

EX
SITU
HUR
SERI



ex|situ

Hors Série
Automne 2015

Ex_situ est une revue d'art créée en 2002 et publiée par les étudiantes et étudiants en histoire de l'art de l'UQAM. Engagée, critique, créative et plurielle, Ex_situ propose des regards croisés sur les pratiques et enjeux du domaine de l'art d'ici et d'ailleurs, d'hier, d'aujourd'hui et de demain.

COORDINATION

Maude Calvé-Thibault

ÉDITION

Sabrina Chamberland-Desjardins

CORRECTION

Amy Éloïse Mailloux
Sabrina Chamberland-Desjardins
Valérie Savard

COMMUNICATIONS, LANCEMENT ET PARTENARIATS

Karine Gagné
Laurence Rajotte-Soucy
Nancy Esperanza

RÉSEAUX SOCIAUX

Karine Gagné

IDENTITÉ ET DESIGN GRAPHIQUE

Aleksandra Krakowiak | studio a&a
studioaeta.com

TRÉSORERIE

Maude Calvé-Thibault

WEBMESTRE

Mégane Guillard

ÉDITION WEB

Amy Éloïse Mailloux

RÉDACTION WEB AUTOMNE 2015

Catherine Lafranchise
Patricia Bérubé

COLLABORATION WEB AUTOMNE 2015

Laurence Corbeil
Simon Morin-Plante
Ghada Belhadj
Johanne Marchand
Sabrina Chamberland-Desjardins

REMERCIEMENTS

Département d'histoire de l'art de l'UQAM
Faculté des arts de l'UQAM
Association des cycles supérieurs en histoire de l'art de l'UQAM (ACSHA)
Atelier Circulaire
Ciel variable
Cinéma du Parc
Céramic Café Montréal
CIRCA art actuel/ Galerie POPOP
DIAGONALE centre d'artiste
DJ Melodies Within
ESPACE art actuel
esse arts + opinions
La Fondation du Musée d'art contemporain
Galerie de l'UQAM
Galerie Trois Points
RCAAQ / Librairie Formats

ISSN 1710-3193

Ex_situ, Hors Série, Automne 2015

Dépôt légal : Bibliothèque et Archives Nationales du Québec, 2015, Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, 2015, Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, 2015, COOP UQAM, Pavillon Judith-Jasmin, Montréal, 2015.

La reproduction totale ou partielle des textes, photos et illustrations publiés requiert l'autorisation de la revue Ex_situ. Les auteur(e)s conservent l'entière responsabilité de leurs textes.

Page couverture : Aleksandra Krakowiak | studio a&a | studioaeta.com

SOMMAIRE

ÉDITORIAL

Sabrina Chamberland-Desjardins

LA 56^e BIENNALE DE VENISE : REGARDS ET PERSPECTIVES

ART CONTEMPORAIN VU À LA BIENNALE DE VENISE DE 2015 : LES ŒUVRES DE HANS HAACKÉ DE L'EXPOSITION THÉMATIQUE

Francine Lavoie

LE SITE-SPECIFICITY DANS L'ART ACTUEL À LA BIENNALE DE VENISE

Eli Larin

ABOUNADDARA ET LES MÉDIAS DE MASSE

Sabrina Chamberland-Desjardins

LE PAVILLON NORDIQUE : RAPTURE DE CAMILLE NORMENT

Laurence Ouellet-Quenneville

BOLTANSKI, VERS UNE NOUVELLE PÉRENNITÉ

Clea Calderoni

WHY WEEDS?

Anne-Julie Beaudin

REMISE EN QUESTION DE L'APPROCHE NATIONALISTE DES GIARDINI À LA 56^e BIENNALE DE VENISE : ÉTUDE DE CAS DE L'AUTRICHE ET DU CANADA

Laurence Rajotte-Soucy

RIRKRIT TIRAVANIJA ET SA RELATION AU MARCHÉ DE L'ART

Nancy Lemieux

LE GULF LABOR COALITION : ENTRE ART ET MILITANTISME SOCIAL

Maude Calvé-Thibault

DANS LES COULISSES DE LA BIENNALE : ENTREVUE AVEC BGL

Valérie Savard

Sabrina Chamberland-Desjardins

ÉDITO RIAL

Pour ce numéro hors série, *Ex_situ* propose de souligner la 56^e Biennale de Venise en lui consacrant en entier cette édition. La thématique de la Biennale, *All the World's Futures* – commissariée par Okwui Enwezor – s'orchestre sous trois « filtres » : « Le Jardin du Désordre », « En direct : Sur la Durée Épique » et « Lecture du *Capital* ». Ce vaste thème a pour ambition de dépeindre l'état du monde tel qu'il est présentement, mais aussi d'en suggérer les possibilités futures. Géographiquement parlant, la Biennale se déploie à plusieurs endroits : les *Giardini*, le pavillon central, l'Arsenal ainsi qu'un peu partout dans la ville de Venise.

En juin dernier, un voyage en Italie, organisé avec le département d'histoire de l'art de l'UQAM, a permis à un groupe d'étudiants de prendre part à cet événement d'envergure. À la suite de cette escapade en territoire européen, ces derniers étaient appelés à rédiger un travail de session sur le sujet de leur choix. Les textes que vous lirez dans les pages suivantes sont le fruit synthétisé et édité de ces travaux. Vous pourrez y observer une grande diversité d'idées : de la critique institutionnelle faite par le collectif Gulf Labor Coalition à l'analyse du travail de Christian Boltanski, en passant par la perception du marché de l'art de l'artiste Rirkrit Tiravanija et l'analyse de nombreux pavillons nationaux.

Avant de vous laisser débiter cette délectable lecture, je tiens à remercier chaleureusement, au nom de toute l'équipe d'*Ex_situ*, les étudiants ayant collaboré avec nous pour en arriver au véritable accomplissement que constitue ce numéro. De plus, je remercie Marie-Ève Charron ainsi que Thérèse St-Gelais pour nous avoir permis de vivre cette expérience unique en nous prodiguant ce cours mémorable d'analyse d'œuvres d'art sur le site.

Sabrina Chamberland-Desjardins
Éditrice



1. L'Arsenal de Venise, 56^e Biennale d'art contemporain, *All the World's Futures*, 2015. Photo © Karine Gagné



1. Pavillon Central, Giardini, Venise 2015. Avec l'aimable autorisation de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*. Photo © Alessandra Chemollo.

ART CONTEMPORAIN VU A LA BIENNALE DE VENISE DE 2015 : LES ŒUVRES DE HANS HAACKE DE L'EXPOSITION THEMATIQUE

Dans cette édition de la Biennale, le commissaire Okwui Enwesor consacre une grande salle du pavillon central à l'artiste Hans Haacke. Au centre de celle-ci, un voile bleu est mis en mouvement par un ventilateur. Cette œuvre, datée de 1965, contraste avec l'austérité statique des graphiques, photos et textes en noir et blanc tapissant les murs, œuvres du tournant des années 1970 déclinant des résultats de sondages.

À ces œuvres s'ajoute une création de 2015 intitulée *World Poll*, composée d'une table, de quatre *iPad*, utilisés pour permettre de répondre à un sondage en direct, et d'un écran au mur en donnant les résultats.

Justifier la juxtaposition d'œuvres des années 1960 et 1970 et d'une autre de 2015 nécessite de comprendre le parcours de l'artiste et d'examiner comment la critique institutionnelle, telle que pratiquée par Haacke, s'inscrit dans la thématique de l'exposition « Tous les futurs du monde ». Nous situons son travail par rapport à chacun des trois filtres retenus par Enwesor : le « Jardin du désordre », la « Durée épique du direct » et la « Lecture du *Capital* », œuvre emblématique de Karl Marx¹.

PREMIER FILTRE : LE « JARDIN DU DÉSORDRE »

Dans le « Jardin du désordre », Enwesor associe les conflits du monde à la recherche du jardin paradisiaque de l'Antiquité perse². Comme Duchamp, qui intégrait des objets de tous les jours dans son art, Haacke « tente d'ancrer ses œuvres dans les événements réels du *vrai monde*, comme celui de la politique, du profit, de l'écologie » plutôt que de les situer dans un « temps mythique »³. Cependant, à la différence de ceux de Duchamp, les objets de Haacke conservent leur fonctionnalité habituelle, par exemple celle de boîtes de scrutin dans *MoMA Poll* (1970).

Son esthétique de la vie réelle est inspirée de la *Théorie générale des systèmes* du biologiste Ludwig von Bertalanffy, selon qui tout est organisé en ensembles hiérarchisés. Haacke choisit « de définir son art en termes de systèmes ouverts et fermés [...] et d'organisation hiérarchique de relations physiques » plutôt qu'en termes de couleurs et de textures⁴. Ainsi, l'installation au centre de la salle de la voile *Blue Sail* (1965) met en opposition la fragilité et la résilience, mais aussi les *limites de l'individualisme*⁵ face au système social du monde de l'art portraituré sur les murs de la salle.

DEUXIÈME FILTRE : LA « LECTURE DU CAPITAL »

Haacke innovait, dans les années 1970, en optant pour une forme d'expression étrangère à l'histoire de l'art. Ses œuvres de l'époque, à caractère sociologique et informatif, ont fait sa signature. Haacke y fait un travail de critique institutionnelle, devant être saisi sous la loupe du *Capital* de Marx, qui nous entraîne sur le terrain de de l'économie capitaliste qui ravale l'objet d'art au rang de marchandise⁷.

Comme Duchamp, Haacke présente « un objet incongru [... inadapté] aux cadres de perception et de jugement habituels » dans le seul lieu où il peut être reconnu en tant qu'art⁸. Il établit ainsi une nouvelle règle qui admet l'utilisation du contexte social⁹ et des outils de la sociologie comme éléments artistiques. Par cette stratégie, il fait voir les rouages sociaux du monde de l'art à l'intérieur même de l'institution visée par sa critique. Il dénonce « sans polémique ni slogans¹⁰ » la mainmise de la haute finance sur le monde de l'art. Haacke estime que les spectateurs sont co-créateurs de l'œuvre, car il juge qu'il n'y énonce que des faits à partir desquels ils doivent tirer leurs propres conclusions¹¹; par exemple, que les musées véhiculent une conception de l'art orientée par les commanditaires corporatifs auxquels ils sont liés et avec qui ils échangent capital financier contre capital symbolique.

TROISIÈME FILTRE : LA « DURÉE ÉPIQUE DU DIRECT »

Le filtre de la durée épique du direct fait voir l'exposition thématique comme un événement en continu qui, selon Enwesor, active d'une part des œuvres existantes et, d'autre part, en déploie d'autres réalisées spécialement pour la Biennale¹².

Outre *MoMA Poll*, on retrouve aux murs de la salle : *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 1* (1969), la première œuvre politique de Haacke¹³, dans laquelle les spectateurs étaient invités à indiquer leur lieu de résidence sur une carte; *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part 2* (1970-71), une série de photos d'immeubles correspondant aux lieux de résidence identifiés dans l'œuvre précédente; *John Weber Gallery Visitors' Profile 1* (1972) et *John Weber Gallery Visitors' Profile 2* (1973), deux sondages sur le profil des visiteurs de la Galerie Weber. L'œuvre *World Poll* de 2015 complète le tout en reprenant le même procédé de sondage en direct, mais, à notre avis, sans le mordant des précédentes. Rappelons que son exposition au Guggenheim en 1971 avait été annulée par crainte de compromettre le soutien financier des commanditaires du musée. L'institution a eu le temps d'assimiler le choc de la dénonciation depuis ce temps. À l'intérieur des murs de la Biennale, l'artiste *engagé*, par son *choix de la forme artistique*, par son *attitude* et par *l'inclusion des spectateurs*¹⁴, a désormais beaucoup de liberté.

ENGAGEMENT POLITIQUE, CENSURE ET SUBVERSION

Comme l'art de Duchamp, celui de Haacke est « [une profession de] foi en la capacité déstructurante de l'art, soit sa force subversive »¹⁵. Si les œuvres de Haacke du tournant des années 1970 enfraignaient les règles de l'art par l'utilisation des outils de la sociologie et brisaient les tabous par la révélation des dessous du financement des musées, en plus de présenter un art de résistance politique à un pouvoir, dont l'artiste tirait sa légitimation au risque de subir la censure, aujourd'hui elles ne déstabilisent plus.

Espérons donc que Haacke n'a pas dit son dernier mot avec *World Poll* et qu'il fera à nouveau un clin d'œil amusé à Bourdieu, selon qui ce sont « la plupart du temps, les plus jeunes [...] [qui] sont enclins aux stratégies de subversion »¹⁶. Dans la perspective de la nouvelle critique institutionnelle, il serait intéressant de voir comment Haacke – suivant en cela l'exemple de Tue Greenfort qui recrée les œuvres de Haacke en y intégrant l'empreinte écologique¹⁷ – parviendrait à prendre en compte, à sa manière à la fois détachée et incisive, sa propre empreinte dans le système qu'il dénonce. Il nous semble que cela ouvrirait sur la possibilité pour lui de renouer avec la subversion.



