

Des oeuvres polymorphes. Trois cas types

Polymorphous Works. Three Classic Examples

Mélanie Boucher

Number 75, Spring 2006

Jumelages
Twinings

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8926ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boucher, M. (2006). Des oeuvres polymorphes. Trois cas types / Polymorphous Works. Three Classic Examples. *Espace*, (75), 20–24.

Des œuvres polymorphes. Trois cas types Polymorphous Works. Three Classic Examples

Mélanie BOUCHER

L'hybridation ou la rencontre de deux médias est un moment de vérité et de découverte qui engendre des formes nouvelles.

Le parallèle entre deux médias, en effet, nous retient à une frontière de formes et nous arrache à la narcose narcissique. L'instant de leur rencontre nous libère et nous délivre de la torpeur et de la transe dans lesquelles ils tiennent habituellement nos sens plongés¹.

— MARSHALL McLuhan, 1964

Une fois de plus, je m'interroge sur les mots à employer pour définir des œuvres données. À tenter d'uniformiser leurs descriptions, tout en rendant au mieux ce qu'elles sont, j'en viens à inventer des catégories de sculptures, de performances, de vidéos, et ainsi de suite. Jusqu'à récemment, le terme *installation* paraissait distinctif et novateur en ceci qu'il ne renvoie pas à un médium, comme la peinture ou l'estampe, mais à un mode de présentation². Mais, aujourd'hui, même ce terme que l'on emploie au Québec depuis les années 1980³ ne semble plus suffire pour décrire avec éloquence certaines productions présentées. C'est pourquoi nous spécifions qu'elles sont des *installations multimédias*, des *installations avec performances* ou des *installations sonores avec mécanismes*, par exemple.

À ajouter des mots, à préciser et à différencier, nous en venons à créer des descriptions dans lesquelles seules les œuvres dont elles ont émergé peuvent s'inscrire, ou presque. Par là, ne nous éloignons-nous pas d'un objectif auquel doit répondre l'exercice : inscrire les réalisations des artistes à l'intérieur d'un système qui structure l'information, ce qui facilite la collection, la recherche de même que le développement des connaissances et leur transmission ? N'en finissons-nous pas par nous distancier des œuvres elles-mêmes qui, de toute manière, sont plus complexes que ce que nous en disons sous des formes synthétiques telles que *performance interactive*, *œuvre mobile* ou *art relationnel*⁴ ? Plus les descriptions sont élaborées, plus les éléments n'étant pas détaillés semblent être secondaires.

Les Sédentaires clandestins (2001), de Diane Landry, exemplifient avec éloquence cette difficulté à définir de nombreuses œuvres contemporaines. Dans l'ensemble, ils donnent à voir une structure constituée de 24 tourne-disques qui sont surplombés par l'armature de métal d'un matelas de lit et sur lesquels des véhicules miniatures sont collés. Le tout se met en branle en continu, à raison de séquences d'une vingtaine de minutes. Et, quoique l'on décrive *Les Sédentaires clandestins* comme étant une *sculpture sonore avec automatisation*, les jeux d'ombres et de lumière créés par des ampoules à intensité variable ne sont pas négligeables. Ils présentent diverses combinaisons de véhicules et de silhouettes humaines agrandis sur les murs, le plafond et le plancher, la lumière captant non seulement les éléments assemblés par l'artiste, mais aussi les corps des visiteurs attroupés tout autour.

Nous aurons compris que la force et l'intérêt des *Sédentaires clandestins* résident dans l'union des composantes (objets, éclairage, mouvements, sons, visiteurs, etc.). Agencées, elles forment l'œuvre. Sans l'une d'elles, il n'y a pas de création. Ici, bien qu'hybride, la réalisation sculpturale ne fait qu'un, ce qui est le cas de nombreux projets jumelant médiums et disciplines : que l'on songe à ceux de Diane Landry mais également à ceux de Kim Adams, Dominique Blain

The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontiers between forms that snap us out the Narcissus-narcosis. The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses.¹

— MARSHALL McLuhan, 1964

Once again, I ask myself which words should I use to define certain artworks. In an attempt to standardize their description, while conveying them in the best way possible, I have invented categories for them from sculpture, performance, video and so on. Until recently, the term *installation* appeared distinct and new in that it referred to a work's presentation rather than to its medium, such as painting or printmaking.² But, today, even this term, employed since the 1980s in Quebec,³ does not seem sufficiently eloquent to describe some works; therefore, I specify that they are *multimedia installations*, *installations with performance* or *sound installations*, for example.

