

Lise Beaudry, *Bolerama*, Axenéo7, Gatineau, November 3 to December 5, 2010

Petra Halkes

Numéro 88, printemps-été 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64865ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Halkes, P. (2011). Compte rendu de [Lise Beaudry, *Bolerama*, Axenéo7, Gatineau, November 3 to December 5, 2010]. *Ciel variable*, (88), 78–79.



Artur Żmijewski, *Democracies*, 2009, image tirée de l'installation vidéo, permission de la Foksal Gallery Foundation, Varsovie, Pologne

lui la forme d'expression politique par excellence, c'est précisément parce qu'il met son autonomie au service d'une multitude de discours : « L'instrumentalisation de l'autonomie permet d'utiliser l'art au service de toutes sortes de choses [...]. Le film est une façon d'intervenir, de lutter pour quelque chose, d'informer, d'éduquer, de mettre à jour les connaissances, de raconter des contes de fées, de persuader, de mettre en évidence des problèmes, des moments critiques, etc.¹ » Les commissaires de l'exposition *Scénarios de dissidence*, Véronique Leblanc et Louise Déry, ont eu la bonne idée de penser la mise en espace des films en fonction de ces différents types de discours. Au cœur du

dispositif, on trouve l'impressionnante installation *Democracies* (2009) qui occupe toute la grande salle de la galerie. Dix projections murales côte à côte présentent en boucle une vingtaine de manifestations publiques de toutes obédiences politiques : une manifestation contre l'OTAN, un défilé d'intégristes catholiques en Pologne, les funérailles du leader autrichien d'extrême-droite Jörg Haider, un défilé du 1^{er} mai à Berlin, le *reenactment* de la libération de Varsovie en 1940, une parade de loyalistes à Belfast, etc. Tous ces événements sont filmés avec distance documentaire, l'artiste se contentant de capter la réalité à la manière d'un reporter. C'est la juxtaposition de ces

projections dans l'espace de la galerie qui leur font subir un traitement artistique : la contamination des images n'a d'égale que celle des bandes-son dans lesquelles les harangues des tribuns, les cris des manifestants, la musique des fanfares, les siffls créent un tohu-bohu indescriptible. Le tout possède pourtant une efficacité esthétique et politique réelle. À travers ces différentes manifestations, l'artiste fait en effet la démonstration que la rue, comme espace public, est loin d'être cette *agora* idyllique décrite par certains, mais plutôt un lieu d'expression cacophonique où les opinions les plus diverses se côtoient sans jamais communiquer entre elles. C'est à cette vision « radicale » de la démocratie que les commissaires ont voulu faire écho en invitant les visiteurs à écrire sur un des murs de la galerie leur réponse à une question de Żmijewski : « L'art contemporain a-t-il un impact réel ? A-t-il une effectivité politique ?² ». À la fin de l'exposition les réponses, allant du graffiti obscène au texte philosophique en passant par le slogan politique, constituaient un tohu-bohu visuel édifiant.

Les autres films de l'exposition sont répartis dans les espaces de la galerie en fonction du rôle plus ou moins grand que l'artiste y tient. De l'intervention la plus minimale, lorsqu'il laisse un extrémiste israélien présenter à la caméra sa vision radicale du Proche-Orient (*Itzik*, 2003), à l'intervention la plus grande, lorsqu'il intervient lui-même dans la scène pour convaincre un rescapé d'Auschwitz de se faire tatouer de nouveau son matricule de détenu (80064, 2004). Entre les deux, on

trouve des films dans lesquels Żmijewski crée un contexte expérimental auquel participent des volontaires. À l'instar de *Repetition*, présenté pour la première fois à la Biennale de Venise en 2005, qui reproduit l'expérience de la *Stanford Prison Experiment* dans laquelle des individus acceptent d'être immergés pendant plusieurs jours dans un univers carcéral en jouant le rôle de gardien ou de prisonnier. L'expérience, filmée en totalité, a dû être interrompue après quelques jours, les gardiens « s'étant pris au jeu » en laissant libre cours à leurs instincts sadiques. Démonstration par la preuve que l'être humain est bien un « animal politique », souvent pour le pire (la violence et la cruauté) et rarement pour le meilleur (l'égalité et la fraternité).

