

Centre des arts actuels
Skol 2001–2002

Quinze ans déjà !

La saison 2001–2002 marquait le 15^e anniversaire du Centre des arts actuels Skol, et la programmation a été conçue avec l'idée de célébrer la diversité des pratiques qui y furent présentées au fil des ans. L'art actuel est par essence en constante mutation, et explore plusieurs avenues à la fois, nous le constatons ici. Plusieurs courants ont émergé durant ces années, certains se sont épanouis, d'autres sont disparus : il en va de même dans toutes les formes de recherche. Depuis le début, notre mandat est exploratoire, et nous travaillons en général à partir de « projets » soumis par les artistes, avec le risque que cela suppose. Nous assumons ce risque, guidés par la pertinence des choix antérieurs.

Les mois qui se sont écoulés depuis la fin de la saison 2001–2002 auront permis de revisiter ces projets devenus réalités, et d'approfondir notre réflexion sur ceux-ci. Vous tenez entre vos mains la treizième édition de ce livret. On constatera donc la persistance du Centre à soutenir cette réflexion sur l'art actuel, ainsi que la volonté affirmée de prolonger ces événements et de mieux les diffuser.

Dans le même ordre d'idées, mentionnons encore les rencontres d'artistes tenues lors de chaque exposition, ainsi que les soirées de *l'observatoire*, où furent discutées des questions pertinentes à la pratique artistique actuelle. Soulignons aussi l'exposition *Une liaison transatlantique / Transatlantik*, tenue à l'été 2001 à Skol, de même qu'à Circa et à Occurrence, et qui regroupait le travail d'artistes montréalais et bâlois ayant profité des résidences offertes par le Conseil des arts et des lettres du Québec et la Fondation Christophe-Merian.

Le petit groupe qui a fondé Skol il y a quinze ans, et tous ceux et celles qui l'ont soutenu depuis, se doutaient-ils du rayonnement qui serait atteint, et de la portée de leur projet initial ? Remercions-les vivement, ainsi que tous les artistes et penseurs qui se sont activés à Skol, et souhaitons-nous une autre quinzaine !

Daniel Roy

Fifteen years already !

The 2001–2002 season marked the 15th anniversary of the Centre des arts actuels Skol and as such, the season's programming was chosen to reflect the diversity of practices presented over these past years. Today's art is, by definition, constantly moving and exploring in various directions. Many undercurrents emerged during these fifteen years, some took hold, others disappeared, as in any form of research. Since the beginning, our mandate has been exploration, and we usually work with "projects" submitted by the artists, with the risk that it implies. We accept the risk, guided by the success of previous choices.

The months which have passed since the end of the 2001–2002 season have allowed us to look back at these projects-turned-reality, and to deepen our reflection. Here is the thirteenth edition of this booklet, featuring texts mainly by emerging writers. One can see Skol's insistence on feeding reflection on contemporary art, and our strong will to prolong and improve the dissemination of these events.

In the same vein, let's also mention the artists' talks held for every exhibition, as well as the evenings of *l'observatoire*, where topics influencing today's art practice were discussed. Also not to be forgotten is the exhibition *Une liaison transatlantique / Transatlantik*, held in the summer 2001 at Skol, Circa and Occurrence grouping the work of artists from Montreal and Basel who received residencies offered by the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Fondation Christophe-Merian.

Could the small group who founded Skol fifteen years ago, and all those who have supported it since, have imagined our present reality or the scope of their original "project"? Let's thank them and all the artists and thinkers who participated. Here's to another fifteen years !

Centre des arts actuels Skol
460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal (Québec)
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767

www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Coordination du livret
Carl Trahan
Anne-Marie Ninacs

Comité de publication 2001–2002
Jonathan Charland
Louis Fortier
Bernadette Houde
Anne-Marie Ninacs
Carl Trahan

Coordination de la programmation
Daniel Roy

Comité de programmation 2001–2002
Pascale Beaudet
Geneviève Dubois
Alain Fortier
Anne-Marie Ninacs
Daniel Roy
Carl Trahan

Skol remercie ses membres, ses donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, le Conseil des arts de Montréal, le Service de développement culturel de la Ville de Montréal et Emploi-Québec.

Skol est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

Cette publication est financée à même le budget de fonctionnement du Centre des arts actuels Skol.

Révision linguistique
Micheline Dussault
Krista Darin

Graphisme
Patrick Pellerin

Impression
Jean-Marc Côté

Distribution
ABC : Livres d'art Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 230
Montréal (Québec)
H3B 1A2

Téléphone 514.871.0606 / 1.877.871.0606
Télécopieur 514.871.2112
www.ABCartbookscanada.com

ISBN : 2-922009-10-6

Dépôt légal 4^e trimestre 2002
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

© 2002 — Les artistes, les auteurs et le Centre des arts actuels Skol

Le Centre des arts actuels Skol présente et diffuse le travail d'artistes en début de carrière. Il encourage l'exploration et la recherche tant au niveau plastique que théorique et favorise les échanges entre les différentes disciplines. Expositions, performances, conférences, interventions hors les murs, groupes d'études, événements musicaux et théâtraux, arts électroniques et publications comptent parmi les activités du Centre depuis sa fondation en 1986.

**Une liaison
transatlantique / Transatlantik
Montréal-Bâle**

**Exposition présentée
en collaboration avec les centres
Circa et Occurence**

**À Skol : Renate Buser, Joceline
Chabot, Matthias Frey, Phillip
Gasser**

21.06.2001 — 14.07.2001

**Voir la publication Transatlantik —
Une liaison Transatlantique, Bâle,
Édition Christophe Merian, 2000**

L'observatoire

**Pour qui, pourquoi faire de l'art
maintenant ?**

**Animé par Joceline Chabot
20.11.2001**

**Jeunes commissaires :
La préparation d'expositions en
art actuel
Animé par Anne-Marie Ninacs
02.04.2002**

**Performance in Northern Europe
Animé par Christopher Hewitt
(Finlande)
17.04.2002**

**Que (nous) fait l'art ?
Animé par Joceline Chabot
et Anne-Marie Ninacs
23.04.2002**

Centre des arts actuels Skol 2001–2002

01

Isabelle Hayeur
Chantiers
08.09.2001 — 06.10.2001
Devora Neumark
Indeterminacy and the Landscape
Images of Isabelle Hayeur

02

Dorion Berg et Kristen Roos
Transduction
13.10.2001 — 10.11.2001
Kristen Roos
Sound Experiments : Transduction

03

Brigitte Archambault
Premier Round
13.10.2001 — 10.11.2001
Sylvie Labrosse
Premier Round ou le parcours
insolite d'une pugiliste intérieure

04

Cynthia Girard
Le pavillon du Québec. Premier
volet : de 1940 à nos jours
17.11.2001 — 15.12.2001
Monique Régimbald-Zeiber
Rictus erectus ou Cynthia Girard,
peintre d'histoire

05

Luciano Vinhosa
Territoires — La chambre de
Claudine
17.11.2001 — 15.12.2001
Luciano Vinhosa
Les architectures du sujet

06

Sonia Robertson
Dialogue entre elle et moi à
propos de l'esprit des animaux
12.01.2002 — 09.02.2002
Guy Sioui-Durand
Dialogue entre elle et moi à
propos de l'esprit des animaux

07

Francine Lalonde
Inversions intromissions
interférences
12.01.2002 — 09.02.2002
Louis Fortier
Lettre à l'artiste qui s'incarne
dans les murs

08

Cartoon Logic
Interior Night: Zip pan to Jojo's
Boudoir
16.02.2002 — 16.03.2002
Michel Boulanger
Sans histoires

09

Gwenaël Bélanger
Cible de choix
Questions de goût
16.02.2002 — 16.03.2002
Patrice Loubier
Des goûts et des couleurs...

10

Thomas Bégin, Colleen Brown,
Hadley Howes et Maxwell
Stephens, Nicolas Renaud
et Ralph Ghoche
Pour occupation immédiate —
Performative Urban Space
and Architecture
Commissaires : Jonathan
Middleton et Daniel Roy
30.03.2002 — 27.04.2002
(Skol, Montréal)
04.05.2002 — 24.05.2002
(Western Front, Vancouver)
Jonathan Middleton et Daniel Roy
Conversation

11

Julie Bacon
Supermarché / Supermarket
04.05.2002 — 01.06.2002
Gabi ~~Donida~~ Donida
Unmarked & Unsteady Goods

12

Traductions intégrales
Complete translations

artistes
artists

Brigitte Archambault
Julie Bacon
Thomas Bégin
Gwenaël Bélanger
Dorion Berg
Colleen Brown
Cartoon Logic
Ralph Ghoche
Cynthia Girard
Isabelle Hayeur
Hadley Howes
Francine Lalonde
Nicolas Renaud
Sonia Robertson
Kristen Roos
Maxwell Stephens
Luciano Vinhosa

auteurs
writers

Michel Boulanger
Gabriel Doucet Donida
Louis Fortier
Sylvie Labrosse
Patrice Loubier
Jonathan Middleton
Devora Neumark
Monique Régimbald-Zeiber
Kristen Roos
Daniel Roy
Guy Sioui-Durand
Luciano Vinhosa

بَدْرُوت

Beyrouth_Beirut

Des textes par_Texts by: Michael Allan, Dina Al Kassim, Tony Chakar, Mahmoud Hojeij, Bilal Khbeiz, Yacoub Lassere, Rabih Mroué, Richard Noble, Sarah Rogers, Hashim Sarkis, Mohamad Schleid, Stephen Wright, Akram Zaatari... Sur_ON: Hoda Barakat, Jabbour Dowayhi, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Mona Hatoum, Elias Khoury, Walid Ra'ad (Atlas Group), Walid Sadek, Jayce Salloum...

Projets d'artistes par_Artist projects by: Gilbert Boyer, L.E.F.T + para-para-

It's not easy to define home,

801 PARACHUTE

Économisez jusqu'à 58% sur le prix en kiosque
Save up to 58% off the cover price

1 an_year 4 numéros_issues INDIVIDU_individual 49\$

Abonnements_Subscriptions:
Express Mag 1-800-363-1310 <expsmag@expressmag.com>

[www.parachute.ca]

BELLE GUEULE



LES BRASSEURS RJ
www.brasseursrj.com

Centre des arts actuels Skol
2001-2002

Devora Neumark
Indeterminacy and the Landscape
Images of Isabelle Hayeur

01

Isabelle Hayeur Chantiers

08.09.2001 — 06.10.2001



Indeterminacy and the Landscape Images of Isabelle Hayeur

“If consciousness is a field and only one vibration on the continuum of fields that organize matter, we have an explanation for the interaction between mind and matter.”¹

A cautionary note to the viewer of Isabelle Hayeur's images and the reader of this text: do not mistake the images or these words for the truth or even a description of some specific subject matter. Approach them as paradigms offering an insight or two into nature and the dynamics of an unfragmented inter-relationship between consciousness and the physical universe.

Hayeur's exhibition at Skol entitled *Chantiers* raised several issues of concern at this, the dawn of the 21st century. With works such as *Les bois morts*, *Résidence* and *Vertige* we were invited to consider questions of formal composition and the aesthetics of landscape when most of us can barely even imagine a “natural” landscape. From the depths of the seas to the vast expanse of space and even the microcosm of DNA, everything everywhere has apparently been explored and exploited by human curiosity and greed. With *Chantiers*, we were invited to contemplate the nature of image and imagination in light of what could be called the manipulated landscape. Here digital creation and the construction of seemingly seamless images of traditional photographic quality questioned the nature of authenticity and the indigenous.

We were invited to contemplate on what landscape means to us as we come face to face with limit after limit of eco-sustainability and even the very survival of our habitat. And the landscapes or fields created by Isabelle

Hayeur invited us to make a space to reflect on the interconnectivity between the states of the landscape and the choices we make as individuals and social bodies that affect them. In Hayeur's universe, the decay and destruction we have wrought on our ecology (home), exists simultaneously with the beauty and awesome strength of its inherent (potential for) harmony.

Physics has much to offer us by way of philosophical and ethical teachings. When we assume the world to be mechanical, stemming from Cartesian and Newtonian science, our economic, environmental, social and political systems reflect the assumptions based on a deterministic, measurable, and fixed reality. Inherently false descriptions of physical nature, or at best extremely limited, these assumptions have severe consequences including alienation and profound fragmentation. Consciousness matters; quantum physics, field theory, and the theory of relativity offer a significantly different version of the relationship between mind and the physical world.

The Principle of Complementarity and Heisenberg's Uncertainty Principle are two of the basic tenets of quantum theory. On the one hand, the Principle of Complementarity states that the wave and the particle “complement each other and that a whole picture emerges only from the package deal,” and on the other hand,

“according to the Uncertainty Principle, the wave and the particle descriptions of being preclude one another. While both are necessary to get a full grasp of what being is, only one is available at any given





state of energy will be resonant in the work itself and picked up on by viewers long after we have distanced ourselves from the work, and even perhaps the state of mind in which we created it.

In looking at the images that Isabelle created, I sensed not only the awe of beauty and the despair of wasteland, I became aware of a state of ambivalence that in many ways was even more present. This intrigued me and led me to ask Hayeur about the state of mind she was in when she created the images. She told me of how she holds an ambiguity about the power we have in effecting progressive social change with rampant pollution, waste and violence.⁶

What the new physics re-minds us is that what we experience is effected by what we expect to experience. What we measure for reveals what we hold as true and what we will then be attentive to. As we hold the vision of the future in our minds, hearts and souls, so it shall manifest itself. As such, Isabelle Hayeur's images can be seen as meditations on how each one of us is an active agent (witness and participant) in our own becoming self and an integral part of (indivisible from) the infinite unfolding landscape.

Devora Neumark

- 1 Michael Talbot, *Mysticism and the New Physics*, London: Arkana Penguin Group, 1993, p. 42.
- 2 Danah Zohar, *The Quantum Self: Human Nature and Consciousness Defined by the New Physics*, New York, William Morrow, 1990, pp. 25-29.
- 3 Isabelle Hayeur, quoted from written correspondence with the author, August 29, 2002.
- 4 David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, London and New York: Routledge, 1980, p. 14.
- 5 Danah Zohar, and Ian Marshall, *The Quantum Society: Mind, Physics and a New Social Vision*, New York: William Morrow, 1994, 68-69. "Both quantum reality, for instance, and some features of both human language and human nature are "situational", or context dependent. They reveal different "sides" of themselves in different circumstances ... Both indeterminate quantum systems and our human imagination involve "superpositions". They contain several possible realities all juxtaposed, one on top of the other, that they explore simultaneously by throwing out "feelers" towards the future. Quantum systems do this to test out the most stable future energy state; our imagination does it to test out the best possible future life scenario."
- 6 Isabelle Hayeur, quoted from an interview with the author, July 3, 2002.



time ... while we can measure wave properties, or particle properties, the exact properties of the duality must always elude any measurement we might hope to make. The most we can hope to know about any given wave packet is a fuzzy reading of its position and an equally fuzzy reading of its momentum ... Here everything remains indeterminate, somewhat ghostly, and just beyond our grasp.”²

Pixels and particles share many similar features, especially when the pixels are approached and worked with such awareness as Hayeur does.

“In digital creation, nothing is really determined, there is always an infinite number of possibilities. I build my images so they appear to vacillate between several possible courses. They look ambiguous and talk about their ambiguity. Like the *chantier* itself, they stay at a point where everything can happen and nothing is really determined yet.”³

understanding / standing under

Understanding the universe in terms of energy, matter and consciousness is an orientation engaged in a correlated dynamic relationship. One can even imagine standing under these concepts and perceiving their interaction as one might understand or stand under a tree and see the relationship between its leaves, branches and trunk. It follows that we cannot simply reduce the entire system to a knowledge limited by the individual parts and their interactions. Following from David Bohm’s concept of “undivided wholeness of flowing movement,” we can appreciate how the qualities

and identity of reality can only come about in and through a creative process as the relationship of previously undefined or indeterminate parts is itself, and acts upon, its very unfolding.⁴

nowhere / now here

To fully inhabit an indeterminate landscape requires two seemingly contradictory states of mind. On the one hand it is necessary to accept and be aware of the physical in all its dimensions and properties. Simultaneously, one has to be conscious of the inherent infinite possibilities, the potential for any particular one or combination of these to become real(ised), and the consequences of choice. This choice is not simply a question of action, it is also one of intentionality and measurement. What you expect to see is also what will become apparent.⁵

When I was studying Chi Kung with a breath master from China, I was encouraged to reflect on how our own energy is somehow transferred in the moment to whatever we do. Each now moment is the most significant moment of arrival, being and presence and yet the relationship between perception, action and response in all that we believe, observe and experience is not fixed, although sometimes stagnant. How clearly any particular dynamic will show itself depends on the degree to which we ourselves have achieved a sense of harmony and clarity within us. What patterns, what modes of thought and action will prevail is dependent on our state of being and whether feeling, emotion and thought are all in sync one with each other. If we are in the process of creating an art work, this particular momentary

Isabelle Hayeur vit et travaille à Montréal. Elle détient, depuis 2002, une maîtrise en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal. Artiste des arts médiatiques, elle se consacre aux domaines de l'imagerie numérique, de la vidéo et de l'art Internet. Elle compte à son actif plus d'une vingtaine d'expositions individuelles et collectives présentées au Québec et au Canada : Gallery 44 et YYZ Art's Outlet (Toronto), Artcite (Windsor), Eye Level Gallery (Halifax), VU (Québec), Séquence (Chicoutimi), Musée régional de Rimouski, etc. Elle a aussi participé à de nombreux festivals vidéo internationaux. En 2001, elle recevait le prix Contact de la relève pour son exposition *Chantiers* (Skol) et son projet d'intervention *in situ* sur un panneau publicitaire (Quartier éphémère), présentés dans le cadre du Mois de la photo à Montréal.

Devora Neumark est une artiste interdisciplinaire vivant à Montréal. Son travail comprend l'art sonore, l'installation photographique et la performance. Son approche se caractérise par l'étude et la pratique de la performance comme un moyen d'apaisement personnel et social et comme un véhicule de créativité et de dialogue. Ses interventions urbaines se distinguent par l'échange et le partage avec les individus qui acceptent de s'en approcher, d'en être les témoins et d'y participer.

Couverture : Isabelle Hayeur, image tirée de la bande vidéo *Vertige*, 2000.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

EMPLOI-QUÉBEC
MONTRÉAL

F
de stabilisation et de
consolidation
des arts et de la culture
du Québec

Ville
de Montréal

BELLE
GUEÛLE
BIEN-ÊTRE

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL



LOTO
QUÉBEC



SAUM-
MOM

la parryse
SNACK-BAL

Les Décorateurs
de Montréal Ltée

Ange
et cie

02

Dorion Berg et Kristen Roos Transduction

13.10.2001 — 10.11.2001



Sound Experiments: Transduction

Sound Experiments is an umbrella name under which collaborative sound sculpture installations are designed and built. We create installations that use both new and discarded materials, which were sold to fulfil a particular purpose, and reshape them into something new. In doing so we are hoping to expand the public's ideas of such products, and look to what has been labelled "useless" as something to be dissected, sculpted and re-presented as something "useful". The message isn't simply to recycle, but to inspire people to have a larger view of reality than the parameters set by pre-packaging.

The first sound sculpture installation that Dorion Berg and I worked on, self-titled *Sound Experiments*, involved the use of a massive light bulb cover taken from an abandoned streetlight in downtown Montreal. This round, plastic bubble (much like a helmet for an astronaut) was used as a recording chamber for several soundscapes, as well as being cast in clay to create the majority of the sculptures that resonated and amplified sound. In creating music with this streetlight cover, we entered a process of shaping sound with objects, and vice versa—shaping objects with sound. This approach to visualize or *transduce* sound across different media was a crucial point in the creation of installations to come.

Materials for the second installation, *Transduction*, include old computer monitors and eight-track amplifiers that had been disposed of in some form, either by universities that had upgraded or that had made their way into second hand shops. This is not to say that this is the answer, or the saviour of defunct equipment. By using outdated household electronics as

media to present simple experiential phenomena, we are calling into question what it means to say that a product has become "useless".

This exhibit also uses speakers that have been modified to send vibrations into water contained in plastic drum skins. Rather than use these products in ways intended by the manufacturer (for drum kits and stereo components) we have reshaped them and presented them to an audience, hopefully expanding the viewers' ideas on the uses of such consumer items.

Prior to the creation of *Transduction*, I was making music for outdated monochrome monitors, allowing sound to be seen. Dorion was creating sculptures with modified speakers similar to the ones found in *Transduction*, allowing the viewer to feel sound. Both of us were taking objects that had been created and sold to fulfil a particular purpose, and reshaping them into something new. We combined our solo experiments using new and discarded household electronics. Metal frames were designed and built to house these experiments in one solid sculpture. A prototype was created, and then refined so that the installation was nomadic. It was important that the frames could be easily dismantled, transported and installed in various locations. The end result is an installation that consists of objects that have been rearranged on a small level—a human scale. A large part of this process was simply plugging audio outputs into video inputs. Instead of viewing this as a mistake that must be corrected, we have used mistakes as inspiration for creation and an avenue in which to experience a simple phenomena in sound—*transduction*.

There are three main points of transduction that can be followed in the installation. First, sound signals are fed directly into old monochrome computer monitors, which produce different flashing patterns depending on sound intensity and frequency. Second, sound signals are fed into speakers at the apex of the sculptures, producing audible sound. Third, sound vibration travel from the speakers along wire attached to a clear plastic drum skin filled with water, causing patterns of vibration on the surface of the water. The drum skins of water sit directly above the strobing monitor so that, when viewed from above, patterns on the monitor are modulated by patterns in the water. The sound fed into all of the sculptures is generated by a drum machine that allows for each sound to be output separately. In this manner the sound for each individual sculpture is unique (i.e. a different drum sound:

Sound Experiments est un projet continu qui vise à élargir la perception du public quant au son, à la sculpture et à l'espace. La musique faisant partie des diverses installations présentées à ce jour dans le cadre de ce projet sera disponible sur Coqi Records en 2003 (coqirecords.com).

Dorion Berg est né à Ottawa et détient un diplôme de l'Université Concordia. Artiste interdisciplinaire, son travail est principalement composé de sculptures qui intègrent le son et la vidéo ainsi que de monobandes vidéo. Son travail vidéographique a été présenté à la Art Gallery of Ontario, au Festival de cinéma et des nouveaux médias de Montréal ainsi que dans divers festivals au Canada et en Europe. Il séjourne et travaille à Taiwan.

Kristen Roos détient un diplôme d'études interdisciplinaires de l'Université Concordia. Son travail artistique comprend différents moyens d'expression tels le son, la performance, l'estampe et la peinture à l'encaustique. Il explore présentement des techniques traditionnelles de lavis à la chaux sur des maisons de paille plâtrées, dans le but de réaliser une installation sonore qui sera présentée en 2003.

Couverture : **Dorion Berg et Kristen Roos**, *Transduction*, 2001. Vue d'ensemble de l'installation. Photo : Guy L'Heureux.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL


EMPLOI-QUÉBEC
MONTRÉAL


Fonds de stabilisation et de
consolidation
des arts et de la culture
du Québec

Ville
de Montréal

**BELLE
GUEÛLE**

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL




LETO
QUÉBEC


FONDATION
FRANÇOIS
PERRETTI

SAUM-MOM

la paruse
SNACK BAR

Les Décorateurs
de Montréal Liée


ANGE
et cie

bass, snare, etc.), yet all the sculptures remain coordinated by the rhythm of the drum machine.

The effect is that of a small electroacoustic concert, where the individual sounds of the drum machine are projected from separate sources (sculptures), surrounding the viewer/listener. The rhythms, drum skins and water suggest some of our oldest fascinations with sound, while the gutted monitors, amplifiers and speakers—relics of the 70's & 80's—are re-fused into these strange, new, vibrating bodies. Organic elements become entwined with *decomposing* technology creating a hybrid that is neither.

The installations created under the *Sound Experiments* umbrella name come at a time when there is an influx of computers and other high-tech gadgetry in North American society. A large factor in this influx is the contribution that has been made by the high-tech industry to the systems that carry information and knowledge in our society. This has meant a change in the educational system, and the creation of programs in which students and artists may work within the parameters provided by software. This process does allow for mistakes, but these mistakes are very easily ironed out. There is a growing movement that does not value mistakes as a subjective *human touch*. Because of this we are seeing subjectivity shrink back against the fierce rationality inherent in technological devices.

The “multi-media” movement of the millennium has brought with it spectacles that often leave the viewer isolated and confused as to how the work has been created, not to mention the hype that often precedes such events. This isn't *sour grapes*, it is a sadness for the state of art, and the current role of the artist. It saddens me to think that the arts have succumbed to the same streamlined consumer culture that lures teenagers into drinking Sprite, or pre-teens into buying Britney Spears albums. It is hoped that the installations created under *Sound Experiments* question this culture, and encourage others to do so as well.

The future of this project is exciting, expanding into areas that question urban space and architecture. In doing so, we are creating structures that have *one foot in the past, one in the future*; installations that include waste from a disposable culture along side new advancements in sound software. Lastly, we are reproducing an experience that surrounds the individual

within an urban setting, but is often not questioned or understood. Transduction is a simple phenomenon that occurs on a regular basis, from waking up in the morning with an alarm clock, to the sounds of the automated metro stop reader, to the stop light you wait for on your way to work, to the telephone call you make from your desk. Electricity is all around us, being translated into audio and visual material that often bombards our senses into numbness. There is no time in our often busy lives to look at the individual examples and truly investigate and explore each one that we are confronted with. I suppose this is the role of the artist, to point out the things that are taken for granted amongst the bleeps and bloops and flashing lights.

Kristen Roos

Dorion Berg et Kristen Roos, *Transduction*,
2001. Détail de l'installation.
Photo : Guy L'Heureux.



Dorion Berg et Kristen Roos, *Transduction*,
2001. Détail de l'installation.
Photo : Guy L'Heureux.



Centre des arts actuels Skol
2001-2002

Sylvie Labrosse
Premier Round ou le parcours
insolite d'une pugiliste intérieure

03

Brigitte Archambault Premier Round

13.10.2001 — 10.11.2001



Premier round ou Le parcours insolite d'une pugiliste intérieure

Sylvie : Bri, tu pourrais pas me renvoyer par e-mail la page sur les différentes sortes de cacas ? Je l'ai jetée par erreur; j'ai eu un flash et je pense que je vais pouvoir l'utiliser dans mon texte sur toi. Aussi, continue de m'envoyer tes niaiseries sur les pets et les crottes, ça va servir !

Brigitte : Je me sens plus ou moins inspirée par rapport au caca. Mais je sens que ça va venir. Je m'excuse de ne pas pouvoir t'aider pour le moment. Mais intiquète-toé pas. Une crotte, tu prévois pas quand ça va vouloir sortir... En tout cas, c'est mon cas, je ne suis pas « timée » comme les autres membres de ma famille. Euh... J'espère au moins que tu prendras pas ces extraits pour le texte que tu prépares !

« Mais qu'est-ce que c'est que cette merde ?! » se serait probablement exclamé André Breton offusqué à la vue des œuvres récentes de Brigitte Archambault. N'a-t-il pas en effet condamné autrefois une toile de Dalí qui représentait un homme portant un pantalon souillé par un peu de merde ? Dans ce cas-ci toutefois on aurait presque tendance à excuser son manque d'ouverture ou, à tout le moins, son emportement. Un peu comme une tarte aux crachats lancée en plein visage, Archambault nous force à observer sa lutte intestinale contre... ses propres déchets organiques, i.e. sa propre merde. Où commence et où se termine la littéralité ici, le premier degré du sens ?

Cette série d'œuvres d'Archambault est riche et foisonnante — tout comme ses précédentes d'ailleurs —, ne serait-ce que pour la simple raison que les lectures qu'on peut en faire sont plurielles et facilement contradictoires. De toute évidence, on ne saurait résister longtemps à la tentation de faire appel aux thèses et au langage freudiens pour parler du travail d'Archambault, Freud étant probablement le seul à s'être penché sur l'aspect sexuel et psychologique de l'activité anale et de ses produits. Comme lui, mais dans sa propre sphère d'activité, Archambault serait peut-être la première à illustrer aussi crûment le rapport personnel qu'elle entretient avec les produits de cette fonction naturelle, qui sont toujours aussi tabous dans les conversations de salon. La rareté d'un tel propos dans le monde des arts visuels mérite que l'on s'attarde à quelques-unes des significations potentielles de l'œuvre.

L'artiste, qui s'est décrite comme étant une « femme-enfant » dans ses toiles récentes, a réalisé une série d'autoportraits, se mettant en scène nue dans le contexte d'une lutte incessante contre ses propres excréments. L'enfance est sans contredit un thème central et récurrent chez Archambault, tant pour ce qui est de la forme que du contenu. Elle nous met sur les traces d'une héroïne en costume d'Ève s'exposant tout entière à notre regard et à notre jugement. Cette vulnérabilité et cette innocence inhérentes à l'enfance redoublent d'importance au moment où les excréments sont aussi exhibés. On est en quelque sorte confronté à la nudité de l'âme de l'héroïne. L'un des aspects critiques du stade anal selon Freud est l'intensité du sentiment de honte et de culpabilité qu'éprouvera l'enfant punie pour n'avoir su se retenir de déféquer jusqu'au moment choisi par ses parents. Selon l'attitude encourageante ou rigide de ses parents, elle en viendra à associer son contrôle musculaire et ses excréments soit à une création personnelle honteuse, soit à un cadeau à offrir dont elle sera fière. La double fonction du sphincter dans la défécation, qui est l'évacuation et la rétention, avait pour Freud la signification symbolique suivante : excréments = cadeau = argent. Devant faire face à un public muet qui détient le pouvoir de l'encenser ou de la rejeter, est-ce qu'Archambault, qui en est à ses tout premiers pas dans le circuit des galeries d'art, exprimerait ainsi un doute quant à la valeur de ce qu'elle évacue créativement de son corps (doute entretenu par tous les artistes professionnels, bien sûr) ? A-t-elle expulsé des œuvres « d'or » ou des croûtes merdiques ? Aurait-elle dû faire preuve de plus de retenue et attendre le « bon moment » pour le faire ?