¹ Traduction libre entre guillemets. Osei Bonsu et al., « Hans Haacke », *All the World's Futures. Biennale Arte 2015*. Short Guide (catalogue d'exposition), Venise, Marsilio Editori, 2015, p. 18. ² Okwui Enwesor, « Statement of Okwui Enwesor. Curator of the 56th International Art Exhibition », *La Biennale di Venezia*, 2015. En ligne. <<http://www.labiennale.org/en/Home.html>>. Consulté le 25 mai 2015. ³ Jack Burnham, « Steps in the Formulation of Real-Time Political Art », Jack Burnham et al., *Hans Haacke. Framing and Being Framed. 7 Works 1970-1975*, 1975, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 133. ⁴ *Ibid.*, p. 132. ⁵ Osei Bonsu et al., *op. cit.*, p. 109. ⁶ *Ibid.*, p. 108. ⁷ Jack Burnham, *op. cit.*, p. 135. ⁸ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 32. ⁹ Maxime Boidy, « Déplacements de la « critique institutionnelle », Critique, Éditions de Minuit, vol. 8, no 759-760, par. 9. Résumé critique de l'anthologie suivante : Alexander Alberro et Blake Stimon (éd.), *Institutional Critique. An Anthology of Artist's Writings*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2009, 492 p. En ligne. <www.cairn.info/revue-critique-2010-8-page-659.htm>. Consulté le 3 juillet 2015. ¹⁰ Jack Burnham, *op. cit.*, p. 140. ¹¹ *Ibid.*, p. 132. ¹² Okwui Enwesor, *op. cit.* ¹³ Jack Burnham, *op. cit.*, p. 135. ¹⁴ Ève Lamoureux, « Pratiques des artistes en arts visuels : un terrain fécond pour une réflexion sur les contours actuels de l'engagement », *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique*, mars 2009, vol. 42, no. 1, p. 54. ¹⁵ Dominique Sirois, « Art contemporain : la fin de la subversion », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 1. ¹⁶ Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs », *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Documents », 1980, p. 115. ¹⁷ Luke Skrebowski, « After Hans Haacke. Tue Greenfort and Eco-Institutional Critique », *Third Text*, janvier 2013, vol. 27, no. 1, p. 122.

1. **Hans Haacke**, *Blue Sail*, 1964-1965. Chiffon, ventilateur oscillant, poids et ligne à pêche, dimensions variables. Avec l'aimable autorisation de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*. Photo © Alessandra Chemollo.

Eti Larin

LE SITE-SPECIFICITY DANS L'ART ACTUEL A LA BIENNALE DE VENISE

Si les biennales sont des moments importants pour faire état des pratiques, il devient difficile de considérer celles-ci sans aussi comprendre le système du marché de l'art. Dans le cadre de la 56^e Biennale de Venise, l'abondance gargantuesque d'œuvres permet la rencontre de nombreux points de vue, notamment sur ce qu'est une œuvre site-specific. Surpris par la popularité du terme à la Biennale, nous avons retenu deux œuvres pour tenter d'expliquer celui-ci : l'installation architecturale de Heimo Zobernig (2015) au pavillon autrichien, et *The Physical Possibility Of Inspiring Imagination In The Mind Of Somebody Living* de Walter Hugo et Zoniel (2014). Procédant d'abord à une description formelle des deux œuvres et une généalogie du terme *site-specific*, nous explorerons par la suite la place du marché de l'art dans les deux œuvres.

DESCRIPTIONS FORMELLES

L'œuvre d'Heimo Zobernig occupe tout le pavillon autrichien, qui comporte des éléments modernes par ses formes et ses matériaux, tout en incluant des détails architecturaux classiques avec, par exemple, des arcs en plein cintre. Zobernig a ajouté une structure noire couvrant tout le plafond et le plancher pour cacher ces éléments historicisants et égaliser les différents niveaux de l'architecture.

The Physical Possibility Of Inspiring Imagination In The Mind Of Somebody Living est une installation de Walter Hugo et Zoniel dans un bâtiment désaffecté de Liverpool. De vingt-deux heures à une heure du matin, les rideaux d'une porte de garage se lèvent pour dévoiler un énorme aquarium rempli de méduses. Sans cocarde ni légende explicative, l'œuvre n'est pas, d'abord, annoncée dans les médias. Lorsqu'elle est médiatisée comme événement de la Biennale de Liverpool, les artistes commencent aussi à occuper la galerie Gazelli Art House, où sont projetées sur la façade des images filmées en direct de l'aquarium, permettant de voir les réactions des passants.

GÉNÉALOGIE DU TERME SITE-SPECIFIC

Le terme *site-specific* est d'abord utilisé pour décrire le land art d'artistes comme Michael Heizer et Robert Smithson, à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Le site est alors mesurable, limité à un espace physique immobile éphémère, ne pouvant être contenu dans la galerie ou musée. Plus tard, d'autres définitions s'ajoutent au terme et en élargissent le sens. Des artistes tels que Hans Haacke et Daniel Burren sélectionnent le « cadre culturel défini par les institutions d'art¹ » comme site de leurs œuvres. L'œuvre *in situ* ou spécifique au site de la galerie / musée révèle les conditions spécifiques de ces lieux en tant que cadres socio-économiques et d'interprétation. Ainsi, la question des lieux du marché de l'art a, dès ces débuts, été centrale à l'art *site-specific*.

L'ART SITE-SPECIFIC ET LE SYSTÈME DE MARCHANDISATION DE L'ART

Ces œuvres diffèrent toutefois dans leur relation à la marchandisation de l'art.



¹ Miwon Kwon, « Genealogy of site specificity », *One place after another: Site specific art and locational identity*, Londres, MIT Press, 2004, p. 13. ² *Ibid.*, p. 10-31. ³ Walter Benjamin (trad. par Lionel Duvoy), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, p. 22.

1. Pavillon autrichien. **Heimo Zobernig**, 2015. Installation, dimensions variables. Avec l'aimable autorisation de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*. Photo © Sara Sagui.

2. **Walter Hugo et Zoniël**, *The Physical Possibility of Inspiring Imagination in the Mind of Somebody Living*, 2014. Installation, 53 High Park Street, Liverpool. Avec l'aimable autorisation des artistes et de la Gazelli Art House, Londres.

L'art spécifique au site est, dans ses débuts, inextricablement lié à un site donné afin d'en imposer l'expérience physique et se soustraire à la transformation de l'art en bien de consommation². Il est évident que l'œuvre de Heimo Zobernig ne peut être incluse dans une collection privée. L'œuvre de Walter Hugo et Zoniël est également incollectionnable, puisque la présence des aquariums dans un espace privé est assimilable à des habitats d'animaux et non à une œuvre d'art. C'est dans l'intrusion dans la vie du spectateur que l'œuvre se définit. Toutefois, il ne s'agit pas de la seule façon dont on fait l'expérience de l'œuvre.

À l'exposition *Personal Structures – Crossing Borders*, à Venise, Walter Hugo et Zoniël présentent un film et des photographies extraits de l'installation originale. Par sa reproductibilité technique et sa nature itinérante, l'œuvre se plie-t-elle aux exigences capitalistes ? Walter Benjamin considère que l'aura de l'œuvre d'art perd de son unicité par la multiplication de ses reproductions au profit d'« une existence en masse³ ». Ainsi, une fois l'événement publicisé, filmé et retransmis dans le contexte institutionnel de l'exposition, que reste-t-il du surréalisme et du hasard à la base de l'œuvre de Walter et Zoniël ?

La question de la reproductibilité technique de l'œuvre de Zobernig ne présente pas un problème similaire de dénaturement. Toute image de l'œuvre agit comme trace et ne peut être un remplacement de son expérience. C'est dans sa relation avec les autres pavillons nationaux, en plus de sa relation avec sa propre architecture, que l'œuvre acquiert une lecture particulière. Après avoir visité des expositions se rivalisant, en terme d'œuvres spectaculaires, l'austérité et la simplicité de l'installation nous frappe et force un arrêt. Si Zobernig prend l'institution comme point de départ de sa réflexion critique, les deux artistes londoniens se servent de la galerie pour placer leur œuvre dans le système du marché de l'art, utilisant leur contexte à des fins marchandes.

Finalement, si ces deux exemples s'inscrivent dans un système de marchandisation, Zobernig se sert de sa position pour critiquer l'institution de l'art, tandis que les deux artistes londoniens s'en servent pour valider leur art. Pour empêcher une stagnation des pratiques et faire en sorte que l'art continue d'être un agent de changement dans notre société, il semble impératif que cette relation avec le marché soit questionnée, voire contestée.



ABOUNADDARA ET LES MEDIAS DE MASSE

La thématique de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*, donne l'occasion à plusieurs voix dissidentes du monde de s'exprimer, d'une façon ou d'une autre, à propos du futur envisageable pour notre planète et ses habitants. C'est, entre autres, le cas du collectif syrien Abounaddara. Ce collectif fait ce qu'il nomme du « cinéma d'urgence »¹, terme qui rappelle l'état d'urgence décrété depuis des années en Syrie. Depuis sa formation en 2010, Abounaddara produit des courts métrages documentaires, glanant des éléments d'influence à divers langages cinématographiques tels que le vidéoclip, la publicité, le cinéma documentaire, la photographie et le reportage². Diffusé sur sa page Vimeo à chaque vendredi – jour dédié à l'expression des revendications du mouvement d'opposition au régime de Bachar al-Assad –, le travail d'Abounaddara brouille les frontières entre l'art, le cinéma et le journalisme, et met en lumière la propagande dont fait l'objet le conflit syrien.³

SYRIA : SNAPSHOTS OF HISTORY IN THE MAKING

Le film *Syria : Snapshots of History in the Making*, qu'il présente à l'ARENA, consiste en fait en un montage de plusieurs de leurs œuvres. On y dénonce le reflet réducteur des belligérances propagé par les médias, dépeignant une situation qui se résumerait à l'opposition marquée de deux clans : les héros de la rébellion versus les tenants du système al-Assad. Le collectif propulse au centre de sa pratique la réification du quotidien d'individus tirillés par des affrontements sanglants dont la violence et la gravité font les choux gras des médias, ces derniers usant de la carte du sensationnalisme et de l'attrait spectaculaire de la guerre pour alimenter leur audience d'informations détournées et manipulées, ignorant ainsi totalement ceux qui subissent bien malgré eux les heurts de la situation réelle. En déplorant notamment, dans un article paru dans *Libération*, le grand manque de franchise informationnelle et l'hypocrisie du discours médiatique à l'égard de la crise syrienne, le groupe anonyme se présente en quelque sorte comme un porteur de vérité⁴.

LES MEDIAS SYRIENS ET LE CONTROLE DES MASSES PAR LA PEUR

Depuis le début du conflit armé, une bataille de propagande sévit entre le régime en place et les insurgés⁵. Le premier dépeint les opposants comme des terroristes et les pousse à l'affrontement militaire, alors que la volonté primaire du mouvement de soulèvement était d'agir pacifiquement. En réduisant tous les mouvements de protestation au concept de terrorisme, al-Assad établit chez son peuple l'idée d'un ennemi commun, ce qui lui permet de se rallier une bonne partie de la population. De surcroît, il exerce un total contrôle sur l'information qui entre et sort du pays, allant même jusqu'à orchestrer des pannes d'Internet⁶. En présentant des portraits de gens de tous horizons, les films d'Abounaddara sont extrêmement frappants et redonnent à la guerre en Syrie son aspect humain. Par exemple, dans l'un de ces portraits, on peut voir un homme – l'identité des personnes interviewées dans les vidéos du collectif demeure toujours cachée pour des

raisons éthiques – ayant travaillé au sein de l'Armée Syrienne Libre (A.S.L.) qui montre de déchirants remords parce qu'il a tranché la gorge d'un autre homme⁷.

D'un autre côté, Bachar al-Assad, depuis le début du conflit, soigne considérablement son image publique en essayant de se dépeindre comme un chef attentionné envers sa population. Par exemple, il s'est créé un compte Instagram où on peut voir, entre autres, des photos de lui embrassant des enfants⁸. Le collectif, qui déplore cette manipulation, choisit quant à lui de proposer des vidéos prises par des citoyens anonymes. En prenant comme modèle ces concepts d'anonymat et de tournage « amateur », Abounaddara se donne comme mandat d'informer autrement. La couverture médiatique syrienne officielle est totalement orientée en faveur du régime puisqu'il n'y a pas de journalistes sur ce territoire⁹, lesquels pourraient favoriser une diversité de points de vue sur le sujet¹⁰. Le médium du cinéma permet aux cinéastes de se dissocier de l'intervention médiatique habituelle, ce qui leur donne l'opportunité de livrer directement leur message. Ils veulent rejoindre l'esprit de l'américain moyen et changer sa perspective globale sur le sujet, mais souhaitent également mieux informer les citoyens de leur propre pays en se désignant comme les « sous-contractants des médias établis »¹¹, faute de parvenir à créer un système d'information alternatif.

