouvement de l'aiguille n'est pas visuellement perceptible. Toutefois, le tic-tac ininterrompu de la montre nous suggère que le mécanisme bouge, qu'il mesure avec précision cette très longue plage de temps. L'opération est simple en apparence, mais, dans les faits, *BW* opère un clivage entre un temps que l'on peut concevoir dans l'abstrait (mille ans) et un temps que le bruit du tic-tac nous fait sentir seconde après seconde. Ainsi, la conception postmoderne du temps — un perpétuel présent qui n'aboutit à aucune finalité, à aucun événement — devient patente dans cette œuvre. D'ordinaire, regarder sa montre est un signe d'impatience : la durée est interrompue pour calculer le temps que l'on a attendu et le temps qu'il reste à attendre. Mais ce calcul est impossible sur un cadran vide où aucune division, aucune marque, ne nous permet de mesurer le temps qui s'est écoulé. Par conséquent, cette œuvre nous fait entrer dans une durée inconcevable, qui donne le vertige : d'une part le tic-tac, perceptible à l'ouïe, produit la sensation d'une instantanéité inéluctable alors

Patrick Bernatchez
BW (BlackWatch), 2010
Montre-bracelet (prototype fonctionnel) avec remontoir intégré, bloc d'aluminium, socle et boîte de verre, microphone miniature, amplificateur et haut-parleurs
En collaboration avec Roman Winiger, horloger

que, de l'autre, la vue d'un cadran vide produit le sentiment d'un temps incalculable, difficile à imaginer. Le présent est rendu manifeste par une répétition où rien ne bouge tandis que la durée de mille ans apparaît comme un horizon invraisemblable, une perspective qui ne donne pas à voir les contours de ce qui est à venir. Cependant, avant l'immense période de mille ans que *BW* parcourt chronométriquement, le spectateur est immédiatement ramené au vécu, brève durée englobée dans les étendues impersonnelles du temps historique. Considéré sous cet angle, le temps, ce ne sont pas les secondes, les minutes ou les heures que nous passons à attendre : c'est l'amalgame de l'instantanéité et d'une réserve de choses à venir à jamais différées. Par cette dualité, *BW* souligne une situation temporelle bien particulière : le présent perpétuel devient l'asile où l'on se réfugie pour échapper à un avenir que l'on ne peut pas imaginer.

Petite en termes d'espace, *BW* est une pièce monumentale en termes de temps. Ce temps, ce futur à venir est à la fois le matériau dont l'artiste façonne l'œuvre et le mode sur lequel elle nous touche. Cet accouplement du mode et du matériau est manifeste aussi dans les œuvres de Véronique Malo et d'Olivia Boudreau, car, l'une et l'autre, chacune à sa manière, mettent en scène une durée sur le mode de l'attente. Que ce soit une réflexion sur la convergence des rythmes de la nature avec une activité sociale sereine, une étude de l'attente qui prend la forme d'une durée qui s'installe dans le temps vide d'une activité intime ou une façon de mesurer le temps qui change la manière de percevoir et de concevoir la temporalité, toutes ces œuvres emploient le pouvoir d'attente de l'art afin de se distancier du présentisme postmoderne, ou de cette roue du temps qui tourne trop vite. En proposant d'autres rythmes, ces œuvres mettent de l'avant des temporalités où d'autres chronologies peuvent apparaître et où l'on peut espérer l'inattendu.

Traduction de Monica Haim

00.03.70

Bernard Schütze est théoricien de la communication, critique d'art et traducteur. Ses champs d'intérêt sont les nouveaux médias et leur contexte culturel, les rapports entre la technologie et le corps, et l'esthétique de l'art électronique. Ses écrits ont été publiés dans *C Magazine, Espace Sculpture, Parachute* et *Spirale*. Il compte à son actif plusieurs collaborations à des manifestations artistiques et expositions au Canada et en Europe.

1. Boris Groys, « Comrades of Time », *e-flux journal*, nº 11 (décembre 2009), p. 3.

2. Cf. François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

3. Christine Ross, « The Suspension of History in Contemporary Media Arts », *Intermédialités*, nº 11 (printemps 2008), p. 127–128.

4. *Ibid.*, p. 128.

5. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 86e éd., Paris, PUF, 1959, p. 17.

6. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivage, coll. « Rivage Poche/Petite Bibliothèque », p. 11.

7. Peter Sloterdijk, « Atmospheric Politics », dans *Making Things Public*, Bruno Latour et Peter Weibel, dir., Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005, p. 944.

8. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu : Le Temps retrouvé*, tome 4, Yves Tadié, dir., Paris, Gallimard, 1987–1989, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 451.

9. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 176.

10. Henri Bergson, *La pensée en mouvement : Essais et conférences*, 15e éd., Paris, PUF, 2008, p. 156.

11. La disparition de l'image est étroitement liée à la notion de durée. Le film a été tourné en 16 mm et, compte tenu de sa durée, « l'interruption » coïncide avec la nécessité de changer de magasin en cours de tournage. Dans un entretien que j'ai eu avec l'artiste en février 2011, celle-ci faisait état de l'importance d'inscrire, dans la durée de l'œuvre, le tournage même de la prise de vue.

12. L'œuvre fait partie d'un ensemble de projets intitulé *Lost in Time*. Les travaux de ce projet traitent de différents aspects du temps à travers divers médiums.

13. *BW (BlackWatch)* est une invention de Patrick Bernatchez. La montre-bracelet a été conçue et réalisée en collaboration avec Roman Winziger, célèbre horloger suisse. Le titre, *BW*, c'est à la fois les initiales de Black Watch et celles des noms de famille de l'artiste et de l'horloger.

00.03.72

Johanne Sloan

Everyday Objects, Enigmatic Materials

Valérie Blass's 2009 *L'Homme Souci* has a powerful impact because of its unusual material features. The man of the title consists of a pair of shiny new shoes, attached to a "body" made out of artfully shaped, jet-black, artificial hair. On the one hand, the artwork presents us with fashionable Miu Miu shoes that exemplify the commodity in all its enchanting allure, and then there is a mass of ordinary and even debased material — the strands of nylon that go into cheap wigs — presented in such a way that its previous meaning and functionality have been transformed. The material substitution is mesmerizing, as the streaming nylon somehow suggests dark ectoplasm, or a smoke-enshrouded body, and the textured surfaces of the artwork draw us in for an up-close and tactile examination of this uncanny effect. Blass's sculpture thus manages to open up a productive threshold between the highly coded object and a seemingly wilder materiality. We might compare this artwork to one produced by the collective BGL, *Good Night Darthy*, from 2005, where a helmet associated with one of the well-known Star Wars characters appears to have half-melted into a lustrous, liquid-plastic pool on the floor. As was the case with Blass's sculpture, there is the immediate recognition of a brand-name object but we also become witnesses to the more puzzling metamorphosis of a material substance. The sculpture's elegant presentation allows us to momentarily believe in this abruptly halted transformation of a plastic object, as if the sudden interruption of a chemical/material breakdown were really as straightforward as hitting the "pause" button to halt the movement of an image on a computer screen.

Other Québec artists are currently doing surprising things with ordinary, everyday materials, and indeed this phenomenon is apparent across many Canadian and international art practices as well. As one compelling example, the recent video work by the British-Mexican artist Melanie Smith, *Bulto*, 2011, features an oversized "enigmatic bundle" that is moved around a series of public and institutional sites throughout the city of Lima.[1] This unwieldy thing is inevitably out of place, always excessive in its absurd material bulk, and we never do discover what Smith's bundle consists of, but this video nevertheless succeeds at translating the obstacles and imperatives of urban life into material terms. This preoccupation with ordinary stuff can be regarded as part of a "material turn"

Valérie Blass
L'Homme Souci, 2009
Artificial hair, Styrofoam,
Miu Miu shoes, 167 x 51 x 51 cm
Collection of Joe Friday, Ottawa

BGL
Good Night Darthy, 2005
Darth Vador helmet, black epoxy paint, 120 x 150 cm

in contemporary art, which must also be linked to the broader intellectual orientation of "material culture studies." In recent years, an interdisciplinary cross section of scholars has been refining the methods and conceptual language used to study commodities, objects, things and various permutations of materiality. The writings of Arjun Appadurai on the "social life of things" have been enormously influential in this regard, as are Bruno Latour's ideas about the "agency of objects."[2] Bill Brown's "thing theory" and Jane Bennett's "vibrant matter" are also important concepts for this discussion, because these scholars are attempting to describe some aspect of materiality that exceeds the semantically fixed object.[3] As I will show, there are some striking points of convergence between these lines of questioning about material culture and the experimentation with materiality being undertaken by contemporary artists. Although it is beyond the scope of this essay, it would also be easy to expand this discussion to include aspects of pop culture, as for example the CSI television show franchise, where the camera zooms in on a piece of shattered *something*, and we viewers eagerly follow the detective/scientist's forensic gaze, puzzling over the meaning of that strange unidentified sliver or substance. And if the spectacular apparatus of science, laboratories, fancy machines and human ingenuity inevitably solves the mystery, the real pleasure of this program is that yet another mysterious material or thing will come forward, to be obsessively studied and scrutinized.

Some years ago, the American artist Robert Gober discussed his intention to "think philosophically about . . . items like Styrofoam and plywood,"[4] and this remark is very apropos. Returning to the art practice of Valérie Blass, one could compile a long list of ordinary household or light-industrial materials the artist has brought into her studio: linoleum, jute, cement, Styrofoam, straw, artificial hair, plaster, silicone, under padding for carpets, sprayed-on plush, polystyrene, expandable urethane. Eventually, expanses or lumps or coagulations of such materials become component parts of sculptures, which might also include identifiable tools, mannequin body parts, items of clothing or pieces of furniture.[5] On some occasions, however, the found object is minimized, and the sculptures seem primarily intent on staging the interaction or quasi-mutation of adjacent materials. Since the materials in question are to be found in a wide range of workplaces, domestic environments and urban spaces, what the artist accomplishes with and through this stuff is surely a form of aesthetic research, a way of interrogating the material circumstances of everyday life. This is imaginative research, of course, but it must be regarded as a genuine form of knowledge production.

The concept of the commodity provides an important link between the academic field of material culture studies and the interactions with objects and materiality undertaken by contemporary artists. It is worth going back to the writings of Karl Marx himself here, in that he introduced the commodity as part of a critique of modern capitalism. In some ways, what Marx had to say remains as relevant as ever: under capitalist circumstances, we will walk into a store and encounter a shiny new object, and generally speaking, we have no idea what raw materials or resources were used in the making of it, what machines and technologies were deployed, who the people were who made that object, where and under what working conditions it was made, or who benefited from its manufacture and sale. None of this matters in an economic system invested only in exchange value and profitability. Marx insisted, though, that we should be asking these questions; it is the obfuscation of this complex history of social relations and material circumstances which renders the commodity, according to Marx, "a very queer thing, abounding in metaphysical subtleties."[6] Arjun Appadurai (along with his co-authors in the edited book *The Social Life of Things*) sets out to extend the traditional Marxist discourse by calling attention to how every commodity traces a path through social life, thus acquiring its own distinctive "biography" or life story, as it were. Any given social scene can thus be viewed as a hub of intersecting pathways of commodities on the move. And since capitalism is not on the verge of collapse, despite the hopeful predictions of some commentators, it is all the more important to acknowledge that the process of commodification involves variations, resistances and diversions across many different cultures and social systems. Appadurai insists that "the term 'commodity' is used . . . to refer to things that at a certain *phase* in their careers and in a particular *context*, meet the requirements of commodity candidacy."[7] This is to say that while the commodity is undoubtedly the paradigmatic object-type under capitalism, objects still move in and out of commodity status as they become part of gift or barter economies, are deployed in ritual or are incorporated into collections, for instance. This change in status doesn't come easily, though: "the diversion of commodities from specified paths is always a sign of creativity or crisis, whether aesthetic or economic."[8]

An interest in everyday objects has been central to artistic practice since at least the beginning of the twentieth century, when modern and avant-garde movements sought to erode the barriers between art and everyday life, between a world of precious art objects and a more heterogeneous object-world. By incorporating *objets trouvés* and presenting ready-mades, artists were able to challenge the notion of a separate realm

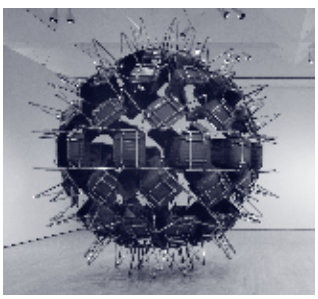
of art objects and materials. When Robert Rauschenberg made a series of wall works using beat-up cardboard boxes around 1971, for instance, this category of humble object was juxtaposed with the refined painted surfaces of the New York School. Rauschenberg's use of these stained and damaged artifacts can also be linked to the fascination with "base materiality" which the authors Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss have associated with Georges Bataille's theory of the formless (*l'informe*).[9] It was indeed this sixties generation of artists who decisively broke with the (high-modernist) ideal of medium specificity, by insisting on the relationships between media and by opening up their art practices to a huge range of non-fine-art materials.

While this legacy remains important, it can be argued that what has become compelling to artists at the present time is something rather different: the extended "life" and circulation of the commodity, and an interrogation of how objects and materials thoroughly permeate a network of social relations. And so, while we might compare sixties/seventies-era artworks by Rauschenberg to more recent sculptures and installations made by the Swiss artist Thomas Hirschhorn, because both exploit the physical vulnerability of cardboard, it is the contemporary artist who asserts a politicized materiality. Hirschhorn has developed an aesthetics of cardboard that is inseparable from the capitalist logic of the commodity. His *Jumbo Spoons and Big Cake*, 2000, in the collection of the Musée d'art contemporain de Montréal, is characterized by expanses of sagging cardboard, rivulets of crushed aluminum foil and accumulations of duct tape wound tightly or temporarily keeping things attached to wall or floor. We can regard this installation as a form of political art, because Hirschhorn introduces enough textual information and images to indicate that this cobbled-together structure is a model of sorts — for a globalized system that produces both excess and scarcity. And so the "big cake" of the title would seem to represent the splendid resources, wealth and cultural capital that are rewarded to the most successful players within the system. These ideas are expressed not only in the language and visual imagery of *Jumbo Spoons and Big Cake*, though, but through the materials themselves. Hirschhorn has used similar materials in other artworks he calls "monuments" "kiosks" and "altars," and in many of these instances a slowly collapsing cardboard infrastructure becomes eloquent in its ability to communicate the degeneration of these once-powerful cultural forms.[10] But the connotations of this specific material go beyond its propensity to sag so evocatively; it can be argued that the ordinary box made of corrugated paper is an exemplary material/object at the present time because of its role within a global market economy. Every shiny new

Thomas Hirschhorn
Jumbo Spoons and Big Cake, 2000
Mixed media and various materials
17 x 12 m (variable dimensions)
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal
©Thomas Hirschhorn/SODRAC (2011)

commodity, be it a dollar-store bibelot, technological gizmo or item of designer clothing, will be temporarily encased in a cardboard box and then sent on its way across continents and oceans. So the cardboard box is both a conveyor of commodities and itself a crucial commodity, a fellow traveller of sorts ensuring the unceasing traffic of manufactured goods.

If cardboard boxes are destined to be transported, marked up, knocked about and ultimately destroyed, all within a short period of time, this accelerated material history is evidence of a journey through a now-globalized system, whereby one specific object comes into contact with multiple people and countries, technologies and social environments. (In this respect, the contemporary material world is comparable to its immaterial counterpart, in the sense that information and images also circulate within an inter-networked and globally spanning system.) Another artwork that creates a narrative framework for found objects is Michel de Broin's 2008 *Dead Star*, which consists of dozens of used-up batteries, joined together into a single, biomorphic structure. As was the case with Hirschhorn's ubiquitous cardboard box, the battery is an essential add-on commodity; we know that very well since the newly purchased gadget or toy immediately forewarns us, "batteries not included." Once its vital burst of energy is exhausted, the battery is unceremoniously ejected from its host body, destined for the garbage heap … except that De Broin doesn't present us with a chaotic heap of discarded stuff. The entropic life story of these objects has been subject to a diversion; as Appadurai says, "the flow of commodities in any given situation is a shifting compromise between socially regulated paths and competitively inspired diversions."[11] In other words, it is only when the commodity is provisionally dislodged from its habitual social role that the object appears to us as something made strange. As in other De Broin artworks, where ordinary office chairs and tables seem to have somehow gravitated or regrouped into artful crystalline formations (*Black Hole Conference*, 2006), in the case of *Dead Star*, the de-commodification process is what allows the material identity of the batteries to assert itself in a new way. The battery is no longer servile (serving humans or machines), and refuses its apparent destiny to end its "life" as a discarded commodity. Under these unusual circumstances, it is as if the newly liberated materiality has sought out a new objecthood.

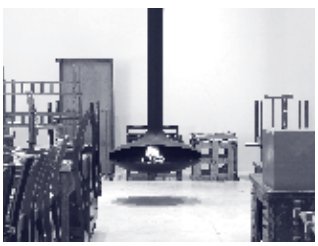


Michel de Broin
Black Hole Conference, 2006
74 chairs, 4 m (diameter)
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal

De Broin's artworks suggest an object-world endowed with a latent potential for autonomy and agency, and these are important themes within the interdisciplinary field of material culture. I'd like to briefly return to Marx, as well, because it would be wrong to consider the Marxist analysis of the commodity only in terms of pragmatic economic exchange. Addressing the commodity as something which

comes to stand in for absent human agents, Marx notes that this substitution allows the commodity to acquire a strange life of its own: "The form of wood is altered by making a table out of it; nevertheless, this table remains wood, an ordinary material thing. As soon as it steps forth as a commodity, however, it is transformed into a material immaterial thing. It not only stands with its feet on the ground, but, in the face of all other commodities, it stands on its head, and out of its wooden brain it evolves notions more whimsically than if it had suddenly begun to dance."[12] So, according to Marx, we should not be surprised if commodities begin to act crazy. But then, according to Bruno Latour, we should regard all the ordinary objects and materials around us as "actants," because they exert a significant force within a network of social relationships; these networks include people, ideas and ideologies, but also buildings, furniture and technologies. Latour asserts that these "mundane implements . . . are actors, or more precisely, participants in the course of action."[13] In order to properly perceive the agency of objects, though, Latour indicates that we must first break with the modern epistemological project which created endless categories, taxonomies and systems of display for the non-human object-world, while ensuring that human consciousness remained a distinct entity. If we are to genuinely interact with objects, we must become aware that these things which fill our everyday environments, which we constantly touch, handle, rest on or move around, inevitably leave their "morphic" imprint on our bodies and psyches.

To follow this discussion into the Canadian-art context, it is worth highlighting one particular artwork, *A Pale Fire Freedom Machine*, 2005, by the Vancouver-based artist Geoffrey Farmer, as this performative installation also resituated commodified objects at the apparent end of their life cycle. Over the course of the eight-week exhibition, Toronto's Power Plant gallery was transformed into a through station for certain objects: a warehouse-full of old wooden furniture was systematically stripped, broken down and fed into a fancy sixties-era wood-burning stove, while the leftover ashes were then used to print posters about efficient workers. In Farmer's artwork, the banal and outmoded furnishings that would normally be allowed to disintegrate far outside our field of vision are given a more dramatic end story. Lined up and then subjected to a ritual-like immolation, it's as if these wooden objects were being sacrificed for some greater cause. There was an undercurrent of pathos in the installation, too, since we might well be witnessing the demise of desires, regrets or other "whimsical notions" which had evolved in the "wooden brain(s)" (to quote Marx again) of ordinary tables and chairs. And so, while there were human workers involved in *A Pale Fire*



Geoffrey Farmer
A Pale Fire Freedom Machine, 2005
Dominique Imbert fireplace, rubber stamp and inking supplies, numerous inventory of tools and workshop supplies (such as wood benches, chop saw, vice, sand blaster, wooden boxes, stump axes and various tools), inventory booklet of visuals and description
Dimensions variable

Freedom Machine, it was instead the material objects — the furniture, the stove and the paper — that emerged as the protagonists of this revisionist network.

We can now turn to BGL's fascination with wood, as their aesthetically complex approach to this material also acquires, at certain moments, a distinctly Québécois resonance. The BGL *œuvre* does refer to the type of commodity that instantly signals an owner/user's status, taste and cultural clout: they have produced versions of a Mercedes car, *Perdu dans la nature*, 1998, and quantities of cell phones, for instance ("approximately 700" we are told[14]). What cannot be ignored, of course, is that these particular articles, as reinterpreted by BGL, are made out of wood, so that these otherwise familiar objects are now weird facsimiles. A luxury car made out of recycled barn wood can certainly be understood as a socially diverted or re-narrativized commodity; the artwork resembles something out of a science fiction story, and here I am thinking of Philip K. Dick's wildly inventive novel *Ubik*, where a kind of temporal virus caused various machines and vehicles to revert back to earlier, more antiquated prototypes.[15]

BGL
Perdu dans la nature (La Voiture), 1998
Salvaged wood, paint, 90 m²
Collection of the Musée national des beaux-arts du Québec

If wood has been a key material for BGL throughout numerous projects, their art practice depends, to begin with, on an aesthetic rupture with those older modes of carving and sculpting with wood, which predate the contemporary era. This is to say that even when they present a piece of carved wood, their work is far removed from the sculpted wooden statuary (whether religious or folkloric) that is part of Québec's artistic heritage, and what is equally important, their art practice also surpasses the modernist sculptor's neo-primitivist preoccupation with the integrity of natural materials. Instead, BGL's sustained attention to this one natural material has allowed them to isolate distinct moments of production and consumption, across an extended realm of materiality. Installations that refer to forests or make use of entire trees, such as *Postérité-les-Bains* (*Usine de sapins*), 2009, evoke the vast natural ecosystems that exist prior to human intervention in the national territory. The BGL *œuvre* as a whole discourages us from indulging in some kind of escapist eco-fantasy, though, because a consumable product seems always to be half-constructed, on the verge of development, or immanent in the raw material itself. Perhaps something has been carved directly out of entire trees, as was the case with the remarkable *Profession: arbre de Noël*, 2001. This form of artistic consciousness doesn't avoid the fact that Québec forests are a crucial natural resource, with by-products — lumber, paper, pulp — that generate billions of dollars within a globalized economy. And so the BGL version of the biography of a wooden object encompasses

BGL
Postérité-les-Bains (Usine de sapins), 2009
Christmas trees, wood, metal, cardboard, plastic, rope, oil, acrylic, 5.82 x 11.19 x 5.45 m
Purchased with the support of the Acquisition Assistance program of the Canada Council for the Arts
Collection of the Musée d'art contemporain de Montréal

its beginnings as a botanical specimen in a natural habitat but quickly jumps to production, and then to those inevitable acts of consumption which punctuate our daily lives.

If it was possible to say about a certain tendency of postmodernist art that it served up a critique or denunciation of the commodity, this now seems far too simplistic. Perhaps art even has something to learn from the commodity? Indeed, contemporary artists are likely to be attuned to the liveliness, agency and social instability of the commodity-object, qualities which compare favourably to the inertia of the museum-bound artwork. The sculptural practices I have been reviewing situate material objects within a network of social needs and more ambiguous desires.

With Thomas Hirschhorn's ravaged cardboard boxes, or with BGL's half-undone plastic and wooden objects, we recognize commodification as a complex social process, while we also develop a heightened, tactile awareness of material changeability. Many artworks will provoke an aesthetic experience by exploring material between-states or thresholds — that transformational moment when the identity of an object seems to waver, or when a given material ceases to be useful or intelligible or semiotically coherent. This exploration coincides with what Bill Brown has termed "Thing Theory." Brown distinguishes between objects and things by suggesting that *thingness* is "what is excessive in objects . . . what exceeds their mere materialization as objects or their mere utilization as objects." Differing from the workaday interaction with objects, a sense of thingness is linked to the material world's "force as sensuous presence."[16] Furthermore, it is when objects break down or are destroyed that we become aware of an excitingly unmanageable and unknowable materiality — and this intellectual position is indeed very close to the exploratory attitude of many contemporary artists. Recently, in her 2010 book *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Jane Bennett (a professor of political science) has argued that "there is also public value in following the scent of a nonhuman thingly power, the material agency of natural bodies and technological artifacts."[17] Like Brown, Bennett sets out to drive a wedge between thing and object, insisting on "a culture of things irreducible to the culture of objects."[18] It must be admitted that "thingness" and "vibrant matter" can become overly romantic concepts (as if there exists some substratum of febrile matter that just wants to be free from the tyranny of objects!) but these are aesthetically and intellectually productive ideas when considered dialectically. This is confirmed in the domain of contemporary art, as it is precisely those kinds of transitional moments, encounters

BGL
***Profession : arbre de Noël*, 2001**
Salvaged Christmas tree, paint
***In situ* intervention**
Le Lobe, Chicoutimi

and thresholds that are staged by artists: at such moments the vibrancy of materiality, the life stories of commodities and the agency of everyday objects all come into play.

There is no better way to conclude this essay than with another artwork by Valérie Blass; *For rêveur*, 2008, is a large, whitish, pod-like sculpture made out of FGR, a type of gypsum cement used extensively for architectural detailing and decoration. FGR is one of those ordinary materials derived from the built environment which Blass exploits for its familiarity, even while this particular object does not resemble any common object or commodity. Rather, *For rêveur* is a slab of solidified matter whose prior identity as malleable (and vibrant) substance is still apparent, as if it had only just assumed this shape. The sculpture's curving shape and textured surface exert a powerful tactile allure; as jake moore has remarked, "to look upon this work is to touch it with your eyes."[19] Here I'd like to suggest that the contemporary fascination with material culture echoes in some ways a much older exchange about sculpture. It was the eighteenth-century author Johann Gottfried Herder who insisted that the proper aesthetic outcome of sculpture was "tactile knowledge."[20] Interacting with sculpture, the sense of touch was considered crucial: "the eye is only the initial guide . . . the hand alone reveals the forms of things, their concepts, what they mean, what dwells within."[21] And so twenty-first-century sculptures continue to invite a tactile public response — from people who might spend a lot of time staring at computer screens, but whose hands have unpacked boxes, fondled commodities, wrestled with duct tape, attempted to apply adhesives and tried to repair broken objects. This tactile knowledge of the everyday material world has become an integral part of a contemporary sculptural vocabulary.

Valérie Blass
For rêveur, 2008
FGR, 122 x 30.5 x 20.5cm
Collection of the Groupe ALDO

Johanne Sloan is a professor in the Department of Art History at Concordia University. Her research interests include contemporary Canadian art, landscape art and aesthetics, urban art and culture, and visual culture. She is the author of a book-length study of Joyce Wieland's film *The Far Shore* (University of Toronto Press, Canadian Cinema series, 2010), as well as many essays on contemporary Canadian art and culture. She is the co-editor, with Rhona Richman Kenneally, of a book of essays entitled *Expo 67: Not Just a Souvenir* (University of Toronto Press, 2011).

1. The term “enigmatic bundle” is used in reference to Melanie Smith’s artwork, in Tatiana Cuevas, *MALI in situ: Bulto* (Lima: Museo de Arte de Lima, 2011), unpaginated.

2. Arjun Appadurai, ed., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986). Bruno Latour has written about these questions in a number of texts, notably in *We Have Never Been Modern* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993) and *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

3. Bill Brown, “Thing Theory,” *Critical Inquiry* 28, 1 (Autumn 2001). Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham and London: Duke University Press, 2010).

4. “Bob Gober talks with Daphne Fitzpatrick and Allison Smith,” *Interview* (June 2001).

5. See Jeanie Riddle et al., *Valérie Blass*, Parisian Laundry exhibition catalogue, 2011 (2nd edition), for a list of artworks and materials. In an interview, Blass herself says: “I am constantly testing materials and might have 30 to 40 research projects going on at once.” Leah Sandals, “Particle Collider: Valérie Blass and the lure of good objects,” *Canadian Art* (Fall 2009), p. 114.

6. Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy* (New York: Cosimo Books, 2007), p. 81. First published in 1867, in German.

7. Arjun Appadurai, “Introduction: Commodities and the Politics of Value,” in *The Social Life of Things*, p. 16.

8. Appadurai, p. 26.

9. Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless: A User’s Guide* (New York: Zone Books, 1997).

10. For a discussion of the artist’s engagement with these forms, see Benjamin Buchloh, “Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams,” in *Thomas Hirschhorn* (London and New York: Phaidon Books, 2004).

11. Appadurai, p. 17.

12. Karl Marx, quoted in Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999), p. 197.

13. Bruno Latour, *Reassembling the Social*, p. 71.

14. Anne-Marie Ninacs and Catherine Dean, *BGL* (Québec: Manifestation international d’art de Québec, 2009), p. 15.

15. Philip K. Dick’s novel *Ubik* was published in 1969.

16. Brown, p. 5.

17. Bennett, p. XIII.

18. Bennett, p. 5.

19. jake moore, “Look at What I am Thinking. See What I am Feeling,” in *Valérie Blass*, p. 53.

20. Johann Gottfried Herder, *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion’s Creative Dream* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), p. 34. First published 1778.

21. Herder, p. 64.

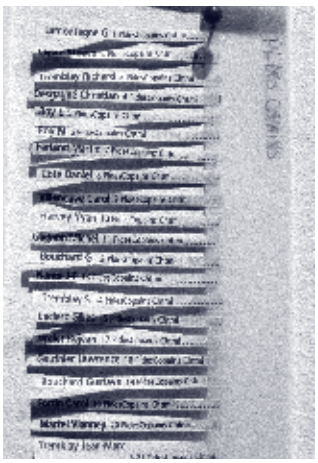
00.03.84

Patrice Loubier

Venturing: Intervention Art and Process-Based Practices

Let me begin with some back story. In 2000, a young artist cut out the names of all Chicoutimi telephone service subscribers from the Saguenay phone book. She then sorted those thousands of names by avenue, boulevard and street, and aligned them in tight columns across an entire wall at Le Lobe, the artist-run centre where she was in residence. Displayed in this manner, the content of the phone book became visible at a glance on the single wall plane, with alphabetical order replaced by spatial redistribution. City residents visiting the exhibition identified their "microcosm" (as the project was titled) in the accumulation of tiny strips of paper, locating first their name and then, from one to the next, those of their neighbours.

But the author of the project, Raphaëlle de Groot, did not stop with this systematic and exhaustive listing: she began walking the streets of Chicoutimi, reciting the names of the residents whose homes she passed along the way. The mental space of the list was thus superimposed on the concrete space of the territory, like a means for her to come to grips with the mass of names, to simultaneously experience and transmit the vertiginous feeling such volume can cause.[1] In this way, the artist not only represented the community as a set of quantitative data but also physically acknowledged it on her exploratory circuits of the city. While announcing a process that became common in that decade — tracing paths in urban space (Karen Spencer's walks, Richard Martel's performative peregrinations, Les Fermières obsédées's parodic parades) — *Microcosme* marked a transition in De Groot's work: though still relying on the collecting and sorting operations used to gather dust and fingerprints for her early exhibitions,[2] the artist tacitly shifted to encounters with others. And, as we know, collaborations with diverse groups invited to build on her work (visually impaired people, nuns, Italian textile factory workers) would become central to her practice.



Raphaëlle de Groot
Microcosme, 2000
Saguenay – Lac-Saint-Jean phone book 1999–2000, tape, pin
Le Lobe, Chicoutimi

But it is tempting to also see a few leitmotifs of present-day practices in this desire to create art from the immediate given, from one's current community — as well as in the need to *recount* the sequence of a work's constituent gestures in order to give a sense of it.

Although the pendulum has undeniably swung back to practices that deal with materiality, it is important to note the persistent vitality of interventions and process-based initiatives, even in the image and object arts. Aside from its

conceptual dimension, this phenomenon suggests a desire to engage with others, to probe social reality, to play with it, and sometimes contest it; a marked shift toward enacting the world within the work; in short, an aspiration for experience,[3] the experience of living and bringing to life. That is the common thread this essay means to follow in examining a certain art of the present in Québec, an art with an eminently pragmatic vocation that involves going beyond mere depictions of the world in order to plunge into it, to put art into action there, and oneself, and others.[4] My intent here is to report on this phenomenon by analysing it in the light of four types of recurring, intertwining operations found in the works discussed by way of example: intrusion, sampling, exchange and delegation.

The first two concern the transfer between reality and artistic production, whereas the second pair of terms refers to the role of the receiver, invited to collaborate with the artist or even delegated to produce or make use of the work. There is nothing radically new here, of course, other than to observe the evolution of the multiple ruses and techniques employed by artists to draw on the world and force reality to engage in their portrayals of it.

Appearing

In its most basic and liveliest manifestation, the aspiration for experience takes the form of *intrusion*: the artist slips into the flow of everyday life to *de facto* appropriate the public space as a theatre of operation. For example, Karen Spencer roamed city streets five days a week during the month of September for her project *Ramblin' Man*, 2001 (with the support of Articule), following no fixed itinerary and softly singing the refrain from the Dickey Betts song of the same name — a drifting, discreet action, indistinguishable from a simple stroll. The same artist, wanting to demonstrate her opposition to the way public space has been under growing surveillance since September 11, hired six people to loiter in Montréal locations where this "action" is prohibited (*Loiterin'*, 2002): a performance delegated to third parties, in which inactivity itself acquired meaning by being against the law.

Overt subversion, poetic instant or slight misalignment, these so-called furtive practices come in many versions.[5] Frequently taking the form of dissemination — as with the bookmarks that Devora Neumark began slipping between pages in libraries and bookstores in 1997 (*Marked like some pages in a book*) — they are characterized by a discretion, minimal materiality or mimicry that allows them to address an incidental audience *in vivo* and thus surprised by the impromptu presence of a work with a "low coefficient of artistic visibility."[6] Such "ambush" works can verge on

the illegal. Christian Barré, for example, surreptitiously stuck mini CD-ROMs containing a video clip on various Mercedes; the clip was of homeless people staring at the camera and applauding, a sarcastic tribute to the car owners' quest for prestige (*Réfléchir pour un espace public agile*, 2001). Roadsworth's stencil paintings likewise began invading Montréal streets and sidewalks in 2001, laying claim to a freedom of expression increasingly usurped by advertising in the urban space. This landed the artist in legal trouble, putting him in the company of numerous present-day street art practitioners.

The indiscernibility of the artistic status of many of these projects goes hand in hand with the growing use of documentation due to the advent of digital media, websites and blogs, which enable the artists not only to archive their initiatives in virtual real time but also to report on the works' reception.

Joshua Schwebel's series *Hiding* is a good example of the use of documentation driven by furtiveness. One of the versions, produced for the *VIVA ! Art Action* performance festival (Montréal, 2009), subtly combined three space-times — of the performative action, its announcement and its subsequent photographic documentation — thus precluding any complete and unequivocal experience of the work. The action consisted of hiding on public streets for an hour or two; placing an ad in the Lost and Found section of Montréal cultural weeklies giving the dates, times and places of the action but without explaining what the details referred to; and, finally, displaying copies of these magazines at Skol, along with a frieze of photos showing the streets where the artist had managed to hide but revealing no trace of his presence: upon examination, the unremarkable locations appear completely empty. The title *Hiding* is thus doubly apt: Schwebel's action seems to be at once attested and questioned by his visual absence, which paradoxically illustrates the act of hiding by hiding the act from the viewer's sight.

The documentation, ordinarily a source of information about a work, was, of course, part of the game of hide-and-seek announced by the title, which fooled not only passers-by but also knowledgeable exhibition visitors, equally uncertain of exactly what they were looking at. It was only on his website that the artist revealed the ruse and provided the key to the logic of the structure described here.

Joshua Schwebel
Lost and Found/Hiding, 2009
Installation — Skol, Montréal

Joshua Schwebel
Lost and Found/Hiding, 2009
Scan of classified ads in *Voir*

Sampling

One of the paradoxes of such furtive actions lies in the discreetness of gestures designed to make an impact. Exemplary in this respect is a recent work by Douglas Scholes, *Working the Pragmatic Aesthetic in Four Parts*, produced in 2010 in residence at 3e Impérial, in Granby. Four times during

the year, the artist performed various street-cleaning jobs in Granby in order to create sculptures with the collected debris and materials. Among other things, he twice walked a road that crosses the entire city, gathering bits of trash which he later replaced, *in situ*, with beeswax replicas.

Used toothbrushes, beer bottles and Styrofoam cups were thus redeposited on the side of the road, but in the form of small sculptures that blended into the surroundings because of their size, even though the beeswax colour made the familiar shapes odd enough to be noticed by any mildly attentive stroller.

In short, Scholes made the litter disappear and then reappear with new acuity through the peculiar substitution of the replicas. A curious gesture, indeed: the pollution of the trash was neutralized (being replaced by a cast made of biodegradable material) but the trash was "immortalized" by the replica; Scholes cleaned the roads only to "re-discard" full-size representations of the rubbish he had picked up, worthless, perishable monuments, themselves cast away. In this case, the cleaning — an operation that recurs in Scholes's work and points up its central issue (the delicate balance between maintenance and deterioration) — was less a task aimed at tidying the city by eliminating trash than a collection operation designed to produce art that makes the omnipresence of trash visible.

The unobtrusive nature of Scholes's project recalls a work undertaken three years earlier by another artist in residence at 3e Impérial. For *Éclosions*, Éric Cardinal scavenged drink cups, cans, cigarette packs and other rubbish in downtown Granby and used them to fashion small, origami-like objects that he strewed around the neighbourhood. This brings to mind the work of other artists, like Jérôme Fortin, who use humble materials; but while Fortin subsumes the individuality of the fragments in the structures he creates, Cardinal preserves their identity and replaces them *in situ*.[7] The very lowliness of such materials seems to reflect a lucid awareness of the need for degrowth or, in some cases, an ecological concern.[8]

As we see, the context that the artist infiltrates can also lend itself to sampling, providing the literal element of the art — as image, object or material. The now common gathering processes add the idea of sampling reality to the stance of observer, making the artist a taxonomist or collector.

This is the case with *Le Cabinet des surfaces*, a series by Martin Désilets grouping photographs that he calls "found paintings," "images that suggest painting, photography and the ready-made."[9] These pictures show the results of Désilets's visual gleaning along streets, alleys and sidewalks: fortuitous or deliberate arrangements of objects, graffiti or spots of paint seen in close-up, and even a street sign

Douglas Scholes
Working the Pragmatic Aesthetic in Four Parts, 2010
Documentation of an action,
3e Impérial — Centre d'essai en art actuel, Granby

doctored by the recognizable hand of the painter Maclean. Beyond this tendency to scrutinize the urban picturesque, Désilets is drawn to "various forms of anonymous individual inscriptions in cities that are increasingly depersonalized and marked by anomie," which he goes on to describe as "*small unsigned gestures* which, for a brief time at least, *mark* the urban territory and surreptitiously *bear witness* to our behaviour, to our relationship with others, to places, and to the resources and spaces that we share, for better or worse."[10] This is how the artist sees the manifestations of a diffuse, impromptu creativity by which urban dwellers take ownership of their city, inscribing it with the "small gestures" of the tactic promoted by Michel de Certeau.[11]

The purpose of Jean-François Prost's *Adaptive Actions* website,[12] a database that, like Martin Désilets, inventories a host of "found paintings," is to focus attention on this continuous retransformation of the urban territory. The artist invites online "actors" to post personal or found alterations and adaptations there, like alternative use scenarios for built and organized spaces. *Adaptive Actions* calls for everyone to take local action to encourage new ways of engaging with the city and reflects the current emphasis on user-friendly architecture and contemporary urban living.[13]

Delegating

The practice of delegating to the viewer has already been seen in the projects of SYN- Atelier d'exploration urbaine, founded in Montréal in 2000 by Prost, Luc Lévesque and Jean-Maxime Dufresne. In each case, whether installing picnic tables to attract users to derelict sites or empty lots neglected by urban planning, or making wheeled game tables available in the street, the collective invited neighbourhood residents to use the equipment, to own it.

The core role of the viewer is exemplified in *Prospectus, Ville intérieure_Randonnée dans un hyperbâtiment,* 2003–2004, produced in collaboration with Louis-Charles Lasnier. SYN- put out a brochure with a map of Montréal's underground city and numerous suggestions for strolls and other activities in the network's corridors, concourses, hotels and shops, each illustrated by a photo featuring the artists, unrecognizable in uniforms that help fictionalize an urban environment otherwise familiar to Montrealers. At once handy guide and photo-reportage, the prospectus shows the artists contemplating stunning architectural views, admiring fountains, lounging around and playing chess or badminton. Far from advocating corrective or "orthopedic" redevelopment in keeping with the modernist clean-sweep approach, SYN- seeks to make the most of a site's concrete reality by revealing its virtual or latent uses and proposing them to viewers ultimately free to adapt them as they please.

SYN- Atelier d'exploration urbaine
Prospectus, Ville intérieure_ Randonnée dans un hyperbâtiment, 2003–2004

As in many present-day practices, the objective has less to do with effecting radical change than with slipping into the social fabric to create play and space, to open chinks that serve to circumvent, or at least relax, the myriad rules that govern the way we experience the world.

It is not surprising to find such viewer involvement in the area of intervention art or community arts, but "promoting" the viewer to the rank of user or artist's guest by means of delegation or exchange brings life to sculptural and photographic productions as well.

Since the early 2000s, Alexandre David has been building plywood structures with functional potential that invite actual use as well as viewing. *Construction*, produced for *La Demeure*, in 2002, resembled a stage set, with steps, walls, different levels and benches; serving as floor and esplanade, the sculpture defined a welcoming space for passers-by, at once object and place.

Alexandre David
Faire des places, 2007
Wood, steel, wheels
195 x 225 x 230 cm (opened up)

David has also made mobile, modular versions of these sculptures. For *Faire des places*, presented by Dare-Dare in 2007, he installed three structures on wheels in the no-name park then home to the artist-run centre, which people could roll around the neighbourhood as they pleased and use them as improvised public places: "Despite its large size, each object is light enough that one person can easily move and install it. These objects unfold and open up to function as small plazas."[14] Ambiguous sculptures, part furniture, part architecture, part vehicle, evoking a platform or a cozy nook in a home, these structures showcase as much as shelter whoever uses them. Their very mobility points up the paradox of a nomadic yet personal public place, a place temporarily mine, from which I occupy the city and live it as public space.[15] Exhibiting the intimate embrace of furniture and the more collective openness of place, the constructions are sufficiently singular to qualify as objects for viewing, but the form is always close enough to the function to make their status as usable objects obvious.

Being with

00.03.90

Delegating to the viewer can also lead to shared creation within an exchange between artist and public. Exchange refers both to transactions in the literal sense — Felicity Tayler's bartering with chance viewers of her *plein air* paintings in the series *Pictorial Propaganda* — and to conversations that result from and, at times, constitute the work, as in certain interventions by Jean-François Prost or Devora Neumark.

Alana Riley
At the Grocery Store, from the series *Surrender*, 2004–2007
C-print, 102 x 127 cm

Several photographic series by Alana Riley featuring hugging or physical contact have prompted and documented an unusually intense artist-model relationship. For *Surrender*, 2004–2007, the artist offered to carry strangers piggyback,

challenging them in a way to abandon their weight to her. Clear, sharp and factual, the images show Riley carrying men and women at a dentist's office or in a supermarket aisle. Although her stance evokes the world of play, Riley's serious expression and immobility indicate that it is really a pose. The image transforms a moment of release and respite in today's ever more hectic life, driven by the imperative of performance and the pressures of social representation —as if the artist were trying to relieve us of the burden of bearing our self weight[16]— yet it also shows the utopian nature of such abandon, which lasts only as long as it takes to snap the picture.

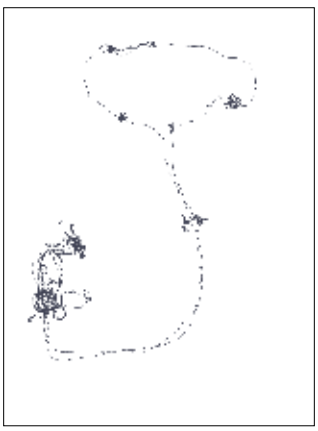
The series *Support System*, 2002–2004, was more difficult and more engaging, since it involved face-to-face or actual body-to-body contact. Riley asked the models to lie on top of her, to ignore their shyness so as to achieve a closeness reserved for intimate settings by putting aside any social distance with the artist, at least during the shooting. The interesting aspect of the series is that it reveals the subtle tensions generated by this deliberate proximity. While some models appear to let themselves go with a smile, others keep their distance by raising their torso, or look off to the side with a trace of embarrassment. This strange situation of pure corporal contiguity reveals the conflicting co-presence of proximity and distance, fusion and reserve, sharing and aloofness, discomfort and relaxation of play, magic of encounter and evidence of essential solitude.

Alana Riley
Sylvain, from the series
Support System, 2002–2004,
Archival pigment print
152 cm x 102 cm

Riley explains that, before extending to strangers, the series began as a performance exercise aimed at exploring her relationships with family and friends: "The idea stemmed from a desire to manifest in a literal sense the figurative weight of the people who make up my social network, and to document this as a series of individual portraits."[17] The allusion to weight is, obviously, not a denunciation of the way others would "weigh" on me, curbing my freedom; rather, the neutrality of the expressions and the factual nature of the image reveal a phenomenological acknowledgment of the other's presence and, moreover, an attempt to "perform" the relationship by making it emerge through the resulting representation.

Whereas De Groot inventoried an objective social whole (the population of a municipality), Riley enumerated the links that form her network and sampled more distant connections within the community. Developing relationships with family, friends and strangers is also a leitmotif in the work of Sylvie Cotton. Through a variety of encounter and exchange exercises, she cultivates close contact with others, as if to recognize the otherness inherent in herself. The approach can be introspective, as when it led her to inventory the names of everyone she

had ever met, from relatives to recent encounters, a nearly year-long task that resulted in several hundred names listed in chronological order on more than thirty pages.[18] But most often Cotton develops her projects as interventions involving the presence of others. While the strategies vary widely, ranging from the conversations and meetings of *Suppléance* (La Centrale Galerie Powerhouse, 2001) to the hours spent one-on-one with viewers for *Faire du temps* (Musée national des beaux-arts du Québec, 2008), her *Promenades* eloquently testify to her concern with intersubjectivity, evident in the description of a series of walks undertaken in Toronto in February 2003: "Every day, for one week, I met a different stranger with whom I spent time, subject to one of the following conditions: either I was blindfolded or we remained silent. . . . Depending on their availability, the participants included me in their daily routine or proposed a specific activity. In the evening, I made drawings of the day and wrote down what we had done. At the end of the week, I organized a dinner and invited all the participants to meet each other around the drawings and stories."[19]



Sylvie Cotton
Avec ensemble (avec Emmanuelle Arseneau), 2005
Ink on paper, 23 x 17 cm

Here we see the driving tension of Cotton's approach: to live everyday life with the added possibility of sharing an adventure that throws it a bit off course — for example, by imposing a rule such as not speaking, which forces people to avoid the automatism of speech to negotiate interaction. Creation and life are closely linked, making it impossible to "witness" the work without engaging in the situation the artist invites us to live with her. In *Avec ensemble*, produced in Rouyn-Noranda in 2005 for the event *Trafic*, Cotton extended the principle of spending time with others to "go with the flow" for three days and nights during which she was passed from person to person, with each participant responsible for finding the next one willing to take her. Although the artist describes the experience as convivial overall, she notes that some people were uneasy about taking a stranger into their home, a sign of the demands that such a project places on those who invest themselves in it.

At the end of the experience, Cotton made drawings from memory of all the meandering done with each person. The drawings may compensate for the lack of an audio or visual recording of the experience, but they stray far from documentary transparency. The lines that represent Cotton's moves from place to place look like tangled balls of string, like an echo of the labyrinth figure, and are not even superimposed on some map of the city that could identify the routes. With their assumed imprecision, they translate the approximate nature of a subjective memory. In fact, unlike Sophie Calle, whose focus is telling the stories she draws from the emotions of human relationships,

Cotton resists the transitivity of the document: something indeed took place, but the drawings (and sometimes the text) allude to rather than exhaustively recount it, as if to signal the impossibility of reproducing the core element of the experience: its very effectiveness. Calling for endlessly renewed encounter and negotiation with others, Cotton's work seems to simultaneously open itself to the world's alterity and make a movement of withdrawal into the domestic realm and intersubjectivity.