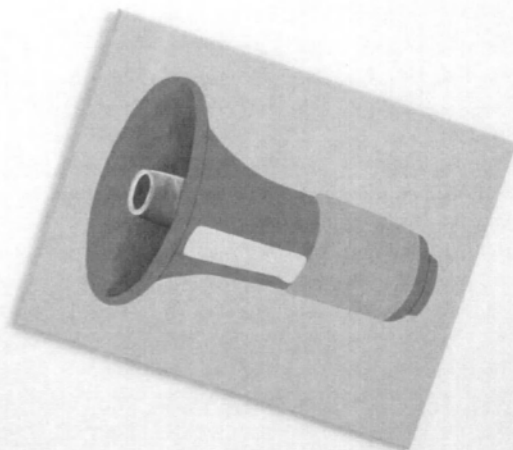


Joue défensif

BOZ P JAZ

La fuite n'est pas une stratégie.

SORS D T AS



Au-delà des vagues considérations sur les motifs inconscients qui ont amené l'artiste à peindre ce sujet, il y a, dans l'illustration de cette lutte contre les excréments, une joie de vivre et un plaisir tangible également propres à l'enfance qui sont reflétés dans les éléments picturaux privilégiés dans l'œuvre. Malgré que la femme-enfant se retrouve ligotée, étouffée, submergée et souillée, l'image de son corps en action et en position ouverte, ainsi que son expression faciale déterminée et souriante sont des signes de vitalité débordante. À l'arrière-plan, les couleurs gaies, pastel et voyantes servies dans un style psychédélique évoquant l'univers de la bande dessinée ou du pop art contribuent aussi à ce sentiment. Il en va de même du support qui, de par ses formes et dimensions variées et sa disposition non linéaire, accuse une relation et une tension dynamique dans l'espace. Sans y avoir recours concrètement, l'artiste fait de plus appel au son et à la vitesse pour illustrer sa lutte : on arrive presque à entendre la voix encourageante crachée par les mégaphones ainsi que le bruit des efforts déployés, des pas de course et du petit camion motorisé. Tous ces éléments sont annonciateurs de la nouvelle direction empruntée par Archambault, qui vient de compléter son premier film d'animation.

Les traits de caractère relevant du stade anal sont selon Freud : esprit méthodique, obstination et parcimonie. Cette description correspond parfaitement à la gestuelle très contrôlée de l'artiste au moment d'appliquer la peinture. Seuls les excréments sont un peu texturés, mais même dans cet exemple, le geste est très précis.

Quelle sera l'issue de ce *Premier Round* qui prend des allures de rodéo américain ? Si on poursuit le parallèle avec les théories freudiennes, on peut avancer que ce premier round représente une étape importante dans l'évolution d'une personnalité en quête d'autonomie et de maturité en route vers le stade suivant, le stade génital. Ce combat est possiblement le combat symbolique des composantes de la psyché en vue d'atteindre un meilleur équilibre entre elles :

À ma gauche, le Ça ! (les excréments, symbolisant les pulsions interdites).
À ma droite, le Moi ! (la femme-enfant nue désirant imposer sa volonté au Ça).
Au centre, le Surmoi ! (la femme à lunettes condamnant les pulsions du Ça).

Nous ne pouvons qu'espérer finalement que ce combat continuera d'être sublimé, chez cette artiste, par la voie royale des arts !

Sylvie Labrosse

Brigitte Archambault détient un baccalauréat en arts plastiques et un autre en animation, tous deux de l'Université Concordia de Montréal. Elle a à son actif plusieurs expositions, en solo et en groupe. On lui a décerné le prix pour la meilleure production, catégorie animation, au 33^e Festival du film et vidéo étudiant canadien, dans le cadre du Festival des films du monde.

Originaire de Montréal, **Sylvie Labrosse** a fait un baccalauréat en enseignement des arts plastiques et une maîtrise en art-thérapie à l'Université Concordia. Ayant elle-même participé à quelques reprises à des expositions de groupe montréalaises, elle s'intéresse particulièrement aux multiples aspects des pratiques artistiques qui recèlent des propriétés curatives ainsi qu'à l'expérience, parfois banale mais parfois confrontante, à laquelle sont exposées toutes les personnes en état d'observation des œuvres d'art. Elle a à quelques occasions soutenu concrètement le travail des artistes qui l'entouraient et en qui elle décelait un langage visuel unique et fort. **Brigitte Archambault** en est une.

Couverture : **Brigitte Archambault**, *Premier Round*, 2001. Vue d'ensemble de l'exposition.
Photo : Guy L'Heureux.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

EMPLOI-QUÉBEC
MONTRÉAL

F
de stabilisation et de
consolidation
des arts et de la culture
du Québec

Ville
de Montréal

BELLE
GUEULE
BIEN VIVRE

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL

LE LOU
QUÉBEC

CHIFFRE
D'AFFAIRE
QUÉBEC

SAUM-
MOM

la paruse
JACQUES

Les Décorateurs
de Montréal Ltée

Ange
et cie

04

Cynthia Girard

Le pavillon du Québec

Premier volet : de 1940 à nos jours

17.11.2001 — 15.12.2001



Rictus erectus ou Cynthia Girard, peintre d'histoire

*Car ton bras sait porter l'épée
Il sait porter la croix
Ton histoire est une épopée
Des plus brillants exploits
Et ta valeur de foi trempée...*

*Sous l'œil de Dieu
Près du fleuve géant,
Le Canadien grandit en espérant,
Il est né d'une race fière,
Béni fut son berceau...*

Juge J. Basile Routhier, 1839-1920

Invitation et annonce, j'ai reçu, format carte d'affaires, marquée en son centre d'une grande fleur de lys, l'image d'un petit Québec d'or pendu au bout d'une chaînette, sur une poitrine velue. Invitation et annonce : l'or et le territoire, le bijou et le poil.

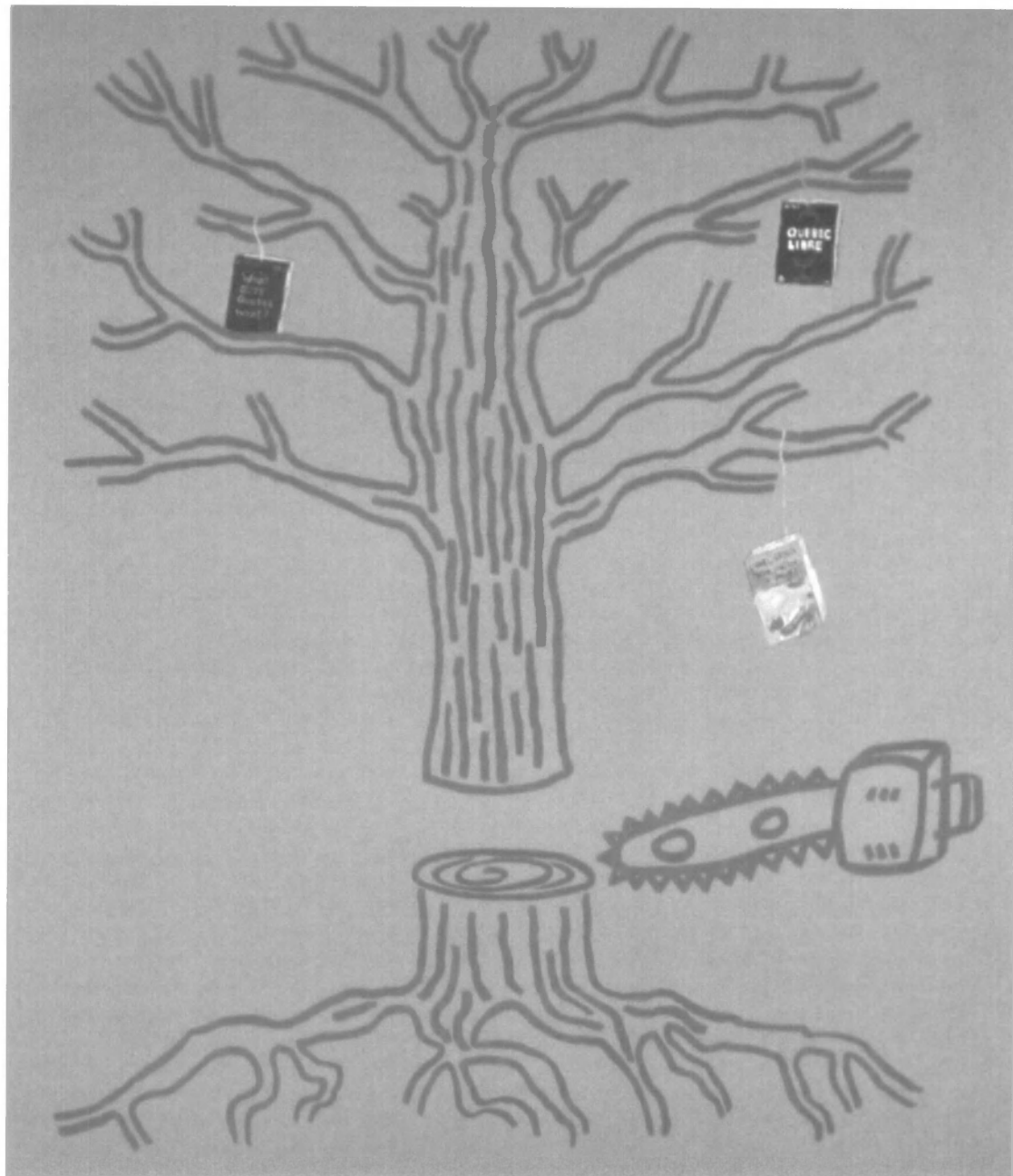
Dans l'histoire comme dans la peinture, lieux construits des pouvoirs, des discours et de l'espace imaginaire, il y a Dieu, la croix et la foi, l'épée et l'épopée, le sublime et l'abîme, la vérité et le mensonge. Et puis il y a l'incontournable, la lourde question de la pureté. Enfin, parler d'histoire et de peinture, c'est parler d'identité. À ce chapitre, c'est l'histoire qui recueillera le plus de lauriers et qui, précisément là, ramènera la peinture à un rang subalterne. La peinture a été au service de l'histoire, des hommes qui en commandent la construction comme de ceux qui l'écrivent ; de ceux qui veulent et portent l'or, comme de ceux qui le travaillent.

Or, qu'en est-il maintenant ? Aujourd'hui, se parer du statut de peintre d'histoire quand on est femme, c'est choisir consciemment une position problématique, malaisée. Voilà qui répond en partie à la question.

Ainsi, à partir de la peinture d'histoire, Cynthia Girard nous piège-t-elle dans l'habitude impressionniste et la connaissance floue que nous avons de l'une et de l'autre pour court-circuiter la lecture que nous faisons de l'une comme de l'autre. Rapide, habile et perverse, elle le fait d'une manière à la fois cynique et critique, dans une série de stratégies qui répugnent aussi bien à l'histoire qu'à la peinture, série nerveusement constituée d'allusions, de dérisions, d'effusions, d'irritations, de contractions, de démonstrations non contenues d'agacement et de fou rire parfois un peu gras. Elle y va fort et constitue un parcours en slalom, un allez-et-allez-y-donc-encore avec tous les retours possibles.

Le travail qu'elle présentait à Skol dans le premier volet d'une trilogie intitulé *Le pavillon du Québec. Premier volet : de 1940 à nos jours* portait sur la question de l'identité nationale dans le Québec moderne et proposait une sorte de *Qui suis-je ?* à choix multiples. Peut-on se définir, donc se reconnaître, à travers des images et des objets ? Comment les reconnaît-on, les choisit-on et de quel œil les voit-on ? Par ailleurs, ces questions auraient-elles une doublure, disons une enveloppe cachée, plus proche du corps, plus

Cynthia Girard, *Nos origines*, 2001.
Photo : Paul Litherland.



Dans ces conditions, l'humour est-il vraiment possible, je devrais dire permis ? Comment regarder cela en face ? Comment être regardé par cela ? Nous sommes publiquement soumis à l'examen de la conscience de notre paradoxe.

L'inconfort que ce constat éveille pourrait bien reposer sur le fait que nous sommes ici mis en demeure, plus précisément forcés de reconnaître que justement, dans une nation jeune et petite, quand il s'agit d'art et d'identité, à plus forte raison quand les deux se mélangent sans vergogne, la pensée critique, confrontée à un énorme désir d'être et d'agir, à un désir d'être énorme, la pensée critique donc, se fait toute petite.

Généreuse, Cynthia Girard impose une peinture savante, forte et singulière, brutale et politique. Elle touche à quelque chose de névralgique ; elle le sait parfaitement et elle y prend un malin plaisir.

Monique Régimbald-Zeiber



difficile à montrer : comment nous connaissons-nous, nous reconnaissons-nous, comment nous voyons-nous ? Globalement, la question implique connaissance et interprétation, l'œil aussi, le bon comme le mauvais. Elle défile simultanément au passé et au présent, au singulier et au pluriel.

Au commencement était la déraison, l'ambition, la religion, la nation, les raisons de la nation. Là, l'énorme et bruyant *Qui suis-je — qui sommes-nous ?* ne cesse de se dérober et de déborder. Maintenant il y a l'État, la nation, la télévision et le pognon. Ici, l'énorme et le bruyant *Qui nous regarde — qui me regarde ?* est omniprésent.

Quel est ce regard que nous jetons ? J'arrête exprès la phrase sur un regard jeté. Et puis, je pose à nouveau la question : *Quel est ce regard que nous jetons ?* parce qu'à la fois elle nous prend en défaut et à témoin et qu'elle loge au cœur de l'œuvre de Cynthia Girard. À loisir nous pouvons aller et revenir à l'art et au Québec dans les recoins de leur histoire, aller et revenir dans les rapports tordus et vagues que des notions soudées à l'identité telles la langue, le territoire, la religion, le peuple, le choix, le courage, l'authenticité entretiennent dans la constitution de notre imaginaire.

Spectateur, tu es témoin et acteur de l'histoire. À contre-pied des pratiques relationnelles dans ce qu'elles ont de sublime, l'abandon et le don, le partage et le toucher de l'art, la peinture confiée à des membres lucides, éclairés et curieux de communautés dont elle exacerbe les traits jusqu'à la caricature, le seul espace du regard et de l'échange critiques justement là où un *Qui sommes-nous ?* tapageur et ambigu déborde et contamine un *Qui suis-je ?* anonyme et secret. La stratégie n'est pas sans risque ne serait-ce que par le brouillage qu'elle provoque entre le monde des idées et celui des sentiments.

Dans son « pavillon national », l'architecte-commissaire-peintre choisit des moments, des images, des expressions, revient sur et à cette histoire qui est la nôtre. Y reconnaissant l'ultime chantier de toutes les constructions, elle nous renvoie à la responsabilité première du regard, de la représentation et du jugement critiques.

Elle en met, *en veux-tu en voilà*. Elle étale, du sublime au pop, les objets et les images de nos petites habitudes, icônes d'un quotidien-petite vie souvent perçus comme symboles ou symptômes d'une pauvreté, d'une stagnation, d'une attitude de repli identitaire et intellectuel. Dans ce milieu où les goûts sont justement à discuter, ce milieu parmi les derniers à s'ériger comme place privilégiée de la parole libre et ouverte et à revendiquer haut et fort le droit à la complexité et la reconnaissance d'une pensée agissante, Cynthia Girard ne craindra ni le mauvais goût, ni la discussion.

Boîte de conserve géante (j'écris), cane (je dis), HABITANT. *French-Canadian Pea Soup* à la fois kiosque et cuisine, où mijote dans un moniteur-marmite de soupe aux pois une liste de titres passionnés portant sur la question de l'identité nationale.

Au sol, gants et pantoufles (j'écris), gougounes de Phentex (je dis), patinés et fossilisés qui surgissent comme autant d'écueils à contourner.

L'arbre de la science du bien et du mal où deux oiseaux, petites voix faibles et persistantes que nous connaissons trop bien, nous narguent « *oui, non non, oui oui, non non* ». Brancher, branler, brancher, branler. Des couleurs criardes, des surfaces pailletées, du sang, de la soupe, du bonbon, du cul et du drapeau.

Clergé (j'écris), curés (je dis), tronçonneuse (j'écris), chain saw (je dis), beignes (j'écris), dônottes (je dis), couteau à cran d'arrêt (j'écris), jack knife (je dis), nous voilà au cœur de notre espace de dédoublement : grande et petite histoires, grande et petite langues, grandes et petites misères, le grand art et l'art populaire : *in situ* criant d'un malaise collectif.

La pureté tant souhaitée par les fondateurs et une certaine élite n'est pas au rendez-vous. Elle nous a fait faux bond. Il y a eu erreur. Abâtardies la race, la langue, appauvrie la culture. Irrévérencieux, sarcastiques le regard et le geste de l'artiste. La peinture et les petites nations ont l'identité inquiète et humiliée. Elles deviennent nerveuses quand l'abordage se fait par le ridicule et par le rire.

Cynthia Girard a terminé en 1998 une maîtrise en arts visuels au Goldsmiths College à Londres. Le deuxième volet de son projet *Le pavillon du Québec*, intitulé *La Nouvelle-France*, a été présenté au centre d'art et de diffusion Clark en 2002. Le troisième et dernier volet sera exposé à la Galerie B-312 en 2003. Parallèlement à sa pratique en arts visuel, Cynthia écrit de la poésie. Son dernier ouvrage, *La fureur des wapitis*, est paru en 2000.

Monique Régimbald-Zeiber est peintre. Elle vit et travaille à Montréal. Elle enseigne aussi la peinture à l'Université du Québec à Montréal depuis 1992.

Couverture : Cynthia Girard, *Le pavillon du Québec*. Premier volet : de 1940 à nos jours, 2001. Vue partielle de l'exposition.
Photo : Guy L'Heureux.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



EMPLOI-QUÉBEC
MONTRÉAL

F
de stabilisation et de
consolidation
des arts et de la culture
du Québec

Ville
de Montréal

BELLE
GUEULE

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL



LOTO
QUÉBEC



SAUM- MOM

La parvise
SNACK BAR

Les Décorateurs
de Montréal Liée

Ange 
et cie

05

Luciano Vinhosa Territoires — La chambre de Claudine

17.11.2001 — 15.12.2001



Les architectures du sujet

Le territoire

La notion de *territoire* unifie mes recherches récentes en arts plastiques et se trouve à l'origine de *La chambre de Claudine*. Plus qu'un simple espace, comme le veut l'acception courante, le territoire est dans les faits un véritable *champ*, c'est-à-dire qu'il met en présence un *espace*, une *forme* et un *temps* compris dans le contexte de multiples relations sociales. À l'échelle humaine, le champ serait le domaine d'un individu ou encore l'ensemble des rapports d'attraction entre les personnes et les objets inscrits dans le rayon d'influence de cet individu; le territoire dépasserait donc du coup la seule appropriation de l'espace pour embrasser l'ensemble des activités qui construisent l'existence de chacun. Et si le champ demeure le premier lieu où s'opèrent ces rites quotidiens, une symbolisation s'y produit, circule et confère aux éléments qui le constituent un statut poétique qui dépasse leur banalité.

Comme concept artistique, le territoire est pour moi la manifestation d'un champ individuel dans le contexte des arts visuels et un moyen d'élargir le spectre poétique de la vie de tous les jours. Ainsi, il devient une théorie et une pratique de l'espace, de la forme et du temps en tant qu'unités artistiques mais toujours fondées sur les conventions du quotidien — et non sur les conventions des traditions artistiques.

En tant qu'*espace*, le territoire est le champ d'influence physique d'une personne : il est une zone définie par des limites de propriété. Pourtant, le territoire physique conserve des délimitations précaires puisqu'il se singularise continuellement par rapport à son environnement, à travers les

membranes invisibles établies par des champs de signification distincts, celui de l'environnement général et celui du territoire en question.

En tant que *forme*, le territoire se constitue comme un champ de production sémantique. Dans cette optique, la forme se profile au fur et à mesure que le territoire se configure en récit dans l'imagination de l'observateur. Elle est ainsi comprise comme un processus de formation issu des signifiés interstiels qui apparaissent entre les objets et les personnes qui sont inclus dans le territoire. La forme du territoire se conçoit donc comme un ensemble de réseaux de significations plutôt qu'à partir des relations géométriques qu'il implique et qui le délimitent.

En tant que *temps*, le territoire est un champ d'action symbolique, c'est-à-dire qu'il se configure à travers la sensation vivante d'un événement qui a lieu, sensation reconnue dans une succession de gestes suspendus qui permettent de supposer une performance latente. Le temps du territoire apparaît comme une pulsation dans la vie des objets, qui conservent la trace d'une action et nous permettent d'imaginer certaines émotions vécues tout comme les gens qui les ont vécues. Autrement dit, considéré en tant qu'unité symbolique, le territoire nous révèle du temps potentiel qui nous ramène à l'homme, à sa manière de procéder, d'agir et d'être.

L'habitat

Dans ma recherche, je classe les territoires en différents types. Ainsi le territoire peut être un *coin* où des choses sont protégées du flux tandis qu'elles attendent leur mobilisation par autrui. Il peut être un *habitat*, un lieu d'asile du corps et un lieu d'intimité. Il peut aussi être un *lieu propre*, qui marque des propriétés spécifiques et indique la présence du privé dans la sphère publique, ou encore un *site historique* ou un *domaine sacré* où s'opèrent les archéologies du quotidien.

La chambre de Claudine appartient à la classe des *habitats*. Les habitats sont des domaines singuliers puisqu'ils sont à la remorque d'une existence particulière. De cette façon, ils sont aussi des champs de production sémantique subjective : c'est là que nous vivons notre quotidien, notre temps, c'est là que s'actualise notre mode d'être : on y mange, on y dort, on y vit de telle sorte qu'un monde s'y construit au hasard des règles et de la dynamique d'un temps domestique. C'est là aussi que nous établissons nos références

Luciano Vinhosa, *Territoires — La chambre de Claudine*, 2001. Détail de l'installation.
Photo : Guy L'Heureux.



l'absence. C'est précisément dans cet entre-deux que s'installe Claudine. Mais le miroir constitue également le renvoi le plus évident du spectateur à lui-même : s'apercevant dans la glace, il est forcé de constater qu'il est le seul véritable être humain dans cette chambre. Claudine ne saurait être que l'image que l'observateur construit de lui-même, comme le lui signale d'ailleurs une entrée de son journal intime, reprise dans son ouvrage de broderie : « Je suis l'être qui habite le tain des miroirs ».

Luciano Vinhosa

1 L'artiste brésilienne Lygia Clark employait le terme «spectateur-auteur» (parfois aussi «participant») afin de différencier l'usager de ses œuvres de celui de l'art traditionnel, qui se comportait davantage comme un contemplateur. Je préfère quant à moi le terme «observateur», puisqu'il suggère une plus grande interactivité, l'observation renvoyant à l'acte de cognition active. Voir Lygia Clark, *Arte brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 27.

2 Sa construction étant évidemment chargée des significations inhérentes au rôle qu'il joue dans sa propre vie sociale et intime. *La chambre de Claudine* fait ainsi le pont entre l'imaginaire collectif et la construction de réalités plausibles et singulières.

L'auteur tient à remercier le CNPq, organisme gouvernemental brésilien voué au développement scientifique et technologique, pour son soutien à la réalisation de cette recherche.



matérielles, notre esthétique et nos valeurs éthiques. Les habitats sont des mondes intérieurs, des mondes symboliques qui se distinguent du monde extérieur par le biais de la personnalisation du temps et de l'espace.

La chambre en particulier est un champ qui se déploie dans la logique d'un temps intérieur et subjectif. C'est là que le sujet s'organise comme un univers existentiel autonome : il est à travers les objets personnels qu'il choisit comme extensions de son corps et de son esprit et qu'il accumule dans sa chambre. La chambre est donc un champ radical d'amoncellement d'expressions ; un domaine élaboré comme une intimité en devenir qui se fait et se refait chaque jour ; un monde que nous inventons afin d'abriter notre moi. La chambre incarne nos habitudes et nos manies, nos odeurs et notre ordonnancement personnel de l'espace : elle nous sert de référence matérielle et nous permet du coup de construire tout un substrat intérieur. Elle est, enfin, un *ethos* où demeure notre être en apparence et en substance.

Chambre à coucher installée au milieu d'une galerie d'art, *La chambre de Claudine* est donc un territoire qui se singularise fortement par rapport à son environnement. En tant qu'invention artistique, elle est un espace concret donné à l'expérience vivante d'autrui. En tant que domaine individuel, elle nous permet de supposer une vie singulière et de construire une réalité à partir d'une matière offerte à l'imagination. D'un côté comme de l'autre toutefois, c'est l'imagination qui fait office de réalité. Nous risquant à philosopher, nous pourrions ainsi dire que la réalité n'est que ce que nous pouvons concevoir comme le fil des significés unissant les choses les unes aux autres : la réalité serait l'acte même de donner sens au monde. D'un monde d'objets et de gestes banals et dispersés à la réalisation d'une existence concrète dans l'imagination du spectateur, Claudine poursuit son voyage et met en évidence cette problématique : l'artificialité de la vie et la réalité de l'art.

Supposer, imaginer, construire

Quand, en son absence, nous pénétrons silencieusement dans la chambre de quelqu'un, nous pouvons faire toutes sortes de suppositions à partir des objets qui s'y trouvent et des gestes encore « frais » qui y restent comme suspendus et se donnent à retracer. La chambre affiche en effet les indices du devenir dont nous sommes la cause : nous y laissons des traces de nos comportements comme autant de témoignages de notre existence, de notre histoire. Ce sont ces indices qui composent, au hasard des associations,

tous les entrelacs d'un récit construit par l'imagination féconde du visiteur. Car le théâtre du quotidien est probablement la plus riche nourriture de l'imaginaire : on peut inventer toute une vie à partir de pistes aléatoires telles un fragment d'écriture, un certain parfum, un livre oublié sur une table de chevet. Invention nécessaire puisque c'est la vie de quelqu'un qui donne aux objets ordinaires une signification profonde et les affranchit de leur simple utilitarisme.

J'intervenais tous les jours dans la chambre de Claudine afin de mettre à la disposition de l'observateur une série d'éléments lui permettant de se façonner un personnage fictif. Par mon intermédiaire, Claudine réalisait chaque jour des tâches routinières dans la pièce comme broder un tapis, écrire un journal ou photographier sa propre chambre en notant la date sur chaque instantané. Tous les jours elle y déplaçait les objets ou en ajoutait de nouveaux, intégrant même parfois à son univers personnel ceux que quelque visiteur y avait abandonnés. Ainsi le temps, dans *La chambre de Claudine*, se trouvait inscrit dans la compréhension même de l'espace. C'est à travers lui que s'établissaient quotidiennement de nouvelles relations de valeur entre les objets et les actions qui s'étaient produites dans la chambre.

C'est dans le temps aussi que se dessinait Claudine, personnage fictif à l'identité mouvante qu'on arrivait à pressentir grâce à l'assemblage d'objets et de traces d'actions que présentait sa chambre. La « chambre » était en fait une installation offrant au visiteur la mise en scène du quotidien de Claudine à travers un ensemble d'informations ordinaires, éléments structurels d'un récit qu'il devait lui-même construire². En composant l'univers matériel de Claudine, je cherchais volontairement à créer certaines discontinuités dans les indices de façon à lancer plusieurs fils narratifs qui rendraient viables différentes constructions de Claudine : on ne connaissait pas son visage, on ne pouvait pas préciser son identité sexuelle ni ses goûts esthétiques, pas plus que ses préférences intellectuelles. On ne pouvait pas même deviner son âge : on pouvait seulement l'imaginer.

Il y avait enfin, dans *La chambre*, un miroir. Celui-ci constituait l'objet / sujet central de l'installation puisqu'à partir de lui s'articulait tout le symbolisme de la chambre. D'abord parce que le miroir, élément récurrent dans l'histoire de l'art, est en soi un rappel très clair du jeu d'hésitations que l'art instaure entre le réel et le virtuel ; entre la chose et son image ; entre la présence et

Luciano Vinhosa est né à Rio de Janeiro en 1963. Il a d'abord étudié l'architecture et l'urbanisme avant de terminer une maîtrise portant sur l'histoire et la critique des arts, à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro. Depuis 1993, il est professeur d'art à l'Université Fédérale Fluminense, au Brésil. En 1998, il a été récipiendaire d'une prestigieuse bourse de soutien à la création artistique instituée par la mairie de Rio de Janeiro. Luciano Vinhosa a participé à plusieurs expositions au Brésil et à l'étranger. Il est établi depuis deux ans à Montréal où il prépare une thèse de doctorat en création artistique, à l'Université du Québec à Montréal.
 Courriel : vinhosa@hotmail.com

Couverture : Luciano Vinhosa, *Territoires* —
La chambre de Claudine, 2001. Vue partielle
 de l'installation. Photo : Guy L'Heureux.

SKOL
 CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
 espace 511
 Montréal, QC
 H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
 Télécopieur 514.398.0767
 www.skol.qc.ca
 skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
 et des lettres
Québec



Conseil des Arts
 du Canada
 Canada Council
 for the Arts

CONSEIL DES ARTS
 DE MONTRÉAL


 EMPLOI-QUÉBEC
 MONTRÉAL


 de stabilisation et de
 consolidation
 des arts et de la culture
 du Québec

Ville
 de Montréal

**BELLE
 GUEULE**

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL




 LOTO
 QUÉBEC



SAUM-*MOM*

la paruse
 SNACK BAR

Les Décorateurs
 de Montréal Liée

Ange
 et cie

06

Sonia Robertson
Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit
des animaux

12.01.2002 — 09.02.2002



Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux

Une décennie après l'exposition *L'esprit des animaux* (1992) de sa sœur Diane, en appelant à la vision sacrée des Piekuakamilnuatsh, Sonia Robertson a habité à son tour l'espace de Skol. Elle y a rêvé le bâti pour y convier à nouveau les Okis au son du *tewegan* (tambour) dans une fascinante création multimédia « insituable¹ ». *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux*, par sa volée de peaux de bêtes à fourrures en suspension inclinée dans l'espace, « délivre » de leur passé de trappe et de manufacture loups, ours et castors. Leurs ombres, produites par la projection de la diapositive d'une montagne, tourbillonnent sur les murs. Deux enfilades verticales d'os-sements, que baigne une trame audio sensible, esquissent un « dialogue » surnaturel entre les sœurs. Suivant celui des animaux délestés de leurs peaux, au fracas d'un crâne de castor s'écrasant au sol, leur esprit entreprend par la fenêtre l'ultime voyage vers l'ouest.