By adding words, being more precise and differentiating, I can create descriptions that almost always include only the works concerned. But with this, are we not moving away from the objective of this exercise, which is to inscribe artists' works within a system that structures information, making it easier to collect art, carry out research, and even develop knowledge and pass it on? In the end, do we not become distanced from the works, which in any case are more complex than what we say of them under the guise of such synthetic forms as *interactive performance*, *mobile work* or *relational art*?⁴ As the descriptions become more elaborate, elements not discussed seem less important.

Diane Landry's *Les Sédentaires clandestins* from 2001 eloquently exemplifies this difficulty of defining much of contemporary art. Overall, the work presents a structure made up of 24 turntables and overhanging this is a metal armature, a mattress with miniature vehicles glued to it. The work shakes continuously in twenty-minute sequences, and although *Les Sédentaires clandestins* is described as being an *automated sound sculpture*, the play of light and shadow created by light bulbs of varying intensity is significant. Various combinations of human and vehicle shadows are enlarged on the walls, ceiling and floor, the light capturing not only the elements the artist has assembled, but also the bodies of the visitors gathering around.

From this, we understand that *Les Sédentaires clandestins*' strength and interest lies in a combination of components such as the objects, lighting, movement, sound, visitors, and so on. The way everything is laid out shapes the work. If one element is missing, the work is incomplete. Here, although the work is a hybrid, the sculptural work remains whole. This is the case for many projects that mix mediums and disciplines: I am thinking of Diane Landry's work but that of Kim Adams, Dominique Blain, and Jean-Pierre Gauthier. These projects make up the first category of works in which mediums and disciplines are combined.

Other works that take their effective qualities from several mediums

→ Catherine SYLVAIN, *Femme-chien*, 2003. Sculpture. Tyvek, pin, tuyau flexible, ventilateur, fil / Tyvek, pine, flexible piping, fan, wire. 200 x 315 x 160 cm (chien/dog), 100 x 48 x 61 cm (niche/haouse). Photo: Daniel Roussel. Avec l'aimable autorisation de l'EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.

Catherine SYLVAIN, *Femme-chien*, 2003.
Performance effectuée à la station de métro
Mont-Royal, Montréal / Performance at the
Métro Mont-Royal station, Montreal.

et Jean-Pierre Gauthier, notamment. Ces projets constituent une première catégorie d'œuvres où les médiums et les disciplines sont combinés.

D'autres œuvres qui puisent dans plusieurs médiums et disciplines leurs qualités opérantes fonctionnent autrement. Elles s'articulent de composantes variées qui forment un tout, mais ces dernières se présentent également de manière autonome. Ces œuvres sont polymorphes. Elles se déclinent en autant de disciplines qui les constituent sans perdre pour autant l'esprit d'ensemble qui les anime et fait leur richesse. Cette deuxième catégorie d'œuvres hybrides soulève quelques problématiques et certains points d'intérêts qui lui sont spécifiques et que je souhaite esquisser, en abordant trois réalisations récentes qui m'apparaissent être des cas types⁵.