The key role of exchange in recent practices may explain the recurrence of food also seen there: as an interface between private activity and social ritual, meals provide an opportunity to reach out to others while at the same time being welcomed — and transformed — by them. This is a leitmotif of Massimo Guerrera's art: food is a motif and core material of a work in progress like *Darboral*, begun nearly a dozen years ago, where the creation (material, but also literary) is perpetually relaunched by the multiple exchanges and contributions of viewers of and accomplices in the work, whose development is nourished by its own reception. As such, *Darboral* is a prime manifestation of the dynamic of "hospitable" works aimed at making the borderline between creating and living more porous.

In her essay on the exhibition *La Demeure*, the curator Marie Fraser shows how, with the growing fluctuation of the borders between public and private spaces, many present-day interventions transplant and reconstitute the domestic realm in the exterior realm of urban space, or even take political action there "on the intimate scale of the body."[20] In the act of addressing others implicit in the exchange, collection and intrusion processes used by many artists today, the aim is to draw on reality and give the work the effectiveness of a lived situation; that is, to heighten the experience by means of the *unexpected occurrence* — fortuitous emergence, increased use or invitation to encounter. Moreover, in these process-based structures where the work takes on a fragmented form, unfolding in a relay game within the intersubjectivity,[21] or in conceptual protocols such as listing or combining, the artist models the world, knowing its fluctuating, partial and temporary nature. But the close physical and social territory into which many artists venture is also part of a trend toward an economy of means — economy of materials employed, "subcontracting" to or "partnering" with the viewer. Indeed, it is not by chance if practices that favour gift giving, sharing or cloud computing are emerging today, as the ravages and dysfunctions of exacerbated neoliberalism become increasingly evident. While insecurity, a retreat into identity and the tightening of borders, intensified by September 11 and economic inequalities, haunt our "liquid modernity," as observed by Zygmunt Bauman,[22]

art, by boldly or surreptitiously deviating from the norm, by making unusual connections and, especially, by creating interstices in which we can think, play and inhabit reality, very certainly recognizes the precariousness of our situation and the limits of its own power, while at the same time, perhaps, allowing us, ultimately, to cultivate the tragic jubilation of being in the world.

Translated by Marcia Couëlle

Patrice Loubier teaches art history at the Université du Québec à Montréal. His focus is new forms of visual arts, in particular, intervention art and furtive art practices. His work has been widely published. With Anne-Marie Ninacs, he developed a series of special activities examining intervention art practices. This program, titled *Les Commensaux: Quand l'art se fait circonstances* and accompanied by a catalogue of the same name, was presented at Centre des arts actuels Skol in 2000–2001.

1. A feeling aroused by great quantities, which Boltanski exploited the same year with *Les Abonnés du téléphone*, presenting hundreds of phone books from cities worldwide to evoke the entire global population.

2. See *Raphaëlle de Groot. En exercice,* Louise Déry, Raphaëlle de Groot and Yann Pocreau (Montréal: Galerie de l'UQAM, 2006).

3. The late Jean-Claude Rochefort used this interpretive key in examining the art of Claudine Cotton, among others. See "Une vision atomique des choses," *Spirale* (May–June 2004).

4. Paul Ardenne analyses much of contemporary art in similar terms in *Un art contextuel* (Paris: Flammarion, 2002).

5. On these practices see, by the author, "Énigmes, offrandes, virus: formes furtives dans quelques pratiques actuelles," *Parachute* 101 (2001), p. 99–105.

6. As Stephen Wright describes an art operating incognito in social reality in "The Future of the Reciprocal Readymade: An essay on use-value and art-related practice," *Parachute* 117 (January–March 2005), p. 102–117.

7. On the use of rubbish as theme and material, see Amanda Boetzkes, "Waste and the Sublime Landscape," *RACAR* 35, 1 (2010).

8. Also found in the work of BGL.

9. "Notes on 'Le grand voyage," Martin Désilets, *Le grand voyage* (Longueuil: Plein sud, 2009), p. 11.

10. http://martindesilets.com/_marquer/_marquer_texte_en.html, accessed January 6, 2011 (Désilets's italics).

11. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984). Originally published in French as *L'invention du quotidien, Vol. 1. Arts de faire*.

12. www.adaptiveactions.net

13. As evidenced in the exhibition *Actions: What You Can Do With the City* at the Canadian Centre for Architecture, Montréal, 2009.

14. News release announcing the project, Dare-Dare, 2007.

15. A public vocation made explicit by a project like *Over Here*, a platform exhibited at Ace Gallery, in Winnipeg, on which an extensive program of cultural and recreational activities took place in 2008.

16. Or, in the words of the sociologist Alain Ehrenberg, the "fatigue d'être soi" (fatigue of being oneself).

17. Alana Riley. "The Weight of a Social Network," interview by Nozlee Samadzadehj, *The Morning News* (December 14, 2009), http://www.themorningnews.org/archives/galleries/the_weight_of_a_social_network, accessed January 11, 2011.

18. Appearing under the title *Être est dans l'autre* in Sylvie Cotton's book *Je préfère tout* (Compton: Les îles fortunées, 2006).

19. Sylvie Cotton, "Promenades," http://www.sylviecotton.com, accessed December 22, 2010.

20. Marie Fraser, "La Demeure," *La Demeure*, (Montréal: Optica, 2008), p. 16.

21. As Anne-Marie Ninacs suggests, this fragmentation mimicking the world's dizzying complexity calls for us to find ourselves there, in the double meaning of the term. "Un engagement moléculaire," "Form as Subterfuge. 4 Responses to the Question: How Does Form Relate to Politics in Contemporary Art?" *MIX* 27, 4 (Spring 2002), p. 39–40.

22. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge, U.K. and Malden, Mass.: Polity Press, 2000).

00.03.96

Eduardo Ralickas

Saving the Other? Art and Incompetence

First, an observation: the relational continues to operate in Québec art. One might even say that it has propagated, since making art based on social relations now represents *one* strategy among many, which certain artists — including those discussed in this essay — employ on occasion without necessarily pursuing a practice that can be labelled exclusively relational. Whether dubbed relational art or relational aesthetics, or simply characterized as art that takes a social form, the trend as manifested in Québec — whose heritage is dually American and European — has its roots in the performative and interventionist practices of the 1970s and 1980s. Its apogee was undoubtedly reached in the *Commensaux* project of 2000–2001,[1] which allowed two theorists (Patrice Loubier, Anne-Marie Ninacs) and a group of artists whose practices vary widely (Massimo Guerrera, Sylvie Cotton, SYN-, ATSA, etc.) to provide the movement with a theoretical platform and social visibility just around the time when Nicolas Bourriaud's *Relational Aesthetics* was beginning to have an impact on the critical discourse. The aim of this essay is not to re-examine these practices, whose critical fortunes continue to grow, but to initiate a two-part reflection focusing on the *political* dynamic of art that takes sociability as its raw material. To start with, I would like to trace the issues raised by relational art back to an earlier genealogy, thereby avoiding the highly restrictive political account that such practices have generated in Québec and elsewhere, which, it seems to me, fails to ask the right questions — or at least skirts around the essential ones. I will then try to show that over the past ten years, a number of artists working in Québec — some not generally identified with the movement, others involved in it since the beginning — have begun transforming the relational dynamic. While creating works that operate in a community or social realm, these artists have in my view reflected on their own creative actions in new ways. In light of the political difficulties that burden early relational positions, these recent projects offer an opportunity to reconsider the role played by artists in the political, aesthetic and social relations they establish. In fact, these practices are of interest to me precisely because they approach the position of the relational artist in a critical way, some even going so far as to question the political effectiveness of art as a social model. In the final analysis, they are perhaps evidence of the emergence of a new creative position — that of the post-social artist, whose works insist

upon their author's inability to exploit the idea of his or her own singularity to charm, bring people together or foster the creativity of the other.

I

Berlin, 1798. The romantic poet and art theorist Friedrich von Hardenberg accomplished a veritable tour de force of what would likely be described today as "politically engaged" or "interventionist" art by infiltrating the official propaganda organ of the Prussian monarchy (*Journal of the Prussian Monarchy*) and — evading the censors — using its pages to publish a text critical of the government. Adopting the pseudonym of "Novalis," which he saw as a reference to the pioneering function to be fulfilled by artists in the new cultural landscape of post-revolutionary Europe, Hardenberg presented a series of literary fragments entitled *Faith and Love or The King and the Queen*.[2] It is not my aim here to explore how this brilliant text addresses King Friedrich Wilhelm III directly, employing a logic of secrecy[3] to awaken the monarch to the *artistic* role that, from the romantic perspective, it was incumbent upon him to assume. I wish instead to emphasize an aspect more relevant to the contemporary reader: *Faith and Love* is first and foremost a manifesto of relational art. And the task of the artist, it claims, is to mobilize the creativity of the other.

Although Novalis's aphoristic literary style results in a certain thematic fragmentation, the thrust of his argument is clear: it centres on a seductive idea that most of the contemporary art practices operating in the slipstream of the relational movement of the 1990s continue to nourish — the idea that *artistic activity is the matrix of social emancipation*.[4]

In a notebook dating from the same period, Hardenberg actually sketched out a political theory based on the notion of creativity: "A state imbued with spirit," he wrote, "will be poetic of itself." Consequently, "the more spirit [*Geist*] and spiritual intercourse [*geistiges Verkehr*] there is in the state the more it will approach the poetic state."[5] So *Faith and Love* can be seen as a detailed exposition of the *relational* nature of art in the collective process of redemption. But in order to accomplish the transformation of community into artwork, citizens have to be taught to accept their own creativity. The climax of *Faith and Love*, this missive from one "prince" to another, is a remarkable characterization of the head of state: if the analogue of the perfect state is the artwork, then the prince must himself be an artist. But this being the case, his role will not be the same as that of ordinary mortals, since there is a difference of *perspective* between a leader and his people. While the artistic activity of ordinary citizens is limited to self-expression, that of a prince is

simultaneously *expressive* and *transitive* (it makes the social body its object). From his place at the summit of the state for which he is responsible, the artist-prince takes the creativity of his subjects as his material. He becomes, writes Novalis, the "artist of artists," the "director of artists," ensuring that every person can become an artist and "everything can become a fine art."[6] Ultimately, "the regent," artist supreme, "presents an infinitely diverse spectacle, where stage and parterre, actor and spectator are one, and he himself is poet, director, and hero of the play."[7]

II

My aim in recalling these ideas is not purely historical. It seems to me that by establishing new connections between the fields of art and modern politics, these fragments represent an important stage in the genealogy of relational aesthetics. And there is another key link: the plan outlined by Novalis was more or less contemporary with the emergence of Saint-Simonian notions concerning the political and social potency of art. According to this view, art can be considered "avant-garde" (this in 1825) to the extent that it *produces* the common salvation, since its "power" is "the most immediate and the most rapid."[8] There is a clear conformity, here, with fundamental aspects of the thinking of Nicolas Bourriaud — who, moreover, continually invokes the legacy of early avant-garde movements (albeit "re-formed")[9] as essential to humanity's effort to establish the models of a future freedom. It would seem, then, that one of the principal strategies of relational art is thoroughly "romantic": *the common salvation/collectively through the shaping of . . . the creativity/the freedom/the desire . . . of the other.*

It is important to note that Québec relational art has been supported by an independent theoretical platform, which to a large extent frees it from the political militancy of Bourriaud's writings. But a marked emphasis on the *ethical* aspect of relational works[10] has not prevented Québec practices from adopting the salvationist position that runs through *Relational Aesthetics* and rekindling — in the midst of the postmodern crisis — the ethos of romanticism. Massimo Guerrera's projects *Porus* and *Darboral* (undertaken in 1998 and 2000, respectively) are perfect examples. The impulse to make others part of a totalizing aesthetic world (by appealing to their creativity) in order to invent, collectively, new forms of sociability is reminiscent of the reflexive-transitive dialectic of the artist-director that was fundamental to Novalis's apparatus (*dispositif*).

More recently, other practices with stricter aesthetic parameters have demonstrated the inevitable activation of the redemption dynamic whenever art takes over in the realm of sociability. Notable as an example (and for their restraint)

are the photographs and videos executed in Luxembourg by Romeo Gongora in collaboration with a group of prison inmates. In these works, the prisoners present themselves before a representational apparatus that the artist employs as a kind of confessional. The expression of reformed subjectivity occurs through — and in terms of — the artistic approach, which assigns the prisoners a creative function that is also, like the confessional, a means of atonement.

Another project that reveals the political premises of the relational movement with even greater clarity is Althea Thauberger's *Zivildienst (ungleich) Kunstprojekt*,[11] in which relational art (re)becomes a state affair.[12] For this work, which was produced during a residency at Berlin's Künstlerhaus Bethanien in 2006 (close to two centuries after *Faith and Love*), the artist came to an agreement with German government authorities to allow eight citizens between the ages of eighteen and twenty-two to meet their military service obligation by fulfilling an *artistic function*. According to a law dating back to the 1950s, German conscientious objectors are required to serve the community by working for the common good. They are generally assigned work in hospitals, schools and community centres, but Thauberger's recruits were governed by a logic of exception: it was provided by the artist's aesthetic approach, which took them and their creativity as its material. Over the course of several months, the group met regularly to discuss questions related to national, social and political identity. At the culmination of this mimetic process (which simulated the dialogic structure of a forum), this ephemeral community presented a performance within a large scaffolding structure erected in the Bethanien's main space. The resulting film includes vignettes on themes of isolation, desperation, co-operation, idealism, treachery and endurance.

The complexity of this project allows us to fully thematize the ideological underpinnings of the entire relational sphere and the way it deals with the question of democracy.[13] In the paragraph of his glossary that defines the "co-existence criterion," Bourriaud maintains that artistic forms are "more or less democratic." Every artwork, he writes, "produces a model of sociability, which transposes reality or might be conveyed in it. So there is a question we are entitled to ask when in front of any aesthetic production: *Does this work permit me to enter into dialogue? Could I exist, and how, in the space it defines?*"[14]

What we see in Thauberger's work, however, is a dynamic based on *mimetism* of the democratic process, rather than the process proper. This becomes evident as soon as we consider the artist's directive position: she imagines herself in an egalitarian relationship with a government structure upon which she is, in fact, parasitic. But she does this precisely

because she *believes*[15] that art is the equivalent of community service and therefore constitutes a genuine social contribution in the context of the modern democratic state. Relational art, then, in Thauberger's view, is an apparatus capable of generating a new political awareness.[16] So relational art, far from simply being "democratic" (as too often claimed), is in fact a *supplement* of democracy (which means: *without* art/the artist, there would be no democracy).[17] The focus of this "supplement" is a *single* (aesthetic) intention and its *means*, the transformation-into-artist of the other.[18] It is incidentally worth noting that works by the Polish artist Artur Zmijewski (especially *Them*, 2007) and even those of the Spaniard Santiago Sierra (which Claire Bishop has singled out as admirable for their "better politics")[19] are governed by the same logic. In any case, the relational works most concerned to thematize their democratic form do not initiate a genuine dialogue since they are in fact one-way communication apparatus. This is evidenced by the fact that participants cannot challenge the relational apparatus *as an apparatus*[20] without putting an end to the artist's game. It becomes clear that the mimetism, here, is intended to take us radically beyond the thing imitated.

III

My goal in the remainder of this essay is to put forward a hypothesis that I believe warrants further exploration: is it possible to practise relational art while evading the expressivity/transitivity dialectic? If so, what would be the artist's role within this new social dynamic? Although elsewhere (in an upsurge of political self-criticism?),[21] relational art has taken an "antagonistic" turn, it strikes me that in Québec the past decade has been notable for practices that focus on the *in*competence[22] of the participants. The projects I see as exemplary of the trend were not necessarily conceived with this end in view, and their creators do not present themselves as proponents of relational art. Nevertheless, some of the works produced by Ève K. Tremblay, Emmanuelle Léonard, Jacinthe Lessard-L and Raphaëlle de Groot encourage a reconsideration of the political dimension of relationalism. Specifically, these artists have developed original community approaches that explore in new ways their own artistic positions in relation to the agency of their subjects. These approaches therefore have the merit of adopting a critical attitude toward the *topos* of the salvationist artist, and this in one of two ways: either they see it as a problem of *competence* (by reflecting on the criteria that enable us to distinguish — or not — the artist's abilities from those of people in general); or they interpret it as a *speech-act* issue (by examining the pragmatic prerequisites of the romantic artist's position). Either way,

the logic governing these practices is based on the performative *repetition* of the relational legacy, which may mean that we are currently witnessing a change of paradigm.

With some justification, a number of scholars have pointed out the troubling fecundity of Novalis's concept of the aesthetic state. Art historian Éric Michaud is the author of a book devoted to the very real repercussions that such ideas had on the National Socialist project, which perceived art and politics as being aspects of the same "problem."[23] Neil McWilliam has explored the emergence in nineteenth-century France of social art — the movements that, mirroring the utopian aims of the Saint-Simonians, established links between artistic creativity, technical progress and communitariansim.[24] Thierry De Duve's current work on the "passage" from the fine arts system to the paradigm of "art in general" — according to which *everyone* is (or can become) an artist — aims to identify the vestiges of this romantic idea present in the artistic utopias of the twentieth century, notably Joseph Beuys's notion of *Soziale Plastik*.[25]

But if, as Éric Michaud maintains, "the history of the metaphor of the artist-prince has yet to be written," and if, moreover, it "would no doubt be the history of the slow progress that leads to the concrete realization of the metaphor, to its embodiment in the only figure possible: the artist-dictator,"[26] we may be justifiably perplexed by the fact that this sombre romantic *topos* seeped into a number of contemporary art practices in Québec — the so-called postmodern art that it was thought by many had put an end to the long parade of "salvationist" artists generated by modernism (as described by Donald Kuspit in *The Cult of the Avant-garde Artist*).[27] In *Relational Aesthetics*, it should be recalled, social connection is seen as the *material* of art, an "arena of exchange" that must be "judged on the basis of *aesthetic* criteria."[28] And it is precisely here, in the *conversion* from a political to an *aesthetic* phenomenon — a conversion that evokes the mythologies of the twentieth century's worst political regimes — that the romantic legacy poses a problem.[29]

00.04.02 This said, a few questions remain unanswered (as will become evident, the analysis I am proposing operates on another *level*). In what sense is it the task of art — and of the artist — to assume responsibility for the social connection and to *shape* it? On what *authority* are artists acting when they take over the *creativity* of the other? Further: on the basis of what *competences* can the artist be distinguished from his or her *material*, which is to say the *other*? And conversely: why does the human being (the person "without work") need to be (trans)formed? Finally, does all this not imply a *hierarchy of creativity* (or at least a "directionality")

that social practices have not sufficiently explored? There is here, it must be admitted, a ticklish political problem.[30] And unless social practices can provide serious answers to these questions, they will have difficulty defending themselves against accusations of "romanticism" (in the sense I have just outlined).

In the polymorphic and delocalized project *Becoming Fahrenheit 451* (begun in 2007), Ève K. Tremblay has come up with a counter-position that allows us to examine these questions in a different light. By deploying in a new way the constitutive elements of her photographic series (which examine memory, forgetting, the relationship between image and literature, free association, improvisation, the topology of remembering, and the encounter with the other), *Becoming Fahrenheit 451* has enabled the artist to expand her practice to include new performative modalities and thereby to launch an entirely original venture.

For this ambitious project, Tremblay has transformed a book — Ray Bradbury's novel *Fahrenheit 451* — into a performative script, and for the past several years has been attempting (in vain) to memorize the entire text, just like the "book people" who are the story's protagonists. In developing a variety of mnemotechnical strategies (using drawing, photography, the formalization of daily actions and city walks as ways of spatializing the narrative's signifiers), Tremblay has embarked on a highly reflexive exercise focusing on the figure of the artist. It has resulted in a number of performances during which Tremblay, adopting a pose evocative of the Freudian couch, recites Bradbury's text while a participant, playing the role of the psychoanalyst, picks up on all the mistakes, inversions, gaps and silences. In each case the artist's words are checked against the same standard: a copy of *Fahrenheit 451* copiously covered in her own handwritten notes. An important part of the project has been the development of a relational community composed of fellow "memorizers," who, *like the artist*, act as agents who are *subject* to the demands of reciting a (literary) work authored by someone else — the other. This apparatus allows Tremblay to transform (and enable anyone else to transform) any text into a script and thereby to "become" James Joyce, Mishima, Marx . . . Since the artist's aptitudes are now indistinguishable from those of the other participants, everyone ends up playing the same game: "interpreting" the writings of an-other. But this involves more than just the relativization of the participants' creative contribution: it means, more significantly, that relational art is now taking the form of performative failure.

As a performance in which art becomes a speech act (in *Fahrenheit 451*, books themselves disappear, their content kept alive only by the people who have memorized them),

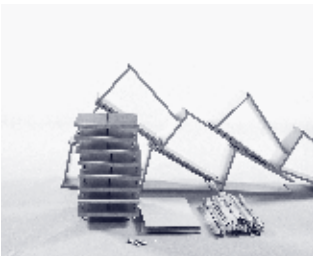
Ève K. Tremblay
To Read (dada), 2011
C-print, 13 x 13 cm

Ève K. Tremblay
Sleepwalker in Garden, 2010
C-print, 76 x 76 cm

Becoming Fahrenheit 451 is first and foremost an active demonstration of the artist's failure as a subject. Although, in the hierarchy of memorizers, Tremblay's function sets her apart from the other participants (she memorizes the supreme book, the one that contains the narrative in which literature in general becomes a speech act), her place in the community is doomed to failure since it is reduced to the acting out of her own inadequacy. So, rather than offering a coherent aesthetic world where participants are required to accomplish creative acts in accordance with a planned artistic approach, Tremblay's project uses performance techniques to undermine the artist's authority and arrive at what seems to be a new position: one in which the artist enunciates her own impotence and in so doing signals the impossibility of using art as the basis for a social project.

I actually see Ève K. Tremblay's project as emblematic of a recent strategy that involves a shift in the mimetic character of the standard relational apparatus. Whereas the object of the mimetism in Thauberger or Zmijewski's work is the dialogic apparatus itself, new forms of mimetism focus rather on the *competences* of the relational communities' members. This approach is the symmetrical opposite of the one taken by the artist in a romantic perspective like Nicolas Bourriaud's, for it conceives the form as a function of the relation. When the other *is not* an artist, this form will necessarily be transformed.

Hence the resurgence of amateurism in many of today's social practices. In several recent projects, Jacinthe Lessard-L makes deliberate reference to the legacy of modernist art, which combined formalism and utopianism, but she does so while exploiting the artistic incompetence of her subjects. In *Ten-minute Sculptures*, 2004, and *Two-minute Sculptures*, 2005, for example, two series that echo the performances of Erwin Wurm, individual participants were asked to enter a bare, institutional room containing a piece of Ikea furniture still in its original box. The only instruction was to build a sculpture using all the pieces (including the screws and nuts). After a specific period of time (ten minutes or two, depending on the project), the artist entered the room and photographed the precarious construction before it collapsed. For the related *Construction rapide*, 2005, Lessard-L placed a video camera in the room. But in contrast to the two photographic projects, participants were asked to build the piece of furniture by following the printed Ikea instructions to the letter. The idea was to expose the idiosyncratic gestures made by each individual despite the fact that all — in theory at least — were executing the *same* repetitive, prearranged task. This work sometimes takes on a ludic quality: the participants proved extremely inept, resulting in a number of "constructional failures." But rather than focusing on

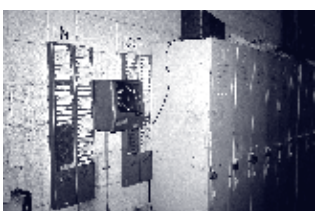


Jacinthe Lessard-L
Ten-minute Sculpture, 2004
C-print, 76 x 101 cm

Jacinthe Lessard-L
Two-minute Sculpture, 2005
C-print, 101 x 76 cm

the alienation of the individual in the mass production process, *Construction rapide* thwarts the spectator's expectations by revealing what is peculiar to particular individuals, the gestures that are uniquely their own. Lessard-L establishes an ephemeral community based on self-expression through movement and on incompetence in the realm of artistic production. As this project rather brilliantly demonstrates, incompetence — a supremely universal phenomenon — manifests itself in an *original* way in every individual. These projects, it must also be said, do not aim to make participants part of an aesthetic totality; on the contrary, it is the self-expression of the other, at its most banal and inartistic, that makes the artist's expression possible. Aping her subjects, Lessard-L does not aim for total control but simply for a discreet photographic/videographic documentation that testifies to her fascination for a medium (sculpture) in which she herself could not be more expert. She continues to explore the same dynamic in the very recent *La Pataphysique de l'espace*, 2011. For this work, the artist went to the participants' homes: equipping them with a length of white ribbon, she asked them to use it to connect objects whose names start with the same letter. This produced a number of entirely arbitrary and ephemeral chains of signifiers vaguely reminiscent of the "scotch-tape" solutions sometimes resorted to by DIY enthusiasts. Pursuing her exploration of domestic space, Lessard-L has produced a highly refined work that invokes the relational by reducing it to its essential components: the other, the link, the random nature of links, and the desire to create something.

In a discussion about intellectuals and power, Gilles Deleuze suggested to Michel Foucault a definition of the political function of the intellectual: the intellectual's position, he asserted, must be based on the "indignity of speaking for others."[31] And Foucault remarked: "[the intellectual's task is] to sap power, to take power; it is an activity conducted alongside those who struggle for power, and not their illumination from a safe distance."[32] Emmanuelle Léonard's photographic project *Les Travailleurs*, 2002, embodies this immanent notion of critical agency. In fact, this social project strikes me as a significant achievement: for while *Les Travailleurs* is a work rooted in the canonic criteria of relational art, the action at its centre is the diametric opposite of aestheticization of the political realm. By delegating the auctorial role normally assumed by the artist-photographer to forty-five workers representing different sectors of the economy (including prostitution, domestic work and unemployment), Léonard has helped these workers produce and disseminate images of their particular social condition. By means of their cameras, the workers gained access to a powerful analytical tool and



Emmanuelle Léonard
Yves Lemelin, afficheur, from the series *Les Travailleurs*, 2002
C-print, 32 x 44 cm

Emmanuelle Léonard
Annick, escorte, from the series *Les Travailleurs*, 2002
C-print, 22 x 30 cm

a generator of public opinion. This enabled them to convert their precarious position within the class struggle into informational and symbolic declarations — the only real protagonists in the new political world order. This delegation can be seen, then, as a form of renunciation: "The plurality of points of view suggests that the 'photographer artist''s gaze may not be endowed with greater truthfulness than that of any other photographer, whether artist or hobbyist."[33]

Before closing, I would like to mention two other projects: *Portraits de clients*, 2007, and *Il Volto Interiore*,2007, by Raphaëlle de Groot. In my view, the work of this artist is exemplary in the way it so convincingly relativizes the artist's authority in the act of relational creation. In both projects, De Groot offers her services as a portraitist in a makeshift studio installed in the corner of an exhibition gallery. The participant (who is not known to the artist) describes a set of facial features to her, and De Groot reproduces them as best she can on the white papier mâché mask she is wearing that completely covers her face. Blinded by the support surface, the artist is obliged to feel her way around this second skin, relying on the phenomenological experience of her own "faceness" to reconstruct the face of a person who exists for her exclusively through the medium of a *voice*. The *genesis* of the image thus depends on the statements made by the other — and this dependence is *generative* of what devolves upon the artist: the creation of an image. These projects are clearly linked to De Groot's 1999–2001 work *Colin-maillard*, for which she collaborated with a number of people who have been blind from birth. These more recent projects, however, seem to me to put unprecedented emphasis on the precariousness of the auctorial position. The portrait demanded by the other is essentially a *self-portrait of the artist as the other*. In this sense, *Portraits de clients* and *Il Volto Interiore* produce something new: the dissolution of the artist *by* the social. Ultimately, they amount to a critique of the figure of the artist that results in a faceless figure whose right to "figurability" is mediatized by the voice (not to say the will) of the other.

Raphaëlle de Groot
Portraits de clients, 2007
Performance

Raphaëlle de Groot
Il Volto Interiore, 2007
Mask and Polaroid (Claudia)

In an essay published only a few years before these artists embarked upon their self-reflexively critical practices, Éric Michaud explored the role of the image in contemporary societies. His highly perceptive conclusions may be disturbing to some, especially those who still have faith in the redemptive power of art: if "the democratic prerequisite," he wrote, is characterized by "the non-figurability of the site of power," how can we not accept that "this void or non-site" must be preserved, since it "generates the constitutive division and conflict of the space specific to democracy." It follows that "the atomization of the practices and forms of art" — in other words, its "self-dissolution through the

renunciation of its own 'will to power' " — and, moreover, "its gradual disembodiment over the course of the twentieth century," have been "the only responses the act of art could offer to the ceaseless embodiment of the future-producing myth."[34] It is possible that the works discussed here — which I would describe as "post-social" not because they put an end to the reification of the human relations that are fundamental to social art, but because they completely alter their terms — represent a new, rather subtle aspect of this self-renunciation of the power of art. Perhaps they are a sign that some artists have given up on faith and romantic love.

Translated by Judith Terry

Eduardo Ralickas is a PhD candidate in art history at the Université de Montréal and the École des hautes études en sciences sociales in Paris. His thesis is titled *Naissance de l'art performatif. Étude sur les prémisses du moment romantique en Allemagne*. He has also authored essays that have appeared in various Canadian periodicals. In 2010, he curated the Montréal exhibition *Raymonde April: Équivalences I-IV*

1. The project took two forms: a program of exhibitions held at the Centre des arts actuels Skol and a collection of essays entitled *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances/When Art Becomes Circumstance*, ed. Patrice Loubier and Anne-Marie Ninacs (Montréal: Centre des arts actuels Skol, 2001). One section of the book was devoted to relational art practices. It is important to note that a number of other projects not associated with *Les Commensaux* have also explored the question of relational art. One of the most significant is undoubtedly the exhibition *Sur l'expérience de la ville: interventions en milieu urbain/On Experiencing the City: Urban Interventions in Montréal*, Montréal, Optica, 1999, curated by Marie Fraser, Diane Gougeon and Marie Perrault. In addition, *Parachute* magazine played a decisive role in disseminating relational art practices in Québec. Starting in 2000, when the publication reoriented itself around "the idea of the community," its editorials consistently invoked the vocabulary either of Nicolas Bourriaud or of the French neo-Heideggerians (being-with, being-in-common, etc.). The reason I assign a central place to *Les Commensaux* in my discussion is because it grew out of Nicolas Bourriaud's thinking.

2. Novalis, "Glauben und Liebe oder der König und die Königin," in *Jahrbücher der Preußischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III.*, ed. F. E. Rambach (Berlin: Johann Friedrich Unger, vol. II [July 1798]), p. 269–286. For an English translation, see "Faith and Love or The King and Queen" in *Novalis: Philosophical Writings*, trans. and ed. by Margaret Mahony Stoljar (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1997), p. 85–100.

3. I use this term in the sense employed by Louis Marin. See "Logiques du secret," *Traverses* 31–32 (March 1984), p. 60–69, and *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, ed. rev. by Cléo Pace (Paris: EHESS, 2006 [1989]), p. 173 and *ff*.

4. See Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland (Dijon: Les presses du réel, 2002), p. 9. The political project behind *Les Commensaux* was similar: the programmed works had the "ambition to have an impact on life and for the Other" and therefore to propose "micropolitical models." Loubier and Ninacs, *Les Commensaux*, p. 14 (published translation adapted).

5. Friedrich von Hardenberg, "Miscellaneous Observations," in *Novalis: Philosophical Writings*, p. 45.

6. "Faith and Love or The King and Queen," in ibid., p. 95.

7. Ibid., p. 96.

8. It was a disciple of Saint-Simon, the mathematician Olinde Rodrigues, who first employed the military metaphor in a text on aesthetics. See Rodrigues, "L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue," in *Œuvres de Claude-Henri de Saint-Simon* (Paris: Anthropos, 1966), vol. 5, p. 210–211.

9. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 12. Another key element in the proto-history of relational aesthetics is the theme of the "laboratory." For a discussion of this subject, see Éric Michaud, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières* (Paris: Hazan, 2005), p. 119–145.

10. Loubier and Ninacs, *Les Commensaux*, p. 14.

11. Literally, "social service (does not equal) art project."

12. Althea Thauberger completed a BFA at Montréal's Concordia University in the late 1990s, when relational art was becoming increasingly part of Québec practices.

13. For more on the connections between relational art and democracy, see Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* 110 (Fall 2004), p. 51–79. The position I outline here is not exactly compatible with Bishop's. According to her, certain relational artists have created works that mirror the structure of democracy by introducing an element of antagonism into their projects. In my view, relational art generates closed systems in which the system itself is not challenged by the participants. I therefore believe that the antagonism described by Bishop is merely *simulated*.

14. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 109.

15. This is a hypothesis, but the opposite would mean that the artist's position (and mine) was cynical. My hypothesis is founded on what the logicians Willard Van Orman Quine and Donald Davidson have called the principle of charity, which requires interpreters to maximize the rationality and coherence of a speaker's statements. See W.V.O. Quine, *Word and Object* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960), p. 59; Donald Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation*, 2nd ed. (Oxford: Clarendon Press, 2001 [1984]).

16. This progressive dimension of Thauberger's project is entirely in line with Nicolas Bourriaud's political theory. According to him, the purpose of relational art is to learn "to inhabit the world in a better way." This type of art, he maintains, constitutes "ways of living and models of action within the existing real." Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 13. It should be noted, though, that this aspect of Thauberger's project is not characteristic of her practice as a whole.

17. For more on the notion of supplementarity, see Jacques Derrida's pivotal essay, "Ce dangereux supplément," in *De la grammatologie* (Paris: Éditions de Minuit, 1967), p. 203–234.

18. Obviously, this transformation is subordinated to the creative position of the relational artist. Which is why, in my view, the answer to Bourriaud's double question must be "no" for all the relational works he offers as examples and all those I discuss here.

19. Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," p. 79.

20. In other words, as an instance of subjection. See Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2009).

21. This, at least, is Bishop's view. The concept of antagonism and its role in the political arena has been explored by Chantal Mouffe and Ernesto Laclau. For a summary, see Mouffe, *Politics and Passions: The Stakes of Democracy* (London: Centre for the Study of Democracy, 2002), <http://www.westminster.ac.uk/schools/humanities/politics-and-international-relations/people/staff/mouffe,-chantal>.

22. I use this, in its literal sense, to mean the opposite of competence.

23. Éric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, trans. Janet Lloyd (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2004).

24. Neil McWilliam, *Dreams of Happiness: Social Art and the French Left 1830–1850* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993).

25. Thierry De Duve, "Le cas Beuys," lecture given at the Université de Montréal on February 6, 2009.

26. Michaud, *The Cult of Art*, p. [1].

27. Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-garde Artist* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993).

28. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 18 (my italics).

29. It becomes, in fact, what Philippe Lacoue-Labarthe termed "national aestheticism." See *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique* (Paris: Christian Bourgois, 1987), p. 92 and *ff*.

30. And there's a good deal at stake. As a social model, does relational art constitute an *aestheticization* of the political? I suspect that the answers to these questions will reveal more about the way these practices succeed in blurring the difference between *artistic rights* and *legal rights* in the relational realm.

31. Michel Foucault, "Intellectuals & Power: A Conversation Between Michel Foucault and Gilles Deleuze," in *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Oxford: Blackwell, 1977), <http://libcom.org/library/intellectuals-power-a-conversation-between-michel-foucault-and-gilles-deleuze>.

32. Ibid.

33. Nathalie de Blois, *Emmanuelle Léonard – Un livre de photographies,* (Montréal: Occurrence, espace d'art et d'essais contemporains, 2005), p. 36.

34. Éric Michaud, "La construction de l'image comme matrice de l'histoire," *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 72 (October–December 2001), p. 52.

Bernard Schütze

Matters of Waiting

Caught between the dictates of constant technological acceleration and a persistent postmodern perspective, our present time is one of rapidly succeeding instants unfolding against a temporal horizon that is at best uncertain and at worst catastrophic. As society endeavours to bring everything up to the speed of electrons, it seems that we are moving ever more rapidly yet going nowhere. With a discredited past, and before a future left on hold, our condition is one of a continuous moment marked by an acute awareness of a temporality suspended between a no longer and a not yet. It is in this vein that the cultural critic Boris Groys defines the contemporary as "a prolonged, even potentially infinite period of delay."[1] Waiting can be seen as the characteristic mode of occupying such an indefinite time; an in-between time in which one goes nowhere as the treadmill of a perpetual and unyielding present accelerates its rhythm. The media arts theorist Christine Ross borrows and expands on François Hartog's concept of "presentism"[2] to describe our current temporal mode as "the withdrawal into the present, the turning of the present or even more so, immediacy, into an absolute value, whose absoluteness now means a significant disconnection from the past (perceived as lost) and the future (perceived as increasingly uncertain)."[3] In this context, waiting is both symptomatic of late postmodernity and something that is at odds with the dominant temporal logic of our technologically driven society.

This yoking of goalless acceleration and anxious waiting is the defining temporal context of the current generation of young Québec artists. Faced with a chronic present and a deferred future, many among these artists confront the depthless temporality of our seemingly interminable postmodernity by making time a central facet of their work. This increasing focus on matters of time is, we would claim, indicative of a search for a way out of the dominant temporal logic of a contemporary art world and its imperatives to produce the new and novel against the horizon of an "absolute now." Such temporally oriented artistic practices can be said to constitute singular counterpositions from which to re-evaluate the contemporary and devise other means to dwell in time and "generate alternative forms of temporality."[4]

Though the focus here is primarily on three young Québec artists in whose work the notion of waiting is particularly present (Véronique Malo, Olivia Boudreau

and Patrick Bernatchez), it is important to discuss several other artists of their generation who also explore temporality from varying perspectives. In *Chutes*, 2003, — a photographic series displaying objects frozen in mid-flight — and his video *Le tournis*, 2008, — in which a mirror appears to shatter to the ground for an improbably long time — Gwenaël Bélanger explored suspended and dilated time in order to question the perceptual modality of the instant. In a recent work titled *Room I, Collection of Antiques*, 2010, Sophie Bélair Clément isolated a specific time indicator — the frequency of photographic flashes occurring in the Pergamon Room of the eponymous Berlin museum — and thus pointed to the interrelation between minute "contemporary" durations and the multilayered historical time that such museological displays purport to conserve. In her work *Faire du temps*, 2008, Sylvie Cotton had herself locked in a former Québec City prison cell at regular intervals in order to spend time with herself, or in the company of one visitor. Through this performative process, the artist magnified the experiential dimensions of inhabiting time by inscribing it within the spatial confines of a carceral setting. In the video *Soleil différé*, 2010, Pascal Grandmaison revealed the workings of time by showing the former Expo 67 site through the lenses of a ruin aesthetic in which natural forces have slowly triumphed over this eminently man-made environment. The contrast between a not-so-distant era, in which the aspirations of modernity led the way, and today's relinquishing of futuristic utopias is at the heart of this pensive imagery. These works, among others, make it evident that time, as mode and matter, is a problematic that undoubtedly informs artistic practices both here and elsewhere. Before proceeding with our analysis of the three selected practices and works, let us take a moment to elucidate waiting as a phenomenon.

Bergson's description of a melting lump of sugar remains one of the most succinct expressions of what is entailed in waiting:

> *If I want to mix a glass of sugar and water, I must, willy-nilly, wait until the sugar melts. This little fact is big with meaning. For here the time I have to wait is not that mathematical time which would apply equally well to the entire history of the material world, even if that history were spread out instantaneously in space. It coincides with my impatience, that is to say, with a certain portion of my own duration, which I cannot protract or contract as I like. It is no longer something thought, it is something lived.*[5]

Waiting hence unfolds as a direct relation between perceptual experience and time, i.e., a duration which one cannot alter or "protract or contract" at will. As "something lived," the specific duration of waiting is manifold and comes in various modes. For instance, among other possibilities,

there is the focused waiting in which something is awaited, the arrival of which will put an end to our impatience; then there is the suspended waiting for nothing in particular, a vague expectation which may or not be fulfilled; there is also empty waiting in which attention is intransitive, a waiting without an object. Waiting can be considered a privileged mode for such shifts. After all, waiting by definition involves a heightened awareness of being caught in a time one cannot control. It is a mode that is suspended between expectation — the fulfilment of which will put an end to the waiting — and attention that focuses on the passing time itself. Though waiting may try one's patience and border on boredom, it can also invite an unhurried dwelling in suspended time. The act of waiting is revealing in this regard, since one only becomes aware of time passing in those moments where one has nothing but time to pass. Waiting is time suspended in an interval between occupied moments. To wait is to enter into a duration and to become aware of how one is inextricably caught up in it. In waiting, one is constantly reminded of how experience is tethered to time.

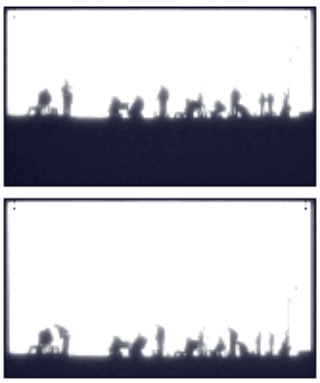
Such matters of waiting are approached from varying angles in Véronique Malo's video *Positive Voids*, 2010, Olivia Boudreau's film *Le Bain*, 2010, and Patrick Bernatchez's *BW (BlackWatch)*, 2010. Each of these projects reconsiders and renews the temporal notion of the contemporary as it is inflected and refracted through art. As Giorgio Agamben has pointed out, to become aware of the contemporary requires the distance of an untimeliness, of a dyschrony or anachrony whereby to seize the characteristics of our time.[6] Defined as an open invention outside the confines of productive imperatives, art is well positioned to effect such distancing shifts and experiment with other temporalities. Hinged on temporal suspension and elongation, it is not surprising that waiting figures as a central mode for current artistic explorations. Waiting is variously brought into play in the three projects, each of which provides an occasion to pause and reconsider experiences of passing time in this particular manner. Furthermore, these works mobilize art's capacity to open pockets of free, suspended or aberrant time which go against the grain of the temporality governing everyday life. Such forms of practised waiting introduce fissures in the day-to-day timetable to allow potentialities to slip into the ordinary weave of time, be it for only a brief while or for a very, very long period.

Such temporal tampering has something in common with what Peter Sloterdijk calls "a 'waiting power' — meaning both the capacity to wait and let others wait."[7] This power, which provides waiting spaces to allow a plurality of voices to speak in turn, seeks to eradicate the tyranny of a single temporal order that has no patience for an opposition. In opposing

the tyrannical time mode of our constant update culture, this "waiting power" operates artistically by altering the aesthetic parameters of temporal experience. Each of the projects, in its way, involves the capacity to wait and the imposition of waiting as a viewing modality. The respective works engage a form of waiting on various levels: a paused waiting that occurs within a social space punctuated by the rhythms of an outside (Malo); an intransitive, immersive waiting unfolding from the inside of the intimacy of time (Boudreau); and a third level, in which chronological measure is disrupted to emphasize the split between an insistent present and a future out of sight (Bernatchez).

In showing the way in which people spend free time in an open, public space, Véronique Malo's video installation *Positive Voids* focuses on the phenomenon of waiting in its social dimension. Shot in black and white, the video shows silhouetted figures either immobile or moving at a slow, relaxed pace. This silhouetted depiction, in combination with the strong white of the horizon and heavy black of the ground, lends them an ethereal quality, which accentuates the work's feel of suspended time. Occasionally someone wanders into the frame to join in a group or find a place to sit alone. For the most part, the figures face the horizon, their backs turned toward the viewer. During this single, static, silent eighteen-minute shot, apparently not much happens. After some time it becomes evident that the depicted scene is actually a quay where people gather to fish and relish moments of free time in near idleness. Waiting, waiting to catch a fish, to pass time with friends, but also, waiting, simply waiting. A temporal horizon as open and indeterminate as the spatial horizon of sky and water. Projected floor to ceiling, this window of worry-free waiting requires the viewer to take up the rhythm of the scene to enter its duration, to let go of narrative expectations, to wait, to contemplate, to take the time to let things go into quiet mode. It is not only the scene depicted but also its manner of depiction that invites a waiting.

The video at first shows an entirely black screen. Slowly, very slowly, the black scrolls downward, revealing the group of fishermen, and steadily continues until it reaches the bottom of the frame. In this process, the black field is gradually displaced by the vast expanse of white that is revealed as the horizon against which the silhouettes stand. The scrolling then resumes its upward movement, pushing the black ground up until the fishermen are off-frame and only a streetlamp remains visible against the thin stretch of white horizon. Though this frame contraction/expansion is something external to the scene, it punctuates the temporality operative within it. It demarcates an open time frame carried by two positive voids which cradle and carry the figures in time.



Véronique Malo
Positive Voids, 2010
Video projected onto a frosted Plexiglas screen, 1.2 x 1.8 m

The social time of the recreational fishers is an open boundless time. In this regard, the shifting between the black and white expanse, between ground and background, inscribes the figures within a temporal frame that is beyond chronological succession. This visual alternation thus points to rhythms that punctuate waiting, such as day and night, high and low tides, etc. In a state oscillating between a moving stillness and quiet movement, the silhouettes play out their time against a horizon punctuated by external rhythms. Their leisurely waiting invites one to observe social time as framed by a broader context, a temporal force coming from an outside.

Taking a different, almost inverse approach, Olivia Boudreau focuses on a waiting that emerges from an inside in which there is no other horizon but time. With *Le Bain*, Boudreau delves directly into an experience of duration as an uninterrupted flow which no chronological markers can circumscribe. In this regard, her work comes closest to capturing Proust's "fragment of time in a pure state."[8] In weaving together several temporal layers, Boudreau's work invites one to partake in an intransitive waiting, a state of time without object and without measure; a time accessible through a sensed and enduring presence.

Olivia Boudreau
***Le Bain*, 2010**
Digital projection of 16-mm film on screen, 122 x 218 cm, 23 min

The film is shown on a free-standing display wall, the width and height of which echo the central motif of the work, thus endowing the projection with a near object-like status. Very carefully composed around a white bathtub, the scene begins with a static shot of a man taking a bath; a woman then enters the frame, and next the bath. She reclines with her back toward the man. The framing remains the same throughout, and the only notable action in the scene occurs when the woman steps out of the bath and once again leaves the man by himself. The scene is punctuated by the man's cupping water in his hands and pouring it gently on the woman's breasts, the splashing of water and minute body movements. Placed before this minimal but pictorially and acoustically rich scene, the viewer is drawn into a world in which nearly nothing happens. The primary modality of this temporal unfolding is thus a waiting. A waiting for some sort of meaningful interaction between the two, be it via a glance, a gesture or language, anything, but after five minutes or so it becomes apparent that nothing of the sort is in the offing. The slightest action increases the expectation of an awaited action, a narrative movement, a direction, an interaction. Boudreau's proposition requires the viewer to sustain a waiting until it becomes a focused yet empty attention. A state that is well described by Maurice Blanchot:

> *Attention is waiting: not the effort, the tension, or the mobilization of knowledge around something with which one might concern oneself. Attention waits. It waits without*

precipitation, leaving empty what is empty and keeping our haste, our impatient desire. . . from prematurely filling it in. Attention is the emptiness of thought oriented by a gentle force and maintained in an accord with the empty intimacy of time.[9]

Bereft of any narrative framing or mooring in a documentary "real," the bathing couple is presented in its indeterminate being in duration, in passing empty time and nothing more. The lack of any measurable movement or narrative indicators thus leaves only lived time as ceaseless change, or to use Bergson's phrase, as "a duration which endures."[10] Yet, there is an interruption, a gap in this unfolding, which is a significant component of how the work mobilizes a waiting power.

Some ten minutes into the twenty-three-minute film, the image unexpectedly turns to a uniform white and then black, with the bath scene reappearing about a minute later. Meanwhile, the soundtrack remains, though at this point, an inexplicable sound of what seems to be some kind of flapping and fiddling overlays the quieter bathing sounds.[11] As soon as the image reappears, these intrusive sounds disappear. An important interruption, in that it calls attention to the representational status of the images unfolding before us, while the continuity of time's flow is upheld by the uninterrupted sound. This sudden image vanishing and reappearing interrupts the viewer's absorption in the temporal flow. But rather than breaking up the waiting, this twist only reinforces it by engaging the viewer's attention, the self-reflexive act of being a spectator caught in time. While the sound track maintains a sense of duration, the absent image foregrounds the recorded nature of the work, i.e., the couple's performative action unfolding in a fixed time which here intersects with the viewer's real time and intimacy.