Janvier 2002. Une puissance amérindienne hors du commun se déploie dans l'espace-temps de Skol. *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux* de Sonia Robertson tresse ensemble divers modes de création aux frontières de la résidence, de l'installation et de l'environnement audiovisuel. Un *in situ* de l'ordre de la « présence » qui permet à l'artiste de transposer artistiquement, dans l'édifice du centre-ville de Montréal où loge le centre d'artistes, la vision du monde de sa communauté, les Piekuakamilnuatsh de Mashteuiatsh². En galerie, c'est justement l'agencement complexe de débordements formels, spatiaux et sacrés qui prépare le dialogue fabuleux annoncé par le titre. Scrutant des manières les plus diverses les mémoires

cumulatives de l'édifice ayant autrefois abrité une manufacture de fourrures et du rapport aux peaux d'animaux dans la symbolique autochtone³, l'artiste ne visait-elle pas d'ailleurs à rendre visible l'invisible mais indéfectible filiation qui lie son clan à la petite histoire du centre montréalais⁴ ?

Habiter le site, le rêver

Quand je suis entré dans la galerie, deux jours avant le vernissage, mon regard s'est spontanément dirigé vers un coin en retrait. Sonia Robertson y avait installé un autel pour prier : couverture, *tewegan*, objets sacrés, sauge et tabac. Accordant ici comme chaque fois sa sensibilité aux significations sociales du lieu qu'elle investit, elle avait tenu à habiter l'endroit, seule, au passage du nouvel an. Elle avait pris le temps de rêver l'édifice ! Un tel rapport au site est une des assises spirituelles amérindiennes qui fondent sa conception même de l'art *in situ* et qu'elle revendique partout où elle œuvre⁵. En priant, Sonia Robertson convoque dans ses songes les *Okis*, les esprits des lieux.

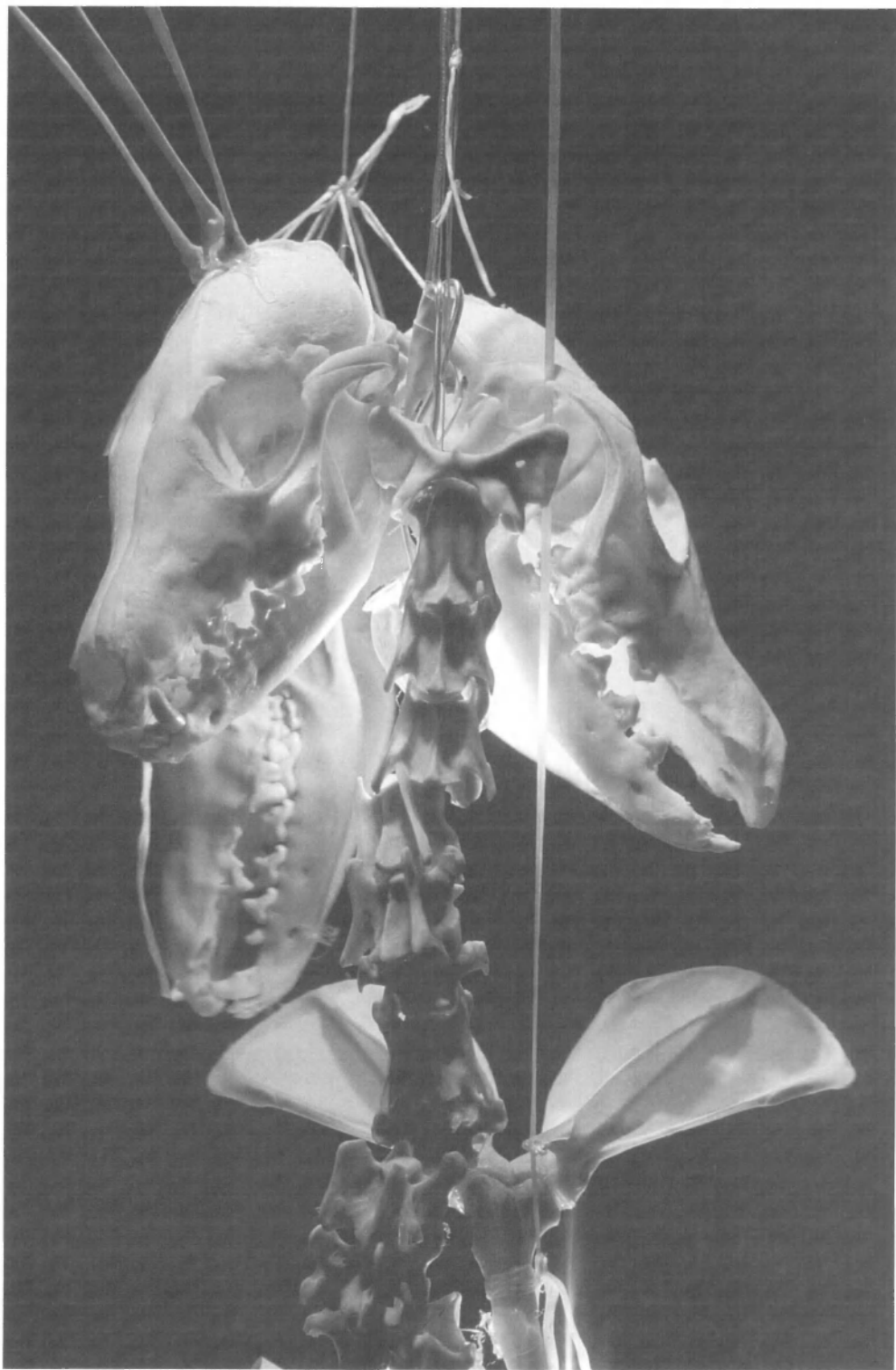
Ils viendront.

Dès lors, l'insituable imaginaire de « l'esprit des animaux », un des fondements du rapport sacré à la Nature, à la Terre-Mère, comme du *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux*, « s'anime ». Trois éléments y concourent : l'usage des peaux d'animaux qui matérialisent la dimension mnémonique de l'espace, les trames sonores qui concrétisent le dialogue et la projection de la diapositive qui assure la présence et le dédoublement des ombres et lumières, matières et esprit, ancrages et envols.

De l'*in situ* ou des déterritorialités immémoriales

L'utilisation de fourrures et leur déploiement dans l'espace est en soi une stratégie *in situ* spectaculaire. Sans même connaître leurs significations amérindiennes, tout regardeur y trouve un plaisir immédiat. Leur symbolique appartient néanmoins à des « ailleurs » : au temps des rêves, auquel s'ajoutent un métissage précis, un dialogue fabuleux et des rituels autochtones. Ces peaux, en s'élevant, deviennent les indices tangibles d'autres territoires : l'espace spirituel personnel de l'artiste, les socialisations antérieures de l'édifice quand il était voué aux activités manufacturières, celles de la galerie d'exposition actuelle et le paysage autochtone plus vaste. Mais *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux* évoque plus précisément

Sonia Robertson, *Dialogue entre elle et moi*
à propos de l'esprit des animaux, 2002.
Détail de l'installation. Photo : Guy L'Heureux.



de l'ours, du renard et des castors libérés des peaux / manteaux et des peaux / territoires qu'ils survolent les sommets de la forêt nordique pour leur grand périple symbolique en même temps qu'ils quittent les bâtiments de la cité.

Sans conclure, je vous livre une dernière confidence. La prochaine fois que vous arpentez le corridor menant à Skol, ouvrez l'œil. Observez l'inscription *Fourrures Robertson and Son* sur la porte condamnée du Centre liant le lieu des transactions de la fourrure, la famille Robertson et les dérivés des deux sœurs dans le territoire imaginaire de l'art. Faut-il y voir l'humour légendaire des Piekuakamilnuatsh ou un nouveau tour joué par l'esprit retors du Carcajou, équivalent chez les Innus du Coyote des plaines et du Corbeau de la Côte du Nord-Ouest ? Qui sait vraiment ?

Guy Sioui-Durand

1 Johanne Lamoureux, *L'art insituable : de l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. « Lieudit », 2001.

2 Parmi les Innus, les Piekuakamilnuatsh s'identifient comme étant ceux qui vivent autour du grand lac Piekuakami. Pourtant, les missionnaires les appelleront indistinctement les « Montagnais », c'est-à-dire Indiens des montagnes, comme ils renommeront le grand lac « Lac Saint-Jean » en l'honneur de Jean Dequen, premier missionnaire à y venir. Le dialecte parlé des Piekuakamilnuatsh les distingue des Innus de la Côte-Nord. Ils vivent aujourd'hui à Mashteuiatsh (Pointe-Bleue).

3 « L'espace qui loge Skol était occupé par une manufacture de fourrure, à l'époque où Montréal était une ville importante en ce domaine... des songes, des rêves, des visions. Un lien se tisse. » Sonia Robertson, extrait du communiqué de presse, Montréal, Centre des arts actuels Skol, janvier 2002.

4 1992 : deux ans après la crise de Kanehsatake et de Kahnawake autour de Montréal, le choc continue à faire frémir les rapports politiques et culturels au pays. Au cours de cette année des festivités du 500^e anniversaire de la « découverte » des Amériques par Christophe Colomb — par les Européens et leurs descendants qui peuplent maintenant de manière dominante les Amériques —, le doute fait place à un récit historique univoque. De grandes expositions font place aux Amérindiens. À Montréal, les maisons de la culture accueillent l'exposition *350-500 ans. Nouveaux Territoires* ; le Centre Strathearn programme *Art Mohawk 1992* ; Ondinnok présente de manière « sauvage » au cœur d'Hochelaga-Montréal, sur le terrain vague tout près du nouvel emplacement du Musée d'art contemporain de Montréal, la pièce de théâtre *Le porteur des peines du monde* ; des centres d'artistes comme Occurrence, Article et Skol s'ouvrent à l'art amérindien contemporain. C'est chez Skol, alors situé coin Sherbrooke et avenue du Parc, que la sœur aînée de Sonia, Diane Robertson, mettra en spirale la puissance mythologique du rapport spirituel des siens aux animaux. Il y a dix ans donc, *L'esprit des animaux* se réincarnait en originaux-outardes tourbillonnants; les sabots d'originaux trouaient les murs de la galerie pour se métamorphoser progressivement en outardes aux ailes déployées atterrissant au sol. Le choc visuel et énergétique de cette œuvre demeure, pour celles et ceux qui l'ont côtoyée, impérissable.

5 Par exemple, pour l'événement d'art environnemental *Paysages Inter sites* en 1996 (produit par Langage Plus), Sonia Robertson campait exactement là où les anciens Piekuakamilnuatsh nomades s'installaient pour commercer avec les Français, c'est-à-dire à l'embouchure de la rivière

Metabetchouane, sur la rive opposée à celle où sont érigés le monument consacré au missionnaire Jean Dequen et le musée d'interprétation archéologique. Depuis les deux rives, l'artiste en appelait au vent du grand lac pour agiter ses petites suspensions sonores et déconstruire à rebours les premiers contacts entre les deux peuples. Invitée en résidence l'année suivante par le centre d'artistes 3^e impériale de Granby, l'artiste y a séjourné et réalisé une des plus intéressantes et authentiques résidences de création qu'il m'a été donné de voir : *Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le tabac)*. Robertson s'y laissait imprégner par la mémoire industrielle de l'ancienne manufacture de l'Imperial Tobacco qui loge aujourd'hui le centre. À travers la dynamique d'échange qu'elle créait avec le milieu, elle réhabilitait l'offrande rituelle du tabac cultivé que font les Amérindiens pour remercier la Terre-Mère de ses bienfaits.

encore la rencontre des activités traditionnelles de chasse, de trappe et de commerce des fourrures dans la communauté de l'artiste — et spécifiquement dans sa famille où la chasse des hommes fournit encore aujourd'hui les fourreurs montréalais — avec la fabrication de manteaux qui avait anciennement cours dans l'édifice.

Tout commence sur le grand mur à l'est. À peine perceptibles, des touffes de poils laissées par les opérations de l'artiste dessinent les contours fantomatiques de peaux disparues. Ils laissent imaginer que des fourrures se seraient enfoncées dans les murs. Ayant effectué une cueillette de manteaux dans des friperies, Sonia Robertson les déconstruit et couplera ces peaux de loutres, de visons, de martres et de castors récupérées à d'autres peaux non transformées d'ours, de renard et d'autres animaux. Au pied du mur donc, il y a d'abord les manteaux agrafés au sol dont le cuir montre les coutures, dévoilant le travail fait en manufacture. Manteaux et peaux sont ensuite attachés entre eux et suspendus dans l'espace par un enchevêtrement de fils ligneux fixés au plancher et aux murs, la volée de peaux d'animaux s'élevant selon un axe incliné vers la seule grande fenêtre du mur à l'ouest et configurant la peau tendue d'un grand loup, animal fétiche de Diane.

Ce passage des fourrures usinées à des peaux non manufacturées à mesure qu'on s'approche de la fenêtre concrétise une métamorphose, une inversion pourrait-on ajouter : la fourrure redevient animale, vivante presque ! L'étrange troupeau, par son inclinaison dans l'espace, prend davantage l'allure d'un vol d'outardes que celle d'une meute de carnassiers.

Les animaux délestent et voyagent.

Des suspensions sacrées et de l'art audio : l'oreille autochtone

Le titre était explicite : il serait question d'un dialogue. Entre les deux colonnes portantes de la galerie et au cœur des peaux d'animaux pendent deux enfilades d'ossements qui étonnent. Elles personnifient Diane et Sonia, les deux sœurs. Pour le chasseur respectueux, la suspension de gibier et de vivres dans les arbres est nécessaire à la survie en forêt : ainsi accrochées aux branches, les victuailles du campement échappent à l'animal vorace. Pour le chasseur amérindien toutefois, c'est le réel respect des animaux chassés qui importe plus encore : les os suspendus constituent un hommage aux

esprits des bêtes tuées dont la mort permet la survie humaine, la nourriture, les peaux et les osselets qu'elles fournissent servant de multiples façons à nos propres esprits.

Dès les débuts de sa création *in situ*, Sonia Robertson a transposé dans son art ces significations de l'élévation et de la suspension qui lui permettent de définir un rapport animiste à l'espace qu'elle investit. Ces significations, elle les enrichit parfois de rythmes et de sons, comme c'était le cas à Skol. Une écoute rapprochée des squelettes mythologiques du renard et de la martre permettait en effet d'entendre bruits et voix. Comme en écho aux agrafes parsemant le mur arrière et esquissant les contours des peaux disparues, un bruit de machines à coudre industrielles se détachait et rappelait les activités passées des fourreurs, la mémoire du lieu. Mais c'est surtout un crâne de castor accroché à un fil près de la fenêtre, surplombant des morceaux d'os fracassés, qui joue le rôle déclencheur de cette mouvance fascinante. Autour de lui, la voix de Diane se fait entendre sur un ton tantôt humoristique, tantôt narratif : elle parle de sculpture et de peinture, puis elle explique le rituel lié au crâne de l'animal qui, lorsqu'il brise ses liens en chutant au sol, « libère » dans la forêt l'esprit de l'animal. Celui-ci peut alors s'envoler par la porte de l'Ouest, dont l'ours est le gardien. C'est bien la direction du dernier voyage, celui qu'a entrepris Diane il y a une décennie. Ici la bande sonore « délivre » le dialogue : elle donne à l'échange entre les deux sœurs une dimension hautement chamaniste, les bribes entendues appartenant à la magie de la « manipulatrice de symboles » (l'artiste) et à la guérison (la déprise de l'âme, la fin du deuil).

Du photographique : l'œil amérindien

Dans *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux*, l'image d'une montagne de la réserve faunique des Laurentides est projetée sur les peaux tendues de manière à créer un jeu saisissant d'ombres et de lumières. La projection de cette diapositive est elle aussi basée sur une conception amérindienne, cette fois de la photographie : elle sert à mettre en forme l'idée que se faisaient les anciens Indiens des premières caméras qui, pensaient-ils, volaient et emprisonnaient leur esprit. Par ses captations lumineuses — une constante dans ses créations —, Sonia Robertson tente de saisir l'essence des éléments naturels : le vent, la lumière des saisons, les grands arbres porteurs de civilisation, etc. Ici, c'est la Terre-Mère montagnaise qu'elle superpose au mur et à la fenêtre, exigeant ainsi des esprits du loup,

Sonia Robertson, artiste Piekuakamilnu, a étudié la photographie au cégep du Vieux-Montréal et a obtenu un baccalauréat interdisciplinaire en art à l'Université du Québec à Chicoutimi. Son travail a été présenté au Canada, au Japon et en Haïti. À l'été 2002, elle participait à l'évènement *Ephéméride 02*, au Centre d'exposition des Gouverneurs de Sorel, ainsi qu'au symposium *Espace et Densité*, sur le site de la Fondation Derouin à Val-David. Membre des Ateliers TouTTouT, elle vit et travaille à Chicoutimi et à Mashteuiatsh.

Huron-Wendat originaire de Wendake, Guy Sioui Durand vit et travaille à Québec. Sociologue (Ph. D.), chargé de cours, critique d'art et commissaire indépendant, il s'implique dans les pratiques proposant des changements culturels. Observateur in situ de l'évolution des rapports entre l'art et la société, il s'intéresse aux créations rebelles qui prônent une alternative à l'aliénation collective, ainsi qu'aux « famines de l'esprit ». Cofondateur de la revue *Inter* et du *Lieu*, centre d'art actuel de Québec, son essai *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec. 1976-1996* s'impose comme une référence. Il a signé, à l'été 2000, *Les très riches heures de Jean-Paul Riopelle*. Ses essais sont publiés dans plusieurs ouvrages.

Couverture : Sonia Robertson, *Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux*, 2002. Vue partielle de l'installation.
Photo : Guy L'Heureux.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

EMPLOI-QUÉBEC
MONTRÉAL

F
de mobilisation et de
communication
des arts et de la culture
du Québec

Ville
de Montréal

BELLE
GUEÛLE

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL

LETO
QUÉBEC

PROVINCE
DU QUÉBEC

SAUMON
MOM

la parryse
SHACKBAR

Les Décorateurs
de Montréal Liée

Ange
et cie

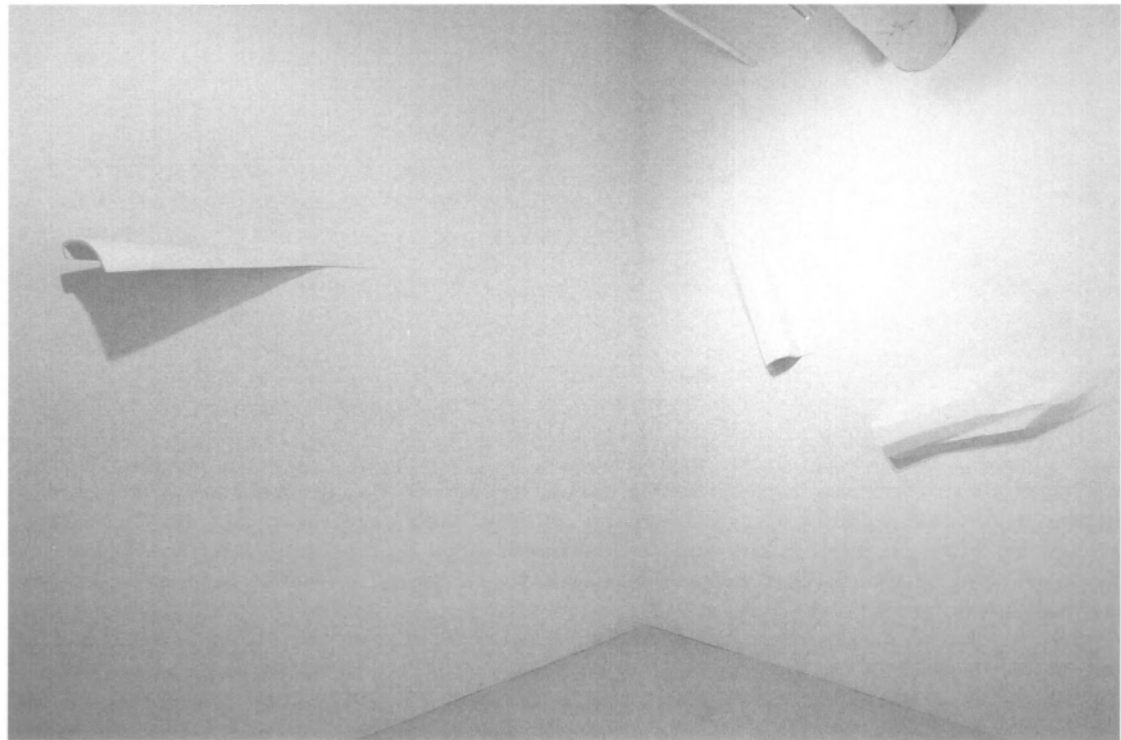
Centre des arts actuels Skol
2001-2002

Louis Fortier
Lettre à l'artiste qui s'incarne
dans les murs

07

Francine Lalonde
Inversions introussions interférences

12.01.2002 — 09.02.2002



Lettre à l'artiste qui s'incarne dans les murs

Origine et suite de la patente¹

Je ne sais plus qui, de toi ou de moi, a le premier suggéré que je pose mes mots sur l'installation que tu présentais à Skol l'hiver dernier. Toujours est-il que longtemps après que les murs se soient « refermés » sur ton passage dans la petite salle, nous avons convenu que le moment était propice à réouvrir les « parois » du silence qui, depuis lors, s'étaient installées entre nous. Tu t'es montrée réceptive à ma proposition de revenir sur ton aménagement en jouant l'enchaînement des impressions furtives qui m'étaient venues en observant la progression du chantier. Plutôt que de faire état de ma compréhension finale, le texte suivrait donc le parcours organique de ma pensée lors du montage.

Début de la patente

Y aurait-il des sons à peine audibles qui me soient chuchotés dans les délicates interfaces créées par les plans qui *décollent* ici et là ?

Je me souviens qu'à mon premier contact avec toi, alors que tu t'affairais à échafauder le squelette du dispositif — bien avant que tu l'habilles d'une peau de peinture blanche uniforme —, tu m'avais frappé d'interdit de franchir le seuil du monde qui allait naître. Au départ, donc, j'ai senti dans ton montage quelque chose d'absolument territorial. D'ailleurs, tu avais placé un rideau de polythène à l'entrée de la salle. Contraint par cet obstacle de demeurer à l'extérieur, j'ai supposé que tu ressentais la nécessité de t'enfermer dans ta bulle pour amener *la chose* à terme. Je supposais alors qu'une trame profondément personnelle de ta vie s'y jouait.

Par la suite, tu as levé l'interdiction et j'ai pu une première fois m'approcher du chantier. Le spectacle qui s'offrait à ma vue m'a laissé alors croire que tu venais de livrer un combat sans merci à l'espace. De profondes cicatrices rompaient la régulière planéité des murs. Je croyais que tu les avais sauvagement éventrés mais j'ai aussitôt dû corriger cette première impression. Les failles, m'as-tu appris, ne provenaient pas d'un travail d'excavation mais bien d'un ajout, sur le mur, de formes déjà fabriquées. L'opération avait donc été moins sauvage qu'elle en avait l'air. La médecine que tu avais administrée aux lieux était à inscrire au compte de la greffe : implantation dans le mur d'appendices rafistolés en placoplâtre.

Tu n'avais pas encore pris soin d'*enneiger* les surfaces, de masquer les traces laissées par la nécessaire altération des murs. À ce stade de la réalisation du projet, il m'était donné de mesurer physiquement ton investissement de l'espace. Il m'apparaissait que tu t'étais réellement approprié les lieux, comme si tu avais cherché à adapter les propriétés et les dimensions de l'environnement à l'échelle de ton corps. Les appendices devenaient un prolongement organique de ta présence physique dans l'espace de la salle ; l'habitat ainsi créé agissait dans mon esprit comme une figuration de ton espace intérieur.

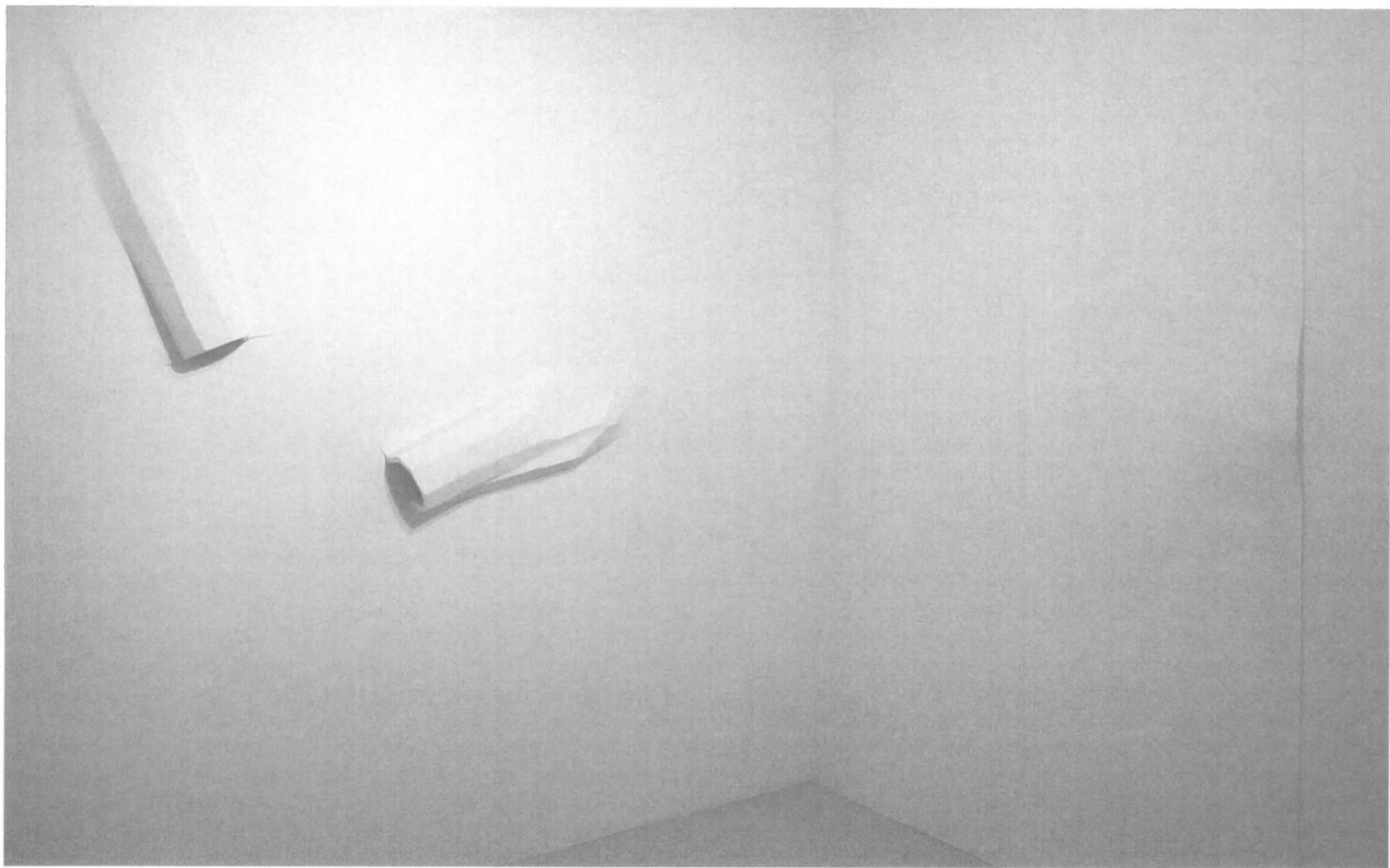
Dans ta manière de glisser subrepticement tes émotions dans l'architecture, d'extérioriser ce qui appartient au dedans, je te trouvais une parenté expressionniste. Curieux retournement : c'était comme si, après m'avoir signalé avec quelque pudeur l'aspect intime de ta démarche, tu acceptais maintenant de livrer un peu de ton âme.

Cependant, je ne pouvais définir l'émotion — angoisse, joie, colère, plénitude, etc. — qui t'animait au moment de l'acte d'appropriation qui venait tout juste de se produire. Le *contenu* de ton inconscient m'échappe toujours, lové au creux de tes lignes abstraites, inaccessible. Les murs conservent seulement les traces mécaniques d'une opération de l'esprit. Seul a été dévoilé, pour moi, à cette étape précise du montage, le *véhicule* de ton inconscient. Exit la mise à nu : tu ne me révélais rien de plus que ton besoin de t'extérioriser par l'art.

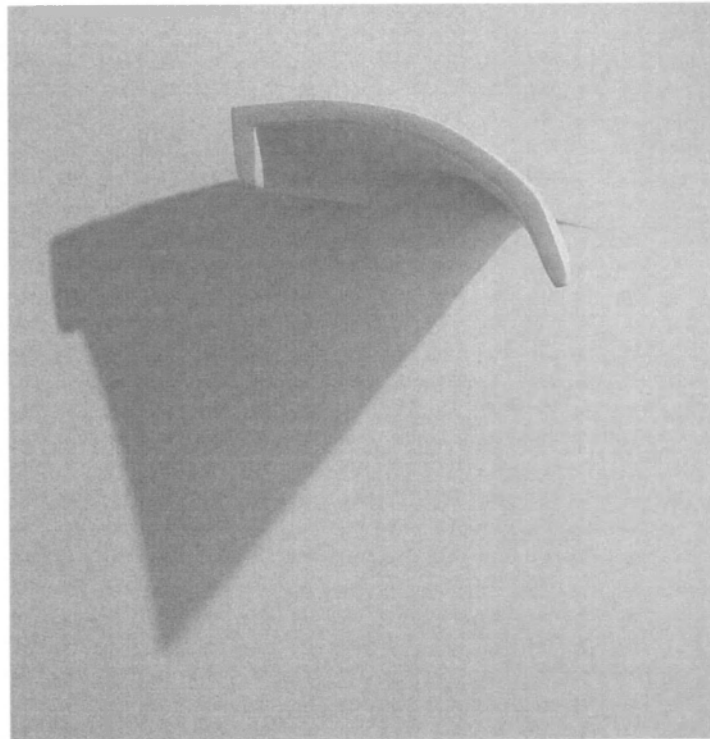
Suite de la patente

Une fois le composé à joints séché, tu t'es aussitôt empressée de faire disparaître les marques physiques du montage en les dissimulant sous un

Francine Lalonde, *Inversions intrusions interférences*, 2002. Détail de l'installation.
Photo : Guy L'Heureux.