LA SCULPTURE/PERFORMANCE *FEMME-CHIEN*
Femme-chien (2003), de Catherine Sylvain, est une sculpture gonflable à l'allure d'un chien qui, avec sa niche, s'impose par son format et la blancheur du matériau. La qualité de sa conception retient également l'attention, la forme bien équilibrée du canin ayant été conçue à partir d'un patron dessiné par l'artiste. Le travail de couture est d'une maîtrise remarquable. Ainsi, la sculpture a le pouvoir d'être appréciée pour sa plasticité. Certes, Catherine Sylvain convie les visiteurs de l'animal exposé en galerie à l'enlacer, montrant aussi un document vidéo où elle l'étreint au coin d'une rue. Ici, la vidéo de petite dimension de même que l'invite au corps à corps sont toutefois secondaires. Ils servent à évoquer, de l'image au geste mimétique, des performances qui se sont déroulées par le passé, en d'autres lieux.



and disciplines function differently. They link various components together to form a whole, but are also presented autonomously. These works are polymorphic. They come in as many disciplines as they are made up of but they do not lose their unity, which enriches them and brings them to life. This second category of hybrid works raises several problems and some specific points of interest that I would like to outline by looking at three recent works that seem to fit here.⁵

FEMME-CHIEN SCULPTURE/PERFORMANCE

Catherine Sylvain's *Femme-chien* of 2003, an inflatable sculpture that resembles a dog and its house, is imposing in its form and material whiteness. Its skilful conception also holds our attention, the canine's stunning shape having been made from a pattern of the artist's design. The sculpture's remarkable fabrication, then, can be appreciated for its formal qualities. Catherine Sylvain, of course, invites visitors to embrace the animal when it is exhibited in the gallery: she also presents a video showing her hugging it on a street corner. Here, however, the video on a small screen and the hands-on invitation are secondary. From the image to the mimetic gesture, they are used to recall past performances in other places.

Catherine Sylvain first presented *Femme-chien* in a public space, not in a gallery. She introduced her animal to the curious in the corridors of Concordia University in order to "familiarize" it with others. She then carried it around through the streets and to various Montreal parks. Each time she took it out, she embraced it at length, moving about and not caring too much about the people watching her. We understand that in these conditions, passersby generally kept their distance from the performer, as the gestures she was making were of an intimate, private nature. They were not prompted to approach the dog and to admire its qualities so much as to think about the tight bonds that some people have with their pets. The dog, as a sculpture, became an object for performance purposes.

Here the work operates in two time frames: the time of the sculpture and that of the performances. Each one implies a context of being seen—exhibition space, public space—and a kind of aesthetic experience—formal appreciation, questioning of society—that are specific to it. But one does not precede the other nor exclude it completely: it is a matter of interdependence. A video accompanies the sculpture, documenting the gestures the artist made beforehand. The gestures are dependent on the animal, which is skilfully made.



Ce n'est pas à l'intérieur d'une galerie mais dans l'espace public que Catherine Sylvain a présenté les toutes premières fois *Femme-chien*. Dans les couloirs de l'Université Concordia, elle a fait voir son animal aux curieux afin de le « familiariser » à autrui. Ensuite, elle l'a entraîné dans différents parcs et rues de Montréal. À chaque sortie, elle l'a longuement enlacé, en bougeant et en se souciant peu des regards. Nous comprendrons qu'en ces conditions, les passants conservaient généralement une certaine distance avec la performeuse puisqu'elle posait un geste intime, de l'ordre du privé. Ils n'étaient pas incités à approcher le chien pour apprécier ses qualités plastiques autant qu'à s'interroger sur les liens, tissés serrés, de certains de nos contemporains avec les animaux domestiques. Et le chien, d'une sculpture, devenait un objet employé pour fins performatives.

Ici, l'œuvre se joue en deux temps : le temps de la sculpture et celui des performances. Chacun d'eux implique un contexte de mise en vue – espace d'exposition, espace public – et un type d'expérience esthétique – appréciation plastique, questionnement de société – qui lui sont spécifiques. Mais l'un ne précède pas l'autre, ni ne l'exclut complètement. Il s'agit plutôt d'interdépendance. La sculpture est accompagnée d'une vidéo documentant les gestes effectués au préalable par l'artiste. Les gestes sont tributaires de l'animal qui est savamment confectionné.

