

Numérique / Digital

ART ACTUEL PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

espace

éditorial / editorial

2

LA SCULPTURE À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE
SCULPTURE IN THE DIGITAL AGE

André-Louis Paré

entretien / interview

66

**Physique versus numérique :
matérialisme digital ?**

Entretiens avec Grégory Chatonsky et Dominique Sirois
Nathalie Bachand

72

**Machine Edge:
An interview with Erika Lincoln**

Cliff Eyland

événements

76

La littorale #6 : l'art à la plage

André-Louis Paré

comptes rendus / reviews

84 **Dominique Sirois : *Indice éternité***

Pierre-Alexandre Fradet

85 **Les univers monochromes de Kelly Lycan**

Ariane Noël de Tilly

87 **Julie Picard. *Le papier journal : les spécimens de masse***

Louise Brunet

89 **Léna Mill-Reuillard : *faire corps et lieux avec les images***

Cynthia Fecteau

90 **Michèle Matyn : *Gouffres du souffle***

Pierre Aresé

92 **David Armstrong Six : *la poiésis exhibée***

Maude Trottier

94 **Phyllida Barlow, *demo : chantier en cours***

Mélodie Boubel

96 **Raconter les silences**

Anne-Sophie Miclo

97 **Jean-Luc Verna, *homme-orchestre***

Bénédicte Ramade

99 ***To refuse / to wait / to sleep***

Clint Burnham

livres / books

102 ouvrages reçus / selected titles

10

Fabrications numériques

DIGITAL FABRICATIONS

Sylvie Parent

20

**Assembling the Post-Fordist
Social Factory**

LE MONTAGE DE L'USINE SOCIALE POST-FORDISTE

Michael DiRisio

30

**Sculpteurs technologues :
au-delà du numérique**

SCULPTORS AND TECHNOLOGY: BEYOND THE DIGITAL

Anne-Marie Dubois

42

London Fieldworks.

***Null Object: Gustav Metzger
Thinks About Nothing***

LONDON FIELDWORKS. NULL OBJECT:

GUSTAV METZGER THINKS ABOUT NOTHING

Katy Connor

50

Divide-and-conquer:

Jesse Colin Jackson's Marching Cubes

MARCHING CUBES : L'ART AU CUBE

Greg J. Smith

56

**The Shapes of Some Things to Come.
A few notes in and around the
3D Additivist Cookbook project**

LES FORMES DE L'AVENIR. QUELQUES NOTES

AU SUJET DU 3D ADDITIVIST COOKBOOK

Bernard Schütze

forcément sous la tutelle des responsables de l'entreprise même si, une fois les parties du corps assemblées en vue d'en assurer la subsistance, rien n'interdit que des problèmes financiers ou un effort de rationalisation ne puissent conduire l'entreprise à supprimer différents assemblages. Même ce qui semble éternel demeure susceptible de périr.

Si l'art contemporain et l'art populaire se saisissent de plus en plus du thème du prolongement de la vie (On pensera, ici, notamment à l'épisode « Be Right Back » de la série télévisée *Black Mirror*, où un système est développé, à partir des activités électroniques d'une personne décédée, recréant virtuellement le défunt), ce thème ne relève plus de la pure science-fiction puisque des organisations bien réelles travaillent déjà à rendre l'immortalité possible comme, par exemple, pour *2045 Initiative*, association à but non lucratif dont l'un des objectifs est de parvenir à transférer la personnalité d'un être humain au sein d'un robot humanoïde. On ne s'étonnera donc pas de rencontrer, aujourd'hui, des travaux qui dénoncent les contrecoups associés à la « société post-mortelle² », pour reprendre l'expression de la sociologue Céline Lafontaine. Dans le cadre d'une importante table ronde tenue à l'Université Laval, en 2014, et qui avait pour titre « Jusqu'où repousser les limites du corps humain ? », celle-ci ainsi que les philosophes Thomas De Koninck et Gilbert Hottois avaient justement à se prononcer sur la valeur éthique du transhumanisme.

Attentive à l'accroissement des injustices sociales qui en découlent, elle avait alors tiré à boulets rouges sur le phénomène avant même que Thomas De Koninck ne formule ses propres remarques critiques qui soulignaient, entre autres, l'importance de ne pas occulter le potentiel humain. Quant à Gilbert Hottois, il avait pris la voie inverse en saluant l'aide que la technologie peut nous apporter dans la diminution de la souffrance.