ABOUNADDARA ET LA COUVERTURE MÉDIATIQUE DU CONFLIT PAR LES MEDIAS OCCIDENTAUX

Une autre des revendications centrales du collectif de cinéastes réside en la dénonciation de la couverture médiatique « pornographique »¹² et sensationnaliste offerte par les médias occidentaux quant au conflit. Relayant les informations captées par les journalistes-citoyens sur leurs réseaux, ces médias contribuent à la déshumanisation de la guerre. Sous le couvert de l'anonymat, on diffuse de façon éhontée les images de gens souffrant ou mourant devant la caméra. « Ce ne sont pas nos reporters qui sont sur le terrain pour capter ces vidéos, ce sont les Syriens qui le font, il est donc légitime pour nous de dévoiler ces scènes d'horreur au monde entier, parce qu'on s'en dissocie ainsi complètement », se disent les médias occidentaux. En outre, les réseaux de nouvelles occidentaux – surtout américains – diffusent ces images, filmées par les « autres », les étrangers, ce qui les affranchissent de toute éthique journalistique et qui leur permet de servir le fort penchant voyeuriste du sensationnalisme inhérent à notre système de communication. De ce fait, le collectif en appelle donc à l'ajout du droit à l'image comme étant un droit de l'Homme¹³.

ABOUNADDARA À LA 56^e ÉDITION DE LA BIENNALE DE VENISE

C'est dans cette perspective de paix et de possible réunification de tous les Syriens qu'œuvre Abounaddara. Selon moi, c'est ce qui, entre autres, justifie sa présence à cette 56^e édition de la Biennale de Venise. Il apporte une vision plus délicate à un pays qui s'enlise dans une guerre civile depuis 4 ans, au vu et au su de la planète entière. Le message d'espoir véhiculé par ces cinéastes est témoigné à l'ensemble du monde occidental par le biais de leur présence à la Biennale, qui contribuera certainement à ce que leur travail soit encore plus largement diffusé par la suite. Tout, dans *Syria : Snapshots of History in the Making*, est orchestré pour faire en sorte de toucher l'audience. La scène finale est particulièrement choquante, mais il s'en dégage, en même temps, une aura d'espoir. Il s'agit d'un plan assez rapproché d'hommes accroupis au-dessus d'un trou. Au départ, nous ne sommes pas certains s'ils sont en train de creuser le trou ou d'essayer d'en extirper quelque chose. Après quelques secondes d'attention, on se rend compte que les personnes tentent de sortir des décombres d'une explosion un très jeune garçon. Ces images démontrent le malheur qui s'abat sur la Syrie, mais laissent également présager, dans le symbole de l'enfant, qu'un jour meilleur est à prévoir pour le pays dans l'impasse.

Malgré que la Biennale de Venise ait attribué une mention spéciale à Abounaddara pour cette œuvre, le collectif déplore la censure dont aurait été l'objet leur court film d'ouverture, *All Syria's Future*, qui n'a pas été diffusé lors de la première médiatique de l'événement¹⁴. Abounaddara affirme également que l'entente convenue avec les représentants de

la Biennale, qui stipulait que les films du collectif seraient présentés dans une salle particulière pendant une semaine entière, n'a pas été respectée. En réalité, ceux-ci ont été projetés en séquences de 30 minutes, et ont été interrompus par des interludes musicaux et des lectures du *Capital* de Marx¹⁵. Il s'agit là d'une autre revendication d'ordre médiatique faite par le collectif à l'endroit de l'establishment.



¹ La Biennale di Venezia, *All the World's Future. Biennale Arte 2015*. Short Guide (catalogue d'exposition), Venice, Marsilio Editori, 2015, p. 122. ² Alex Mayyasi, « A New Kind of Weapon in Syria: Film », dans *The Brooklyn Quarterly*. En ligne. <<http://brooklynquarterly.org/a-new-kind-of-weapon-in-syria-film/>>. Consulté le 31 juillet 2015. ³ Laura Feinstein, « This Syrian Filmmaking Collective Shows the Banality of Life in War », dans *Vice*. En ligne. <<http://www.vice.com/read/this-syrian-art-collective-shines-an-intimate-light-on-life-in-their-war-torn-country-456>>. Consulté le 31 juillet 2015. ⁴ Abounaddara, « À bas les héros de la révolution syrienne », dans *Libération*, 12 janvier 2015. En ligne. <http://www.liberation.fr/monde/2015/01/12/a-bas-les-heros-de-la-revolution-syrienne_1179252>. Consulté le 31 juillet 2015. ⁵ « Syrie », dans *Universalis*. En ligne. <<http://www.universalis.edu.com.proxy.bibliothèques.uqam.ca:2048/encyclopedie/syrie/>>. ⁶ Daisy Carrington, « The Syrian filmmakers aiming to change your view of the war », dans *CNN*, 8 avril 2014. En ligne. <<http://www.cnn.com/2014/04/08/world/meast/syrian-filmmakers-want-you-to-take-different-view-of-the-war/>>. Consulté le 23 juillet 2015. ⁷ Abounaddara, « The Unknown Soldier – Part Three », Vimeo, 2m19s. En ligne. <<https://vimeo.com/55082448>>. Consulté le 23 juillet 2015. ⁸ Daisy Carrington, *loc. cit.* ⁹ Laura Feinstein, *loc. cit.* ¹⁰ Alex Mayyasi, *loc. cit.* ¹¹ Traduction libre. *Ibid.* ¹² Alex Mayyasi, *loc. cit.* ¹³ *Ibid.* ¹⁴ Hrag Vartanian, « Syrian Film Collective Withdraws from Venice Biennale Claims Censorship », dans *Hyperallergic*. En ligne. <<http://www.hyperallergic.com/205913/syrian-film-collective-withdraws-from-venice-biennale-claims-censorship/>>. Consulté le 23 juillet 2015. ¹⁵ *Ibid.*

1. **Abounaddara**, *Syria: Snapshots of History in the Making*, 2014. Vidéo HD, couleur, son, 52 minutes. Avec l'aimable autorisation de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*. Photo © Isabella Balena.

Laurence Ouellet-Quenneville

LE PAVILLON NORDIQUE: RAPTURE DE CAMILLE NORMENT

Pour la 56^e édition de la Biennale de Venise, la Norvège assume seule (pour la première fois) la représentation du pavillon nordique, que se partagent la Suède, la Finlande et la Norvège. Présentée par l'OCA (Office for Contemporary Art Norway) et commissariée par Katya García-Antón, c'est une installation de l'artiste Camille Norment, *Rapture*, qui occupe l'entièreté du pavillon.

L'installation de l'artiste met au défi l'œuvre d'art totale de par la forme qu'elle prend en se déployant en tant qu'installation, mais également à travers des performances et la publication de trois tomes approfondissant les concepts soulevés par l'œuvre, tels que l'ancrage social du son. Avec cette œuvre, Norment déjoue l'hégémonie du regard en créant une œuvre qui se définit comme un environnement sonore, une expérience somatique.

Camille Norment, née en 1970 aux États-Unis¹, est une artiste établie en Norvège depuis près de dix ans. Cette artiste a élaboré la notion de « psychoacoustique culturelle² » comme étant le cadre structurel de sa démarche artistique. Elle définit cette notion comme étant l'étude de phénomènes socio-culturels à travers ou grâce au son et à la musique ainsi que les contextes dans lesquels ils prennent (ou ont pris) place³.

L'œuvre *Rapture* est une installation *site-specific* sculpturale et sonore. Le titre de l'œuvre évoque un état d'extase, de béatitude⁴, état qui induit un certain abandon du corps. On ne peut ignorer la similitude entre les mots *rapture* et *rupture*, lien que l'artiste pose comme dualité évoquant ainsi également la rupture, la brèche, le détachement. Le point de départ de l'installation est la notion de vibration, l'évocation d'un état de stimulation. C'est cet état temporaire dans lequel se retrouve le corps qui est figé dans le pavillon. C'est également cet état que l'artiste recherche et qu'elle nomme dissonance. Entre l'état de *rapture* et de *rupture*, la dissonance serait l'atteinte d'un état fertile, sensible et changeant, ayant une influence sur le corps dans lequel l'artiste considère le spectateur comme un « corps dans l'espace de l'art⁵ ». L'expérience du visiteur est donc une part importante de l'œuvre et en fait même partie, car c'est en confrontant ou en vivant un contexte ou un environnement donné que celui-ci la fait vivre et en propose tout le potentiel.

Norment a perçu les grandes surfaces vitrées du pavillon, liant l'extérieur à l'intérieur du bâtiment, comme la peau du pavillon. C'est par cette peau que l'artiste initie des vibrations en relation avec un corps, le corps ici exemplifié par le pavillon même⁶. L'installation est ainsi composée de haut-parleurs, dont s'échappent les voix d'un chœur de femmes



entonnant des notes évanescences, et de grands panneaux (identiques, dans leur format, aux fenêtres du pavillon) au verre fracassé réparti tout du long des ouvertures vitrées, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pavillon, évoquant une oscillation⁷. Un autre élément formant l'environnement sonore est une composition de l'artiste pour harmonica de verre. Le choix de cet instrument s'explique par ses charges historiques et culturelles fortes : l'harmonica de verre fut, tout au long de son histoire, tour à tour louangé pour son son divin, reconnu comme remède contre l'hystérie et banni pendant près de 200 ans (par peur de son influence sur le corps) pour finalement réapparaître aujourd'hui en gardant une relation particulière pour son effet sur les sens. Il importe donc, selon l'artiste, de considérer la relation de l'objet avec son contexte de production, puisqu'il s'inscrit à l'intérieur de ce contexte. Le contexte contribue à expliquer la genèse de la création de cet objet et, plus particulièrement son utilisation ou l'interdiction de son utilisation⁸.

L'œuvre *Rapture* se définit également par nombre de performances réalisées par Camille Norment, qui s'entoure de collaborateurs variés, tels que David Topp, musicien et professeur de culture sonore et d'improvisation, Sofia Jernberg, choriste, ou des membres de son trio musical (le Camille Norment Trio), Håvard Skaset et Vegar Vårdal, amenant l'œuvre, à chaque performance, vers de nouvelles perspectives⁹. Également, le fait d'accompagner ce projet d'une publication en trois tomes est de rigueur dans l'esprit de l'artiste, qui voit le projet comme un espace créatif, ces publications portant encore plus loin ce désir de questionnement permanent.

En somme, *Rapture* est un environnement sculptural et sonore qui explore les notions de contrôle, de dissonance, de relation du son avec le corps (de manière somatique et cognitive) tout en se basant sur l'histoire pour poser ces questionnements et les réactualiser. En utilisant le son comme moteur de questionnement social, contextuel et historique, l'artiste confronte le spectateur dans un environnement sonore désarmant.

¹ Vernissage TV, « Camille Norment: Rapture. Nordic Pavilion at Venice Art Biennale 2015. Interview », *Vernissage TV: The window to the art world*, 15 mai 2015. En ligne. <<http://vernissage.tv/2015/05/15/camille-norment-rapture-nordic-pavilion-at-venice-art-biennale-2015-interview/>>. Consulté le 5 juillet 2015. ² Traduction libre, « cultural psychoacoustics ». Camille Norment Studio, « About », *Camille Norment Studio*, 2015. En ligne. <<http://www.norment.net/>>. Consulté le 3 juillet 2015. ³ *Ibid.* ⁴ La Biennale di Venezia, « Biennale Arte 2015 – Norway », *La Biennale di Venezia*, 10 mai 2015. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=NT3fgtE6fgo>>. Consulté le 24 juillet 2015. ⁵ Traduction libre, « body within the space of art ». ⁶ Vernissage TV, *loc. cit.* ⁷ *Ibid.* ⁸ Poppy de Villeneuve, « Behind the Biennale: Camille Norment's Haunting Symphony Shatters the Nordic Pavilion », *Artsy*, 9 mai 2015. En ligne. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-behind-the-venice-biennale-2015-camille-norment-nordic-pavilion>>. Consulté le 3 juillet 2015. ⁹ Vernissage TV, *loc. cit.* ¹⁰ Katya García-Antón et Antonio Cataldo, « Rapturous Bodies », dans *Rapture*, Katya García-Antón (dir.), Maria Pilar Blanco, David Toop et al., Pays-Bas, Office for Contemporary Art Norway, 2015, vol. 1, p. 118.



1. Pavillon nordique. **Camille Norment**, *Rapture*, 2015. Installation, matériaux mixtes, dimensions variables. Avec l'aimable autorisation de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*. Photo © Alessandra Chemollo.

BOLTANSKI, VERS UNE NOUVELLE, PERENNITÉ

La mort, la vie et l'identité sont des thèmes récurrents dans le travail de Christian Boltanski. Souvenons-nous de l'œuvre *Chance* (2011), que l'artiste a présentée au Pavillon français lors de la Biennale de Venise en 2011. La bruyante et imposante machinerie faisait défiler en même temps les images de 6000 nouveau-nés, ainsi que deux compteurs affichant en direct le nombre de naissances et de décès ayant lieu le même jour¹. « L'œuvre créée pour le Pavillon français de Venise par Boltanski, *Chance*, marque une étape importante dans son évolution. Contrairement à l'ensemble de son travail dominé par la disparition et la mort, il s'ouvre ici à une interrogation, plus large sur le hasard et le destin². » En effet, l'artiste lui-même juge cette œuvre optimiste, puisqu'à la fin de chaque journée d'exposition le nombre de naissances était supérieur au nombre de décès³.