LA PERFORMANCE/VIDÉO *DREAM FACTORY*

Conçu par Milutin Gubash et Althea Thauberger, le projet *Dream Factory* (2002) procède autrement. La performance s'apparente à la télé-réalité en reprenant certaines de ses façons de faire : annonce d'une audition pour « amateurs » et « professionnels » appartenant à une communauté, audition, sélection d'après des choix plus ou moins arbitraires, embauche de techniciens, création d'un plateau de télévision, prestations devant public, prises de vue, etc. Les artistes, eux, ne sont pas à l'avant-scène. Ils sont les maîtres d'œuvre d'une aventure qui s'est vécue en temps réel à Victoria, en Colombie-Britannique, et qui maintenant l'est en différé, par l'entremise de la vidéo.

Les performeurs de *Dream Factory* sont ceux et celles qui ont chanté, joué, dansé ou jonglé devant un public. Le plateau sur lequel ils se sont exécutés avait été conçu à l'intérieur d'un centre d'artistes. Il comprenait des moniteurs qui ont retransmis, en direct, les prestations. Ainsi, l'auditoire a été conscient de l'expérience bipartite à laquelle il a pris part : celle d'assister à un spectacle en chair et en os, tout en le voyant par l'œil de la caméra. Jusque-là, on pourrait croire que *Dream Factory* est semblable à certaines émissions de télé-réalité diffusées au petit écran de nos jours. Mais il s'en distingue par la sélection des performeurs. Par exemple, le trio qui a interprété le succès *California Dreamin'*, du groupe The Mamas & The Papas, n'avait ni l'âge ni l'habillement de mise pour entamer une carrière en chanson populaire.

En fait, avec *Dream Factory*, les artistes ont exploité certaines façons de faire de la télé-réalité pour en détourner la finalité. Là où elle impose une certaine homogénéisation de la culture, par la sélection de candidats répondant à des critères d'âge, de physique et de personnalité précis, ils épousent la diversité culturelle en présentant un large éventail d'individus aux talents variés. Là où elle fait miroiter un rêve qui est presque inaccessible, celui de monter sur une scène et d'être applaudi, ils concrétisent des rêves. De là, peut-être, le titre *Dream Factory* [usine de rêve].

Dans ce cas-ci, qu'en est-il de la cohabitation des disciplines, soit de la performance et de la vidéo ? Pour émettre une comparaison rapide, je dirais que la performance est à la vidéo ce que la parole est à l'écrit. Jamais des phrases prononcées ne seront des phrases lues, même si les mots sont identiques et que le lecteur est l'auteur, car le médium diffère. Il ne comporte pas les mêmes contraintes, ni les mêmes possibilités. Il y a donc un glissement, un décalage entre la performance et la vidéo, un écart qui complexifie le saisissement de *Dream Factory*, comprise dans son ensemble.

DREAM FACTORY PERFORMANCE/VIDEO

Milutin Gubash and Althea Thauberger's *Dream Factory* of 2002 proceeds differently. The performance is similar to reality television, taking on some of the ways it is produced, such as announcing an audition for "amateurs" and "professionals" to a certain group, auditioning people and making a more or less arbitrary choice, hiring technicians, creating a television setting, performing before the public, shooting, and so on. The artists themselves are not in the forefront. They are in charge of an adventure that happened in real time in Victoria, British Columbia, and is now a recording on video.

The *Dream Factory* performers are those that acted, sang, danced and juggled in front of the public. The stage where they performed was set up in an artist-run centre, and included monitors that relayed the performances directly. Thus, the audience was aware of taking part in a bipartite experience: that of watching a show in person, while seeing it through the eye of the camera. Until then, one might think that *Dream Factory* is like some of the reality shows seen on the small screen today. But what makes it different is the choice of performers. For example, the trio who sang The Mamas & The Papas' successful *California Dreamin'* are neither the right age nor have the appropriate look to launch a career as pop singers.