1 Artur Żmijewski, «Applied Social Arts», *Krytyka Polityczna*, n° 11-12, 2007, www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html 2 *Ibid.*

Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal depuis 1999. Il s'intéresse aux rapports entre l'art et la société au sein de la modernité esthétique. Il a publié plusieurs articles sur des artistes contemporains canadiens et québécois (Ken Lum, Raphaëlle de Groot, Brian Jungen, Pascal Grandmaison, Michel de Broin, etc.) et internationaux (Thomas Hirschhorn, Willie Cole, Gianni Motti, etc.).

Lise Beaudry

Bolerama

Axenéo7, Gatineau

November 3 to December 5, 2010

An egg-shaped camping trailer nuzzles up to the large plate-glass windows of Galerie Axenéo7. It is faced by a series of photos of its relatives, Boler camping trailers all of which share the same compact, rounded form but vary endlessly in their fittings and colours. The light-weight fibreglass trailer was first designed in Winnipeg by Ray Olecko, and was produced in various places in Canada from 1968 to 1988.¹ Lise Beaudry, a young photographer based in Toronto, is the proud owner of this particular Boler, and the artist behind the exhibition, "Bolerama" (the name Boler owners give to their yearly camping meets). Beaudry grew up in Earltown, a small Ontario town where a thirteen-foot Boler was manufactured from 1972 to 1979. Fascinated by how people from different walks of life bond around an object that they all love, the artist packed her analogue Hasselblad camera into her own Boler and went to hang out with fellow owners at four different Boleramas. The materiality of analogue photography matches Beaudry's focus on tangibility

well, while the slowness of this photographic process mirrors the slowness of her documentary method, which involved becoming an active participant of the community she photographed.

Other than a few figures in the background, there are no people in Beaudry's "Bolerama," but the carefully restored camping "capsules," which have been out of production for more than twenty years, imply a human presence. A streak of nostalgia runs through the exhibition, as it does through some of Beaudry's previous work, including a series of an abandoned drive-in-theatre and a series of ice-fishing huts. Those photographs of hand-built constructions set in a rural landscape share a sense of pastness with the Bolders. The artist ignores the hurried rush and noise of contemporary city life and the virtual, intangible communities of Facebook and Twitter in order to foreground a more hands-on, perhaps more vital, community that is created around a specific object.

Paradoxically, however, it is precisely technology-based social networking that facilitates the emergence of communities sharing a passion for rare, odd, or obsolete objects such as the Boler. An audio component of the exhibition highlights the mix of intangible media with the real-life connections between people and things. Sitting at



Lise Beaudry, *Cluster no. 1*, 2005, from the series *Bolerama*, 76 x 76 cm



Lise Beaudry, *Bolerama*, vue d'exposition, 2010, Axenéo7, Gatineau

the little fold-out table in Beaudry's Boler outside the gallery, visitors can hear stories by and interviews with participants, as well as ambient campground sounds, coming from a system of small, rounded speakers that are similar to the aesthetic of the Boler. Beaudry's nostalgia is bound up with

the not-so-ancient past of modernity. Boler communities spring from a yearning not for pre-modern times – the Group of Seven's bushwhacking mentality – but for certain hands-on technologies that showed such promise in modernism. Fibre-reinforced polymer, invented in the 1930s, was

one such technique. Its light weight and relative ease of application revolutionized outdoor sculpture and design throughout the following decennia. It was a cheap alternative to bronze, stone, and wood, and it enabled large structures to be created in forms and shapes previously unimagined.² Aside from the health risks inherent to producing it, fibreglass has disappointed in present times due to the deadening commercialization that comes with its democratization. Still, for every city-full of giant moose, tulips, or cows, there are artists such as David Altmejd and Joep van Lieshout, who invest the medium with a creative vengeance.³ Beaudry has turned her camera to a more mainstream creative community. The simple fibreglass fabrication of the Boler appears to lend itself well to creative tinkering with the many surviving originals. Holding on to the endearing shape of the rounded trailer, owners continue to preserve these objects, recycling, repairing, and redecorating them by hand.