Francine Lalonde, *Inversions intrusions interférences*, 2002. Détail de l'installation.
Photo : Guy L'Heureux.



manteau de peinture blanche. Dès lors, on ne pouvait plus parler d'expressionnisme. Manifestement, la libération de ton flux intérieur était conditionnelle au traitement différé des surfaces. Il était entendu que les plaies, une fois ouvertes, se refermeraient immédiatement. Le spectateur n'aurait jamais accès à *ce qui était arrivé*.

La facture lisse de ton dispositif agissait dans mon esprit comme un voile opaque recouvrant ta pensée. Je me représentais alors toutes les choses enfouies qui ne regardent que toi, les choses à taire en toute légitimité, et peut-être même par nécessité. L'œuvre semblait une fois de plus se replier sur ton univers intime et perdre sa pertinence comme objet de présentation publique. J'ai été tenté de considérer la cicatrisation postopératoire comme une manière de guérir ton esprit après que le mal eut été libéré : affaire personnelle ? disions-nous plus haut. Rituel thérapeutique ? Si tel était le cas, en quoi ta démarche aurait-elle concerné les futurs spectateurs de ton œuvre ?

Épaisseur de la chose

C'était considérer la matière blanche dans son épaisseur matérielle : un baume utilisé pour masquer les traces d'une action menée pour toi seule. Égarement de ma part, raisonnement absurde s'il en est : le spectateur n'a pas à se sentir concerné par *ce que cela a produit pour toi*. Par ailleurs, s'il y a une dimension thérapeutique avouée dans tes desseins — tu dis chercher à « mater l'espace » —, ne pourrait-elle pas s'harmoniser à d'autres visées, celles-là se situant dans une zone propre à la réception ?

Transparence du dispositif

Je suis forcé de constater que l'action de la peinture blanche ne visait pas à cacher *ce qui est arrivé*, mais à dissimuler uniquement les traces matérielles du montage. La démarche ne pouvait plus se présenter comme uniquement thérapeutique dès lors que le blanc agissait comme un agent révélateur : peindre les appendices permettait de réduire les interférences visuelles, d'activer les subtils glissements de plans qui s'enchaînaient au sein du mur. D'un coup de pinceau, tu m'offrais maintenant, épurées, les ouvertures disséminées dans le dispositif. L'œuvre perdait de son opacité première ; elle s'éclairait de potentialités nouvelles qu'il n'appartenait qu'à moi d'exploiter. Sous leur nouveau jour, les appendices et trouées qu'on disait conçus pour prolonger ton corps et ton esprit apparaissaient maintenant comme des

tentacules et des aspirateurs sollicitant ma participation. À ta suite, tu m'invitais à circuler entre les plans des murs, à y loger mon propre parcours.

Nouvel éclairage sur la substance

Quand est venu le temps d'éclairer *la chose*, j'ai compris que ton besoin de clarté ne se limitait pas à la chimie des pigments — comme c'est souvent le cas des pratiques dites formalistes. En désignant les murs comme matériau même de l'œuvre à venir, je ne soupçonnais pas encore que le travail d'éclairage y prendrait une part aussi significative. À ta demande, je t'ai prêté assistance. J'ai alors pu mesurer la délicatesse de cette opération. Le jeu de l'ombre et de la lumière devait véritablement caresser les contours dessinés par les formes émergeant ici et là ; il y avait un désir de ta part d'adoucir les glissements entre les plans. Surtout, il y avait une tentative d'unification de l'ensemble que j'ai eu tôt fait d'associer au besoin de clarté qui prévalait déjà dans ton utilisation de la peinture blanche.

Esquisse d'un dialogue au sein de l'appareil

Blanc-matière et blanc-lumière, netteté des contours, absence d'images reconnaissables : s'il y a là une volonté d'épuration évidente, parions qu'elle fait partie d'une planification savamment orchestrée. Parions que tu voulais créer une interface neutre et perméable située à égale distance entre toi et moi. Tu te retirais derrière ton appareil pour activer ma propre participation. Il y aurait donc lieu, considérant le minimalisme apparent de tes intrusions murales, d'interpréter les subtiles ouvertures et passages clairement indiqués comme les marques d'un appel au dialogue. Je peux maintenant à loisir te chuchoter mes propres mots dans les interstices...

P.S. : Sais-tu, Francine, que je les vois encore bouger. Oui ! Oui ! les murs respirent toujours ! Je les entends craquer.

Louis Fortier

¹ Francine et moi avons convenu de nous entretenir par lettre sur son travail. Par la suite je recevais un premier courrier électronique le 29 mars 2002 dont l'objet s'énonçait comme suit : « Début de la patente ». Ensuite, il y a eu « la patente », « la patente (suite) » et « Patentttttte ».

En plus de sa pratique artistique qui porte depuis quelques années sur l'exploration de l'espace physique et mental, Francine Lalonde enseigne les arts plastiques au collège Édouard-Montpetit. Elle est aussi traductrice entre autres pour le RCAAQ et *Parachute*. Elle a exposé plusieurs fois au Québec et au Canada. Ses plus récents travaux seront présentés lors d'une exposition solo à la grunt gallery de Vancouver en juin 2003. Elle profitera de ce voyage pour explorer les îles de la Reine-Charlotte.

Louis Fortier est artiste en arts visuels. Un jour, il eut l'idée de prendre une empreinte de sa propre tête. Depuis ce temps, il tente de se cloner, mais ses expériences se soldent invariablement par des échecs. Il est aussi un employé du Centre des arts actuels Skol auquel il contribue à assurer une saine gestion administrative. Il a rencontré Francine Lalonde pour la première fois en 1991 dans un cours de maîtrise en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal. Depuis quelque temps, Francine rend visite épisodiquement à Louis à la maison, mais ils se voient aussi à l'occasion à Skol ou dans les *parties*. Au printemps, Louis Fortier proposait à son amie une rencontre afin d'échanger sur son projet d'écriture. L'entretien a eu lieu au café Romolo, Francine faisant valoir qu'il était préférable de discuter en terrain neutre.

Couverture : Francine Lalonde, *Inversions, intrusions, interférences*, 2002. Vue partielle de l'installation. Photo : Guy L'Heureux.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



EMPLOI-QUÉBEC
MONTRÉAL

F
de stabilisation et de
consolidation
des arts et de la culture
du Québec

Ville
de Montréal

BELLE
GUEULE

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL



LOTO
QUÉBEC



SAUMON

la paruse
D'ARCK'ART

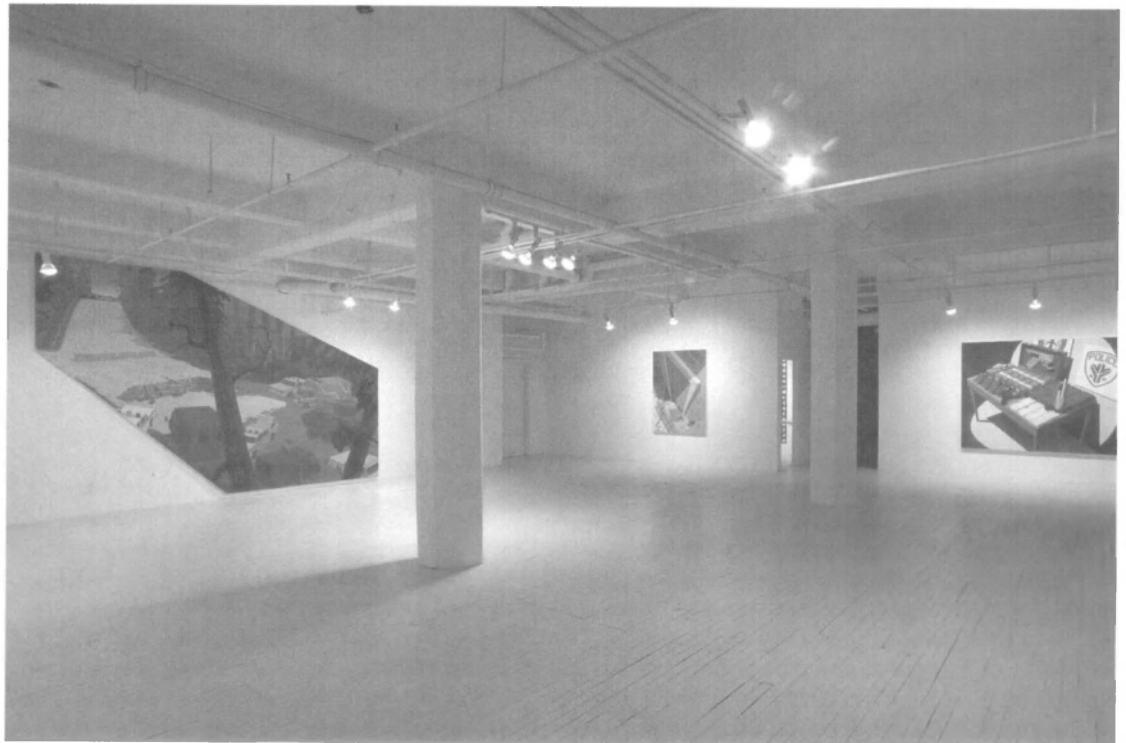
Les Décorateurs
de Montréal Ltée

Ange
et cie

08

Cartoon Logic Interior Night: Zip pan to Jojo's Boudoir

16.02.2002 — 16.03.2002



Sans histoires

Que se trame-t-il sous les dehors d'une peinture si divertissante, lisse et colorée ? Connaissant l'artiste, nous le savons alchimiste. Ne nous a-t-il pas déjà entraînés à bondir de microcosmes en macrocosmes, quitte à nous faire emprunter d'inquiétants raccourcis entre figures organiques et machines de guerre — comme si une mystérieuse structure, inscrite à toutes les échelles de l'ordre naturel des choses, présidait aux destinées de l'humanité ? Avec *Zip pan to Jojo's Boudoir*, il s'agit d'un tout autre ordre de représentation, puisque c'est à partir de l'image de dessin animé que Philip Kitt a choisi de poursuivre son rigoureux et audacieux travail de détournement des représentations.

Après avoir pratiqué durant quelques années le métier de peintre d'arrière-plans pour une grande firme de production de dessins animés montréalaise, Kitt a eu l'idée d'investir ce métier dans le champ de l'art contemporain. Le détournement y est d'autant plus singulier qu'il n'emprunte pas uniquement à l'iconographie du genre : il en respecte tout aussi scrupuleusement l'organisation du travail de production. Kitt agit à titre de directeur artistique d'une équipe de dessinateurs qui devront adopter un style générique prescrit par la commande qu'il leur aura passée. Il ira jusqu'à leur confier l'élaboration de chacune de ses compositions, se contentant de leur remettre des ébauches graphiques, ou plus radicalement encore, de simples indications écrites en guise de devis de production. Le titre des œuvres calque d'ailleurs la syntaxe des devis de production adressés aux créateurs de décors cinématographiques. Poursuivant cette logique jusqu'à adopter, pour le rendu final, une facture la plus lisse possible, avec étalement de la couleur sans débordement de la forme, Philip Kitt met en retrait la notion de touche personnelle,

cette sacro-sainte signature si chère aux peintres et essentielle au bon fonctionnement du marché de l'art. L'opposition hiérarchisante dessin / tableau ou esquisse / œuvre est rendue pratiquement caduque tant ce processus particulier participe à définir l'œuvre elle-même.

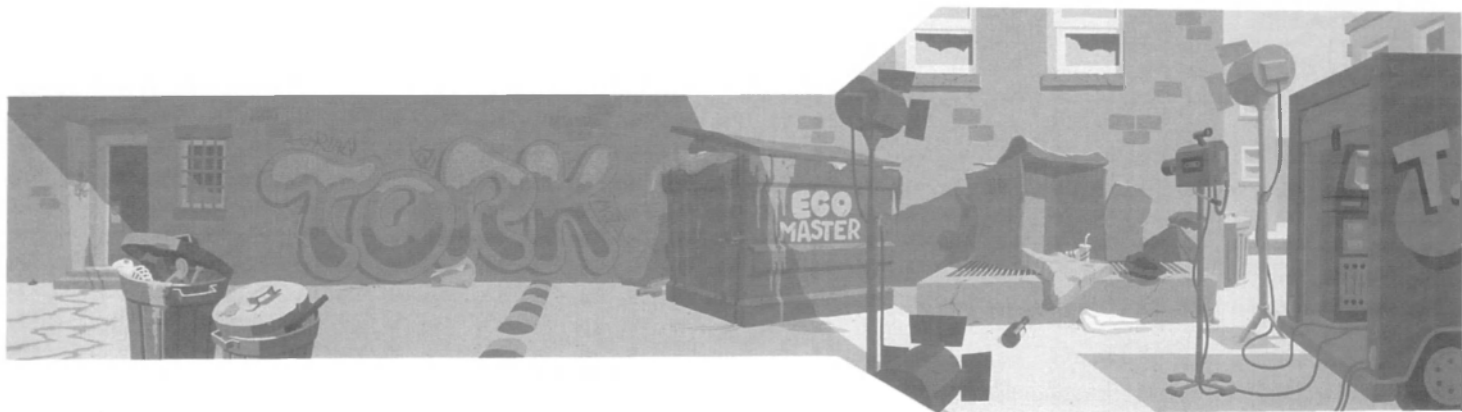
Depuis l'échelle des tableaux et les aplats de couleur, jusqu'aux supports offrant des contours irréguliers, on est forcé de reconnaître autant de clins d'œil à des stratégies picturales formalistes. Et ce, malgré la teneur hautement figurative de l'ensemble résolument ancrée dans la culture populaire. Car, au contraire de Roy Lichtenstein avec sa série des *brushstrokes*, l'imagerie dans la peinture de Philippe Kitt ne fait pas de politesses à la peinture de son temps¹. Kitt mise plutôt sur l'effet d'une sorte de « formalisme trouvé » en détournant de leur contexte les impératifs de production du dessin animé. La découpe irrégulière des bords de deux de ces tableaux est bien la marque d'une rigoureuse logique de production en dessins animés. Elle découle directement d'une économie de moyens : les arrière-plans étant normalement destinés à être parcourus de mouvements de caméra préalablement scénarisés, on exigera des artistes qu'ils évitent de perdre leur temps à travailler les portions d'images qui, de toute manière, demeureront hors champ. Si, dans la peinture de Kitt, les aplats de couleur ne sont pas des *hard edges*, pas plus que la découpe de certains supports n'en font des *shaped canvases*, il n'empêche que la projection de ce type d'images sur des toiles de très grands formats, d'autant plus lorsque présentées en galerie, nous ramène malgré tout à la case modernisme.

Des liens tout aussi réels se tissent avec la peinture d'histoire. Bien que le travail de mise en scène de l'espace dans la peinture d'histoire ne réponde pas entièrement à nos codes de la représentation contemporains, il trouve encore aujourd'hui suffisamment d'incidences dans notre culture de l'image cinématographique. La peinture de Kitt, par l'emprunt direct au cinéma d'animation, l'exacerbe et nous rappelle qu'un arrière-plan, un décor ou une architecture ne sont pas neutres, qu'ils parlent. Privé de l'action, le regardeur peut avoir le sentiment d'arriver après coup, de se trouver devant les restes muets d'un événement tout juste passé. Mais son état de manque ne relève pas d'un sentiment d'incompétence à lire le tableau. Il en reconnaît suffisamment les codes pour savoir que l'œuvre ne résiste pas à l'interprétation en raison de son hermétisme ou de l'historicité de son contenu. Son manque vient de la privation d'un certain confort que procure normalement cet art

Cartoon Logic, Série "Indian Summer".
*Épisode 4 : "Stand-off!" ; scène 29 : "Up Pan
of Hill with Police Road Block and Mohawk
Barricade", 2001-2002. Dessin final : Keith
O'Donnell. Peinture : Philip Kitt, Luigi Discenza
et Guy Benson. Photo : Guy L'Heureux.*



Cartoon Logic, Série "Home Sweet Homeless".
Episode 1 : "Star d'un jour"; scène 11, extérieur
jour : "Panoramique de la ruelle avec l'habitat
de Bob et l'équipement de la télévision", 2000-
2001. Dessin final : Keith O'Donnell. Peinture :
Philip Kitt. Photo : Guy L'Heureux.



populaire qu'est le dessin animé, lieu privilégié de divertissement, avec l'indifférence à l'environnement économique et social qui l'accompagne le plus souvent. Kitt ira même jusqu'à considérer le dessin animé comme agent propagateur de la culture de consommation, dont le couple Coyote et Road Runner incarnerait la parfaite figure, évoquant le cycle perpétuel de la consommation et des désirs inassouvis.

Un grand tableau de l'exposition montrant l'habitat de « Bob l'itinérant » face aux caméras de la télévision² constitue d'ailleurs une véritable allégorie de ce cycle sans fin de la consommation. On peut y constater à quel point la schématisation inhérente à ce style n'opère pas seulement au moyen de la simplification des formes dessinées, mais agit autant sur le propos qu'il illustre, quel qu'en soit la teneur ou l'intensité dramatique.

En ne conservant que les arrière-plans, en les magnifiant, Philip Kitt nous permet d'examiner la synthèse opérée dans la description de ces espaces. Et là où on ne s'attendrait qu'à retrouver des lieux anonymes, génériques, préparés à franchir les frontières tant physiques que culturelles, il nous entraîne au contraire et sans rupture de style, vers des scènes d'une inquiétante familiarité, nous forçant à réviser les rapports que nous entretenons avec ces représentations de notre environnement social, politique et économique. Il parsème la scène de détails à saveur locale. Dans un des tableaux³, il fera en sorte qu'on y reconnaisse facilement les événements rattachés à la crise d'Oka⁴, forçant le spectateur à s'investir émotivement dans la représentation. Ce dernier aura paradoxalement le curieux sentiment d'une dégradation de l'événement entraînée par la superficialité du traitement graphique qui en est fait. Il acceptera mal la schématisation d'une série d'*épisodes* qui, à l'époque, l'avaient profondément atteint.

De ce point de vue, la peinture de Philip Kitt est *réaliste*. Une sorte de *réalisme corporatif*, pour reprendre ses mots durant une conversation que j'ai eue avec lui. Elle réfléchit une conception de la réalité où règne conformisme et absence de responsabilité. Tout en célébrant ses qualités formelles, Kitt nous offre plus qu'un simple temps d'arrêt sur l'image. En évacuant les acteurs de la scène, c'est à notre propre absence qu'il renvoie. À défaut d'être étourdis par l'action, nous en sommes réduits à exercer ce regard critique que l'on souhaiterait justement abandonner quand on se jette dans les *comics*.

Michel Boulanger

1 On se rappellera l'ironie de ces tableaux de Lichtenstein, dans le milieu des années soixante, qui offraient des représentations schématiques de coups de pinceaux à une époque où la liberté du geste en peinture était synonyme d'authenticité.

2 Série "Home Sweet Homeless". Épisode 1 : "Star d'un jour"; scène 11, extérieur. jour : "Panoramique de la ruelle avec l'habitat de Bob et l'équipement de la télévision".

3 Série "Indian Summer". Épisode 4 : "Stand-off!"; scène 29 : "Up Pan of Hill with Police Road Block and Mohawk Barricade".

4 À l'été 1990, un conflit éclate à propos de l'agrandissement d'un terrain de golf à Oka et dégénère en une crise nationale. Les Mohawks de Kanesatake, qui revendiquent la propriété du terrain, s'opposent aux promoteurs en érigeant des barricades. Ils bloquent le pont Mercier et font appel à des Warriors armés et masqués, auxquels le gouvernement de Robert Bourassa opposera sa police provinciale avant de faire appel à l'armée canadienne. La crise a duré 78 jours et a fait un mort chez les policiers. Au Québec, on surnomma l'été de 1990 « l'été indien ».

Fondé en 2000 par Philip Kitt, qui en est le directeur artistique, Cartoon Logic corp. emploie les talents de nombreux artistes montréalais pour la réalisation de ses projets. Philip Kitt et Cartoon Logic corp. ont présenté leur travail lors d'expositions au Canada, en Allemagne, à Taiwan et au Royaume-Uni.

Michel Boulanger est artiste et professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Depuis 1991, ses œuvres ont fait l'objet de nombreuses expositions solo et collectives au Canada et à l'étranger. Son travail fait partie de plusieurs collections publiques au Québec. Il a aussi réalisé des œuvres dans le cadre du Programme d'intégration de l'art à l'architecture du ministère de la Culture et des Communications du Québec.

Couverture : Cartoon Logic, *Zip pan to Jojo's Boudoir*, 2002. Vue partielle de l'exposition.
Photo : Guy L'Heureux.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



EMPLOI-QUÉBEC
MONTRÉAL



F
de stabilisation et de
renouvellement
des arts et de la culture
du Québec

Ville
de Montréal

BELLE
GUEÛLE

PARACHUTE

ARTE&TE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL



LETO
QUÉBEC



SAUM-
MOM

La paruse
SNACKBAR

Les Décorateurs
de Montréal ltée

Ange
et cie

09

Gwenaël Bélanger Cible de choix et Questions de goût

16.02.2002 — 16.03.2002



Des goûts et des couleurs...

En février 2002, les usagers du métro de Montréal se virent proposer une série d'exercices inusités : des affiches placardées dans les wagons de la ligne verte les invitaient à choisir, parmi divers ensembles de figures, quelle forme était la « plus forte », quelle ligne était la « plus parfaite », ou encore quel gâteau leur semblait le plus « chargé de sens poétique ». Occupant plus de deux cents placards promotionnels, cette série d'affiches avait toutes les apparences d'une audacieuse campagne de pub qui aurait pris l'allure de tests psychologiques un peu loufoques, allant jusqu'à taire la marque à annoncer pour mieux mousser une image de créativité. Rien n'expliquait le sens de l'exercice ou ne laissait deviner de quel produit il pouvait bien s'agir; seul et unique indice, une adresse Internet en petits caractères inscrite au bas de l'affiche conduisait à un site révélant le pot aux roses : il ne s'agissait pas d'une publicité, mais d'un projet d'artiste qu'on pouvait prendre, en effet, pour une *pub-n'ayant-pas-l'air-d'une-pub*. Pour le reste, la page du site présentant le projet ne fournissait aucune « bonne réponse » : le curieux était en définitive renvoyé à la responsabilité de son choix propre; une adresse électronique lui permettait du moins d'adresser un courriel à l'auteur de l'initiative, Gwenaël Bélanger.

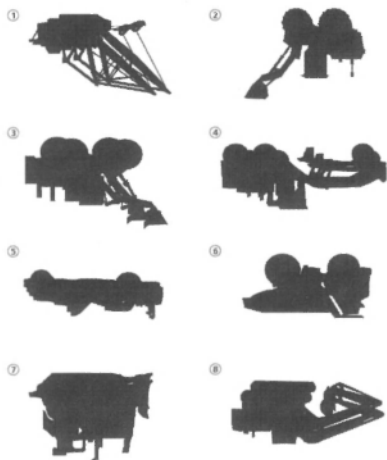
Accompagnant cette intervention *ex situ*, une installation était présentée dans la petite salle de Skol, *Cible de choix*, où le visiteur pouvait marquer ses préférences en utilisant des fléchettes pour viser l'une ou l'autre des 1200 petites silhouettes tirées de banques d'images qui tapissaient les murs de la salle. Installation et intervention médiatique, on le voit, portent toutes deux sur la notion de *choix*, qu'elles mettent en lumière selon deux

modalités distinctes. Sous le mode de la réclame, *Questions de goût* s'adresse aux passagers du métro considérés isolément, chacun pouvant exercer en son for intérieur un choix individuel qui ne regarde que lui. *Cible de choix*, lui, est présenté dans un lieu d'exposition, et prend la forme d'un jeu d'adresse; l'expression de la préférence, ici, se concrétise dans un geste visible par autrui parce que incorporé à l'installation — une fléchette lancée et fichée dans une image —; ce protocole de participation révèle le caractère publiquement engageant du choix, quand celui-ci n'implique pas seulement la pure idiosyncrasie du goût, mais aussi la conscience de l'afficher. De ces deux contributions, c'est l'intervention *ex situ* qui me paraît être la plus percutante et la plus prometteuse du travail de Bélanger, et c'est sur elle que je vais me concentrer ici.

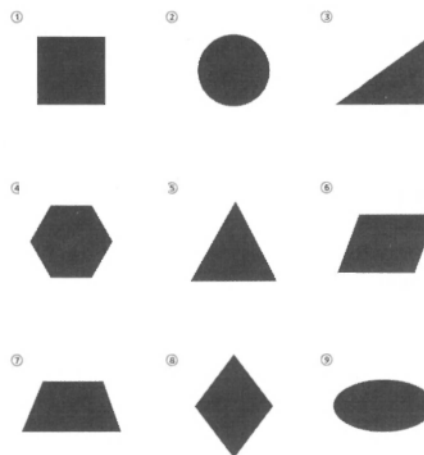
La présence d'œuvres utilisant des stratégies mimétiques dans l'espace public n'est certes plus nouvelle, et les transports en commun constituent à cet égard d'intéressants véhicules de diffusion. Encore faut-il marquer que ce n'est pas parce que ce type d'intervention est en passe de devenir un genre établi que son potentiel de signification et sa portée critique seraient, du coup, épuisés; au contraire, la multiplication des expériences favorise sans doute l'éclosion d'un horizon de réception véritable, grâce auquel les observateurs sont rendus plus aptes à les reconnaître et à les apprécier. Si l'on considère que la capacité de l'œuvre à se *greffer* au site investi pour mieux en *troubler* la situation de communication constitue un critère pertinent d'évaluation de ces pratiques, on dira que les *Questions de goût* de Bélanger réussissent amplement leur pari.

Les affiches, on l'a vu, se fondent à l'espace public en mimant le langage publicitaire. Non seulement en occupent-elles la place, mais elles en ont l'efficacité visuelle : sobre graphisme des images noires sur fond blanc, le plus souvent des figures ou des silhouettes schématiques (elles ont été choisies par l'artiste dans des banques d'icônes, à l'exception d'une affiche montrant un ensemble de taches, et sont donc par avance des produits visuels anonymes et génériques), instruction consistant en une phrase unique et brève. Cette économie de moyens leur permet d'être captées par les usagers au sein — et en dépit — de leur attention distraite et fragmentée. Mais tout en s'intégrant à l'environnement des wagons de métro, ces affiches n'en provoquent pas moins de subtils déplacements, et deviennent plus sibyllines à mesure qu'on les observe.

Choisissez la masse de noir qui
a le plus de sensibilité.



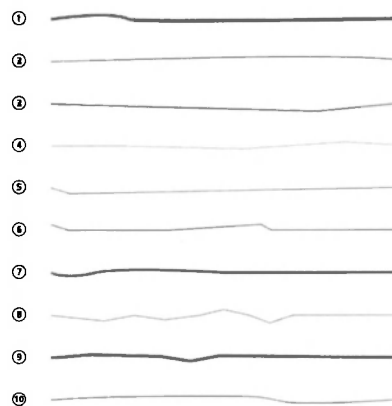
Choisissez la forme la plus forte.



Choisissez la lettre que vous préférez.

Q W E R T
Y U M O P
A S D F G
H J K L Z I
X C V B N

Choisissez la ligne parfaite.

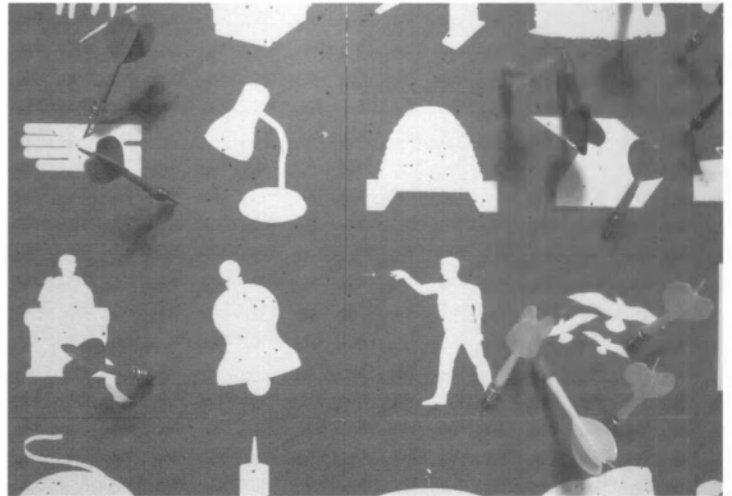
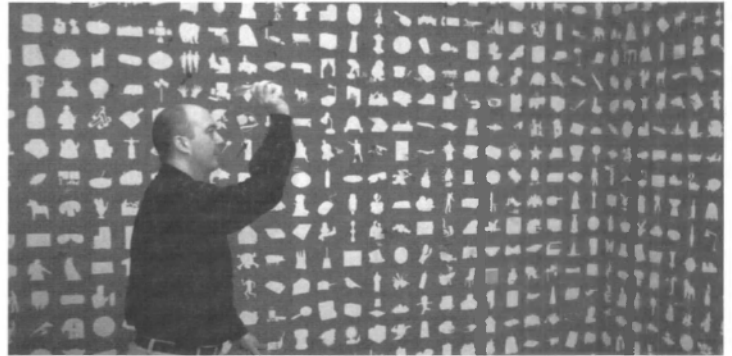


Gwenaël Bélanger, *Cible de choix*, 2002.
Visiteur exerçant son choix dans l'installation.
Photo : Guy L'Heureux.