Cette année, c'est l'œuvre *Animitas*, présentée à l'Arsenal de la Biennale, qui nous interpelle. Il s'agit d'une vidéo de 24 heures, avec effets sonores, présentant des centaines de petites cloches. En réalité, la vidéo montre une œuvre *in situ* réalisée par l'artiste en 2014, l'installation originale se trouvant proche du village de Talabre Atacama, au Chili. Nous sommes donc, depuis Venise, projetés dans ce pays d'Amérique du Sud, devant plusieurs centaines de clochettes, chacune accrochée sur une tige métallique colorée plantée au milieu du désert d'Atacama, près du volcan de Lascar. Retentissant au gré du vent, les clochettes génèrent une mélodie qui nous transporte dans un espace méditatif. Ces centaines de clochettes dessinent une carte du ciel vue depuis l'hémisphère sud la nuit du 6 septembre 1944⁴, date qui correspond au jour de naissance de Boltanski lui-même.

Il est vrai que cette œuvre paraît plus sereine que la machinerie brillante et évocatrice de *Chance*. Pourtant, Talabre Atacama est en fait un lieu marqué par l'histoire. Ce village chilien est situé au pied du volcan Lascar, haut de 3600 mètres, qui menace sans cesse les habitants par son activité. La situation économique et la baisse de production agricole pendant la dictature de Pinochet, dans les années 1980, ont contraint la population à se déplacer dans les vallées autour du volcan, et donc à aller vivre dans des zones à risque comme celle-ci. Le lieu est également pensé comme un cimetière, en mémoire des corps enterrés sous ces terres, puis oubliés.

La pérennité des œuvres est une innovation dans la pratique de l'artiste puisque, généralement⁵, ses installations sont détruites après leur exposition et qu'il n'en reste que des preuves textuelles ou des représentations visuelles. La retransmission en direct de cette œuvre peut être vue en tout temps au Musée national des Beaux-Arts de Santiago, au Chili. Cependant, il n'est pas question pour l'artiste d'envisager de la restaurer dans le futur⁶.

En fait, cette installation est la troisième que l'artiste a destinée à être permanente. Elle s'inscrit dans la continuité des deux autres. La première, *Vanitas* (2009), est installée dans la crypte de la cathédrale de Salzbourg, en Autriche. Il s'agit d'une horloge parlante,



donnant l'heure de façon continue, située dans une pièce où des figures en tôle métallique sont illuminées par des bougies et projettent des ombres animées sur les murs⁷.

La deuxième s'intitule *Les Archives du cœur* (2010). C'est une sorte de bibliothèque sonore se trouvant au Japon, sur l'île de Teshima. Pas moins de 15 000 sons de battements de cœur y sont enregistrés. Pour Boltanski, « il y a quelque chose de très étrange dans cette idée que le cœur continuera à battre alors que la personne aura disparu [sic]⁸ ». C'est en cela que l'œuvre doit perdurer dans le temps, car si elle était retirée elle n'aurait plus cette fonction de mémoire.

Au cours des dernières années, le travail de l'artiste français a donc changé. En effet, d'une recherche sur la mémoire établie à partir d'images, comme c'est le cas avec *Chance*, il en vient à réaliser des œuvres *in situ* racontant l'histoire du lieu et étant imprégnées d'une intention mnémonique. *Animitas* ancre ainsi le nouvel optimisme présent depuis quelques années dans le travail de Boltanski.

Au-delà de l'oubli, les derniers travaux de l'artiste sont destinés à la pérennité. Parallèlement, il s'intéresse à présent aux histoires des lieux mêmes sur lesquels il travaille plutôt que de véhiculer ces idées à travers des œuvres exposées en musée. Ces œuvres initient donc un mode de transmission différent. Boltanski en dit d'ailleurs : « [...] ce sont des projets dispersés, des choses permanentes et discrètes de par le monde. Il n'y a plus que cela qui m'intéresse, maintenant⁹ ».

¹ Philippe Dagen, « Au pavillon français de la Biennale de Venise, Christian Boltanski célèbre la vie », *Le Monde*, 2011. En ligne. <http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/05/28/au-pavillon-francais-de-la-biennale-de-venise-christian-boltanski-celebre-la-vie_1528813_3246.html>. Consulté le 7 septembre 2015. ² Jean-Hubert Martin, « Nouvelle orientation », *Centre national des arts plastiques*, 2011. En ligne. <<http://www.cnap.fr/chance-christian-boltanski>>. Consulté le 2 septembre 2015. ³ Christian Boltanski, « D'autres vies que la mienne. Entretien avec Étienne Hatt », Alain Fleischer (dir.), *Christian Boltanski*, Paris, IMEC éditeur : Artpress, 2014, p. 63. ⁴ Fundación Mar Adentro, « An art installation in the Atacama community of Talabre », *Fundación Mar Adentro*, 2014. En ligne. <<http://fundacionmaradentro.cl/en/noticias/animitas-christian-boltanski/>>. ⁵ Christian Boltanski, « Tout doit disparaître. Entretien avec Richard Leydier », Alain Fleischer (dir.), *Christian Boltanski*, Paris, IMEC éditeur : Artpress, 2014, p. 46. ⁶ Christian Boltanski, « D'autres vies que la mienne. Entretien avec Étienne Hatt », *op. cit.*, p. 69. ⁷ Peter Iden, « Vanitas, Christian Boltanski in the crypt of the Salzburg Cathedral », *Salzburg Foundation*, 2009. En ligne. <<http://salzburgfoundation.at/en/salzburg-art-project/christian-boltanski-2009/>>. Consulté le 5 septembre 2015. ⁸ Christian Boltanski, « Tout doit disparaître. Entretien avec Richard Leydier », Alain Fleischer (dir.), *op. cit.*, p. 48. ⁹ Philippe Dagen, « Christian Boltanski : " Je joue une partie contre le diable " », *Le Monde*, 2009. En ligne. <http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/29/christian-boltanski-je-joue-une-partie-contre-le-diable_1223806_3246.html#F5Dh2ayuBjXe3Ye99>. Consulté le 2 septembre 2015.

1. Christian Boltanski, *Animitas*, 2014. Vidéo HD, couleur, son, 24 heures. Tourné à Talabre, San Pedro de Atacama, Chili. Avec l'aimable autorisation de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*. Photo © Alessandra Chemollo.

WHY WEEDS?

À travers la lagune vénitienne, un vaporetto spécial permet aux pèlerins d'accéder à l'île de San Lazzaro. Depuis 1717, l'île est occupée par un monastère mekhitariste, lieu névralgique d'archivage arménien faisant office de pavillon national de l'Arménie dans le cadre de la 56^e édition de la Biennale de Venise, qui coïncide par le fait même avec le centenaire du génocide arménien. Le pavillon national baptisé pour l'occasion *Armenity* rassemble le travail de la commissaire Adelina de Fürstenberg et de 16 artistes issus de la diaspora arménienne. Ce faisant, *Armenity* est principalement dédié à la mémoire ainsi qu'à la construction contemporaine du nationalisme arménien.

Why Weeds? de Rosana Palazyan est présenté sous forme de reliquaire et contient des plantes considérées comme de la mauvaise herbe, lesquelles subtilisées sous un tissu. Les racines des plantes sont substituées par des phrases liées aux mauvaises herbes et brodées à même les cheveux de l'artiste. Son intérêt est porté vers les raisons pour lesquelles certaines plantes sont considérées indésirables, mises en parallèle avec des situations sociales données. *Why Weeds?* propose une réflexion profonde sur le côté arbitraire lié à l'attribution de la valeur. La force de son discours fait appel à une sociologie de l'art, par le biais d'une critique de la société.

Loin d'être fortuite, la sélection des artistes rencontre parfaitement le thème du pavillon, parce qu'ils et elles sont les petits enfants de survivants du génocide arménien, l'arménité qui suppose donc une notion d'identité et de déterritorialisation. Par leur talent, les artistes construisent une communauté transnationale façonnant, en l'occurrence, leur identité. Dans cette optique, les artistes prolongent les liens avec des êtres aimés et une terre peu connue, voire inconnue, en l'absence desquels il faut continuer de vivre. Cette situation identitaire est une dimension trouble de sa vie, mais dont elle extrait aujourd'hui un engagement artistique. *Why Weeds?* œuvre à la fois dans le devoir de mémoire et dans la représentativité actuelle de l'identitaire arménien, imputant à celui-ci des enjeux sociaux, historiques et artistiques.

BRODERIE

Se tenant à l'écart du réalisme, la broderie crée une sorte d'image documentaire renouvelée voire même un monument inusité. Comme quoi cet oublié devenu inoubliable, par le travail d'artistes, devient parfois immémorial. *Why Weeds?* s'inscrit d'emblée dans une revalorisation du travail manuel par la réappropriation des techniques artisanales. Une telle démarche détourne l'apport utilitariste associé aux techniques empruntées. Malgré la lourdeur de son sujet, *Why Weeds?* est empreinte de ludisme et de nostalgie. Ce faisant, l'œuvre engage « une réflexion sur la délicate essence de l'être, sur la fragilité des relations avec l'autre, sur la disparition, la perte ou la mort.¹ » Les matières friables, soient les cheveux, les plantes et le papier sous-tendent divers paramètres ontologiques. L'incarnation de son corps est prégnante et suggère une forme de dépassement de la matière. Autrement dit, le choix des matériaux, le mode de production et les dispositifs de conservation reconduisent une réflexion élargie sur la fragilité et le caractère éphémère de l'œuvre. Ainsi, le matériel cède place au spirituel, alors que le durable cède place à l'évanescence.

DEVOIR DE MÉMOIRE

Les individus sont façonnés par la mémoire individuelle, qui constitue leur identité propre, que l'on peut qualifier de petite mémoire. Christian Boltanski avance que « l'artiste ne s'occupe pas tant de la mémoire historique que de ce qu'il nomme joliment la « petite mémoire », à savoir les petites choses que l'on sait sur les petites gens qui vécurent avant

[et avec] nous.² » Parce que le génocide arménien fut condamné à l'oubli, les concernés sont plus enclins à examiner leur passé. À travers son travail, Palazyan creuse dans l'inconscient familial et confronte le passé. Quoi qu'on en pense *Why Weeds?* fait autorité en tant que devoir de mémoire. Tant que le génocide ne sera pas admis comme tel par ceux qui l'ont commis, il y a aura ce qu'on nomme une transmission de la douleur³. Parallèlement, la reconnaissance des faits historiques s'avère être la thérapie la plus efficace pour ce peuple blessé, meurtri parce que privé de patrie et, par la même occasion, voué à la diaspora⁴. Le peuple arménien est coupé ainsi de ses racines et dépouillé de son histoire. Comme l'énonce Amalia Signorelli,

« [...] la catastrophe brise le temps humain, ouvre un gouffre entre le passé et le futur, menace de rompre le lien entre les générations. C'est le risque culturel le plus radical que les groupes humains puissent rencontrer⁵. »

Tout en cherchant à caractériser leurs fondements, les Arméniens vivent en rupture avec le passé. La mémoire devient une valeur inestimable en tant que bassin fertile de signifiants, car elle

« [...] demeure un thème privilégié pour cette approche en raison de son aspect malléable et de sa vertu représentative de demeurer un fond dépositaire du lien, réconciliant les contraintes historiques et l'interprétation individuelle et collective de ces contraintes⁶. »

Les propositions de Palazyan sont dépendantes d'une position adaptée du sujet par rapport à son histoire. Pour la diaspora arménienne, le devoir mémoriel est important puisque l'oubli des récits vient nécessairement, dans leur cas, avec l'oubli de soi-même.

Saisissant et délicat à la fois, *Why Weeds?* de Rosana Palazya, est une œuvre non pas à fleur de peau, mais bien à fleur de cheveux et se veut une ode à l'identité arménienne. Elle est celle qui a confronté l'inconcevable et qui s'est, pour certains, dissipée, reléguant la question identitaire à la confusion et l'obscurité. Le présent essai fut destiné à attirer l'attention sur le genre de questions que devraient poser les œuvres d'art telles que *Why Weeds?*, qui nous amène à réfléchir la broderie en tant que nouveau monument et à voir l'art comme le résultat d'un devoir mémoriel et identitaire. Aujourd'hui et en regard du passé, il est essentiel d'articuler une réflexion sur la guerre et sur la paix. Finalement, *Why Weeds?* soulève d'autres interrogations et des pistes de réflexion sur la notion d'identité, spécifiquement sur celle des exilés. Par un mouvement de va-et-vient entre le passé et le présent, cette œuvre fait en sorte de cristalliser des significations inédites en regard de la question de l'identité et de la mémoire.

¹ Sylvette Babin, « Le déchet : inspiration ou expiation? », *Esse*, no. 64, automne 2008. En ligne. <<http://esse.ca/fr/edito/dechets>>. Consulté le 15 juillet 2015. ² Thomas Ferenczi, *Devoir de mémoire, droit à l'oubli?*, Bruxelles, Éditions complexe, 2002, p. 258-259. ³ Ahmet Inel : auteur et économiste issu d'une famille turque, musulmane et kémaliste. Michel Marian : philosophe issu d'une famille arménienne et chrétienne. ⁴ État de dispersion d'un peuple, d'une communauté. ⁵ Martine Hovanesian, « Des sommes d'identités narratives : vers la promesse rêvée d'un corps de l'écriture », dans Cairn. En ligne. <<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2007-1-page-99.htm>>. Consulté le 18 juillet 2015. ⁶ *Ibid.*

REMISE EN QUESTION DE L'APPROCHE NATIONALISTE DES *GIARDINI* A LA 56^e BIENNALE DE VENISE: ETUDE DES CAS DE L'AUTRICHE ET DU CANADA

Cette édition de la Biennale est ouvertement inspirée par celle de 1974, dédiée au Chili, alors sous la dictature d'Antonio Pinochet et première à avoir adopté une position fortement politique en questionnant réellement la notion de contemporain.