This intimacy is based not so much on physical or psychological proximity but on an experience shared in time. This inside, this temporal intimacy is one that consists of an interlacing of three durations: the bare waiting action of the couple, the performance as a filmed duration and the viewer's wait before this waiting. A waiting that becomes the matter of the work — the indeterminate waiting of the couple — and the mode whereby the viewer accesses and enters into the piece. It is precisely in this overlapping time of the couple's intransitive whiling away and the viewer's attentiveness that the work's intimacy arises in a temporal emptiness of which the bath is the visual vessel.

With *Le Bain*, Boudreau works the matter of waiting as a dual duration in which the indeterminate waiting of the filmed performance and the viewer's real waiting time converge in an "empty intimacy of time." In contrast to this

presentation of a temporal inside, of a lived, non-chronological time, Patrick Bernatchez directly intervenes in chronometric time, with his piece *BW (BlackWatch)*, by setting a prospective waiting period of a thousand years into motion.[12] A waiting in the making which invites a potentially lengthy meditation on how time can be thought and felt, abstracted and sensed.

BW consists of a precision-crafted black wristwatch — an object that concretely translates an everyday understanding of time and points to temporal manifestations which are beyond ordinary human perception.[13] Through a reworking of conventional chronometry (the replacement of the usual watch indicators with a single hand that measures a 1,000-year block and moves in ten-year increments), *BW* effectively removes perceptible movement from the timepiece's visual frame. Yet, the incessant audible ticking leads us to assume that the timepiece is moving and accurately measuring the protracted time frame. Through this apparently simple operation, *BW* in fact introduces a split between an abstractedly conceived time (a 1,000-year period) and the immediate sensing of each second through the ticking sound. The notion of a postmodern temporality as an unending immediacy in which time will not pass and become an event is made glaringly evident here. Ordinarily, looking at a watch indicates the setting in of impatience, of a duration interrupted through a calculation of time waited or remaining to be waited. But the faceless *BW* does not provide a visible marker to see the movement of time between two points and thus leaves only a dizzying duration beyond grasp. On the one hand, the mechanism aurally induces a sense of inescapable nowness, while visually it reveals sense of a time that we can no longer see coming and are at pains to imagine. Presence is here made manifest as repetition without movement, while the 1,000-year stretch emerges as an improbable horizon where one can no longer see the contours of a future to come. However, before the immense thousand-year span, which *BW* is chronometrically advancing toward, one is immediately returned to lived experience as a brief duration within the impersonal stretches of historical time. In this perspective, the temporal is not what happens in the seconds, minutes and hours of our waiting, it is the conflation of an incessant immediacy and a reserve of events forever deferred. Through this functioning, *BW* indicates a particular temporal situation of dwelling in an incessant present so as to take refuge from a future we cannot picture.

Patrick Bernatchez
BW (BlackWatch), 2010
Wristwatch (functioning prototype) with integrated winding mechanism, aluminum block, podium and Plexiglas cover, miniature microphone, amplifier and speakers. In collaboration with watchmaker Roman Winiger

With this spatially minute yet temporally monumental piece, Bernatchez works this time, this future in waiting, both as an artistic material to be crafted and a mode to be experienced. This also applies to Malo and Boudreau, who, each in her own way, craft the material manifestations

of a duration in which waiting is the dominant mode. Whether it be through a reflection on social lingering in its confluence with natural rhythms, an exploration of waiting as a duration emerging in the empty time of intimacy, or a perception and cognition-altering recalibration of chronometry, these works deploy art's waiting power to veer away from the speedy treadmill of postmodern presentism. In proposing different rhythms, they clear unmarked time zones where other temporalities can proliferate and the unawaited is not what is to be least expected.

Bernard Schütze is a media theorist, art critic and translator. Among his areas of interest are new media and cultural context, technology and the body, and the aesthetics of electronic art. His essays and reviews have been published in *C Magazine*, *Espace Sculpture*, *Parachute* and *Spirale*. He has contributed presentation and catalogue texts for art events and exhibitions in Canada and Europe.

1. Boris Groys, "Comrades of Time," *e-flux journal* 11 (December 2009), p. 3.

2. See François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps* (Paris: Seuil, 2003).

3. Christine Ross, "The Suspension of History in Contemporary Media Arts," *Intermédialités* 11 (Spring 2008), p. 127–128.

4. Ibid, p. 128.

5. Henri Bergson, *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell (New York: Cosimo, 2005), p. 12–13.

6. Giorgio Agamben, *"What is an Apparatus?" and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford: Stanford University Press, 2009), p. 41.

7. Peter Sloterdijk, "Atmospheric Politics," in *Making Things Public*, ed. Bruno Latour and Peter Weibel (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005), p. 944.

8. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, vols. 1–3, trans. C.K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin (New York: Vintage, 1982), p. 905.

9. Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, trans. Susan Hanson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. 121.

10. Henri Bergson, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, trans. Mabelle L. Andison (New York: Kensington Publishing Corp., 1946), p. 141.

11. The vanished image is in fact directly bound up with the question of duration. *Le Bain* was shot on 16-mm film and this "interruption" indicated the changing of the film magazine midway through. Though this is not made immediately apparent to a viewer, Boudreau states that it was important for her to inscribe the capturing of the performance as part of the work's overall duration. Personal exchange with the artist, February 2011.

12. *BW (BlackWatch)* is part of a project cluster which is titled *Lost in Time* and includes works in various media, all touching upon the dimension of time.

13. The brainchild of Patrick Bernatchez, *BW (BlackWatch)* was designed and crafted in collaboration with Roman Winziger, a renowned Swiss watchmaker. The work's title *BW* is an initialized form of the watch itself and the respective surname initials of the artist and the watchmaker.

00.04.20

Glossaire

Archive, document
Art conceptuel (résurgence de l')
Art d'intervention
Art et économie
Art politique/art micropolitique
Art québécois
Biennales, triennales et événements internationaux
Collaborations
Collectifs d'artistes
Commissariat d'exposition
Communauté artistique
Écologie
Extradisciplinarité
Féminismes
Hétérogénéité
Identités
Interactivité
Jeu
Matérialité
Mobilité
Modernité (retour ou persistance de la)
Nouveaux espaces
Nouveaux médias
Performance
Pratiques relationnelles
Reconstitution
Recyclage
Requalification
Son

Archive, document

L'usage de documents d'archives comme matériau artistique constitue une importante stratégie artistique contemporaine. Les artistes s'approprient, interprètent, reconfigurent et interrogent les structures d'archivage aussi bien que le document lui-même afin de questionner son sens ou son statut. Comme l'écrit Anne Bénichou : « Depuis les années 1960, de nombreux artistes utilisent des archives réelles ou fictives comme matériau artistique et les présentent en tant que telles, ou avec des interventions plastiques minimales. D'autres s'adonnent à la constitution d'archives personnelles, relatives à leur pratique ou au contexte culturel dans lequel ils vivent et travaillent, et considèrent cette occupation comme une activité artistique à part entière. Les travaux que les artistes mènent sur l'archive ne peuvent être réduits à un phénomène d'esthétisation de documents historiques. Plusieurs d'entre eux contribuent à produire au sein de l'art de nouvelles formes de conscience historique[1]. » La mise en exposition de l'archive comme pratique dans le champ de l'art interroge la valeur artistique des documents ainsi rassemblés.

L'intégration, par les artistes, d'archives, de documents ou d'objets issus du quotidien à leurs œuvres suppose une activité de cueillette ou de collecte qui renvoie aussi bien à l'idée de reconstitution qu'à un renouveau de l'art conceptuel. Mettant en œuvre une forme d'appropriation, cette activité correspond à la figure de l'artiste glaneur, qui accumule des objets, des fragments, des artefacts, des traces issues de différentes réalités et de l'histoire ; ou encore à celle de l'artiste en anthropologue, qui établit et analyse son rapport à la trace, à l'accumulation, à l'organisation et à l'interprétation des documents qu'il assemble ou qu'il met en scène. Certains artistes travaillent au contraire à partir de leurs propres documents et envisagent ainsi les traces d'un vécu dans un rapport de proximité en même temps qu'ils les situent comme points de départ d'autant de récits fictionnels.

La méthodologie de la recherche associée à l'univers archivistique fait également l'objet d'expérimentations artistiques. En empruntant les méthodes de recherche et les modes de consultation, les artistes s'intéressent autant à la procédure et aux résultats de la recherche qu'aux techniques d'archivage. C'est dans cette optique que certains lieux de diffusion et de conservation ont récemment mis sur pied des résidences permettant à des artistes d'utiliser leurs archives institutionnelles comme matériau de création. Nous pensons entre autres aux centres Skol, Optica et Artexte à Montréal, ou encore au projet Domaine public réalisé par Saw Video invitant les artistes à créer une œuvre à partir des archives de la Bibliothèque et Archives Canada.

Le document, qu'il soit image ou objet, résidu ou artefact, possède un potentiel référentiel qui conduit souvent à une réflexion sur la mémoire et sur le lien qu'il entretient avec la vérité ou avec l'histoire. Les pratiques de l'archive appuient fréquemment un point de vue critique sur une conception de l'archive en fonction de cette dimension référentielle. Elles proposent de nouvelles interprétations, qui s'élèvent parfois contre le caractère précis ou l'interprétation univoque de la trace. Par ailleurs, poser la question de l'archive en art contemporain revient à soulever les questions de la documentation et du statut du document en regard des pratiques éphémères, des performances, interventions, événements, ou des pratiques processuelles qui ont cours aujourd'hui.

— Véronique Leblanc

1. Anne Bénichou, « Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive », dans *Maintenant. Images du temps présent*, (Vincent Lavoie dir.), Montréal, Le Mois de la photo, 2003, p. 166.

00.04.22

Artistes
Patrick Altman, Raymonde April, Lorna Bauer, Sophie Bélair Clément, Raphaëlle de Groot, Gennaro de Pasquale, Martin Désilets, Yan Giguère, Angela Grauerholz, Emmanuelle Léonard, Denis Lessard, Jon Knowles, Thérèse Mastroiacovo, Josée Pedneault, Anne Ramsden, Klaus Scherübel, Felicity Tayler, Ève K. Tremblay

Art conceptuel (résurgence de l')

Par l'emploi de stratégies des plus diverses, les artistes élaborent des pratiques qu'on décrit comme conceptuelles ou post-conceptuelles en fonction de la manière dont elles redéfinissent les enjeux esthétiques et théoriques de l'art conceptuel. Dans les années 1960, l'art conceptuel s'élaborait autour d'un questionnement fondamental sur la nature, la définition et la fonction de l'œuvre d'art. Prenant souvent la forme d'une proposition, d'une action ou d'un document, il envisageait l'œuvre d'art comme idée, comme concept, souhaitant rompre avec la représentation et la notion d'objet d'art. Provoquant une profonde remise en question de l'institution artistique, la démarche conceptuelle misait sur le processus de création, sur la dimension linguistique ou mathématique d'un art envisagé comme un outil d'analyse visant à interroger les possibilités de l'art comme idée ou producteur de connaissance. La résurgence du conceptuel en art nous invite à revisiter l'art conceptuel « historique » et à le réinterpréter. Pour Michèle Thériault, « [...] le caractère englobant du conceptualisme, nourri aujourd'hui par le féminisme, le post-colonialisme, le postmodernisme, l'esthétique relationnelle, la nouvelle temporalité du filmique et du sonore, a eu un effet bénéfique sur la réévaluation du mouvement historique, faisant éclater les limites de son caractère exclusif[1]. »

Bien que l'éclectisme des pratiques tributaires de cette mouvance artistique rende la question du renouveau de l'art conceptuel difficile à saisir, il est néanmoins possible d'identifier quelques avenues empruntées par les artistes d'aujourd'hui. Alors que certains font référence à des œuvres de l'art conceptuel « historique » dans leur propre travail, d'autres s'approprient des attitudes, des stratégies ou des modes de fonctionnement propres à cette forme d'art spécifique. Pour quelques artistes, il s'agit d'entreprendre une action en fonction d'une procédure, de réaliser une œuvre dont l'exécution soit le produit d'une définition et de questionner ainsi la représentation et la notion d'auteur. D'autres donnent une dimension performative à leur travail, font usage de la documentation comme œuvre afin de témoigner de pratiques éphémères et entretiennent une pratique de l'archive, alors que d'autres encore témoignent d'un refus de l'expression individuelle en élaborant une œuvre à partir de l'organisation de données factuelles ou bien en effectuant un travail en série. Plusieurs artistes instaurent également un dialogue avec le lieu spécifique ou la temporalité précise de leur action, qu'ils fassent du temps le motif de l'œuvre ou qu'ils explorent la dimension « obsessionnelle » du travail répétitif ou de très longue durée, tandis que d'autres explorent le phénomène de la traduction[2], s'intéressent aux structures du langage et à la figure de la tautologie, jouent sur le titre de l'œuvre afin de dévoiler un contenu qui ne relève pas de la visualité, opèrent des traductions entre contenu visuel et contenu sonore, utilisent les mots, la voix, et enfin, explorent l'autoréflexivité de l'art.

— Véronique Leblanc

1. Michèle Thériault, Texte de présentation de l'exposition *Filiations conceptuelles*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2008, disponible en ligne au : http://ellengallery.concordia.ca/fr/expositions_filiations.php

2. Michèle Thériault, David Tomas, *Duction*, Montréal, Éditions Carapace, 2001.

Artistes
Sophie Bélair Clément, Anthony Burnham, Clément de Gaulejac, Jon Knowles, Mathieu Latulippe, François Lemieux, Thérèse Mastroiacovo, Daniel Olson, Pavel Pavlov, Rober Racine, David K. Ross, Francine Savard, Klaus Scherübel, Charles Stankievech, David Tomas

Art d'intervention

Bien que l'art d'intervention ait suscité l'intérêt des artistes dès les années 1960 au Québec, il devient un véritable paradigme de l'art au cours des années 1990. La prolifération des pratiques d'intervention dans le contexte québécois a donné lieu à l'émergence d'une terminologie particulière, faisant état de différentes attitudes artistiques. Ainsi, les termes intervention en milieu urbain, pratiques relationnelles,

manœuvres, pratiques infiltrantes, furtives, et art contextuel, s'affirment comme autant de déclinaisons d'un type de pratique. Si, de manière générale, l'art d'intervention implique que l'artiste agisse hors les murs, témoigne d'une volonté d'aller vers l'autre ainsi que d'un désir d'agir directement dans l'espace social, il est d'abord pensé, notamment par les artistes et critiques à l'origine du centre d'artistes Le Lieu et des Éditions Intervention à Québec, à partir de transformations opérées dans la pratique de la performance. Les différentes dénominations énumérées plus haut réfèrent quant à elles à des caractéristiques spécifiques de ces actions de nature performative ou à un ensemble de préoccupations qu'elles mettent de l'avant. Ancrées dans le discours sur l'art au Québec, elles permettent de préciser la nature de ces manifestations artistiques, mais surtout d'en situer les enjeux.

Marie Fraser identifiait en 1997 un art d'intervention en milieu urbain pour lequel « les artistes cherchent à établir une relation critique avec le lieu [...] qui tient compte à la fois du public et du contexte sociopolitique que représente la ville ou la sphère publique. Se sont ainsi développées diverses stratégies pour atteindre les gens dans leur milieu et leur vie quotidienne. [...] Une telle prise en charge du site amène donc à s'interroger sur la pertinence de la notion d'art public, ainsi que sur le rôle et la fonction qu'on attribue à l'objet[1]. » L'art d'intervention en milieu urbain conduit à l'établissement d'un nouveau rapport entre l'art et le public et évoque ainsi le développement de relations interhumaines propre aux pratiques relationnelles. La définition que l'on donne à la manœuvre est également centrée sur ce nouveau rapport. La manœuvre est décrite depuis le tout début des années 1990 comme « une pratique extensive de la performance qui ne serait plus tributaire d'un espace scénique et spectaculaire mais se déploierait au contraire dans l'espace public. [...] Ces pratiques ne seraient plus conditionnées par la polarité performeur-public, ni restreintes dans le temps limité du spectacle, mais seraient au contraire ouvertes comme autant d'irruptions dans la vie quotidienne. Elles allaient développer des stratégies d'intrusion et de participation, où l'intervention du public deviendrait la condition même de l'existence du projet artistique[2]. » Ces stratégies sont également celles des pratiques infiltrantes, pour lesquelles il s'agit d'inscrire l'investigation artistique dans des lieux, des milieux ou des communautés spécifiques. Les pratiques furtives, quant à elles, jouent plus spécifiquement de leur « faible coefficient de visibilité ». Prenant souvent la forme d'une « offrande aussi modeste que sibylline », elles « occupent le lieu public le plus souvent sans légende ni intitulé d'aucune sorte, les éléments ainsi dispersés s'y manifestent comme détails insolites ou présences intruses, que le témoin, pour peu qu'il s'y attarde, est convié à interpréter[3]. »

Le terme art contextuel est quant à lui à envisager dans un sens un peu plus large. Il fait référence à l'idée d'action à l'intérieur même du réel. On lisait, dans l'ouvrage *Les Commensaux* : « Les artistes manifestent aujourd'hui une ferveur inédite dans leur manière de travailler, dans leur présence au monde, quelque chose comme une aspiration à rejoindre le réel. Si on la trouve littéralement dans les lieux habités investis par les artistes et dans le mode de leurs projets prenant souvent la forme de processus ouverts, cette aspiration se profile également dans la dimension éthique qu'on peut en inférer, c'est-à-dire dans leur ambition d'avoir une *portée* dans la vie et pour autrui[4]. »

Qu'il soit envisagé comme un renouvellement de l'art public en fonction du lieu de son action, comme le prolongement de la performance en quête d'une plus grande effectivité dans le réel et d'un nouveau rapport au public, ou encore comme une manière d'infiltrer la réalité, l'art d'intervention se pratique à même l'espace social. Il cherche à « déconstruire, déjouer et rejouer le spectacle des villes[5] », participe à une redéfinition de l'espace public et relève le plus souvent d'une volonté d'effectivité des artistes dans le réel. En ce sens, tout art d'intervention serait par définition *contextuel*. De plus, cette volonté d'effectivité étant

aussi ce qui anime les nouvelles formes d'engagement artistique, l'art d'intervention fait souvent écho à l'art politique.

— Véronique Leblanc

1. Marie Fraser, « Sur l'expérience de la ville », *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain* (Marie Fraser, Diane Gougeon et Marie Perreault dir.), Montréal, Optica, 1999, p. 13.

2. Alain-Martin Richard, « Quand le spectaculaire s'abolit dans le désir de l'autre », dans Nathalie de Blois, *C'est arrivé près de chez vous. L'art actuel à Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2009, p. 127.

3. Patrice Loubier, « Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, nº 101 (janvier–mars 2001), p. 99–105.

4. Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, « Introduction », *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, (Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs dir.), Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 14.

5. Louis Jacob, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVII, nº 1, (printemps 2005), p. 126.

Artistes
ATSA, Gilbert Boyer, Constanza Camelo, Marie-Suzanne Désilets, Doyon-Demers, Rachel Echenberg, Rose-Marie Goulet, Maclean, Devora Neumark, James Partaik, Pique-Nique, Ana Rewakowicz, Alain-Martin Richard, Roadsworth, Karen Spencer, SYN- Atelier d'exploration urbaine, Giorgia Volpe

Art et économie

Les pratiques artistiques actuelles témoignent d'un intérêt renouvelé pour la question de l'économie et de ses enjeux. Au moment où l'économie affirme fortement son caractère hégémonique, tant dans nos sociétés que dans le monde de l'art, les artistes investiguent sur le système monétaire, le milieu des affaires et celui du travail, les réseaux de vente et d'échange, ou encore créent des entreprises, adoptent les stratégies de mise en marché et une esthétique publicitaire. L'art contemporain entre ainsi en dialogue avec plusieurs enjeux de l'économie, d'une part en proposant des formes de représentation du monde économique et, d'autre part, en intervenant directement dans le système économique[1]. Qu'il s'agisse de s'infiltrer par leur action à l'intérieur même de ce système afin de le renverser ou de s'approprier ses stratégies, ses symboles, son langage ou ses produits pour les détourner (les logos ou les billets de banque, par exemple), les artistes envisagent l'économie le plus souvent de manière critique afin d'en dévoiler le fonctionnement et les rouages.

La production de biens et l'offre de services pilotées par certains artistes, leur investissement dans le monde du travail ou dans des communautés spécifiques, la création d'actions qui engendrent une forme d'économie du don se tenant volontairement en marge du système économique en vigueur, ou encore l'élaboration de pratiques qui visent à pointer différents phénomènes associés au marché de l'art, sont autant d'exemples de stratégies adoptées par les artistes. À cette énumération de quelques tactiques observées dans le champ de l'art, il faudrait encore ajouter la mise en œuvre de formes d'économie alternatives en tant qu'activité artistique, ou encore l'élaboration de pratiques qui explorent le lien que l'art entretient avec la consommation de masse, les médias et la publicité[2].

L'euphorie — suivie récemment d'une récession — sur le marché de l'art, la globalisation des marchés qui inclut des régions jusqu'ici périphériques comme la Russie, la Chine, l'Inde, le Moyen-Orient et l'Amérique latine, la prolifération de musées d'art contemporain, de galeries et de biennales, tout comme le « star-système » rampant en art, tous ces phénomènes ne sont certainement pas étrangers à l'intérêt actuel des artistes pour l'économie. Qu'ils l'attaquent à la tête ou qu'ils emploient des stratégies d'infiltration ou de détournement, l'économie est peut-être l'un des enjeux qui envahissent le plus intensément le travail des artistes contemporains dans le monde.

— Véronique Leblanc

1. Olav Velthuis, *Imaginary Economics. Contemporary Artists and the World of Big Money*, Rotterdam, NAi Publishers, 2005, 143 p.

2. Claude-Maurice Gagnon, « Art et publicité : une relation dialogique ambiguë », *Espace*, nº 63 (hiver 2002–2003), p. 9.

Artistes
ATSA, BGL, Mathieu Beauséjour, Martin Bureau, Collectif au travail, Cooke-Sasseville, Doyon-Rivest, Martin Dufrasne, Polyco Inc., Jérôme Ruby, Dominique Sirois

Art politique/art micropolitique

Les formes d'engagement mises en œuvre par les pratiques artistiques ont subi d'importantes transformations au cours des dernières décennies. Nombreux sont les auteurs qui ont remarqué le remplacement d'un art revendicateur, qui investissait le champ du politique en s'identifiant à une cause précise, par un art politique se définissant davantage comme micropolitique. L'art micropolitique, tel que défini à la suite de l'élaboration du concept de micropolitique par Gilles Deleuze et Félix Guattari, agit à l'échelle individuelle, « sans souci de faire valoir slogans, utopies ou injonctions à engagement[1] ». Le terme micropolitique qualifie ainsi la volonté de l'artiste d'avoir un impact sur l'individu sans nécessairement aspirer au changement social. Pour Ève Lamoureux, l'art politique d'aujourd'hui correspondrait à « un engagement par l'art qui [...] prend, entre autres, la forme d'une action micropolitique visant à rendre actif le spectateur[2] ». Ici, comme chez le sociologue Louis Jacob, la sollicitation de la participation du spectateur au sein de l'œuvre devient une des stratégies privilégiées par les artistes affichant une volonté d'effectivité politique[3]. Toutefois, pour Jean-Philippe Uzel, puisque les interventions des artistes à une échelle microsociale s'inscrivent le plus souvent dans un espace civique « totalement annexé par les pouvoirs privés de l'économie », cette effectivité politique est remise en cause. Les pratiques récentes marqueraient plutôt, en creux et sur un mode critique, la fin même du politique[4].

L'idée d'un art politique ne correspond pas à un type de pratique artistique en particulier. L'art politique est marqué par différentes attitudes critiques, dont témoignent les termes de ce glossaire : art d'intervention agissant hors des lieux consacrés à l'art ; pratiques relationnelles visant à créer des espaces de négociation ; collaborations engagées dans le but de s'immiscer dans des sphères particulières du réel ; pratique du recyclage ; pratique d'un art écologique ; identification aux problématiques féministes, à la question d'identités et du genre, à celle de la pluriculturalité ou à une forme de critique institutionnelle ; mise en scène d'univers utopiques ; intérêt pour l'exploration de l'actualité ou de l'histoire à partir d'un travail documentaire ou de l'archive ; jeu et stratégies de détournement d'objets ou d'images ; infiltration au sein des technologies de communication, des systèmes de surveillance, des réseaux d'Internet et des structures économiques (voir art et économie) ; mise en œuvre de canulars, etc. Guy Sioui Durand évoque le caractère foisonnant des pratiques « engagées » en mettant l'accent sur l'émergence d'artistes activistes. Il explique : « L'art engagé se décline en un *continuum* de pratiques, telle une mosaïque aux mobilisations multiples. [...] L'engagement des artistes s'est donc élargi, débordant la seule sphère des rapports de pouvoir pour des ramifications repérables dans tous les aspects de la vie quotidienne[5]. »

L'adoption d'une posture critique par les artistes ainsi que la dimension politique de leurs pratiques sont sans cesse relevées dans le discours sur l'art actuel. Cette dimension politique de l'art se déploie dans l'établissement de son rapport au monde. Le lien étroit qu'entretient l'art avec les différents aspects du réel par le biais de l'art contextuel et la brèche que plusieurs pratiques ouvrent vers l'élaboration de mondes possibles, semblent constituer des clés de l'art politique, voire les conditions d'un devenir politique de l'art.

— Véronique Leblanc

1. Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstance*, Bruxelles, La lettre volée, 1999.

2. Ève Lamoureux, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009, p. 15.

3. Louis Jacob, « Les pratiques artistiques-citoyennes : processus ou politique ? », *Esse arts + opinions*, n° 48 (printemps-été 2003), p. 20–25.

4. Jean-Philippe Uzel, « L'art " micropolitique " est-il politique ? », *Esse arts + opinions*, n° 48 (printemps–été 2003), p. 14–15.

5. Guy Sioui Durand, « Résistance : chocs et résilience », *Inter, art actuel*, nº 102 (printemps 2009), p. 22–25.

Artistes
Mathieu Beauséjour, Dominique Blain, Louis-Philippe Côté, Romeo Gongora, Thomas Kneubühler, Emmanuelle Léonard, Emmanuel Licha, Nadia Myre, Devora Neumark

Art québécois

Si le milieu international de l'art contemporain a vu émerger des pratiques qui ont remis en question l'hégémonie occidentale en matière économique et culturelle issue des ères coloniales, les artistes du Québec ont aussi, au cours des années 1970, entamé une réflexion sur le sens qu'on devait donner au terme « art québécois ». À titre d'exemple, l'exposition *Québec 75* a été le théâtre d'un conflit ouvert entre « régionalistes » et « cosmopolites », les premiers reprochant aux organisateurs de l'événement d'avoir renoncé à ce que le Québec a de particulier — à leurs yeux, des pratiques ancrées dans le folklore ou dans l'art populaire (Pierre Ayot, Serge Lemoyne, P'tit Pop), près du peuple — au profit d'un conceptualisme ou d'un formalisme désincarnés, privés de toute spécificité culturelle (Serge Tousignant, Bill Vazan, Roland Poulin), et donc plus proches de la bourgeoisie. (Voir Biennales, triennales et événements internationaux.)

La question de l'identité n'a pas pour autant été évacuée de façon définitive du milieu de l'art contemporain des années qui ont suivi *Québec 75*. Comme l'a fait remarquer à plusieurs reprises l'historienne de l'art Johanne Lamoureux (notamment dans son travail de commissaire de l'exposition *Le Bout de la langue. Les Arts visuels et la langue au Québec*, en 1996), les artistes de la génération suivante ont mis de l'avant la langue française, pierre angulaire de l'identité québécoise, comme sujet de prédilection. Rober Racine, Louise Robert, Geneviève Cadieux ont tous, à leur manière, eu recours au texte et au langage. En agissant de la sorte, cependant, ils ont cherché à extraire la question de l'identité de la culture populaire ou du folklore pour l'inclure dans les courants artistiques et théoriques internationaux de l'époque.

Depuis lors, il semble que les réflexions sur l'identité au Québec se sont réorientées pour mieux s'aligner sur la production culturelle de masse. Par exemple, dans l'ouvrage qui accompagnait l'exposition *Québec Gold* (exposition de 17 artistes québécois présentée à Reims en 2008 dans le cadre élargi des activités commémoratives du 400e anniversaire de la fondation de la ville de Québec), André-Louis Paré et Jean-Michel Ross choisissent de se concentrer sur trois thèmes qu'ils ont repérés en art québécois contemporain : l'humour, le détournement, et le territoire comme espace réel et fictif. Cependant, aussi présents que ces thèmes puissent être dans les démarches des artistes contemporains québécois, ceux-ci situent ces courants bien à l'extérieur de la question de l'identité québécoise : « Or, puisque le contexte culturel international est expansif et perméable, la production artistique québécoise n'aura plus à se confronter à la question identitaire, surtout si celle-ci se pose, comme jadis, à partir du faux débat entre art national et art international[1]. »

Québec Gold est la plus récente itération des expositions d'art québécois présentées à l'extérieur du Québec, qui découlent d'initiatives diplomatiques ou de politique culturelle. On en compte des dizaines depuis les années 1960. Mal intégrées dans les réseaux d'art contemporain qui les accueillent, ces « expositions drapeau » se sont souvent résumées à des outils de promotion où l'art illustrerait les caractéristiques nationales propres au Québec. Cette instrumentalisation n'est pas sans poser problème, comme le souligne Stéphane Aquin : « Le défi, pour ces politiques et ces programmes, comme pour l'administration, consiste donc à s'adapter à la réalité de plus en plus complexe de la scène artistique internationale, même si cette complexité peut sembler aller à contre-courant de l'objectif conventionnel d'une telle politique, soit l'établissement d'une identité culturelle distincte[2] ».

L'hésitation que le milieu de l'art québécois démontre quand vient le temps de s'exprimer sur cette question est peut-être attribuable à sa relative homogénéité. Les regroupements culturels qui ne sont pas issus de la majorité canadienne-française y sont en effet sous-représentés. Les Québécois dits « de souche » se sont pendant si longtemps définis en tant que minorité précaire qu'une fois que l'on perçoit qu'une certaine « confiance identitaire » s'est installée — les Québécois assument davantage, mais non sans susciter la controverse, leur statut d'entité culturelle majoritaire —, on se demande comment articuler une multiplicité tout en préservant le noyau dur de l'identité québécoise (Guy Bellavance, Charles Taylor). Les enjeux identitaires qui se sont manifestés en art contemporain au Québec participent donc à l'évolution de ces questions dans l'ensemble de la société. Et il faut alors les distinguer (ne serait-ce que sommairement) de la réflexion sur l'identité collective issue des théories postcoloniales (Edward W. Saïd, Homi Bhabha, Trinh T. Minh-ha) pour mieux les aligner sur la dimension philosophique de l'identité individuelle (Charles Taylor) et sur les liens qui l'unissent à la collectivité (Benedict Anderson, Gérard Bouchard).

— Mark Lanctôt

1. André-Louis Paré ; Jean-Michel Ross, ; Bernard Lamarche, *Québec Gold*, Québec, L'Œil de Poisson/Paris, Association HB, 2008, p. 11.

2. Stéphane Aquin, « Entre la langue et l'œil, Diplomatie culturelle et diffusion internationale des arts visuels », dans *Monde et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* (Guy Bellavance, dir.), Montréal, Liber, 2000, p. 171.

Biennales, triennales et événements internationaux

Dans le contexte de la prolifération des biennales et autres grandes manifestations artistiques internationales, on a assisté à l'émergence, dans les années 1980 et 1990 au Québec, d'événements d'art contemporain institués comme des structures autonomes, sans lieu de présentation fixe et placés sous la direction de commissaires invités. Parmi ces manifestations, mentionnons *Les Cent Jours d'art contemporain*, 1985–1998, devenus la *Biennale de Montréal* en 1998, et notamment les expositions *Aurora Borealis*, 1985, *Lumières : perception-projection*, 1986, et *Stations*, 1987 ; le *Mois de la photo à Montréal* ; le *Mois Multi* à Québec et les festivals MUTEK et *Elektra* à Montréal ; la *Manifestation internationale d'art de Québec* (*Manif d'art*) et le *Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul*. Élaborés selon une formule similaire, d'autres événements s'organisent quant à eux à l'initiative de lieux de diffusion en art actuel. C'est le cas des *Rencontres internationales d'art performance de Québec* organisées par Le Lieu à Québec ; d'*Orange*, événement d'art actuel orchestré par Expression à Saint-Hyacinthe ; de *TraficArt*, mis sur pied par la galerie Séquence à Chicoutimi ainsi que des événements de performance organisés par la revue *Parachute : 03–23–03* en 1977 et *Performances* en 1980. Ces expositions ou événements collectifs, souvent orientés par une thématique, incluent une sélection d'artistes locaux, nationaux et internationaux. Ils visent à explorer les enjeux de la création contemporaine autant qu'à dynamiser la scène artistique locale. Réalisés sous la forme d'expositions récurrentes à grand déploiement, ils participent évidemment de l'événementiel qui s'installe de plus en plus dans la présentation de l'art contemporain. Ils se situent quelque part entre la tentative de bilan inscrit dans un contexte local et la recherche d'une diffusion et d'une visibilité à l'échelle internationale, considérant le rôle majeur que jouent les grandes expositions de type biennale dans la diffusion des pratiques artistiques actuelles.

Par ailleurs, un autre type d'exposition à caractère événementiel vise à saisir les enjeux de la création artistique au présent. Il s'agit des expositions organisées par des institutions artistiques publiques, muséales ou autres, qui s'élaborent à partir d'une perspective nationale (voir art québécois). Au Québec, des expositions phares comme *Québec 75*, organisée par Normand Thériault

en 1975 avec l'Institut d'art contemporain ; *Art-Société 1975–1981*, au Musée du Québec en 1981 ; ou encore *Repères : Art actuel au Québec*, 1982, *Peinture au Québec, une nouvelle génération*, 1985, *Les Temps chauds*, 1988 et *De fougue et de passion*, 1997, au Musée d'art contemporain de Montréal ; *Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale*, 1991, et enfin *C'est arrivé près de chez vous*, 2008, au Musée national des beaux-arts du Québec, relèvent de cette catégorie. À ces quelques exemples s'ajoutent également les expositions réalisées en vue d'une présentation à l'étranger, qui tentent de la même manière d'offrir un bilan de la création présente au Québec, en considérant à la fois ses préoccupations particulières et sa diversité. En rassemblant des œuvres d'artistes du Québec appartenant le plus souvent à la même génération, elles opèrent un échantillonnage qui, malgré son caractère inévitablement fragmentaire, vise à poser un regard sur l'art qui se fait. *La Triennale québécoise* du Musée d'art contemporain de Montréal, inaugurée en 2008 avec l'exposition *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*, s'inscrit en continuité avec cet ensemble d'expositions qui ont tenté de dresser un portrait de l'art contemporain au Québec à un moment donné. En s'inscrivant dans une périodicité, l'exposition procède d'un engagement institutionnel envers les artistes de la relève tout en affirmant sa volonté de faire événement.

Il apparaît ici essentiel de questionner cette dimension événementielle des expositions, de s'interroger sur la manière dont elles structurent le monde de l'art, sur la façon dont elles articulent le local et l'international, sur leur impact social, politique, touristique, économique, et enfin sur le rapport qu'elles entretiennent avec une culture du divertissement et de la consommation, et avec le contexte de mondialisation.

— Véronique Leblanc

Collaborations

Parallèlement à la formation de collectifs d'artistes, nombreux sont les artistes qui se regroupent pour réaliser des projets spécifiques comme l'organisation d'un événement, la production d'une œuvre ou la préparation d'une exposition. Généralement amorcées de manière ponctuelle, les collaborations qui animent le travail des artistes sont de nature diverse. Tirant profit de l'échange entre plusieurs démarches, elles agissent souvent comme moteur de la production artistique et elles structurent parfois la diffusion des pratiques. Les collaborations sont particulièrement fréquentes notamment en performance, en art sonore, ou dans les nouveaux médias. Un autre type de collaboration est également à l'œuvre lorsque l'artiste adopte le rôle d'un réalisateur et orchestre une action performative impliquant plusieurs participants. Que ces individus prennent le rôle d'acteurs ou de figurants, ils sont mis à contribution par l'artiste dans le cadre d'un événement, d'une performance ou d'une intervention.

Le caractère interdisciplinaire et multidisciplinaire de l'art d'aujourd'hui engendre également des collaborations entre des artistes de différentes disciplines de même qu'entre des artistes et d'autres intervenants. Plusieurs exemples, tels que l'introduction de musiciens dans certaines performances ou l'inclusion de plus en plus répandue des arts médiatiques et de la vidéo au théâtre et dans la danse, témoignent de ces ponts jetés entre les disciplines artistiques sous la forme de collaborations. D'autres collaborations, celles-là entre des artistes et des spécialistes de domaines variés (biologie, urbanisme, informatique et nouvelles technologies, publicité, etc.), s'établissent quant à elles dans la perspective d'un art qui cherche à entrer en dialogue avec d'autres univers spécifiques afin d'explorer notre rapport au monde. Dans ce contexte, les possibilités de collaborations entre les artistes et d'autres professionnels se voient non seulement étendues, mais s'avèrent nécessaires.

— Véronique Leblanc

Collectifs d'artistes

Les collectifs d'artistes sont nombreux et leur formation apparaît actuellement comme un phénomène en résurgence. Ils agissent selon des démarches diverses et mettent en œuvre plusieurs formes de collaboration. Alors que certains choisissent de laisser de côté le travail individuel afin de prendre part à une entité artistique dont la démarche s'élabore à partir d'un travail de concertation (BGL, Doyon-Demers, Doyon-Rivest, Carlos et Jason Sanchez ou ATSA), d'autres s'investissent dans la réalisation d'œuvres collectives selon la démarche propre du groupe dans lequel ils s'insèrent tout en conservant leur pratique individuelle (SYN- Atelier d'exploration urbaine, WWKA [Women with Kitchen Appliances] et Les Fermières Obsédées). Cette dernière option amène la réunion d'artistes ayant une pratique en solo, mais qui contribuent de manière ponctuelle à un travail collectif lors d'événements, d'expositions ou de manifestations artistiques. Répondant à un besoin de créer autrement, cette attitude implique parfois la formation de groupes à géométrie variable, au sein desquels le nombre et l'identité des membres peuvent varier d'un projet ou d'une présentation à l'autre. Une autre façon d'agir en commun consisterait par ailleurs en la contribution de démarches artistiques singulières autour d'événements ou de présentations communes. Propre à quelques collectifs de performance ou d'intervention, cette troisième attitude vise notamment à créer des effets variés à partir de la juxtaposition ou de la simultanéité des actions des artistes impliqués, et ce, que le collectif prenne le parti d'une formation ouverte ou fermée. C'est le cas du collectif Pique-Nique.

L'émergence des collectifs d'artistes correspondait, dans les années 1960, au regroupement d'artistes conceptuels autour de la création, de la diffusion et de la documentation des pratiques artistiques, et avait pour but de redéfinir le statut et le rôle de l'artiste[1]. On pense à General Idea et à N. E. Thing Co. qui, en mimant des attitudes corporatives (voir art et économie), ont fortement marqué l'histoire du collectif au Canada. Aujourd'hui, la préservation de l'anonymat des membres de quelques collectifs ou encore le caractère insituable de quelques autres, notamment ceux développés sur une base internationale, permettent de penser le collectif dans la perspective d'une redéfinition, voire d'une subversion de la figure traditionnelle de l'auteur. Cependant, les motifs et les enjeux tendent à se multiplier, au regard de la diversité des pratiques des groupes actuels. Si certains trouvent dans le nombre un moyen efficace de se confronter à des systèmes tels que les médias, l'économie ou le monde de l'art et ses institutions, d'autres y voient la possibilité de réaliser des performances à grand déploiement, alors que plusieurs manifestations de la performance récente affichent un caractère spectaculaire et festif, qui appelle la présence de plusieurs performeurs.

— Véronique Leblanc

1. *Protocoles documentaires (1967–1975)*, Vincent Bonin et Michèle Thériault (dir.), Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2010, p. 330; Béatrice Gross, « Brève histoire du collectif d'artiste(s) depuis 1967 », *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, nº 111 (printemps 2010), p. 54.

Collectifs
2boys.tv, Ælab, AKVK, Artificiel, ATSA, BGL, Cédule 40, Collectif au travail, Cooke-Sasseville, COZIC, CRUM, Doyon-Demers, Doyon-Rivest, Martha Fleming et Lyne Lapointe, Jim Holyoak et Matt Shane, Knowles Eddy Knowles, Leisure Projects, Les Fermières Obsédées, L'orchestre d'hommes-orchestres, Les Sœurs Couture, Pavilion Projects, Pique-Nique, PME-ART, Carlos et Jason Sanchez, Séripop, SYN- Atelier d'exploration urbaine, [The User], VIA, Workspace Unlimited, WWKA (Women with Kitchen Appliances)

Commissariat d'exposition

Pour définir le commissariat d'exposition dans le contexte de l'art contemporain, on peut, d'entrée de jeu, faire un double constat. Les auteurs qui se sont penchés sur cette pratique s'entendent pour dire qu'elle est en pleine transformation depuis les années 1960 et qu'elle s'est diversifiée et multipliée au cours des dix ou quinze dernières années avec une force qu'aucun d'entre nous n'aurait pu imaginer. Cette transformation favorise l'émergence d'une réflexion critique qui, elle aussi, s'intensifie depuis les années 1990, au point où l'on parle d'un « *curatorial turn*[1] ».

Ce « tournant curatorial » se résume principalement par le passage d'une conception de l'exposition comme discours sur l'œuvre d'art à une approche critique du commissariat, où l'exposition s'affiche de plus en plus comme objet de connaissance.

Un tel changement survient dans un contexte particulier au Québec et au Canada. Au moment où se développe une conscience de plus en plus grande de l'exposition et du rôle du commissaire, les artistes remettent en question les lieux de présentation de l'art et participent à la création des centres d'artistes, un système parallèle aux institutions muséales et au marché de l'art. C'est donc en grande partie à l'extérieur des institutions et en étroite relation avec le milieu des artistes que cette réflexion prend forme et qu'une génération de commissaires indépendants se développe pour prendre de plus en plus de place. Cette particularité du système de l'art n'aurait pas favorisé, comme ailleurs, l'émergence de la figure du commissaire « auteur [2] », mais elle aurait au contraire nourri les débats entre historiens, théoriciens et artistes en favorisant une posture critique et autoréflexive visant à interroger la nature de l'exposition et ses conditions de possibilité.

Le développement sans précédent du commissariat est également tributaire du rôle important que les galeries universitaires jouent et de la multiplication des événements artistiques ponctuels ou de types biennales, triennales, manifestations favorisant une approche thématique ou conceptuelle. Mais si, au Québec, le champ du commissariat s'est élargi au-delà du contexte muséal ou institutionnel pour se redéfinir, c'est aussi parce que les artistes ont investi d'autres espaces, cherché d'autres publics et d'autres réseaux de diffusion ou de dissémination. De plus, plusieurs artistes développent à leur tour une approche curatoriale qu'ils conçoivent comme une extension ou comme une partie intégrante de leur pratique artistique. Cette expansion de l'exposition hors du contexte institutionnel soulève aujourd'hui la question de la formation des commissaires d'expositions qui, jusqu'à récemment, relevait principalement (pour ne pas dire exclusivement) d'une éducation universitaire en histoire de l'art. C'est ainsi que des programmes universitaires dédiés à l'enseignement du commissariat d'exposition en art contemporain voient le jour dans plusieurs pays occidentaux, bien que ce ne soit pas encore le cas au Québec.

— Marie Fraser

1. Paul O'Neil, « The Curatorial Turn: From Practice to Discourse », dans *Issues in Curating Contemporary Art and Performance* (Judith Rugg et Michèle Sedgwick dir.), Bristol, Intellect Ltd., 2007, p. 13–28.

2. Nombre de textes ont abordé cette question, mais il reste que la discussion trouve son origine surtout chez Nathalie Heinich et Michel Pollack, « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière », dans *Sociologie du travail*, Paris, Gauthier-Villars, 1989, p. 29–49.

Communauté artistique

À l'intérieur de l'écologie du milieu de l'art contemporain québécois, un facteur constant demeure, soit le rôle central qu'ont joué les artistes dans la diffusion de l'art.

Depuis l'apparition d'une succession de groupes d'avant-garde, des années 1940 aux années 1970 (la Société des artistes contemporain, les Automatistes, le groupe Prisme d'yeux, les Plasticiens, les Post-plasticiens, l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal), les artistes québécois qui ont cherché à s'aligner sur les enjeux de la modernité artistique internationale ont adopté une stratégie où l'action collective prend le dessus sur l'action individuelle. Ces regroupements ont la particularité de rassembler des artistes autour d'enjeux esthétiques spécifiques, définis à l'intérieur même du groupe. De plus, cette approche collective des avant-gardes a souvent été associée à un désir de contribuer à la modernisation du Québec.

En parallèle se développe une préoccupation qui vise à assurer de meilleures conditions socio-économiques aux artistes. Ceux-ci s'organisent politiquement afin d'exercer des pressions sur les différents paliers de gouvernement pour assurer, entre autres objectifs, la professionnalisation de

leur statut. (Dans ce sens, il ne faut pas sous-estimer l'impact de la création du Conseil des Arts du Canada, en 1957, et celle du Conseil des arts et des lettres du Québec, en 1992.)

Une perspective « anti-académique » (ou « anti-institutionnelle ») tend aussi à animer le milieu, qui se dote de structures de diffusion plus transparentes et plus soucieuses d'offrir un soutien aux artistes qui ne cadrent pas dans un contexte commercial. Ainsi, l'art expérimental qui se développe au cours des années 1970 est de moins en moins envisagé en tant que marchandise, et il est indissociable des nouvelles structures que les artistes et autres acteurs du milieu créent pour l'accueillir et le diffuser : galeries parallèles, centres d'artistes, revues spécialisées, coopératives de production/diffusion. Ces structures se doteront donc d'un fonctionnement dit sans but lucratif. En effet, compte tenu de l'anémie du marché de l'art contemporain au Québec de l'époque — une situation qui s'est considérablement améliorée au fil des années —, les galeries privées et marchands d'art seront des diffuseurs relativement moins présents que les centres d'artistes autogérés. Au moment d'écrire ces lignes, le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) compte 70 membres, tandis que l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC) en compte 31.

À partir du moment où les liens qui unissent les artistes dépassent les enjeux esthétiques pour mieux se concentrer sur des problématiques communautaires, l'institutionnalisation et la professionnalisation deviennent inévitables. D'autant plus que la position marginale de ces structures ne les prive pas d'une volonté de faire assurer une bonne partie de leur financement par l'État qui, depuis les années 1960, a assumé un rôle majeur dans le soutien du milieu de l'art contemporain québécois, autant dans les régions périphériques que dans les centres.

Finalement, malgré la présence de nombreux diffuseurs plus ou moins institutionnels (galeries universitaires, galeries privées, centres d'artistes autogérés, centres d'art, maisons de la culture, publications périodiques, centres de production, programmes de résidences, etc.) autour desquels gravitent biennales, festivals et autres grands événements ponctuels (voir biennales, triennales et événements internationaux), plusieurs acteurs du milieu choisissent de se tenir en marge des institutions pour mettre sur pied des structures hybrides, temporaires, ou même « parasitaires » (voir collectifs d'artistes).