Gwenaël Bélanger, *Cible de choix*, 2002.
Détail de l'installation. Photo : Guy L'Heureux.

aboutir ce procédé. Passant à une orientation plus conceptuelle, il a résolu d'amener le spectateur en coulisses pour partager avec lui cette étape de sélection préalable à l'exécution de l'œuvre. Tout se passe donc un peu comme si l'artiste, au lieu d'arrêter une forme finale, présentait au spectateur un jeu d'options restées ouvertes. L'œuvre en puissance paraît alors plus riche et plus ouverte que l'œuvre achevée, parce que grosse de tous les possibles que l'œuvre réelle doit exclure, elle, pour venir à l'existence. C'est en définitive à ce fécond potentiel d'avant l'œuvre, où s'animent la curiosité, l'imagination et la fabulation créatrice, que Gwenaël Bélanger convie les regardeurs.

Patrice Loubier



Ainsi la formulation de la phrase type (« Choisissez... ») s'écarte de façon significative d'un slogan modèle. À la différence d'une question comme « Quelle est la forme la plus forte ? », par exemple, qui suggère un problème à résoudre et pour lequel devrait exister une « bonne réponse », l'impératif « Choisissez », présenté hors contexte, ne demande rien d'autre au passager que de déterminer sa préférence, laquelle est d'ordre parfaitement subjectif. Cette injonction est donc purement gratuite, d'une part, parce qu'il ne saurait exister de réponse objective et universellement valable à une question portant sur le goût de chacun, d'autre part parce que le fait d'y obtempérer et de se prêter au jeu ne suppose ni « récompense », ni avantage — à l'inverse de la publicité censée gratifier le consommateur potentiel d'une information précieuse. Les affiches peuvent bien évoquer divers jeux d'observation qu'on retrouverait dans les tests psychologiques populaires, mais dans *Questions de goût*, nulle autorité n'évaluera les réponses sur la base de quelque critère objectif ; rien ne viendra valider ou justifier mon choix — sauf moi-même. Alors que la publicité n'attise l'imaginaire individuel que pour lui souffler à l'oreille une réponse toute prête (l'intérêt d'un produit ou d'un mode de vie) les affiches de Bélanger laissent à l'individu toute latitude et toute *responsabilité* d'interpréter comme il lui convient le sens de l'exercice ; elles lui demandent au fond d'assumer sa libre autonomie de sujet apte à poser un jugement de goût.

Par ailleurs, les choix proposés par ces affiches, malgré l'apparente limpidité des instructions, ne tardent pas à susciter une certaine perplexité. Certaines paraissent quelque peu fantaisistes ou incongrues, parce que dénuées de toute justification pratique évidente : l'une d'elles nous propose de décider quelle « structure » semble « la plus esthétique » parmi des figures schématiques de satellites et sondes spatiales, objets associés au premier chef à l'univers technologique de la conquête spatiale, mais qu'on doit ici considérer sous l'angle de l'agrément visuel que peut procurer leur représentation. Une autre montre les lettres de l'alphabet et invite à choisir celle qu'on préfère — mais on ignore en vertu de quel critère précis devrait s'exercer cette préférence (sonorité du phonème ? Intérêt visuel du symbole typographique ? Association d'idées agréable ?). Une autre encore présente diverses taches parmi lesquelles il nous faut désigner la « plus belle » ; deux contextes de référence antithétiques sont ici télescopés (l'attention esthétique qui valorise la tache comme signe, et la quotidienneté ménagère qui la déprécie comme accident ou défaut qui salit, qui « tache »).

On peut voir dans une des affiches une espèce de leçon pratique sur les caprices de la perception ; un ensemble de formes apparemment abstraites (d'ailleurs désignées comme des « masses de noir »), où je croyais reconnaître des caméras en raison de formes semi-circulaires évoquant des compartiments à bobines, se sont révélées être les silhouettes de divers camions et grues placés à l'envers. Et l'ambiguïté visuelle de ces images est en quelque sorte accrue par la formulation de l'instruction : que peut vouloir dire au juste une masse de noir *dotée de sensibilité* ? Même une indication aussi simple que « Choisissez la ligne la plus parfaite » se complique aussitôt qu'on s'y arrête : comment juger de la perfection de lignes dont aucune n'est droite ? « Choisissez la forme la plus forte » pourra sembler une instruction tout à fait claire pour quiconque connaît un tant soit peu la notion de *gestalt*, mais les observateurs qui ne disposent pas de cette clé auront à inventer pour eux-mêmes le sens de cette métaphore.

Or, commencer ne serait-ce que de s'interroger sur le sens exact des mots de la phrase, sur la nature de ce qui nous est proposé, réagir à telle image en y trouvant de l'intérêt ou non, c'est déjà *être entré* dans le jeu que l'artiste propose, c'est déjà obtempérer à l'impératif du verbe « choisissez » — et c'est d'ailleurs la subtilité de cette intervention qu'elle enclenche son effet perlocutoire latent sitôt, presque, qu'on pose les yeux sur elle et qu'on se questionne à son propos.

On le voit, la dimension mimétique de l'intégration au contexte est ici indissociable d'une mise en activité du spectateur — ou, plutôt, de l'observateur incident, car il faut réserver le terme de « spectateur » au regardeur averti qui aura pris le métro expressément pour voir le travail de Bélanger. Ce spectateur s'intéressera sans doute davantage aux effets de sens générés par la présence espiègle de ces affiches, comme à la légère turbulence que créera sa présence à lui, passager dont l'unique but n'est pas de se rendre quelque part, mais de passer de wagon en wagon et de se faufiler à travers la foule des passagers pour découvrir et apprécier les différentes affiches...

Il n'est pas inutile de relater ici l'espèce d'eurêka dont cette formule de création procède. Consultant le dictionnaire pour répertorier divers objets qu'il classait ensuite selon des critères déterminés en vue de réaliser ses œuvres, l'artiste raconte qu'il s'est un jour aperçu que cette démarche préalable était plus intéressante que les œuvres elles-mêmes auxquelles devait

Gwenaël Bélanger vit et travaille à Montréal. Il détient un baccalauréat en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal et a reçu des bourses du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec. Il a notamment exposé en solo à la galerie Engramme (Québec) et participé à des expositions de groupe à la maison de la culture Frontenac (Montréal), au Musée régional de Rimouski ainsi qu'à la Galerie Verticale (Laval).

Critique indépendant, **Patrice Loubier** a écrit dans de nombreuses publications. Entre autres activités, il a conçu, avec Anne-Marie Ninacs et un comité organisateur, *Les Commensaux*, programmation 2000-2001 de Skol. Il poursuit des études de doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal.

Couverture : **Gwenaël Bélanger**, *Questions de goût*, 2002. Affichage dans les espaces publicitaires des wagons de la ligne verte du métro de Montréal, au cours de février. Photo : Gwenaël Bélanger.

Rabat : **Gwenaël Bélanger**, *Questions de goût (camions, formes, lettres, lignes)*, 2002.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

EMPLOI-QUÉBEC
MONTRÉAL

F
de stimulation et de
communication
des arts et de la culture
du Québec

Ville
de Montréal

BELLE
GUEULE
1988

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL



LOTO
QUÉBEC

DESIGNER
MONTREAL

SAUVÉ
MOM

la paruse
JACKSON

Les Décorateurs
de Montréal Liée

Angex
et cie

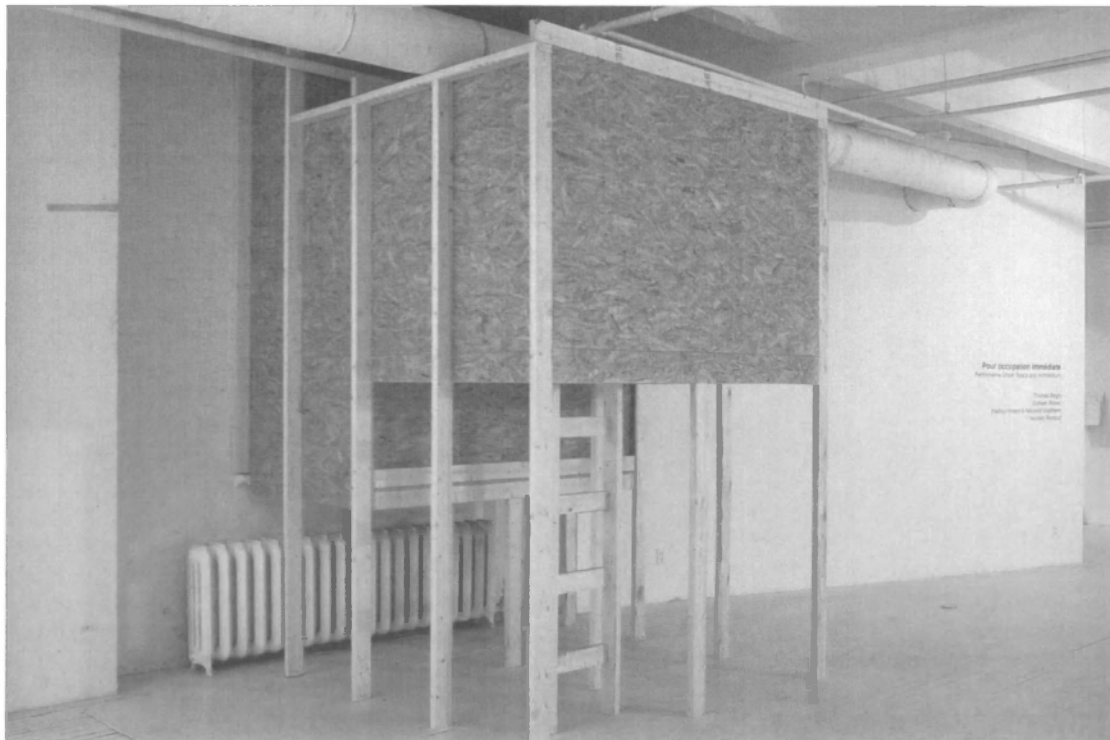
10

Pour occupation immédiate — Performative Urban Space and Architecture

Thomas Bégin, Colleen Brown, Hadley Howes et Maxwell Stephens, Nicolas Renaud et Ralph Ghoche
Commissaires : Jonathan Middleton et Daniel Roy

30.03.2002 — 27.04.2002 (Skol, Montréal)

04.05.2002 — 24.05.2002 (Western Front Exhibitions, Vancouver)



Conversation

Daniel : Vancouver et Montréal, deux villes canadiennes importantes, sont tout de même situées à 4000 kilomètres l'une de l'autre, et les jeunes artistes de l'une ne sont pas très connus de ceux de l'autre. Nous nous sommes lancés dans ce projet d'échange entre Western Front Exhibitions et Skol avec l'intention de combler un tant soit peu cette lacune.

En examinant les points communs entre nos villes respectives, nous avons vite constaté que la pratique de la performance était très présente dans chacune. Dès le départ, nous avons convenu que ce n'était pas la performance comme telle qui nous intéressait, mais plutôt la façon dont plusieurs artistes se servent d'elle dans l'élaboration de leur travail, souvent dans un contexte de rapport à l'environnement urbain.

C'est l'aspect relationnel de cet « espace urbain performatif » qui m'intéressait d'abord. Dans la performance, la notion de présence — d'ouverture à l'autre — est de prime importance. Selon moi, cette ouverture n'est possible que lorsque l'on sait où on se situe soi-même face à l'autre, afin de mieux évaluer la distance à franchir. Quel était ton intérêt principal concernant cette question ?

Jonathan : Je crois que c'était la simple prise de conscience que les échanges et les collaborations entre des centres d'artistes de différentes villes, invariablement et parfois malgré la meilleure volonté des commissaires, deviennent un propos sur ces villes mêmes. Il s'agit d'un dialogue entre deux villes, et celles-ci sont — de façon simpliste — un ensemble de contenants

pour les gens. Bien que ceux-ci constituent ce qui est le plus important dans une ville, on se sert de l'architecture et de l'espace urbain pour les décrire. On va parler de telle ou telle rue, ou peut-être d'une place de marché particulièrement animée. Ces endroits — comme tu le dis — sont relationnels. Ils agissent de façon sémiotique ou linguistique pour décrire l'activité qui s'y déroule, ou du moins que l'on soupçonne.

Daniel : Je reviens sur ton expression « les échanges... deviennent un propos sur ces villes mêmes. » Je n'en suis pas si sûr. Dans le contexte actuel de culture globale, est-ce qu'il y a encore beaucoup de spécificités locales ? J'ai l'impression que partout les artistes se préoccupent sensiblement des mêmes choses, à tout le moins dans ce que l'on nomme le monde occidental. Par ailleurs, plusieurs visiteurs ici considèrent « très vancouverois » le travail de Howes et Stephens, et j'ai entendu au vernissage à Vancouver des gens parler de la construction de Bégin comme étant « tellement montréalaise » ! En mode dichotomique, ces particularités locales prennent de l'importance, bien que nous n'ayons jamais prétendu montrer des artistes « représentatifs » de nos villes respectives. Et, bien que je sois très conscient des différences entre Montréal et Vancouver, est-ce que celles-ci sont tellement évidentes dans nos choix ? Si nous présentions cette exposition à l'étranger, est-ce que les visiteurs pourraient dire qui est originaire de chaque ville ?

Jonathan : Je crois à la spécificité locale. Ça ne veut pas dire que nous devons souscrire aux stéréotypes régionaux. Bien sûr, les affirmations du genre « tellement telle ville » sont réductrices. Mais je crois qu'il est important de s'attarder au contexte dans lequel les artistes travaillent. On en a plusieurs exemples dans cette exposition : la série *Doorstop* de Colleen Brown réfère à un dispositif très particulier dans l'entrée d'un édifice du centre-ville de Vancouver, conçu pour empêcher les gens de s'y abriter. Bien que ces politiques d'aménagement urbain soient courantes partout, le travail de Brown tire son origine d'une politique d'aménagement spécifique à la rue Hastings de Vancouver, et j'irais même jusqu'à dire : du fait qu'elle-même vit dans ce quartier généralement considéré comme « défavorisé ». On ne peut éviter ces dynamiques de pouvoir lorsqu'on se promène dans certains quartiers. Howes et Stephens font aussi plusieurs références à la scène locale dans leur travail. Dans les deux versions de *Décor Series*, tout en se jouant de nos statuts de commissaires, ils font clairement allusion



Hadley Howes & Maxwell Stephens, *Décor Series – Project BILLY*, 2002. Une des trois photographies couleurs de l'appartement « réaménagé » de Jonathan Middleton. Photo : Guy L'Heureux. À Montréal et à Vancouver.



Hadley Howes & Maxwell Stephens, *Décor Series – Project SICO*, 2002. Vue partielle de l'installation élaborée à partir de l'appartement de Daniel Roy. Photo : Guy L'Heureux. À Montréal seulement.



Nicolas Renaud, *Les yeux du stade*, 2002. Vue de la projection vidéographique. Photo : Guy L'Heureux. À Montréal seulement.



Colleen Brown, *Doorstop*, 2002. Une des cinq photographies couleurs montrant divers objets placés dans une entrée afin de profiter d'un dispositif à jets d'eau intermittents, conçu pour dissuader les itinérants de s'y installer. Photo : Guy L'Heureux. À Montréal et à Vancouver.

Colleen Brown, *Forty Lucky Moments*, 2002. Détail de deux séries de 40 instantanés photographiques illustrant la fente de retour de monnaie de téléphones publics où des pièces de 25c ont été déposées. Photo : Guy L'Heureux. À Montréal et à Vancouver.

Nicolas Renaud et Ralph Ghoche, *Articulations*, 2002. Vue de l'installation vidéo, 2^e version d'une œuvre réalisée à Montréal en 1998. Photo : Jonathan Middleton. À Vancouver seulement.

de Bégin relèvent de la politique des cabanes d'enfants : l'établissement d'un espace privé dans l'espace public, et celui d'un lieu d'où l'on peut être « un voyeur confortable ». *Les yeux du stade* de Renaud, à mon avis, traite du langage. On y trouve des références au « panopticon » de Foucault et au « stade du miroir » de Lacan. Le garçon de cette vidéo devient conscient de sa représentation et des moyens par lesquels il est représenté, en même temps, probablement, qu'il réalise que son image est vue par des gens qu'il ne peut voir. Cet amalgame d'espace et de langage se poursuit dans *Récitation – Combray*, avec la différence que l'espace en cause est celui de la mémoire.

Forty Lucky Moments de Brown agit aussi comme langage, les 25¢ trouvés dans les téléphones publics étant essentiellement des signes nous indiquant qu'il s'agit d'une œuvre d'art. Bien que cette œuvre ait des limites préétablies (40 appareils), elle peut facilement être répétée, suggérant la possibilité que chaque 25¢ trouvé dans un téléphone public soit une œuvre d'art, et créant une forme de méthodologie sur les événements « chanceux » de ce type. Si cela ne conduit personne à la paranoïa, ça devrait au moins opérer une fusion de données.

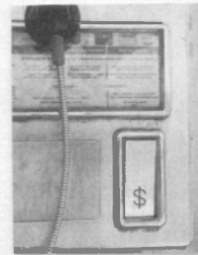
Daniel : Nos deux points de vue, qui semblent parallèles, ne sont-ils pas finalement similaires ? La question politique, au sens le plus large, inclut bien sûr non seulement l'organisation des espaces — ces « contenants » dont tu parles plus haut — mais aussi les comportements des gens qui s'y activent. Ces points de vue sont ici accentués — ce qui est souvent le cas lorsque l'on travaille à deux — mais complémentaires, je crois. Les méandres de cette conversation ont couvert une partie du travail des artistes; d'autres pistes sont évidemment possibles.

Jonathan Middleton et Daniel Roy

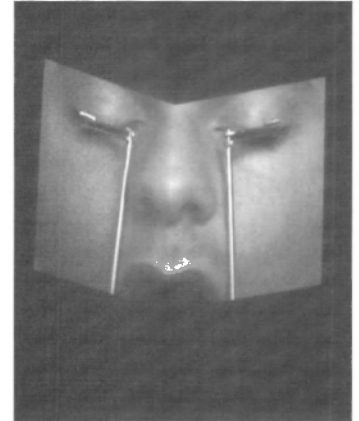
Les propos de Jonathan Middleton ont été traduits en français par Daniel Roy.

Cette exposition, une collaboration entre Western Front Exhibitions de Vancouver et le Centre des arts actuels Skol de Montréal, a été présentée en deux versions légèrement différentes, adaptées à l'espace d'exposition de chaque centre.

Forty Lucky Moments



Le 27 mars 2002, des pièces de 25 cents ont été déposées dans la fente de retour de monnaie de 40 téléphones publics à Montréal.



au travail de plusieurs artistes locaux. Par exemple, les photos grand format qu'ils ont faites pour le *Project BILLY* (Vancouver) se moquent légèrement de ce format assez typique d'une certaine photographie d'ici. Dans ce cas particulier, l'expression « très vancouverois » est donc de mise. Dans le cas des artistes montréalais, on pourrait certainement faire le lien entre l'intérêt pour le langage de Nicolas Renaud et Ralph Ghoche et le fait que Montréal est une ville où la question de la langue est souvent d'actualité. On doit aussi souligner qu'ils ont adapté ce travail en fonction de la ville d'accueil, comme Howes et Stephens. Et enfin, j'ai été frappé par la similitude entre l'esquisse vidéo de Thomas Bégin où il s'introduit dans l'armoire de sa cuisinière et une vidéo de Manon Labrecque où elle se glisse dans son frigo. Thomas ne connaissait pas cette bande. Que devons-nous comprendre de cette similitude ? Je pense que c'est une partie intéressante de ce processus : examiner les liens possibles entre les pratiques locales, et reconnaître qu'ils sont parfois ténus ou erronés.

Daniel : À mon grand étonnement, j'ai vu à Berlin une vidéo où Sofia Hultén, une artiste de Stockholm, s'introduisait elle aussi dans une armoire (*Grey Area*, 2001) ! Est-ce le *Zeitgeist* qui se manifeste ici et là ? La recherche d'un coin à soi et d'un abri sécuritaire est une préoccupation primaire, qui risque d'être exacerbée par les migrations de population. Et la quête de nouveaux points de vue sur l'ordinaire (dans les constructions de Bégin comme dans son esquisse vidéo) n'est-elle pas partie intégrante, et ici littérale, de la pratique artistique ? Je joue l'avocat du diable, j'espère tout de même qu'il y a encore des particularités locales.

À propos d'*Articulations*, ton observation sur la question linguistique au Québec est pertinente, mais comme je baigne dans cet environnement, j'en remarque moins les effets. Je suis plus touché par la conscience de soi et la perte de contrôle provoquées par cet appareillage, qui rappelle douloureusement au personnage à l'écran, comme au visiteur, la dynamique de l'élocution, en étirant ses paupières à chaque mouvement de sa bouche et en provoquant des mouvements syncopés de ses yeux. Et aussi, dans les deux bandes que Renaud a montrées à Montréal, ce qui m'a frappé c'est le retour de cette conscience de soi, c'est-à-dire la rupture de la concentration (sur le discours dans *Récitation* – *Combray*, et sur le jeu, dans *Les yeux du stade*) causée par l'irruption de « l'autre » dans l'espace mental du sujet. Dans une sphère plus sociale, le travail de Colleen Brown joue aussi, je crois,

avec cette notion de prise de conscience. Les « offrandes » qu'elle fait (de pièces de 25¢ dans les téléphones publics, et d'objets « pratiques » dans cet horrible dispositif rue Hastings) impliquent nécessairement qu'elle n'est pas dans une situation économique aussi désespérée que ses voisins. Lors de la rencontre d'artistes tenue à Montréal, elle semblait d'ailleurs s'inquiéter du pouvoir de son travail à changer quoi que ce soit. Ce qui m'intéresse dans ce travail en général, c'est l'idéalisme un peu absurde des petits gestes qu'elle pose afin de rendre la vie plus douce à ses concitoyens démunis et d'attirer notre attention sur eux. Que ce soit la rue Hastings de Vancouver ou une autre m'importe moins.

De même, les références à Vancouver dans le *Project BILLY* de Howes et Stephens sont perçues sur la scène locale, mais je crains qu'elles passent inaperçues ailleurs. Et je doute que la référence à la peinture *hard edge* québécoise, dans le *Project SICO*, ait été comprise ici. Bien sûr, cela ajoute des strates de sens et, dans *Project BILLY*, une ironie assez savoureuse. Mais, dans cette entreprise, mon intérêt se porte plutôt sur la frontière fragile qu'ils sondent entre portrait et... flatterie, si j'ose dire. Ce travail joue sur des zones dangereuses, soit la relation entre artistes et commissaires, et les possibles jeux de pouvoir que cela implique. Mon intérêt, donc, réside dans l'aspect performatif sous-jacent, soit la relation développée entre les parties par le questionnaire, l'entrevue et les visites à domicile, et la confiance que nous avons dû partager pour nous lancer dans cette aventure parfois... embarrassante !

Jonathan : Je crois que la frontière fragile se situe plutôt entre le ridicule et la flatterie. Lorsque je suis retourné à mon appartement et que j'ai constaté qu'ils y avaient installé un néon blanc à la Ron Terada proclamant « Génie »... j'ai été désarçonné. Je sais qu'ils ne pensent pas que je suis un génie... en fait, je crois qu'ils seraient d'accord pour dire qu'en cette époque postmoderne le terme est plus insultant qu'autre chose. J'ai bien dû en rire quand j'ai constaté que ma réponse sarcastique à leur questionnaire en était la cause. Howes et Stephens travaillaient très méthodiquement, plaçant et arrangeant les objets selon leur perception d'un système hiérarchique. Cette catégorisation ou politisation de l'espace est un fil qui court à travers ces deux expositions. De ces *Décor Series*, je ferai le lien vers *Doorstop* de Brown, avec le réarrangement et la subversion de l'usage *intentionnel* qui s'y trouvent, et vers la vidéo sans titre de Bégin dans l'armoire. Les constructions

Thomas Bégin a terminé ses études en arts visuels à l'Université Concordia en 2000. Il a présenté ses constructions et ses vidéos lors de diverses manifestations collectives à Montréal, au Canada et à l'étranger. Il travaille présentement sur deux projets d'exposition qui seront présentés au printemps 2003 à Montréal et à Rouyn-Noranda.

Colleen Brown est, depuis des années, clown en chef d'une petite troupe de rodéo. Récemment, elle a fui le rodéo dans l'espoir de porter l'art du clown au niveau du sublime dans l'environnement plus respectueux de l'Orient. S'ils contournent avec succès le Cap, Colleen et sa nouvelle troupe présenteront leur première performance à Java l'année prochaine.

Ralph Ghoche a collaboré avec **Nicolas Renaud** sur les installations vidéo *Articulations* et *Happy Birthday... life by day by day...* Il vit à Montréal et a récemment complété une maîtrise en histoire et en théorie de l'architecture.

Hadley Howes et **Maxwell Stephens** collaborent depuis 1997. Ils ont présenté leur travail au Canada et aux États-Unis. Ils ont également publié des textes et des images, travaillé pour le cinéma, la danse, l'opéra et la performance et exécuté du travail décoratif dans des résidences privées et dans des hôtels à travers le monde. Ils vivent à Vancouver.

Depuis ses études à l'Université Concordia, **Nicolas Renaud** a présenté ses bandes et installations vidéographiques au Québec, ainsi qu'en France, en Belgique et en Allemagne. Il est aussi co-fondateur et co-éditeur du magazine en ligne Hors Champ.

Jonathan Middleton est artiste et cinéaste; il est également directeur et commissaire du Western Front Exhibitions Programme à Vancouver.

Daniel Roy est artiste non pratiquant. Il est aussi directeur du Centre des arts actuels Skol, à Montréal.

Couverture : **Thomas Bégin**, Sans titre, 2002.
À Montréal seulement. Photo : Guy L'Heureux.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Quebec



Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

EMPLOI-QUÉBEC
MONTRÉAL

F
de réhabilitation et de
consolidation
des arts et de la culture
de Québec

Ville
de Montréal

BELLE
GUEULE

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL



LOTO
QUÉBEC



SAUM-
MOM

La parryse
SACKBAR

Les Décorateurs
de Montréal Liée

Ange
et cie

11

Julie Bacon Supermarché / Supermarket

04.05.2002 — 01.06.2002



Unmarked & Unsteady Goods

through careful consideration. José Gil, professor of anthropology, and author of *Metamorphosis of the Body*¹ explains that the body and the objects in space can 'speak' to one another, but in order to maintain an exclusive 'objective' interrelation "everything that might interfere in the relationship has to be eliminated, everything that is of an accessory nature in each concrete situation. This elimination has the result of concentrating energy on the spatial plane linking the body to the point in space".² Coincidentally perhaps, Bacon's actions with the given objects appear to follow the same pattern of behavior. The following paragraphs describe several cross-sections of *Supermarché / Supermarket*, as it unfolded before the viewer.

(in order of appearance)

The Installation: A Mirage Of Forces

There is an ordinary reality to Julie Bacon's installation, with its stepladder, vacuum cleaner, bags of sugar, two fridges and a stereo which were arranged in Skol's large open space. But the strength of this installation lies in the performative remains, giving the piece its full dynamic reading. Julie Bacon's interventions animate the objects on display—their resonance reveals the energies that are encapsulated within/out each of them.

The performance, set-up in several acts, creates separate ephemeral landscapes, leaving specific gaps and contours, enabling the viewer to conduct his / her own investigation. As *Supermarché / Supermarket* does not rely on narrative nor metaphorical structure, the strategies of approach must be enacted in most unforeseeable ways. In fact, Julie Bacon's installation requires a reading that uncovers a set of unintelligible marks, for the objects transpire unsteady signs, possibly originating from invisible forces, or unimaginable gestures. There is nothing to do then but retrace Julie Bacon's performance, in order to see how meaning is extracted from this ordinary — yet troubling — arrangement of disparate everyday objects.

The Impossible Truncated Performance: 4+x Acts

Julie Bacon swiftly moves from one distinct performative zone to another, from one tableaux vivant to the next, or from one action to the other. In doing so, Bacon distorts spatial temporal references, creating an array of rhythms and sounds that resonate beyond the actual time of her performance. In order to do this, Bacon isolates each act, and gives the objects life and meaning

The Walkman & The Stereo: The Sound of Music

There is music in the room, but she would rather listen to her walkman, as she dances alone in the middle of the room. The temporal dislocation between Julie's body and ours could not be made more apparent, as we find ourselves standing still, watching her dance to a different beat. As she skips, bends, and stretches, she becomes caught up in the repetition of her pseudo-aerobic-cowgirl moves—her body trapped in impossible gyrations. The act ends abruptly, five minutes later, but Bacon's body is now elsewhere, catapulted by a voluntary break in the synchronicity of time.