L'organisation géographique des jardins, composés des 29 pavillons nationaux et du pavillon central aujourd'hui utilisé pour l'exposition internationale, est sous-tendue par la métaphore du « jardin de désordre¹ ». Ce désordre est celui des nations en conflits géopolitiques et territoriaux.

Reflétant la géopolitique de l'après-guerre, les pavillons les mieux positionnés dans les jardins sont ceux qui ont l'avantage sur l'échiquier économique et qui véhiculent ainsi la domination européenne. L'installation de pavillons hors de ce site, tendance issue de la multiplication des pays participant à l'événement, accentue davantage cette hiérarchie. Il n'est donc pas surprenant de voir des artistes critiquer cette approche nationaliste, fréquemment remise en question depuis les années 1990.

Ce texte vise à cerner la façon dont les artistes représentant leur pays réussissent à porter un discours sur le nationalisme par la transformation architecturale de leur pavillon national. À fin de comparaison, les cas de l'Autriche, représentée par l'artiste viennois Heimo Zobernig, et du Canada, représenté par le collectif québécois BGL, seront abordés pour leurs démarches artistiques dichotomiques, le premier utilisant le dépouillement et le second, la surabondance.

L'AUTRICHE: (UNTITLED)

Représentant l'Autriche, Heimo Zobernig a choisi de réaliser une installation in situ,



afin de changer la forme du pavillon autrichien, conçu en 1934 par les architectes Josef Hoffmann et Robert Kramreiter. L'architecture originale, parfait mélange entre les styles néo-classique et moderniste, disparaît sous de gros monolithes noirs installés au plafond, contrastant avec le blanc de la construction ancienne. L'artiste a aussi nivelé le plancher, en plus de le peindre en noir. Aucune lumière artificielle n'est présente, seulement celle, naturelle, pénétrant par les deux immenses entrées. Par ces deux actions, l'artiste réussit à critiquer l'idée du nationalisme inhérente à la Biennale de Venise, en prônant un effacement de l'identité nationale. Cette idée n'est pas désintéressée, considérant la position de l'Autriche au sein de la Seconde Guerre mondiale.

Comme l'affirme Daniel Buren, l'œuvre d'art n'existe pas sans lieu, elle s'y intègre et en est corollaire². Dans le cas de l'exposition de Zobernig, les actions posées sur le lieu octroient un sens à l'œuvre, tant sur les plans formel, architectural, sociologique, que politique. La dialectique entre le pavillon original et la version proposée par Zobernig expose le questionnement sur l'art présenté sous une bannière nationale, en faisant un bond dans l'histoire pour faire ressortir ce qui transparaît encore aujourd'hui de ce lieu initial.

D'autre part, le nivellement a pour but de mettre toutes les nations sur un même pied d'égalité. Pour ce faire, Heimo Zobernig a opté pour une architecture minimaliste, afin de rendre à l'espace d'exposition sa neutralité maximale. Cela crée, à l'intérieur du pavillon, l'impossibilité d'une identification nationale. L'artiste adopte ainsi une position théorique le rapprochant de l'architecte américain Robert Venturi, en ce sens où ils considèrent tous deux les réalités sociales et les données économiques particulières du lieu, à la manière des artistes « pop » des années 1960³. Ici, le cas de figure est clair : Zobernig nous éclaire sur la réalité encore actuelle des jardins qui, malgré l'avis d'Okwui Enwezor à l'effet que ce site donne de la visibilité aux pays « périphériques », reprend un esprit géopolitique favorisant, une fois de plus, l'occidentalo-centrisme de la Biennale de Venise⁴.

LE CANADA : CANADASSIMO

BGL, collectif originaire de la ville de Québec formé de Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière, est reconnu pour ses œuvres immersives, politiques, critiques et humoristiques. Il a, quant à lui, transformé le pavillon canadien d'une telle façon qu'il est presque impossible d'y retracer sa forme ancienne. Arrivé devant ce dernier, c'est face à des échafaudages, donnant à la façade du pavillon une allure de chantier, que le spectateur se retrouve. L'entrée est maintenant celle d'un dépanneur de quartier typiquement québécois, qui donne sur un deuxième espace : le loft. Sobre, celui-ci représente un lieu de repos où l'on remarque tout de même le goût du propriétaire pour le recyclage. Un escalier succède à ces deux espaces, ouvrant sur un établi, dans lequel on retrouve un arbre, intégré à l'architecture du bâtiment. À partir de cette salle, nous accédons à un deuxième étage, une grande plateforme clôturée servant d'aire de repos et de contemplation qui donne sur les jardins. Les trois artistes y ont installé une immense structure imitant le système interne d'une machine à sous et invitant le spectateur à y glisser des euros qui tombent dans un mur transparent attenant au loft. La machine à sous fait notamment référence, comme le souligne la commissaire invitée du Canada, Marie Fraser⁵, à la double valeur marchande et symbolique de l'œuvre. Entre absurdité, artificialité et vacuité, le visiteur devient alors partie prenante de l'œuvre immersive de BGL.

Contrastant inéluctablement avec l'œuvre minimaliste de Zobernig, *Canadassimo* critique la représentation artistique sous la bannière nationaliste avec une ironie certaine. Il faut savoir que le collectif a été fortement inspiré par l'allure endommagée du pavillon canadien et a voulu en tirer profit :

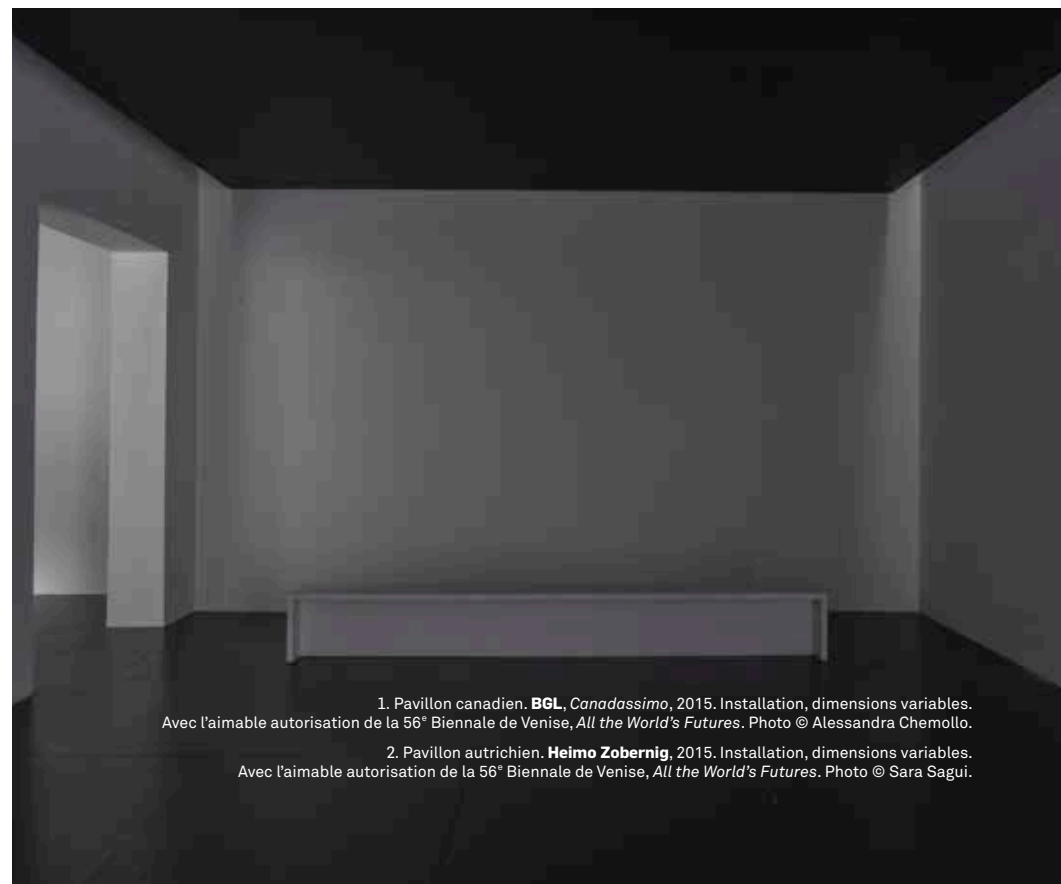
Le pavillon nous est apparu chaleureux et à une échelle domestique pouvant contenir autant un lieu public que privé. Cette ambiguïté architecturale nous interpelle vu le contexte d'une Biennale où les pavillons sont destinés à montrer de l'art. Notre envie d'occuper l'espace de façon immersive traduit notre désir « d'épandre » de l'âme dans ce lieu en perpétuelle transformation; comme si l'on tentait de lui octroyer un caractère « habillé » et « vivant », un lieu où les choses traînent et s'entassent, où le temps laisse ses marques⁶.

L'humour, chez BGL, en plus d'être une stratégie fortement utilisée dans l'art au Québec⁷, oblige un investissement du spectateur dans l'œuvre puisqu'elle propose un « décalage du réel » et un « quotidien expérientiel⁸ ».

Le collectif offre ainsi une réappropriation de notre condition matérialiste. Parallèlement, la plateforme extérieure offre une vue sur les jardins, qui sont les « vraies œuvres d'art » selon les artistes⁹. De cette façon, le spectateur peut prendre conscience de la construction géopolitique présente en ce monde depuis la Deuxième Guerre mondiale, qui est mise en lumière dans ce site précis.

En somme, les cas de figure précédents démontrent un intérêt des artistes pour la modification architecturale des pavillons nationaux, dans l'optique d'interroger l'organisation de la Biennale de Venise et la vision eurocentriste qu'elle projette. Tant par le dépouillement que par l'exubérance, l'Autriche et le Canada ont su apporter une alternative intéressante afin de pallier à cette perspective hiérarchisante. Ainsi, *Canadassimo* offre une œuvre immersive reflétant une québécutude exacerbée, alors que Heimo Zobernig annule toute référence à l'identité nationale. Serait-ce, inconsciemment, un désir de remettre en perspective les frontières, en les exposant en premier plan ?

¹ Pour Okwui Enwezor, les Giardinis se présentent comme un espace délabré qui montre l'état actuel des choses, soit un monde désordonné dans la géopolitique mondiale, l'économie et l'environnement. ² Daniel Buren, *Fonction des musées*, New York, John Weber Gallery, 1973. ³ Dan Graham, « La relation art / architecture », dans *Espèces d'espace : les années 1980, première partie*, Grenoble, Magasin, 2008, p. 89-107. ⁴ Marie-Ève Charron, « Désordre domestique à la 56^e Biennale de Venise », dans *Le Devoir*, 20 juin 2015. En ligne. <<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/443160/desordre-domestique-a-la-56e-biennale-de-venise>>. Consulté le 28 juin 2015. ⁵ Marie Fraser, « De la réappropriation à l'improductivité », dans Marie Fraser (dir.), *BGL*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2015, p. 37-85. ⁶ *Ibid.* ⁷ Wayne Baerwaldt, « Undressing the Canada pavillon: four passages » dans Marie FRASER (dir.), dans Marie Fraser (dir.), *BGL*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2015, p. 133-150. ⁸ Marie Fraser, *op. cit.*, p. 37-85. ⁹ *Ibid.*



1. Pavillon canadien. **BGL**, *Canadassimo*, 2015. Installation, dimensions variables. Avec l'aimable autorisation de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*. Photo © Alessandra Chemollo.

2. Pavillon autrichien. **Heimo Zobernig**, 2015. Installation, dimensions variables. Avec l'aimable autorisation de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*. Photo © Sara Sagui.

RIRKRIT TIRAVANIJA ET SA RELATION AU MARCHÉ DE L'ART

La Biennale de Venise, empreinte de luxure et de mondanités, est un évènement d'envergure pour le monde de l'art contemporain. Malgré un thème politisé, la 56^e édition ne fait pas exception. Un des éléments centraux en est la lecture quotidienne du texte de Karl Marx *Das Kapital*, orchestrée par l'artiste Isaac Julien. Ce même artiste s'est vu commanditer une œuvre intitulée *Stones Against Diamonds* par la compagnie de voitures de luxe Rolls Royce, ce qui peut soulever quelques questionnements quant à l'intégrité de la Biennale. De son côté, l'artiste d'origine thaïlandaise Rirkrit Tiravanija (1961-) présente deux œuvres: *Untitled (14 086 unfired)* et *Demonstration Drawing*. Tout comme Julien, sa relation avec le marché de l'art paraît ambiguë, à la fois critique et totalement inscrite dans son système. Rirkrit Tiravanija, dans une entrevue traitant des visées de son art, déclare: «*I'm looking to make people free*»¹. Dans ses œuvres présentées lors de la cete Biennale, plus particulièrement dans *Untitled (14 086 unfired)*, l'artiste engage des gens pour accomplir des tâches et inscrit leur travail dans le système néolibéraliste, qui s'éloigne de la liberté qu'il souhaite promouvoir. Il est donc intéressant de voir comment, avec sa relation à la marchandisation de l'art, Tiravanija soulève une ambiguïté concernant ses intentions et sa démarche artistique.