— Mark Lanctôt

Premières structures (sélection)
Société d'art contemporain/
Contemporary Arts Society (1939)
Fusion des arts (1964)
Université Libre des Arts Quotidiens (1968)
Groupe de recherche en administration de l'art (1971)–revue *Médiarts*

Premiers centres d'artistes et galeries parallèles (sélection)
Véhicule Art (Montréal, 1972–1983)
Optica (Montréal, 1972)
Articule (Montréal, 1979)
La Centrale Galerie Powerhouse (Montréal, 1973)
La Chambre blanche (Québec, 1978)
Langage Plus (Alma, 1979)
Le Lieu (Québec, 1982)
AXENÉO7 (Gatineau, 1983)

Centres de production (sélection)
Ateliers Graff (Montréal, 1966)
Sagamie (Chicoutimi, 1981)
Vidéographe (Montréal, 1971)
La Bande Vidéo (Québec, 1977)

Associations professionnelles (sélection)
Association of National Non-Profit Artists' Centres/
Regroupement des centres alternatifs d'artistes (ANNPAC/ RACA, 1976–1994)
Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ, 1986)
Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV, 1991)
Société des musées québécois (SMQ, 1958)
Association des galeries d'art contemporain (AGAC, 1985)
Association des éditeurs de périodiques culturels du Québec (AEPCQ, 1980)

Publications périodiques (sélection)
CV ciel variable (anciennement *CV Photo*, 1987)
Esse arts + opinions (1984)
ETC (1987)
Inter. Art actuel (1978)
Parachute (1975–2007)

Écologie

Dépassant le cadre fourni par les seules pratiques liées au recyclage et par les œuvres réalisées à partir d'éléments de la nature, la question de l'écologie en art actuel tend à regrouper des pratiques qui relèvent d'une pensée écologique ou qui traitent de notre rapport à l'environnement. Les pratiques artistiques de nature écologique cherchent tantôt à réduire l'impact de l'activité humaine sur la nature, tantôt à attirer l'attention du public sur les enjeux environnementaux. Notons que l'art écologique au Québec et au Canada s'est abondamment développé à partir de l'exploration de notre rapport au territoire, avec un intérêt particulier pour le Nord, en faveur duquel le travail de plusieurs artistes autochtones a joué un rôle majeur. Aujourd'hui, les artistes procèdent selon de multiples stratégies, qui tendent à élargir le champ d'un art écologique inscrit dans le paysage, réalisé dans la continuité avec les expérimentations du *land art*, appuyé sur une esthétique de l'éphémère ou axé sur l'utilisation de matériaux « naturels », notamment en sculpture. Certains artistes développent actuellement une pratique activiste et valorisent l'action et l'engagement citoyen[1], alors que d'autres favorisent des pratiques curatives, qui tentent, à des degrés divers, la restauration écologique[2]. D'autres encore adoptent une démarche s'apparentant à celle du scientifique ou de l'ingénieur pour inventer, par exemple, de nouveaux systèmes dédiés à la production ou à la récupération d'énergie. Souvent liées aux notions de nature et de paysage, les pratiques écologiques actuelles tendent à redéfinir ces notions, notamment en insistant sur la dimension sociale, humaine et habitée de ces espaces. Elles contribuent à réévaluer l'opposition entre nature et culture, en considérant l'espace urbain et les relations interhumaines comme lieux d'une écologie[3]. Certains artistes s'intéressent également aux structures industrielles, en relation avec les phénomènes de mondialisation et de surconsommation, tandis que d'autres interrogent notre rapport à l'environnement et à sa représentation par l'intermédiaire de la vidéo ou des nouveaux médias.

Les problèmes engendrés, à l'échelle locale autant que planétaire, par les changements climatiques, l'exploitation abusive des ressources naturelles, la détérioration des écosystèmes et l'amenuisement des sources d'eau potable, encouragent les artistes à poser à nouveau la question de notre rapport à l'environnement[4]. Relevant d'un engagement, l'art écologique intègre également le caractère micropolitique de l'art actuel. Comme le souligne Gentiane Bélanger « [...] l'art aux abords de l'écologie tend aujourd'hui à ancrer ses visées novatrices dans un contexte pragmatique et limitatif. Adepte du " faire avec ", cette mouvance artistique entend configurer un nouvel art d'habiter dont le champ d'action et d'ambition se restreint aux contingences du quotidien. [...] L'esprit DIY (*do-it-yourself*), qui percole fréquemment à la surface de ces tactiques, cherche à promouvoir les principes de débrouillardise, de polyvalence et de créativité personnelle par le transfert du savoir-faire et de la pensée critique[5]. »

— Véronique Leblanc

1. Voir *Art et écologie. 1 temps, 6 lieux*, Guy Sioui Durand et Andrée Fortin (dir.), Québec, Éditions Intervention, 1983 ; Guy Sioui Durand, « Esthétiser la révolte : Action terroriste socialement acceptable (ATSA) 1997–2007 », dans *ATSA. Quand l'art passe à l'action*, Montréal, Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA), 2008, p. 20–39 ; Sue Spaid, *Ecovention: Current Art To Transform Ecologies*, Cincinnati, Contemporary Arts Center, 2002, 153 p.

2. Jean Doré, « Penser, planter, panser : l'art et la phytorestauration », *ETC*, n° 75 (septembre–novembre 2006), p. 28–31.

3. Suzanne Paquet, « Le paysage serait-il une forme surannée ? Mise en représentation de la ville, art urbain et pratiques transitoires », *RACAR, revue d'art canadienne*, vol. XXXV, n° 1, 2010, p. 32–41.

4. Nathalie Blanc, « Vers une esthétique environnementale ? Regards sur un colloque », *RACAR, revue d'art canadienne*, vol. XXXV, n° 1, 2010, p. 11.

5. Gentiane Bélanger, « Faire avec la nature des choses », *ETC*, n° 88 (décembre–février 2010), p. 4.

Artistes
Arctic Perspective Initiative, ATSA, BGL, Daniel Corbeil, Isabelle Hayeur, Marie-Josée Laframboise, Manuela Lalic, Frédéric Saia

Extradisciplinarité

Émergeant dans les années 2000, le terme « extradisciplinarité » tente de saisir la radicalité avec laquelle les artistes contemporains repoussent, voire franchissent les limites de l'art. Au-delà d'une interdisciplinarité qui évoque l'échange entre les genres artistiques et l'hybridité des œuvres qui en résultent, et à l'écart d'une multidisciplinarité qui renvoie à l'usage simultané de plusieurs disciplines, l'extradisciplinarité constitue une traversée des frontières disciplinaires. Elle situe le travail de l'artiste dans un ailleurs à part entière, où il s'agit de faire de l'art tout en faisant radicalement autre chose. Dans certains cas, elle permet même d'envisager la méthodologie artistique comme une façon de voir le monde, une attitude qui serait mise à profit dans un autre champ disciplinaire. « L'ambition des artistes extradisciplinaires est d'enquêter rigoureusement sur des terrains aussi éloignés de l'art que peuvent l'être la biotechnologie, l'urbanisme, la psychiatrie, le spectre électromagnétique, le voyage spatial et ainsi de suite, d'y faire éclore le libre " jeu des facultés " et l'expérimentation intersubjective qui caractérisent l'art moderne et contemporain, mais aussi d'identifier, sur chaque terrain d'enquête, les applications instrumentales ou spectaculaires de procédés ou d'inventions artistiques, afin de critiquer la discipline d'origine et de contribuer à sa transformation[1]. » L'extradisciplinarité correspond ainsi à un renouvellement de la critique institutionnelle, qui serait alors « plutôt soucieuse de s'arracher à toute discipline constituée, mobilisant les outils de l'art pour critiquer d'autres institutions, loin du champ de l'art[2] ».

Seraient extradisciplinaires, donc, les artistes qui agissent à partir d'une méthodologie artistique, mais dans un autre domaine, ceux qui investissent des champs particuliers du réel comme le milieu communautaire, le monde du travail ou celui de la finance (voir art et économie). Bref, les artistes qui usent de stratégies artistiques pour intervenir à même des systèmes existants et qui entendent utiliser ces contextes spécifiques comme matériaux. Leurs actions, alors qu'elles peuvent ne pas être perçues comme art au moment où elles se réalisent, se trouvent ensuite réinscrites dans le champ de l'art, notamment par le discours, et parfois à leur insu. Les pratiques extradisciplinaires soulèvent également la question de l'indécidabilité entre art et non-art propre à plusieurs pratiques de l'art contemporain marquées par l'hétérogénéité. Elles situent le déplacement et le détournement au centre des stratégies utilisées par les artistes. La réinscription, voire la réinterprétation à la fois paradoxale et nécessaire de ces pratiques hétérogènes dans le champ de l'art, a pour effet de redéfinir une critique institutionnelle aussi bien que d'élargir les possibilités ouvertes par l'art.

Au Québec, plusieurs centres d'artistes encouragent le développement de pratiques dites extradisciplinaires, notamment en orientant leur mandat vers la production et la diffusion de projets artistiques en relation avec les espaces sociaux et géographiques dans lesquels ils se situent. Dare-Dare, à Montréal, le 3e Impérial, à Granby, et Praxis art actuel, à Sainte-Thérèse, soutiennent ainsi les démarches d'artistes désireux d'aller à la rencontre de publics différents et de confronter leur pratique à une autre sphère d'activité. En diffusant des projets hors les murs, ces centres d'artistes favorisent le développement d'une diversité de pratiques agissant à même des contextes spécifiques, des territoires, des sites, des communautés ou des milieux donnés.

— Véronique Leblanc

1. Brian Holmes, Stefan Nowotny et Gerald Rauning, « L'extradisciplinaire : vers une nouvelle critique institutionnelle », *Multitudes Web*, (hiver-printemps 2007), article consulté en ligne le 2 mai 2009 : http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=2772

2. Texte de présentation par Stephen Wright, *Multitudes Web*, (hiver-printemps 2007), article consulté en ligne le 2 mai 2009 : http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=2772

Artistes
ATSA, Raphaëlle de Groot, Aude Moreau, Devora Neumark, Engrenage noir, Karen Spencer, Annie Thibault

Féminismes

L'intérêt renouvelé pour le féminisme et l'art féministe se manifeste à la fois par un réexamen des œuvres marquantes des artistes des années 1960 et 1970 et par un remaniement, dans les pratiques contemporaines, des enjeux et des stratégies féministes. Qualifié tour à tour de *post* — ce qui signale une relégation dans le passé —, de *néo* — un retour —, ou de *para* — parallèle ou quelque chose de consécutif —, le phénomène est global dans sa portée. Il rappelle les retours du même ordre à l'art conceptuel et à la performance dans le sillage des pratiques relationnelles des années 1990, étant apparu dans le contexte du capitalisme récent, mondialisé, au moment même où les valeurs les plus conservatrices dominent aussi bien dans le milieu de l'art qu'ailleurs, et ce, dans la foulée d'un *boom* puis d'un *crash* sur les marchés de l'art internationaux.

Le *paraféminisme*, qui implique le dépassement de certaines clôtures et limites des modèles féministes dominants de la première et de la deuxième vague pour intégrer une identité subjective et sociale plus complexe incluant l'orientation sexuelle, la race, l'ethnicité et la nationalité, constitue peut-être la façon la plus productive d'examiner les pratiques féministes actuelles[1]. Sommairement, les discours entourant le féminisme et l'art ont déplacé les enjeux d'égalité, de reconnaissance et de visibilité — avec une attention particulière aux représentations du corps de la femme (artiste) —, vers les questions de genre et de représentation en dehors et à l'écart de la logique du regard masculin, en s'intéressant aux œuvres basées sur le texte et le langage. En effet, « une nouvelle génération d'artistes féministes a tenté d'unir la complexité théorique de l'art féministe des années 1980 et l'engagement passionné envers la question de l'incarnation, qui a été la marque de l'art féministe des années 1970[2]. » Au rejet des constructions binaires du féminisme passé, les récentes pratiques féministes ont ajouté et intégré une diversité de stratégies puisées dans une politique identitaire, de même que dans les notions développées dans la théorie des genres et dans les études *queer*, du trauma et culturelles. Une conception de l'artiste et du regardeur comme êtres genrés, sociaux et politiques qui, par définition, sont multiples, complexes, et dont on ne peut pas généraliser les réactions affectives à une œuvre d'art, fait partie intégrante de cette approche. Il y a également un retour à des démarches artisanales, à une requalification (*reskilling*) comme mode d'inclusion de pratiques laborieuses, à des espaces subjectifs personnels plus intimes, incluant la vie au quotidien et la famille, une reconsidération du féminin, de la féminité et du décoratif, et une reconnaissance du potentiel de l'émotion et de l'affect. Et bien que la sexualité et le corps soient toujours présents, ils sont ancrés dans un espace social complexe qui comprend également le corps du regardeur, conçu à la fois comme spécifique et impossible à définir. Il est clair que ce qui est personnel est politique, mais que ce qui est politique est également personnel.

Au Québec, des expositions explicitement féministes ont été présentées récemment, dont *Je n'étais pas qu'une simple chimère*, à la Galerie d'art contemporain SBC, en 2009–2010, et *Beyond Feminism : des femmes artistes qui travaillent autour de l'iconographie féminine*, à la Parisian Laundry, en 2006. Fait intéressant, l'idée de la première de ces manifestations a été déclenchée par une photographie parue dans le catalogue d'une des grandes expositions consacrées à l'histoire de l'art féministe au Québec, *Art et féminisme*, dont la commissaire était Rose-Marie Arbour et qui s'est déroulée au Musée d'art contemporain de Montréal pour coïncider avec la présentation du *Dinner Party*, 1974–1979, de Judy Chicago, en 1982. Une série d'événements intitulée *Gender Alarm! Nouveaux féminismes en art actuel*, organisée par le centre d'artistes autogéré La Centrale Galerie Powerhouse, en 2008, dans le but d'aborder le rôle des discours féministes en émergence et de marquer son nouveau mandat, signale une résurgence de ces enjeux, alors que l'exposition, au Musée national des beaux-arts du Québec, d'œuvres de femmes

artistes de sa collection, démontre le besoin d'une vigilance continuelle. Sur la scène internationale, *WACK: Art and the Feminist Revolution*, consacrée à des artistes apparues entre 1965 et 1980, et *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, qui incluait une diversité d'œuvres de partout au monde produites depuis 1990, dessinent deux tendances complémentaires manifestes dans cet intérêt renouvelé : la première, en présentant des œuvres marquantes de l'histoire, et la seconde, en débordant le contexte euro-américain.

— Lesley Johnstone

1. Amelia Jones, « The Televisual Architecture of the Dream Body », dans *It's Time for Action (There's No Option). About Feminism* (Heike Munder dir.), Zurich, Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich et JRP Ringier, 2007, p. 268–269. [Notre traduction.]

2. Peggy Phelan, « Survey », dans *Art and Feminism* (Helena Rickett dir.), Londres, Phaidon Press, 2001, p. 24. [Notre traduction.] Parmi les artistes québécoises qui ont participé à ces discours, nommons Raymonde April, Geneviève Cadieux, Sorel Cohen, Francine Larivée, Martha Fleming et Lyne Lapointe, Nicole Jolicœur, Anne Ramsden, Barbara Steinman, Jana Sterbak, Barbara Todd et Irene F. Whittome.

Artistes
Valérie Blass, Olivia Boudreau, Cynthia Girard, Bettina Hoffmann, Fabienne Lasserre, Leisure Projects, Les Fermières Obsédées, jake moore, Janet Werner, WWKA (Women with Kitchen Appliances)

Hétérogénéité

La notion d'hétérogénéité a connu une popularité importante dans les discours sur l'art moderne et contemporain. Bien qu'elle soit apparue dans divers contextes, son usage s'est très fréquemment rapporté à une fonction positive (comme si une sorte de valeur « absolue » de l'hétérogénéité faisait consensus). Ce succès tient fort probablement au fait que la notion d'hétérogénéité est le plus souvent convoquée par rapport à un travail de perception et de transaction avec la *différence* (elle s'attache ainsi à la notion plus large de dialectique). En ceci, elle est particulièrement révélatrice de notre époque, qui se conçoit volontiers comme émancipée de l'homogénéité des anciens systèmes de croyances et d'idées, et ouverte à l'altérité.

Cette notion d'hétérogénéité, lorsqu'elle s'applique à l'art contemporain, peut intervenir à divers niveaux : elle peut définir, par exemple, une cohabitation différenciée de matériaux, de styles, de médiums ; ou encore une rupture dans les motifs iconographiques employés, dans la trame narrative, ou dans tout autre aspect du dispositif esthétique, ce qui s'étend à son interprétation. Elle peut être visible dans des œuvres individuelles ou dans des corpus d'œuvres — auquel cas les œuvres individuelles paraîtront « hétérogènes » les unes en regard des autres. Elle peut encore être observée au sein d'ensembles culturels plus larges : depuis la fin du XIX^e^ siècle, par exemple, plusieurs auteurs se sont penchés sur la fragmentation des formes culturelles et leur hétérogénéité croissante au sein des sociétés occidentales. Ce « pluralisme » culturel a fait l'objet de nombreuses analyses, dont les plus célèbres se rattachent à la critique postmoderne du capitalisme tardif.

Il faut cependant mentionner que, quels que soient les objets observés, l'hétérogénéité n'existe pas « en soi ». Elle n'apparaît pas sur le mode d'une quelconque *identité*, comme si la même qualité marquait de façon absolue certains objets. En effet, ce qui produit une impression d'hétérogénéité dans une culture et à une époque sera perçu d'une tout autre manière dans un contexte différent. Ainsi, les interprétations qui sont faites de l'hétérogénéité dépendent toujours d'un contexte idéologique et de catégories classificatoires données. Toute interrogation sur le sens d'une certaine forme d'hétérogénéité gagnera donc à se doubler d'une seconde interrogation, qui portera cette fois sur les outils utilisés *en amont* pour identifier et définir cette même forme.

— François LeTourneux

Artistes
David Altmejd, Patrick Bernatchez, Suzanne Déry, Grier Edmundson, Dil Hildebrand, François Lemieux, Mathieu Latulippe, Jérôme Ruby, Éric Simon

Identités

La question de l'identité — ou *des identités* — est une préoccupation majeure de l'art actuel, et les artistes qui s'intéressent à l'affirmation, à la construction ou, au contraire, au brouillage et à la déconstruction de l'identité sont nombreux. C'est à la lumière des théories féministes et postcolonialistes, mais aussi des études de genre (*gender studies*), des études gays et lesbiennes et de la théorie *queer* (*queer theory*), formulées depuis le début des années 1970, que l'on observe aujourd'hui des transformations majeures dans notre façon de concevoir l'identité, que ce soit dans le champ des sciences humaines ou de l'art. Ces modèles théoriques ont largement contribué à définir une identité au caractère construit, plurielle et mouvante, voire performative, c'est-à-dire sans cesse reformulée au présent[1]. S'opposant à une vision essentialiste du sujet, qui serait donnée par l'origine culturelle, religieuse, sociale ou sexuelle d'un individu, ils prennent position contre l'universalité et le mythe d'une communauté homogène. Les pratiques artistiques sont investies de cette nouvelle manière d'appréhender l'identité. Les diverses explorations identitaires mises en œuvre par les artistes contribuent à l'alimenter et à la renouveler.

La plupart de ces explorations identitaires, dans le champ de l'art, touchent à la question de la représentation. Plusieurs artistes explorent la représentation du corps comme ancrage — et plus particulièrement le visage comme substrat de l'identité. Il ne s'agit donc pas d'un hasard si le genre du portrait (sous toutes ses formes) occupe une place importante dans des pratiques artistiques liées à la question de l'identité, que celles-ci donnent lieu à des explorations du moi, du soi ou de l'autre[2], et cela même si la capacité d'une image à transmettre un contenu identitaire peut largement être remise en cause. Les artistes s'intéressent d'ailleurs au caractère construit de l'identité, notamment en rejouant le corps et son apparence simultanément en fonction de sa transparence et de son opacité. Ils interrogent les codes de la représentation véhiculés à la fois par l'art — par l'histoire de l'art et celle des expositions — et par les images qui circulent par le biais des médias de masse et par celui de la publicité. Certains d'entre eux misent sur la représentation de soi, se mettent en scène et articulent leur travail autour de récits autofictionnels[3], alors que pour d'autres, la question identitaire se pose en lien avec la notion de territoire. Plusieurs artistes s'intéressent également à l'expérience du migrant, de l'étranger ou du marginal, ou même jouent sur les stéréotypes associés aux cultures. Interroger le phénomène d'exposition de soi à l'ère d'Internet et de l'usage domestique répandu des nouvelles technologies[4] et poser des gestes visant à se réapproprier une mémoire, un récit, une histoire en lien avec des caractéristiques identitaires, figurent aussi parmi les multiples sphères de réflexions ouvertes par le travail des artistes.

L'identité sexuelle fait également partie des préoccupations artistiques. Des pratiques relevant du domaine de l'intime jusqu'aux pratiques extrêmes, quelques investigations artistiques s'effectuent autour des rôles sociaux, voire de la sexualité et de l'acte sexuel lui-même, dans un spectre allant de l'érotisme à la pornographie[5]. À l'instar des théories de l'identité, les pratiques artistiques contribuent à revoir la vision essentialiste de l'identité et à réévaluer des catégories identitaires que l'on croyait fixes[6]. Elles interrogent, affirment, et parfois infirment certaines caractéristiques identitaires et participent ainsi à une reformulation ou à une réactualisation des identités concernées. Elles prennent également part à un débat théorique sur cette question, qui se pose, de plus en plus souvent, dans le contexte de la mondialisation et des mouvements de populations sans précédent que nous connaissons aujourd'hui. La question de l'identité porte en creux celle de l'altérité, de l'autre, de l'étranger, de la différence, et même de la minorité. Au Québec, elle entre en résonance de manière spécifique avec une identité autochtone, revendiquée par les membres des Premières Nations, mais aussi avec l'idée d'une identité québécoise, toutes deux en constante redéfinition.

— Véronique Leblanc

1. À ce sujet, voir Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La découverte, 2005, et Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 1998.

2. Plusieurs articles ont été publiés récemment sur cette question du portrait, parmi lesquels Dayna McLeod, « JJ Levine : déjouer la matrice hétéronormative » et Emily Falvey, « Valeur d'usage », *Ciel variable*, n° 88 (printemps-été 2011), p. 20–21 et 26–29 ; Christa Blümlinger, « Ruth Beckermann: A Cartography of Migration », *Parachute*, n° 120 (octobre–décembre 2005), p. 54–71 ; Thérèse St-Gelais, « Rineke Dijkstra. Une communauté de solitudes », *Parachute*, n° 102 (avril–juin 2001), p. 16–31. Voir, en particulier, Nathalie Delbard, « La photographie, une communauté sur mesure », *Parachute*, n° 101 (janvier–mars 2001), p. 76–87 ; André-Louis Paré, « Fin de l'humanisme, désir d'humanité », *Parachute*, n° 100 (octobre–décembre 2000, p. 99–111, et Nathalie Garneau « Mensonges de l'autoportrait : mirages d'un portrait autobiographique », *Esse arts + opinions*, n° 58 (automne–hiver 2006), p. 36–39.

3. Voir notamment Johanne Lamoureux et Olivier Asselin, « Autofictions. Les identités électives », p. 11–18 et « Le soi comme chantier. Un entretien avec Régine Robin », *Parachute*, n° 105 (janvier–mars 2002), p. 11–18 et 108–115.

4. Voir Olivier Asselin, « Big Mother. La webcam comme terminal relationnel » et Mathilde Roman, « S'exposer dans le monde : l'image vidéo et la représentation de soi », *Esse arts + opinions*, n° 58 (automne–hiver) 2006, p. 8–13 et 21–23.

5. Voir entre autres Joanne Lalonde, « Projections pour une mécréante » et Thérèse St-Gelais, « De la provocation (critique) : entre l'exhibition et l'apparente dissimulation », dans *L'indécidable — écarts et déplacements de l'art actuel*, (Thérèse St-Gelais, dir.), Montréal, Les Éditions Esse, 2008, p. 101–111 et 115–128.

6. Anne-Marie St-Jean Aubre, *Ancrage territorial et mobilité. Conceptualisation et représentation de l'identité dans le travail de Rebecca Belmore et de Jin-Me Yoon*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 16.

Artistes
2 boys.tv, 2fik, Raymonde April, Carl Bouchard et Martin Dufrasne, Evergon, Helena Martin Franco, Jérôme Havre, Denis Lessard, JJ Levine, Thierry Marceau, Nadia Myre, Yann Pocreau, Yannick Pouliot, Alana Riley, Stephen Schofield, Karen Tam, Giorgia Volpe, Chih-Chien Wang, Kim Walderon

Interactivité

Dans le champ de l'art, on peut remonter jusqu'aux années 1960 pour situer l'intégration de plus en plus importante du spectateur dans l'œuvre. L'interactivité, quant à elle, se présente le plus souvent à partir de l'usage des nouveaux médias alors qu'elle désigne, de manière générale, un rapport qui s'établit entre l'être humain et la machine. L'œuvre interactive est caractérisée par la possibilité qu'elle offre au spectateur de participer à son déroulement, d'intervenir dans son fonctionnement ou de transformer ses différentes configurations. Le spectateur devient dès lors un utilisateur qui, comme l'explique Florence de Mèredieu, « peut être mis à contribution au niveau du déclenchement, du contrôle, de l'accompagnement et du déroulement des opérations. Par le biais de capteurs et de senseurs (susceptibles de détecter différentes stimulations sonores, tactiles, kinesthésiques, etc.) reliés à des ordinateurs qui traitent l'information et permettent d'enclencher un système de réactions, le dispositif répond aux sollicitations et réagit en temps réel[1]. » Ainsi, l'œuvre interactive contribue à l'émergence d'une figure du spectateur participant. Toutefois, il est essentiel de distinguer interactivité et interaction. Alors que plusieurs pratiques artistiques cherchent à créer des interactions au sens de relations entre des individus, les œuvres interactives interrogent plus spécifiquement notre rapport à l'interface technologique et relèvent de la performativité du dispositif telle qu'elle apparaît dans les quelques caractéristiques énoncées plus haut.

L'interactivité s'applique à des formes artistiques variées allant du cd-rom à l'art Web, en passant par l'installation. Elle se retrouve dans des propositions en art numérique, et plus fréquemment encore en art hypermédiatique, avec le développement de l'art Web et de l'univers des jeux vidéo, où des formes de plus en plus complexes d'interactivité sont mises en œuvre (voir nouveaux espaces). La notion d'interactivité pourrait être détaillée, déclinée, nuancée de manière à faire apparaître un spectre dans lequel se déploieraient différents niveaux de complexité du système, divers degrés d'autonomie, des possibilités d'interactions variées et une part plus ou moins grande d'aléatoire. Penser l'interactivité revient à poser les questions de la surveillance, de la notion d'auteur, de l'intensité de l'effet de présence, de la création de relations, de la proximité, de l'impact sur l'individu, de la liberté offerte ou encore du contrôle exercé sur

le spectateur ou le participant comme usager d'un système, etc. L'interactivité contribue également à inventer de nouvelles modalités narratives en provoquant parfois une tension entre la proposition d'une trame narrative et l'ouverture de cette trame aux interventions du spectateur. Elle invite le spectateur à se mettre en action, à se déplacer dans l'espace, à jouer le jeu, en plus d'instaurer de nouvelles formes fictionnelles qui, en « s'alimentant de stratégies immersives et interactives, [...] viennent confondre de manière profonde fiction et réalité, et créer ainsi ce que l'on appelle un effet de présence, de réel[2]. »

L'interactivité, selon une définition un peu plus générale, inclurait également des œuvres qui font usage, en temps réel, des données présentes dans leur environnement immédiat. Ces dispositifs captent, interprètent et traduisent, à l'aide d'un système informatique, des données géographiques, météorologiques ou radiophoniques. Elles proposent d'en faire l'inventaire, tentent divers types d'interprétation à partir de différentes stratégies de classement, de traitement, d'interprétation et de traduction.

— Véronique Leblanc

1. Florence de Mèredieu, *Art et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003, p. 158.

2. Paule Makrous, « La figure mythique de Mouchette : effet de présence et rituel », *ETC*, nº 79 (sept.–nov. 2007), p. 13.

Artistes
Jean-Pierre Aubé, Alexandre Castonguay, Luc Courchesne, Jean Dubois, Pascal Dufaux, Caroline Gagné, Marie-Christiane Mathieu, Éric Raymond

Jeu

Si la relation entre l'art et le jeu a pris une signification particulière au tournant des années 2000, pour situer l'origine de ce rapprochement, il faut remonter jusqu'aux fondements de la philosophie esthétique du XVIIIe siècle (Friedrich Schiller, 1795) et jusqu'à la remise en question de l'ontologie de l'art dans les années 1960 (Hans-Georg Gadamer). Si le jeu y est assimilé à la notion même d'œuvre d'art ou interprété comme une métaphore de la création, c'est aux études en anthropologie (Roger Caillois et Johan Huizinga) qu'il revient de tracer le lien étroit entre le jeu et la réalité, la culture et la vie quotidienne, que l'on retrouve aujourd'hui en art.

Les pratiques artistiques actuelles renvoient à cette conception lorsqu'elles cherchent à rejouer le monde dans lequel nous vivons ou encore à intervenir dans d'autres sphères de la réalité — le système de la marchandise et de la consommation, l'usage courant des objets et du spectacle. L'humour, la dérision, l'ironie, le canular, l'absurdité sont sans doute les formes ludiques les plus courantes, plusieurs artistes y ayant recours comme un moyen subtil de détournement, de duplication, de renversement. Ainsi le jeu englobe un certain nombre de tactiques de résistance propres à l'art. Certains artistes adoptent la posture du joueur pour s'immiscer à l'intérieur des systèmes qu'ils visent à dénoncer, en s'appropriant leurs procédés et en mimant leurs stratégies dans le but de les déjouer. L'art partage ainsi avec le jeu un pouvoir perturbateur, déstructurant et déstabilisant. Sa présence marquante dans l'art actuel s'explique également par la possibilité qu'offre son espace de configurer des éléments hétérogènes, de mettre en présence des contraires, voire de confronter des positions antagonistes. L'espace du jeu, dans son sens sportif de *game*, est en effet constitué d'une dynamique d'opposition et de conflit, mais aussi de négociation et de relation que plusieurs artistes utilisent pour agir directement dans la réalité et s'introduire dans des contextes particuliers. D'un côté, le dispositif et les mécanismes du jeu permettent d'exposer des tensions humaines, sociales, politiques et économiques. De l'autre, en adoptant un mode d'infiltration du réel qui se déploie à l'intérieur du jeu, des artistes explorent son potentiel relationnel, sa capacité à ouvrir un interstice et à générer des rapports humains. De par cette dimension relationnelle, le jeu agirait comme un micro-dispositif participatif

pouvant offrir des conditions propices à la rencontre. Ici, il faut souligner le rôle singulièrement ludique, mais aussi politique de l'art.

Le philosophe Jacques Rancière (*Malaise dans l'esthétique*, 2004) s'est intéressé à la présence de plus en plus marquante du jeu sur la scène artistique et à la confusion qui en résulte entre l'art et les autres sphères de la réalité et du monde dans lequel nous vivons. Partant des nombreux jeux d'échanges possibles entre l'art et la réalité, Jacques Rancière parle d'une perméabilité des frontières et de l'indécidabilité qu'elle génère comme faisant partie aujourd'hui du régime esthétique de l'art. L'attitude politique des pratiques artistiques contemporaines opérerait en partie dans ce registre ludique.

— Marie Fraser

Artistes
Patrick Bérubé, BGL, Jacynthe Carrier, Cooke-Sasseville, Michel de Broin, Doyon-Rivest, Stéphane Gilot, Milutin Gubash, Manon Labrecque, Sylvie Laliberté, Mathieu Latulippe, Mathieu Lefebvre, Thierry Marceau, Adrian Norvid, Daniel Olson, Marc-Antoine K. Phaneuf, Joshua Schwebel, Zipertatou (Jean-Philippe Thibeault),

Matérialité

Dans le champ de l'art, même les œuvres dites « immatérielles » (comme certaines œuvres de performance ou d'art conceptuel) dépendent d'un support physique pour exister dans l'ordre du discours, ne serait-ce qu'à travers un processus de documentation. Les œuvres participent donc bien toutes d'une quelconque forme de matérialité. Qu'est-ce alors qui conditionne l'apparition et l'usage de ce terme de « matérialité » ? Bien qu'il puisse renvoyer indirectement au champ très vaste des objets, comme lorsque l'on parle de culture matérielle, ou à la distribution de ces objets dans un cadre d'analyse socio-économique, comme lorsque l'on parle de dialectique matérialiste, le terme de matérialité indique plutôt une profusion, voire un excès de matière dans une œuvre donnée. Il peut encore servir à attirer l'attention sur un certain type ou une certaine qualité de matière, si l'on veut par exemple souligner que cette matière est particulièrement chargée d'un point de vue sémantique.

Matérialité et médium — Souvent, en évoquant sommairement la matérialité d'une œuvre, on désigne implicitement le médium qui l'emploie. Ainsi, lorsqu'on parle de la matérialité d'une peinture ou d'une sculpture, ou même de la matérialité d'une image photographique, c'est le plus souvent pour souligner que les qualités matérielles propres à ces médiums ressortent de façon marquée dans l'œuvre. Ceci ne revient évidemment pas à dire que les qualités spécifiques de chaque médium apparaissent plus clairement si l'on amplifie la matérialité : ainsi, dans certaines écoles formalistes de peinture, il est arrivé que la matérialité ait été atténuée pour favoriser la planéité et la couleur en tant que qualités déterminantes du médium ; c'est de cette manière que le plasticisme, par exemple, se distingue de l'automatisme. De fait, on a beaucoup recouru à la matérialité pour émanciper l'œuvre de la notion de pureté du médium et pour brouiller les limites qui séparaient différents médiums, une approche inaugurée de façon notoire par le collage ou la *combine painting*.

Matérialité et iconographie — Il y a une longue histoire des rapports variables entre l'iconographie et les qualités matérielles de l'œuvre dans l'art occidental. Ici, l'histoire de la peinture fournit le modèle paradigmatique. Au fil de cette histoire, on s'est accoutumé à lier une profusion de matière avec certains styles, comme dans le romantisme, l'expressionnisme ou l'art brut. Mais dans l'art contemporain, il n'est pas rare que la matérialité détourne certains rapports attendus entre matériau et iconographie, quand la matérialité du support ne correspond pas à une iconographie qui semblerait devoir l'appeler. La sculpture récente est riche d'exemples de cette sorte. L'image photographique et vidéographique ainsi que le réalisme photographique en peinture, relativement pauvres du point de vue de la matière, peuvent provoquer un effet de rupture semblable, lorsqu'ils représentent

iconographiquement, ou miment d'une quelconque autre manière, une matérialité surabondante.

Matérialité nue — Par ailleurs, l'art moderne et contemporain a vu se développer diverses formes de profusion de matière « pure » ou « abstraite ». Cette matérialité nue et surabondante est particulièrement visible dans les champs de la performance, de la sculpture et du *land art*, mais on peut l'observer dans plusieurs autres contextes. Son travail s'apparente le plus fréquemment à celui de l'*informe*, défini par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss comme force dialectique de sape structurelle empruntant aux mondes de l'abjection et de l'entropie.

Pour finir, il peut être intéressant de constater qu'il y a des plages historiques au cours desquelles on voit clairement disparaître puis réapparaître ces effets de matérialité. On peut presque toujours comprendre ces mouvements d'apparition et de disparition à la lumière de paramètres anthropologiques plus larges. Mentionnons par exemple les fluctuations économiques ; il n'y a qu'à songer à la façon dont la matérialité se décline dans les œuvres iconiques des périodes de *boom* du marché de l'art. On peut aussi considérer divers glissements politiques et identitaires ; ici, l'art des années 1960 et 1970 vient à l'esprit. Pour prendre un dernier exemple, l'évolution rapide des nouvelles technologies, qui tendent vers la virtualité et une certaine dématérialisation des rapports sociaux, est probablement, elle aussi, un facteur qui a contribué à confirmer la popularité d'effets de matérialité dans l'art des dernières années.

— François LeTourneux

Artistes
David Altmejd, David Armstrong Six, Nicolas Baier, Gwenaël Bélanger, Valérie Blass, Paul Bureau, Patrick Coutu, Suzanne Déry, Kim Dorland, Jessica Eaton, Louis Fortier, Jérôme Fortin, Karilee Fuglem, Claudie Gagnon, Karine Giboulo, Cynthia Girard, Dil Hildebrand, François Lacasse, Fabienne Lasserre, Jean-François Lauda, jake moore, Tricia Middleton, Gilles Mihalcean, Serge Murphy, Marc Séguin, Justin Stephens, Etienne Zack

Mobilité

La mobilité est à la fois une avenue et un enjeu de l'art actuel, et une caractéristique du contexte dans lequel il se construit. Elle concerne tant les espaces à parcourir, milieux urbains ou sites naturels, que les lieux de circulation et les réseaux d'échange et de communication qui s'établissent dans le contexte de la mondialisation. Qu'il s'agisse pour l'artiste de se mettre lui-même en mouvement à partir de la marche, du parcours, de l'expédition, ou de mettre des objets en circulation, de les déplacer ou de les faire se déplacer, la mobilité semble déterminante dans l'élaboration des pratiques artistiques d'aujourd'hui. « Longtemps représentée, cette mobilité s'incarne désormais dans de nombreuses pratiques artistiques contemporaines. Comme autant de variations sur le thème du flâneur baudelairien, le nomadisme, l'errance, la déambulation, le voyage, les dérives diverses constituent des moyens par lesquels nombre d'artistes observent le monde et proposent d'en faire l'expérience[1]. »

La mobilité renvoie à l'action, à l'accomplissement d'un geste ou à la mise en circulation. Si plusieurs artistes circulent en même temps qu'ils s'immiscent dans les lieux qu'ils parcourent, d'autres se déplacent à l'aide de divers moyens de transport. D'autres encore font circuler des objets, des informations ou des images et s'inscrivent ainsi dans divers réseaux : canaux de diffusion de l'information, médias de masse, flux de circulation associés à Internet, système monétaire, etc. Voir nouveaux espaces et nouveaux médias. On peut évoquer à ce titre l'art postal tout comme l'art Web (le Net art) qui tirent profit de structures ou de réseaux existants afin de permettre une forme de dissémination de l'œuvre dans l'espace social. Chez plusieurs artistes, la ville représente un espace privilégié pour l'exploration de la mobilité. Les pratiques mobiles développées dans l'espace urbain questionnent ces lieux dans lesquels les artistes interviennent (art d'intervention). « Certaines œuvres et interventions artistiques n'existent d'ailleurs que par et dans la mobilité. Elles circulent et se déplacent

en interagissant avec un réel et un monde déjà eux-mêmes instables et en mouvement[2]. » Dans ce contexte, l'immobilité, voire même l'entrave, recèlent pour d'autres un potentiel critique face à une mobilité qui devient la norme et qui caractérise notre façon d'être dans le monde. Par ailleurs, d'autres artistes s'intéressent davantage aux différentes formes d'échanges de biens et de services, aux déplacements de marchandises (art et économie), mais aussi aux flux d'individus, aux phénomènes migratoires et au tourisme de masse. Leurs pratiques portent à réfléchir sur l'espace et la notion de frontière, sur l'idée d'un espace mobile, sur l'art comme parcours ou encore sur la formulation de propositions artistiques à parcourir. Les artistes s'intéressent au territoire, à ses découpages et à ses frontières, aux enjeux politiques qui y sont reliés également. Ils placent la cartographie au centre de leur pratique et posent la question de notre rapport à l'espace, mais aussi celle de sa représentation.

— Véronique Leblanc

1. Sylvette Babin, « Éditorial », *Esse arts + opinions,* n° 54 (printemps été 2005), p. 2.

2. Marie Fraser, « Des lieux aux non-lieux. De la mobilité à l'immobilité », dans *Lieux et non-lieux de l'art actuel* (Sylvette Babin dir.), Montréal, Les Éditions Esse, 2005, p. 166.

Artistes
Donna Ackrey, Patrick Beaulieu, Olivier Choinière, Sylvie Cotton, Raphaëlle de Groot, Martin Dufrasne, Rachel Echenberg, Trevor Gould, Milutin Gubash, François Morelli, Josée Pedneault, Jean-François Prost, Douglas Scholes

Modernité (retour ou persistance de la)

L'historiographie dominante au Québec veut que l'avènement de la Modernité au sens large coïncide avec la fin du régime Duplessis et le déclenchement de la Révolution tranquille, c'est-à-dire le tournant de la décennie 1960. Ainsi la Modernité correspondrait à un vaste programme politique d'affirmation nationale et à la mise au rancart de l'autorité religieuse et de son contrôle sur les services sociaux (plus précisément la santé et l'éducation). Une telle perspective implique que ce qui précède 1960 (la Grande Noirceur) relèverait de la Tradition.

Cependant, pour ce qui est de l'essor d'une modernité plastique, il faut remonter aux années 1930 et 1940 pour en retracer les premières manifestations soutenues. Tandis qu'un style « moderniste » comme tel, lui, ne voit le jour qu'au cours des années 1950. Entre les années 1930 et 1959, la modernité picturale passe donc de la représentation de la vie moderne (Adrien Hébert, Louis Muhlstock, par exemple) à la mise en valeur de l'inconscient et de la subjectivité qui en découle (une notion qui est au cœur de l'automatisme de Paul-Émile Borduas), pour ensuite en venir à une esthétique de l'efficacité des dynamismes chromatiques et compositionnels (le travail des plasticiens et post-plasticiens).

Au cours des années 1960, donc au moment où le Québec aurait entamé sa modernité sociale au sens large, les pratiques artistiques connaissent un nouveau bouleversement. L'éclatement des genres et la désinstitutionalisation des pratiques provoquent l'apparition d'une modernité qui serait plus près des courants sociaux et culturels dominants que du monde des débats d'idées. C'est alors que la modernité québécoise progresse jusqu'à se surpasser.

Le rapport à la modernité se complique davantage une fois que la pensée poststructuraliste est intégrée aux pratiques artistiques : comme c'est le cas ailleurs, le Québec connaît alors un renversement majeur à l'issue duquel les notions d'identité, de progrès et d'unicité de sens liées aux grands récits sont remises en question. Dorénavant, la modernité, telle qu'elle s'est manifestée au cours du XX^e^ siècle, n'est plus qu'*une* modernité possible. Dans les pratiques plastiques de l'époque, le recours à la « représentation » des tenants du post-modernisme des années 1980 débouche sur un retour graduel des enjeux du modernisme au cours des années 1990. On passe alors très rapidement d'un soi-disant post-modernisme à un néo-modernisme. La problématique s'articule autour d'un glissement du cadre théorique : une fois que l'on reconnaît la péremption des dogmes et des idéologies

révolutionnaires du XX^e siècle qui trouvent un écho considérable dans les avant-gardes esthétiques, comment investir les formes et les styles qui leur sont associés ? Le post-modernisme serait donc un moment de césure, de crise, qui a permis une mise en relief des enjeux qui ont mené à un réalignement d'où provient une nouvelle nomenclature dont les nuances demeurent encore ténues: *altermodern*, *off-modern*, *militant modernism*, etc.

Il s'agirait donc de voir dans le retour ou la persistance du modernisme chez plusieurs artistes contemporains québécois (je pense ici surtout au recours à l'abstraction) un réinvestissement de l'esprit moderne dans ce qu'il peut offrir d'authentique en tant que conception du temps et en tant que source de liberté individuelle. D'un autre côté, cette néo-modernité (celle qui ne se manifeste pas nécessairement par l'entremise d'esthétiques ou de styles liés au modernisme comme tel) semble avoir évacué toute notion de rupture pour adopter, instrumentaliser une variété d'éléments tirés de diverses cultures de diverses époques (Jean Baudrillard). Ainsi, elle s'exprime par la présence, dans le milieu de l'art québécois, d'œuvres qui s'apparentent non seulement à l'abstraction lyrique et/ou géométrique et au minimalisme, mais aussi à l'art conceptuel (le recours à l'archive et à la classification), à la performance et aux structures narratives romanesques, et au documentaire.

— Mark Lanctôt

Artistes
Martin Bourdeau, Alexandre David, Pierre Dorion, Jessica Eaton, Grier Edmundson, Pascal Grandmaison, Tim Hecker, Dil Hildebrand, Thomas Kneubühler, Valérie Kolakis, Guillaume Labrie, Daniel Langevin, Stéphane La Rue, Jean-François Lauda, Jacinthe Lessard-L, Alain Paiement, Andreas Rutkauskas, Charles Stankievech, Mathieu Valade

Nouveaux espaces

La création et l'investissement de nouveaux espaces par la pratique artistique bousculent certains fondements de l'art contemporain, les fonctions et le statut de l'auteur, de l'œuvre et du visiteur. Qu'ils soient publics, sociaux, virtuels, technologiques ou médiatiques, les nouveaux espaces deviennent le point de départ ou d'ancrage de productions artistiques qui questionnent l'usage et la fonction du lieu. C'est certainement la notion d'hétérotopie qui a amorcé la réflexion sur les nouveaux espaces.

Déjà en 1967, Michel Foucault parlait d'hétérotopie pour désigner une coïncidence et une cohabitation des espaces, leur emploi comme dispositif. Cette notion a été reprise notamment pour qualifier l'usage de l'espace public en art. Comme le mentionnait Louis Jacob, « l'hétérotopie [...] est l'acte par lequel on réussit à définir un espace avec un minimum de moyens, en prenant simplement position, en adoptant une attitude, en délimitant une surface [...][1]. » L'exploration de l'espace public reprend alors une forme conceptuelle où les interventions « visent moins à s'imposer au regard qu'à se greffer plus ou moins discrètement au contexte pour y induire des vecteurs d'expériences diverses. [...] L'œuvre consiste dès lors moins en un objet qu'il s'agirait de contempler qu'en un dispositif apte à entraîner de subtiles interférences dans le cours des circonstances vécues[2]. »

D'un point de vue technologique, les nouveaux espaces débordent sur de multiples domaines extérieurs aux habituels champs de l'art et s'hybrident avec de nouvelles techniques et de nouveaux savoir-faire. Il en résulte des productions pour le moins surprenantes telles que l'immersion dans des espaces inhabituels, qu'ils soient 3D, virtuels, bio- ou nano- technologiques. L'espace devient donc à son tour une interface, qui elle-même devient une « extension qui étire, prolonge les éléments du réel, lieu de dévoilement qui favorise l'interaction entre les humains et leur environnement, espace de réhabilitation qui investit d'autres formes de sensorialités, synthèse des sens[3] ». Le virtuel se distingue en ceci qu'il libère le visiteur de l'espace physique pour l'introduire dans le cyberespace. Les artistes sont de plus en plus nombreux à investir Internet et on assiste à l'émergence d'un *art Web*, qui se manifeste par la conception

et la diffusion de dispositifs interactifs, mais aussi par la constitution de réseaux et de situations relationnelles ou communicationnelles inhérentes à cette technologie. (Voir interactivité et nouveaux médias). « Le réseau y est tour à tour investi comme un atelier en ligne, un lieu d'exposition ou de réflexion : c'est-à-dire comme un espace simultané de création, de communication et de pratique artistique[4]. »

L'absence de matière ou le *non-espace* devient aussi source de création. Dans nos sociétés technologiques et médiatiques, le vide n'est plus vide, mais regorge de matières invisibles « flottant » et circulant constamment et infatigablement entre tout. Les circuits et réseaux sans fil, les radiofréquences et les ondes servent donc de composantes à de multiples productions artistiques, qu'elles soient virtuelles, numériques ou médiatiques. À l'aide d'interfaces qui captent ces « matières », les artistes s'approprient ce matériau public pour le remodeler dans un tout autre esprit. Les œuvres qui en résultent nécessitent l'utilisation de diverses technologies (téléphones cellulaires, tablettes numériques, GPS, etc.). Une certaine interactivité est inhérente à la manipulation de ces interfaces, car elles doivent, dans la majorité des cas, être activées par un paramètre humain. L'espace n'est plus défini comme public par la liberté qu'il permet, mais par sa dépendance envers la présence d'un public.

— Marjolaine Labelle

1. Louis Jacob, « SYN- Randonnée dans la ville intérieure », *Parachute*, nº 118 (avril/mai/juin 2005), p. 84–103.

2. Patrice Loubier, « Un art public inostensible », *Espace*, nº 65 (automne 2003), p. 27.

3. Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet : les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 28.

4. Marie-Michèle Cron, *Les arts numériques à Montréal : le capital de l'avenir*, Montréal, Conseil des arts de la Ville de Montréal, 2007, p. 28.