In *Dream Factory*, the artists have exploited some of reality television's ways in order to divert the end results. Instead of imposing a certain homogenization of our culture by selecting candidates that respond to precise criteria of age, physique and personality, they embrace cultural diversity by presenting a broad range of people with a

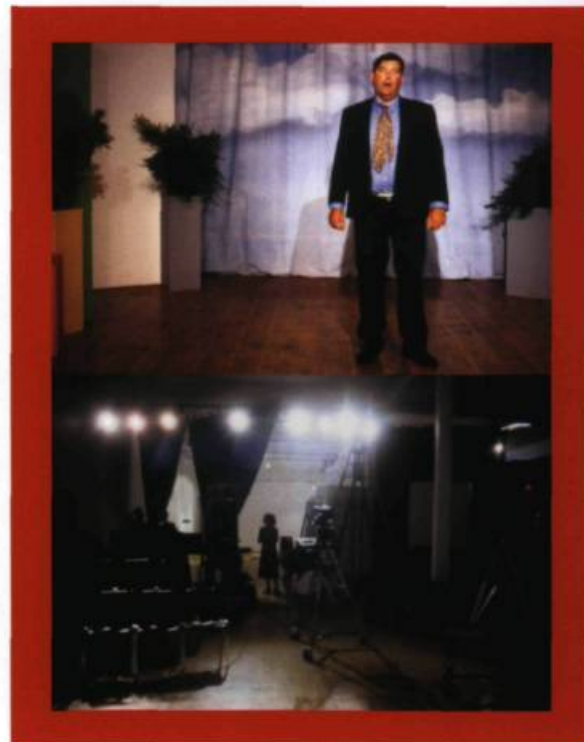
variety of talent. Whereas reality television paints a glowing picture of a dream that is almost inaccessible, such as going on stage and being applauded, they make the dream come true. Perhaps this is where the title *Dream Factory* comes from.

In this case, how do disciplines such as performance and video cohabit? To give a quick comparison, I would say that performance is to video what the word is to writing. Sentences spoken out loud will never be the same as those read to oneself, even if the words are identical and the reader is the author: the medium is different. It entails neither the same constraints nor the same possibilities. There is a shift, a time-lag between the performance and the video, a difference that makes *Dream Factory* more complex when taken as a whole.

MARCHANDISES INSTALLATION / THEATRICAL INTERVENTION

Claudie Gagnon's *Marchandises* from 2003 includes a theatrical intervention as well as an installation in which visitors are invited to enter and move around. The installation looks like a maze but is in fact an arrangement of tables on which a massive quantity of ingenious and eccentric stuff is displayed. Most of it evoking aspects of food such as fur in plastic containers that suggest rabbit pâté, plates overflowing with insulating foam that resemble macaroni and cheese, and squares of sponge that look like little cakes. They are placed under the tables as well as on top, leading visitors from one surprise to the next.

One might not be aware that on the evening of the opening,⁶ actors dressed up as a waitress at a lunch counter, a biochemist and a rabbit, to name just a few, worked to produce some of the displayed elements.



Milutin GUBASH et Althea THAUBERGER, *Dream Factory*, 2002. Performance / vidéo. Performance effectuée au centre d'artistes Open Space Arts Society, Victoria, Colombie-Britannique, et DVD édité par Open Space. 1 h 1 min 33 sec (vidéo) / Performance/vidéo. Performance at Open Space Arts Society, an artist-run centre in Victoria, British Columbia, and a DVD edited by Open Space. Video 1:01:33.

L'INSTALLATION/INTERVENTION THÉÂTRALE *MARCHANDISES*

Les *Marchandises* (2003), de Claudie Gagnon, s'articulent quant à elles par une intervention théâtrale de même que par une installation à l'intérieur de laquelle les visiteurs sont conviés à entrer et à se déplacer. Cette installation à l'allure d'un labyrinthe est en fait une configuration de tables sur lesquelles une quantité monstre de bricolages fantaisistes et ingénieux est étalée. La plupart d'entre eux évoquent le domaine de l'alimentaire. La fourrure dans des contenants de plastique rappelle de la terrine de lapin, les assiettes bondées de mousse isolante : du macaroni au fromage, les carrés d'éponges : des petits gâteaux, et ainsi de suite. Il y en a aussi sous les tables de même qu'au-dessus, amenant les visiteurs de surprises en surprises.