The egg-on-wheels Boler has a womb-like feel, inviting its inhabitants to retreat from the outside world and curl up inside. Some of Beaudry's photographs, such as the silky-soft image of the tussled sheets (*Unmade Bed*, 2006), allude to such escapist security. But the trailer's secluded inside, where all of our private

needs can be met, has windows to the outside, windows that connect to the "others" we need to fulfil our social needs. Outside, the photographs show the paths of Boler owners crossing and converging in clusters of camping chairs and barbecue set-ups. The accoutrements and decorations of the basic Boler create not only a sense of individual identity for the owners, but a sense of community – a community that begins with much planning, discussion, trading, mutual admiration, and advice in the blogosphere, but finally materializes on the campground, at the Bolerama.

1 "The Boler Story: An interview with Ray Olecko", contributed by Jamie McColl, <http://www1.reocities.com/Yosemite/2880/bolerstory.html>, retrieved 20 December 2010. 2 "The Poor Man's Composite," <http://microship.com/resources/cardboard-core-composites.html>, retrieved 20 December 2010. 3 <http://www.andrea-rosengallery.com/artists/david-altmejd> and <http://www.designboom.com/eng/interview/vanlieshout.html>, retrieved 20 December 2010.

Petra Halkes is an artist and writer living in Ottawa.

Keren Cytter

Out of Genres, in Gender
Dazibao, Montréal

Du 11 septembre au 9 octobre 2010

Keren Cytter, une artiste originaire d'Israël résidant maintenant à Berlin, est connue pour sa production éclatée. À la fois vidéaste, romancière, chorégraphe et metteuse en scène, elle présentait pour la première fois à Montréal une sélection de six de ses vidéos récentes dans la salle Fernand-Séguin de la Cinémathèque québécoise l'automne dernier.

Habitués à découvrir les vidéos d'art contemporain dans un environnement qui est celui de la salle d'exposition, où chaque œuvre, traitée à la manière d'objets autonomes, occupe son propre espace de projection, nous ne pouvions qu'être surpris du mode de présentation choisi par Dazibao. Calé dans un fauteuil de cinéma, on regardait défiler sur l'écran la série des vidéos – débutant à heure fixe –, une à la suite de l'autre à la manière d'un programme de courts métrages. Déjà, cela nous engageait davantage dans une expérience se rapprochant de l'univers du cinéma, ce qui correspond à l'horizon à partir duquel travaille Cytter. En effet, l'artiste se réfère constamment, dans la composition de ses vidéos sciemment intitulées « films¹ », aux œuvres de cinéastes connus, notamment Hitchcock, Godard ou Cassavetes.

Alors que le cinéma de divertissement nous prépare à des récits cohérents, où l'illusion de réalité amène le spectateur



Keren Cytter, *Cross*, 2009, image tirée du triptyque vidéo *Untitled (Cross, Flowers, Rolex)*, 15 min

à s'identifier aux personnages et à se laisser porter par le déroulement de l'histoire, les œuvres de Cytter déjouent rapidement ces attentes. Les fils narratifs éclatés et les rapports de causalité obscurs contribuent à installer une impression de désorientation que les nombreuses répétitions d'images, de scènes et de paroles viennent appuyer. Si, dans la majorité des cas, le spectateur acquiert un sens de l'espace

global où se situe l'action, c'est le sentiment du temps global au sein duquel se déroule cette action qui est chaque fois plus ardu à déterminer. Ainsi, bien que le point de départ des histoires racontées soit banal – un triangle amoureux, un meurtre, une rencontre entre voisins –, la structure de la narration est chaque fois complexe et ne permet pas que l'on s'abandonne au récit. C'est que l'intérêt de l'artiste se

situe ailleurs que dans l'histoire racontée; ce sont les multiples moyens qui servent à la mettre en forme afin de la communiquer qu'elle explore dans ses vidéos².

Empruntant des motifs à différents genres cinématographiques et narratifs, ses œuvres peuvent ressembler à un collage de procédés laissant le spectateur perplexe, lui qui ne peut anticiper sur l'action à venir tant les codes, bien que