00.04.44

Artistes
Jean-Pierre Aubé, Luc Courchesne, Steve Heimbecker, Rafael Lozano-Hemmer, Jean-François Prost, Annie Thibault, [The User], Workspace Unlimited, SYN- Atelier d'exploration urbaine

Nouveaux médias

On réunit sous le terme de « nouveaux médias » un ensemble de propositions artistiques, issu des technologies émergentes de l'information et de la rétroaction, qui englobe, les arts technologiques, électroniques, numériques, autant que la robotique, la vidéo, le son et les nouveaux espaces de création et de diffusion. La tendance à regrouper ces pratiques selon leur emploi du langage numérique demeure forte. La catégorisation d'une œuvre médiatique tient souvent compte de sa dimension immersive, interactive, voire performative. En général, on distingue les « nouveaux » médias des « anciens » en raison de leur interactivité, de leur variabilité et de leur capacité d'agir sur la perception de l'espace et du temps.

Après une vingtaine d'années, la désignation « nouveaux médias » fait toujours l'objet d'un débat. Dans les années 1980, on parlait d'art électronique et d'art numérique. L'essor des nouvelles technologies et l'arrivée d'Internet dans les années 1990 ont donné lieu à de nombreux néologismes. Les termes *Media Art* et *New Media Art*, en anglais, ou *Medienkunst* et *Neue Medienkunst*, en allemand, sont largement utilisés. En 1997, le *Dictionnaire des arts médiatiques* homologue *Media Art* et « arts médiatiques » pour qualifier toute « forme d'art utilisant l'électronique, l'informatique et les nouveaux moyens de communication[1] ». Au tournant du millénaire, à la lumière des changements de paradigmes que ces termes ont provoqués dans le domaine de l'art, la réflexion sur les nouveaux médias s'oriente vers des considérations d'ordre historique. L'artiste et théoricien Lev Manovich (*The Language of New Media*, 2001) propose une première analyse globale de l'esthétique des nouveaux médias qu'il replace dans l'histoire de la photographie et du cinéma d'avant-garde en insistant sur la dimension poétique et esthétique des technologies numériques. En 2003, Florence de Mèredieu attribue l'importance historique des nouveaux médias à la rupture qu'ils opèrent avec l'enregistrement analogique, c'est-à-dire avec la saisie de la réalité par un enregistrement physique de la lumière

à l'origine de la photographie, du cinéma et de la vidéo. « C'est la fin, écrit-elle, d'une esthétique dominée, depuis l'apparition de la *camera obscura*, par la lumière naturelle[2] ». Les artistes et les théoriciens s'accordent pour dire qu'il faut appréhender ces propositions esthétiques dans le cadre de l'histoire qui leur est propre mais aussi dans le cadre plus vaste de l'histoire de l'art. Le champ conceptuel des nouveaux médias ne cesse donc de s'élargir, et la nécessité d'engager un dialogue avec les médias traditionnels se fait sentir de plus en plus.

Dès l'émergence de la culture du numérique, la scène québécoise a été particulièrement dynamique. En témoignent les activités d'Avatar à Québec depuis 1993; la tenue à Montréal de la 6e édition d'ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts) et la création du laboratoire nouveaux médias Oboro en 1995 ; celle de la Société des arts technologiques (SAT) en 1996 ; l'inauguration, en 1997, de la Fondation Daniel Langlois, pour les arts, la science et la technologie, dont les activités se sont poursuivies jusqu'à récemment, et la programmation du Media Lounge dans le cadre du Festival international du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal ; la création du Festival *Elektra*, en 1999, et celle de MUTEK et du *Mois Multi* en 2000. Soulignons également l'apport des chercheurs-créateurs, l'implantation en 2001 de Hexagram et du Centre interuniversitaire des arts médiatiques (CIAM) (qui fusionneront en 2010) et du Centre interdisciplinaire de recherche en musique, médias et technologie (CIRMMT) ainsi que le Laboratoire international de recherche sur le cerveau, la musique et le son (BRAMS) créé en 2003.

— Louise Simard

1. *Dictionnaire des arts médiatiques* (Louise Poissant dir.), Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 19.

2. Florence de Mèredieu, *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003, p. 97.

Artistes
Ælab, Artificiel, Jean-Pierre Aubé, Ingrid Bachmann, Catherine Béchard et Sabin Hudon, Thomas Bégin, Matthew Biederman, Olivia Boudreau, Alexandre Castonguay, Marie-Andrée Cormier, Luc Courchesne, Manon De Pauw, Jean Dubois, Robin Dupuis, Peter Flemming, Pascal Grandmaison, Steve Heimbecker, Nelson Henricks, Bettina Hoffmann, Lynn Hughes, Herman Kolgen, Kondition pluriel, Diane Landry, Frédéric Lavoie, Rafael Lozano-Hemmer, Marie-Christine Mathieu, Lynne Marsh, Axel Morgenthaler, Émile Morin, James Partaik, Sébastien Pesot, PurForm, Nelly-Ève Rajotte, Éric Raymond, Nicolas Reeves, Jocelyn Robert, Chris Salter, Robert Saucier, Claire Savoie, Charles Stankievech, [The User], Bill Vorn, Workspace Unlimited, Myriam Yates

Performance

On observe, depuis les années 1990, un renouveau de la performance. Parler de renouveau, c'est suggérer un retour — telle une résurgence, ou l'apparition de formes tout à fait nouvelles. Or, ce qu'on a vu au cours des dix dernières années, c'est un réel éclatement du champ de la performance dans la pratique des arts visuels.

Rappelons que la définition de la performance a toujours posé problème. Les premières tentatives, dans les années 1970, restent assez vagues : « [...] la performance, c'est " de l'art vivant " créé par les artistes[1]. » En anglais, le terme évoque quelque chose qui appartient au spectacle ou au théâtre, bien que la différence entre les arts de la scène et l'art de la performance soit clairement établie. Pour distinguer les deux champs, plusieurs lui préfèrent l'appellation « art-action » ou « art vivant ». Au début des années 1990, à Québec, le collectif Inter/Le Lieu met aussi de l'avant le concept de manœuvre. D'une façon générale, on peut comprendre la performance, ainsi que le propose Richard Martel, comme « une actualisation devant un public potentiel d'un contenu variable d'expressivité ; à la fois une attitude visant la libéralisation des habitudes, normes, conditionnement et en même temps une déstabilisation des codes de la représentation, du savoir, de la conscience. [...] Il y a autant de sortes de performances qu'il y a de performeurs[2]. »

Si le terme performance tend à être largement et librement utilisé aujourd'hui, il déborde de son sens premier, alors que le caractère expérimental, les actions déstabilisatrices souvent axées sur le corps, les

situations de risque qu'il désignait à l'origine soulevaient des questionnements. C'est au cours des années 1990, dans la foulée des interventions artistiques des pratiques relationnelles, que le performatif s'est répandu de diverses manières jusqu'à entraîner certains artistes à réinvestir le lieu d'exposition, à poursuivre leurs gestes en temps réel, dans l'espace de la galerie et les salles d'exposition, induisant un retour de la performance. Cette tendance s'exprime également par une réactualisation du discours propre à la performance, un retour sur des performances historiques, leur réactualisation et reconstitution, et dans les enjeux soulevés par la documentation et l'archivage d'œuvres processuelles. La performance couvre donc un champ esthétique très large qui emprunte des formes diverses : cabarets d'artistes, infiltrations, interventions participatives, manœuvres, promenades, performances d'art sonore, projections narratives, théâtre de rue, tableaux vivants. Il faut aussi considérer l'apport des nouveaux médias, dont les propositions prennent souvent la forme de performances et qui ont grandement contribué à l'intérêt pour le son, sa temporalité, sa présence, dans les pratiques actuelles.

Il existe une tendance à vouloir défendre la spécificité de l'art de la performance face à la pénétration et au déploiement de la performativité dans les arts visuels. Mais il serait paradoxal de l'envisager dans le sens d'une constitution disciplinaire, étant donné les positions historiques postmodernes de la performance qui visent à échapper aux registres des disciplines. Comme le souligne d'ailleurs Sylvie Cotton, plusieurs événements « pas tous uniquement centrés sur le pur médium de la performance (qui est en mutation, je crois), mais certainement tous intéressants[3] », démontrent le dynamisme du milieu. Le renouveau de la performance s'observe aussi par le regain d'intérêt pour la programmation d'événements dans des contextes aux fonctions interprétatives ; pensons au travail de La Centrale Galerie Powerhouse, avec le *Mois de la performance*, organisé de 1994 à 2004, auquel a succédé *VIVA ! Art Action*, une rencontre internationale lancée par les centres d'artistes Articule, Clark, Dare-Dare, La Centrale Galerie Powerhouse, Praxis art actuel et Skol, à Montréal, à l'automne 2006, et qui se produit pour la troisième fois à l'automne 2011.

— Louise Simard

1. « [...] performance is "live art" created by artists. » RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art from 1909 to the Present*, New York, Abrams, 1979.

2. Richard Martel, *Art-action*, Dijon, Les presses du réel, 2005, p. 105.

3. Sylvie Cotton, « Performance/Montréal/Post-Attraction », *Esse arts + opinions*, nº 38 (automne 1999), p. 14.

Artistes
2boys.tv, Pierre-André Arcand, François Arguin, Sylvette Babin, Nathalie Bujold, Carl Bouchard, Constanza Camelo, Sophie Castonguay, Claudine Cotton, Sylvie Cotton, Martin Dufrasne, Rachel Echenberg, Les Fermières Obsédées, Julie Favreau, Claudie Gagnon, Geneviève et Mathieu, Suzanne Joly, Diane Landry, Karl Lemieux, Thierry Marceau, Richard Martel, Christian Messier, François Morelli, Alexis O'Hara, Francis O'Shaughnessy, Dominique Pétrin et Georges Rebboh, PME-ART, Vida Simon, Victoria Stanton, Julie-Andrée T., Sylvie Tourangeau, WWKA (Women with Kitchen Appliances)

Pratiques relationnelles

Au moment fort du développement d'un art d'intervention en milieu urbain, qui s'insère dans la réalité quotidienne, la scène artistique québécoise de la fin des années 1990 a vu l'émergence de nombreuses pratiques relationnelles. Celles-ci procèdent d'abord d'une volonté de rejoindre l'autre là où il se trouve, à l'extérieur du musée et des cadres de diffusion habituels, ainsi que d'une volonté d'agir de manière effective dans le réel, pour ne pas dire dans le quotidien d'individus *a priori* étrangers. Ces pratiques relationnelles prennent ancrage principalement dans la performance et usent de la relation comme d'un matériau. Elles s'élaborent sous la forme de situations, de processus ou d'interventions visant à produire des rencontres et à ouvrir de nouveaux espaces d'échange.

Si plusieurs artistes du Québec plaçaient les relations interhumaines au centre de leur pratique au moment où Nicolas Bourriaud élaborait les paramètres d'une « esthétique relationnelle[1] » en France, il faut toutefois

préciser que le travail de ces artistes a d'abord été envisagé dans son rapport avec le discours de la critique états-unienne au sujet de l'art dans l'espace public, notamment à partir des notions de *new genre public art* et de *community-based art*[2]. C'est le cas, par exemple, de l'exposition *Sur l'expérience de la ville*, en 1997, alors que la programmation *Les Commensaux*, en 2000–2001, adoptait, quelques années plus tard seulement, une perspective plus proche de celle de Bourriaud. Inscrivant le plus souvent leur volonté d'entrer en contact avec l'autre dans l'espace public, les pratiques dites relationnelles tendent à redéfinir le lieu dans lequel elles agissent. En adoptant l'échange comme stratégie, les artistes réfléchissent à nos manières d'habiter le monde et de vivre ensemble. Ils remettent en cause la notion d'identité (culturelle, religieuse, sociale, etc.) et soulèvent la question de la communauté.

D'un côté, l'engouement des artistes pour les pratiques relationnelles explique la fortune critique considérable du texte de Bourriaud dans le discours sur l'art au Québec. De l'autre, il faut également indiquer que ce texte a fait l'objet de critiques, adressées notamment au caractère utopique, convivial et consensuel attribué à la création de relations au sein des pratiques artistiques actuelles[3]. Cependant, la mise à l'épreuve que constituent les rencontres réelles induites par les pratiques d'intervention pointe la dimension conflictuelle de la relation, ce qui invite à transporter l'analyse de ces pratiques sur un autre terrain. Celles-ci permettent aux artistes non pas de créer du lien social, mais bien de soulever des questions spécifiques aux enjeux de la relation à l'autre : proximité ; passages entre espaces public et privé et perméabilité de ces espaces ; altérité, construction et déconstruction des identités ; idée de communauté ; recherche d'une effectivité politique. Le contexte québécois appelle donc à une reconsidération des pratiques relationnelles au-delà du cadre institutionnel qui semble s'être imposé depuis la publication de l'*Esthétique relationnelle*. Alors que la critique s'attache à l'analyse d'œuvres destinées à une présentation dans un contexte muséal et qui tendent à redéfinir la notion d'auteur et le rapport de l'œuvre au spectateur, les pratiques artistiques des années 1990–2000, au Québec, ont souvent pris la forme d'interventions réalisées à l'extérieur des lieux consacrés à l'art, travaillant à même un réel caractérisé par son hétérogénéité. En mettant l'accent sur la relation dans sa dimension d'expérience concrète pouvant générer aussi bien de la convivialité que du conflit, ces pratiques montrent que les artistes prennent en compte la nature conflictuelle — et non plus uniquement consensuelle, utopique ou micro-utopique — de la relation. Agissant sur l'individu, les pratiques de ces artistes sont associées à l'idée d'une micropolitique et invitent à réfléchir à nos manières de vivre ensemble.

— Véronique Leblanc

1. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001 [1998], 123 p.

2. Voir, entre autres, Rosalyn Deutsche, *Eviction: Art and Spatial Politics*, Cambridge et Londres, Massachusetts Institute of Technology, 1996, 394 p. ; Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, 293 p.

3. Voir, entre autres, Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October Magazine*, n° 110 (automne 2004), p. 51–79 ; Tristan Trémeau, « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale », *L'art même*, n° 19 (2e trimestre 2003), article consulté en ligne le 13 décembre 2007 : http://www2.cfwb.be/LARTMEME/no019/pages/page3.htm#topauteur

Artistes
Dean Baldwin, Caroline Boileau, Sylvie Cotton, Raphaëlle de Groot, Rachel Echenberg, Romeo Gongora, Massimo Guerrera, Jacinthe Lessard L, Devora Neumark, Jean-François Prost, Alana Riley, Ève K. Tremblay

Reconstitution

Les phénomènes de reprise et de reconstitution semblent de plus en plus répandus sur la scène artistique contemporaine. Force est de reconnaître qu'ils touchent à plusieurs domaines de connaissance — l'art, la culture et l'histoire —, qu'ils se manifestent sous diverses formes et qu'ils englobent plusieurs pratiques artistiques. Malgré cette généralisation, il faut comprendre le geste de reconstituer comme une actualisation qui

s'éloigne de façon significative des notions postmodernes d'appropriation et de citation. La reconstitution n'est pas une stratégie parmi d'autres, mais un retour sur soi, sur l'autre et sur le passé qui soulève un ensemble de questions sur notre présent et s'inscrit à rebours des idéologies d'une fin de l'histoire.

Dans le domaine des arts, nous sommes actuellement témoins de plusieurs formes de reconstitution ainsi que de phénomènes d'actualisation qui s'y apparentent. Parfois, il s'agit de prendre pour point de départ des modèles de représentation, des conventions narratives ou historiques pour les remettre en jeu et les interroger dans une nouvelle temporalité. Des artistes puisent ainsi dans l'histoire de l'art pour mettre en scène des œuvres picturales souvent sous la forme de tableaux vivants. Ces reconstitutions engendrent souvent une intermédialité, passant de la peinture à la photographie, à la vidéo, au film ou même encore à la performance. Parfois, c'est dans le vaste répertoire du cinéma que les artistes vont puiser pour s'approprier des films, des scénarios, des récits, pour les manipuler et les réinterpréter à l'intérieur de dispositifs de projection et d'exposition complexes. Ce ne sont pas des *remakes* au sens hollywoodien du terme, mais des relectures fragmentaires de l'histoire des images et du cinéma. La reconstitution touche également la représentation de l'histoire à travers les événements historiques, culturels, sociaux ou politiques et leur médiation. C'est d'ailleurs le sens premier et littéral du terme sur lequel le mot anglais *re-enactment* insiste. Reconstituer est donc un acte où se joue la nécessité de revoir et de réinterpréter sa propre histoire ; un acte qui, dans son double rapport au temps, engage une relation différente avec le passé. Autrement dit, on pourrait comprendre ces actualisations comme une façon de « performer » l'histoire.

C'est dans cette perspective que la reconstitution affecte de manière particulière la performance, un art qui, par définition, échappe à son historicité en raison de la dimension éphémère et de la radicalité d'un acte unique non reproductible. Lorsque des artistes remettent en scène des performances ou lorsqu'on cherche à les reconstituer à partir de traces et de documents d'archives, on réinscrit cet acte dans un processus temporel en créant une nouvelle archive. Cela nous amène à des artistes qui réinterprètent leurs œuvres ou celles d'autres artistes en les reproduisant ou en les réexposant dans des contextes nouveaux. Ces reprises attirent l'attention sur les conditions d'exposition et, plus largement, sur la médiation et le système de l'art. Le phénomène s'étend aussi à la réinterprétation d'œuvres de collections muséales ou d'accrochages d'expositions, à la restitution ou à la simulation d'un événement ou d'un espace dans un autre espace.

— Marie Fraser

Artistes
Raymonde April, Sophie Bélair Clément, Anthony Burnham, Gennaro de Pasquale, Grier Edmundson, Claudie Gagnon, Pascal Grandmaison, Angela Grauerholz, Adad Hannah, Mathieu Latulippe, Thérèse Mastroiacovo, Ève K. Tremblay

Recyclage

Alors que le recyclage dans la sphère sociale est motivé par des enjeux liés à l'écologie, à l'environnement, à la durabilité et au réchauffement climatique, l'art contemporain fourmille quant à lui d'œuvres fabriquées au moyen et à partir d'objets trouvés et recyclés. Faisant usage des techniques du bricolage et du collage, les artistes intègrent des objets ordinaires, abandonnés, dans des constructions sculpturales, pour exprimer un commentaire à la fois sur la pléthore d'objets qui envahissent nos vies quotidiennes et sur la participation des œuvres d'art à la culture de consommation. Proposant plus qu'une extension de l'art, ces œuvres abordent des sujets plus vastes de la vie contemporaine. Par leur matérialité, elles entrent en dialogue direct avec le monde réel en menant des opérations de collection et d'appropriation, tout en détournant la valeur d'usage et le contenu symbolique de l'objet trouvé. Certains artistes ancrent précisément leur pratique dans le domaine

social, écologique ou environnemental en puisant dans les montagnes d'ordures produites chaque jour par nos sociétés industrielles et en les commentant. D'autres s'intéressent davantage au potentiel diachronique, évocateur et métaphorique de l'objet trouvé en soi et en font dériver le contenu symbolique. Si l'appropriation et la collection sont au cœur du recyclage, ce n'est pas l'idée d'archive qui se trouve activée, mais plutôt une réflexion sur et par la matérialité de l'objet choisi. Empreintes d'un caractère de DIY (*do-it-yourself*), ces œuvres portent particulièrement attention aux qualités matérielles des objets recyclés et, au final, elles deviennent en quelque sorte des résolutions d'un problème esthétique. Même si elles sont faites à partir d'objets manufacturés, elles affirment explicitement leur qualité artisanale (voir requalification). Le déplacement temporel est également en jeu, alors que les éléments recyclés ou trouvés introduisent leur passé dans l'ici et le maintenant d'une œuvre nouvelle. Le recyclage comporte des dimensions sociologiques et psychologiques qui évoquent inévitablement le politique.

Résultant plutôt d'une attitude que d'un style, ces œuvres sont matériellement provisoires et structurellement précaires. La gamme des stratégies artistiques est grande : allant de la patiente et radicale transformation de matériaux manufacturés, de l'incorporation d'objets soigneusement choisis, trouvés et achetés, à des constructions narratives ; de l'organisation de ce qui se trouve à portée de main en assemblages poétiques ou esthétiques ainsi que de la collection et de la réorganisation de matériaux récupérés du dépotoir, jusqu'à la décision délibérée d'utiliser des matériaux recyclés rudimentaires pour des raisons écologiques ou économiques. Certains artistes peuvent cannibaliser leurs propres travaux en intégrant des éléments d'œuvres plus anciennes à de nouvelles productions. Laura Hoptman a fait remarquer qu'une bonne part de l'art contemporain mettant en œuvre des stratégies de recyclage fonctionne davantage comme un moteur de recherche ou le *sampling* effectué par un D. J. que comme les assemblages traditionnels en histoire de l'art[1]. Par exemple, des notions de post-production et d'hétérogénéité, telles qu'avancées par Nicolas Bourriaud[2], sont partie intégrante de nombreuses œuvres en nouveaux médias faisant appel au recyclage et à la réutilisation d'enregistrements sonores dans des espaces urbains ou dans les paysages, ou à la collection, au montage et à la représentation de matériel puisé dans YouTube, Flickr et Internet ; plusieurs œuvres filmiques et vidéographiques reconfigurent, redistribuent et juxtaposent des images tirées du cinéma populaire et de la télévision ou des séquences trouvées (voir reconstitution).

— Lesley Johnstone

1. Laura Hoptman, « Unmonumental: Going to Pieces in the 21st Century », dans *Unmonumental: The Object in the 21st Century* (Richard Flood, Laura Hoptman et Massimiliano Gioni dir.), Londres, Phaidon Press, 2007, p. 128.

2. Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2003.

Artistes
BGL, Dean Baldwin, Daniel Corbeil, Jérôme Fortin, Jean-Pierre Gauthier, Diane Landry, Tricia Middleton, Serge Murphy, Anne Ramsden

Requalification

La requalification (*resklilling*) présente dans l'art contemporain le plus récent — revalorisation du fait main, de la maîtrise technique et de l'artisanat — doit être comprise comme un geste de rupture critique suivant l'institutionnalisation des pratiques hors atelier et de postproduction. La requalification remet en lumière ce qui avait été relégué en marge par les discours dominants sur l'art tout au long du XX^e siècle.

La dialectique de la déqualification et de la requalification, amorcée par le collage cubiste, prit une résonance particulière avec les premiers ready-mades de Marcel Duchamp. Issue d'un modèle économique, la déqualification se décrit comme « ce qui arrive quand l'unité d'expression de l'œil et de la main

est annihilée par la reproductibilité technologique et sociale[1] » ; et comme « un effort incessant pour éliminer l'adresse artisanale et autres formes de virtuosité manuelle aussi bien de la sphère de la compétence artistique que de la valeur esthétique[2] ». Même si l'art minimal et l'art conceptuel des années 1960 tout comme les pratiques postmodernes des années 1980 ont constamment été évalués comme des manifestations radicales de déqualification — en tant que rejets patents de la marchandisation de l'œuvre d'art, déplacement du rôle de l'artiste, perte de la primauté de la main et refus de la subjectivité artistique —, la maîtrise technique est en fait présente dans l'objet d'art même le plus dématérialisé.

La requalification n'est pas sans lien avec la résurgence du féminisme, et elle s'enchâsse dans une position esthétique et politique opposée à la mécanisation et à la fabrication industrielle de l'œuvre d'art. Par un ré-investissement du travail manuel et une affirmation claire de l'artiste comme auteur/producteur, la subjectivité artistique se réinscrit dans l'œuvre. Bien qu'elle participe d'une reconsidération des techniques artisanales — arts du textile, céramique, verrerie, travail du bois —, la requalification doit être située dans le champ plus large des études de la culture matérielle, qui cherchent à raffiner leur langage pour « analyser les matériaux, les objets, les réalités et les diverses permutations de la matière[3] ». Les œuvres révèlent un effacement des frontières entre le recherché et le commun, entre la culture populaire et l'« art contemporain », une reconnaissance du kitsch et un désir de revivifier le lien entre l'art et la vie. L'intégration et la transformation d'objets du quotidien trouvés et recyclés, les pratiques artistiques à forte composante de travail manuel qui rendent les procédés de fabrication évidents, ainsi que l'affirmation que le temps est fondamental à la réalisation et à la réception de l'œuvre, en sont des parties constitutives. L'affect est sollicité par la manipulation de matériaux familiers souvent reconnaissables. Et, tandis que les questions de matérialité ne peuvent être envisagées ici comme spécifiques à un médium, le souci de la présence matérielle de l'objet se révèle dans nombre de peintures et de sculptures contemporaines, tout comme les idées de beauté, de sensualité et de qualité décorative.

— Lesley Johnstone

1. John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, Londres et New York, Verso, 2007, p. 3.

2. Benjamin Buchloh, « Deskilling », dans Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois et Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames and Hudson, 2004, p. 527.

3. Voir l'essai de Johanne Sloan dans le présent catalogue.

Artistes
Gisèle Amantea, Patrick Bérubé, Valérie Blass, Anthony Burnham, Éric Cardinal, Pierre Dorion, Marc Dulude, Valérie Kolakis, Lyne Lapointe, Fabienne Lasserre, jake moore, Yannick Pouliot, Monique Régimbald-Zeiber, Stephen Schofield, Dominique Sirois

Son

Le son est depuis longtemps déjà un des matériaux de l'art, qu'il soit produit, effet ou genèse de l'œuvre. Historiquement, l'intégration du son aux arts visuels renvoie tant aux métamorphoses d'instruments de musique par les artistes de l'avant-garde historique qu'au développement des technologies d'enregistrement et de l'art vidéo, ou encore à l'exploration des nouveaux médias dans la création artistique. La question du son en art actuel touche un vaste spectre de pratiques artistiques, allant de l'environnement sonore spatialisé à l'image évoquant un contenu sonore, en passant par la bande son à écouter à l'aide d'un casque d'écoute. Qu'elle soit présente ou évoquée dans les œuvres des artistes, la dimension sonore investit les arts visuels de manière extrêmement diversifiée. Comme l'écrit Nicole Gingras « plusieurs artistes intègrent le son dans des œuvres dont la composante visuelle est tout aussi importante. Certains ne travaillent qu'avec des sources sonores, d'autres encore explorent le potentiel imaginaire du silence. Les sources et les matériaux sonores sont multiples, tout autant que les approches des artistes. Certains utilisent

les sons ambiants (circulation automobile ou aérienne, bruits industriels, sons d'animaux ou d'insectes, conversations) qu'ils captent et diffusent parfois en préservant leur essence documentaire, parfois en les transformant de manière à ce qu'il n'y ait plus reconnaissance de la source d'origine. Quelques-uns s'attardent aux *bruits* du corps, souvent à la limite du perceptible (par exemple, les ondes du cerveau), ou s'intéressent à des éléments encore plus " abstraits ", comme les champs électrique ou magnétique — ces phénomènes qu'on dit *invisibles*. À la recherche d'autres dispositifs de diffusion, des artistes créent des objets sonores qui font alors figure d'instruments de musique[1]. »

Pratiques sonores ou art audio, l'utilisation du son en art actuel engage l'écoute comme nouvelle attitude du public. Qu'il s'agisse d'élaborer des espaces sonores ou plutôt d'explorer l'aspect acoustique d'une sculpture, d'une installation ou d'une œuvre vidéographique, plusieurs explorations du son s'offrent comme autant d'expériences du temps et de la durée. Ajoutons que les sons, selon leur nature, peuvent détenir un potentiel d'attraction, d'agression ou de fascination. Ils peuvent également générer de la proximité ou investir la sphère de l'intime. La dimension sonore de plusieurs pratiques artistiques sollicite les sens au-delà de la seule visualité. Plusieurs artistes s'emploient d'ailleurs à rendre obsolètes les distinctions entre art audio et arts visuels, dont les frontières sont de plus en plus perméables. Il n'y aurait donc pas, comme l'affirme l'artiste Jocelyn Robert, de « territoires désignés du visuel et du sonore[2] ». Les événements et festivals consacrés aux expérimentations sonores, aux nouvelles musiques et à la musique électronique expérimentale en témoignent et participent à ce que l'on désigne de plus en plus comme un renouveau de la performance. Nous pensons aux programmations de MUTEK et *Elektra* à Montréal et à celle du *Mois Multi* à Québec. Ajoutons que les pratiques sonores sont particulièrement propices à l'émergence de différentes initiatives de collaborations.

— Véronique Leblanc

Artistes
Jean-Pierre Aubé, Magali Babin, Steve Bates, Catherine Béchard et Sabin Hudon, Alexandre Burton, Gennaro de Pasquale, Chantal Dumas, Robin Dupuis, Caroline Gagné, Jean-Pierre Gauthier, Raymond Gervais, Tim Hecker, Steve Heimbecker, Paul Landon, Diane Landry, André-Éric Létourneau, Emmanuel Madan, Christof Migone, Douglas Moffat, Diane Morin, Sebastien Pesot, Rober Racine, Jocelyn Robert, Alexandre Saint-Onge, Claire Savoie, Martin Tétreault, Nancy Tobin, [The User]

1. Nicole Gingras (dir.), *Traces*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2006, p. 38.

2. Louise Provencher, « Entretien avec Jocelyn Robert », *Espace*, n° 59 (printemps 2002), p. 6.

00.04.52

Glossary

Archive, Document
Art and Economy
Artist Collectives
Artistic Community
Biennials, Triennials and International Events
Collaborations
Conceptual Art (Resurgence of)
Ecology
Exhibition Curating
Extradisciplinarity
Feminisms
Heterogeneity
Identities
Interactivity
Intervention Art
Materiality
Mobility
Modernity (Return or Persistence of)
New Media
New Spaces
Performance
Play
Political Art / Micropolitical Art
Québec Art
Re-enactment
Recycling
Relational Practices
Reskilling
Sound Art

Archive, Document

The use of archival documents as an artistic material is an important contemporary art strategy. Artists appropriate, interpret, reconfigure and explore archival structures, as well as the document itself in order to examine its meaning and status. As Anne Bénichou states: "Since the 1960s, many artists have used real or fictive archives as artistic material, presenting these archives as such or with a minimal degree of artistic intervention. Other artists devote themselves to establishing personal archives relative to their work or to the cultural context in which they live and work, and view this pursuit as an artistic activity in its own right. The work that artists carry out on archives cannot be reduced to the aestheticization of historical documents. Many artists contribute, within art, to the creation of new forms of historical consciousness."[1] The practice of exhibiting the archive probes the artistic value of the documents thus assembled.

The process of integrating archives, documents or everyday objects into artists' works implies a gathering or collecting activity that refers to both the idea of re-enactment and a renewal of conceptual art. Employing a form of appropriation, this activity fits the image of the artist as gleaner, someone who accumulates objects, fragments, artifacts and traces left by different realities and by history, or else that of the artist as anthropologist, one who establishes and analyses his/her relationship to the tracing, accumulation, organization and interpretation of the documents he/she assembles or presents. Other artists, in contrast, work from their own documents and so contemplate the traces of their own life experience viewed from close up, while establishing them as points of departure for so many fictional narratives. The research methodology associated with the world of archiving is also the subject of artistic experimentation. In adopting research and consultation methods, artists are focusing on both archiving techniques and research procedure and findings. With this in mind, some institutions devoted to collecting, preserving and exhibiting art have recently set up residency programs allowing artists to use their institution's archives as creative raw material. Examples include the Skol, Optica and Artexte centres in Montréal, and Saw Video's Public Domain project that invited artists to create new works using public domain materials from Library and Archives Canada.

Whether image or object, remnant or artifact, the document possesses a referential potential that often elicits a deliberation on memory and its relationship with truth or history. Archival practices frequently support a critical view of a specific conception of the archive based on this referential dimension. They offer new interpretations, which sometimes go against the precise nature or unambiguous interpretation of the trace. In addition, posing the question of the archive in contemporary art amounts to raising questions about documentation and the status of the document relative to the ephemeral practices, performances, interventions, events or process-based practices current today.

— Véronique Leblanc

1. Anne Bénichou, "Temporal Montage in the Artistic Practices of the Archive," in *Now. Images of Present Time*, ed. Vincent Lavoie (Montréal: Le Mois de la photo à Montréal, 2003), p. 167.

Artists
Patrick Altman, Raymonde April, Lorna Bauer, Sophie Bélair Clément, Raphaëlle de Groot, Gennaro de Pasquale, Martin Désilets, Yan Giguère, Angela Grauerholz, Emmanuelle Léonard, Denis Lessard, Jon Knowles, Thérèse Mastroiacovo, Josée Pedneault, Anne Ramsden, Klaus Scherübel, Felicity Tayler, Ève K. Tremblay

Art and Economy

Current artistic practices attest to renewed interest in the subject of the economy and the issues it entails. At a time when the economy is firmly asserting its hegemonic nature, both in our societies and in the artistic community, artists are investigating the monetary system, the world of business and labour, and sales and exchange networks, or are setting up their own businesses and adopting marketing

strategies and an advertising aesthetic. Contemporary art is consequently entering into a dialogue with various issues related to the economy, either by proposing ways of representing the economic world or by becoming directly involved in the economic system.[1] Whether it is a matter of penetrating the very core of this system, through their actions, so as to subvert it, or appropriating its strategies, symbols, language or products only to divert them to their own uses (logos or banknotes, for example), artists are generally contemplating the economy with a critical eye in order to uncover its inner workings.

The production of goods and provision of services spearheaded by some artists, their investment in the world of labour or in specific communities, the establishment of activities that generate a form of economy of giving by remaining deliberately on the margins of the current economic system and the development of practices aimed at highlighting different phenomena associated with the art market are all examples of strategies adopted by artists. This list of various tactics observed in the art field should also include the implementation of alternative forms of economy as an artistic activity and the elaboration of practices that explore the link between art and mass consumption, the media and advertising.[2]

Euphoria (recently followed by a recession) on the art market, market globalization, which includes hitherto peripheral regions such as Russia, China, India, the Middle East and Latin America, the proliferation of museums of contemporary art, galleries and biennials, as well as the "star system" rampant in art—all these phenomena are surely not extraneous to artists' current interest in the economy. Whether they tackle it head-on or employ strategies of infiltration or diversion, the economy may be one of the issues making the strongest inroads into the work of contemporary artists worldwide.

— Véronique Leblanc

1. Olav Velthuis, *Imaginary Economics. Contemporary Artists and the World of Big Money* (Rotterdam: NAi Publishers, 2005).

2. Claude-Maurice Gagnon, "Art et publicité : une relation dialogique ambiguë," *Espace* 63 (Winter 2002–2003), p. 9.

Artists
ATSA, BGL, Mathieu Beauséjour, Martin Bureau, Collectif au travail, Cooke-Sasseville, Doyon-Rivest, Martin Dufrasne, Polyco Inc., Jérôme Ruby, Dominique Sirois

Artist Collectives

Artist collectives are legion and currently appear to be a re-emerging phenomenon. They follow different approaches and employ various forms of collaboration. While some artists choose to put aside solo practice in order to take part in an artistic entity whose approach is based on a co-operative process (BGL, Doyon-Demers, Doyon-Rivest, Carlos and Jason Sanchez, ATSA), others get involved in producing collective works according to the approach specific to the group they have joined while still maintaining their own practices (SYN-Atelier d'exploration urbaine, WWKA [Women With Kitchen Appliances], Les Fermières Obsédées). The latter option comprises a number of artists who have solo practices but also sometimes contribute to collective pieces produced for artistic events, exhibitions and other occasions. This attitude, which fills a need for a different way of creating, sometimes entails the formation of groups that are variable in make-up and whose membership may change from one project or presentation to the next. The contribution made by individual artistic processes to joint presentations or events is a further way of working in collaboration. This third attitude, which is typical of collectives that engage in performance or intervention art, is aimed at generating various effects through the juxtaposition or simultaneity of the actions of the artists involved, whether the collective has adopted an open or closed membership. One example is the Pique-Nique collective.

The emergence of artist collectives in the 1960s was related to the coming together of conceptual artists around the

creation, dissemination and documentation of artistic practices, and was intended to redefine the status and role of the artist.[1] Here we might think of General Idea and N. E. Thing Co. which, in mimicking corporate attitudes (see Art and Economy), had a profound influence on the history of the collective in Canada. Today, the anonymity maintained for the members of some collectives and the hard-to-place character of some others, such as those formed on an international basis, enable us to consider the collective in terms of a redefinition, or even subversion, of the traditional figure of the author. The motives and issues are steadily increasing, however, in response to the diversity of practices of current groups. While for some, there is strength in numbers when it comes to confronting systems like the media, the economy or the art world and its institutions, others see their numbers as offering the ability to stage performances on a large scale, with several recent performance events displaying a spectacular, festive character that called for the participation of many performers.

— Véronique Leblanc

1. Vincent Bonin, ed., *Documentary Protocols (1967–1975)* (Montréal: Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2010), p. 330; Béatrice Gross, "Brève histoire du collectif d'artiste(s) depuis 1967," *Les Cahiers du Musée d'art moderne* 111 (Spring 2010), p. 54.

Collectives
2boys.tv, Ælab, AKVK, Artificiel, ATSA, BGL, Cédule 40, Collectif au travail, Cooke-Sasseville, COZIC, CRUM, Doyon-Demers, Doyon-Rivest, Martha Fleming and Lyne Lapointe, Jim Holyoak and Matt Shane, Knowles Eddy Knowles, Leisure Projects, Les Fermières Obsédées, L'orchestre-d'hommes-orchestres, Les Sœurs Couture, Pavilion Projects, Pique-Nique, PME-ART, Carlos and Jason Sanchez, Séripop, SYN- Atelier d'exploration urbaine, [The User], VIA, Workspace Unlimited, WWKA (Women with Kitchen Appliances)

Artistic Community

Within the ecology of the Québec contemporary art world, one factor remains constant, namely the central role artists have played in exhibiting and disseminating art.

Ever since the appearance of a succession of avant-garde groups, from the 1940s to the 1970s (Contemporary Arts Society, the Automatists, the Prisme d'yeux group, the Plasticians, the post-Plasticians, the Non-Figurative Artists' Association of Montréal), Québec artists who wished to align themselves with the issues current in international artistic modernity have adopted a strategy that stresses collective action over individual action. A particular feature of these groups is the way they bring artists together around specific aesthetic issues, defined within the group itself. Additionally, this collective approach followed by the avant-gardes has often been associated with a desire to contribute to Québec's modernization.

At the same time, there developed a concern with improving socio-economic conditions for artists, who organized politically in order to exert pressure on the different levels of government to obtain professionalization of their status, among other objectives. (Here, we must not underestimate the impact of the founding of the Canada Council for the Arts, in 1957, and of the Conseil des arts et des lettres du Québec, in 1992.)

An "anti-academic" (or "anti-institutional") outlook was also beginning to drive the community, which set up more transparent exhibition structures that paid greater attention to supporting artists who did not fit into a commercial environment. Consequently, the experimental art that emerged in the 1970s was seen less and less as merchandise, and cannot be separated from the new structures that artists and other players in the art world were creating to accommodate and exhibit it: alternative galleries, artist-run centres, specialized journals, production/exhibition co-operatives. These structures would thus acquire a not-for-profit mode of operation. In fact, given the anemic state of the Québec contemporary art market at the time — a situation that has improved considerably over the years — private art galleries and dealers would become relatively less important than artist-run centres as exhibitors. Currently, the Regroupement des centres

d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) has 70 members, whereas the Contemporary Art Galleries Association (AGAC) has 31.

From the moment the ties that join artists together go beyond aesthetic matters in order to better focus on community issues, institutionalization and professionalization become inevitable. This is especially true since, in view of their marginal position, these structures would like to see a good part of their funding assured by the State which, since the 1960s, has taken on a major role in supporting the Québec contemporary art community, both in outlying regions and in the larger centres.

Finally, despite the growing presence of more or less institutional exhibitors (university galleries, private galleries, artist-run centres, art centres, community cultural centres, periodical publications, production centres, residency programs, etc.), along with biennials, festivals and other major occasional events (see Biennials, Triennials and International Events), some players in the art community prefer to remain outside institutions in order to establish hybrid, temporary or even "parasitical" structures (see Artist Collectives).

— Mark Lanctôt

First Structures (selection)
Société d'art contemporain/
Contemporary Arts Society (1939)
Fusion des arts (1964)
Université Libre des Arts Quotidiens (1968)
Groupe de recherche en administration de l'art (1971) – *Médiarts* journal

First Artist-Run Centres and Alternative Galleries (selection)
Véhicule Art (Montréal, 1972–1983)
Optica (Montréal, 1972)
Articule (Montréal, 1979)
La Centrale Galerie Powerhouse (Montréal, 1973)
La Chambre blanche (Québec, 1978)
Langage Plus (Alma, 1979)
Le Lieu (Québec, 1982)
AXENÉO7 (Gatineau, 1983)

Production Centres (selection)
Ateliers Graff (Montréal, 1966)
Sagamie (Chicoutimi, 1981)
Vidéographe (Montréal, 1971)
La Bande Vidéo (Québec, 1977)

Professional Associations (selection)
Association of National Non-Profit Artists' Centres/Regroupement d'artistes des centres alternatifs (ANNPAC/RACA, 1976–1994)
Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ, 1986)
Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV, 1991)
Société des musées québécois (SMQ, 1958)
Contemporary Art Galleries Association (AGAC, 1985)
Association des éditeurs de périodiques culturels du Québec (AEPCQ, 1980)

Periodical Publications (selection)
CV ciel variable (formerly *CV Photo*, 1987)
Esse arts + opinions (1984)
ETC (1987)
Inter. Art actuel (1978)
Parachute (1975–2007)

Biennials, Triennials and International Events

Concurrent with a proliferation of biennials and other major international art fairs, Québec witnessed the emergence, in the 1980s and 1990s, of contemporary art events instituted as autonomous structures, without fixed venues and organized by guest curators. Notable among them are *Les Cent Jours d'art contemporain*, 1985–1998, which became the *Biennale de Montréal* in 1998, and exhibitions such as *Aurora Borealis*, 1985, *Lumières: perception-projection*, 1986, and *Stations*, 1987; *Le Mois de la photo à Montréal*; *Mois Multi* in Québec City and the *Elektra* and MUTEK festivals in Montréal; and the *Manifestation internationale d'art de Québec* (*Manif d'art*) and Baie-Saint-Paul's *International Symposium of Contemporary Art*. Other events based on a similar formula are initiatives of centres devoted to the dissemination of current art. Examples include the *Rencontres internationales d'art performance de Québec* held by Le Lieu in Québec City; *Orange*, a contemporary art event put together by Expression in Saint-Hyacinthe; *TraficArt*, set up by the Séquence gallery in Chicoutimi; and the performance events staged by *Parachute* magazine (*03–23–03* in 1977 and *Performance* in 1980). These group shows or events, often revolving around a specific theme, feature a selection of local,

national and international artists. Their goal is to explore the issues involved in the contemporary creative endeavour and energize the local art scene. Taking the form of large-scale, recurring exhibitions, they clearly share the event-like nature that is increasingly common in the presentation of contemporary art. They lie somewhere between a kind of survey within a local context and a quest for dissemination and visibility on an international scale, given the important role played by major biennial exhibitions in promoting current artistic practices.

Yet another type of event-based exhibition is intended to capture the essence of current artistic production. These are exhibitions organized by public art institutions or museums from a local, regional or national perspective (see Québec Art). In Québec, visionary exhibitions such as *Québec 75*, curated by Normand Thériault in 1975 with the Institut d'art contemporain; *Art-Société 1975–1981* at the Musée du Québec in 1981; *Repères: Art actuel au Québec*, 1982, *Peinture au Québec, une nouvelle génération*, 1985, *Les Temps chauds*, 1988, and *De fougue et de passion*, 1997, at the Musée d'art contemporain de Montréal; and lastly, *Un archipel de désirs : les artistes du Québec et la scène internationale*, 1991, and *C'est arrivé près de chez vous*, 2008, at the Musée national des beaux-arts du Québec, come under this heading. Added to these examples are exhibitions mounted with a view to presentation abroad, which similarly set out to offer an overview of the current creative endeavour in Québec, considering both its specific concerns and its diversity. By gathering together works by Québec artists, usually from the same generation, they provide a sampling that, though inevitably fragmentary in nature, attempts to take a look at the art being produced at the moment. The Musée d'art contemporain's *Québec Triennial*, inaugurated in 2008 with *Nothing Is Lost, Nothing Is Created, Everything Is Transformed*, follows in the tradition of these shows that have sought to paint a picture of contemporary art in Québec at a given point in time. By adopting a recurring schedule, the exhibition demonstrates an institutional commitment to the new generation of artists while also evincing a desire to create an event.

It seems essential here to investigate this "event" side of exhibitions, to examine the way in which they structure the art world and express both the local and the international, as well as their social, political, tourist and economic impact, and their relationship with an entertainment and consumer culture, and the context of globalization.

— Véronique Leblanc

Collaborations

In addition to forming artist collectives, many artists group together to carry out specific projects such as holding an event, producing a work or mounting an exhibition. Generally initiated on an occasional basis, artistic collaborations are varied in nature. Taking advantage of this cross-pollination between different approaches, they often act as a driving force behind artistic production and sometimes structure the public presentation of practices. Collaborations are especially common in performance and sound art, and in new media. Another type of collaboration also comes into play when the artist acts as director and orchestrates a performative action involving several participants. Whether these individuals take on the role of actors or play a minor part, the artist makes use of them in connection with an event, performance or intervention.

The interdisciplinary and multidisciplinary nature of today's art also gives rise to collaborations between artists working in different fields as well as between artists and non-artists. Numerous examples, such as the introduction of musicians in some performances or the increasingly widespread inclusion of media arts and video in theatre and dance, attest to these bridges being built between artistic disciplines in the form of collaborations. Yet other collaborations, between artists and specialists in various

fields (biology, urban design, computer science and new technologies, advertising, etc.), are established with a view to creating an art that tries to enter into a dialogue with certain other realms in order in to explore our relationship with the world. In this context, the opportunities for collaborations between artists and other professionals are not only expanded, but necessary.
— Véronique Leblanc

Conceptual Art (Resurgence of)

Through a wide range of strategies, artists are developing practices described as conceptual or post-conceptual on the basis of how they redefine the aesthetic and theoretical issues of conceptual art. In the 1960s, conceptual art developed around a fundamental questioning about the nature, definition and function of the artwork. Often taking the form of an assertion, action or document, this questioning viewed the artwork as an idea or concept, in a desire to break away from representation and the notion of art object. The conceptual approach brought about a serious re-assessment of the art institution; it relied on the creative process, on the linguistic or mathematical aspect of an art that was seen as an analytical tool aimed at exploring the possibilities offered by art as idea or producer of knowledge. The resurgence of conceptualism in art prompts us to revisit "historical" conceptual art and reinterpret it. According to Michèle Thériault, "the inclusiveness of the former, inflected as it now is with feminism, postcolonialism, postmodernism, the relational, the new temporality of the cinematic and the sonorous, has had a beneficial effect on the rethinking of the latter, opening up the borders of its exclusiveness."[1]

While the eclecticism of the practices that have emerged from this artistic tendency makes the question of a renewal of conceptual art somewhat elusive, it is nonetheless possible to identify a few of the paths followed by today's artists. Some refer to works of "historical" conceptual art in their own art, whereas others appropriate the attitudes, strategies or operating methods characteristic of this particular art form. For certain artists, it is a matter of undertaking an action based on a procedure, creating a work whose execution is the product of a definition, and so calling into question both representation and the notion of author. Others give their work a performative dimension, make use of documentation as a work in itself so as to demonstrate ephemeral practices, and maintain an archive practice, while yet others reject individual expression by devising a piece out of the organization of factual data or by carrying out a serial type of work. A number of artists also initiate a dialogue with the specific place or time of their action, whether making temporality the motif of the piece or exploring the "obsessive" aspect of repetitive or long-running work; others investigate the phenomenon of translation,[2] delve into the structures of language and the figure of tautology, play on the title of the piece in order to reveal content unrelated to visuality, perform translations between visual and audio content, use words and voice, and finally, explore the self-reflexivity of art.
— Véronique Leblanc

1. Michèle Thériault, introduction to the exhibition *Conceptual Filiations* (Montréal: Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2008), available online at: http://ellengallery.concordia.ca/en/expositions_filiations.php

2. Michèle Thériault, David Tomas, *Duction* (Montréal: Éditions Carapace, 2001).

Artists
Sophie Bélair Clément, Anthony Burnham, Clément de Gaulejac, Jon Knowles, Mathieu Latulippe, François Lemieux, Thérèse Mastroiacovo, Daniel Olson, Pavel Pavlov, Rober Racine, David K. Ross, Francine Savard, Klaus Scherübel, Charles Stankievech, David Tomas

Ecology

The question of ecology in today's art extends beyond the framework provided by recycling practices alone and works produced out of elements of nature, to encompass practices that are associated

with an ecological thinking or that deal with our relationship with the environment. Artistic practices of an ecological nature sometimes seek to lessen the impact of human activity on nature, and sometimes attempt to draw public attention to environmental issues. Ecological art in Québec and elsewhere in Canada has developed extensively out of an exploration of our connection to the land, with a special interest in the North, in which the work of a number of Aboriginal artists has played a major role. Today, artists follow many different strategies, which are broadening the scope of an ecological art rooted in landscape, taking up from the experimentations of Land Art and founded on an aesthetic of the ephemeral or revolving around the use of "natural" materials, particularly in sculpture. Some artists are now developing an activist type of practice and emphasize citizen commitment and action,[1] while others favour curative practices aimed, to varying degrees, at ecological restoration.[2] Still others have adopted an approach similar to that of the scientist or engineer to invent new systems dedicated to generating or recovering energy, for example. Often tied to notions of nature and landscape, current ecological practices are redefining these notions and stressing the social, human, lived-in dimension of these spaces. They are contributing to a re-evaluation of the nature/culture divide by considering urban space and interpersonal relations as sites of an ecology.[3] Certain artists are also looking at industrial structures in relation to the phenomena of globalization and overconsumption, while others are scrutinizing our relationship with the environment and its representation through video or new media.