These last ones all seemed to be made from the same mould, a fascinating yet repulsive world that defies the imagination. However, people that took part in the theatrical intervention can easily recognize the remaining traces.

In the figurative sense, the theatrical intervention brings the installation to life. The characters activate the setting composed of an incredible maze. They give it energy. Although this intervention occurred at the opening, it could easily have taken place later on during the exhibition because it did not substantially change what was shown. The intervention was a kind of addition, an emphasis or punctuation that reinforced and intensified the work's overall presence. Thus, if I suggest that there is a relationship of *complementarity* between the sculpture and performances of *Femme-chien*, and a *time*



Claudie GAGNON, *Marchandises*, 2003. Installation/intervention théâtrale. Objets divers, matériaux divers. Environ 340 x 560 x 1000 cm (dimensions d'exposition). Intervention théâtrale effectuée dans un local commercial désaffecté, Saint-Hyacinthe. Photo: Alain Chagnon. Avec l'aimable autorisation de EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. / Installation/theatrical intervention. Diverse objects of various materials. Exhibition dimensions about 340 x 560 x 1000 cm. Theatrical intervention in a vacant commercial space in Saint-Hyacinthe. Photograph: Alain Chagnon. Courtesy of EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.

On peut ignorer qu'à la soirée d'ouverture⁶, des acteurs à l'allure d'une serveuse de comptoir lunch, d'un biochimiste ou d'un lapin, pour en nommer certains, ont travaillé à la réalisation de quelques-uns des éléments présentés. C'est que ces derniers semblent tous êtres faits à partir du même moule, celui d'un univers fascinant et répulsif, défiant l'imaginaire. Pourtant, les gens qui ont pris part à l'intervention théâtrale peuvent sans peine reconnaître les traces qui en sont restées.

Au sens figuré, l'intervention théâtrale a donné vie à l'installation. Les personnages ont activé l'environnement que constitue l'étonnant labyrinthe. Ils l'ont dynamisé. Tenue au vernissage, cette intervention aurait également pu se dérouler ultérieurement dans la période d'exposition car elle ne modifiait pas substantiellement ce qui était montré. Elle était une sorte d'ajout, de marque ou de ponctuation qui renforçait, intensifiait la présence de l'ensemble. Ainsi, si j'avais qu'il y avait un rapport de *complémentarité* entre la sculpture et les performances de *Femme-chien*, et un *décalage* entre la performance et la vidéo de *Dream Factory*, je parlerais ici de *ponctuation*.

Dans ce texte, les œuvres *Femme-chien*, *Dream Factory* et *Marchandises* ont toutes trois été présentées comme appartenant à deux disciplines car les artistes les ont décrites de la sorte. Élaborées ainsi, les descriptions de *Femme-chien* et de *Dream Factory* paraissent toutefois « incomplètes », en n'incluant pas certains éléments. Dans *Femme-chien*, la vidéo exposée conserve un statut ambigu –, c'est un document qui ne fait pas partie de l'œuvre mais qui est essentiel pour comprendre son caractère performatif –, tandis que dans *Dream Factory*, le processus menant aux prestations de même que le plateau qui était exposé aux

lag between the performance and the video in *Dream Factory*, here I would speak about *punctuation*.

All three works, *Femme-chien*, *Dream Factory* and *Marchandises*, have been presented as belonging to two disciplines because the artists described them as such. However, elaborated in this way, the descriptions of *Femme-chien* and *Dream Factory* appear “incomplete,” missing some elements. In *Femme-chien*, the exhibited video has an ambiguous status – it is a document that is not part of the work but is essential for understanding its performative nature –, whereas in *Dream Factory*, the process leading to the performances as well as the stage exhibited at the artist-run centre during its opening hours did not have this – if it did, we would say that it was a *relational work of a performative nature with an installation and a video* or some thing like that. Yet, these elements are significant: we could look at polymorphic works that include three, four or even more disciplines.