L'ARTISTE ET SA DÉMARCHE

Rirkrit Tiravanija est conscient du contexte de marchandisation dans lequel il s'inscrit, comme il le stipule dans une entrevue réalisée en 2013 pour *l'ArtReview*: «*There seems to be more and more people interested and involved with art, but that involvement isn't about how art is relevant to the spiritual human construction. Rather, it is more for the material/informational consumption*»². L'une des œuvres qui exemplifient sa relation au marché de l'art est *Untitled 1993 (1271)*, présentée lors de la Biennale de Venise Aperto, durant laquelle l'artiste circulait en canoë-gondole dans les canaux de Venise en offrant aux passants des *Cup-O-Noodles*. Cette œuvre d'art relationnel créée, entre autres, par la relation entre l'artiste et les passants, a été achetée par un collectionneur privé nommé Andy Stillpass. L'acquisition s'est réalisée par l'organisation d'une soirée *Cup-O-Noodles* mondaine chez le collectionneur, où l'artiste était convié alors que les canoës étaient suspendus à des arbres dans la cour³. L'achat de *Untitled 1993 (1271)* pose certains problèmes, car, dans ce contexte, l'œuvre perd complètement sa référence à la rentrée d'Orient de Marco Polo en 1271, introduisant alors les pâtes aux Italiens. L'œuvre de Tiravanija se retrouve dénaturée par le discours, par le contexte mondain et par la perte des échanges aléatoires avec les passants de Venise, remplacés par le service de la soupe aux invités de la soirée. L'artiste aborde sa pratique dans un article de *En route*, cité dans un texte de Noah Horowitz

«*Basically I started to make things so that people would have to use them, which means if you want to buy something then you have to use it...It's not meant to be put out with other sculpture or like another relic and looked at, but you have to use it*»⁴.

Ainsi, Tiravanija modifie sa démarche artistique à partir de 1996, époque où il commence à créer en prenant en considération la vente de ses œuvres. Par cette action, on peut se demander si l'artiste n'a pas préféré prendre les devants face au marché.



1. Rirkrit Tiravanija, *Demonstration Drawings*, 2007-2009-2015. Graphite sur papier, cadre en MDF, dimensions variables. Avec l'aimable autorisation de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*. Photo © Alessandra Chemollo.

LA 56^e BIENNALE DE VENISE

Untitled 2015 (14 086 unfired) recrée, dans l'Arsenal, une fabrique de briques séchant à l'air. Dans cette usine, des travailleurs (tel est le terme qu'emploie l'artiste pour les désigner) fabriquent ces briques estampées d'un numéro de série entre 1 à 14 086 et d'une inscription en mandarin se traduisant par « Ne Travaillez Jamais ». Celles-ci sont ensuite mises en vente. Une affiche informe le visiteur de la Biennale qu'en donnant 10€ ou plus, il peut conserver une de ces briques. Celui-ci y apprend de plus que tous les dons seront remis à l'ISCOS (une organisation à but non-lucratif reconnue par le Ministère italien des Affaires étrangères) à la fin de l'exposition⁵. L'organisation en question œuvre pour les droits des travailleurs en supportant principalement des organismes chinois.

L'installation est présentée de manière minimaliste, les travailleurs sont entourés par les briques fabriquées et par une machinerie plutôt rudimentaire. De cette fabrication ressort également un savoir-faire technique. De plus, 14 086 constitue le nombre de briques nécessaires à la construction d'une maison modeste pour une petite famille en Chine. Dans cette œuvre, « [...] *the labor of brick workers is transformed into art* [...] »⁶. La valeur marchande de la brique provient de son lieu de création, d'exposition et des modifications que le travailleur y grave en inscrivant la brique dans l'espace et le temps comme objet d'art. Malgré tout, l'objet est vendu à un prix plutôt dérisoire compte tenu de son nouveau statut, renforçant ainsi l'ambiguïté de la vision du marché de l'art qu'a Rirkrit Tiravanija. Il est également intéressant de relever l'ironie de la vente de briques lors d'un événement mondain où la plupart des visiteurs sont des touristes, ceux-ci devant la transporter dans leurs bagages et payer des frais supplémentaires en raison de son poids. Dans le catalogue de la Biennale, on peut lire à propos de cette œuvre :

« Tiravanija here employs the metaphor of family-purposed construction with members of the public. By distributing the bricks among them he expands the intimacy of the family home and opens it up to a de facto community. »

Mais au-delà de cette description à visée unificatrice, il est aussi important de s'intéresser à l'inscription « Ne Travaillez Jamais ». Celle-ci fait référence à un slogan de Mai 68 dénonçant la société capitaliste et sa bourgeoisie. Ce slogan utilisé par l'artiste permet de repenser l'importance des travailleurs ainsi que leur exploitation. De ce projet se détache une contradiction, puisque les travailleurs de brique propagent, par la vente, un slogan révolutionnaire. De plus, ceux qui acquièrent une brique « Ne Travaillez Jamais » appartiennent à cette même bourgeoisie remise en question par Mai 68. L'artiste tente peut-être de libérer les gens de cette façon, en cherchant à les faire réfléchir pour changer les choses, mais il le fait en ayant recours à la marchandisation. Il est d'autant plus ironique que l'artiste se voit attribuer les honneurs, puisqu'il ne contribue pas physiquement à l'œuvre, comme si ne pas travailler constitue la recette de son succès.

L'artiste pense la création de l'objet du savoir-faire, jusqu'à sa vente et son acquisition par un collectionneur, mettant ainsi de l'avant la réalité marchande de l'œuvre d'art. Les acheteurs désirent acquérir une œuvre d'art pour leur intérêt personnel, mais, ce faisant, ils participent aussi au bien-être collectif. De ce fait, l'artiste se sert du marché de l'art afin de faire avancer des causes communautaires. Il se pose donc dans un interstice entre critique et acceptation du marché de l'art. Comme le disait l'artiste minimaliste Carl Andre en 1976 : « [...] *we always had the historical choice of either lying through or living through our contradictions. Now through the genius of bourgeoisie, we have a chance to market them* »⁸, ce qui représente très bien l'idéologie derrière la démarche de Rirkrit Tiravanija.

¹ La Biennale di Venezia, « Artists: Rirkrit Tiravanija », dans *Media Center*, 2015, Vidéo, 2m44s. En ligne. <<http://www.labiennale.org/en/mediacenter/video/56-44.html>>. ² Mark Rappolt, « Rirkrit Tiravanija », dans *ArtReview Asia*, 2013. En ligne. <http://artreview.com/features/november_2013_feature_rirkrit_tiravanija_1/>. ³ Noah Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, Princetown University Press, 2011, p. 109. ⁴ *Ibid.*, p. 109. ⁵ Traduction libre. Informations sur le cartel disponible sur place lors de la 56^e Biennale de Venise. ⁶ Okwui Enwezor et al., *La Biennale di Venezia. All the World's Futures, Biennale Arte 2015. Short Guide* (catalogue d'exposition), Venise, Marsilio Editori, 2015, p. 72. ⁷ *Ibid.*, p. 72. ⁸ Noah Horowitz, *Art of the Deal, Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, Princetown University Press, 2011, p. 87.

LE GULF LABOR COALITION: ENTRE ART ET MILITANTISME SOCIAL

Art et politique sont deux concepts intimement liés. L'art est politique lorsqu'il questionne la polis, qui régit l'être-ensemble et la cité, dans son caractère public et collectif, exposant les rapports de force et de pouvoir qui traversent nos sociétés. Ève Lamoureux parlera de *l'art comme initiateur d'une action politique*, là où les artistes peuvent s'exprimer sur l'espace public, ayant le pouvoir de « rendre visible » une situation donnée et d'ainsi influencer l'opinion publique¹.

C'est sous cette loupe qu'Okwui Enwezor semble avoir composé *All the World's Futures*². Organisé et mobilisé autour d'une problématique sociale et culturelle bien précise, le Gulf Labor fait partie des artistes invités à cette 56^e Biennale. Par sa démarche, il lève le voile sur un pan du système de l'art que peu connaissent : les conditions de travail des travailleurs migrants sur les chantiers muséaux de l'île de Saadiyat aux Émirats Arabes Unis. À la fois héritier de la critique institutionnelle muséale et engagé auprès de la défense des droits des populations fragilisées, le Gulf Labor pose un double ancrage, un double regard critique : une réflexion intéressante et actuelle sur l'art politique.

SAADIYAT ISLAND: L'ÎLE DES GRANDEURS

Saadiyat, située à Abu Dhabi aux Émirats Arabes Unis, est une île naturelle de 27 km² surnommée « l'île du bonheur ». Depuis 2007, un grand projet immobilier y est piloté par le consortium Tourism Development & Investment Company : terrain de golf, hôtels, centre d'achat et bureaux d'avocats se côtoient présentement sur les tables à dessin. Attirées par des ententes de collaborations internationales axées sur l'échange d'expertise, d'importantes institutions muséales ont décidé d'y construire des franchises : le Louvre, le Guggenheim ainsi que le Zayed National Museum, soutenu par le British Museum, ouvriront respectivement leurs portes en 2015, 2017 et 2016. Suivra ensuite la construction d'un campus de l'Université de New York (NYU)³.

En 2009, Human Rights Watch (HRW) a commencé à s'intéresser aux conditions de travail des migrants engagés sur les chantiers de construction muséaux sur l'île de Saadiyat⁴. On y dénombrerait de nombreuses situations d'abus, dont les habitations insalubres, la confiscation de passeports, les faux contrats d'embauche et les journées de travail de 12 heures sans pause, entre autres⁵. En 2013, une grève et de violentes manifestations ont résulté en la déportation massive des travailleurs migrants ciblés, qui ont été renvoyés dans leur pays d'origine et remplacés par d'autres migrants⁶.



LE GULF LABOR COALITION: QUAND LES ARTISTES SE MOBILISENT

Le Gulf Labor s'est formé en marge des rapports du HRW. Basé à New York, il réunit des artistes et militants internationaux sur un mode participatif et bénévole. Bon nombre d'artistes influents sur les scènes actuelles et contemporaines y sont impliqués tels que Doris Bittar, Sam Durant, Tania Bruguera, Hans Haacke et Beth Stryker⁷.

Bien qu'il soit composé majoritairement d'artistes et qu'il cible le système de l'art, le Gulf Labor propose des actions militantes hors du circuit artistique, rattachées traditionnellement aux mouvements sociaux⁸ et à l'action directe⁹ : occupation, tract, détournement, affichage, manifestes, pétition, coups d'éclat médiatisés. Il ancre ses actions dans le mouvement plus large d'Occupy Museum¹⁰ et collabore, entre autres, avec le NYU Fair Labor Coalition¹¹ sous la bannière du G.U.L.F (Global Ultra Luxury Faction)¹².

LE GULF LABOR À LA BIENNALE DE VENISE

Le Gulf Labor n'en est pas à sa première présence à la Biennale de Venise : en 2013, il y annonçait les *52 weeks of Gulf Labor* via un affichage sur les murs de la ville, sans toutefois faire partie de la programmation officielle¹³.

Installée sur le mur droit de la septième salle de l'Arsenal, l'affiche 2015 du Gulf Labor reprend le visuel des tracts militants dessinés à la main. Les principales revendications y sont écrites en bleu, en anglais : frais de recrutement, salaire et négociations collectives. Bien que le mouvement cible plus particulièrement le Guggenheim, l'affiche fait également référence au Louvre d'Abu Dhabi et au campus de la NYU, permettant ainsi de contextualiser le débat. En parallèle, le collectif propose une série de panels de discussion et de performance reliant les thématiques au cœur de ses actions, en plus de faire le lancement du livre *The Gulf: High Culture/Hard Labor*, dirigé par Andrew Ross, professeur à la NYU.

Le spectateur se retrouve devant des actions militantes sur fond de biennale d'art contemporain : des tracts, des affiches, le lancement d'un livre et des conférences critiques semblent former le corpus de l'œuvre présentée dans l'exposition internationale. Les frontières entre action artistique et action collective se brouillent : on assiste ici à une superposition du processus artistique au processus militant, et c'est lorsque l'on se penche sur son contexte de présentation que la démarche prend tout son sens.

UNE MISE EN ESPACE, UNE MISE EN ABÏME

En invitant le Gulf Labor, Enwezor poursuit ici l'héritage de la deuxième vague de la critique institutionnelle des années 1980¹⁴. Le collectif est invité à exposer ses actions et ses revendications à l'intérieur même des murs qu'il dénonce. De ce fait, Enwezor reconnaît la démarche du collectif comme engagée et militante, mais également comme une démarche *artistique*. Il offre une vitrine internationale à ses revendications, mettant en lumière un côté plus sombre du monde de l'art, ce qui soulève un certain paradoxe : la critique se retrouve nourrie et promue par le milieu lui-même, l'institution intégrant toute transgression et exposant ses propres incohérences et contradictions.