The problems caused, both locally and on a global scale, by climate change, over-exploitation of natural resources, the deterioration of ecosystems and dwindling of sources of drinking water are encouraging artists to once again raise the question of our relationship with the environment.[4] Constituting a kind of commitment, ecological art also incorporates the micropolitical aspect of current art. As Gentiane Bélanger points out: "The innovative aims of art revolving around ecology are becoming rooted in a pragmatic, limited context. This artistic tendency, an adherent of 'making do,' sets out to configure a new art of dwelling, one whose sphere of action and ambition is confined to day-to-day contingencies.… The DIY (do-it-yourself) spirit, which often percolates at the surface of these tactics, seeks to promote the principles of resourcefulness, versatility and personal creativity through a transfer of know-how and critical thought."[5]

— Véronique Leblanc

1. See Guy Sioui Durand and Andrée Fortin, eds., *Art et écologie. 1 temps, 6 lieux* (Québec: Éditions Intervention, 1983); Guy Sioui Durand, "Esthétiser la révolte: Action terroriste socialement acceptable (ATSA) 1997–2007," in *ATSA: Quand l'art passe à l'action* (Montréal: Action Terroriste Socialement Acceptable [ATSA], 2008), p. 20–39; and Sue Spaid, *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies* (Cincinnati: Contemporary Arts Center, 2002).

2. Jean Doré, "Penser, planter, panser. L'art et la phytorestauration," *ETC* 75 (September–November 2006), p. 28–31.

3. Suzanne Paquet, "Le paysage serait-il une forme surannée? Mise en représentation de la ville, art urbain et pratiques transitoires," *RACAR, revue d'art canadienne* XXXV, 1 (2010), p. 32–41.

4. Nathalie Blanc, "Vers une esthétique environnementale? Regards sur un colloque," *RACAR, revue d'art canadienne* XXXV, 1 (2010), p. 11.

5. Gentiane Bélanger, "Faire avec la nature des choses," *ETC* 88 (December–February 2010), p. 4.

Artists
Arctic Perspective Initiative, ATSA, BGL, Daniel Corbeil, Isabelle Hayeur, Marie-Josée Laframboise, Manuela Lalic, Frédéric Saia

Exhibition Curating

To define exhibition curating in the context of contemporary art, a twofold observation may be made right from the outset. Authors who have looked into this practice concur that it has undergone massive change since the 1960s, and has diversified and grown in the last ten or fifteen years with a force that none of us could have imagined. This transformation has furthered the emergence of a critical thought that has also intensified

since the 1990s, to the point where we now talk about a "curatorial turn."[1] This "curatorial turn" can be summed up mainly by the transition from a conception of the exhibition as discourse on the artwork to a critical approach to curating, where the exhibition is presented increasingly as an object of knowledge.

A change of this nature occurs in a particular context in Québec and Canada. At a time of a growing awareness of the exhibition and the curator's role, artists are calling into question the places where art is presented and joining in the creation of artist-run centres, of an alternative system to museums and the art market. It is therefore in large part outside institutions and in close connection with the artistic community that this thought is taking shape and that a generation of independent curators is developing and occupying more and more space. This feature of the art system does not seem to have favoured, as it has elsewhere, the emergence of the *auteur* curator,[2] but may, conversely, have fed the debates between historians, theorists and artists by fostering a critical, self-reflexive position that sets out to question the nature of the exhibition and its conditions of possibility.

The unprecedented growth in curating also stems from the important role played by university galleries and the proliferation of occasional art events, such as biennials and triennials, that promote a thematic or conceptual approach. However, if the field of curating in Québec has expanded beyond the museum or institutional setting in order to redefine itself, it is also because artists have occupied other spaces, and sought other audiences and other exhibition or dissemination networks. Moreover, many artists are, in turn, developing a curatorial approach which they view as an extension or an integral part of their artistic practice. This expansion of the exhibition outside the institutional context is now raising the question of the training of exhibition curators which, until recently, fell mainly (if not exclusively) within the purview of a university education in art history. As a result, university programs dedicated to the teaching of contemporary-art curating are coming into being in several Western countries, though none is yet offered in Québec.

— Marie Fraser

1. Paul O'Neil, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse," in *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, ed. Judith Rugg and Michèle Sedgwick (Bristol: Intellect Ltd., 2007), p. 13–28.

2. This issue has been written about extensively, but the discussion originated primarily with Nathalie Heinich and Michel Pollack, "Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière," in *Sociologie du travail* (Paris, Gauthier-Villars, 1989), p. 29–49.

Extradisciplinarity

The term "extradisciplinarity," which emerged in the 2000s, endeavours to capture the radicalness with which contemporary artists are pushing back, and even exceeding, the limits of art. Going beyond an interdisciplinarity that evokes an exchange between artistic genres and a hybridity in the resulting works, and quite distinct from a multidisciplinarity that refers to the simultaneous use of more than one discipline, extradisciplinarity involves crossing disciplinary boundaries. It situates the artist's work in a totally other place, where the point is to make art while doing something else altogether. In some cases, it even allows us to view the artistic methodology as a way of seeing the world, an attitude that would be turned to good use in a different field. "The ambition of extradisciplinary artists is to carry out rigorous investigations on terrains as far away from art as biotech, urbanism, psychiatry, the electromagnetic spectrum, space travel, etc., to bring forth on those terrains the 'free play of the faculties' and the intersubjective experimentation that are characteristic of modern and contemporary art, but also to try to identify, inside those same domains, the spectacular or instrumental uses of artistic processes or inventions, in order to critique the original discipline and contribute to its transformation."[1] Extradisciplinarity thus corresponds to a new institutional critique that would be "more concerned with

tearing itself from any established discipline, mobilizing the tools of art to critique other institutions, far from the realm of art."[2]

We could therefore describe as "extra-disciplinary" artists who follow an artistic methodology but apply it to another field, those who work in particular spheres of reality such as the community milieu, the world of labour or that of finance (see Art and Economy) — in short, artists who employ artistic strategies to act within existing systems and who set out to use these specific contexts as material. While their actions cannot be perceived as art at the time they are carried out, they are subsequently reinscribed in the field of art, through discourse, among other means, and sometimes without the artists' knowledge. Extradisciplinary practices also raise the question of the impossibility of deciding between art and non-art, which is characteristic of various contemporary art practices that feature heterogeneity. They put displacement and diversion at the core of the strategies employed by the artists. The paradoxical yet necessary reinscription, or reinterpretation even, of these heterogeneous practices within the field of art leads to a redefining of institutional critique as well as an expanding of the possibilities opened up by art.

In Québec, a number of artist-run centres encourage the development of practices termed extradisciplinary, for example by directing their mission toward the production and dissemination of artistic projects in connection with the social and geographic spaces in which they are located. Dare-Dare in Montréal, 3e Impérial in Granby and Praxis art actuel in Sainte-Thérèse thus support the approaches of artists who wish to reach out to different audiences and confront their practices with another realm of activity. By presenting projects outside their premises, these centres foster the development of a variety of practices acting within specific contexts, territories or sites, or given communities or settings.

— Véronique Leblanc

1. Brian Holmes, Stefan Nowotny and Gerald Rauning, "L'extradisciplinaire: vers une nouvelle critique institutionnelle," *Multitudes Web* (Winter-Spring 2007), accessed May 2, 2009 at: http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=2772

2. Stephen Wright, introductory essay to "L'Extradisciplinaire."

Artists
ATSA, Raphaëlle de Groot, Aude Moreau, Devora Neumark, Engrenage noir, Karen Spencer, Annie Thibault

Feminisms

The renewed interest in feminism and feminist art manifests itself both in a return to seminal work by artists of the 1960s and 1970s, and a reworking of feminist issues and strategies in contemporary practices. Denoted alternatively as *post* — signalling a relegation to the past — *neo* — signalling a return — or *para* — signalling a parallel to and a building on, this phenomenon is global in scope. It mirrors parallel returns to conceptual and performance art in the wake of the relational practices of the 1990s and has arisen in a context of globalized late capitalism, where more conservative values dominate both within and outside the art world, following a boom and then crash in the art market internationally.

Parafeminism, which involves leaving behind some of the closures and limitations of dominant feminist models of first and second wave feminisms to integrate a more complex, subjective and social identity that includes sexual orientation, race, ethnicity and nationality, is perhaps the most productive way of examining current feminist practices.[1] Schematically put, discourses around feminism and art have moved from questions of equality, recognition and visibility, with a focus on representations of the (artist's) female body, to questions of gender and representation outside/apart from the logic of the male gaze, with an interest in text and language-based works, and to "a new generation of feminist artists [who] attempted to unite the theoretical sophistication of feminist art of the 1980s with the passionate engagement with questions

of embodiment that was the hallmark of feminist art of the 1970s."[2] Recent feminist artistic practices then build on the rejection of the binary constructions of early feminism, integrating a diversity of strategies drawn from identity politics as well as theoretical notions developed in gender politics and queer, trauma and cultural studies. Integral to this is a conception of both the artist and the viewer as gendered, social, political beings who by definition are multiple and complex, and whose affective responses to a work of art cannot be generalized. There is a return to craft-based practices, to reskilling as an embracing of labour-intensive practices, to more intimate personal subjective spaces, which include everyday life and the family, a looking again at the feminine, femininity and the decorative, and a recognition of the potential of emotion and affect. And while sexuality and the body remain present, they are grounded in a complex social space that also includes the body of the viewer, which is conceived as both specific and impossible to fix. Clearly the personal is political, but the political is also the personal.

In Québec, recent explicitly feminist exhibitions include *I Haven't Been a Figment of My Own Imagination*, held at the SBC Gallery of Contemporary Art in 2010, and *Beyond Feminism: Women Artists Working in Female Iconography*, at Parisian Laundry in 2006. Interestingly, the former was sparked by a photograph in the catalogue of one of the seminal exhibitions in feminist art history in Québec, *Art et féminisme*, which was curated by Rose-Marie Arbour and held at the Musée d'art contemporain de Montréal to coincide with the presentation of Judy Chicago's *The Dinner Party* (1974–1979) in 1982. A series of events entitled *Gender Alarm! Nouveaux féminismes en art actuel*, which was organized by the artist-run centre La Centrale Galerie Powerhouse in 2008 in order to address the role of emerging feminist discourses and mark their new mandate, indicates a resurgence of these issues, while the Musée national des beaux-arts du Québec's exhibitions of works by women artists from its collection demonstrate a need for continued vigilance. On an international level, *WACK: Art and the Feminist Revolution* (which focused on artists who emerged between 1965 and 1980) and *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* (which included a diversity of works from around the world, produced since 1990) demonstrate the two complementary strains of this renewed interest, the first by presenting seminal historical works and the second, by broadening the scope beyond a Euro-American context.

— Lesley Johnstone

1. Amelia Jones, "The Televisual Architecture of the Dream Body," in *It's Time for Action (There's No Option). About Feminism*, ed. Heike Munder (Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst Zurich and JRP Ringier, 2007), p. 268–269.

2. Peggy Phelan, "Survey," in *Art and Feminism*, ed. Helena Rickett (London: Phaidon Press, 2001), p. 24. Among the Québec artists who participated in these discourses we can name Raymonde April, Geneviève Cadieux, Sorel Cohen, Francine Larivée, Martha Fleming and Lyne Lapointe, Nicole Jolicœur, Anne Ramsden, Barbara Steinman, Jana Sterbak, Barbara Todd and Irene F. Whittome.

Artists
Valérie Blass, Olivia Boudreau, Cynthia Girard, Bettina Hoffmann, Fabienne Lasserre, Leisure Projects, Les Fermières Obsédées, jake moore, Janet Werner, WWKA (Women with Kitchen Appliances)

Heterogeneity

The notion of heterogeneity has become highly popular in the discourse on modern and contemporary art. Although it appears in various contexts, its use is very often related to a positive role (as if there were a consensus about a kind of "absolute" value of heterogeneity). This success is quite likely due to the fact that the notion of heterogeneity is usually evoked in relation to a process of perception and transaction involving *difference* (and is thus attached to the broader notion of dialectics). In this, it is particularly telling of our age, which readily views itself as emancipated from the homogeneity of the old systems of beliefs and ideas, and open to otherness.

This notion of heterogeneity, when applied to contemporary art, may come into play at various levels: it may define, for example, a cohabitation of diverse materials, styles and media; or else a disruption in the iconographic motifs employed, in the narrative thread or in any other aspect of the aesthetic approches, which extends to its interpretation. It may be seen in individual pieces or in bodies of works — in which case the individual pieces will seem "heterogeneous" with respect to one another. It can also be observed in larger cultural groupings: since the end of the nineteenth century, for instance, a number of authors have looked at the fragmentation of cultural forms and their growing heterogeneity in Western societies. This cultural "pluralism" has been the subject of a great many analyses, the most famous of which are related to a postmodern critique of late capitalism.

It should also be mentioned, however, that whatever the objects observed, heterogeneity does not exist "in itself." It does not appear in the form of some sort of *identity*, as if the same quality applied to certain objects in an absolute way. In fact, what produces an impression of heterogeneity in one culture and time will be perceived entirely differently in another context. Accordingly, interpretations of heterogeneity always depend on an ideological context and given categories of classifications. Any examination of the *meaning* of a certain form of heterogeneity will thus gain by a second examination, this time focusing on the tools used *previously* to identify and define that same form.

— François LeTourneux

Artists
David Altmejd, Patrick Bernatchez, Suzanne Déry, Grier Edmundson, Dil Hildebrand, François Lemieux, Mathieu Latulippe, Jérôme Ruby, Éric Simon

Identities

The question of identity — or *identities* — is a major concern in current art, and many artists are exploring the affirmation, construction or, conversely, blurring and deconstruction of identity. In light of the feminist and postcolonialist theories, gender studies, gay and lesbian studies, and queer theory that have been formulated since the early 1970s, today we can observe significant transformations in the way we view identity, whether in the field of social sciences or in art. These theoretical models have greatly contributed to defining an identity with a constructed, diverse, fluid and even performative character; in other words, one that is continually reformulated in the present.[1] In contrast to an essentialist vision of the subject, which would be afforded by an individual's cultural, religious, social or sexual origin, they take a stand against universality and the myth of a homogeneous community. This new way of apprehending identity has become pervasive in artistic practices, and is being sustained and renewed by the different identity-related explorations carried out by artists.

In the field of art, most of these explorations touch on the question of representation. Various artists are investigating the representation of the body as anchor — and more specifically, the face as substrate of identity. It is consequently no coincidence that the portrait genre (in all its forms) holds an important position in artistic practices related to the question of identity, and that these practices are giving rise to explorations of the self or the other,[2] even if an image's capacity to pass on an identity content can be seriously challenged. Artists are also looking into the constructed nature of identity, for example by playing on the body and its appearance simultaneously in terms of its transparency and opaqueness. They are questioning the codes of representation conveyed both by art — the history of art and that of exhibitions — and by the images that circulate through the mass media and advertising. Some of them are turning to self-representation and expressing their work around self-fictional narratives,[3] while for others, the question of identity is posed in connection with the notion of territory. A number of artists are also focusing on the experience of migrants, outsiders or those

on the fringe, or even playing on the stereotypes associated with cultures. Examining the phenomenon of self-exposure in the age of the Internet and widespread home use of new technologies,[4] and taking actions intended to re-appropriate a memory, a narrative, a story connected with identity characteristics, are also among the many areas of thought opened up by artists' efforts.

Sexual identity is another artistic concern. From practices that come under the heading of the intimate to extreme practices, some artistic investigations revolve around social roles, or even sexuality and the sex act itself, in a spectrum ranging from eroticism to pornography.[5] Like theories of identity, artistic practices are contributing to a re-examination of the essentialist vision of identity and a re-assessment of identity categories we thought were permanent.[6] They are questioning, affirming and sometimes refuting certain identity-related characteristics, and thus taking part in a reformulation or an updating of the identities concerned. They are also joining in a theoretical debate on this question, which is being asked more and more often in the context of the globalization and unprecedented population shifts we are experiencing today. The question of identity holds, indirectly, that of otherness, the other, the outsider, difference, and even minority. In Québec, it resonates specifically with an Aboriginal identity claimed by members of First Nations, as well as with the idea of a Québec identity, both of which are continually being redefined.

— Véronique Leblanc

1. On this subject, see Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion* (Paris: La découverte, 2005) and Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998).

2. Several articles have been published recently on this question of the portrait, including Dayna McLeod, "JJ Levine : déjouer la matrice hétéronormative" and Emily Falvey, "Valeur d'usage," *Ciel variable* 88 (Spring–Summer 2011), p. 20–21 and 26–29; Christa Blümlinger, "Ruth Beckermann: A Cartography of Migration," *Parachute* 120 (October–December 2005), p. 54–71; and Thérèse St-Gelais, "Rineke Dijkstra. Une communauté de solitudes," *Parachute* 102 (April-June 2001), p. 16–31. See, in particular, Nathalie Delbard, "La photographie, une communauté sur mesure," *Parachute* 101 (January–March 2001), p. 76–87; André-Louis Paré, "Fin de l'humanisme, désir d'humanité," *Parachute* 100 (October–December 2000), p. 99–111 and Nathalie Garneau, "Mensonges de l'autoportrait: mirages d'un portrait autobiographique," *Esse arts + opinions* 58 (Fall–Winter 2006), p. 36–39.

3. See, among others, Johanne Lamoureux and Olivier Asselin, "Autofictions. Les identités électives," p. 11–18 and "Le soi comme chantier. Un entretien avec Régine Robin," *Parachute* 105 (January–March 2002), p. 11–18 and 108–115.

4. See Olivier Asselin, "Big Mother. La webcam comme terminal relationnel" and Mathilde Roman, "S'exposer dans le monde: l'image vidéo et la représentation de soi" *Esse arts + opinions* 58 (Fall–Winter) 2006, p. 8–13 and 21–23.

5. See, among others, Joanne Lalonde, "Projections pour une mécréante" and Thérèse St-Gelais, "De la provocation (critique): entre l'exhibition et l'apparente dissimulation," in *L'indécidable — écarts et déplacements de l'art actuel*, ed. Thérèse St-Gelais, (Montréal: Les Éditions Esse, 2008), p. 101–111 and 115–128.

6. Anne-Marie St-Jean Aubre, *Ancrage territorial et mobilité. Conceptualisation et représentation de l'identité dans le travail de Rebecca Belmore et de Jin-Me Yoon*, Master's thesis (Montréal: Université du Québec à Montréal, 2009), p. 16.

Artists
2 boys.tv, 2fik, Raymonde April, Carl Bouchard and Martin Dufrasne, Evergon, Helena Martin Franco, Jérôme Havre, Denis Lessard, JJ Levine, Thierry Marceau, Nadia Myre, Yann Pocreau, Yannick Pouliot, Alana Riley, Stephen Schofield, Karen Tam, Giorgia Volpe, Chih-Chien Wang, Kim Walderon

Interactivity

In the field of art, the trend to increasingly incorporate the viewer into the work can be traced back to the 1960s. Interactivity, specifically, has very often emerged from the use of new media, where it generally designates a relationship that is formed between human and machine. Interactive works are characterized by the opportunity they offer the viewer to participate in their unfolding, to play an active part in their operation or to transform their different configurations. The viewer then becomes a user who, as Florence de Mèredieu explains, "can be called upon to trigger, control, accompany and run the various operations. Using sensors (able to detect different sonic, tactile, kinesthetic and other stimuli) connected to computers that process the information and set a system of reactions

in motion, the device responds to prompts and reacts in real time."[1] In this way, the interactive work contributes to the emergence of the figure of participant/viewer. It is essential to distinguish between interactivity and interaction, however. While many artistic practices seek to create interactions in the sense of relations between individuals, interactive works probe, more specifically, our relationship with the technological interface and involve the performative aspect of the device, as that aspect appears in the various characteristics just described.

Interactivity applies to a variety of art forms, ranging from the CD-ROM to installation to Web art. It can be found in digital artworks and, even more often, in hypermedia art, with the development of Web art and the world of video games, where increasingly complex forms of interactivity are being applied (see New Spaces). The notion of interactivity could be detailed, enumerated and qualified in such a way as to conjure up a spectrum in which would be displayed different levels of complexity of the system, various degrees of autonomy, diverse possibilities for interaction and a more or less substantial element of randomness. Thinking interactively means asking questions about surveillance, the notion of author, the intensity of the effect of presence, the forging of relationships, proximity, impact on the individual, freedom offered or control exerted on the viewer or participant as user of a system, etc. Interactivity also plays a part in inventing new narrative tools by sometimes sparking a tension between the proposal of a narrative thread and the opening up of that thread to the viewer's intervention. It invites the viewer to swing into action, to move through the space, to play the game, in addition to introducing new fictional forms which, by "drawing on immersive and interactive strategies . . . profoundly blur the line between fiction and reality, creating what is called the effect of presence or reality."[2]

According to a somewhat more general definition, interactivity would also include works that make use, in real time, of the data present in their immediate surroundings. With the help of a computer system, these devices capture, interpret and translate geographic, meteorological or radio data. They propose to make an inventory of them, attempting various types of interpretation based on different classification, processing, interpretation and translation strategies.

— Véronique Leblanc

1. Florence de Mèredieu, *Art et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique* (Paris: Larousse, 2003), p. 158.

2. Paule Makrous, "The mythical figure of Mouchette: Effect of presence and ritual," *ETC* 79 (Sept.–Nov. 2007), p. 13.

Artists
Jean-Pierre Aubé, Alexandre Castonguay, Luc Courchesne, Jean Dubois, Pascal Dufaux, Caroline Gagné, Marie-Christiane Mathieu, Éric Raymond

Intervention Art

While intervention art generated interest among artists in Québec as early as the 1960s, it truly became a paradigm for art in the 1990s. The proliferation of interventional practices in the Québec context gave rise to the emergence of a specific terminology citing different artistic attitudes. Accordingly, the terms urban intervention, relational practices, *manœuvres*, infiltrating practices, furtive practices and contextual art have been established as so many variations of one type of practice. If, generally speaking, intervention art implies that the artist acts outside museum walls, and bespeaks a desire to move toward the Other and to act directly within social space, it is initially thought of — for example, by the artists and critics behind the Québec City artist-run centre Le Lieu and publishing house Les Éditions Intervention — in terms of changes that have occurred in the practice of performance. The different designations listed here refer, for their part, to particular characteristics of these performative actions or to a set of concerns which they put forward. Rooted in Québec's artistic discourse, they help to define the nature of these artistic events and, above all, to situate the issues involved.

Marie Fraser, writing in 1997, identified an urban intervention art in which "the artists set out to establish a critical relationship with the place . . . that takes into account both the public and the socio-political context represented by the city or the public sphere. Various strategies have consequently developed for reaching people in their respective communities and their daily lives. . . . This kind of takeover of a site makes us wonder about the relevance of the notion of public art, and the role and function we allocate to the object."[1] Urban intervention art leads to the establishment of a new relationship between art the public, and thus evokes the development of interpersonal relations characteristic of relational practices. The definition assigned to the French term *manœuvre* likewise revolves around this new relationship. The practice of *manœuvre* has been described since the early 1990s as a "a kind of performance art that no longer took place on a stage or was presented as a spectacle but rather unfolded in public space. . . . These activities were no longer devised around the performer-audience dichotomy or restricted to the limited duration of the spectacle but were open forms of irruption into everyday life. These artistic practices developed their own strategies for intrusion and participation, in which the audience became the very condition of the project's existence."[2] These strategies are also those employed in infiltrating practices, which involve incorporating artistic investigation into particular sites, surroundings or communities. As for furtive practices, they make use, more specifically, of their "low visibility factor." Often taking the form of an "offering as modest as it is cryptic," they "commonly occupy public space without any kind of title or legend; the elements scattered there appear as unusual details or an intrusive presence which any witness who lingers is invited to interpret."[3]

The term contextual art, on the other hand, is to be viewed in a somewhat broader sense. It refers to the idea of action within reality. According to the catalogue *Les Commensaux*, "Artists nowadays possess a never-before-seen fervour in their way of working, in their presence in the world: something of a desire to reach the real. If it is literally found in the lived-in places in which artists invest themselves and in the functioning of their projects as open processes, this ambition is also featured in the ethical dimension of the work—that is, in its ambition to have an impact on life and for the Other."[4]

Whether it is considered a renewal of public art based on the site where it takes place, an extension of performance in search of greater effectiveness within reality or a new relationship with the public, or else a way of infiltrating reality, intervention art is practised right in the social space. It attempts to "deconstruct, undo and redo the spectacle of cities,"[5] plays a part in redefining public space and generally relates to artists' desire for effectiveness within reality. In this sense, all intervention art would be, by definition, *contextual*. What is more, since this desire for effectiveness is also the driving force behind the new forms of artistic commitment, intervention art often echoes political art.

— Véronique Leblanc

1. Marie Fraser, "Sur l'expérience de la ville," in *Sur l'expérience de la ville: interventions en milieu urbain*, ed. Marie Fraser, Diane Gougeon and Marie Perreault (Montréal: Optica, 1999), p. 13.

2. Alain-Martin Richard, "When the Spectacular Vanishes in the Other's Desire," in Nathalie de Blois, *C'est arrivé près de chez vous. L'art actuel à Québec/It Happened in Your Neighbourhood: Contemporary Art in Québec City*, trans. Timothy Barnard (Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2009), p. 160.

3. Patrice Loubier, "Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles," *Parachute* 101 (January–March 2001), p. 99–105.

4. Patrice Loubier and Anne-Marie Ninacs, "Introduction," *Les Commensaux: Quand l'art se fait circonstances/ When Art Becomes Circumstance*, ed. Patrice Loubier and Anne-Marie Ninacs, trans. Janine Hopkinson (Montréal: Centre des arts actuels Skol, 2001), p. 14.

5. Louis Jacob, "Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain," *Sociologie et sociétés* XXXVII, 1 (2005), p. 126.

Artists
ATSA, Gilbert Boyer, Constanza Camelo, Marie-Suzanne Désilets, Doyon-Demers, Rachel Echenberg, Rose-Marie Goulet, Maclean, Devora Neumark, James Partaik, Pique-Nique, Ana Rewakowicz, Alain-Martin Richard, Roadsworth, Karen Spencer, SYN- Atelier d'exploration urbaine, Giorgia Volpe

Materiality

In the field of art, even works termed "immaterial" (like some works of performance or conceptual art) depend on a physical support to exist in the discourse, if only through a documentation process. The works consequently all stem from some form of materiality. What is it then that conditions the appearance and use of this term "materiality"? While it may refer indirectly to the very broad realm of objects, as when we speak of material culture, or to the distribution of these objects in a socio-economic analytic framework, as when we talk about materialistic dialectics, the term materiality indicates, rather, a profusion or even an excess of material in a given work. It may also draw attention to a certain type or quality of material if, for example, we wish to emphasize that this material is particularly laden from a semantic viewpoint.

Materiality and medium — Often, in briefly alluding to the materiality of a work, we implicitly point to the medium it employs. For example, when we talk about the materiality of a painting or sculpture, or even the materiality of a photographic image, it is generally to emphasize that the material qualities particular to those media stand out prominently in the work. Of course, this is not the same as saying that the specific qualities of each medium appear more clearly if its materiality is accentuated: in some formalist schools of painting, materiality has at times been toned down in favour of flatness and colour as decisive qualities of the medium; it is in this way that plasticism, for example, is distinguished from automatism. In fact, materiality has often been used to free the work from the notion of purity of the medium and to blur the boundaries that separate different media, an approach famously inaugurated by collage or combine painting.

Materiality and iconography — There is a long history of variable relationships between iconography and the material qualities of the work in Western art. Here, the history of painting provides the paradigm. Over the course of this history, we have become accustomed to associating profusion of material with certain styles, as in romanticism, expressionism or *Art Brut*. But in contemporary art, it is not unusual for materiality to divert certain expected relationships between material and iconography, when the materiality of the support does not correspond to an iconography that would seem to have to call upon it. Recent sculpture is full of examples of this sort. The photographic and videographic image, and photographic realism in painting, which are relatively lacking from the standpoint of material, can produce a similar effect of abrupt change when they represent iconographically or otherwise mimic an overabundant materiality.

Bare Materiality — In addition, modern and contemporary art has witnessed the development of various forms of profusion of "pure" or "abstract" material. This bare yet overabundant materiality is especially visible in the fields of performance, sculpture and Land Art, but we can observe it several other contexts as well. Its function is most often related to that of the *formless*, defined by Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss as a dialectic force of structural undermining borrowing from the worlds of abjection and entropy.

To conclude, it may be worth noting that there are historical periods in which we clearly see these effects of materiality disappear then reappear. We can almost always understand these movements of appearance and disappearance in light of broader anthropological parameters. We could point to economic fluctuations, for instance; we only have to think of how materiality is present in various ways in iconic works from boom times on the art market. We can also

look at different political and identity-related shifts; here, the art of the 1960s and 1970s comes to mind. To take one last example, the rapid development of new technologies, which are tending toward virtuality and a certain dematerialization of social relations, is probably also a factor that has helped to confirm the popularity of effects of materiality in art in recent years.

— François LeTourneux

Artists
David Altmejd, David Armstrong Six, Nicolas Baier, Gwenaël Bélanger, Valérie Blass, Paul Bureau, Patrick Coutu, Suzanne Déry, Kim Dorland, Jessica Eaton, Louis Fortier, Jérôme Fortin, Karilee Fuglem, Claudie Gagnon, Karine Giboulo, Cynthia Girard, Dil Hildebrand, François Lacasse, Fabienne Lasserre, Jean-François Lauda, jake moore, Tricia Middleton, Gilles Mihalcean, Serge Murphy, Marc Séguin, Justin Stephens, Etienne Zack

Mobility

Mobility is at once an avenue and an issue in today's art, and a feature of the context in which it comes into being. It concerns both spaces to be journeyed through — urban environments or natural settings — and places of circulation and networks of exchange and communication that are being established in a context of globalization. Whether it involves the artists setting themselves in motion, through walking or other means of locomotion or expedition, or putting objects into circulation, moving them or causing them to be moved, mobility seems to be a key element in current artistic practices. "Long represented, this mobility is now embodied in a great many contemporary artistic practices. Like so many variations on the theme of Baudelairean *flâneur*, nomadism, wandering, strolling, travelling and the various kinds of drifting constitute means by which many artists observe the world and set out to experience it."[1]

Mobility refers to action, to the performance of a gesture or to a setting in motion. Whereas some artists move about while also engaging with the places they move through, others use various means of transportation. Yet others circulate objects, information or images and so find their way into various networks: information dissemination channels, mass media, flows associated with the Internet, monetary system, etc. (see New Media and New Spaces). Examples that could be cited include postal art and Web art (Net art), which make use of existing structures and networks to provide a means of disseminating the work in social space. For many artists, the city is a favourite space for exploring mobility. Mobile practices developed in urban space examine those places in which artists intervene (intervention art). "Moreover, some artworks and interventions exist only in and through mobility; they circulate and move around, interacting with complex realities of an already unstable world."[2] In this context, immobility, or obstacle even, holds a critical potential for other artists with respect to a mobility that is becoming the norm and that characterizes our way of being in the world. In addition, other artists are focusing more on the different forms of exchanges of goods and services, the movements of merchandise (see Art and Economy), as well as the flows of individuals, migratory phenomena and mass tourism. Their practices elicit thought on space and the notion of boundary, the idea of movable space, and art as journey or the formulation of artworks to be journeyed through. These artists are exploring territory, its divisions and boundaries, and the related political issues. They put cartography at the centre of their practices and pose the question of how we relate to space, as well as how it is represented.

— Véronique Leblanc

1. Sylvette Babin, Editorial, *Esse arts + opinions* 54 (Spring–Summer 2005), p. 2.

2. Marie Fraser, "Des lieux aux non-lieux. De la mobilité à l'immobilité," *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, ed. Sylvette Babin (Montréal: Les Éditions Esse, 2005), p. 178.

Artists
Donna Ackrey, Patrick Beaulieu, Olivier Choinière, Sylvie Cotton, Raphaëlle de Groot, Martin Dufrasne, Rachel Echenberg, Trevor Gould, Milutin Gubash, François Morelli, Josée Pedneault, Jean-François Prost, Douglas Scholes

Modernity (Return or Persistence of)

The dominant historiography in Québec asserts that the advent of Modernity in the broad sense coincides with the end of the Duplessis regime and the launch of the Quiet Revolution — in other words, the start of the 1960s. Accordingly, Modernity would correspond to a sweeping political program of national affirmation and the jettisoning of religious authority and its control over social services (specifically, health and education). This viewpoint implies that what came before 1960 (the period known as the *Grande Noirceur*) would fall under the heading of Tradition.

However, in terms of the blossoming of modernity in the visual arts, we need to go back to the 1930s and 1940s to trace its earliest sustained manifestations, whereas a "modernist" style as such would only come into being in the 1950s. Between 1930 and 1959, pictorial modernity thus develops from representing modern life (Adrien Hébert, Louis Muhlstock) to highlighting the unconscious and the resulting subjectivity (a notion central to Paul-Émile Borduas's automatism), eventually arriving at an aesthetic of the effectiveness of chromatic and compositional dynamics (the work of =the Plasticians and post-Plasticians).

During the 1960s, hence at a time when Québec had entered into social modernity in the broad sense, artistic practices experienced a new upheaval. The explosion of genres and de-institutionalization of practices sparked the emergence of a modernity closer to the main social and cultural trends than to the world of debates over ideas. It was then that Québec modernity progressed to the point of becoming all-encompassing.

The relationship with modernity became further complicated once post-structuralist thought was integrated into artistic practices: as is the case elsewhere, Québec then went through a major change in direction, following which the notions of identity, progress and singleness of meaning connected with the main narratives were called into question. Henceforth, modernity as it appeared in the twentieth century was only *one* of many possible modernities. In the visual arts practices of the time, the use of "representation" made by adherents of postmodernism in the 1980s led to a gradual return of the issues of modernism in the 1990s. Very quickly, we went from a so-called postmodernism to a neo-modernism. The problematics revolved around a shift in the theoretical framework: once we recognized the limitations of twentieth-century revolutionary dogmas and ideologies, which were echoed to a considerable extent in the artistic avant-gardes, how were we to tackle the forms and styles associated with them? Postmodernism would consequently be a moment of break, of crisis, that allowed a foregrounding of the issues generating a realignment, which in turn gave rise to a new nomenclature whose shades of meaning remain tenuous: *altermodern*, *off-modern*, *militant modernism*, etc.

It would thus be a matter of seeing, in the return or persistence of modernism in the work of a number of contemporary Québec artists (here, we are thinking especially of the use of abstraction), a reinvestment of the modern spirit in terms of the authenticity it can offer as a way of conceiving of time and as a source of individual freedom. From another standpoint, this neo-modernity (one that is not necessarily conveyed through aesthetics or styles linked to modernism as such) seems to have eliminated any notion of break in order to adopt or exploit a range of elements drawn from different cultures from different times (Jean Baudrillard). It is expressed in the presence, in the Québec art world, of works that are akin not only to lyric and/or geometric abstraction and minimalism, but also to conceptual art (use of the archive and classification), performance and fictional narrative structures, and the documentary.

— Mark Lanctôt

Artists
Martin Bourdeau, Alexandre David, Pierre Dorion, Jessica Eaton, Grier Edmundson, Pascal Grandmaison, Tim Hecker, Dil Hildebrand, Thomas Kneubühler, Valérie Kolakis, Guillaume Labrie, Daniel Langevin, Stéphane La Rue, Jean-François Lauda, Jacinthe Lessard-L, Alain Paiement, Andreas Rutkauskas, Charles Stankievech, Mathieu Valade

New Media

The term "new media" encompasses a body of artworks that has arisen out of the emerging information and feedback technologies, and includes technological, electronic and digital arts as well as robotics, video, sound art and new spaces of artistic creation and exhibition. There is a strong tendency to group these practices together according to their use of digital language. The categorization applied to a media-based work is often founded on its immersive, interactive, even performative dimension. Generally speaking, "new" media are distinguished from "old" media on the basis of their interactivity, their variability and their ability to affect our perception of space and time.

Even after twenty or so years, the designation "new media" is the subject of considerable debate. In the 1980s, the talk was of electronic art and digital art. The rapid development of new technologies and the arrival of the Internet in the 1990s gave rise to a great many neologisms. The terms media art and new media art, in English, or *Medienkunst* and *Neue Medienkunst*, in German, are widely used. In 1997, the *Dictionnaire des arts médiatiques* sanctioned "Media Art" and "*arts médiatiques*" to describe any form of art using electronics, computer technology and new means of communication.[1] At the turn of the millennium, in light of the paradigm shifts these terms had generated in the realm of art, the thinking about them moved toward considerations of a historical order. Artist and theorist Lev Manovich (*The Language of New Media*, 2001) provided the first comprehensive analysis of the aesthetics of new media, which he put back in the context of the history of avant-garde cinema and photography by emphasizing the poetic and aesthetic dimension of digital technologies. In 2003, Florence de Mèredieu attributed the historical importance of the new media to the break they made with analogue recording, in other words, with the capturing of reality by means of a physical recording of light, the basis of photography, film and video. "It is the end," she wrote," of an aesthetic dominated, since the appearance of the *camera obscura*, by natural light."[2] Artists and theorists agree that these artworks must be apprehended both in their own particular historical context and in the broader framework of the history of art. The conceptual scope of the new media is thus continually expanding and an increasing need is being felt for a dialogue with the traditional media.

Ever since digital culture emerged, the Québec scene has been especially vibrant. By way of evidence, we can point to Avatar's activities in Québec City since 1993; the holding in Montréal of the 6th ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts) symposium and the creation of the Oboro new-media laboratory in 1995; the founding of the Society for Arts and Technology (SAT) in 1996; the inauguration, in 1997, of the Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, which continued to operate until just recently, and the Media Lounge program at Montréal's Festival international du nouveau cinéma et des nouveaux médias; and the launch of the *Elektra* Festival in 1999, and of MUTEK and *Mois Multi* in 2000. We should also note the contribution of artist/researchers to the establishment in 2001 of Hexagram and the Centre interuniversitaire des arts médiatiques (CIAM), which merged in 2010, and the Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology (CIRMMT), as well as the International Laboratory for Brain, Music and Sound Research (BRAMS), formed in 2003.

— Louise Simard

1. Louise Poissant, ed., *Dictionnaire des arts médiatiques* (Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1997), p. 19.

2. Florence de Mèredieu, *Arts et nouvelles technologies : Art vidéo, art numérique* (Paris: Larousse, 2003), p. 97.

Artists

Ælab, Artificiel, Jean-Pierre Aubé, Ingrid Bachmann, Catherine Béchard and Sabin Hudon, Thomas Bégin, Matthew Biederman, Olivia Boudreau, Alexandre Castonguay, Marie-Andrée Cormier, Luc Courchesne, Manon De Pauw, Jean Dubois, Robin Dupuis, Peter Flemming, Pascal Grandmaison, Steve Heimbecker, Nelson Henricks, Bettina Hoffmann, Lynn Hughes, Herman Kolgen, Kondition pluriel, Diane Landry, Frédéric Lavoie, Rafael Lozano-Hemmer,

Marie-Christine Mathieu, Lynne Marsh, Axel Morgenthaler, Émile Morin, James Partaik, Sébastien Pesot, PurForm, Nelly-Ève Rajotte, Éric Raymond, Nicolas Reeves, Jocelyn Robert, Chris Salter, Robert Saucier, Claire Savoie, Charles Stankievech, [The User], Bill Vorn, Workspace Unlimited, Myriam Yates

New Spaces

The creation and occupation of new spaces by artistic practices shake up some of the foundations of contemporary art, notably the role and status of author, work and visitor. Whether public, social, virtual, technological or media-based, these new spaces become the starting point or cornerstone of artistic productions that probe the use and function of place. The impetus behind the consideration of new spaces was certainly the notion of heterotopia.

As far back as 1967, Michel Foucault spoke of heterotopia to designate a coinciding and cohabiting of spaces, and their use as a device. This notion has been taken up to describe the use of public space in art. As Louis Jacob comments, "heterotopia … is the act by which we manage to define a space with a minimum of means, simply by assuming a position, adopting a stance, delimiting a surface…."[1] The exploration of public space then takes on a conceptual form in which the interventions "tend to be more inconspicuous and to discreetly become part of a context in which to introduce various mediums of experience…. Thenceforth, the work becomes less of an object to be contemplated than a mechanism capable of subtly interfering in the course of experienced situations."[2]

From a technological viewpoint, the new spaces overflow into a myriad of spheres outside the customary realms of art, and form hybrids with new techniques and know-how. The result is productions that are surprising, to say the least, such as immersion in unusual spaces — 3D, virtual, bio — or nano — technological. Space, in turn, becomes an interface, which itself grows into an "extension that stretches and prolongs the elements of reality, a place of revelation that promotes interaction between humans and their environment, a space of rehabilitation that infiltrates other forms of sensoriality, a synthesis of the senses."[3] A distinguishing feature of the virtual is that it releases visitors from physical space and brings them into cyberspace. As an ever increasing number of artists turn to the Internet, we are seeing the emergence of a Web art, evidenced in the conception and dissemination of interactive devices, as well as the formation of networks and relational or communication situations inherent in this technology (See Interactivity and New Media). "The Web is being alternately used as an online studio and a place for exhibition or reflection: that is, a simultaneous space of creation, communication and artistic practice."[4]

The absence of matter, or *non-space*, is also becoming a wellspring of creation. In our technological and media societies, the void is no longer an empty void, but abounds in invisible matter "floating" and circulating, continuously and tirelessly, all around. Wireless circuits and networks, and radio frequencies and waves thus serve as components for many artistic productions, be they virtual, digital or media-based. Using interfaces that capture this "matter," artists are appropriating this public raw material in order to reshape it in an entirely new spirit. The ensuing works call upon various technologies (cell phones, digital tablets, GPS systems, etc.). A certain interactivity is inherent in the manipulation of these interfaces, since they must, in most cases, be activated by a human parameter. Space is no longer defined as public by the freedom it affords, but by its dependence on the presence of an audience.

— Marjolaine Labelle

1. Louis Jacob, "SYN- Randonnée dans la ville intérieure," *Parachute* 118 (April–May–June 2005), p. 84–103.

2. Patrice Loubier, "Inconspicuous Public Art," trans. Janet Logan, *Espace* 65 (Fall 2003), p. 27.

3. Jean-Paul Fourmentraux, *Art et Internet : les nouvelles figures de la création* (Paris: CNRS Éditions, 2010), p. 28.

4. Marie-Michèle Cron, *Les arts numériques à Montréal: le capital de l'avenir* (Montréal: Conseil des arts de la Ville de Montréal, 2007), p. 28.

Artists
Jean-Pierre Aubé, Luc Courchesne, Steve Heimbecker, Rafael Lozano-Hemmer, Jean-François Prost, Annie Thibault, [The User], Workspace Unlimited, SYN- Atelier d'exploration urbaine

Performance

Performance has experienced a revival since the 1990s. To talk of revival is to suggest a return, such as a resurgence or the emergence of brand-new forms. However, what we have seen in the past decade is a real explosion in the field of performance in the visual arts.

Defining performance has always posed a problem. The earliest attempts, in the 1970s, remain rather vague: "Performance is 'live art' created by artists."[1] The term evokes something that belongs to the stage or theatre, although the difference between the performing arts and performance art is clearly established. To distinguish between the two spheres, some people prefer the designation "action art" or "live art." In the early 1990s, the collective Inter/Le Lieu in Québec City also proposed the concept of *manœuvre*. Generally speaking, performance may be understood, as Richard Martel suggests, as "an actualization, before a potential audience, of a content that varies in expressivity; at once an attitude aimed at liberalizing habits, standards and conditioning, and a destabilization of codes of representation, knowledge and consciousness.... There are as many types of performance as there are performers."[2]

While the term performance tends to be widely and freely used today, it has moved beyond its initial meaning, when the experimentations, destabilizing actions — often revolving around the body — and situations of risk it originally covered raised many questions. During the 1990s, in the wake of intervention art and relational practices, the performative began to spread out in various directions, eventually leading some artists to occupy the exhibition site in a new way, to carry out their activities in real time, in the gallery space, thereby prompting a return of performance. This trend was also expressed by an updating of the discourse specific to performance, a revisiting, renewal and re-enactment of historical performances, and of the issues raised by the documenting and archiving of process-based works. Performance hence covers a very broad aesthetic scope that assumes various forms: artists' cabarets, infiltrations, participatory interventions, *manœuvres*, walks, sound-art performances, narrative projections, street theatre, *tableaux vivants*. We must also consider the contribution of new media, whose works often take the form of performances and which have played a large part in the interest in sound, its temporality and its presence, within current practices.

There is a tendency to want to defend the specificity of performance art in regards to the penetration and spread of performativeness in the visual arts. But it would be paradoxical to view it in the sense of a constituting of disciplines, given the historical postmodern positions applied to performance, which seek to elude defined disciplines. As is noted by Sylvie Cotton, moreover, many events "not all centred solely on the pure medium of performance (which is continually changing, I believe), but certainly all interesting,"[3] illustrate the vitality of this field. The revival of performance can also be observed in the renewed interest in the programming of events in performative contexts. Here, we are thinking of the work of La Centrale Galerie Powerhouse, with the *Mois de la performance*, held from 1994 to 2004, which was succeeded by *VIVA! Art Action*, an international gathering launched in Montréal in fall 2006 by the artist-run centres Articule, Clark, Dare-Dare, La Centrale Galerie Powerhouse, Praxis art actuel and Skol, and taking place for the third time in fall 2011.

— Louise Simard

1. RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art from 1909 to the Present* (New York: Abrams, 1979), p. 55.

2. Richard Martel, *Art-action* (Dijon: Les presses du réel, 2005), p. 105.

3. Sylvie Cotton, "Performance/Montréal/Post-Attraction," *Esse arts + opinions* 38 (Fall 1999), p. 14.

Artists
2boys.tv, Pierre-André Arcand, François Arguin, Sylvette Babin, Nathalie Bujold, Carl Bouchard, Constanza Camelo, Sophie Castonguay, Claudine Cotton, Sylvie Cotton, Martin Dufrasne, Rachel Echenberg, Les Fermières Obsédées, Julie Favreau, Claudie Gagnon, Geneviève and Mathieu, Suzanne Joly, Diane Landry, Karl Lemieux, Thierry Marceau, Richard Martel, Christian Messier, François Morelli, Alexis O'Hara, Francis O'Shaughnessy, Dominique Pétrin and Georges Rebboh, PME-ART, Vida Simon, Victoria Stanton, Julie-Andrée T., Sylvie Tourangeau, WWKA (Women with Kitchen Appliances)

Play

The relationship between art and play took on particular meaning around the turn of the millennium, to pinpoint the origins of this coming together, although we really have to go back to the foundations of aesthetic philosophy in the eighteenth century (Friedrich Schiller, 1795) and the challenging of the ontology of art in the 1960s (Hans-Georg Gadamer). While play is likened therein to the notion itself of artwork or interpreted as a metaphor for creating, the close connection between play and reality, culture and daily life, found today in art must be traced to anthropological studies (Roger Caillois and Johan Huizinga).