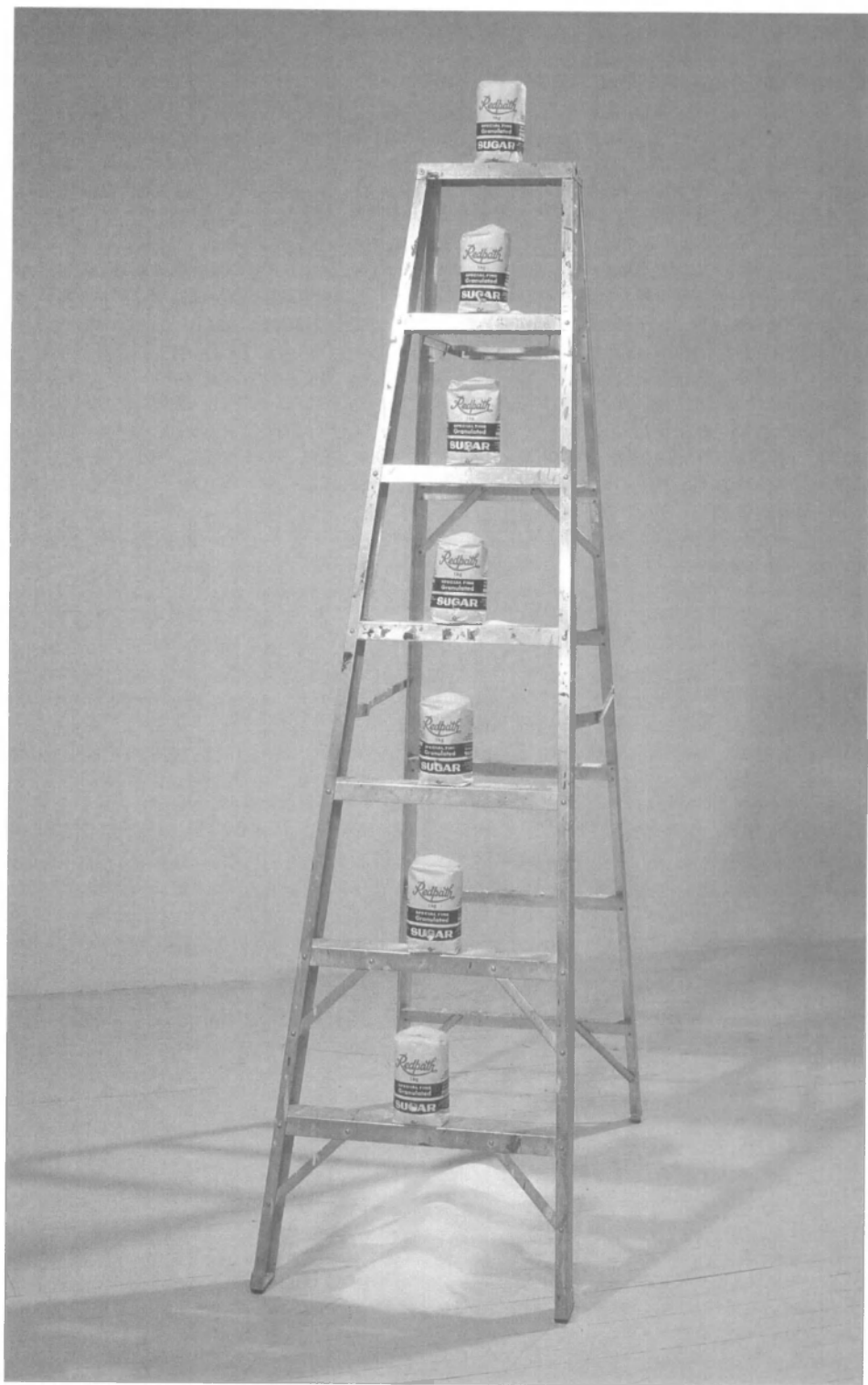
The Horizontal Plane: The Inner Blow

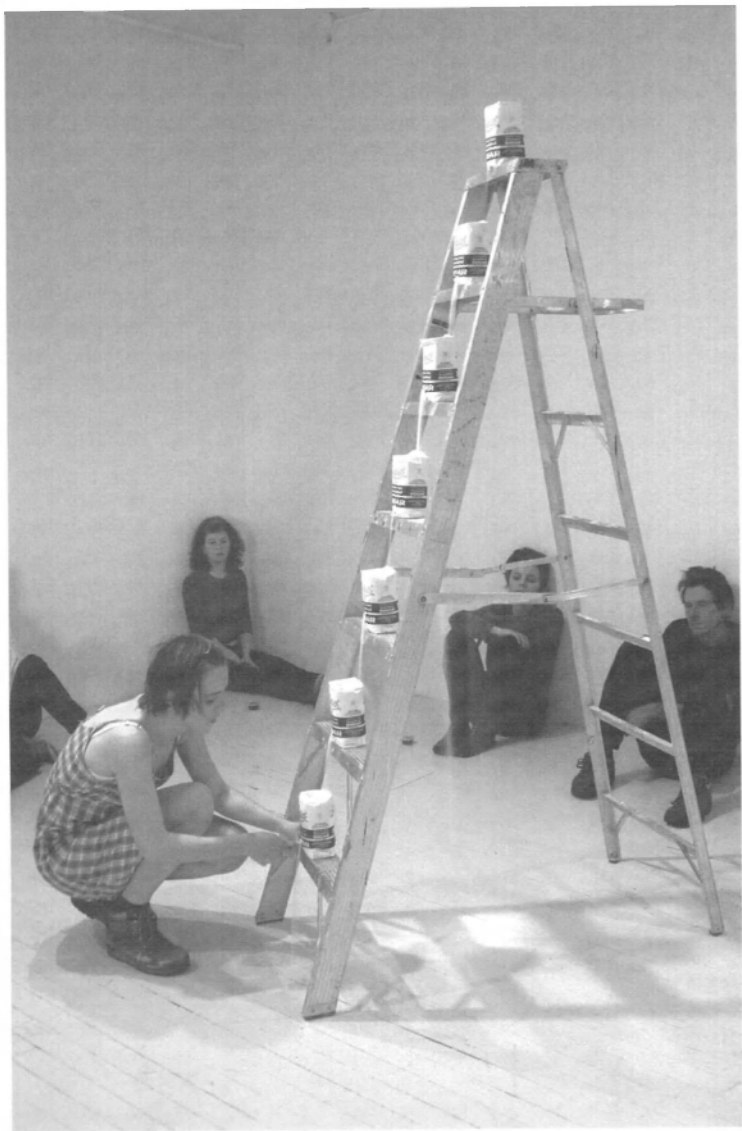
Bacon switches the power of a small vacuum cleaner, located in the south west corner of the room. But the machine works in reverse, as it blows air out. She lies six feet from it. A mound of sugar sits at the mouth of the vacuum hose. As it blows the sugar towards her, the particles accumulate against her side, her body an insurmountable barrier. The sugar is displaced and renders the link tangible between Julie's body and the vacuum cleaner. As Bacon rises up, and turns the vacuum cleaner's power switch off, the viewer witnesses the remains of a slice of time, a contemplative form, a trace of an unusual relationship between a run-of-the-mill vacuum cleaner and a breathing female body.

The Vertical Plane: Free Falling

Each one kilogram bag of sugar is placed at an exact interval on the stepladder, in the north east corner of the room. As Julie Bacon tears each

Julie Bacon, *Supermarché / Supermarket*, 2002.
Détail de l'installation. Photo : Guy L'Heureux.





bag with a knife, the contents pour out onto the next bag below, creating a chain reaction of free falling sugar. Bacon's body is found at the very bottom, lying there with an open mouth—eyes closed—the sugar finding its way inside her mouth. Bacon's body finds itself at the end of a chain, as the ultimate receptacle of a sweet yet imperfect flow of quantifiable energies. The awkward stillness of Julie's open mouth, the accumulation of sugar at its edges, leaves the viewer alone in his / her reading of this vacuous abundance — a perverse and reversed hierarchy of meaning. There is gravity, there is doubt, and there is silence in this gentle catastrophe.

The Third Axis: A Bloody Packaged Organ

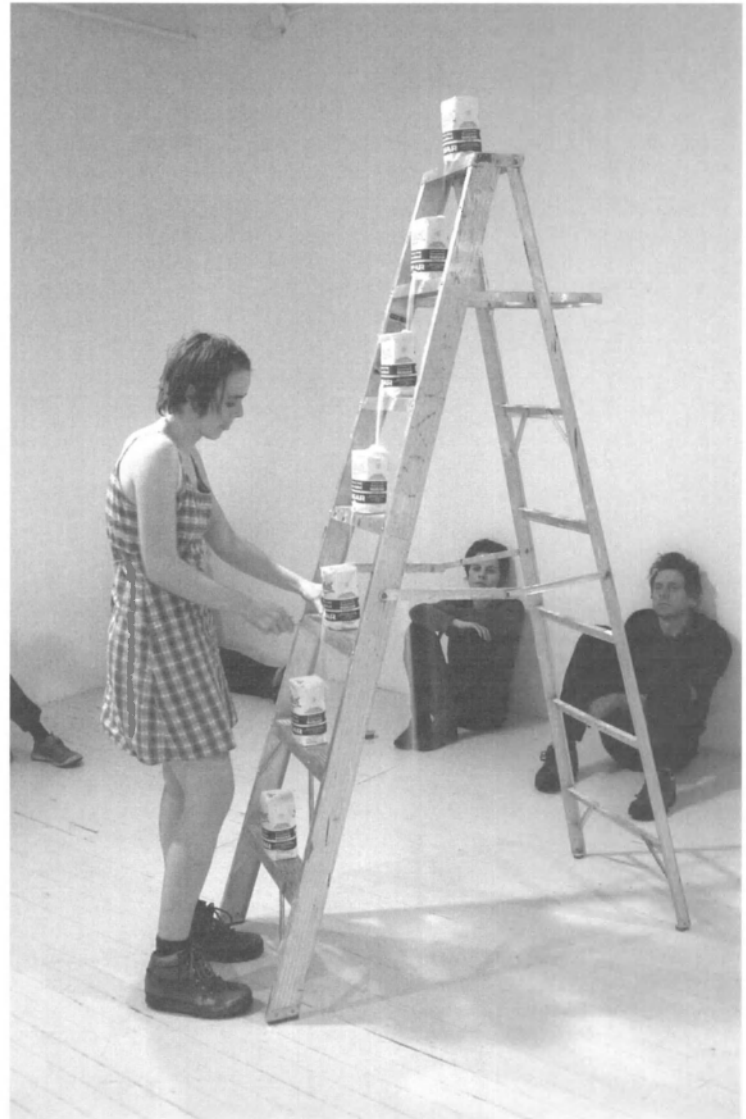
Out of the fridge, out of a box, comes a bloody organ, and Bacon's holds it in her hands, and places her face against it, moving it gently, as it leaves a bloody trail on the floor. Bacon is no longer a passive receptacle of outside forces, of external rhythms or pressures, but is now rather a vehicle for emotions, letting herself feel the object at hand—recognizing the power of her gestures, as she makes her way out of the room. Bacon moves from an inter-objective external space back to a subjective internal space. Bacon's journey via the horizontal and vertical planes and through a bloody organ, creates a gestural vocabulary that renders palpable the imperceptible relations between objects in space, which in turn, engenders unthinkable combinations of energies via the most simple set of physical actions.

Supermarché / Supermarket moves beyond representation, and challenges our understanding of objects and bodies in time and space. The viewer is invited to perceive the latent energy that emanates from each object on display. The resulting effects leave a mark in the space of the moving body, or simply disappear without a trace.

Gabriel Doucet Donida

¹ Gil, José, trans. Stephen Muecke. *Metamorphoses of the Body in The Body, Transducer of Signs*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 107-152, 1998.

² Idem, p135-136.



Vivant en Angleterre, Julie Bacon a présenté au cours des dernières années plusieurs performances au Québec et à l'étranger. Diplômée de l'Université du Québec à Chicoutimi, elle poursuit depuis 1999 sa recherche d'actes-archivages. Son intérêt pour les conditions de vie et les processus de leur documentation se manifeste dans une pratique interdisciplinaire se situant entre la performance et l'installation.

Gabriel Doucet Donida (BA Arch., MBA, MA Études en performance) est commissaire, performeur et créateur d'images vidéo. Il organise des activités pour le laboratoire de recherche en performance « anticorps ». Gabriel s'est installé à Montréal après des séjours prolongés à New York, à Halifax, à Toronto, à Istanbul et à Varsovie. Il poursuit ses écrits reliant l'architecture, la psychanalyse, les *queer studies* et le corps en mouvement. Il s'intéresse à la compréhension de la violence sexuelle, des artistes maudits et des mécanismes de censure de la machine de guerre.

Courriel : anti@colba.net

Couverture : Julie Bacon, *Supermarché/ Supermarket*, 2002. Détail de l'installation.
Photo : Guy L'Heureux.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

EMPLOI-QUÉBEC
MONTRÉAL

F
de sensibilisation et de
communication
des arts et de la culture
du Québec

Ville
de Montréal

BELLE
GUEULE

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL



LETO
QUÉBEC



SAUM-MOM

la paruse
SHOCK BAR

Les Décorateurs
de Montréal Uée

Ange
et cie

12

Traductions
intégrales

Complete
translations

L'indéterminé et les vues paysagères d'Isabelle Hayeur

Devora Neumark

« Si la conscience est un champ et une seule vibration dans le continuum des champs qui organisent la matière, cela expliquerait l'interaction entre l'esprit et la matière. »¹

Mise en garde au regardeur des images d'Isabelle Hayeur et au lecteur de ce texte : ne prenez pas ces images ou ces mots pour la vérité ou même la description d'un sujet spécifique. Considérez-les comme des paradigmes offrant un ou deux aperçus sur la nature et la dynamique d'une relation non-fragmentée entre la conscience et l'univers physique.

L'exposition d'Hayeur à Skol, intitulée *Chantiers*, soulevait plusieurs questions en rapport avec le début du XXI^e siècle. Des œuvres comme *Les bois morts*, *Résidence* et *Vertige*, nous invitaient à considérer des questions de composition formelle et d'esthétique du paysage alors que la plupart d'entre nous peuvent à peine imaginer un paysage « naturel ». Depuis les profondeurs de la mer jusqu'aux vastes étendues de l'espace et même jusqu'au microcosme de l'ADN, tout a apparemment été exploré et exploité par la curiosité et l'avidité humaines. *Chantiers* nous conviait à contempler la nature de l'image et de l'imagination à la lumière de ce qui pourrait être appelé le paysage manipulé. Ici, la création numérique et la construction d'images apparemment lisses, de facture photographique traditionnelle, remettaient en cause la nature de l'authenticité et de l'indigène.

Nous étions invités à envisager ce que le paysage signifie pour nous alors que nous sommes acculés aux limites du développement durable et même à celles de la survie de notre habitat. Et les paysages ou les champs créés par Isabelle Hayeur nous invitaient à réfléchir sur les interconnexions entre les états du paysage et les choix que nous faisons comme individu et corps social qui affectent ces paysages. Dans le monde d'Hayeur, le déclin et la destruction que nous avons fait subir à la nature (notre habitat) existent simultanément avec la beauté et la force redoutable de son harmonie inhérente (ou du potentiel pour celle-ci).

La physique, par ses enseignements philosophiques et éthiques, a beaucoup à nous apprendre. La théorie mécaniciste, issue du cartésianisme et de la science newtonienne, sous-tend nos systèmes économique, environnemental, social et politique, qui sont imprégnés par des postulats basés sur une conception déterministe, mesurable et fixe. Étant des descriptions fondamentalement fausses de la nature, ou au mieux extrêmement limitées,

ces postulats ont des conséquences graves, parmi lesquelles l'aliénation et une profonde fragmentation. La conscience importe; la physique quantique, la théorie des champs et la théorie de la relativité proposent une vision profondément différente de la relation entre l'esprit et le monde matériel.

Le principe de complémentarité et le principe d'incertitude de Heisenberg sont deux des énoncés qui fondent la théorie quantique. D'un côté, le principe de complémentarité établit que l'onde et la particule « se complètent l'une l'autre et qu'un tableau complet émerge seulement de l'ensemble » et d'un autre côté,

selon le principe d'incertitude, les descriptions de l'onde et de la particule s'excluent l'une l'autre. Alors que les deux sont nécessaires pour avoir une bonne compréhension de ce qu'est l'existence, seulement l'une des deux existe à un moment donné (...) Alors que nous pouvons mesurer les propriétés des ondes, ou celles des particules, les propriétés exactes de la dualité doivent toujours se dérober à toute mesure que nous pourrions espérer faire. Le plus que nous pouvons espérer savoir au sujet d'un groupe d'ondes est une lecture floue de sa position et de son impulsion (...) Ici, tout reste indéterminé, quelque peu fantomatique, et juste au-delà de notre portée.²

Les pixels et les particules partagent certaines caractéristiques, particulièrement lorsque les pixels sont abordés et travaillés avec la conscience aiguë d'Hayeur :

En création numérique, rien n'est réellement déterminé, il y a toujours un nombre infini de possibilités. Je construis mes images de manière à ce qu'elles aient l'air de vaciller entre plusieurs chemins. Elles semblent ambiguës et parlent de leur ambiguïté. Comme dans un chantier, elles sont figées là où tout peut arriver et où rien n'est encore réellement déterminé.³

understanding / standing under

Comprendre l'univers en tant qu'énergie, matière et conscience, c'est adopter une orientation engagée dans une relation dynamique. On peut même imaginer s'appuyer sur ces concepts et percevoir leur interaction comme on peut s'appuyer sur un arbre et voir les relations entre les feuilles,

les branches et le tronc. Il s'ensuit que nous ne pouvons tout simplement pas réduire le système en entier à un savoir limité à ses parties individuelles et à leur interaction. Selon le concept de David Bohm du « tout indivisible du flux continu », nous pouvons apprécier à quel point l'identification de la réalité et de ses caractéristiques peuvent seulement advenir dans et par un processus de création puisque la relation entre des parties jusque-là indéfinies ou indéterminées est elle-même le dévoilement de cette réalité — et agit sur elle.⁴

nowhere / now here

Habiter pleinement un paysage indéterminé requiert deux états d'esprit en apparence contradictoires. Il est nécessaire d'être conscient de la matière dans toutes ses dimensions et propriétés, et de l'accepter. On doit simultanément être conscient des possibilités infinies de la matière, de toute possibilité ou combinaison de possibilités de se réaliser et des conséquences d'un choix. Ce choix n'implique pas seulement une action, il comporte une intention et un ordre de grandeur. Ce à quoi vous vous attendez est aussi ce qui va se manifester.⁵

Quand j'étudiais le *chi kung* avec un maître de la respiration chinois, j'ai été encouragée à réfléchir sur la manière dont notre énergie est transférée dans ce que nous faisons, peu importe ce que c'est. Chaque instant qui se présente est le moment d'arrivée, d'existence et de présence le plus important. Cependant, la relation entre la perception, l'action et la réponse dans tout ce que nous observons, expérimentons et ce à quoi nous croyons n'est pas fixe, même si elle est parfois stagnante. La clarté avec laquelle chaque dynamique particulière se dévoilera dépend du degré d'harmonie et de clarté en nous. Quels schémas, quels modes de pensée et d'action prévaudront ? Cela dépend de notre état général et de la synchronie entre le sentiment, l'émotion et la pensée. Si nous sommes en train de créer une œuvre d'art, cet état d'énergie particulier et passager résonnera dans l'œuvre elle-même et se diffusera chez les regardeurs longtemps après que nous nous serons éloignés de l'œuvre et peut-être même de l'état d'esprit dans lequel nous l'avons créée.

En regardant les images d'Isabelle, non seulement ai-je senti la redoutable beauté et le désespoir inhérents au terrain vague, mais je suis devenue

consciente de l'ambivalence qui y était présente de plusieurs façons. Cela m'a intriguée et j'ai demandé à Hayeur quel était son état d'esprit quand elle a créé ces images. Elle me dit alors qu'elle doutait de la possibilité que les choses changent, particulièrement en ce qui a trait à la pollution, au gaspillage et à la violence endémiques.⁶

La nouvelle physique nous rappelle que ce que nous vivons est conditionné par nos attentes. Ce que nous mesurons révèle ce que nous pensons être vrai et ce à quoi nous serons attentifs. La vision du futur qui est dans notre tête, notre cœur et notre âme est celle qui se manifestera. Ainsi, les images d'Isabelle Hayeur peuvent être vues comme des méditations sur la façon dont chacun d'entre nous est un agent actif (témoin et participant) de son propre devenir et une partie intégrante (indivisible) du paysage infini qui se déploie devant nous.

Traduction : Pascale Beaudet

1 Michael Talbot, *Mysticism and the New Physics*, Londres, Arkana Penguin Group, 1993, p. 42. Traduction libre.

2 Danah Zohar, *The Quantum Self : Human Nature and Consciousness Defined by the New Physics*, New York, William Morrow, 1990, p. 25-29. Traduction libre.

3 Isabelle Hayeur, extrait d'une lettre à l'auteure, 29 août 2002.

4 David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, Londres et New York, Routledge, 1980, p. 14. Traduction libre.

5 Danah Zohar, et Ian Marshall, *The Quantum Society: Mind, Physics and a New Social Vision*, New York, William Morrow, 1994, p. 68-69. « La réalité quantique ainsi que certaines caractéristiques du langage et de la nature humaine dépendent de leur contexte et de leur situation. Elles révèlent différentes facettes d'elles-mêmes en différentes circonstances (...) Les systèmes quantiques et l'imagination humaine impliquent des « superpositions ». Ils contiennent différentes réalités possibles juxtaposées, l'une au-dessus de l'autre, qu'ils explorent simultanément en lançant des « antennes » vers le futur. Les systèmes quantiques font cela pour mettre à l'épreuve l'état énergétique qui sera le plus stable, alors que notre imagination le fait pour mettre à l'épreuve le meilleur scénario de vie possible. » Traduction libre.

6 Extrait d'une entrevue avec Isabelle Hayeur, 3 juillet 2002.

Sound Experiments: Transduction

Kristen Roos

Sound Experiments est le nom générique sous lequel sont regroupées des installations-sculptures sonores qui sont conçues et construites en collaboration. Nous créons ces installations en utilisant des matériaux neufs et usagés, qui ont été mis sur le marché dans un but précis, et nous les modifions pour former quelque chose de nouveau. Ce faisant, nous souhaitons élargir l'idée que se fait le public de ces produits et examiner ce qui a été déclaré « inutile » comme une chose à être disséquée, sculptée et re-présentée sous un aspect « utile ». Il ne s'agit pas seulement de recycler mais de proposer aux gens une vision plus large de la réalité que les paramètres établis par le préconditionnement des objets.

La première installation-sculpture sonore que Dorion Berg et moi avons réalisée, intitulée *Sound Experiments*, comprenait l'utilisation d'un boîtier massif provenant d'un lampadaire abandonné du centre-ville de Montréal. Cette bulle ronde de plastique (qui ressemble à un casque d'astronaute) a été utilisée comme cellule d'enregistrement pour plusieurs paysages sonores et moulée dans l'argile pour créer la majorité des sculptures qui faisaient résonner et amplifiaient le son. En créant de la musique avec ce boîtier, nous avons entamé un processus de création de sons à l'aide d'objets, et vice-versa, la création d'objets comportant du son. Cette façon de visualiser (matérialiser) le son par l'intermédiaire de différents médias a été un moment crucial de la création d'installations ultérieures.

La seconde installation, *Transduction*, inclut des vieux moniteurs d'ordinateurs et des amplificateurs huit pistes dont on a voulu se débarrasser; ils provenaient soit d'universités ayant actualisé leur matériel ou de magasins d'articles usagés. Nous ne disons pas que nous avons découvert comment sauvegarder de l'équipement désuet. En utilisant des appareils électroniques usagés pour présenter des phénomènes expérimentaux simples, nous nous interrogeons plutôt sur la signification de « l'inutilité » d'un produit.

Cette exposition comprend aussi des haut-parleurs qui ont été modifiés pour produire des vibrations dans l'eau contenue dans des peaux de tambour en plastique. Plutôt que d'utiliser ces produits de la manière prévue par le manufacturier (pour des batteries et des pièces détachées de chaînes stéréo), nous les avons remodelés et présentés au public, en espérant avoir élargi les idées des regardeurs sur l'utilisation de ces objets de consommation.

Avant la création de *Transduction*, je faisais de la musique pour des moniteurs monochromes désuets, ce qui permettait au son d'être vu. Dorion créait des sculptures avec des haut-parleurs modifiés semblables à ceux de *Transduction*, permettant au regardeur de sentir le son. Nous prenions des objets qui avaient été créés et vendus dans un but particulier et nous les refaçonnions en quelque chose de nouveau. Nous avons combiné nos essais respectifs, utilisant des appareils électroniques neufs et usagés. Des cadres de métal ont été conçus et bâtis pour loger ces constructions dans une sculpture solide. Un prototype a été créé, puis raffiné. Il était important que l'installation soit nomade, que les cadres puissent être aisément démontés et transportés. Finalement nous sommes arrivés à façonner une installation consistant en objets qui ont été remodelés à un niveau modeste, c'est-à-dire à l'échelle humaine. Une bonne partie de ce processus consistait simplement à brancher des sorties audio sur des entrées vidéo. Au lieu de voir cela comme une erreur à corriger, nous nous sommes servis des erreurs comme inspiration pour la création et comme une façon d'expérimenter un phénomène sonore simple — la « transduction ».

Trois points principaux de « transduction » peuvent être retracés dans l'installation. Premièrement, les signaux sonores sont directement transmis à de vieux moniteurs d'ordinateur monochromes qui produisent différentes projections clignotantes en rapport avec l'intensité et la fréquence du son. Deuxièmement, les signaux sonores sont transmis à des haut-parleurs situés au sommet des sculptures, produisant un son audible. Troisièmement, la vibration du son se propage le long de fils depuis les haut-parleurs jusqu'aux peaux de tambour de plastique clair remplies d'eau, ce qui produit des séries de vibrations à la surface de l'eau. Les peaux de tambour sont posées directement au-dessus des moniteurs à effet stroboscopique; ainsi, lorsqu'ils sont vus d'en haut, les motifs sur les écrans des moniteurs sont modulés par les motifs de l'eau. Les sons transmis à toutes les sculptures sont générés par une batterie qui permet à chacun d'eux de sortir séparément. De cette manière, le son de chaque sculpture individuelle est unique (sons de batterie différents : grosse caisse, caisse claire, etc.) même si toutes les sculptures sont soumises au rythme de la batterie.

L'effet produit est celui d'un petit concert électroacoustique, durant lequel les sons individuels de la batterie sont projetés par des sources différentes (les sculptures) entourant le spectateur-auditeur. Les rythmes, les peaux de

tambour et l'eau évoquent quelques-unes de nos anciennes fascinations alors que les moniteurs, amplificateurs et haut-parleurs démembrés — vestiges des années 70 et 80 — sont intégrés dans ces nouveaux corps, étranges et vibrants. Des éléments organiques se mêlent à une technologie *en décomposition*, créant un hybride qui n'est ni l'un ni l'autre.

La réalisation des installations créées sous le nom générique *Sound Experiments* coïncide avec la multiplication des ordinateurs et autres gadgets high-tech dans la société nord-américaine. Responsable pour une bonne part de ce flot de marchandises, l'industrie de la haute technologie a grandement contribué à la diffusion de l'information et du savoir dans notre société, ce qui a entraîné des changements dans le système d'éducation et la création de programmes où les étudiants et les artistes travaillent avec les paramètres imposés par les logiciels. Ce processus produit des erreurs, mais ces erreurs peuvent aisément être corrigées. Il existe un courant de pensée grandissant qui ne considère pas les erreurs comme une trace subjective. Ainsi, nous voyons la subjectivité reculer devant la redoutable rationalité inhérente aux dispositifs technologiques.

Le mouvement « multi-média » des années 2000 a fait naître des spectacles qui laissent le spectateur isolé et perplexe quant au processus de fabrication d'une œuvre, sans parler du tapage qui précède ce type d'événements. Ce n'est pas de la rancœur, mais quelle tristesse pour l'art de pointe et le rôle actuel de l'artiste. Cela m'attriste de penser que les arts ont succombé à cette culture de consommation étriquée qui incite les adolescents à boire du Sprite, et les préadolescents à acheter les albums de Britney Spears. Nous espérons que les installations créées sous le titre *Sound Experiments* permettent une remise en cause de cette culture.

L'avenir de notre projet est emballant, s'élargissant à des domaines qui interrogent notre perception de l'espace et de l'architecture. Ce faisant, nous créons des structures qui ont *un pied dans le passé et un dans le futur*, des installations qui juxtaposent les déchets d'une culture jetable et les progrès des logiciels de traitement du son. Enfin, nous reproduisons une expérience familière à l'individu dans un contexte urbain mais qui souvent n'est pas remise en cause ou comprise. La « transduction » est un phénomène simple qui survient régulièrement depuis le bruit du réveille-matin jusqu'aux sons des annonces automatisées des stations de métro, du feu de circulation qui

vous arrête dans votre chemin vers le travail à l'appel téléphonique que vous faites depuis votre bureau. L'électricité nous entoure, elle est transformée en matériel sonore et visuel qui souvent bombarde nos sens jusqu'à l'engourdissement. Nos vies sont souvent trop chargées pour que nous nous attardions à chacune des manifestations de ce phénomène auxquelles nous sommes confrontés pour les explorer en profondeur. Je suppose que c'est le rôle de l'artiste de relever les choses qui sont tenues pour acquises parmi les bips-bips, les couacs et les lumières clignotantes.

Traduction : Pascale Beaudet

First Round or The Unusual Course of an Inner Pugilist

Sylvie Labrosse

Sylvie: Bri, could you send me an email with that page of different types of poo? I threw it out by accident; I've had a flash and I think I'll be able to use it in my text on you. Also, continue sending me your silly stuff about farts and craps, it'll be useful!

Brigitte: I'm only so inspired by poo. But I'm sure it's coming. Sorry I can't help you just now. But don't worry. You can't predict when the crap is going to come out... Anyway, that's how it is with me, I'm not "regular" like the rest of my family. Ugh... I hope, at least that you won't use these excerpts in your text!

"What is this shit?!" So might André Breton have exclaimed upon viewing Brigitte Archambault's recent work. Did he not once condemn the Dali painting depicting a man whose pants were soiled by a bit of shit? In this instance one would tend to excuse his lack of openness, or at least his anger. Like a slap in the face, Archambault forces us to witness her intestinal battle against her own organic waste, i.e., her own shit. Where do the literary and the first-level meaning begin and where do they end?

This series by Archambault (like its predecessors), is rich and lush if only for the simple reason that so many contradictory readings of it are possible. Strong is the temptation to appeal to Freudian language in discussing this work, given that Freud was probably the only one to focus on the sexual and psychological aspects of anal activity and its resulting products. Like Freud, but in her own discipline, Archambault may well be the first to illustrate in such crude terms the personal relationship she shares with this taboo natural function. The very fact that this kind of project is so rare in the world of visual arts makes dwelling on the potential meanings of this project a worthwhile exercise.