Bien qu'*Indice éternité* adopte un ton assez critique à l'égard de l'aspiration à perpétuer son existence, à l'instar de Lafontaine et de De Koninck, son propos demeure nuancé. Rappelant cette fois davantage la position de Hottois, l'exposition révèle en effet combien il est tentant, pour ne pas dire naturel, de vouloir prolonger sa vie. À partir d'artefacts

qui évoquent l'univers des funérariums (semblant d'urnes, plantes séchées), Dominique Sirois nous situe dans un espace de souvenirs par lequel tout être humain passe tôt ou tard. Aussi fait-elle comprendre qu'il est coextensif à l'être humain de chercher à persévérer dans son être, suivant le principe du *conatus*. Pourquoi tient-on autant aux épitaphes, aux rubriques nécrologiques, aux archives ? La réponse est qu'on cherche à laisser une trace de son passage sur Terre et à faire rayonner ses convictions, certes, mais aussi, bien souvent, qu'on souhaite renforcer et pérenniser sa réputation, son « capital symbolique », d'après le concept de Pierre Bourdieu.

Même si l'œuvre de Dominique Sirois se penche surtout sur l'absurde volonté de jouir plus longtemps de son capital économique, le capital symbolique, d'ordre proprement qualitatif, est en réalité peut-être plus important encore pour l'humanité, dans la mesure où un nombre plus grand d'individus semble y être attaché, plutôt que les seuls gens d'affaires : les sportifs de haut niveau, les scientifiques, les auteurs, mais aussi certains artistes, voire toute personne qui aspire à quelque soutien, impact ou reconnaissance. Que serait la vie sans la mort ? La question est vaste, mais il y a tout à espérer, comme le suggère avec acuité Dominique Sirois, qu'elle ne soit pas qu'un simple indice boursier qu'on éternise aux fins du capital.

1. Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.
2. Céline Lafontaine, *La société post-mortelle*, Paris, Seuil, 2008.

Pierre-Alexandre Fradet est doctorant en philosophie à l'ENS de Lyon et à l'Université Laval où il a enseigné. Ses publications incluent *Photographies anciennes : une pétition contre la mort ?* CSF Publishing, *Derrida-Bergson. Sur l'immédiateté*, Hermann et *Une vie sans bon sens. Regard philosophique sur Pierre Perrault* (avec Olivier Ducharme), Nota bene. Il a codirigé deux dossiers de revue : l'un avec Tristan Garcia sur le réalisme spéculatif (*Spirale*), l'autre avec Sylvano Santini sur la philosophie du cinéma (*Nouvelles Vues*).

Les univers monochromes de Kelly Lycan

Ariane Noël de Tilly

MIMETIC WORKSHOP: STUDIO STILL LIVES
SURREY ART GALLERY
SURREY
17 SEPTEMBRE –
4 DÉCEMBRE 2016

MORE THAN NOTHING
BAF GALLERY
VANCOUVER
5 NOVEMBRE –
17 DÉCEMBRE 2016

À l'automne 2016, deux galeries de la grande région de Vancouver présentaient les installations les plus récentes de Kelly Lycan, lauréate du prix VIVA en 2016, l'un des prix les plus prestigieux qu'un artiste en arts visuels peut se voir octroyer au cours de sa carrière en Colombie-Britannique. Ces expositions révélaient les nouveaux univers monochromes créés par l'artiste dont la palette de couleurs se limite essentiellement à des variations de blanc depuis maintenant plusieurs années. À la galerie d'art de Surrey, dans une exposition intitulée *Mimetic Workshop*, Lycan présentait son travail aux côtés des toiles de Fiona Ackerman, artiste originaire de Montréal vivant désormais à Vancouver. À la BAF Gallery, Lycan proposait, dans *More Than Nothing*, une exposition réfléchissant sur les conditions nécessaires pour la présentation d'objets dans l'espace d'exposition.