Current artistic practices refer to this conception when they set out to replay the world we live in or intervene in other spheres of reality — the system of goods and consumption, the routine use of objects and spectacle. Humour, derision, irony, hoax and absurdity are no doubt the most common forms of play, which have been used by various artists as a subtle means of diversion, duplication and subversion. In this way, play encompasses a number of resistance tactics specific to art. Some artists take up the stance of player to interfere in the systems they are trying to denounce, by appropriating their processes and mimicking their strategies in order to thwart them. Art thus shares with play a power to disturb, deconstruct and destabilize. Its influential presence in today's art is also explained by the opportunity offered by its space to configure heterogeneous elements, bring opposites together, even confront antagonistic positions. The space set aside for play, in its sports meaning of *game*, indeed consists of a dynamics of opposition and conflict, but also of negotiation and relationship, which some artists use to take direct action within reality and work their way into particular contexts. On the one hand, the device and mechanisms of play allow human, social, political and economic tensions to be exposed. On the other, by adopting a mode of infiltrating the reality that unfolds within play, some artists are exploring its relational potential, its ability to open up a crack and engender human relations. Through this relational dimension, play seems to act as a participatory micro-device that can offer conditions conducive to a coming together. Here, the remarkably playful yet political role of art must be emphasized.

The philosopher Jacques Rancière (*Malaise dans l'esthétique*, 2004) has explored the increasingly pronounced presence of play on the art scene and the resulting confusion between art and other spheres of reality and the world we live in. Based on the many games of possible exchanges between art and reality, Rancière speaks of a permeability of borders and the undecidability it generates as a current component of the aesthetic system of art. The political attitude of contemporary art practices seems to operate partially in this playful range.

— Marie Fraser

Artists
Patrick Bérubé, BGL, Jacynthe Carrier, Cooke-Sasseville, Michel de Broin, Doyon-Rivest, Stéphane Gilot, Milutin Gubash, Manon Labrecque, Sylvie Laliberté, Mathieu Latulippe, Mathieu Lefebvre, Thierry Marceau, Adrian Norvid, Daniel Olson, Marc-Antoine K. Phaneuf, Joshua Schwebel, Zipertatou (Jean-Philippe Thibeault)

Political Art/Micropolitical Art

The forms of engagement called into play by artistic practices have undergone significant changes in recent decades. A great many authors have noted the replacement of an assertive art that plunged right into the political sphere by identifying itself with a specific cause, by a political art that

characterized itself more as micropolitical. Micropolitical art, as it was defined following Gilles Deleuze and Félix Guattari's formulation of the concept of micropolitical, acts on an individual scale, "without any concern about pushing slogans, utopias or injunctions to become engaged."[1] The term micropolitical thus describes the artist's desire to have an impact on the individual without necessarily aspiring to effect social change. According to Ève Lamoureux, today's political art corresponds to "an engagement by art that . . . takes, among other things, the form of a micropolitical action intended to render the viewer active."[2] Here, as in the view of the sociologist Louis Jacob, calling upon the viewer to participate in the work becomes one of the strategies favoured by artists who display a desire for political effectiveness.[3] However, according to Jean-Philippe Uzel, since artists' interventions on a microsocial scale generally take place in a civic space that has been "totally commandeered by private economic powers," this political effectiveness is called into question. Recent practices would instead, indirectly and critically, mark the end itself of the political.[4]

The idea of a political art does not correspond to any particular type of artistic practice. Political art is distinguished by different critical attitudes, as evidenced by the terms in this glossary: intervention art, which takes place outside traditional art venues; relational practices that aim to create spaces of negotiation; collaborations undertaken with the intent of intervening in specific spheres of reality; the practice of recycling; the practice of ecological art; identification with feminist issues, with the question of identities and gender, with that of multiculturalism or with a form of institutional criticism; the depicting of utopian worlds; an interest in exploring current issues or past history through documentary or archival research; play and strategies of diverting objects or images to other uses; infiltration within communication technologies, surveillance systems, Web networks and economic structures (see Art and Economy); playing of hoaxes, etc. Guy Sioui Durand refers to the rich nature of "engaged" practices by emphasizing the emergence of activist artists. He explains: "Engaged art exists in a *continuum* of various practices, like a mosaic with many different forms of mobilization. . . . Artists' engagement is thus expanded, going beyond the mere sphere of power relationships to branch out into all aspects of daily life."[5]

Artists' adoption of a critical posture and the political aspect of their practices are continually noted in discourse on today's art. This political dimension of art is displayed in the establishment of its relationship to the world. The close tie between art and the different aspects of reality provided by contextual art, and the opening that some practices make toward the formulation of possible worlds, seem to be keys to political art, or indeed the conditions of a political future for art.

— Véronique Leblanc

1. Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance* (Brussels : La lettre volée, 1999).

2. Ève Lamoureux, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec* (Montréal: Écosociété, 2009), p. 15.

3. Louis Jacob, "Les pratiques artistiques-citoyennes: processus ou politique?" *Esse arts + opinions* 48 (Spring–Summer 2003), p. 20–25.

4. Jean-Philippe Uzel, "L'art 'micropolitique' est-il politique?" *Esse arts + opinions* 48 (Spring–Summer 2003), p. 14–15.

5. Guy Sioui Durand, "Résistance: chocs et résilience," *Inter, art actuel* 102 (Spring 2009), p. 22–25.

Artists
Mathieu Beauséjour, Dominique Blain, Louis-Philippe Côté, Romeo Gongora, Thomas Kneubühler, Emmanuelle Léonard, Emmanuel Licha, Nadia Myre, Devora Neumark

Québec Art

While the international contemporary art world witnessed the emergence of practices that challenged Western economic and cultural hegemony, a remnant of the colonial era, Québec artists in the 1970s began pondering the meaning to be given to the term "Québec art." The exhibition *Québec 75*, for instance, was the scene of open warfare

between "regionalists" and "cosmopolitans," with the former criticizing the event's organizers for having renounced what is distinctive about Québec — in their eyes, practices rooted in folklore or folk art (Pierre Ayot, Serge Lemoyne, P'tit-Pop), close to the people — in favour of a disembodied conceptualism or formalism with no cultural specificity (Serge Tousignant, Bill Vazan, Roland Poulin), and hence closer to the bourgeoisie (Guy Bellavance) (see Biennials, Triennials and International Events.)

The question of identity did not permanently disappear from the world of contemporary art in the years that followed *Québec 75*, however. As has been observed on several occasions by art historian Johanne Lamoureux (for example, in her writings as curator of the exhibition *Le Bout de la langue. Les Arts visuels et la langue au Québec*, 1996), the artists of the next generation took up the French language, cornerstone of Québec identity, as their subject of choice. Rober Racine, Louise Robert and Geneviève Cadieux all, in their own ways, made use of text and language. In so going, they set out to remove the question of identity from pop culture or folklore so as to include it in the international artistic and theoretical trends of the day.

Since then, thinking on identity in Québec seems to have moved in a new direction to align itself more with mass cultural production. For example, in the publication that accompanied the exhibition *Québec Gold* (exhibition of works by seventeen Québec artists presented in Rheims in 2008 as part of the expanded round of activities commemorating the 400th anniversary of the founding of the city of Québec), André-Louis Paré and Jean-Michel Ross singled out three themes they had identified in Québec contemporary art: humour, diversion and territory as real and fictive space. Nevertheless, as present as these themes may be in the practices of contemporary Québec artists, the authors located these trends well away from the question of Québec identity: "Precisely because the international cultural context is expansive and permeable, Québec artistic production will no longer have to confront the question of identity, especially if it is premised, as in the past, on the false debate between national and international art."[1]

Québec Gold is the most recent iteration of exhibitions of Québec art presented outside the province as a result of diplomatic or cultural policy initiatives. There have been dozens of them since the 1960s. These "flag-waving exhibitions" often boil down to promotional devices—in which the art would illustrate distinctive characteristics of Québec—and are poorly suited to the contemporary art networks that receive them. The use of art for such ends is not without problems, as Stéphane Aquin points out: "The challenge for these policies and programs, as well as for public administration, thus lies in adapting to the increasingly complex reality of the international art scene, even if this complexity may seem to go against the conventional objective of such a policy, namely the establishment of a distinct cultural identity."[2]

The hesitation shown by the Québec art world when it comes to expressing a view on this matter may be attributable to its relative homogeneity. Cultural groups that do not stem from the French-Canadian majority are, indeed, under-represented in this discussion. Quebecers described as "old-stock" have defined themselves for so long as a precarious minority that once a certain "identity confidence" is perceived to have taken hold—as Quebecers assume greater ownership of their status as majority cultural entity, though not without some controversy—the question then arises of how to embrace multiplicity while maintaining the solid core of Québec identity (Guy Bellavance, Charles Taylor). The identity-related issues that have manifested themselves in contemporary art in Québec are consequently part of the evolution of these questions in society as a whole. We must therefore distinguish them (if only summarily) from the examination of collective identity that has arisen out of post-colonial theories (Edward W. Saïd,

Homi Bhabha, Trinh T. Minh-ha) in order to better align them with the philosophical dimension of individual identity (Charles Taylor) and the ties that bind them to the community (Benedict Anderson, Gérard Bouchard).

— Mark Lanctôt

1. André-Louis Paré, Jean-Michel Ross and Bernard Lamarche, *Québec Gold* (Québec: L'Œil de Poisson/Paris: Association HB, 2008), p. 11.

2. Stéphane Aquin, "Entre la langue et l'œil, Diplomatie culturelle et diffusion internationale des arts visuels," in *Monde et réseaux de l'art: Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, ed. Guy Bellavance, (Montréal: Liber, 2000), p. 171.

Re-enactment

The phenomena of reprise and re-enactment seem increasingly widespread on the contemporary art scene. It must be recognized that they touch on a number of fields of knowledge — art, culture, history — that they are expressed in a variety of forms and that they encompass various artistic practices. Despite this generalization, the gesture of re-enacting must be understood as an updating that moves a significant distance away from the postmodern notions of appropriation and quotation. Re-enactment is not one of many strategies, but a look back at oneself, at others and at the past, which raises a series of questions about our present time and takes a contrary approach to that of ideologies of an end of history.

In the arts realm, we are currently witnessing a number of forms of re-enactment and similar updating phenomena. Sometimes it is a matter of taking models of representation and narrative or historical conventions as a point of departure so as to put them back into play and examine them within a new temporality. Certain artists are thus drawing on the history of art to present pictorial works that often take the form of *tableaux vivants*. These re-enactments frequently generate an intermediality, progressing from painting to photography, video, film or even performance. Sometimes, the vast repertoire of cinema is the source artists turn to in order to appropriate films, scenarios and narratives, to manipulate them and reinterpret them in complex projection and exhibition devices. These are not remakes in the Hollywood sense, but fragmentary rereadings of the history of images and film. Re-enactment also concerns the representation of history through historical, cultural, social or political events and their mediation. That is the first and literal meaning of the term as defined in English. Re-enacting is thus an act that involves the need to revisit and reinterpret one's own history; an act that, in its twofold relation to time, initiates a different relationship with the past. In other words, these updates could be understood as a way of "performing" history.

It is from this perspective that re-enactment has a particular impact on performance, an art that, by definition, eludes its historicity because of the ephemeral aspect and the radicality of a unique, non-reproducible act. When artists restage performances or when they try to re-enact them from traces and archival documents, they register this act once again in a temporal process by creating a new archive. This leads us to artists who reinterpret their works or those of other artists by reproducing or re-exhibiting them in new settings. These repeat performances draw attention to the conditions of exhibition and, more broadly, to mediation and the art system. The phenomenon also extends to the reinterpretation of works in museum collections or of hangings of exhibitions, and to the reconstruction or simulation of an event or of a space within another space.

— Marie Fraser

Artists
Raymonde April, Sophie Bélair Clément, Anthony Burnham, Gennaro de Pasquale, Grier Edmundson, Claudie Gagnon, Pascal Grandmaison, Angela Grauerholz, Adad Hannah, Mathieu Latulippe, Thérèse Mastroiacovo, Ève K. Tremblay

Recycling

While issues of ecology, the environment, sustainability and global warming are the impetus behind recycling in the social

sphere, contemporary art is replete with works fabricated with and from found and recycled objects. Employing techniques of bricolage and collage, artists integrate banal discarded objects into sculptural constructions as a means of commenting both on the plethora of objects that fill our everyday lives and on the artwork's participation in consumer culture. More than an expansion of what art can be, these works are engaged with the larger issues of contemporary life. Through their materiality, they enter into direct dialogue with the real world by performing operations of collection and appropriation, and diverting the use value and symbolic content of the found object. Some artists ground their practice specifically in the social, ecological or environmental sphere by utilizing and commenting on the mountains of trash our industrial societies produce every day. Others are more concerned with the temporal, evocative and metaphorical potential of the found object itself and are more involved in diverting its symbolic content. While appropriation and collecting are at the heart of recycling, it is not the idea of the archive that is activated but rather a thinking with and through the materiality of the chosen object. Infused with a DIY (do-it-yourself) spirit, these works pay particular attention to the material qualities of the recycled objects and the final piece becomes a kind of aesthetic problem solving. Despite being made with manufactured objects, they explicitly declare their handmade quality (see Reskilling). Temporal displacement is also at play, as the recycled or found elements bring their own past into the here and now of the new work. There are sociological and psychological dimensions to recycling which inevitably evoke the political.

More an attitude than a style, these works are materially provisional and structurally precarious. Artistic strategies run a range: from the patient transformation of manufactured materials beyond recognition; the integration of carefully chosen, found and bought objects into narrative constructions; the organization of whatever may be at hand into poetic or aesthetic assemblages; and the careful collection and reorganization of materials retrieved from the trash bin; to a deliberate decision to employ rough recycled materials for ecological or economic reasons. Still other artists may cannibalize their own works, integrating elements of older works into new pieces. Laura Hoptman has pointed out that much contemporary work that activates recycling strategies functions more like search engines or DJ sampling than historical assemblages.[1] For instance, issues of post-production and heterogeneity, as developed by Nicolas Bourriaud,[2] are integral to much new-media work, which involves the recycling and reusing of sound recordings of urban spaces and landscapes, or the collection, editing and re-presentation of material drawn from YouTube, Flickr and the Internet, while many film and video works reconfigure, recast and juxtapose images and sequences drawn from popular film, television or found footage (see Re-enactment).

— Lesley Johnstone

1. Laura Hoptman, "Unmonumental: Going to Pieces in the 21st Century," in *Unmonumental: The Object in the 21st Century*, ed. Richard Flood, Laura Hoptman and Massimiliano Gioni (London: Phaidon Press, 2007), p. 128.

2. Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain* (Dijon: Les presses du réel, 2003).

Artists
BGL, Dean Baldwin, Daniel Corbeil, Jérôme Fortin, Jean-Pierre Gauthier, Diane Landry, Tricia Middleton, Serge Murphy, Anne Ramsden

Relational Practices

At the height of the development of an intervention art in urban surroundings, one that fits into everyday reality, the Québec art scene of the late 1990s saw the emergence of numerous relational practices. These stem initially from a desire to reach others in the places where they may be found, outside the museum and the usual dissemination networks, as well as a desire to take effective action within reality, not to mention the daily lives of individuals who are, *a priori*, strangers. These relational practices

are rooted primarily in performance and use the relationship as material. They develop in the form of situations, processes or interventions aimed at producing encounters and opening up new spaces for exchanges.

While interpersonal relations were central to the practices of many Québec artists when Nicolas Bourriaud drew up the parameters of a "relational aesthetics"[1] in France, it should be noted that, in Québec, the work of these artists was initially viewed within its relationship with American critical discourse on the topic of art in public spaces, particularly through the notions of new genre public art and community-based art.[2] This holds true, for example, for the 1997 exhibition *Sur l'expérience de la ville*, whereas just a few years later, the 2000–2001 programming of *Les Commensaux* adopted a perspective closer to that of Bourriaud. So-called relational practices, which generally register a desire to enter into contact with others in public space, tend to redefine the place in which they occur. By espousing exchange as strategy, artists are reflecting on the ways in which we inhabit the world and live together. They are challenging the notion of identity (cultural, religious, social, etc.) and raising the question of community.

Artists' enthusiasm for relational practices explains the considerable critical fortune enjoyed by Bourriaud's book in Québec art discourse. Yet it must also be noted that this book has been the subject of criticism levelled, in particular, at the utopian, convivial and consensual character attributed to the establishment of relations within current artistic practices.[3] However, the test represented by the actual encounters induced by intervention practices points up the conflictual aspect of these relations, suggesting that the analysis of the practices be transferred to another realm. These practices enable artists, not to create social links, but to raise questions specific to the issues involved in a relationship with the Other: proximity; transitions between public and private spaces, and permeability of those spaces; otherness, construction and deconstruction of identities; idea of community; search for a political effectiveness. The Québec context thus calls for a reconsideration of relational practices beyond the institutional frameworks that seem to have become established since the publication of *Relational Aesthetics*. While the criticism is attached to the analysis of works meant for presentation in a museum setting and tending to redefine the notion of author and the viewer's relationship to the work, the artistic practices of the 1990s and 2000s in Québec have often taken the form of interventions carried out outside venues dedicated to art, working from a reality characterized by its heterogeneity. In emphasizing the relationship as concrete experience able to generate either conviviality or conflict, these practices show that artists are taking into account the conflictual — and no longer solely consensual, utopian or micro-utopian — nature of the relationship. Affecting the individual, the practices of these artists are associated with the idea of a micropolitics and prompt a reflection on our ways of living together.

— Véronique Leblanc

1. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Dijon: Les presses du réel, 2002).

2. See, among others, Rosalyn Deutsche, *Eviction: Art and Spatial Politics* (Cambridge and London: Massachusetts Institute of Technology, 1996); and Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995).

3. See, among others, Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October Magazine* 110 (Fall 2004), p. 51–79; and Tristan Trémeau, "L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale," *L'art même* 19 (2nd quarter 2003), accessed December 13, 2007: http://www2.cfwb.be/LARTMEME/no019/pages/page3.htm#topauteur

Artists
Dean Baldwin, Caroline Boileau, Sylvie Cotton, Raphaëlle de Groot, Rachel Echenberg, Romeo Gongora, Massimo Guerrera, Jacinthe Lessard-L, Devora Neumark, Jean-François Prost, Alana Riley, Ève K. Tremblay

Reskilling

The reskilling present in much recent contemporary art — a revalorization of the handmade, technical skill and craftsmanship — must be understood as a radical, critical project

in the wake of the institutionalization of post-studio and post-production practices. Reskilling reinscribes what was pushed to the margins by the dominant discourses on art throughout the twentieth century.

The dialectic of reskilling/deskilling was initiated by the Cubist collage and took on particular resonance with Marcel Duchamp's first ready-mades. Adopted from an economic model, deskilling is described as "what happens when the expressive unity of eye and hand is overridden by the conditions of social and technological reproducibility"[1] and as a "persistent effort to eliminate artisanal competence and other forms of manual virtuosity from the horizon of both artist competence and aesthetic valuation."[2] While Minimal and conceptual art of the 1960s and postmodern practices of the 1980s have consistently been discussed as radical manifestations of deskilling — as patent rejections of the commodification of the artwork, a displacement of the role of the artist and the primacy of the hand, and a refusal of artistic subjectivity — skill is of course present in even the most dematerialized art object.

Reskilling is not unrelated to the resurgence of feminism and is embedded in an aesthetic and political stance against the mechanization and industrial fabrication of the work of art. Through a reinvestment in the handmade and an explicit declaration of the artist as author/maker of the work, artistic subjectivity is reinscribed in these works. Although participating in a revisiting of craft techniques — fibre arts, ceramics, glasswork, woodworking — reskilling must be located within the broader field of material culture studies, which is involved in refining a language to "study commodities, objects, things and various permutations of materiality."[3] A blurring of the boundaries between high and low, between popular culture and "contemporary art," an embracing of kitsch and a desire to revive a connection between art and life are all present. The integration and transformation of everyday found and recycled objects, labour-intensive artistic practices which render the processes of making explicit, and a declaration of time as being fundamental to the making and receiving of the work are integral. Affect is activated through the manipulation of often familiar, recognizable materials. And while questions of materiality cannot be conceived as medium-specific, there is clearly a preoccupation with the material presence of the object evident in much contemporary painting and sculpture, as are notions of beauty, sensuality and the decorative.

— Lesley Johnstone

1. John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, (London and New York: Verso, 2007), p. 3.

2. Benjamin Buchloh, "Deskilling," in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames and Hudson, 2004), p. 527.

3. See Johanne Sloan's essay in this volume.

Artists
Gisèle Amantea, Patrick Bérubé, Valérie Blass, Anthony Burnham, Éric Cardinal, Pierre Dorion, Marc Dulude, Valérie Kolakis, Lyne Lapointe, Fabienne Lasserre, jake moore, Yannick Pouliot, Monique Régimbald-Zeiber, Stephen Schofield, Dominique Sirois

Sound Art

Sound has long been a material used in art, be it as product, effect or genesis of the work. Historically, the integration of sound into the visual arts refers to both metamorphoses of musical instruments by artists of the historical avant-garde and the development of recording and video art technologies, as well as the exploration of new media in artistic creation. The question of sound in today's art covers a broad spectrum of artistic practices, ranging from spatialized sound environments to images evoking an audio content, and including sound tracks meant to be listened to with headsets. Whether present or merely suggested in artists' works, sound is a feature of the visual arts in a wide variety of ways. As Nicole Gingras writes: "While many artists attribute equal importance to their works' acoustic and visual components, others work exclusively with sound or explore the imaginative

potential of silence. Acoustic raw materials are legion, as are approaches to art-making. Some artists record ambient sounds (car or air traffic, industrial noises, animal and insect sounds, voices in conversation, etc.) and present them in a straight documentary format, while others process them so that we can no longer recognize their origins. A few artists pay attention to the body's *noises* (those of brain waves, for example), which often exist at the threshold of the perceptible; or they take an interest in more "abstract" elements such as electrical and magnetic fields — phenomena said to be *invisible*. In their search for other communicative means, artists create sound objects that function as musical instruments."[1]

The use of sound in current art — audio practices or sound art — involves listening as a new audience attitude. Whether it is a matter of developing audio spaces or, rather, examining the acoustic aspect of a sculpture, installation or video piece, a number of explorations of sound are presented as so many experiences of time and duration. Additionally, depending on their nature, sounds can hold a potential of attraction, aggression or fascination. They can also generate a sense of proximity or enter the private sphere. The sound dimension of many art practices appeals to senses beyond visuality alone. A number of artists, moreover, are striving to render obsolete the distinctions between audio art and visual arts, whose boundaries are increasingly permeable. There would consequently not be, as the artist Jocelyn Robert puts it, "areas termed 'visual' or 'sound.'"[2] Events and festivals devoted to sonic experimentation, new music and experimental electronic music attest to this and are part of what is increasingly referred to as a renewal of performance. Examples include the MUTEK and *Elektra* programs in Montréal and Mois Multi in Québec City. As well, audio practices are particularly conducive to the emergence of different initiatives involving collaborations.

— Véronique Leblanc

1. Nicole Gingras, ed., *Traces*, trans. Michael Bailey and Donald McGrath (Montréal: Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2006), p. 38.

2. Louise Provencher, "An Interview with Jocelyn Robert," *Espace* 59 (Spring 2002), p. 6.

Artists
Jean-Pierre Aubé, Magali Babin, Steve Bates, Catherine Béchard and Sabin Hudon, Alexandre Burton, Gennaro de Pasquale, Chantal Dumas, Robin Dupuis, Caroline Gagné, Jean-Pierre Gauthier, Raymond Gervais, Tim Hecker, Steve Heimbecker, Paul Landon, Diane Landry, André-Éric Létourneau, Emmanuel Madan, Christof Migone, Douglas Moffat, Diane Morin, Sebastien Pesot, Rober Racine, Jocelyn Robert, Alexandre Saint-Onge, Claire Savoie, Martin Tétreault, Nancy Tobin, [The User]

Bibliographie thématique

Archive, document

Bénichou, Anne. « Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive », dans *Maintenant. Images du temps présent = Now. Images of Present Time* (Vincent Lavoie, dir.), Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 2003.

Bénichou, Anne (dir.). *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, [Dijon], Les presses du réel, 2010 (coll. « Perceptions »).

Bernier, Christine (dir.). *Définitions de la culture visuelle IV. Mémoire et archive : Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 23, 24 et 25 mars 2000*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2000 (coll. « Conférences et colloques ; 7 »).

Bonin, Vincent ; Thériault, Michèle (dir.). *Documentary Protocols (1967–1975) = Protocoles documentaires (1967–1975)*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, [2010].

Choinière, France ; Lavoie, Vincent (dir.). *Ondes de choc : La représentation secouée par la photographie = Shock Waves: Photography Rocks Representation*, Montréal, Dazibao, [2003] (coll. « Les Essais »).

Lemay, Yvon. « Livres d'artistes et documents d'archives », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, nº 2 (2010), p. 70–81.

Dossiers thématiques de périodiques

CV Photo, nº 59 (nov. 2002)/Archives

CV ciel variable, nº 80 (sept. 2008/janv. 2009)/ Banques d'images = Images Bank

Esse arts + opinions, nº 71 (hiver 2011)/ Inventaire = Inventories

ETC, nº 86 (juin/juill./août 2009)/ Cabinets de curiosités

Art conceptuel (résurgence de l')

Arnold, Grant *et al. Traffic : Conceptual Art in Canada 1965–1980* [en ligne]/University of Toronto Mississauga, [2010] [Réf. du 20 avril 2011], accès : http://www.utm.utoronto.ca/services/gallery/Blackwood_exhibitionTraffic.html.

Bonin, Vincent ; Thériault, Michèle (dir.). *Documentary Protocols (1967–1975) = Protocoles documentaires (1967–1975)*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, [2010].

Thériault, Michèle. *Cut: Raymond Gervais, Christof Migone, Jocelyn Robert*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, [2006].

Thériault, Michèle. *Filiations conceptuelles* [en ligne], Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, [2008] [Réf. du 20 avril 2011], accès : http://ellengallery.concordia.ca/fr/expositions_filiations.php.

Thériault, Michèle ; Tomas, David. *Duction*, [Montréal], Éditions Carapace, 2001.

Art d'intervention

Alain, Danyèle (dir.). *Terrains d'entente, 2002–2003*, Granby, 3e Impérial, [2005].

Alain, Danyèle ; Bélisle, Julie ; Boivin, Julie. *Champs d'intérêt : Infiltrer, habiter, spéculer [III]*, Granby, 3e Impérial, centre d'essai en art actuel, 2011 [à paraître].

Ardenne, Paul. *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

Babin, Sylvette (dir.). *Lieux et non-lieux de l'art actuel = Places and Non-Places of Contemporary Art*, Montréal, Éditions Esse, 2005.

Beauséjour, Mathieu *et al. TRAFIC. Inter/nationale d'art actuel en Abitibi-Témiscamingue*, Rouyn-Noranda, L'Écart. . . lieu d'art actuel, 2010.

Boileau, Caroline *et al. Mémoire vive + L'algèbre d'Ariane*, Montréal, Dare-Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, 2004.

Boileau, Caroline ; Nadeau, Lisanne. *Champs d'intérêt : Infiltrer, habiter, spéculer [II]*, Granby, 3e Impérial, centre d'essai en art actuel, 2008.

Boivin, Julie *et al. Dis/location : Projet d'articulation urbaine : Square Viger*, Montréal, Dare- Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, 2008.

Dufrasne, Martin ; Grondin, Thomas ; Lessard, Denis. *Champs d'intérêt : Infiltrer, habiter, spéculer [I]*, Granby, 3e Impérial, centre d'essai en art actuel, 2006.

Fraser, Marie ; Gougeon, Diane ; Perreault, Marie. *Sur l'expérience de la ville : Interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999.

Gérin, Annie ; McLean, James S. (dir.). *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

Jacob, Louis. « Spectacles spécifiques : Critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, nº 1 (printemps 2005), p. 125–150.

Loubier, Patrice. *Mon espace/Your space : Bloc3*, Sainte-Thérèse, Praxis art actuel, 2009.

Loubier, Patrice ; Ninacs, Anne-Marie (dir.). *Les Commensaux : Quand l'art se fait circonstances = When Art Becomes Circumstance*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.

Martel, Richard (dir.). *Arts d'attitudes : Discussion, action, interaction*, Québec, Inter Éditeur, 2002.

Martel, Richard (dir.). *Manœuvres* : *Le Lieu, centre en art actuel, 1990–1991*, [Québec], Inter Éditeur/Le Lieu, centre en art actuel, 1992.

Meilleur, Martine ; Parent, Nathalie (dir.). *Orbitæ : [Dare-Dare 1996–1997]*, Montréal, Dare-Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, 1997.

Richard, Alain-Martin. « Quand le spectaculaire s'abolit dans le désir de l'autre », dans Nathalie de Blois et Denis Castonguay, *C'est arrivé près de chez vous : L'art actuel à Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, p. 130–131.

Sioui Durand, Guy. « Esthétiser la révolte : Action terroriste socialement acceptable (ATSA) 1997–2007 », dans *ATSA : Quand l'art passe à l'action = ATSA: When Art Takes Action*, Montréal, Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA), 2008, p. 20–39.

St-Gelais, Thérèse. *Mon espace/Your space : Bloc4*, Sainte-Thérèse, Praxis art actuel, 2010.

St-Hilaire, Jean-Claude *et al.* « L'intervention culturelle : Table ronde », *Intervention*, vol. 1, nº 1 (mars 1978), p. 30–31.

Swidzinski, Jan. « L'art comme art contextuel (manifeste) », *Inter, art actuel*, nº 68 (automne 1997)/Hygiénisme, p. 46–47.

Swidzinski, Jan. *L'art et son contexte : Au fait, qu'est-ce que l'art ?*, Québec, Éditions Intervention, 2005 (coll. « Inter Éditeur »).

Swidzinski, Jan. « Les choses vont comme elles vont », *Art contextuel : Jan Swidzinski*, Québec, Éditions Intervention/J. Swidzinski, 1997.

Dossiers thématiques de périodiques

Esse arts + opinions, nº 42 (printemps 2001)/Pratiques urbaines

Esse arts + opinions, nº 51 (été 2004)/20 ans d'engagement

Esse arts + opinions, nº 52 (automne 2004)/20 ans d'engagement : Du commentaire social

Inter, art actuel, nº 81 (printemps 2002)/Arts d'attitude

Inter, art actuel, nº 92 (hiver 2006)/Art et politique

Inter, art actuel, nº 93 (printemps 2006)/L'art et contexte : Le contexte et l'art

Inter, art actuel, nº 107 (hiver 2011)/Art et activisme

Parachute, nº 101 (janv./févr./mars 2001)/L'idée de communauté = The Idea of Community 02

Art et économie

Babin, Sylvette (dir.). *Vendu : Regard sur la collection et le marché de l'art = Sold: Insights into Collecting and the Art Market*, Montréal, Éditions Esse, 2009.

Godbout, Jacques T. « L'actualité de l'"Essai sur le don" », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, nº 2 (automne 2004)/Présences de Marcel Mauss = The Presences of Marcel Mauss, p. 177–188.

Godbout, Jacques T. *Le don, la dette et l'identité : Homo donator vs homo œconomicus*, Montréal, Boréal/[Paris], La Découverte, 2000.

Godbout, Jacques T. *L'esprit du don*/en collab. avec Alain Caillé, Paris, La Découverte/Montréal, Boréal, 1992 (coll. « Textes à l'appui. Série anthropologie »).

Mailloux, Jean ; Vallée, François (dir.). *Largus : Pratiques de l'art et pratiques du don = Art and Giving*, Québec, La Chambre blanche, 2006.

Simon, Sherry *et al. Used/Goods*/introd. de Gisele Amantea, Lorraine Oades et Kim Sawchuk, Montréal, Cut Rate Collective, 2009.

Dossiers thématiques de périodiques

Espace, nº 63 (printemps 2003)/Art & publicité = Art & Publicity

Esse arts + opinions, nº 49 (automne 2003)/Le troc : De l'entraide communautaire au geste d'art

Esse arts + opinions, nº 69 (printemps/été 2010)/Bling-Bling

Parachute, nº 106 (avril/mai/juin 2002)/Économies

Parachute, nº 110 (avril/mai/juin 2003)/Économies bis = Economies-Biz

Parachute, nº 122 (avril/mai/juin 2006)/Travail = Work

Art politique/art micropolitique

Ardenne, Paul. *L'art dans son moment politique : Écrits de circonstance*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999 (« Collection Essais »).

Déry, Louise ; Régimbald-Zeiber, Monique. *L'art inquiet : Motifs d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQAM, [1998].

Joos, Jean-Ernest. « Communauté et relations plurielles. Dialogue entre les philosophes et les artistes = Community and plural Relations. A Dialogue between Philosophers and Artists », *Parachute*, nº 100 (oct./nov./déc. 2000)/L'idée de communauté = The Idea of Community 01, p. 44–55.

Lamoureux, Ève. *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009 (« Collection Théories » ; TH 03).

Sioui Durand, Guy. « Résistance : Chocs et résilience », *Inter, art actuel*, nº 102 (printemps 2009), p. 22–25.

Uzel, Jean-Philippe. « Art et politique dans les années 1990 », dans *Identités narratives : Mémoire et perception* (Pierre Ouellet, dir.), Québec, CELAT/Les Presses de l'Université Laval, 2002 (« Collection InterCultures »), p. 267–277.

Dossiers thématiques de périodiques

Esse arts + opinions, nº 48 (été 2003)/Citoyen « volontaire »

Esse arts + opinions, nº 60 (printemps/été 2007)/Canular

Inter, art actuel, nº 92 (hiver 2006)/Art et politique

Parachute, nº 115 (juill./août/sept. 2004)/Résistance = Resistance

Art québécois

Aquin, Stéphane. « Entre la langue et l'œil : Diplomatie culturelle et diffusion internationale des arts visuels », dans *Monde et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* (Guy Bellavance, dir.), Montréal, Liber, 2000, p. [159]–171.

Arbour, Rose-Marie. *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Artextes, 1999 (coll. « Prendre parole » ; 2).

[Association Française d'Action Artistique]. *Art actuel : Présences québécoises*/[introd. de Roland Dumas *et al.* ; textes de Gilles Daigneault et de Lise Lamarche], Paris, Association Française d'Action Artistique (AFAA), 1992.

Bellavance, Guy. « Aller ailleurs, aller voir ailleurs, aller se faire voir ailleurs », dans *Monde et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* (Guy Bellavance, dir.), Montréal, Liber, 2000, p. [7]–29.

Bouchard, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : Essai d'histoire comparée*, [Montréal], Boréal, 2000.

Bouchard, Gérard ; Lamonde, Yvan (dir.). *Québécois et Américains : La culture québécoise aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, [Saint-Laurent (QC)], Fides, 1995.

Couture, Francine. « Corridart : Une "exposition-œuvre" à plusieurs voix », dans *Vers une sociologie des œuvres : Cinquièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble* (Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin, avec la collab. de Pascale Ancel, Yvonne Neyrat et Gisèle Peuchlestrade), Paris/Montréal, L'Harmattan, 2001 (coll. « Logiques sociales »), p. 341–355.

Couture, Francine (dir.). *Exposer l'art contemporain du Québec : Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de Diffusion 3D, 2003.

Couture, Francine. « L'art du Québec exposé à l'étranger : Une figure protéiforme », dans *Monde et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* (Guy Bellavance, dir.), Montréal, Liber, 2000, p. 121–144.

Couture, Francine. « L'exposition comme lieu de construction identitaire : La montréalisation de l'art contemporain », dans *Produire la culture, produire l'identité ?* (Andrée Fortin, dir.), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000 (coll. « Culture française d'Amérique »), p. [87]–103.

De Blois, Nathalie ; Castonguay, Denis. *C'est arrivé près de chez vous : L'art actuel à Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008.

De Koninck, Marie-Charlotte ; Landry, Pierre (dir.). *Déclics, art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Musée de la civilisation/[Montréal], Musée d'art contemporain de Montréal/Fides, 1999 (« Collection Images de sociétés »).

Déry, Louise. *Un archipel de désirs : Les artistes du Québec et la scène internationale*, Québec, Musée du Québec, 1991.

Institut d'art contemporain (Montréal, Québec). *Québec 75*, vol. 1 : Arts, [Montréal, L'Institut, 1975].

Lamoureux, Johanne. *Seeing in Tongues: A Narrative of Language and Visual Arts in Québec = Le bout de la langue : Les arts visuels et la langue au Québec*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, [1995 ?].

Paré, André-Louis ; Ross, Jean-Michel ; Lamarche, Bernard. *Québec Gold*, Québec, L'Œil de Poisson/Paris, Association HB, 2008.

Vigneault, Louise. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*/préf. de François-Marc Gagnon, Montréal, Hurtubise HMH, 2002 (coll. « Cahiers du Québec. Collection Beaux-arts »).

Biennales, triennales et événements internationaux

Association Française d'Action Artistique]. *Art actuel : Présences québécoises*/[introd. de Roland Dumas *et al.* ; textes de Gilles Daigneault et de Lise Lamarche], Paris, Association Française d'Action Artistique (AFAA), 1992.

Biennale d'art actuel de Québec (1990). *Biennale d'art actuel de Québec : De la performance à la manœuvre*, [Québec], Inter éditeur et Mirabile Visu/Éditions Intervention, 1991.

Boucher, Mélanie (dir.). *Orange. L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe*, Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2005.

Les Cent Jours d'art contemporain. *Aurora Borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985.

Centre international d'art contemporain de Montréal. *CIAC 2004 : Les 20 ans du CIAC*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 2004.

Fraser, Marie (dir.). *Le Mois de la photo à Montréal 2007 : Explorations narratives = Replaying Narrative*, Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 2007.

Jean, Marie-Josée (dir.). *Le Mois de la photo à Montréal 2001 : Le pouvoir de l'image = The Power of the Image*, [Montréal], VOX, centre de diffusion de la photographie, 2001.

Langford, Martha (dir.). *Le Mois de la photo à Montréal 2005 : Image & Imagination*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2005.

Lavoie, Vincent (dir.). *Le Mois de la photo à Montréal 2003 : Maintenant. Images du présent = Now. Images of Present Time*, Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 2003.

Manifestation internationale d'art de Québec, *Manif d'art 2 : Bonheur et simulacres*, Québec, Manifestation internationale d'art de Québec, 2004.

Manifestation internationale d'art de Québec, *Manif d'art 3 : Cynismes ? = Cynisms?*, Québec, Manifestation internationale d'art de Québec, 2008.

Morel, Gaëlle (dir.). *Le Mois de la photo à Montréal 2009 : Les espaces de l'image = The Spaces of the Image*, Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 2009.

Ouellet, Geneviève (dir.). *Orange Como Como*, Saint-Hyacinthe, Orange. L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe/Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2008.

Paré, André-Louis ; Ross, Jean-Michel ; Lamarche, Bernard. *Québec Gold*, Québec, L'Œil de Poisson/Paris, Association HB, 2008.

Sloan, Johanne. « Biennialism in Montréal », *Public*, nº 22/23 (janv. 2002)/Cities | Scenes, p. 123–132.

Triennale québécoise : 1re 2008. *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme : La Triennale québécoise 2008*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008 (publ. aussi en anglais).

Uzel, Jean-Philippe. « Grandes expositions et démocratie culturelle », dans *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Sainte-Foy, Éd. de l'IQRC, 2000, p. 125–133.

Collectifs d'artistes

Bonin, Vincent ; Thériault, Michèle (dir.). *Documentary Protocols (1967–1975) = Protocoles documentaires (1967–1975)*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2010.

Wesley, Susannah. *Mettre en œuvre : BGL, CRUM, DGC~CGA, Knowles Eddy Knowles, Leisure Projects, PME-ART* [en ligne], Galerie Leonard & Bina Ellen Art Galery, [2009] [Réf. du 29 nov. 2010], accès : http://ellengallery.concordia.ca/fr/reflexion_meo.php.

Dossiers thématiques de périodiques

Espace, nº 45 (automne 1998)/Duo en/in art

Espace, nº 46 (hiver 1998/1999)/Duo en/in art [deuxième partie]

Inter, art actuel, nº 99 (printemps 2008)/Stragédies [*sic*] : Collectifs d'artistes

Commissariat d'exposition

Arbour, Rose-Marie. « Les Cent jours d'art contemporain de Montréal. Un phare essentiel », dans *CIAC 2004 : les 20 ans du CIAC*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 2004, p. 73–81.

Couture, Francine (dir.). *Exposer l'art contemporain du Québec : Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de Diffusion 3D, 2003.

Déry, Louise ; Prioul, Didier ; Sirois, Marie-Pierre. *Are You Talking to Me?: Conversation(s)*, Montréal, Galerie de l'UQAM, [2003 ?].

Ferguson, Bruce W. ; Greenberg, Reesa ; Nairne, Sandy (dir.). *Thinking about Exhibitions*, London/New York, Routledge, 1996.

Lamoureux, Johanne. *L'art insituable : De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001 (coll. « LIEUdit »).

Ninacs, Anne-Marie. « Signer ou s'effacer ? Pour une pratique éthique du commissariat d'exposition », *Esse arts + opinions*, nº 57 (printemps/été 2006), p. 6–9.

Scott, Kitty (dir.). *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents*, Banff, Banff Centre Press/London, Koenig Books, 2011.

Thomas, Catherine (dir.). *The Edge of Everything: Reflections on Curatorial Practice*, Banff, Banff Centre Press, [2002].

Townsend, Melanie (dir.). *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*, Banff, Banff Centre Press, 2003 (coll. « Walter Phillips Gallery Editions »).

White, Peter (dir.). *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*, Banff, Banff Centre Press, 1996 (coll. « Walter Phillips Gallery Editions »).

Dossiers thématiques de périodiques

Esse arts + opinions, nº 72 (printemps/été 2011)/Commissaires = Curators

Site Web

CuratorsinContext.ca: Art Curators Talk About Curating = CommissairesenContexte.ca : Les conservateurs d'art parlent de commissariat [en ligne], OAAG (Ontario Association of Art Galleries)/ARCCO (Artist-Run Centres & Collectives of Ontario), [2008–] [Réf. du 5 juill. 2011], accès : http://curatorsincontext.ca/en/index.php.

Communauté artistique

[*Arts visuels, métiers d'art et arts médiatiques : Données statistiques*] [en ligne], Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ), Institut de la statistique du Québec (ISQ), ©2010 [Réf. du 13 juin 2011], accès : http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/index.htm#arts_visuels.

Bonin, Vincent ; Thériault, Michèle (dir.). *Documentary Protocols (1967–1975) = Protocoles documentaires (1967–1975)*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2010.

De Koninck, Marie-Charlotte ; Landry, Pierre (dir.). *Déclics, art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Musée de la civilisation/[Montréal], Musée d'art contemporain de Montréal/Fides, 1999 (« Collection Images de sociétés »).

Saint-Pierre, Marcel. « A Québec Art Scenic Tour and His 'Contradictions Itinérantes' », dans *Québec Underground, 1962–1972* — Tome : 2 (Yves Robillard, dir.), Montréal, Médiart, 1973, p. 449–471.

Sioui-Durand, Guy. *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976–1996*/préf. de Pierre Restany, Québec, Éditions Intervention, 1997.

Écologie

Art et écologie : 1 temps — 6 lieux/[avant-propos de Guy Durand et Andrée Fortin], Québec, Éditions Intervention/Résistances, [1983].

Babin, Sylvette ; Blouin, Marcel ; Ouellet, Geneviève. *Orange. Il Nostro Gusto* [en ligne], Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, [2009] [Réf. du 20 avril 2011], accès : http://www.expression.qc.ca/orange/commissaires.html.

Boucher, Mélanie (dir.). *Orange. L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe*, Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2005.

Grande, John K. *Art, nature et société*, Montréal, Écosociété, 1997 (titre original : *Balance: Art and Nature*, Montréal/New York, Black Rose Books, 1994).

Ouellet, Geneviève (dir.). *Orange Como Como*, Saint-Hyacinthe, Orange. L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe/Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2008.

Dossiers thématiques de périodiques

Esse arts + opinions, nº 64 (automne 2008)/Déchets = Waste

ETC, nº 75 (sept./oct./nov. 2006)/Écologie

ETC, n° 78 (juin/juill./août 2007)/Écologie = Ecology (2)

ETC, nº 88 (déc. 2009/janv./févr. 2010)/Faire avec

RACAR, vol. 35, nº 1 (2010)/Landscape, Cultural Spaces, Ecology = Paysages, espaces culturels, écologie

Vie des Arts, vol. 35, nº 141 (déc. 1990)/Autour de l'écologie

Extradisciplinarité

Hughes, Lynn ; Lafortune, Marie-Josée (dir.). *Penser l'indiscipline : Recherches interdisciplinaires en art contemporain = Creative Con/fusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*, Montréal, Optica, 2001.

Laramée, Guy (dir.). *L'espace traversé : Réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art = Reflexions on Interdisciplinary Practices in Art*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, [2001?].

St-Gelais, Thérèse (dir.). *L'indécidable : Écarts et déplacements de l'art actuel = The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art*, Montréal, Éditions Esse, 2008.

Féminismes

Arbour, Rose-Marie. « Féminin pluriel et féminismes en arts visuels au Québec », *Esse arts + opinions*, nº 51 (printemps/été 2004), p. 24–31.

Arbour, Rose-Marie. « Les expositions collectives de femmes artistes et leurs catalogues : 1965–1990 », dans *Exposer l'art contemporain du Québec : Discours d'intention et d'accompagn*ement (Francine Couture, dir.), Montréal, Centre de Diffusion 3D, 2003, p. 99–165.

Fraser, Marie ; Johnstone, Lesley (dir.). *Instabili : La question du sujet = The Question of Subject*, [Montréal], La Centrale Galerie Powerhouse/Artextes, 1990.

Gourlay, Sheena. *Feminist/Art in Québec: 1975–1992* [microforme], Ottawa, National Library of Canada = Bibliothèque nationale du Canada, [2004] (coll. « Canadian Theses = Thèses canadiennes ») (aussi en ligne [Réf. du 6 juill. 2011], accès : http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk4/etd/NQ78625.PDF).

Householder, Johanna ; Mars, Tanya (dir.). *Caught in the Act: An Anthology of Performance Art by Canadian Women*, Toronto, YYZ Books, 2004.

Lamoureux, Ève. « Les femmes artistes mobilisées dans le féminisme au Québec », *Sisyphe.org : Un regard féministe sur le monde* [en ligne], Sisyphe, mars 2005, ©2002–2011 [Réf. du 6 juill. 2011], accès : http://sisyphe.org/spip.php?article1597.

Leisure Projects. *I Haven't Been a Figment of My Own Imagination = Je n'étais pas qu'une simple chimère*, Montréal, SBC Galerie d'art contemporain, 2009.

McCutcheon Greiche, Sarah. *Beyond Feminism : Des femmes artistes qui travaillent autour de l'iconographie féminine = Women Artists Working in Female Iconography*, Montréal, Parisian Laundry, 2006.

St-Gelais, Thérèse. « De la provocation (critique) : Entre l'exhibition et l'apparente dissimulation », dans *L'indécidable : Écarts et déplacements de l'art actuel = The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art* (Thérèse St-Gelais, dir.), Montréal, Éditions Esse, 2008, p. 115–127.

St-Gelais, Thérèse. « Politique, sexe ou pratiques sexuelles hypervisibles et hypersexualisation dans la production de femmes actuelles », dans *Femmes, art, création*, Paris, L'Harmattan [actes de colloque à paraître].

Trépanier, Esther (dir.). *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec : Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec/Publications du Québec, 2010 (coll. « Arts du Québec » ; 1).