The artist, who in recent paintings, has described herself as a "woman-child", has produced a series of self-portraits. In these we see her naked, in the context of an endless battle against her own excrements. Childhood is unquestionably a central and recurring theme for Archambault, in terms of form and content. She puts us on the trail of a heroine in her birthday suit exposing herself entirely to our gaze and our judgement. Such vulnerability and innocence, inherent to childhood, are doubly important when the excrement is actually depicted. We are somehow confronted with the nudity

of our heroine's soul. One of the critical aspects of the anal phase, according to Freud, is the intensity of feelings of shame and guilt the child experiences when punished by her parents for not having been able to restrain herself until a moment chosen by her parents for her defecation. Depending on whether her parents' attitude is rigid or encouraging, she will come to associate her muscular control and her excrement either with a shameful personal creation, or with a gift she offers proudly. Freud believed the double function of the sphincter in defecation (expulsion and retention) held the following symbolic meaning: excrement = gift = money. Could it be that Archambault, taking her first steps in the gallery network, and faced with a silent public with the power to praise or reject her, is thus expressing a doubt as to the value of her body's creative output (a doubt, of course, held by all professional artists)? Has she turned out works of gold or crap? Should she have demonstrated more restraint and waited for the "right moment"?

Beyond these vague considerations about unconscious motifs that led the artist to paint this subject, there is, in the illustration of this battle against excrement, a *joie de vivre* and tangible pleasure, also proper to childhood, which are reflected in the pictorial elements privileged in this work. Despite the fact that the woman-child is bound, smothered, submerged and soiled, the image of her body in action and in an open position, along with her determined, smiling expression, are signs of an abundant vitality. These images are supported by the background colours—loud, cheerful and pastel, used in a psychedelic fashion, recalling the universe of comic strips or pop art. The supports, of varying shapes and dimensions employed in non-linear sequencing, emphasize a relation and a dynamic tension in the space. Without having direct recourse to them, the artist also engages sound and speed to illustrate her struggle: we can almost hear the encouraging voice through the megaphone, the sound of the effort being made, the racing footsteps or the noise of the small motorized truck. All of these elements point to a new direction taken by Archambault, who has recently completed her first animated film.

According to Freud, the anal phase is associated with a methodical, obstinate and parsimonious character; a description which also corresponds to the very controlled painterly gestures of this artist. In the works, only the excrement is slightly textured and even here, the gesture is precise.

Rictus erectus or Cynthia Girard, History Painter Monique Régimbald-Zeiber

What will be the result of this *First Round*, which is not unlike an American rodeo? If we continue the parallel with Freudian theory, we can suggest that this first round represents an important stage in the evolution of a personality seeking independence and maturity en route towards the next phase, the genital. This struggle may well be the symbolic struggle between the various parts of the psyche in order to reach a better balance:

On my left, The Id! (Excrement, symbolizing forbidden impulses).

On my right, The Ego! (The naked woman-child, desiring to impose her will over the Id).

In the middle, The Superego! (The woman in glasses condemning the drives of the Id).

We can only hope that this conflict will continue to be a source of artistic sublimation for Archambault, along the Royal Tract of Art!

Translation: Janine Hopkinson

*As in thy arm ready to wield the sword,
So also is it ready to carry the cross.
Thy history is an epic
of the most brilliant exploits.
Thy valour steeped in faith...*

*Under God's eye
Near the great river,
Thy Canadian grows up with faith,
Born of a proud race,
Blessed was thy cradle...*

Juge J. Basile Routhier, 1839-1920¹

Invitation and announcement, I received in business card format, a little golden Québec hanging from a small chain, marked in its centre with a large *fleur de lys*, on a hairy chest. Invitation and announcement: gold and territory, jewellery and hair.

In history as in painting—both constructed sites of powers, of discourses and imaginary space—there are God, cross and faith, sword and epic, sublime and abyss, truth and lie. And then there is the unavoidable, the weighty question of purity. Inevitably, to talk about history and painting, is to talk about identity. In this respect, it is history that reaps the highest praise and that, precisely here, will bring painting back to a subordinate rank. Painting has been in the service of history, of the men who order its construction and of those who write it; as well as of those who want and wear gold, and those who work it.

So, what of it now? Today, to adopt the posture of history painter when one is a woman, is to consciously choose a problematic, difficult position. Thus, partly answering the question.

Hence, starting from history painting, Cynthia Girard traps us in the impressionist habit and blurred knowledge we have of both history and painting in order to short-circuit our reading of one and of the other. Fast, skillful and

perverse, she does this in a way that is both cynical and critical, using a series of strategies that are as repulsive to history as they are to painting, a series nervously put together with allusions, derisions, outpourings, irritations, contractions, unbridled displays of annoyance and sometimes, slightly crude bursts of laughter. Bold and in your face, she sets up a slalom course, a go-and-why-not-go-for-it-again with many possibilities of return.

The work she presented at Skol as the first part of a trilogy entitled *The Québec Pavilion. Part One : From 1940 to Today* dealt with the issue of national identity within modern Québec, and proposed a sort of multiple choice *Who am I?* Can we define ourselves—meaning, can we recognize ourselves—through images and objects? How do we recognize them, how do we choose them, how do we see them? Furthermore, could these questions have a lining, let us say a hidden envelope, closer to the body, more difficult to show: how do we know ourselves, recognize ourselves, how do we see ourselves? On the whole, this question implies knowledge and interpretation, as well as the eye, the good and the bad or evil one. It simultaneously moves through the past and the present, in the singular and in the plural.

In the beginning, was insanity, ambition, religion, nation, and the nation's *raison d'être*. There, the huge and noisy *Who am I—who are we?* never ceases to slip away and overflow. Now, there is the State, the nation, television and dough. Here, the huge and noisy *Who's looking at us—who's looking at me?* is omnipresent.

What is this glance we are casting? I intentionally pause at the notion of casting. And then, I ask the question once more: *what is this glance we are casting?* Because all at once it catches us red-handed and as witnesses, and because it lies at the heart of Cynthia Girard's work. This question leads us to wander back and forth freely between art and Québec, in the nooks and crannies of their history, and between twisted and vague relations that notions welded to the concept of identity, such as language, territory, religion, the people, choice, courage and authenticity, foster in the formation of our imaginary space.

Viewer, you are witness and actor of history. Taking the opposing view in relational practices, in their sublime, in their relinquishment and their giving, their sharing and their handling of art, the painter entrusts to the clear-headed, enlightened and inquisitive member of the communities whose features she exacerbates to the point of caricature, the only space for the gaze and critical exchange. It is precisely in this space that a loud and ambiguous *Who are we?* overflows and contaminates an anonymous and secret *Who am I?* The strategy is not without risk if only through the fogging up it provokes between the world of thoughts and the world of feelings.

In her "National Pavilion", the architect-curator-painter chooses moments, images, expressions, refers and returns to this history that is our own. In it, recognizing the ultimate zone of all constructions, she throws us back into the primary responsibility of the gaze, of representation and critical judgement.

She puts it on thick. From the sublime to pop, she spreads out the objects and images of our insignificant habits, icons of our daily lives often perceived as symbols or symptoms of poverty, of stagnation, an attitude of intellectual and self-withdrawal. In this milieu where tastes are precisely subject to discussion, a milieu, among the last to have erected itself as a privileged space of open and free speech, to have fought for the right to complexity and the recognition of an engaged thought, she fears neither bad taste nor discussion.

Boîte de conserve géante (I write), *can* (I say), *HABITANT French-Canadian Pea soup*, simultaneously kiosk and kitchen, where a list of passionate titles dealing with the question of national identity simmers in a monitor-pot of pea soup.

On the ground, *gloves and slippers* (I write), *Phentex flip-flops* (I say), patinated and fossilized, suddenly appear like the numerous pitfalls one must avoid.

In the Tree of Good and Evil, two birds, with their weak and persistent voices which we know so well, scoff at us with "*oui oui, non non, oui oui, non non*". Settle, wobble, settle, wobble. Loud colours, sequined surfaces, blood, soup, candy, asses and flag.

Architecture of the Subject

Luciano Vinhosa

Clergé (I write), *curé* (I say), *tronçonneuse* (I write), *chain saw* (I say), *beignes* (I write), *donuts* (I say), *couteau à cran d'arrêt* (I write), *jack knife* (I say), and here we find ourselves at the heart of our split reality: high and low art, high and low dialects, history and anecdotes, an *in situ*, striking manifestation of a collective discomfort.

Absent is the purity so wished for by the founders and a certain elite. It has left us in the lurch. There has been an error. The race, the language, degenerated; the culture, impoverished. Irreverent, sarcastic are the gaze and gesture of the artist. Painting and small nations share humiliated and worried identities. They become nervous when accosted by ridicule and laughter.

In these conditions, is humour truly possible, or should I say, allowed? How to face this head on? How to be looked at by this? We are publicly subjected to an examination of the awareness of our paradox.

The discomfort provoked by this acknowledgement could very well rest on the fact that we are instructed here to do something, or more precisely, forced to recognize that actually, in a nation young and small, when dealing with art and identity and especially when these two mingle shamelessly, critical thought is confronted by an enormous desire to be and to act and by a desire to be enormous. Critical thought shies away.

Cynthia Girard is a generous painter. Her work is clever, strong and singular, brutal and political. She touches somewhat of a sensitive spot; she knows this all too well and gets a cunning pleasure out of it.

Translation: Aneessa Hashmi

¹ Translation of excerpts taken from the patriotic poem by Judge J. Basile Routhier, the French lyrics of the Canadian National Anthem being the first verse of this poem. Unlike the English version of "O Canada", which has been modified several times based on the original French version, Routhier's lyrics have never been changed. To preserve the meaning of the original quote and the references made to it in the author's text, a translation seemed more appropriate than the last official English version, which was adopted pursuant to the *National Anthem Act* in 1980 and which is nowhere close to the French version. The first verse is an English translation of the French lyrics, found on the web at www.cvber-north.com/info/anthem and the second verse is a free translation by a.h.

The Territory

The notion of *territory* unifies my recent research in visual art, and is the starting point of *La chambre de Claudine*. The territory is more than a mere space, as it is commonly understood to be. In fact, it is a veritable *field*: it brings together the *space*, *form* and *time*, from the context of a number of social relations. On the human scale, the field would be the domain of an individual or even a set of relations of attraction among the people and objects found in an individual's sphere of influence. Thus, the territory extends beyond mere appropriation of space to embrace the sum of those activities that constitute a person's existence. And while the field is the foremost site in which these daily rituals take place, it is also in the field that a symbolization is produced, which circulates and extends to the constituent elements a poetic status that exceeds their banality.

As an artistic concept, the territory is the manifestation of an individual field in the context of visual arts and a means of expanding the poetic spectrum of everyday life. Thus, it becomes a theory and a practice of space, form and time as artistic units, but always founded on conventions of the everyday, rather than on the conventions of artistic tradition.

As *space*, the territory is a person's sphere of influence—it is a zone defined by the limits of ownership. However, the boundaries of physical territory remain precarious, as they are constantly being defined in terms of their environment, across invisible membranes established by distinct fields of communication—that of the general environment and that of the particular territory in question.

As *form*, the territory is like a field of semantic production. Seen in this way, the form emerges as the territory is configured in a narrative in the observer's mind. It is understood, then, as a formative process arising from the interstitial signifieds that appear between objects and people present in the territory. The form of the territory is thus conceived as a set of a network of meanings, rather than a form emerging from the geometric relations implied by it and delineating it.

As *time*, the territory is a symbolic field of action: it is configured through the live sensation of an event taking place, a sensation recognized in a series of suspended gestures, based upon which one can imagine a latent

event. The time of the territory appears as a pulse in the life of the objects. They preserve a trace of an action, leading us to imagine certain emotions, experienced as anyone might experience them. In other words, considered as a symbolic unit, the territory reveals a potential time—which brings us back to people: how they proceed, act and exist.

The Habitat

In my research, I classify territories according to different types. Thus, the territory could be a *corner*, wherein different things are protected from flux as they wait for someone to mobilize them. It could be a *habitat*: a space of refuge for the body and a space of intimacy. It may also be a *formal space*, indicating specific behavior and the presence of the private in the public sphere. Yet still, it could be a *historic site* or a *sacred domain* in which the archaeology of the everyday occurs.

La chambre de Claudine belongs in the *habitat* class. Habitats are unique domains in that they trail behind a particular existence. Consequently, they are also fields of subjective semantic production: habitats are where we live our daily lives, our time. They are where our way of being comes into being; we sleep, we eat, we live there in such a way that a world is randomly constructed according to the rules and the dynamics of domestic time. They are also where we establish our material references, our aesthetics, and our ethical values. Habitats are interior worlds, symbolic worlds, distinguished from the outside world through personalization of space and time.

The bedroom, in particular, is an active field in the logic of an interior and subjective time. There, the subject organizes himself as an autonomous existential universe: he *is*, through the personal objects he chooses as extensions of his body and spirit and which he accumulates in his room. Thus the room is a radical field of accumulations of expressions, a domain set up as an emerging intimacy, created and recreated everyday; a world we invent to shelter ourselves. The room incarnates our habits and our manias, our odors and our personal ordering of space—it functions as a material reference, and from it we are able to construct an entire interior substratum. Finally, it is an *ethos*, in which our self resides, in appearance and in substance.

La chambre de Claudine, a bedroom installed in the middle of an art gallery, is a territory that stands out in relation to its environment. As an artistic intervention, it is a concrete space devoted to the living experience of the other. As an individual domain, it allows us to imagine a unique life and to construct a reality based on material offered to the imagination. In either case, though, imagination serves as reality. At the risk of waxing philosophic, we could say then, that reality is only that which we might conceive of as the thread of meaning, tying together disparate objects. Indeed, reality is the very act of making sense of the world. From a world of objects and banal random gestures to the production of a concrete existence in the spectator's imagination, Claudine continues on her voyage, underlining this dilemma: the artificiality of life and the reality of art.

To Assume, To Imagine, To Construct

When, in their absence, we silently enter the rooms of others, we can draw all kinds of conclusions based on the objects we find there, and the gestures, which, still “fresh,” remain suspended, awaiting retracing. The room shows us clues that point to a future of our own construction; we leave traces of our behavior as proof of our existence, our history. These very clues make up, through random association, the interlacing of a story constructed in the fertile visitor's imagination. Indeed the theatre of the everyday is perhaps the richest food for the imagination—we can invent a whole life from random tidbits, such as a fragment of writing, a particular perfume, a book left behind on the nightstand table. A necessary invention it is, as it takes the life of a person to give ordinary objects their deep meaning, thereby liberating them from mere utility.

Everyday I would intervene in *La Chambre* to make available to the observer¹ a series of elements that would allow him to create a fictional character. Through my efforts, Claudine performed everyday tasks in the room on a daily basis, such as embroidery, journal writing or photographing her own room, noting the date on each snapshot. Everyday she moved objects or added new ones, even integrating into her universe what the visitor had left behind. Thus, time in *La chambre de Claudine* became inscribed in the very meaning of the piece. Across time, daily relations of value were established between the objects and the actions that had taken place in the room.

Dialogue Between Her and Me About the Spirit of the Animals Guy Sioui Durand

It was also across time that the fictional character of Claudine became tangible, her identity evolving with the assemblage of objects and traces of actions presented in her room. In fact, the room was an installation that staged for the visitor Claudine's daily life through all kinds of ordinary information, structural elements in a story the visitor had to piece together himself.¹ As I created Claudine's material universe, I was deliberately trying to create certain discontinuities in the clues to suggest several fictional narratives, which would make different constructions of Claudine viable. We do not know what she looks like or what her sexual identity or aesthetic tastes are, any more than we know her intellectual preferences. We do not even know her age—we can only imagine.

Finally, there was, in *La chambre de Claudine*, a mirror. This mirror was the central object/subject of the installation as all the symbolism of the room stemmed from here. First, because the mirror, a recurring element in the history of art, is in itself a clear reminder of the hesitation art inspires between the real and the virtual, the object and its image, between presence and absence. *Claudine* is located precisely in this in-between. However, the mirror also constitutes the most obvious cross-reference of the spectator to himself. Seeing himself in the mirror, the spectator is forced to admit that he is the only human in the room. *Claudine* could only be the image constructed by the observer of himself, just as it is written in his diary and repeated in the embroidery: "I am the one who lives in the silver of mirrors."

Translation: Janine Hopkinson

¹ Brazilian artist Lygia Clark used the term "spectator-author" (and occasionally, "participant") to distinguish the public of her work from that of traditional art, whose function was more contemplative. However, I prefer the term "observer" which suggests greater interactivity; *observation* referring to the active cognitive act. See Lygia Clark, *Arte brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980, 27.

² The observer's construction would, evidently, be loaded with the inherent meaning the story played in his own social and intimate life. *La chambre de Claudine* was thus the bridge between the collective imagination and the construction of plausible, unique realities.

The author would like to thank the CNPq, a Brazilian governmental organization devoted to scientific and technological development, for supporting this research.

A decade after her sister Diane's *Spirit of the Animals* exhibition (1992), Sonia Robertson, calling upon the sacred vision of the Piekuakamilnuatsh, took her turn inhabiting the space at Skol. There she dreamed the structure from which she would again invite the Okis to the sound of the *tewegan* (drum), in a fascinating, "unlocatable"¹ multimedia creation. In *Dialogue Between Her and Me About the Spirit of the Animals*, the flight of animal furs held in an inclined suspension in the space "delivers" wolves, bears and beavers from their past role in trapping and manufacturing. Their shadows, created by a slide projection showing the image of a mountain, blaze across the walls. Two vertical strings of bones, backed by a subtle audio soundtrack, sketch out a supernatural "dialogue" between the sisters. Following the spirits of animals who have shed their hides, their spirits leave through the window, on the ultimate journey westward, to the sound of a beaver skull crashing against the ground.

January 2002. An extraordinary Native power is manifested in the space-time of Skol. Sonia Robertson's *Dialogue Between Her and Me About the Spirit of the Animals* weaves together several modes of creation, at the border between residency, installation and audiovisual environment. It is an *in situ* of a "presence," allowing the artist to artistically transpose, to the downtown Montreal building where the centre is located, her community's world view—that of the Piekuakamilnuatsh of Mashteuatsh.² In the gallery, the complex combination of the formal, the spatial and the sacred overlap and set the stage for the dialogue suggested in the title. By engaging in various ways with the cumulated memories of the building (which was once home to a fur garment manufacturer), as well as with the relationship to animal hides in Native symbolism,³ was Robertson not rendering visible the indivisible yet unailing ties between her people and the short history of the Montreal center?⁴

To live the site, to dream it

When I walked into the gallery, two days before the opening, my eyes were immediately drawn to a far corner. Sonia Robertson had installed a prayer altar there, including a blanket, *tewegan*, sacred objects, sage and tobacco. Demonstrating, as she always does, her sensitivity to the social significance of the spaces with which she engages, she had decided to spend New Year's eve alone there. She took the time to dream the building! This kind of

relationship with the site is part of the Native spiritual foundation in her concept of *in situ* art, which she asserts everywhere she works.⁵ In her prayers, Sonia Robertson calls upon the *Okis*, the spirits of places.

They would come.

From then on, the unlocatable imagination of the “spirit of the animals”—one of the principle tenants of the sacred relationship to Nature, to Mother Earth, and to the *Dialogue Between Her and Me About the Spirit of the Animals*—was awakened. Three elements came into play: the use of animal hides to materialise the mnemonic dimension of the space, the soundtracks which make the dialogue concrete, and the projection of the slide which ensures the presence of the doubling of shadow and light, matter and spirit, anchorage and flight.

On *in situ* or age-old deterritorializations

The use of furs and their deployment in the space is, in itself, a spectacular *in situ* strategy. Without even knowing their Native significance, every viewer should immediately find them pleasing. Their symbolism, nevertheless, belongs to a “before”: to the time of dreams, and a precise *metissage*, a fabled dialogue and Native rituals. As the hides rise toward the ceiling, they become tangible clues to other territories: the personal spiritual space of the artist, the previous socialisation of the building when it was still used for manufacturing, as well as the territory of the present gallery and of the greater Native landscape. More precisely, *Dialogue Between Her and Me About the Spirit of the Animals* evokes the meeting of traditional activities of hunting, trapping and the fur trade in the artist’s community—and specifically in her family, whose hunting still supplies Montreal furriers—with the coat manufacturing that once took place in the building.

Everything begins on the large eastern wall. Barely perceptible, tufts of fur left behind by the artist’s gestures create phantom shapes of lost hides. They create the illusion that the furs disappeared into the walls. Sonia Robertson has collected fur coats in second-hand shops, deconstructed them and paired these recycled otter, mink, sable and beaver furs with the untransformed hides of bear, fox and other animals. At the foot of the wall, there are coats stapled to the floor, the hide revealing stitches (and thus the factory work). Coats and hides are then attached to one another and sus-

pending in the space along a tangled web of strings affixed to the ceiling and walls. The resulting flock of animal hides inclines towards the single large window on the west wall, evoking the stretched hide of a giant wolf, Diane’s animal fetish.

This transition, approaching the window, of machine-modified furs to unmodified hides makes the metamorphosis concrete. Indeed, an inversion occurs: the fur becomes animal again, almost living. What is more, the pack, in its inverted state, takes on the allure of a flock of geese.

The animals, released of their burdens, take off on their voyage.

Sacred suspension and audio art: the Native ear

The title was explicit: there would be a dialogue. Between the gallery’s two support columns and at the heart of the animal hides are two stunning hangings of bones. They personify Diane and Sonia, the two sisters. For serious hunters, hanging the game and provisions in the trees is an essential part of survival, as it keeps camp loot out of the reach of predators. However, for the Native hunter, genuine respect for the hunted animal is even more important: the hanging bones are in fact homage to the spirits of the animals killed. Their death means human survival, as the food, hide and bones they provide us serve our own spirits in many ways.

Sonia Robertson has always transposed into her *in situ* work an understanding of suspension and elevation that allows her to create an animist relation to the space. This she occasionally enriches with beats and sounds, as she did at Skol. A careful listening of the mythological skeletons of the wolf and sable reveals sounds and voices. Like an echo of the staples dotting the back wall and sketching the contour of lost hides, a sound of industrial sewing machines can be heard, recalling the former use of the fur manufacturers, the memory of the building. Above all, it is the beaver skull hanging above shards of bone from a string near the window that animates the entire movement. Around it, Diane’s voice can be heard, alternating between a humorous and serious tone. She talks about painting and sculpture, then explains the ritual of the animal’s skull, which, upon shattering, after it plummets to the ground, “liberates” the spirit of the animal in the forest. The spirit is then free to fly off via the west door, of which the bear is the guardian. This is the direction of the last voyage, undertaken by Diane a decade ago. Here, the

soundtrack “delivers” the dialogue: it lends the exchange between the two sisters a highly shamanistic dimension, the snatches of conversation belonging to the magic of the “manipulator of symbols” (the artist) and to healing (the release of the soul, the end of mourning).

On photography: the Native eye

In *Dialogue Between Her and Me About the Spirit of the Animal*, the image of a mountain in the Laurentian animal preserve is projected on the hides, creating a captivating game of shadows and lights. The slide projection is also based on a Native concept, this time of photography: it serves as a reminder of the idea that Native peoples had of early cameras, which they are said to have believed captured their spirits. In her luminous images — a constant aspect in her work—Sonia Robertson grapples with the essence of natural elements: wind, seasonal light, large trees (the bearers of civilisation), etc. Here, it is the mountainous Mother-Earth which she projects onto the window and the wall, thereby necessitating that the spirits of the wolf, bear, fox and beaver, liberated from their hide-coats and hide-territories, fly over the summits of the northern forest for their great symbolic voyage.

Rather than draw conclusions, I will leave you with a final secret. The next time you walk down the hall to Skol, pay close attention. Look at the inscription marked “Fourrures Robertson and Son” on one of the centre’s doors, linking the site to transactions in the fur trade, the Robertson family and the forays of these two sisters into the imagined territory of art. Legendary humour of the Piekuakamilnuatsh or a new trick played by the sly spirit of Carcajou, the Innu equivalent of the Coyote of the Plains Indians or the Crow of the Northwest coast? Who really knows?

Translation: Janine Hopkinson

1 On the concept of “art insituable” see Johanne Lamoureux, *L’art insituable : de l’in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. Lieudit, 2001.

2 Among the Innus, the Piekuakamilnuatsh identify themselves as those who live around the Great Lake Piekuakami. The missionaries, however, did not differentiate these groups, calling them simply “Montagnais,” or, Indians of the Mountains, just as they would rename the lake St. Jean, after Jean Dequen, the first missionary to go to the area. The Piekuakamilnuatsh dialect distinguishes them from the north coast Innus. Today they live in Mashteuiaitsh (Pointe-Bleue).

3 “The space where Skol is located once housed a fur garment manufacturer, in an era when Montreal was renowned in that area...The animals...wishes, dreams, visions. A connection begins to

form.” Sonia Robertson, press release, Montreal, Centre des arts actuels Skol, January 2002.

4 1992: two years after the crisis at Kanehsatake and Kahnawake near Montreal, the shock continues to reverberate in political and cultural relations in the country. Throughout this year in which the 500th anniversary of Christopher Columbus’s “discovery” of the Americas was celebrated by Europeans and their descendants (who now have a majority population in the Americas), doubt settled over the historical narrative in an unparalleled fashion. In Montreal, the *maisons de la culture* featured the exhibition *350-500 ans. Nouveaux Territoires*; the Strathearn Centre programmed *Mohawk Art 1992*; Ondinnok staged an “unauthorized” presentation of the play *Le porteur des peines du monde* in the heart of Hochelaga-Montréal, on the empty lot near the new home of the Musée d’art contemporain de Montréal; artist-run centres such as Occurrence, Articule and Skol opened their doors to contemporary Native art. It was at Skol, then located at the corner of Sherbrooke and Parc, that Sonia’s elder sister, Diane Robertson, created the spiral of the mythological power of the spiritual relationship between her people and animals. It was ten years ago then, that the spirit of the animals was reincarnated in spiraling moose-Canada geese: the hooves of moose made holes in the gallery walls, gradually metamorphosing into Canada geese, wings spread, landing on the ground. The visual energy and impact of this piece remains, for those who witnessed it, unshakable.

5 For example, for the 1996 environmental art event *Paysages Inter sites* (produced by Langage Plus), Sonia Robertson camped on the exact spot the Piekuakamilnuatsh nomads would set up camp to exchange with the French, at the mouth of the Metabetchouane river. The opposite bank features a monument to Jean Dequen and the archaeological museum. From the two banks, the artist called upon the wind from the great lake to shake the sound constructions she had placed there, thereby deconstructing from the present the historical first contact between the two peoples. Invited the following year for a residency at Granby’s 3^e impérial artist-run centre, Robinson produced one of the most interesting and authentic creative residencies I have ever seen: *Nipishtanau Tshishtemau (I give tobacco)*. Robertson immersed herself in the industrial memory of the former Imperial Tobacco plant that now houses the centre. Through the dynamic exchange she creates with the environment, she rehabilitated the ritual offering of cultivated tobacco that Native people use to thank Mother Earth for her goodness.

Letter to the Artist who Inscribes Herself in the Walls

Origin and Continuation of the Thingamajig¹

Louis Fortier

I do not remember whether it was you or I who was the first to suggest I put words to the installation you presented at Skol last winter. In any case, long after the walls “closed in” on your passage through the small space, we agreed that the time had come to reopen the “inner walls” of the silence, which, for some time, had settled between us. You were receptive to my suggestion that we return to your conversion of the space by replaying the progression of furtive impressions that came to me as the site developed. Rather than summarizing my final understanding of the project, this text will instead follow the organic meandering of my thoughts during the installation process.

Beginning of the thingamajig

Might there be barely audible sounds whispering to me from the delicate interfaces of these planes that *pull away* here and there?

I remember that the first time I had contact with you, when you were busy putting together the outline for your project—long before you dressed it in an even, white skin of paint—you absolutely prohibited my entrance to this world that about to be born. In fact, you hung up a heavy vinyl curtain at the entrance to the room. As I was thus obliged to remain on the outside, I figured you were feeling the need to seal yourself off in a bubble to bring the project to term. I figured you were living out a deeply personal moment in your life.

Then you lifted the ban on entry, and I was able to approach the site for the first time. The vision before my eyes led me to believe you had just led the space into a merciless battle. Deep scars ruptured the otherwise smooth planes of the walls. I thought at first that you had savagely gutted them, but immediately had to revise this impression. These crevices were not the result of an excavation, but rather the result of an addition of prefabricated forms to the wall. The operation had been less brutal than it appeared. The medicine you had administered to the site was, in fact, the work of a graft; the walls had been implanted with makeshift plaster appendages.

You had not yet powdered the surfaces to mask the traces left by the alteration of the walls. At this point in the production, I tried to measure your investment in the space in physical terms. It seemed as though you had truly

appropriated the space, as if you had sought to adapt the dimension and character of the environment to the scale of your body. The appendices became an extension of your physical space in the room; the resulting habitat functioned, for me, as a representation of your inner space.

I found that the way you surreptitiously slipped your emotions into the architecture, the way you exteriorized what rightly belongs inside, had a connection to expressionism. A strange turn of events: it was as if, after underlining, with no small degree of humility, the intimate nature of your work, you were finally accepting to bare a part of your soul.

Yet, I could not define the emotion (anxiety, fear, rage, contentment, etc.) behind this act of appropriation. The *content* of your unconscious still escaped me, coiled up in your abstract lines, inaccessible. The walls had only retained the traces of an operation of the mind. For me, at this stage of the installation, only the *vehicle* of your unconscious had been revealed.

Continued

Once the joint filler had dried, you hurried to make the physical traces of the installation disappear by concealing them under a thick white coat. From then on, one could no longer speak of expressionism. Clearly, the liberation of your interior ebb and flow was conditional upon your future treatments of the surfaces. It was understood that the wounds, once opened, would immediately close. The spectator would never have access to *what had happened*.