À la galerie d'art de Surrey, Lycan et Ackerman avaient été invitées à exposer des natures mortes d'atelier, soit des œuvres illustrant le passage d'objets dans leur propre atelier ou encore inspirées par des



photographies d'ateliers d'autres artistes, dont celui de Lawrence Paul Yuxweluptun, dans le cas d'Ackerman, et de ceux de Louise Bourgeois et Constantin Brancusi, dans le cas de Lycan. Fidèle à son habitude de transformer complètement l'espace d'exposition, Lycan avait recouvert le sol de la galerie qui lui était allouée de placoplâtre (*drywall*), l'un de ses matériaux privilégiés. Ce choix permettait à l'artiste, d'une part, d'en changer la couleur de gris à blanc et, d'autre part, d'y insérer un matériau non noble. En premier lieu, une photographie, accrochée sur un mur érigé au centre de la salle, présentait une nature morte dans un format auquel les visiteurs étaient sans doute plus accoutumés, soit en deux dimensions.

Une fois passé de l'autre côté du mur, le visiteur voyait, cette fois, une nature morte en trois dimensions composée d'objets trouvés près du quai de chargement de l'immeuble où Lycan détient un atelier à Vancouver. En recueillant ces débris pour *Loading Bay Study* (1000 Parker St.), Lycan changeait leur trajectoire : alors qu'ils étaient en route pour le dépôt, cette dernière les avait d'abord apportés dans son atelier où elle les avait ordonnés, puis à la galerie de Surrey. Ces objets étaient soigneusement disposés sur un faux plancher délimité par un cordon de sécurité servant, entre autres, à légitimer, avec une certaine dose d'humour, leur présentation en galerie.

Les dernières natures mortes présentées dans cette salle étaient regroupées sous le titre *Studio Studies* (1202 E. Pender St.). Il s'agissait de petites sculptures inspirées de photographies prises par Lycan dans son atelier ou, encore, de clichés documentant des intérieurs d'ateliers d'autres artistes, dont ceux mentionnés précédemment. Dans cette série d'études, Lycan a recréé librement, à petite échelle, ces différents univers en ayant recours à des matériaux employés plus régulièrement par des travailleurs de la construction que par des artistes ; par exemple, du placoplâtre et de la peinture industrielle. Certaines de ces petites études incluaient même des reproductions lilliputiennes des photographies dont elles avaient été inspirées. Lycan créait ainsi une mise en abyme, exposant l'atelier dans l'atelier. De surcroît, par l'entremise de la sculpture, elle immortalisait à nouveau dans le temps des objets dont le passage dans des ateliers d'artistes avait déjà été figé par la photographie. En recouvrant toutes ses petites études de blanc, Lycan donnait l'illusion qu'une ère glaciaire avait traversé les ateliers de tous ces artistes, les immobilisant au passage, mais en assurant aussi leur préservation tout à la fois. Somme toute, la contribution de Lycan à l'exposition *Mimetic Workshop* ne constituait pas une imitation ou une simple reproduction de natures mortes créées dans son propre atelier ou dans celui d'autres artistes, mais se révélait plutôt une réflexion plus large sur le passage du temps, la circulation des objets dans l'atelier ainsi que sur les conditions de leur présentation dans l'aire d'exposition.

Cette dernière réflexion sur les conditions nécessaires pour la présentation d'objets dans l'espace d'exposition était également développée dans *More Than Nothing*, l'exposition solo que Lycan tenait à la galerie de la Burrard Arts Foundation (BAF). Cette fois, l'artiste renversait la lorgnette et rendait visibles des éléments qui, normalement, en raison des œuvres exposées, sont soustraits du regard des visiteurs : les détails architecturaux, les dispositifs d'exposition et les cabinets de curiosités. En d'autres mots, Lycan révélait différents types de stratégies de présentation qui passent inaperçus, mais qui, néanmoins, mettent en valeur les œuvres d'art. Encore une fois, c'est une série de photographies prises par l'artiste dans différentes institutions à travers le monde, dont le Neues Museum de Berlin et le Musée des beaux-arts de Montréal, qui a inspiré les œuvres créées pour *More Than Nothing*. De nouveau, à l'aide du placoplâtre, Lycan avait construit des pans de murs, des étagères, un cabinet de curiosités et autres dispositifs sur lesquels différents objets faisant partie des collections de ces institutions étaient exposés, mettant en lumière à quel point certaines présentations d'œuvres dans un musée sont similaires à celles de produits dans un commerce.¹