Dossiers thématiques de périodiques

ETC, nº 83 (sept./oct./nov. 2008)/Néoféminismes : Le politique = Neofeminisms: Politics

ETC, nº 84 (déc. 2008/janv./févr. 2009)/Néoféminismes : L'intime = Neofeminisms: Intimacy

Hétérogénéité

LeTourneux, François. « Stylistic Heterogeneity and Collage », dans *Shifting Borders* (Jean-François Bélisle, Reid W. F. Cooper et Luke Nicholson, dir.), Newcastle (UK), Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 109–116 (publié aussi en français sous le titre : « Hétérogénéité stylistique et collage », dans *Le montage des identités* (Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan, dir.), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008 (« Collection Kairos. Série travaux communs »), p. 149–164.

Panaccio-Letendre, Charlotte ; Sirois, Dominique (dir.). *Actes du colloque « Art contemporain et hétérogénéité »*, 79^e Congrès de l'Acfas, Sherbrooke (QC), Université de Sherbrooke, 10 mai 2011 [à paraître].

Payant, René. « Collage at large », dans *Vedute : Pièces détachées sur l'art, 1976–1986*/préf. de Louis Marin, Laval, Trois, 1987, p. 75–86.

Identité

Asselin, Olivier ; Lamoureux, Johanne ; Ross, Christine (dir.). *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2008.

Fung, Richard ; Gagnon, Monika Kin (dir.). *Territoires et trajectoires : 14 dialogues sur l'art et les constructions raciales, culturelles et identitaires*, Montréal, Éditions Artextes, 2006 (coll. « Prendre parole »).

Gagnon, Monika Kin (dir.). « Point/Doc : Bibliographie sur l'art et les politiques racio-culturelles au Québec et au Canada = Bibliography on Art and Cultural Race Politics in Québec and Canada », *Artexte/Info*, nº 8 (mai 2006), encart n. p. (aussi en ligne [Réf. du 15 juill. 2010], accès : http://www.artexte.ca/wp-content/uploads/pointdoc-race.pdf).

Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

St-Gelais, Thérèse. « L'autre de l'étranger », dans *Mon espace/Your space : Bloc4*, Sainte-Thérèse, Praxis art actuel, 2010, p. 6–13.

St-Jean Aubre, Anne-Marie. *Ancrage territorial et mobilité : Conceptualisation et représentation de l'identité dans le travail de Rebecca Belmore et de Jin-me Yoon*, 2009. Mémoire de maîtrise (Études des arts), Université du Québec à Montréal (aussi en ligne [Réf. du 20 juill. 2011], accès : http://www.archipel.uqam.ca/2261/1/M10974.pdf).

Dossiers thématiques de périodiques

CV ciel variable, nº 63 (mars 2004)/Persona

CV ciel variable, nº 88 (printemps/été 2011)/Visages = Faces

CV Photo, nº 62 (déc. 2003)/Territoire/Identité = Territory/Identity

Esse arts + opinions, nº 58 (automne/hiver 2006)/Extimité [*sic*] ou le désir de s'exposer

ETC, nº 83 (sept./oct./nov. 2008)/Néoféminismes : Le politique = Neofeminisms: Politics

ETC, nº 81 (mars/avril/mai 2008)/Identités = Identities

ETC, nº 62 (juin/juill./août 2003)/Le corps gay/Art du vide 2

Parachute, nº 100 (oct./nov./déc. 2000)/L'idée de communauté = The Idea of Community 01

Parachute, nº 101 (janv./févr./mars 2001)/L'idée de communauté = The Idea of Community 02

Parachute, nº 102 (avril/mai/juin 2001)/L'idée de communauté = The Idea of Community 03

Parachute, nº 105 (janv./févr./mars 2002)/Autofictions

Parachute, nº 120 (oct./nov./déc. 2005)/Frontières = Borders

Interactivité

De Pauw, Manon. « L'image éprouvée : Les enjeux de l'interactivité au sein du groupe Interstices », *ETC*, nº 65 (mars/avril/mai 2004)/Surveillance, p. 7–12.

Makrous, Paule. « La figure mythique de Mouchette : Effet de présence et rituel », *ETC*, n° 79 (sept./oct./nov. 2007)/Rituel = Rituals — *ETC* 20 ans, p. 13–15.

Marks, Laura U. « The Interactive Citizen: The Disappearing Subject », *Parachute*, nº 77 (janv./févr./mars 1995), p. 12–17.

Poissant, Louise (dir.). *Esthétique des arts médiatiques : Interfaces et sensorialité*, Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C./Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003 (« Collection Esthétique »).

Rokeby, David. « Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media », dans *Critical Issues in Electronic Media* (Simon Penny, dir.), Albany, State University of New York Press, 1995 (coll. « SUNY Series in Film History and Theory »), p. 133–158.

Dossier thématique de périodique

Esse arts + opinions, nº 63 (printemps/été 2008)/Actions réciproques = Mutual Actions

Sites Web

Université du Québec à Montréal. Département d'études littéraires. *Figura — Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire* [en ligne], Figura/Université du Québec à Montréal (UQAM), [1999–] [Réf. du 24 mai 2011], accès : http://figura.uqam.ca.

Université du Québec à Montréal. Laboratoire NT2 du Département d'études littéraires. *NT2 : Nouvelles technologies, nouvelles textualités : Le laboratoire de recherche sur les arts hypermédiatiques* [en ligne], Université du Québec à Montréal (UQAM), 2005–2011 [Réf. du 24 mai 2011], accès : http://nt2.uqam.ca.

Jeu

Fraser, Marie. « Aux bords de l'art », dans *L'indécidable : Écarts et déplacements de l'art actuel = The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art* (Thérèse St-Gelais, dir.), Montréal, Éditions Esse, 2008, p. 23–35 (en anglais, sous le titre : « On the Borders of Art », p. 165–175).

Fraser, Marie. *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001.

Paré, André-Louis. « Humour, jeu et ludisme : À quoi joue-t-on ? = Humour, Games and Playfulness: What Are We Playing? », *Espace*, nº 77 (automne 2006), p. 8–15.

Paré, André-Louis ; Ross, Jean-Michel ; Lamarche, Bernard. *Québec Gold*, Québec, L'Œil de Poisson/Paris, Association HB, 2008.

Dossiers thématiques de périodiques

Esse arts + opinions, nº 60 (printemps/été 2007)/Canular

Esse arts + opinions, nº 67 (automne 2009)/Trouble-fête = Killjoy (num. spécial 25e anniversaire)

Esse arts + opinions, nº 68 (hiver 2010)/Sabotage

Intermédialité : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, nº 9 (printemps 2007)/Jouer = Playing.

Matérialité

Colloque international Max et Iris Stern (1er : 2006 : Montréal, Québec). *Arts de mémoire : Matériaux, médias, mythologies : Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 22, 23 et 24 mars 2006, organisé en collaboration avec le Centre canadien d'études allemandes et européennes et le Centre de recherche sur l'intermédialité (Université de Montréal), sous la direction de Philippe Despoix et Christine Bernier*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2007.

Mobilité

Ardenne, Paul. *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002 (coll. « Champs, arts »).

Babin, Sylvette (dir.). *Lieux et non-lieux de l'art actuel = Places and Non-Places of Contemporary Art*, Montréal, Éditions Esse, 2005.

Borasi, Giovanna ; Zardini, Mirko (dir.). *Actions : Comment s'approprier la ville*, Montréal, Centre canadien d'architecture/Amsterdam, SUN, 2008.

De Groot, Raphaëlle ; Quintal, Manon (dir.). *Mobilité et résonances : Expérimentation continue Dare-Dare, 1998–1999*, Montréal, Dare-Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, 2000.

Dorais, Ève. « La fragilité mise en boîte », *Esse arts + opinions*, nº 65 (hiver 2009), p. 22–25.

Fraser, Marie. *La demeure*, Montréal, Optica, 2008.

Richard, Alain-Martin (dir.). *Territoires nomades : Une manœuvre de membres du collectif Inter/Le Lieu : Jean-Yves Fréchette, Richard Martel, Nathalie Perreault, Alain-Martin Richard et Jean-Claude Saint-Hilaire : Première étape : mai et juin 1994*, Québec, Éditions Intervention, 1995 (coll. « Inter éditeur »).

Robin, Régine. *Mégapolis : Les derniers pas du flâneur*, [Paris], Stock, 2009 (coll. « Ordre d'idées »).

Dossiers thématiques de périodiques

Esse arts + opinions, nº 54 (printemps/été 2005)/Dérives

Esse arts + opinions, nº 55 (automne 2005)/Dérives II

Vox : Image contemporaine = Contemporary Image, nº 26 (mars 2008)/Espace mobile = Mobile Space

Modernité (retour ou persistance de la)

Couture, Francine. « La Révolution tranquille et la modernité artistique : Démocratisation et professionnalisation de l'art », dans *Révolution tranquille : 40 ans plus tard : Un bilan* (Yves Bélanger, Robert Comeau et Céline Métivier, dir.), Montréal, VLB éditeur, 2000 (coll. « Études québécoises ; 54 »), p. [245]–252.

Couture, Francine (dir.). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, vol. 1, VLB éditeur, [1993] (coll. « Essais critiques » ; 4).

Fournier, Marcel. *L'entrée dans la modernité : Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986.

Lamonde, Yvan ; Trépanier, Esther (dir.). *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC)/Presses de l'Université Laval, 2007, 1986.

Taylor, Charles. « Les sources de l'identité moderne », dans *Les frontières de l'identité : Modernité et postmodernisme au Québec* (Mikhaël Albaz, Andrée Fortin et Guy Laforest, dir.), Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval/Paris, L'Harmattan, 1996 (coll. « Sociétés et mutations »), p. [347]–364.

Taylor, Charles. *Les sources du moi : La formation de l'identité moderne*, [Montréal], Boréal, 1998, 1989 (trad. de : *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*).

Nouveaux espaces

Asselin, Olivier. « Big Mother : La webcam comme terminal relationnel », *Esse arts + opinions*, nº 58 (automne/hiver 2006)/Extimité [*sic*] ou le désir de s'exposer, p. 8–12.

Asselin, Olivier. « La star et le prisonnier. Les dispositifs d'auto-surveillance et de spectacularisation de soi sur Internet », dans *La circulation des images : Médiation des cultures* (Richard Bégin, Myriam Dussault et Emmanuelle Dyotte , dir.), Paris, L'Harmattan, 2006 (coll. « Esthétiques »), p. 9–21.

Asselin, Olivier. « The Star and the Prisoner: The Spectacle and Surveillance of the Self on the Web », dans *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture* (Olivier Asselin, Johanne Lamoureux et Christine Ross, dir.), Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2008, p. 198–225.

Daubner, Ernestine ; Poissant, Louise (dir.). *Art et biotechnologies*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2005 (« Collection Esthétique »).

Lalonde, Joanne. « Projections pour une mécréante », dans *L'indécidable : Écarts et déplacements de l'art actuel = The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art* (Thérèse St-Gelais, dir.), Montréal, Éditions Esse, 2008, p. 101–111 (en anglais, sous le titre : « Projections for an Unbeliever », p. 241–250).

Poissant, Louise (dir.). *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1995 (« Collection Esthétique »).

Poissant, Louise (dir.). *Esthétique des arts médiatiques : Interfaces et sensorialité*, Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C./Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003 (« Collection Esthétique »).

Robin, Régine. *Le Golem de l'écriture : De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, [1997 ?] (coll. « Théorie et littérature »).

Nouveaux médias

Asselin, Olivier. « L'exposition du cinéma : Fragments d'une histoire locale et globale », *Perspective : La revue de l'INH : Actualités de la recherche en histoire de l'art*/Institut national d'histoire de l'art, nº 3/XXe–XXIe siècles/Le Canada (2008), p. 565–570.

Asselin, Olivier. « Le récit, l'espace navigable et la banque de données. Quelques remarques détachées sur le cinéma numérique », dans *Raconte-moi = Tell Me* (Marie Fraser, dir.), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec/Luxembourg, Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, 2005, p. 63–69 (en anglais, sous le titre : « The Narrative, Navigable Space and Databases: A Few Remarks on Digital Cinema », p. 113–118).

Asselin, Olivier. « Un cinéma augmenté. De Janet Cardiff aux *Alternate Reality Games* », dans *Cinéma et art contemporain* (Philippe Dubois, dir.) [en préparation].

Asselin, Olivier. « Un cinéma-peau. La question de l'immersion dans les promenades de Janet Cardiff », dans *Effets de présence/Effets de réel II : Formes indisciplinées* (Josette Féral et Louise Poissant, dir.) [en préparation].

Cron, Marie-Michèle ; Beaudoin, Pierre. *Les arts numériques à Montréal : Le capital de l'avenir,* Montréal, [Ville de] Montréal, 2007 (aussi en ligne [Réf. du 6 juill. 2011], accès : http://www.artsmontreal.org/media/Documentation/publications/artsnumeriques.pdf).

Cron, Marie-Michèle ; Uzel, Jean-Philippe. *Les arts numériques à Montréal : Création/Innovation/Diffusion*, Montréal, [Ville de] Montréal/GRESO (Groupe de Recherche en Sociologie des Œuvres de l'Université du Québec à Montréal), 2011 (aussi en ligne [Réf. 8 juill. 2011], accès : http://www.artsmontreal.org/media/Documentation/publications/artsnumeriquesmtlF.pdf).

Depocas, Alain ; Ippolito, Jon ; Jones, Caitlin (dir.). « Variable Media Glossary », dans *The Variable Media Approach: Permanence Through Change = L'approche des médias variables : La permanence par le changement*, New York, Guggenheim Museum/Montréal, Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2003, p. 123–129 (en français, sous le titre : « Glossaire des médias variables », p. 130–137 ; aussi en ligne [Réf. du 7 juill. 2011], accès : http://www.variablemedia.net/).

Fortin, Lucie *et al. Avatar : Œuvres avouées = Avatar: Avowed Works* (Émilie Morin et Jocelyn Robert, dir. artistiques), Québec, Avatar/Ohm éditions, 2005.

Gagnon, Jean. « La conservation des œuvres d'art à l'époque de l'obsolescence », *CV ciel variable*, nº 79 (mai/sept. 2008), p. 41–43 (en anglais, sous le titre : « Preservation of Artworks in the Era of Obsolescence », p. 44–45.

Parent, Sylvie. « Du statique au dynamique : Projets photographiques pour le Web », *CV ciel variable*, nº 76 (juin 2007), p. 26–27.

Parent, Sylvie. « Projets photographiques pour le Web : Reconnaissance des lieux, *CV ciel variable*, nº 77 (hiver 2007), p. 30–31 (en anglais, sous le titre : « Photographic Projects for the Web: Site Recognition », p. 32–33.

Poissant, Louise. « Les arts médiatiques au Québec : Un défi et une réussite », dans *Traité de la culture* (Denise Lemieux, dir., avec la collab. de Gilles Bibeau *et al.*), Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC/Presses de l'Université Laval, 2002, p. 575–593.

Poissant, Louise (dir.). *Dictionnaire des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997 (« Collection Esthétique »).

Poissant, Louise (dir.). *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1995 (« Collection Esthétique »).

Poissant, Louise ; Tremblay, Pierre (dir.). *Prolifération des écrans = Proliferation of Screens*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008 (« Collection Esthétique »).

Robert, Jocelyn (dir.). *Degrés d'hybridité : Regard sur le Mois Multi 6 = Degrees of Hybridity: A Look at the Mois Multi 6*, Québec, Ohm éditions, 2005.

Ross, Christine. *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2006.

Ross, Christine. « Experimental Video in Canada and the Question of Identity », dans *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century* (Anne Whitelaw, Brian Foss et Sandra Paikowsky, dir.), Don Mills, Ont., Oxford University Press, 2010, p. 393–411.

Ross, Christine. *Images de surface : L'art vidéo reconsidéré*, Montréal, Artextes, [1996].

Ross, Christine. « New Screens Beyond the Screen: The Spatial Distribution of the Image in Augmented Reality Art », dans *Screen/Space The Projected Image in Contemporary Art* (Tamara Trodd, dir.), Manchester (UK), Manchester University Press, 2011 (coll. « Rethinking Art's Histories »).

Tremblay, Élène (dir.). *L'image ramifiée : Le photographique du Web = Photographic Images on the Web*, Québec, Éditions J'ai VU, 2007 (coll. « L'opposite ; 5 »).

Dossiers thématiques de périodiques

Esse arts + opinions, nº 39 (printemps 2000)/Mode technologique

ETC, nº 76 (déc. 2006/janv./févr. 2007)/Le numérique

Inter, art actuel, nº 98 (hiver 2008)/Espaces sonores

Parachute, nº 107 (juill./août/sept. 2002)/Électrosons = Electrosounds

Parachute, nº 112 (oct./nov./déc. 2003)/Corps automates = Automata

Parachute, nº 113 (janv./févr./mars 2004)/Écrans numériques = Digital Screens

Site Web

DOCAM [en ligne], Alliance de recherche DOCAM/ La fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, [s.d.] [Réf. du 8 juill. 2011], accès : http://www.docam.ca/fr.html.

Performance

Fraser, Marie ; Lafortune, Marie-Josée. *Gestes d'artistes = Artists' Gestures*, Montréal, Optica, [2003].

Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

Martel, Richard (dir.). *Rencontre internationale d'art performance de Québec*, Québec, Éditions Intervention/Le Lieu, centre en art actuel, 2006.

Pelletier, Sonia (dir.). « Point/Doc : La documentation en performance = The Documentation of Performance », *Artexte/Info*, nº 7 (oct. 2005), encart n. p. (aussi en ligne [Réf. du 15 juill. 2010], accès : http://www.artexte.ca/wp-content/uploads/pointdoc-perf.pdf ; http://www.artexte.ca/wp-content/uploads/pointdoc-perf-b.pdf).

Pontbriand, Chantal (dir.). *Performance, text(e)s & documents : Actes du colloque Performance et multidisciplinarité : Postmodernisme, Montréal, 9, 10, 11 octobre 1980 = Proceedings of the Conference Multidisciplinay Aspects of Performance: Postmodernism, Montréal, October 9, 10, 11, 1980*, Montréal, Parachute, 1981.

Les Trois Grâces [collectif d'artistes : Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton et Anne Bérubé]. *Le performatif : Une bibliographie = The Performative: A Bibliography* [en ligne], Éditions Artexte, 2009 [Réf. du 15 juill. 2010], accès : http://www.artexte.ca/wp-content/uploads/performative_bibliography.pdf.

Dossiers thématiques de périodiques

CV ciel variable, nº 72 (juin 2006)/Photo performance

CV ciel variable, nº 86 (automne 2010)/Performance

Esse arts + opinions, nº 40 (été 2000)/Performance

Inter, art actuel, n° 95 (hiver 2007)/ Pratiques performatives

Inter, art actuel, nº 105 (printemps 2010)/ Fragments d'art actif

Pratiques relationnelles

Boucher, Mélanie (dir.). *Orange. L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe*, Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2005.

Fraser, Marie. *La demeure*, Montréal, Optica, 2008.

Fraser, Marie ; Gougeon, Diane ; Perreault, Marie. *Sur l'expérience de la ville : Interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999.

Fraser, Marie ; Lafortune, Marie-Josée. *Gestes d'artistes = Artists' Gestures*, Montréal, Optica, [2003].

Loubier, Patrice. « Des espaces conviviaux », *ETC*, nº 49 (mars/avril/mai 2000)/Espace intimes, p. 6–12.

Loubier, Patrice ; Ninacs, Anne-Marie (dir.). *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances = When Art Becomes Circumstance*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.

Pontbriand, Chantal. *Communauté et gestes*, Montréal, Parachute, 2000.

Dossiers thématiques de périodiques

Esse arts + opinions, nº 48 (printemps/été 2003)/ Citoyen « volontaire »

Esse arts + opinions, nº 63 (printemps/été 2008)/ Actions réciproques = Mutual Actions

Inter, art actuel, nº 101 (hiver 2008/2009)/La relation

Parachute, nº 100 (oct./nov./déc. 2000)/ L'idée de communauté = The Idea of Community 01

Parachute, nº 101 (janv./févr./mars 2001)/ L'idée de communauté = The Idea of Community 02

Parachute, nº 102 (avril/mai/juin 2001)/ L'idée de communauté = The Idea of Community 03

Parachute, nº 124 (oct./déc. 2006)/Violence Unlimited

Reconstitution

Couture, Francine. « Réexposer ou produire l'œuvre originale ? = To Re-exhibit or To Produce the Original Work? », *Espace*, nº 71 (printemps 2005), p. 6–11.

Dulguerova, Elitza. « L'expérience et son double : Notes sur la reconstitution d'expositions et la photographie », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, nº 15 (printemps 2010)/Exposer = Displaying, p. 53–71.

Fraser, Marie (dir.). *Le Mois de la photo à Montréal 2007 : Explorations narratives = Replaying Narrative*, Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 2007.

Lavoie, Vincent (dir.). *Maintenant : Images du temps présent 2003 = Now: Images of Present Time 2003*, Montréal, Le Mois de la photo à Montréal, 2003.

Zeppetelli, John. *Reconstitutions = Reenactments*, Montréal, DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, [2008].

Recyclage

Daigneault, Gilles. « Les grandes manœuvres de l'art modeste — Le sourire ambigu de Serge Murphy et de BGL = The Great Manœuvres of Modest Art — The Ambiguous Smiles of Serge Murphy and BGL », *Espace*, nº 59 (printemps 2002), p. 28–32.

Dionne, Claude ; Mariniello, Silvestra ; Moser, Walter (dir.). *Recyclages : Économies de l'appropriation culturelle*, Montréal, Balzac, 1996 (« Collection L'Univers des discours »).

Dionne, Claude ; Neville, Brian ; Villeneuve, Johanne (dir.). *La mémoire des déchets : Essais sur la culture et la valeur du passé*, Québec, Éditions Nota bene, 1999.

Simon, Sherry *et al. Used/Goods*/introd. de Gisele Amantea, Lorraine Oades et Kim Sawchuk, Montréal, Cut Rate Collective, 2009.

Vergine, Lea. *Quand les déchets deviennent art : Trash Rubbish Mongo*, Milano, Skira, 2007.

Dossiers thématiques de périodiques

Espace, nº 80 (été 2007)/Sculpture & procédés = Sculpture Making

Esse arts + opinions, nº 64 (automne 2008)/ Déchets = Waste

Esse arts + opinions, nº 71 (hiver 2011)/ Inventaire = Inventories

ETC, n° 88 (déc. 2009/janv./févr. 2010)/Faire avec

Requalification

Adamson, Glenn. *Thinking Through Craft*, Oxford/ New York, Berg, 2007.

Cheasley Paterson, Elaine ; Longchamps, Denis ; Musée des maîtres et artisans du Québec. *Savoir re-faire la tradition = Re-Crafting Tradition*, Montréal, Musée des maîtres et artisans du Québec, 2006.

Roberts, John. *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London/ New York, Verso, 2007.

St-Pierre, Gaston. *Les lieux communs* : *Culture populaire et art contemporain*, Rimouski, Musée régional de Rimouski, [1998].

Son

Drobnick, Jim (dir.). *Aural Cultures*, Toronto (Ont.), YYZ Books/Banff (Alb.), Walter Phillips Gallery, 2004.

Gingras, Nicole. *Frottements. Objets et surfaces sonores* = [*Frictions: Sound Objects and Surfaces*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004.

Gingras, Nicole (dir.). *Le son dans l'art contemporain canadien*, Montréal, Éditions Artextes, [2003].

Gingras, Nicole (dir.). *Traces*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, [2006].

Lander, Dan ; Lexier, Micah (dir.). *Sound by Artists*, Toronto, Art Metropole/Banff (Alb.), Walter Phillips Gallery, 1990.

Thériault, Michèle. *The Acoustic Gaze: Raymond Gervais, Rober Racine = Le regard acoustique : Raymond Gervais, Rober Racine,* Oakville, Oakville Galleries, [1998].

Dossiers thématiques de périodiques

Espace, nº 58 (hiver 2001/2002)/Espace sonore

Espace, nº 59 (printemps 2002)/Espace sonore = Sound Space (suite)

Esse arts + opinions, nº 59 (hiver 2007)/Bruit

Parachute, nº 107 (juill./août/sept. 2002)/ Électrosons = Electrosounds

Liste des œuvres

* Sauf indication contraire, les œuvres font partie de la collection des artistes

Numa Amun

Citadelle des sens (Bleu)
2007–2009
Encre sur papier
102 x 81 cm
Collection de Chris Cran, Calgary

Citadelle des sens (Bleu ombré)
2007–2009
Encre sur papier
81 x 102 cm
Collection de la Illingworth Kerr Gallery, Calgary

Citadelle des sens (Jaune)
2007–2009
Encre sur papier
102 x 81 cm
Collection de David Aldrich, Calgary

Citadelle des sens (Jaune ombré)
2007–2009
Encre sur papier
102 x 81 cm
Collection de la Illingworth Kerr Gallery, Calgary

Citadelle des sens (Magenta)
2007–2009
Encre sur papier
102 x 81 cm
Collection de Wayne Baerwaldt, Calgary

Citadelle des sens (Orange)
2007–2009
Encre sur papier
81 x 102 cm
Collection de Sajak & Farki, Calgary

Citadelle des sens (Rouge)
2007–2009
Encre sur papier
81 x 102 cm
Collection de la Illingworth Kerr Gallery, Calgary

Citadelle des sens (Rouge ombré)
2007–2009
Encre sur papier
102 x 81 cm
Collection de la Illingworth Kerr Gallery, Calgary

Citadelle des sens (Vert)
2007–2009
Encre sur papier
81 x 102 cm
Collection de la Illingworth Kerr Gallery, Calgary

Citadelle des sens (Vert ombré)
2007–2009
Encre sur papier
81 x 102 cm
Collection de Sajak & Farki, Calgary

Citadelle des sens (Vert toit d'église)
2007–2009
Encre sur papier
102 x 81 cm
Collection de la Illingworth Kerr Gallery, Calgary

Citadelle des sens (Violet)
2007–2009
Encre sur papier
102 x 81 cm
Collection de la Illingworth Kerr Gallery, Calgary

Jean-Pierre Aubé

31 soleils (Dawn Chorus), 2010
Installation vidéographique
Vidéogramme, 23 min 55 s, son, système de haut-parleurs à 12 composantes, console, 4 amplificateurs, ordinateur, boîte de transport, projecteur vidéo, fils

Magali Babin

Bruits de fond, 2010–2011
Enregistrements sonores sur postes d'écoute, environ 25 min

Dean Baldwin

Ship in a Bottle, Barbados Rhum, 2011
Installation
Matériaux divers

Steve Bates

Concertina, 2011
Installation sculpturale et sonore
Fil barbelé concertina, radios FM, transmetteurs radio, lecteur multimédia, concertina
Dimensions variables

Lorna Bauer

Éminence grise, 2011
Installation photographique comprenant :

Éminence grise (Cut Up's/Cut Off's), 2011
6 épreuves à développement chromogène
125 x 18 cm (chacune)

Éminence grise (Documentary Photographer), 2011
6 épreuves à développement chromogène
125 x 83 cm (chacune)

Éminence grise (How to Sell Burroughs Paintings), 2011
Projection d'un transparent 4 x 5 d'une peinture de William Burroughs (*The Blood of Kings*, 1988, contreplaqué de bois et peinture en vaporisateur, 175 x 58 cm) et texte « How To Sell Burroughs Paintings » par Hank Bull, 1988

Avec l'aimable permission de Hank Bull

Sylvain Baumann et Florine Leoni

Maleen, ich beneide Dich in manchen Augenblicken um Deine kühle, vornehme und bewusste Distanz zur Umwelt, 2011
Installation *in situ*
Matériaux divers, double projection
Environ 85 m^2

Mathieu Beauséjour

Icarus (La Récolte), 2010
Installation
Mobilier, stores verticaux, métal, tourne-disque REGA pi3, disque vinyle 33 tours, impression numérique au jet d'encre sur bannière de polypropylène, dessin

Avec l'aimable permission de Éponyme Galerie, Bordeaux

Sophie Bélair Clément

Prounen-Raum. Mur, bois, couleur, 2011
Installation
Matériaux divers
300 x 300 x 260 cm

Matthew Biederman

Guided Saccade, 2011
Dessins générés par ordinateur
Avec l'aimable permission
de Art45, Montréal

Olivia Boudreau

L'Étuve, 2011
Projection vidéographique, son
Environ 20 min

Jacynthe Carrier

01, 02, 03, 04 (de la série *Rites*)
2011
Épreuves au jet d'encre, 1/3
75 x 100 cm ; 100 x 75 cm

Rites, 2010–2011
Installation vidéographique à triple canaux, son, environ 12 min

Collection de Loto-Québec

Marie-Andrée Cormier

Paysage humain II, 2011
Installation vidéographique à double canaux sur écrans suspendus
11 min 30 s

Alexandre David

Une ou deux places, 2011
Installation *in situ*
Contreplaqué de bois
Environ 75 m^2

Jessica Eaton

XP 10 I, II, III, 2011
Triptyque. Épreuves à développement chromogène
127 x 102 cm (chacune)

cfaal 167, 2011
Épreuve au jet d'encre
100 x 81 cm

cfaal 160, 2011
Épreuve au jet d'encre
100 x 81 cm

cfaal 173, 2011
Épreuve au jet d'encre
100 x 81 cm

Untitled, 2011
Épreuve à développement chromogène
152 x 122 cm

Untitled, 2011
Épreuve à développement chromogène
152 x 122 cm

Avec l'aimable permission de Clint Roenich Gallery, Toronto

Grier Edmundson

Installation comprenant :

Keeping it Real (Anker), 2011
Diptyque. Huile sur toile
56 x 71 cm (chacune)

Law and Order, 2011
Papier peint. Sérigraphie sur papier journal
Dimensions variables

looking around looking, 2011
Huile sur toile
153 x 153 cm

perfect nothing, 2011
Fibre de bois, miroir et teinture à bois
188 x 86 x 84 cm

the future is when, 2011
Huile sur toile
31 x 23 cm

Untitled, 2011
Huile sur toile
122 x 122 cm

Untitled (Sometimes I am content)
2011
Huile sur toile
122 x 107 cm

Avec l'aimable permission de Battat Contemporary, Montréal; de Kendall Koppe Gallery, Glasgow; de Fourteen 30 Contemporary, Portland OR

Julie Favreau

Ernest Ferdik, 2011
Installation
Vidéogramme, son, environ 12 min, bois, cuir, ciment, plâtre, cire

Claudie Gagnon

Tableaux, 2011
Vidéogramme, son
Environ 20 min

Massimo Guerrera

La Réunion des pratiques
2007– à ce jour
Installation
Œuvres sur papier, épreuves numériques, bande sonore, os, bois, plâtre, silicone, coton, peinture acrylique, fil cuivre, feuille d'or

Avec l'aimable permission de la galerie Joyce Yahouda, Montréal et de Clint Roenisch Gallery, Toronto

Nelson Henricks

2287 Hz, 2011
Installation vidéographique
3 vidéogrammes, son, 5 min chacun, oscilloscope, moniteurs vidéo, lecteurs vidéo, amplificateur, haut-parleurs, tourne-disque, pieds de microphones, morceau de verre rouge, ampoules

Jim Holyoak et Matt Shane

Quagmire, 2011
Installation *in situ*
Encre et graphite sur papier Fabriano

Mark Igloliorte

Untitled, 2010– à ce jour
60 diptyques
Huile sur pages de bottin téléphonique
20,5 x 27 cm ; 27 x 20,5 cm ; 26,5 x 27 cm ; 13 x 21 cm ;
1 diptyque de la Collection de Senvest
1 diptyque de la Collection de Jean Pitre et Claude Leclerc
1 diptyque de collection particulière

Untitled, 2010
Huile sur papier Kraft
242 x 465 cm

Avec l'aimable permission de la galerie Donald Browne, Montréal

Chris Kline

Divider No. 1, 2011
Acrylique sur popeline sur châssis
183 x 183 cm

Divider No. 2, 2011
Acrylique sur popeline sur châssis
183 x 183 cm

Divider No. 6, 2011
Acrylique sur popeline sur châssis
183 x 183 cm

31C14, 2009
Encre de chine sur papier
64 x 91 cm

31C14 Provisional (Reverse), 2009
Crayon de couleur sur papier
65 x 91 cm

Avec l'aimable permission de la galerie René Blouin, Montréal

Thomas Kneubühler

Under Currents, 2011
Installation
Épreuves à développement chromogène, caisson lumineux, vidéogramme, son, environ 7 min, documents

Valérie Kolakis

Small Flowers Crack Concrete
2010–2011
Installation
Épreuves au jet d'encre, œuvres sur papier, cyanotype, feuille de verre courbée, miroir, tige d'acier, béton

Avec l'aimable permission de la galerie Donald Browne, Montréal

Stéphane La Rue

Mouvement nº 4 : Futur antérieur
2010–2011
35 aquarelles sur papier Strathmore Cold Press
48 x 61 cm ; 61 x 48 cm ;
28 x 38 cm ; 38 x 28 cm ;
33 x 46 cm ; 46 x 33 cm ;

Avec l'aimable permission de la galerie Roger Bellemare, Montréal et de TrepanierBaer, Calgary

Fabienne Lasserre

Mute, 2011
Lin, polymère acrylique, feutre, fibre de bois, peinture acrylique, peinture émaillée
63 x 85 x 65 cm

Passively, 2011
Laine brute, gelée de pétrole, papier contact
Dimensions variables

With a View to Entertainment, 2011
Feutre, lin, polymère acrylique, aluminium, brique, acier, émail
340 x 140 x 41 cm

Around Here and Down, 2010
Feutre, lin, polymère acrylique, fils d'aluminium, émail
Hauteur variable x 76 x 84 cm

Becomer, 2010
Feutre, lin, polymère acrylique, plâtre, aluminium, acier
131 x 33 x 13 cm

Love of Illusion, 2010
Lin, acier, polymère acrylique, peinture émaillée, pigment, peinture acrylique, papier, feutre, aluminium
85 x 97 x 41 cm

Take Place, 2010
Lin, polymère acrylique, fils, latex, tuyau de plastique
126 x 170 x 270 (diam.) cm

Unthought, 2010
Lin, polymère acrylique, acier, chaise
293 x 178 x 133 cm

Yet Out, 2010
Feutre, lin, polymère acrylique, acier
178 x 56 x 60 cm

At Home in the Whole Universe at All Times, 2009
Lin, polymère acrylique, pâte à modeler, peinture acrylique, fils
208 x 74 x 43 cm
Collection de Joy et Timothy Thompson

Avec l'aimable permission de Gallery Diet, Miami et de Jeff Bailey Gallery, New York

Mathieu Latulippe

Nouvelles aventures, 2011
Installation
Cénotaphe, coffre-fort, maquettes, objets divers

Frédéric Lavoie

À l'affût, 2011
Projection vidéographique sur écran suspendu, son, environ 15 min

À l'écoute, 2011
4 extraits de films super 8 transférés sur fichier numérique, son, environ 3 min chacun

François Lemieux

The Quality of Life Checklist, lettre ouverte à Fernand Dumont I, 2011
Palmiers, documents divers

The Lesser Known Architecture of Canada II, 2011
Peinture murale

The Lesser Known Architecture of Canada III, 2011
Épreuve numérique sur Dibond sur aluminium
30 x 40 x 5 cm

Emmanuelle Léonard

Le Beau et le Laid, École secondaire Louise-Trichet, Tétreaultville, Montréal, 2011

Projection vidéographique, son, environ 12 min

Avec l'aimable permission de la galerie Donald Browne, Montréal

Rafael Lozano-Hemmer

Intersection articulée. Architecture relationnelle 18, 2011
Installation *in situ*
Matériaux divers

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, réalisée en collaboration avec le Quartier des Spectacles de Montréal. Présentée sur la place des Festivals du Quartier des Spectacles de Montréal.

Lynne Marsh

The Philharmonie Project (Bruckner: Symphony No. 5, movements 1 & 4), 2011
Installation vidéographique
Vidéogramme, son, environ 50 min

Présentée dans la salle d'exposition de l'Espace culturel Georges-Émile-Lapalme de la Place des Arts.

Avec l'aimable permission de la galerie Donald Browne, Montréal

Thérèse Mastroiacovo

Art Now, 2005– à ce jour
Graphite sur papier
Série composée de plus de 76 dessins
76 x 56 cm (chacun)
5 dessins de la Collection de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal
7 dessins de collections particulières

jake moore

aerie: clear channel, 2011
Installation comprenant :

aerie: clear channel (the pavillion)
2011
Installation
Contreplaqué de bouleau, panneaux de gypse, ramilles d'arbres, plumes de marabout
240 x 420 x 540 cm

aerie: clear channel (the pet), 2010
Aérostat dirigeable, hélium, plumes
Dimensions variables

François Morelli

8 œuvres de la série *Moon Walks :*

Moon Flag — Correspondances lunaires I–IV, 2011
Manhattan/Brooklyn, New York ; du 5 février au 17 juillet 2011
Polyester
140 x 90 cm (chacun)

Moon Flag — Les rues de la L.U.N.E. 2011
Montréal, Québec ; automne 2011
Polyester
140 x 90 cm

Moon Flag — Lune frioulane, 2011
Udine à Trieste, Italie ; 27 avril au 2 mai 2011
Polyester
140 x 90 cm

Moon Flag — Nouvelle lune pour le 80e anniversaire de Geoff Hendricks, 2011
Port Hood, île du Cap-Breton, Nouvelle-Écosse ;
30 juillet au 2 août 2011
Polyester
140 x 90 cm

Moon Flag — Éclipse lunaire 2010 2011
Montréal, Québec ; 21 décembre 2010
Polyester
140 x 90 cm

Tracés de poussières de roches, d'eau de mer et de vapeurs célestes, 2011
4 volumes : 48 pages,
encre sur papier
32 x 30 cm (chacune)

Avec l'aimable permission de la galerie Joyce Yahouda, Montréal

Séripop

Dis donc à la grosse de se tasser, 2011
Papier sérigraphié, techniques mixtes

Jusqu'au cou, 2011
Installation *in situ*
Papier sérigraphié
Environ 65 m²

Charles Stankievech

LOVELAND, 2009–2011
Installation vidéographique
Vidéogramme, trame sonore par Tim Hecker, 5 min, édition limitée de *The Purple Cloud* de Matthew Phipps Shiel, émeraudes synthétiques de Chatham

Avec l'aimable permission de la galerie Donald Browne, Montréal

Justin Stephens

14, 2011
Acrylique, capuchon de stylo et techniques mixtes sur toile
56 x 5 x 7 cm

A Way of Making and Making Do 2011
Acrylique, papier, agrafes et éponge sur toile
183 x 152 cm

Histories, 2011
Acrylique, encre, papier et agrafes sur toile
153 x 124 cm

Histories, 2011
Acrylique, encre, papier, crayon, agrafes et brûlures au briquet sur toile
183 x 152 cm

Hugging the Bedrock, 2011
Acrylique et techniques mixtes sur toile
59 x 46 cm

Method Acting Today, 2011
Acrylique et techniques mixtes sur toile
153 x 124 cm

Sublimation No-No, 2011
Acrylique et morceaux de disque compact sur toile
183 x 152 cm

Untitled, 2011
Acrylique, agrafes et brûlures au briquet sur toile
183 x 152 cm

Untitled, 2011
Gesso, plâtre, acrylique, morceaux de disque compact, papier et agrafes sur toile
183 x 152 cm

Interiors, 2010
Acrylique et techniques mixtes sur toile
43 x 31 cm

Avec l'aimable permission de Parisian Laundry, Montréal

[The User]

Quartet for Dot Matrix Printers, 2004
Installation sonore

Ève K. Tremblay

EKTFF451, 2011
Installation vidéographique comprenant :

Dancing Books (Triumph Over the Fear of Collapse-Spine #5), 2011
Épreuve à développement chromogène, 1/5 (+2 é.a.)
76 x 76 cm

Becoming Fahrenheit 451, Chap 1 & 2 — A Book Becoming a Base, 2007–2011
Vidéogramme, son, environ 10 min
Collection de Richard J. Massey Foundation for Arts and Sciences, New York

Travelling with the Book People 2007–2011
Vidéogramme, son, environ 5 min
Collection de Richard J. Massey Foundation for Arts and Sciences, New York

Praetorian Guards, 2010
Encre sur papier vélin
25 x 20 cm

Red Hook Wires, 2009
Épreuve à développement chromogène, 1/5 (+2 é.a.)
18 x 18 cm

« . . .to turn again. . . », 2007
Épreuve à gélatine argentique, 1/5 (+2 é.a.)
30 x 30 cm

Amelia Saul Becoming Gravity's Rainbow, 2007
Épreuve à développement chromogène, 1/5 (+2 é.a.)
60 x 50 cm

Bertrand Becoming l'Oubli (Memory Lapse), 2007
Épreuve à développement chromogène, 1/5 (+2 é.a.)
50 x 60cm
Collection de Richard J. Massey Foundation for Arts and Sciences, New York

Facebook, 2007
Épreuve au jet d'encre sur papier Photo Rag, 1/5 (+2 é.a.)
38 x 49 cm
Collection de Richard J. Massey Foundation for Arts and Sciences, New York

Forgotten, 2007
Épreuve à développement chromogène, 1/5 (+2 é.a.)
40 x 40 cm
Collection de Richard J. Massey Foundation for Arts and Sciences, New York

Garine Tarossian Becoming the Noise of Time, 2007
Épreuve à développement chromogène, 1/5 (+2 é.a.)
60 x 50 cm
Collection de Richard J. Massey Foundation for Arts and Sciences, New York

Giovanni Frazetto Becoming the Secret Lives of People in Love, 2007
Épreuve à développement chromogène, 1/5 (+2 é.a.)
50 x 60 cm
Collection de Richard J. Massey Foundation for Arts and Sciences, New York

Jonathan Lutes Becoming Pale Fire, 2007
Épreuve à développement chromogène, 1/5 (+2 é.a.)
50 x 60 cm

Melany Rumpelmayer Becoming Saint-John Perse, *2007*
Épreuve à la gélatine argentique, 1/5 (+2 é.a.)
50 x 40 cm

Memo Scroll Red Hook, 2009
Épreuve au jet d'encre sur papier Photo Rag, 1/5 (+2 é.a.)
20 x 25 cm

Reading Each Other, 2007
Épreuve au jet d'encre sur papier Photo Rag, 1/5 (+2 é.a.)
38 x 49 cm

Myriam Yates

Racetrack-Superstar-Ghost, 2011
Installation vidéographique
Film 16mm transféré sur support numérique, son, environ 7 min

Le *live*

2boys.tv

La Corde raide, 2011
Performance : 2boys.tv (Stephen Lawson et Aaron Pollard), en collaboration avec Alexis O'Hara et Radwan Ghazi Moumneh
Durée : de 20 à 40 min, en boucle toute la soirée

Sylvie Cotton

C'est maintenant ! Life is now!, 2011
Trilogie de performance : en solo, en duo et en groupe avec les visiteurs
Durée : variable et indéterminée

Tim Hecker

Fog Works, 2011
Performance sonore dans l'obscurité
Durée : environ 45 min

Karl Lemieux

Hiss Tracts, 2011
Performance filmique et sonore : David Bryant, Kevin Doria, Jonathan Parant et Karl Lemieux avec quatre projecteurs 16mm
Durée : environ 60 min

L'orchestre d'hommes-orchestres

LODHO au MACM, 2011
Performance musicale pour six performeurs : Bruno Bouchard, Gabrielle Bouthillier, Jasmin Cloutier, Simon Drouin, Simon Elmaleh, Danya Ortmann
Durée : environ 90 min

PME-ART

Le DJ qui donnait trop d'information — HOSPITALITÉ 5, 2011
Création et performance : Caroline Dubois, Claudia Fancello et Jacob Wren
Durée : 3 h

Dominique Pétrin et Georges Rebboh

Sans titre, 2011
Performance sous hypnose
Durée : indéterminée

Martin Tétreault Quatuor de tourne-disques

Points, lignes avec haut-parleurs 2011
Performance sonore : Magali Babin, Nicolas Bernier, David Lafrance et Nancy Tobin, dirigés par Martin Tétreault
Durée : environ 60 min

Photographies
Sauf indication contraire les photographies ont été fournies par les artistes

Isaac Applebaum : p. 325, 374
Frédéric Auger : p. 310
David Barbour : p. 154, 157
Alexis Bellavance : p. 312
Giorgio Benni : p. 358, 406 h
Nicolas Bilodeau : p. 307
Ivan Binet : p. 179, 331, 379
Lucas Blalock : p. 231–232
Jacynthe Carrier : p. 308–309, 311
Mathieu Chartrand : p. 318
Paul Cimon : p. 337, 385
Mariano Costa Peuser : p. 230
Éliane Excoffier : p. 188–189
Yannick Grandmont : p. 270–273, 2ième de couverture
Shari Hatt : p. 294, 295 b
Andrea Hausmann : p. 296
Gary Warren Hubbs : p. 253
David Jacques : p. 316, 319
Catriona Jeffries : p. 331, 378
Kendall Koppe : p. 186–187
Guy L'Heureux : p. 178, 212–213, 298, 315, 328, 376
Paul Litherland : p. 156
Juliana Pivato : p. 266, 268 g, 269 h
Benoît Pontbriand : p. 339, 387
Geneviève Provencher : p. 358, 406 h
Adam Reich : p. 233
Henri Robideau : p. 181
Jean-Michel Ross : p. 300
Erin Sexton : p. 135
Diana Shearwood : p. 282–283, 285
Richard-Max Tremblay : p. 210–211, 214–217, 326, 330, 332, 333, 342, 373, 377, 379, 381, 390 h
© Cyclopes, Rouyn-Noranda : p. 313–314
© La Centrale Galerie Powerhouse : p. 299 h
© Thomas Hirschhorn/SODRAC (2011) : p. 328, 376
© Van Abbemuseum/Photographe inconnu : p. 159

Remerciements
Nous désirons remercier très chaleureusement tous les artistes qui nous ont accueillis dans leurs ateliers lors de la préparation de la deuxième *Triennale québécoise*, tous ceux qui ont répondu si généreusement à notre invitation et ceux qui ont collaboré avec nous au cours de la réalisation de l'exposition. Nous remercions également les deux stagiaires, Raphaëlle-Sarah Cormier et Fania Pilon.

Nos remerciements s'adressent également aux galeries des artistes pour leur appui : Art 45, Battat Contemporary, Donald Browne, Joyce Yahouda, Parisian Laundry, René Blouin, Roger Bellemare, à Montréal ; Clint Roenisch, à Toronto ; TrepanierBaer, à Calgary ; Jeff Bailey Gallery, à New York ; Gallery Diet, à Miami ; Fourteen 30 Contemporary, à Portland, Oregon ; Eponyme Galerie, à Bordeaux, et enfin Kendall Koppe, à Glasgow. Nous sommes également reconnaissants aux prêteurs qui ont accepté de se départir temporairement de leurs œuvres : David Aldrich, Wayne Baerwaldt, Collection Loto-Québec, Collection Senvest, Chris Cran, Galerie Leonard & Bina Ellen, Illingworth Kerr Gallery, Richard J. Massey Foundation for Arts and Science, Jean Pitre et Claude Leclerc, Sajak & Farki et Joy et Timothy Thompson.

2boys.tv
Numa Amun
Jean-Pierre Aubé
Magali Babin
Dean Baldwin
Steve Bates
Lorna Bauer
Sylvain Baumann et Florine Leoni
Mathieu Beauséjour
Sophie Bélair Clément
Matthew Biederman
Olivia Boudreau
Jacynthe Carrier
Marie-Andrée Cormier
Sylvie Cotton
Alexandre David
Jessica Eaton
Grier Edmundson
Julie Favreau
Claudie Gagnon
Massimo Guerrera
Tim Hecker
Nelson Henricks
Jim Holyoak et Matt Shane
Mark Igloliorte
Chris Kline
Thomas Kneubühler
Valérie Kolakis
Stéphane La Rue
Fabienne Lasserre
Mathieu Latulippe
Frédéric Lavoie
François Lemieux
Karl Lemieux
Emmanuelle Léonard
Rafael Lozano-Hemmer
Lynne Marsh
Thérèse Mastroiacovo
jake moore
François Morelli
L'orchestre d'hommes-orchestres
Dominique Pétrin et Georges Rebboh
PME-ART
Séripop
Charles Stankievech
Justin Stephens
Martin Tétreault
[The User]
Ève K. Tremblay
Myriam Yates

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

9 782551 250745