What is more, we should mention that from one presentation to the next, these polymorphous works are subjected to significant changes. For example, *Marchandises* could be shown without the theatrical intervention. As such, its scope would be modified. Nevertheless, the work remains significant.

These reflections prompt me to look for the most suitable descriptions to define polymorphous works, but also to consider the complexity of their nature and the extent of their range. These works imply a combination of disciplines as well as unusual time and space relationships that are new each time. Generally linked to a particular context – such as *Dream Factory* in Victoria – they are not limited to it. They overflow in various ways, through various

heures d'ouverture du centre d'artistes n'en ont pas – s'ils en avaient, nous dirions qu'il s'agit d'une *œuvre relationnelle à caractère performatif avec installation et vidéo*, ou quelque chose de semblable. Pourtant, ces éléments ont une valeur. Et nous pourrions étudier des réalisations polymorphes jumelant trois, quatre, voire plus de disciplines.

Qui plus est, mentionnons que d'une fois à l'autre, les réalisations polymorphes présentées sont sujettes à des changements non négligeables. Par exemple, l'installation de *Marchandises* pourrait être montrée sans l'intervention théâtrale. Le cas échéant, sa portée sera modifiée. Néanmoins, l'œuvre demeurera significative.

Ces réflexions portent à nous interroger sur les descriptions les plus appropriées pour définir les œuvres polymorphes. Mais, aussi, sur la complexité de leur nature et l'étendue de leur portée. Ces œuvres impliquent des jumelages de disciplines de même que des rapports au temps et à l'espace qui sont inhabituels et chaque fois renouvelés. Généralement liées à un contexte particulier – pensons à *Dream Factory*, à Victoria –, elles ne s'y limitent pas. Elles en débordent de diverses façons, selon divers procédés – la vidéo, pour *Dream Factory*. Elles sont *insituables*⁷.

Leur complexité engendre des difficultés, mais elle me semble également être une richesse. Les œuvres polymorphes suscitent une certaine redéfinition ainsi qu'un dépassement, à la fois de l'art et du discours à son sujet. Comme l'a écrit si bien Marshall McLuhan, la rencontre de deux médias – ou de deux disciplines, pour reprendre mes propres mots – engendre des formes nouvelles, de nouvelles énergies, de nouveaux rapports entre les choses de même qu'entre nous et les choses⁸. ←

Née en 1976 à Québec, **Mélanie BOUCHER** vit et travaille à Montréal. Commissaire indépendante, elle poursuit des études de doctorat à l'UQAM, sa thèse ayant pour sujet l'usage de l'aliment dans l'art performatif contemporain. En 2003, elle était co-commissaire de *ORANGE. L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe*, une manifestation d'envergure internationale sur le thème de l'agroalimentaire produite par EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, dont elle a également dirigé la publication. Parmi les expositions dont Mélanie Boucher a été commissaire, mentionnons aussi *Patrick Coutu. Œuvres spatiales*, montrée en 2002 au Musée national des beaux-arts du Québec, à Québec, et *Invaisemblable. L'Univers des collectifs*, présentée pour la première fois en 2002 au Musée régional de Rimouski. Mélanie Boucher a contribué à diverses publications et événements. En 2005, elle était lauréate du prix Relève de la Société des musées québécois. En 2006, elle signera *Claude Millette. La résistance des matériaux. Sélection d'œuvres, de 1976 à 2006*, une rétrospective produite par EXPRESSION.



processes – video for *Dream Factory*. They are *insituables* [go beyond conventional definitions].⁷

It seems to me that the works' complexity produces difficulties, but it also enriches them. Polymorphous works call for a certain re-definition, and as well invite us to go beyond what is customary both in art and its discourse. As Marshall McLuhan so well wrote, the meeting of two media – or two disciplines, to use my words – creates new forms, energies and relationships between things and also between things and us.⁸ ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN

Mélanie BOUCHER was born in Quebec City in 1976 and now lives and works in Montreal. She is an independent curator, currently studying in the doctoral program at UQAM, her thesis being on the use of food in contemporary performance art. In 2003, she was co-curator of *ORANGE. L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe*, an event of international standing on the theme of food processing organized by EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. She was also in charge of the publication. Among the exhibitions Mélanie Boucher has curated are *Patrick Coutu. Œuvres spatiales*, presented in 2002 at Musée national des beaux-arts du Québec in Quebec City, and *Invaisemblable. L'Univers des collectifs*, shown for the first time in 2002 at Musée régional de Rimouski. Mélanie Boucher has also written for art publications and worked for various events. In 2005, she received the Prix Relève from the Société des musées Québécois. And in 2006, she will curate *Claude Millette. La résistance des matériaux. Sélection d'œuvres, de 1976 à 2006*, a retrospective produced by EXPRESSION.

NOTES

1. Marshall McLuhan. *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. de l'anglais par Jean Paré avec une préface de Florian Sauvageau, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. Sciences humaines, [1964], 1993, p. 105 / Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964, p. 55.
2. Bien qu'il ait été publié il y a de cela quelques années, je renvoie le lecteur à cet ouvrage, très éclairant, sur l'installation au Québec. Anne Bérubé et Sylvie Cotton (dir.). *L'installation. Pistes et territoires*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1997 / Anne Bérubé and Sylvie Cotton, eds. *L'installation. Pistes et territoires*, Montreal: Centre des arts actuels SKOL, 1997. Even though it was published a few years ago, I encourage the reader to consult this very enlightening book on Quebec installation practices.
3. Patrice Loubier. «L'idée d'installation. Essai sur une constellation précaire», dans Anne Bérubé et Sylvie Cotton (dir.), *op. cit.*, p. 14.
4. Contrairement à l'installation, qui se définit d'après son mode de présentation, notons que l'art relationnel l'est d'après l'intention de l'artiste / Note that contrary to installation, which describes a work's presentation, relational art defines the artist's intention.
5. Ma réflexion est née dans le cadre de mes fonctions à EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, de 2002 à 2005. Aussi, c'est dans ce cadre qu'il m'a été donné de me familiariser aux œuvres présentées dans ce texte / My thoughts come from my work at EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe from 2002 to 2005. It was also here that I became familiar with the artworks presented in this text.
6. De *ORANGE. L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe*, la première édition d'une manifestation artistique dans laquelle le projet *Marchandises* était présenté. Produite par EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, *ORANGE* était un cocommissariat de Marcel Blouin, Patrice Loubier et moi-même / *Marchandises* was presented at the first edition of *ORANGE*, a contemporary art event in Saint-Hyacinthe. Produced by EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, *ORANGE* was curated by Marcel Blouin, Patrice Loubier and myself.
7. Pour reprendre un mot formé par Johanne Lamoureux qui colle à mon propos si l'on étend sa portée. Voir Johanne Lamoureux, *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. *Lieudit*, 2001 / This term, introduced by Johanne Lamoureux, serves my purpose if I broaden its scope. See Johanne Lamoureux. *L'art insituable. De l'in situ et autres Sites*, Montreal: Centre de diffusion 3D, coll. *Lieudit*, 2001.
8. Tout particulièrement, voir le chapitre «L'énergie hybride. *Les liaisons dangereuses*», dans Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 95-105 / See, especially, the chapter "Hybrid Energy. *Les Liaisons Dangereuses*," in McLuhan, p. 48-55.

← **Claudie GAGNON**, *Marchandises*, 2003. Installation/intervention théâtrale. Objets divers, matériaux divers. Environ 340 x 560 x 1000 cm (dimensions d'exposition). Intervention théâtrale effectuée dans un local commercial désaffecté, Saint-Hyacinthe. Photo: Emanuel Vanasse. Avec l'aimable autorisation de EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe / *Claudie Gagnon, Marchandises*, 2003. Installation/theatrical intervention. Diverse objects of various materials. Exhibition dimensions about 340 x 560 x 1000 cm. Theatrical intervention in a vacant commercial space in Saint-Hyacinthe. Photograph: Emanuel Vanasse. Courtesy of EXPRESSION, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.