La proposition la plus saisissante de Lycan à la BAF Gallery se trouvait dans la dernière salle, où elle avait troqué sa palette monochromatique blanche pour l'emploi d'un gris vert. Inspirée par une photographie documentant trois dispositifs d'exposition (adoptant la forme d'un prisme triangulaire) du Metropolitan Museum, Lycan avait placé trois panneaux de placoplâtre gris-vert contre l'un des murs de la salle, peinte de la même couleur. La reconstruction engageait des dialogues avec différents moments de l'histoire de l'art : mentionnons ici le clin d'œil à la peinture moderniste et, plus particulièrement, à celle de Barnett Newman puisque Lycan avait taillé les panneaux sur leur longueur, évoquant les *zips* du peintre américain. Alors qu'avec ses toiles Newman voulait offrir une nouvelle expérience du sublime, la dernière salle de l'exposition de Lycan, sans partager cette ambition, créait à elle seule un effet de surprise, laissant les visiteurs se demander en quoi consisterait la prochaine intervention de l'artiste et, surtout, à quelle palette de couleurs elle ferait appel.

1. À ce sujet, voir le livre de Julia Noordegraaf *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture* paru en 2004.

Ariane Noël de Tilly détient un doctorat en histoire de l'art de l'Université d'Amsterdam et a effectué un post-doctorat à la University of British Columbia. Ses recherches portent sur l'exposition et la préservation de l'art contemporain ainsi que sur l'histoire des expositions. Elle est chargée de cours à l'Emily Carr University of Art + Design à Vancouver.

Julie Picard. Le papier journal : les spécimens de masse

Louise Brunet

DE MASSE

CENTRE CULTUREL NOTRE-DAME-DE-GRÂCE

MONTRÉAL

14 OCTOBRE –

4 DÉCEMBRE 2016

SPÉCIMENS

MAISON DE LA CULTURE POINTE-AUX-TREMBLES

MONTRÉAL

19 NOVEMBRE 2016 –

15 JANVIER 2017

Des *Spécimens* à *De masse*, l'artiste québécoise Julie Picard développe, de manière singulière, depuis plusieurs années, une matière issue de la nature : le papier et, plus précisément, le journal, symbole de la culture de masse, de l'industrialisation sérielle et de la profusion d'informations.

Privé de son contenu textuel, le quotidien papier devient richesse plastique. Percevoir, ressentir, extraire; au travers de ce médium, Julie Picard crée la synthèse entre les vides et les pleins, entre la lumière et l'ombre, capturant les opposés et liant les ensembles. Ainsi, en guise de réflexion sur notre quotidien, l'artiste nous propose quatre de ses œuvres, à Montréal, dans deux centres culturels ouverts à tout public. La première exposition, *De masse*, présentée au Centre culturel Notre-Dame-de-Grâce, proposait *Le principe de proportionnalité* (2008) et *Par bribes* (2016), une installation in situ réalisée collectivement. La seconde exposition, *Spécimens*, présentée à la Maison de la culture Pointe-aux-Trembles, offrait, pour sa part, *Les changements climatiques* (2016) et *À grand déploiement* (2008).

Ces quatre œuvres riches en paradoxes et associations établissent une véritable dialectique où l'objet éphémère est vecteur d'une réflexion critique. Ces œuvres, en communiquant entre elles, créent une mise en abyme du récit véhiculé, notamment par les nouvelles journalières sans cesse renouvelées et l'interprétation subjective poétique et politique que l'artiste porte sur ce médium. Ainsi, en jouant aux antithèses et aux paradoxes, Julie Picard donne un second souffle au papier jeté.

Tout d'abord, à l'entrée de l'exposition *De masse*, deux canons s'affrontent, suspendus dans l'espace où la rivalité, la tension et le danger atteignent leur paroxysme. Mise en scène du conflit, cette installation interroge le visiteur sur la législation internationale de la guerre en mettant en exergue certains de ses principes comme celui de la proportionnalité, c'est-à-dire un équilibre des forces permettant une limitation des attaques aux stricts objectifs militaires établis par la Convention de Genève de 1949. Aussi, par l'utilisation du journal porteur d'actualité comme médium de création, son contenu peut être dévastateur, décevant et, parfois, servir d'outil de propagande.