Dans la salle, l'affiche du Gulf Labor est entourée des œuvres de Gonçalo Mabunda¹⁵ : *The Knowledge Throne*, *The Throne That Never Stops in Time* et *The Throne of Non-Slavery*. Cette juxtaposition ne paraît pas anodine : affichée à côté de ces trônes et masques africains construits avec du matériel militaire (AK-47, pistolets, pièces d'obus ou de grenades), la mise en espace semble ancrer le débat dans une perspective colonialiste, relançant la question de l'esclavagisme et des relations de pouvoir entre le Nord et le Sud. Cet enjeu trouve écho dans *World Poll*¹⁶ de Hans Haacke, également présent dans l'exposition internationale : la question numéro 8 du sondage éthique fait directement référence aux chantiers muséaux de Saadiyat.

1. Gulf Labor Coalition (GLC), *Who is building the Guggenheim Abu Dhabi*, 2015. Bannière, 540 x 500 cm. Avec l'aimable autorisation de la 56^e Biennale de Venise, *All the World's Futures*. Photo © Alessandra Chemollo.

Penser et réfléchir les arts via une lunette économique est un choix intéressant fait par Okwui Enwezor, alors que le texte *Le Capital* de Karl Marx est présenté à l'Arena¹⁷. Déjà, Altucher révélait les logiques économiques à l'œuvre derrière les grands événements artistiques qui, selon lui, glissaient vers un dessin économique et capitaliste, plutôt que de servir le milieu de l'art¹⁸. Les retombées économiques d'un événement comme la Biennale de Venise pour la ville hôte sont importantes et amènent un flot de touristes culturels : en 2013, *Le Figaro* titrait « 440 000 visiteurs pour la 55^e Biennale de Venise¹⁹ ».

Cet éclairage nous pousse à réfléchir aux réelles motivations qui se cachent derrière la construction des musées à Abu Dhabi : au-delà de la volonté de créer un carrefour culturel touristique et de mettre en valeur l'art de l'Orient, quels sont les enjeux et objectifs économiques liés au développement de ces projets ? Quels sont les impacts sur le marché de l'art, mais surtout, quel pouvoir est négocié dans cette transaction ?

¹ Eve Lamoureux, *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009, 272 p. ² Michelle Kuo, « Global Entry », *Artforum*, vol. 53, no. 9, mai 2015, p. 85-90. ³ Tourism Development & Investment Company, *About Sadiyat Cultural District*, 2015. En ligne. < <http://www.saadiyatculturaldistrict.ae/en/saadiyat-cultural-district/about/> >. Consulté le 24 juillet 2015. ⁴ Human Rights Watch (HRW) est une organisation non gouvernementale œuvrant à la défense des droits humains. ⁵ Human Right Watch, « *The Island of Happiness* : Exploitation of Migrant Workers on Saadiyat Island, Abu Dhabi, New York, Human Right Watch, mai 2009, 80 p. ⁶ Chris Arsenault, « Striking Dubai workers face mass deportation », *Aljazeera*, 23 mai 2013. En ligne. <<http://www.aljazeera.com/indepth/features/2013/05/201352375248751541.html> >. Consulté le 1^{er} août 2015; Preeti Kannan, « Striking Arabtec workers in UAE 'helped to return home' », *The National*, 27 mai 2013. En ligne. <http://www.thenational.ae/news/uae-news/striking-arabtec-workers-in-uae-helped-to-return-home>. Consulté le 10 juillet 2015. ⁷ Gulf Labor Coalition, « FAQ ». En ligne. <<http://gulflabor.org/faq/> >. Consulté le 2 juillet 2015. ⁸ Voir entre autres Charles Tilly et son répertoire d'action collective dans : Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, Éditions La découverte, 2015, 128 p. ⁹ Émile Pouget, *L'Action directe : Suivi de Le sabotage*, Le flibustier, 2008, 138 p. ¹⁰ Occupy Museum. En ligne. <<http://occupymuseums.org/> >. Consulté le 20 juillet 2015. ¹¹ The Student & Labor Action Movement. En ligne. <<https://nyuslam.wordpress.com> >. Consulté le 20 juillet 2015. ¹² E-Flux Journal, « Global Ultra Luxury Faction (G.U.L.F.) », *Supercommunity*, 25 juin 2015. En ligne. <<http://supercommunity.e-flux.com/authors/gulf-labor/> >. Consulté le 27 juillet 2015. ¹³ Gulf Labor Artist Coalition, « 52 Weeks of Gulf Labor announced at the Venice Biennale », 30 mai 2013. En ligne. <<http://gulflabor.org/2013/venice-biennale/> >. Consulté le 20 juillet 2015. ¹⁴ Nathalie Heinich, « Conclusion », *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les éditions de minuit, 1998, p. 327-350. ¹⁵ « Gonçalo Mabunda – 109 », *All the World's Futures. Biennale Arte 2015, Short Guide* (catalogue d'exposition), Venise, Marsilio Editori, 2015, p. 258-259. ¹⁶ « Hans Haacke – 042 », *All the World's Futures. Biennale Arte 2015, op. cit.*, p. 108-109. ¹⁷ « Karl Marx – 047 », *All the World's Futures, Biennale Arte 2015, op. cit.*, p. 118-119. ¹⁸ Bruce Altshuler, « Introduction », dans *Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History*, Londres, Phaidon, 2008, p. 9-19. ¹⁹ Mathilde Dojezie, « 55^e Biennale de Venise: record de fréquentation », *Le Figaro*, 5 novembre 2013. En ligne. <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/11/05/03015-20131105ARTFIG00450-55e-biennale-de-venise-record-de-frequentation.php>. Consulté le 30 juillet 2015.

Valérie Savard

DANS LES COULISSES DE LA BIENNALE: ENTREVUE AVEC BGL

Ex_situ a eu la chance de s'entretenir cordialement avec Jasmin Bilodeau du collectif de Québec BGL, aussi composé de Sébastien Giguère et de Nicolas Laverdière, qui a connu un succès retentissant pour sa première participation à la Biennale de Venise. Pour ceux qui n'auraient pu se rendre à la convoitée ville italienne, il est possible de voir dès maintenant la dernière œuvre du collectif, *La vélocité des lieux*, sur le site de son installation extérieure permanente à Montréal-Nord.

EX_SITU LA 56^e BIENNALE DE VENISE AVAIT POUR THÈME ALL THE WORLD'S FUTURES. EST-CE QUE VOUS POUVEZ ME PARLER DE LA DÉMARCHE DU GROUPE EN REGARD DE CE THÈME ?

Jasmin Bilodeau Pour être bien honnête, on ne savait pas qu'il y avait ce thème. On avait envie de jouer avec le pavillon, de le transformer à notre manière avec nos petites taquineries BGL, mais le thème... On ne l'a pas évité, mais on n'en était pas soucieux. Marie [Fraser, la commissaire du Canada], ne nous a jamais contraints à le suivre. À quelque part, elle devait voir que ça fonctionnait sans nous le dire.

EX_SITU IL SEMBLE QUE ÇA AIT FONCTIONNÉ MALGRÉ TOUT, MÊME DE BIAIS. IL Y A L'ASPECT DE QUÉBÉCITUDE EXACERBÉE DE L'INTÉRIEUR DU PAVILLON, QUI S'OUVRE SUR LE DÉPANNEUR, MAIS IL Y A AUSSI LA TERRASSE QUI DONNE ENSUITE UNE IMPRESSION D'OUVERTURE QUI COLLE TRÈS BIEN AVEC CE THÈME DE ALL THE WORLD'S FUTURES. EST-CE QUE CE MÉLANGE DE REPRÉSENTATION DE L'ENDROIT D'OU VOUS VENEZ ET DE L'OUVERTURE PROVOQUÉE PAR LA TERRASSE A ÉTÉ RÉFLÉCHI ? QUELLE ÉTAIT LA VOLONTÉ PREMIÈRE DE L'INSTALLATION DE CETTE TERRASSE ?

Jasmin Bilodeau C'est une bonne question. Quand on a visité l'espace, en février 2014,



1. Pavillon canadien. BGL, *Canadassimo*, 2015. Installation, dimensions variables. Photo © Paolo Pellion di Persano, avec l'autorisation de BGL, de la Parisian Laundry, Montréal, et de la Diaz Contemporary, Toronto.

on a trouvé que c'était vraiment petit et on a tout de suite voulu faire un agrandissement, mais on ne savait pas trop où ni de quelle manière ça allait se faire. À côté du pavillon, il y a une espèce de zone de service où tu peux prendre un petit café, un sandwich; il y a une terrasse qui est aménagée pour avoir une vue sur l'eau. On a trouvé que c'était le *fun* une aire de service, et c'est là que l'idée d'un dépanneur, d'un *pit service*, est née. On s'est dit que si l'agrandissement était à l'avant, il cacherait un peu le service et que ce serait encore plus insidieux si on veut. C'est comme s'il avait toujours été là. En tant que francophones, on voit bien le lien entre le français et le Québec, mais les Allemands ne regardaient pas ça, ils pensaient que c'était de l'italien. Il y a cette nuance-là, où les Italiens trouvaient ça très exotique, même si pour les Nord-américains ce l'est peut-être un peu moins. Mais il y a aussi cette nuance iconographique dans le côté du texte et de toute l'illustration d'un dépanneur québécois.

Aussi, chaque pavillon a une frontière imaginée par ses voisins, qu'il ne doit pas dépasser. Cette même construction, si elle avait été au sol, aurait été plus dérangeante pour nos voisins. Mais comme c'était sur pilotis, c'était correct. Et il y a un jeu de perspective; tu montes, et de là tu peux voir les jardins. Il y a quelque chose d'une avancée postmoderne. On aime bien les revues d'architecture, et souvent elles proposent des agrandissements très minimalistes, des grandes fenêtres. C'est un peu une petite blague pour évoquer ce style de design. On voulait aussi voir l'intérieur du « mur-rideau ». Ça, c'était bien important, parce que toute la monnaie qu'on allait déposer allait tomber dedans.

EX SITU LA « MACHINE À SOUS » EST UN DES ASPECTS QUI REVIENT SOUVENT DANS LES COMPTES-RENDUS DE L'EXPERIENCE CANADASSIMO, QUE CE SOIT PAR SON CARACTÈRE LUDIQUE OU PAR LE MESSAGE SUR LA MARCHANDISATION DE L'ART QU'ON Y DECELE. POUVEZ-VOUS EN PARLER UN PEU ?

Jasmin Bilodeau Il y a un projet qu'on a fait en 2008 à la Galerie nationale d'Ottawa. On a mis une espèce d'escalateur avec deux machines à compter l'argent modifiées qui libèrent de la monnaie papier. Elle est neuve et calibrée pour les presses, donc elle tombe comme une feuille en tournant sur elle-même. C'est magnifique. L'effet de voir tomber de l'argent était tellement beau qu'on s'est dit qu'un jour on allait rejouer avec ça, c'était trop le *fun*. L'argent, c'est un signe sous un couvert ludique, parce que quand tu joues avec, quand elle tombe ou quand elle se promène dans un dédale, c'est drôle, tu oublies l'argent, il devient un simple objet. Donc on voulait jouer avec ça, parce que l'argent est tellement un sujet interrelié à ce projet-là, avec le dépanneur. On s'est dit qu'au fond, il y avait quelqu'un qui vivait là. C'est une des premières fois qu'on met une présence [dans une de nos installations]. Mais ce quelqu'un, nécessairement, il a une vie, et sa vie c'est de faire de l'art, du bricolage, et ça, c'est dans le *backstore*, au fond. C'est une espèce de compulsif qui ramasse toutes sortes de choses. Donc il a besoin d'argent pour ça, comme tu as besoin d'argent pour faire l'agrandissement. L'argent est toujours partout, tout le temps, et tout le long du processus à Venise c'était seulement des budgets. J'en ai tellement regardé des budgets, c'est une vraie blague. (Rires) Le nerf de la guerre c'est l'argent, et c'est vrai. Le nerf de l'art aussi.

[À propos des détails techniques de l'argent qui coïncitait dans le mur-rideau, nécessitant d'enlever des vis dans les vitraux:] Ça parle aussi de BGL, et de faire des choses qui n'ont jamais été faites auparavant. À la Biennale de Venise c'est une drôle d'idée, c'est très « centre d'artiste », c'est très bricoleur naïf du type « on l'essaie c'est trop drôle, il faut le faire peu importe ce qui arrivera ». Je pense qu'on a toujours aimé prendre des risques, essayer des trucs. Si c'était à refaire, on ne le referait pas de la même manière, et il y a quelque chose de l'entropie là-dedans; c'est-à-dire qu'il y a des échecs, mais ce n'est pas un échec d'essayer... Et que ce soit numéro un, ce n'est pas possible... Pas dans notre cas. (Rires)

EX_SITU L'EXPÉRIENCE DE LA BIENNALE SE TERMINE LE 22 NOVEMBRE PROCHAIN. EST-CE QUE L'ÉVÈNEMENT VA AVOIR CHANGÉ, MODIFIÉ, APPORTÉ QUELQUE CHOSE À VOTRE PRATIQUE ?