In my mind, the smooth workmanship of your project functioned as an opaque veil covering your thoughts. I imagined all the hidden things that were nobody’s business but your own, things that should remain unspoken, perhaps by necessity. The piece seemed again to envelop your intimate universe and lose its relevance as an object of public presentation. I was tempted to consider the postoperative scarring as a means of healing yourself after the pain had been set free. “A personal matter,” one would say aloud. A therapeutic ritual? If this was the case, in what way would your process concern the eventual spectators of the piece?

The thickness of the thingamajig

It was to consider the white matter in all its material thickness: a balm used

to mask the traces of an action carried out for you only. Perhaps I stray too far, and the logic is absurd, when I suggest the spectator need not be concerned by *what this did for you*. Indeed, if there is an admitted therapeutic dimension in your drawings (you say you are trying to “subdue the space”), could it not harmonize with other objectives, located in a zone proper to reception?

Transparence of the project

I am forced to admit that the action of the white paint was not to hide *what had happened*, but simply to hide the material traces of the installation. The process could no longer be seen as solely therapeutic from the moment the white functioned as a revelatory element; painting the appendices was a means of reducing the visual interfaces, activating the subtle surfaces that connected with one another throughout the wall. Now, with a simple brush stroke, you offered me the purified openings woven through the project. The work had lost its initial opacity, and illuminated new potentiality, which was my responsibility to discover. Seen in this new light, the appendices and holes that had originally seemed to serve as extensions of your body and spirit now appeared as tentacles and vacuums inviting my participation. You invited me then, to move between the walls, to inhabit my own path there.

New light on the substance

When the time came to light the *thing*, I understood your need for clarity was not limited to the chemistry of pigments, as is often the case with so-called formalist practices. By designating the walls as the material of the work-to-be, I had not yet suspected that the task of lighting would play such a significant role. At your request, I lent you a hand. It was then that I was able to see how delicate an operation it was. The play of shadow and light actually had to caress the contours drawn by the shapes emerging here and there: there was a desire on your part to soften the movements between planes. Above all, there was an attempt to unify the ensemble (which I had associated quite early, through your use of white paint, with a prevailing need for clarity).

Sketch of a dialogue at the heart of the apparatus

Material white and white light, neatness of contours, absence of recognizable images: if in this there is an obvious attempt at purification, let's wager it is part of a knowingly orchestrated plan. Let's wager you wanted to create

a neutral, permeable interface situated at equal distance from you and me. You withdrew behind your apparatus to speed up my participation. It would be appropriate, then, considering the apparent minimalism of your mural intromissions, to interpret the subtle openings and clearly indicated passages as the markings of an invitation to dialogue. I can now whisper my own words to you, at my leisure, in the interstices...

P.S. Francine, guess what, I still see them moving. Oh yes! The walls are still breathing! I hear them cracking.

Translation: Janine Hopkinson

¹ Francine and I had agreed to discuss her work through correspondence. I received a first email March 29, 2002, with the subject heading “Beginning of the thingamajig”. This was followed by “the thingamajig”, “The thingamajig (continued)”, and “The thingamajiiiiig”.

What is brewing underneath the surface of such slick, vibrant amusing paintings? The artist being who he is, he must be an alchemist. He's the one that made us make the leap from microcosm to macrocosm, even though it meant taking disturbing shortcuts from organic shapes to war machines. It was as if a mysterious entity presided over the fate of humanity. With "Zip pan to Jojo's Boudoir", the question is one of an entirely new kind of representation. Philip Kitt has chosen to use cartoon images to pursue his daring, yet rigorous work of subverting representations.

After working as a background painter for a large Montreal-based cartoon production company for four years, Kitt had the idea of translating this trade into contemporary art. This subversion is all the more remarkable, as he does not rely solely on the iconography of the genre; he is equally scrupulous about respecting the organization of production work. Kitt works as artistic director for a team of illustrators who must adopt a generic style stipulated by him. He goes as far as to entrust them with the development of each of his compositions, contenting himself with providing graphic sketches or, even more radically, simple instructions along the lines of production specs. The language used in the titles of these productions imitates these same specs. He follows this logic to the point of setting personal touch aside to create a finished product whose colours never go outside the lines. Philip Kitt has abandoned the sacrosanct signature so valuable to painters, and so vital to the art market. The hierarchical relationship of drawing / painting or sketch / masterpiece is invalidated, as it is the process itself that defines the work.

From the scale of the paintings and their flatness of colour to the irregular canvases, we can't ignore the artist's winks at formalist pictorial strategies. All this despite the highly figurative tone of the work, resolutely rooted in popular culture. Unlike Roy Lichtenstein and his *brushstrokes* series, the imagery used by Philip Kitt doesn't kowtow to its contemporaries.¹ By taking the demands of cartoon production out of context, Kitt is relying on a sort of "found formalism". The irregular borders of two of these paintings are indicative of the rigorous logic of cartoon production, stemming simply from an economy of means. The camera normally pans across the background in a scripted path, thus the artists are not expected to spend time on sections that will remain out of the shot. If, in Kitt's paintings, the flat colours are not *hard edges* any more than the cut-outs of some of the stretchers

make the paintings *shaped canvas*, it doesn't prevent the presentation of this type of image on large-sized canvases, particularly when presented in a gallery, from bringing us back to modernism.

There are equally concrete links to historical painting. Although *mise-en-scène* in historical painting doesn't exactly correspond to our contemporary codes of representation, there are still numerous examples of this in today's culture of cinematographic imagery. Kitt's paintings emphasize this, borrowing directly from animated cinema, and reminding us that *décor*, backgrounds, and architecture are not neutral, but can speak. Deprived of the action, the viewer has the impression of having arrived after the fact, finding him / herself among the silent remains of an event that has just ended. But the sensation of having missed something does not stem from a feeling of inability to interpret the work. We are familiar enough with its codes to know that this work does not resist interpretation because of its hermeticism, or the historical nature of its contents. This sensation comes from the privation of a certain level of comfort usually provided by this popular art form, the cartoon. Kitt goes as far as to consider the cartoon, this privileged form of entertainment indifferent to the economic and social climates that most often accompany it, as an agent of propaganda for consumer culture. This is perfectly incarnated by Wily Coyote and Roadrunner as they evoke the perpetual cycle of consummation and unsatisfied desire.

One of the exhibition's large paintings, an allegory of this endless cycle of consumption, shows "Homeless Bob's" shelter facing TV cameras². In this painting we can see how the schematization inherent in this style functions not only as a simplification of form, but also of subject, regardless of content or dramatic intensity.

By retaining only the backgrounds, and by magnifying them, Philip Kitt allows us to examine the synthesis at work in the representation of these spaces. And where we expected nothing more than anonymous, generic spaces, prepared to cross physical borders as well as cultural ones, he leads us, without a break in style, towards disturbingly familiar scenes. This forces us to re-examine our relationships with these representations of our social, political and economic environments. He sprinkles the scene with local flavours. In one painting³, he sees to it that we easily recognize the Oka crisis⁴. This compels the spectator to invest emotionally in the representation.

A Matter of Taste

Patrice Loubier

Paradoxically, the latter seems curiously like a debasement of the event, brought about by the superficiality of the graphic treatment. The oversimplification of a series of profoundly affecting *episodes* is not easily accepted.

From this perspective, Philip Kitt's paintings are *realist*—a sort of *corporate realism*, in his own words. They reflect the concept of a reality where conformity and the absence of responsibility rule. While celebrating its formal qualities, Kitt lets us do more than simply linger on the image. By clearing the actors from the stage, he draws our attention to our own absence. If we are not dizzied by action, we are reduced to exercising the critical gaze we are trying to escape from when we jump into the comics.

Translation: Krista Darin

1 We have only to think of the irony of Lichtenstein's paintings from the sixties, offering schematic representations of brush strokes at a time when freedom of movement was synonymous with authenticity in painting.

2 *Série "Home Sweet Homeless". Épisode 1 : "Star d'un jour"; scène 11, extérieur jour : "Panoramique de la ruelle avec l'habitat de Bob et l'équipement de la télévision".*

3 *Série "Indian Summer". Épisode 4: "Stand-off!"; scène 29: "Up Pan of Hill with Police Road Block and Mohawk Barricade".*

4 In the summer of 1990, a conflict arose about the enlarging of a golf course in Oka and degenerated into a national crisis. The Mohawks of Kanesatake, claiming ownership of the land, opposed the developers and erected barricades. They blocked the Mercier Bridge and called on the masked, armed Warriors who would be opposed by Robert Bourassa's provincial police before the Canadian army was called in. The crisis lasted 78 days, and resulted in the death of one officer. In Québec, the affair has been nicknamed "Indian Summer."

In February 2002, passengers on the green line of Montreal's metro were offered an unusual series of exercises. Posters displaying various images invited them to choose the "strongest" shape, the "most perfect" line, or even the cake "most loaded with poetic meaning".

This series of more than 200 "ads" appeared to be a bold marketing campaign run along the lines of bizarre psychological tests, going as far as to conceal the brand name in order to up its street cred. The exercise wasn't explained anywhere, nor was it possible to guess which product was being sold. The only clue was revealed in the small print at the bottom of the poster. This indicated an Internet address leading to a site that revealed the mystery. This was no advertisement, but a project that could be mistaken for an *ad that doesn't look like an ad*. As for the rest, the project's web page didn't provide any "right answers". The curious were left only with the responsibility of their own choice, and the option of emailing Gwenaél Bélanger, the project's author.

Accompanying this *ex situ* project, an installation, *Cible de choix*, was presented in the small exhibition space at Skol, where the visitor could indicate his/her preferences, or *choices*, by tossing darts. The intended targets were some 1200 small silhouettes, taken from image banks, which covered the walls. Installation and media intervention: both touch on the idea of choice, highlighting it in very different ways.

The ad-like *Questions de goût* was aimed at individual metro passengers who could make private and personal decisions that concerned no one else. *Cible de choix*, on the other hand, was presented in an exhibition space, and took the form of a game of skill. Here, the expression of preference itself was given concrete expression. In a public act, this choice was incorporated in the installation as a dart thrown at, and stuck into, an image. This particular protocol illustrates the appeal of a public display of choice: not only the idiosyncratic nature of choice itself, but the consciousness of displaying this choice. Of these two contributions, it is the *ex situ* intervention that seems most powerful and promising in Bélanger's work, and it is upon this that I will concentrate here.

Works using mimetic strategies in the public space are certainly no longer new, though public transportation constitutes an interesting vehicle. It should

be mentioned that though this type of intervention is becoming an established genre, its meaning and critical reach are no less valid. On the contrary, the multiplication of experiences brings with it an easier recognition and observers are more apt to appreciate these experiences. If we believe that a work's ability to integrate itself into its surroundings is a valid means of evaluating these practices, Bélanger's *Questions de goût* certainly succeeds.

As we've seen, these posters blend into public space by mimicking the language of advertising. They not only occupy the same spaces, but they share a certain visual simplicity: sober black on white graphics, most often figures or schematic outlines (with the exception of a poster showing a collection of ink stains; these were selected by the artist from image banks and are consequently anonymous and generic visual products), with instructions consisting of a single brief sentence. This economy of means allows the passengers to tune into the posters despite, or perhaps because of, their distracted and fragmented attention. But by blending into the metro car environment, these posters produce subtle shifts in our reality, and become more enigmatic before our eyes.

In this way, the "Choose" phrase diverges significantly from a typical slogan. Unlike a question such as "Which form is the strongest?" which suggests a problem to be resolved and for which there is a "right answer", the imperative "Choose" taken out of context asks nothing more of the passenger than to determine a perfectly subjective preference. It is a purely disinterested order. On the one hand, this is because there is no objective and universally valid response to a question about someone's taste. On the other, it is because the fact of complying with the order and going along with the game presupposes neither "reward" nor "benefit". This differs from advertising, which supposedly rewards the potential consumer with valuable information. The posters may well evoke various observation games found in popular psychological tests, but in *Questions de goût* the answers will not be evaluated by any authority based on objective criteria. My choice will not be validated or justified by anything or anyone — except myself. Whereas advertising tries to catch the ear of the potential consumer only to whisper a ready-made response, stressing the importance of a product or life-style, Bélanger's posters give the individual the freedom and the *responsibility* to interpret them how he/she likes. Ultimately, the viewer is asked to accept the autonomy of an individual capable of deciding a matter of taste.

Furthermore, despite the deceptive clarity of instruction, the choices proposed by these posters waste no time in provoking confusion. The proposed choices seem unorthodox, or even absurd, being devoid of all obvious practical justification. One asks us to choose the most "aesthetic structure" from among the schematic figures of satellites and space probes—objects primarily associated with the technological world of space conquest. Here we are asked to consider them as aesthetic objects. Another shows letters of the alphabet and invites us to choose our favourite—but we are ignorant of the criteria we are to use to make this decision (Phonemic sonority? Visual interest of the typographic symbol? Pleasant association of idea?). Yet another exhibits various ink stains and asks us to choose the "prettiest". Two antithetical contexts are contrasted here: the aesthetic perspective values the stain as a sign, and the day in day out viewpoint of housework deprecates, as an accident or flaw, that which dirties or "stains".

These posters can function as a kind of practical lesson in the vagaries of perception: a group of seemingly abstract "black masses" which I believed from their film-compartment shapes to be cameras, revealed themselves to be the inverted silhouettes of trucks and cranes. The visual ambiguity of these images is magnified by their instructions. What does it mean for a black mass to be "sensitive"? Even an instruction as simple as "Choose the most perfect line" complicates things. How to judge the perfection of lines when none are straight? "Choose the strongest form" might seem a straightforward instruction to anyone familiar with *gestalt* but observers without this key must invent the meaning of this metaphor for themselves.

To begin, shall we ask ourselves the exact meaning of the words, the nature of what has been proposed, react to an image by finding it interesting or not? By so doing, we have already entered into the artist's game. We have already begun to obey the imperative "Choose". It is the subtlety of this intervention that sets its latent perlocutionary effects in motion almost as soon as we lay eyes on it and question its intention.

This mimetic dimension of contextual integration is inseparable from the spectator's, or rather the incidental observer's, involvement. We should reserve the term "spectator" for those prepared watchers who took the metro expressly to see the work of Bélanger. These spectators, whose goal is not to get anywhere, but rather to pass from car to car to discover and

10

Conversation

Jonathan Middleton and Daniel Roy

appreciate the different posters, will doubtlessly be more interested in the possible meanings produced by these mischievous posters. They will also be curious about the faint turmoil created by their own presence among the metro passengers.

It might be useful here to mention the inspiration behind this peculiar method of creation. Consulting the dictionary to select objects that would then be categorized according to a predetermined system to accomplish his pieces, the artist tells us that one day he noticed that this preliminary step was more interesting than the end goal of this procedure: the works themselves. Heading in a more conceptual direction, he resolved to bring the spectator behind the scenes to share in this stage of the selection process. The end result is that the artist, rather than stopping at a final form, has presented the spectator with an open-ended game. This *potential* work seems richer and more open than a finished work, bearing all the possibilities that a completed work must exclude to come into existence. It is to this fertile “pre-work” uniting curiosity and creative imagination that Gwenaël Bélanger invites the viewers.

Translation: Krista Darin

Daniel: Despite being two important Canadian cities, Montreal and Vancouver are 4000 kilometers apart and the emerging artists on each scene are more or less unknown to each other. We had the idea for this exchange between Western Front Exhibitions and Skol with the intention of partly bridging this gap.

While trying to identify common currents in Montreal and Vancouver it was easy to see that performance is very strong in both communities. We agreed from the start that it was not performance as such that interested us, but rather the way that some artists these days use it in the elaboration of their work, very often in the context of relating to surrounding spaces.

It was the ‘relational’ aspect of this performative urban space and architecture which interested me most. Within performance, the idea of ‘presence’ is paramount. Openness to the other is possible only, I think, when a person knows where they stand, thus being able to bridge the gap toward the other. What first interested you in dealing with this issue?

Jonathan: I think it was the very simple realization that exchanges and collaborations between centres of two cities, invariably, and sometimes against the best wishes of the curators, become about those cities themselves. It felt to me as though we were recognizing the inevitable. What we’re talking about is a dialogue between two cities, and cities are — in a simple way — just a collection of containers for people. So while people make up what is important about cities, we use the architecture and the physical space of cities to describe them. We’ll talk fondly of this or that street, or maybe a marketplace that seems particularly dynamic. These places — as you say — are relational. They act in a semiotic or linguistic way to describe a kind of activity we know or presume goes on there.

Daniel: I’m picking up on “exchanges... become about those cities themselves”. I don’t know about that. In the current context of world culture, is there still such a thing as local specificity anymore? Nowadays I have the feeling that artists everywhere have similar preoccupations (at least in the so-called western world). On the other hand, some visitors here considered Howes & Stephens’ work as “very Vancouver”, and I heard comments at the Vancouver opening about Bégin’s construction being “so Montreal”! So I guess in a dichotomous context, those local trademarks come up,

although we never pretended to show artists who were 'representative' of our respective cities. Although I'm aware that Montreal and Vancouver are very different cities, does it show in our selection? If we were to present this show abroad, would visitors guess who's from which city?

Jonathan: Well, I do believe in the specificity of the local. This doesn't mean that we have to subscribe to regional stereotypes in art practices. I certainly agree that statements along the lines of "Very Such-and-such City" are reductive. However, I think it is important to pay attention of the context in which artists work. We can see this in several of the artists in this show: Colleen Brown's *Doorstop* series references a very specific device in a downtown Vancouver doorway that is intended to deter people from taking shelter there. While these politics of space certainly have a global resonance, her work stems from the very specific politics of Vancouver's Hastings Street, and, if I can make a speculation here, from the fact that Brown herself lives in a part of Vancouver that is generally deemed 'sketchy'. You can't help but be reminded of these power dynamics as you travel in certain parts of the city. Howes and Stephens also make strong references to locality in their work. In both versions of their *Décor Series*, while very clearly playing with our identities as curators, they very purposefully make allusions to other artists of the area. For example: the large photographs they produced for the *Project BILLY* (Vancouver) portion are rather coyly intended to make connections with Vancouver's long-running association with the format. So in this case "very Vancouver" is rather apt. In terms of the Montreal artists, one could certainly make the connection between Nicolas Renaud and Ralph Ghoche's interest in language with the fact that Montreal is a city in which the issue of language is never too far from the public imagination. We should also note that like Howes and Stephens, Renaud and Ghoche have tailored their work to the city in which it was shown. Lastly, I was struck by some similarities between Thomas Bégin's video sketch of himself crawling into his kitchen cupboard, and the video of Manon Labrecque in which she climbs into her refrigerator. After speaking to him about it, it was interesting to learn that he had never seen Labrecque's piece. So what are we to make of this similarity? I think it's an interesting part of this process — to see what links can be made between and within practices in both cities, and to acknowledge where those links are tenuous or faulty.

Daniel: To my profound surprise, I saw a video in Berlin in which Sofia Hultén, an artist from Stockholm, was also fitting herself into a cupboard (*Grey Area*, 2001)! *Zeitgeist* popping up here and there? The concern of finding one's own secure place is basic, and might even be exacerbated with relocating populations. Isn't the idea of finding new viewpoints on the mundane (in Bégin's constructions as well as in his video sketch) at the core of artistic practice? I'm playing devil's advocate here, I do hope there's still room for local specificity.

Concerning the video *Articulations*, your observation about the issue of language in Quebec is very relevant, but since I live in it I probably notice it less. I'm more concerned with the self-awareness and the loss of control caused by the device painfully reminding the character on screen, as well as the viewer, of the dynamics of speech, stretching his eyelids with each movement of his mouth and provoking spasmodic eye movements. Again, in the two videos that Renaud showed in Montreal, what struck me was the return of self-awareness, the breaking-up of concentration (on reading in *Récitation – Combray*, on game-watching in *Les yeux du stade*) caused by the irruption of "the other" in the subjects' mind.

On a more social level, Colleen Brown's work also deals, I think, with this notion of self-awareness or in this case, awareness of self. The 'offerings' she makes (of quarters in phone booths, and of objects to 'use' in this awful device on Hastings Street) imply that she is not in the same deprived economical situation. I remember she was slightly worried about this in the artist's talk here, questioning the power of her art to change anything. What interests me in her work is the slightly absurd idealism of the small gestures she performs, in order to soothe the daily hardships faced by her fellow citizens and raise our consciousness level. To me it's unimportant to know that this is Vancouver's Hastings Street or elsewhere.

Similarly, I'm afraid that the Vancouver references in Howes & Stephens *Décor Series – Project BILLY* add something when shown locally, but get lost elsewhere. I also doubt the references to Quebec's hard edge painting in *Project SICO* were obvious to many people here. Of course, it does add layers of meaning and, in *Project BILLY*, some delicious irony. However, I was much more interested in their case of the thin line they were walking between portrait and... flattery, would I dare to say? This work plays on rather tricky

grounds, namely the relationship between artists and curators, and the possible 'power games' implied. So my interest here resides more in the performative aspect behind it, namely the relationship established between both parties through questionnaires, interviews and visits, and the trust we all had to have to get into this —sometimes embarrassing— venture!

Jonathan: I think the fine line is between ridicule and flattery. Walking into my apartment to find that the two had installed a white Ron Terada style neon sign proclaiming 'GENIUS'... well, I have to say it made me cringe a little. I *know* they don't think I am a genius... and in fact, I think they would agree that in these postmodern times the term is closer to being an insult than anything else. Of course I had to laugh because I realized that my own sarcastic response to their questionnaire was to blame. Howes and Stephens were working very methodically, placing and arranging objects according to a perceived hierarchical system. This categorization / politicization of space is a thread that runs through the shows. From the *Décor Series*, I would make links to the kind of reordering and subversion of intended use that occurs in Brown's *Doorstop* and Bégin's untitled cupboard video. Bégin's constructions have the politics of childhood tree forts: an important marking out of private spaces within a public space, and a place where one can act as a kind of 'comfortable voyeur'. Renaud's *Les yeux du stade* does deal with language, in my opinion. The piece has nice references to both Foucault's 'Panopticon' and Lacan's 'Mirror-stage'. The boy in the video is made aware of his representation, and the means by which he is represented, at the same time likely realizing that his image is being seen by people he can't see. This combination of space and language follows through to *Récitation (Combray)*, except now that the space we're dealing with is primarily the interior space of memory.

Brown's *Forty Lucky Moments* act as language in that they are essentially signs letting us know that finding the quarters she placed in Vancouver and Montreal phone booths are artworks. While the piece has defined limits (forty booths), it is easily repeated—thereby extending the possibility that all coins in all phone booths are part of an artwork. The work infers a methodology on all such ubiquitous 'lucky' events. If this doesn't lead one to paranoia, it should at least connect with a sort of urban art/life conflation.

Daniel: Aren't our seemingly parallel viewpoints, finally, similar? The political issue, in its widest meaning, includes not only the organization of spaces—these 'containers' you were mentioning earlier—but also the behavior of people living within them. The viewpoints are here polarized—which is often the case when two people work together—but complementary. This meandering conversation covers a good part of the artists' work; other paths are obviously possible.

In this English version, the words of Daniel Roy were translated in collaboration with Bernadette Houde.

This exhibition was a collaboration between Western Front Exhibitions in Vancouver and Centre des arts actuels Skol in Montréal. It was presented in two slightly different versions, adapted to each exhibition space.

Une marchandise anodine et imprévisible

Gabriel Doucet Donida

L'installation : des forces invisibles en présence

Il y a une esthétique de l'ordinaire dans l'installation que Julie Bacon présente dans le vaste espace ouvert de Skol et qui met en scène un escabeau, un aspirateur, des sacs de sucre, deux réfrigérateurs et un appareil stéréo. Mais ici, ce sont plutôt les traces laissées par la performance qui donnent force à l'installation et en révèlent tout le dynamisme. C'est grâce aux interventions de l'artiste que les objets en présence s'animent et résonnent d'une énergie tant emmagasinée que projetée.

La performance *Supermarché / Supermarket*, qui se déroulait en plusieurs actes, installe divers paysages éphémères dont les vides et les contours balisent le parcours du regardeur. La performance ayant reposé sur une structure qui n'est ni narrative, ni métaphorique, les grilles d'analyse prennent donc des formes imprévisibles. L'installation de Bacon nous force à déchiffrer une série de traces inintelligibles. Ces traces, qui sont elles-mêmes soumises à des forces invisibles ou qui sont le résultat d'actions inattendues, proviennent d'ailleurs de matériaux imprévisibles. Il ne reste plus qu'à réemprunter le parcours de Bacon afin de décoder cet assemblage, à la fois ordinaire et troublant, composé d'objets disparates du quotidien.

Une performance difficile se déroulant en 4+x actes

Pendant la performance, Julie Bacon se déplace rapidement d'un tableau vivant et d'un lieu spécifique à un autre, elle passe vivement d'une action à une autre. Ce faisant, elle distord les références spatio-temporelles et rassemble des sons et des rythmes qui résonneront bien au-delà de la durée de la performance. Pour y arriver, Bacon doit isoler chaque acte et veiller à ce que les objets se chargent de sens et de vie. Selon José Gil, professeur d'anthropologie et auteur de *Metamorphosis of the Body*¹, les corps et les objets dans l'espace ont la possibilité de « communiquer » entre eux. Mais afin de maintenir la parfaite objectivité de ces relations multiples, « on doit éliminer, pour chaque situation spécifique, tout ce qui est accessoire à la relation et pourrait interférer. Cette épuration a pour effet de concentrer l'énergie dans le plan exact où le corps est relié à un point de l'espace »². Peut-être s'agit-il d'une coïncidence, mais l'interaction qui se produit entre Bacon et les objets en présence semble de la même nature.

Les paragraphes suivants décrivent certaines étapes de la performance *Supermarché / Supermarket* telles qu'elles se sont déployées devant le spectateur.

(par ordre d'apparition)

Le baladeur et le stéréo : au son de la musique

Bien qu'un appareil stéréo projette de la musique, Julie écoute plutôt son baladeur et danse, seule, au centre de la salle. La rupture temporelle entre ce qu'expérimente Julie et ce que nous, spectateurs, expérimentons ne pourrait être plus évidente tandis qu'immobiles, nous la regardons danser sur un rythme différent de celui que nous entendons. Julie sautille, se courbe et s'étire, répétant inlassablement une pseudo-chorégraphie aérobique de *cow-girl*, le corps entraîné dans un insupportable mouvement giratoire. Lorsque au bout de cinq minutes le premier acte s'interrompt brusquement, cette rupture de ton volontaire a déjà projeté le corps de Bacon dans un ailleurs temporel.

Plan horizontal : le souffle intérieur

Dans le coin sud-ouest de la salle, Bacon met en marche un petit aspirateur. Mais l'appareil, qui fonctionne en mode inversé, souffle l'air en direction de Julie qui repose sur le sol, à six pieds de l'appareil. L'appareil souffle sur un monticule de sucre dont les particules s'accumulent contre le corps de l'artiste, lequel forme une barrière infranchissable. Le déplacement du sucre a pour effet de matérialiser ce qui relie le corps de l'artiste à l'aspirateur. Après que Julie se soit relevée et qu'elle ait éteint l'aspirateur, nous découvrons une portion de temps, ce qu'il reste d'une contemplation, la trace d'une relation peu commune entre le souffle d'un appareil et le souffle d'un corps féminin.

Plan vertical : un flux ininterrompu

Dans le coin nord-est de la salle, des sacs d'un kilogramme de sucre chacun ont été placés à distance régulière sur les marches d'un escabeau. L'artiste éventre chacun des sacs dont le contenu se répand sur le sac de la marche suivante, ce qui crée une chute ininterrompue de sucre. À l'extrémité de cette chaîne, au pied de l'escabeau, gît le corps de Bacon. Les yeux fermés, elle reçoit tout le sucre dans sa bouche ouverte devenue l'ultime réceptacle d'un flux d'énergie quantifiable et sucrée. L'immobilité inconfortable de Julie qui garde la bouche ouverte et l'accumulation de sucre au coin de ses lèvres

placent le spectateur devant une abondance vide de sens, un sens dont l'ordre aurait été perverti, inversé. Le gâchis (le sucre répandu) auquel nous assistons s'empreint de gravité, de doute et de silence.

Un troisième axe : organe ensanglanté sous emballage

Bacon manipule avec douceur un organe sanguinolent qu'elle a sorti d'une boîte provenant du réfrigérateur. Elle y appuie bientôt son visage et le pousse délicatement. Une trace de sang se dessine au sol. Bacon n'est plus désormais le réceptacle passif de forces, de rythmes et de pressions extérieures. Lorsqu'elle sortira de la salle, après avoir éprouvé la sensation de l'objet et intégré le pouvoir de sa propre gestuelle, Bacon se sera transformée en un véhicule pour l'émotion. Elle s'est ainsi déplacée d'un espace extérieur et objectif à un espace intérieur et subjectif. Son parcours à travers les plans horizontal et vertical et la manipulation d'un organe ensanglanté a créé un vocabulaire gestuel qui rend tangibles les relations invisibles qui se sont tissées entre les objets dans l'espace. Cette suite d'actions physiques des plus simples a pour effet d'engendrer de surprenantes combinaisons d'énergies.

En nous invitant à capter l'énergie latente qui émane de chaque objet interagissant avec l'artiste, la performance *Supermarché / Supermarket* se situe au-delà de la représentation et défie notre appréhension des objets et des corps dans l'espace et le temps. Ces effets marqueront l'espace du corps en mouvement ou disparaîtront simplement, sans laisser de trace.

Traduction : Francine Lalonde

¹ Gil, José. Traduit par Stephen Muecke. 1998, *Metamorphoses of the Body in The Body, Transducer of Signs*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p.107-152.

² *Idem*, p.135-136.

SKOL
CENTRE DES ARTS ACTUELS

460, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 511
Montréal, QC
H3B 1A7

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca
skol@skol.qc.ca

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL


EMPLOI-QUÉBEC

F
la Fédération des
associations de la
culture et de la culture
de Québec

Ville
de Montréal

**BELLE
GUEULE**

PARACHUTE

ARTEXTE

inter

ESPACE

CIRQUE DU SOLEIL




LES FÊTES
QUÉBÉCOISES



**SAVIR
MOM**

la parvise
SNACK-BAR

Les Décorateurs
de Montréal Ltée