Jasmin Bilodeau Oui, je suis persuadé que oui. Je pense qu'on va faire plus d'installations sur le territoire Nord-américain. (Rires) Parce que ça coûte tellement cher. On revient avec deux conteneurs, on espère en jeter au moins un, parce qu'il y en a trois en fait. Donc on revient avec deux conteneurs, et il faut les entreposer. Il va falloir repasser l'installation [dans une galerie commerciale, si elle n'est pas achetée par un musée]. Il va falloir s'en débarrasser tôt ou tard, sinon la détruire parce qu'on ne peut pas garder tout ça, c'est trop de frais. Donc c'est aussi un questionnement par rapport au matériel. On a beaucoup de matériel qui témoigne de notre siècle, qui témoigne du côté « accumulation ». Il y a beaucoup de choses faites en Chine que les gens jettent et qui se retrouvent au chemin. Une nouvelle façon qu'on a de les récupérer, les Nord-américains, c'est de « recycler » pour l'art, ou pour développer une nouvelle créativité en tous cas. Ce que ça va changer... J'espère qu'on sera invités à faire d'autres projets ailleurs dans le monde, mais de façon réaliste, ça entraîne des coûts énormes.

*Cet entretien a été coupé et édité.

¹ Pour Okwui Enwezor, les Giardinis se présentent comme un espace délabré qui montre l'état actuel des choses, soit un monde désordonné dans la géopolitique mondiale, l'économie et l'environnement. ² Daniel Buren, *Fonction des musées*, New York, John Weber Gallery, 1973. ³ Dan Graham, « La relation art / architecture », dans *Espèces d'espace : les années 1980, première partie*, Grenoble, Magasin, 2008, p. 89-107. ⁴ Marie-Ève Charron, « Désordre domestiqué à la 56^e Biennale de Venise », dans *Le Devoir*, 20 juin 2015. En ligne. <HYPERLINK « <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/443160/desordre-domestique-a-la-56e-biennale-de-venise> » <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/443160/desordre-domestique-a-la-56e-biennale-de-venise> ». Consulté le 28 juin 2015. ⁵ Marie Fraser, « De la réappropriation à l'improductivité », dans Marie Fraser (dir.), *BGL*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2015, p. 37-85. ⁶ *Ibid.* ⁷ Wayne Baerwaldt, « Undressing the Canada pavillon : four passages » dans Marie FRASER (dir.), dans Marie Fraser (dir.), *BGL*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2015, p. 133-150. ⁸ Marie Fraser, *op. cit.*, p. 37-85. ⁹ *Ibid.*

Ex_situ aimerait remercier ses partenaires

UQÀM Faculté des arts

studio a&a

/
direction artistique
design graphique
imprimé + web

/
studioaeta.com
T 514 699 6872



Étudier l'histoire de l'art

Pour la passion de la culture et de la recherche

Vue de l'exposition *basculer*, Galerie de l'UQAM, 2007.



Nos diplômés du baccalauréat sont nombreux à œuvrer dans le domaine de la culture et des arts visuels. Nos étudiants intéressés par la recherche poursuivent à la maîtrise et au doctorat en histoire de l'art ou en muséologie.

Programmes offerts au 1^{er} cycle

- Baccalauréat en histoire de l'art (avec ou sans concentration en muséologie et diffusion de l'art)
- Certificat en histoire de l'art
- Certificat en muséologie et diffusion de l'art
- Majeure en histoire de l'art
- Mineure en histoire de l'art

DATES LIMITES D'ADMISSION :

Automne :

1^{er} mai (temps complet) et
1^{er} août (temps partiel)

Hiver :

1^{er} novembre (temps complet et partiel)

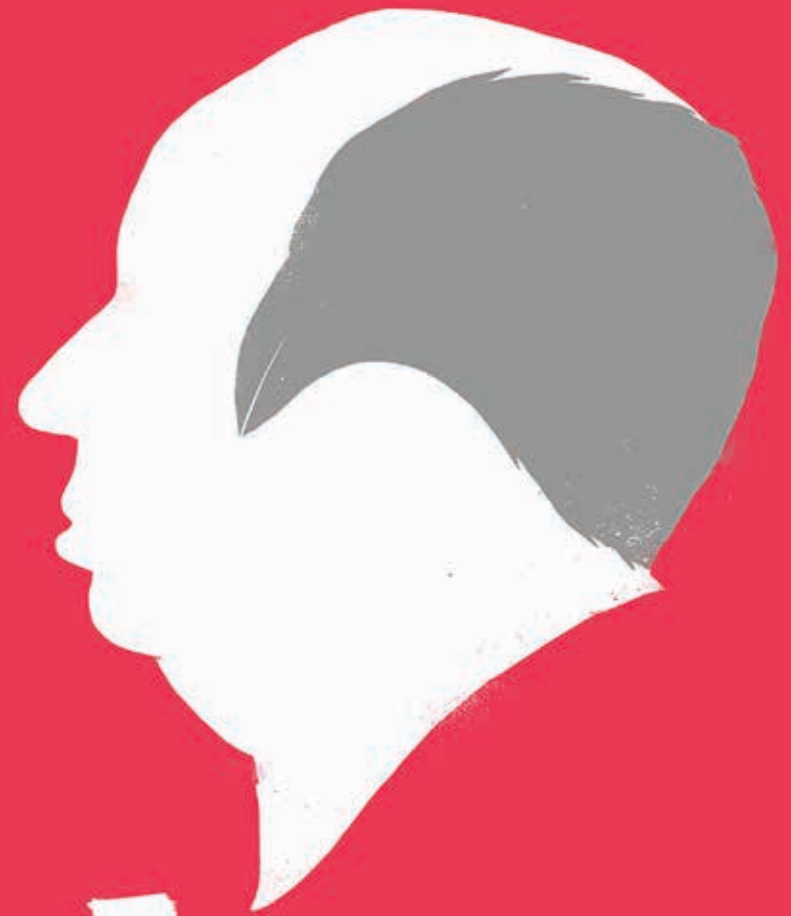
INFORMATION :

prog.histoire.art@uqam.ca
514 987-3673

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

PENSER LA PHOTOGRAPHIE

cielvariable.ca



PICASSO
EST AU MET
HITCHCOCK
EST ICI





ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

En kiosques :

N° 111
Migrations Frontières

Prochains dossiers :

N° 112 (janvier 2016) **Monuments/Contre-monuments**
N° 113 (mai 2016) **Fétiches**

ABONNEMENTS

étudiant 23 \$ / 1 an 40 \$ / 2 ans
individu 28 \$ / 1 an 50 \$ / 2 ans

VISITEZ NOS SITES INTERNET

espaceartactuel.com
dictionnaire.espaceartactuel.com

FACEBOOK + TWITTER
/espaceartactuel

Vue de l'exposition Clément de Gaulle. Les naufrageurs, VOX, du 3 septembre au 5 décembre 2015. Avec l'aimable permission de l'artiste. Photo Étienne de Massy.

ATELIER CIRCULAIRE

MTL • 1982

CENTRE D'ARTS IMPRIMÉS

L'ATELIER CIRCULAIRE, C'EST...

- Un atelier de production pluridisciplinaire
- Une galerie d'art
- Des formations techniques & artistiques
- Un magasin de matériel d'artistes
- Un service d'impression d'art
- Des résidences d'artiste

UN ATELIER DE PRODUCTION EN...

- Taille douce
- Relief
- Lithographie
- Sérigraphie
- Numérique
- Typographie

ATELIERCIRCULAIRE.ORG • 5445, AV. DE GASPÉ, ESPACES 105 & 517, MONTRÉAL, QC H2T 3B2 • 514-660-3896

GALERIE POPOP GALLERY

300 \$ à 700 \$ / semaine

Remplissez le formulaire de soumission au galeriepopopgallery.com

ÉDIFICE BELGO
442 - 372, rue Ste-Catherine O.
Montréal, Québec H3B 1A2
514 393-8248
galeriepopopgallery.com
galeriepopopgallery@outlook.com

La Galerie POPOP est un espace locatif géré par, pour et avec la communauté en art actuel. Tous les profits sont réinvestis dans le CIRCA art actuel.

Artistes émergents et professionnels, collectifs, galeristes et commissaires en art actuel sont invités à y tenir une exposition.

Image: Maybe Tomorrow, exposition de maîtrise de l'Université Concordia, Matthew Palmer & Tim Messeiller, POPOP, Montréal, août 2015

UNE COMMUNAUTÉ DE JEUNES PHILANTHROPES SOUCIEUX DU DÉVELOPPEMENT DU MAC !



Patrick Bernatchez, Lost in Time/Murcof, 2014. Vue(s) de l'installation au MAC. Photo : Sébastien Roy

Des occasions de rencontres entre jeunes professionnels amoureux de l'art contemporain et des avantages exclusifs au Cercle des Printemps



PRINTEMPS DU MAC

Billet pour la grande soirée des Printemps du Mac (NEO) en expérience VIP valeur de 175 \$ (Reçu d'impôt)



ÉVÉNEMENTS

Invitation à tous les vernissages et aux quatre Nocturnes



EXPOS

Accès aux expositions du MAC en tout temps



ACTIVITÉS VIP

Invitation à six activités exclusives dont les visites privées de grandes collections québécoises



RABAIS

À la boutique du Musée et dans des institutions montréalaises

Abonnement au Cercle et billet pour la soirée NEO en expérience VIP – 295 \$

#printempsMAC



La Fondation du Musée d'art contemporain de Montréal
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 3X5
www.macm.org | fondation.mac@macm.org

La Galerie de l'UQAM à la Biennale de Venise

2007 - Pavillon du Canada
David Altmejd. The Index

2013 - Performance
Raphaëlle de Groot. En exercice à Venise

2015 - Actions et performance
Jean-Pierre Aubé. Electrosmog Venezia

Conseil des arts et des lettres Québec

Canada Council for the Arts

Conseil des arts du Canada

LA GALERIE UQAM

La Galerie Trois Points est très fière de s'associer au rayonnement des arts

galerie trois points
MONTRÉAL

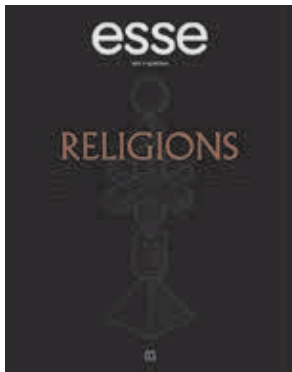
www.galerietroispoints.com

372 Ste Catherine O | Suite 520 | Montréal (Qc) | H3B 1A2 | Canada

COLLECTIONNEZ
LA REVUE ESSE

Revue d'art actuel / Contemporary Art Magazine

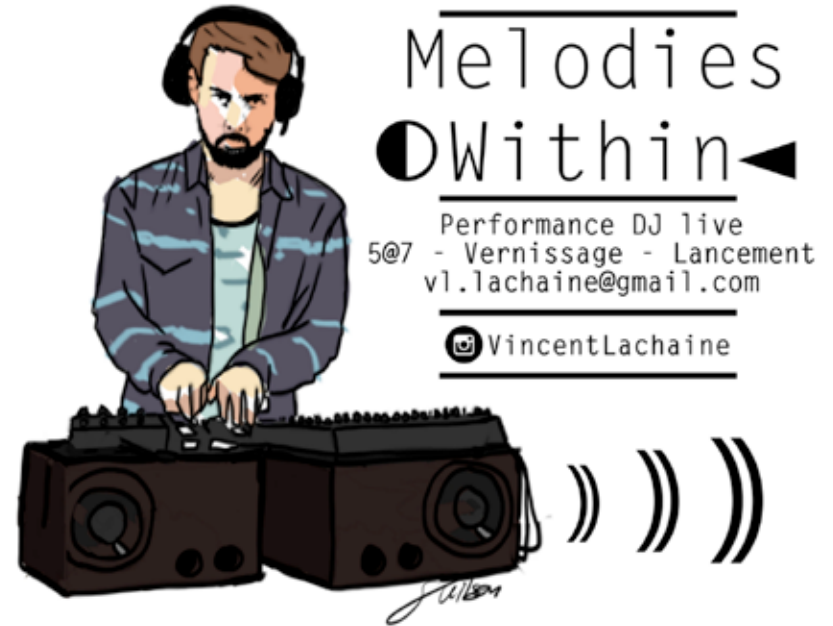
CONSULTEZ
NOS ARTICLES
EN LIGNE



ABONNEZ-VOUS EN LIGNE

	1 AN 3 NUMÉROS	2 ANS 6 NUMÉROS
INDIVIDU	28 \$ CA	48 \$ CA
ÉTUDIANT	24 \$ CA	40 \$ CA
OBNL	35 \$ CA	65 \$ CA
INSTITUTION	50 \$ CA	85 \$ CA

esse.ca



EX | SITU RECRUTE !

Dans l'optique de sa mission de proposer des regards croisés sur les pratiques et enjeux du domaine de l'art, Ex_situ publie chaque semaine un article sur son site web. Une équipe de rédacteurs est derrière ce contenu et est toujours ouverte à s'agrandir, pour enrichir sa variété de points de vue.

- Article hebdomadaire sur un sujet au choix
- Calendrier culturel mis à jour mensuellement

Ouvert aux étudiants du réseau universitaire montréalais.
Envoyez-nous votre CV et un texte démontrant votre style au

info.revueexsitu@gmail.com
revueexsituuqam.wordpress.com

