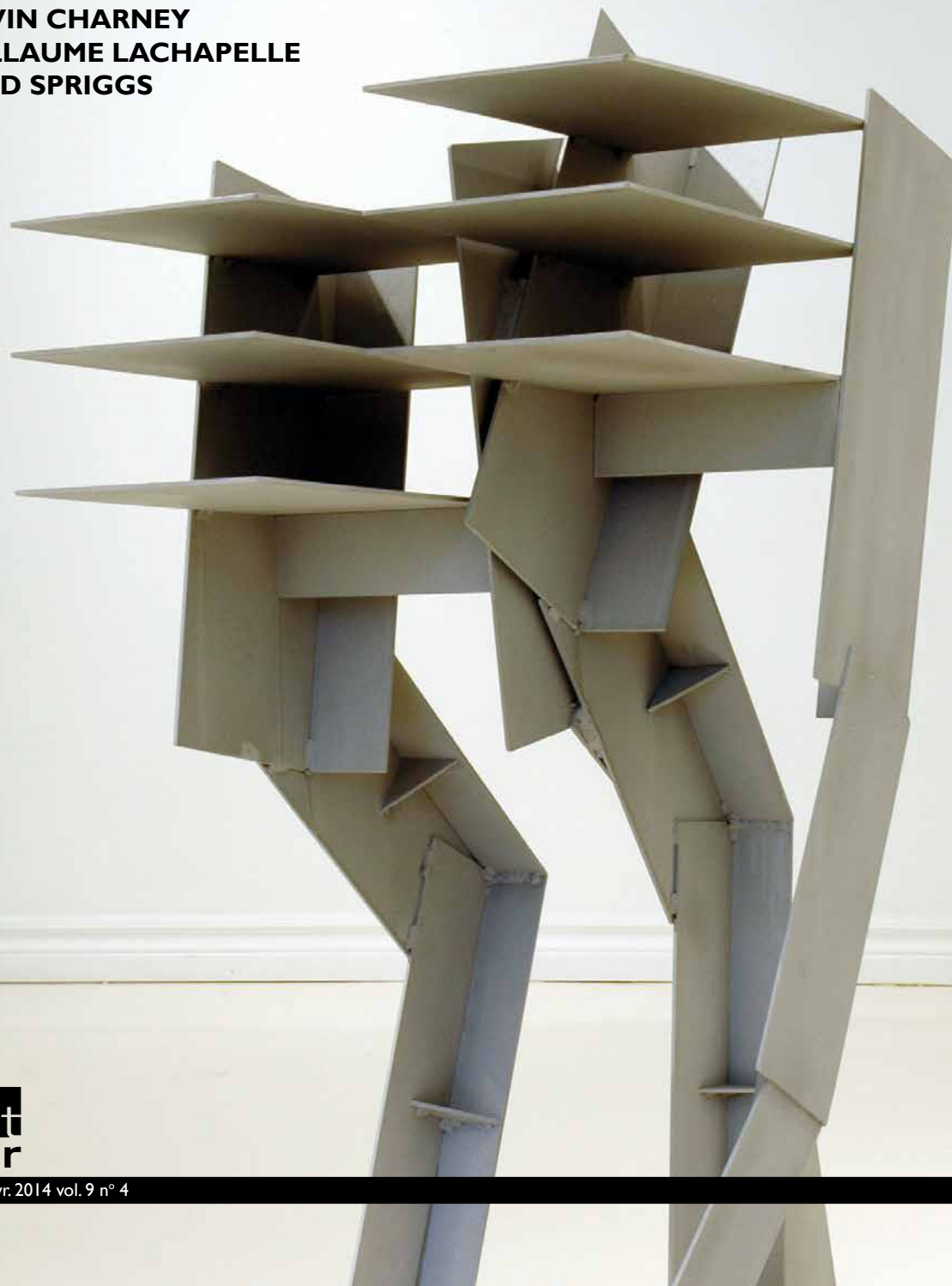


**MELVIN CHARNEY
GUILLAUME LACHAPELLE
DAVID SPRIGGS**



INVITATION

**Art
Mûr**

mars - avr. 2014 vol. 9 n° 4

MOT DES DIRECTEURS | A WORD FROM THE DIRECTORS

Nous avons eu l’opportunité et l’immense plaisir de travailler à plusieurs occasions avec l’artiste Melvin Charney. Nous avons donc été honorés que Mme Ann Charney ait accepté de collaborer avec nous afin de vous présenter l’exposition *La ville en mouvement*, notre toute première exposition posthume. Rendre un hommage à la hauteur de ce grand artiste a été pour nous un défi. Melvin Charney a marqué plus d’une génération par ses projets d’art public et par sa production artistique, mais aussi par ses maintes années d’enseignement à l’Université de Montréal. Il est le seul artiste canadien et sûrement l’un des rares mondialement à avoir représenté à deux reprises son pays à la Biennale de Venise, une fois comme artiste et l’autre comme architecte. Montréal fut choyée par sa présence, la ville porte d’ailleurs la marque de son génie dans son paysage urbain. Nous espérons que vous vous joindrez à nous pour honorer la mémoire d’un des plus grands artistes canadiens.

Comme complément à cet hommage à Melvin Charney, nous présentons deux autres expositions solos de Guillaume Lachapelle et de David Spriggs, deux artistes prometteurs qui comme Charney, se fascinent par l’espace que nous habitons. C’est un réel privilège de voir leur travail évoluer au fil des années en sachant que leur contribution à l’histoire de l’art canadien sera significative.

Rhéal Olivier Lanthier
François St-Jacques
Directeurs et fondateurs

We had the opportunity and the immense pleasure to work with Melvin Charney on many occasions. It was thus a tremendous honour when Mrs. Ann Charney accepted to collaborate with us on *A City In Movement*, our very first posthumous retrospective. Paying tribute to a great artist in an exhibition that would measure up to his work and memory has been quite a challenge. Melvin Charney has had an exceptional influence through his public art projects and his consistent artistic production, but also through years of teaching at the University of Montreal. He is the only Canadian artist and one of the rare international artists who had the opportunity to represent their country twice at the Venice biennial, once as an artist and once as an architect. Montreal has had the privilege of his presence; its urban landscape is marked by his imagination. We hope that you will join us to honour the memory of one of Canada’s greatest artists.

To compliment this tribute to Melvin Charney, we are presenting two concurrent solo exhibitions from Guillaume Lachapelle and David Spriggs — two promising talents who, like Charney, are fascinated by the space we inhabit. It’s a privilege to see their work evolve over the years knowing that their contribution will be significant to Canadian art history.

Rhéal Olivier Lanthier
François St-Jacques
Directors and founders

AVIS IMPORTANT

Depuis le 13 janvier 2014, Postes Canada a augmenté de façon substantielle le coût des envois. Nous souhaitons obtenir votre soutien financier afin de poursuivre notre programme de publications. Depuis maintenant plusieurs années, nous produisons l’opuscule *Invitation* dont vous avez présentement une copie entre les mains. Ce projet nous tient réellement à cœur. Non seulement est-il unique dans l’univers des galeries privées, il nous permet de laisser une trace des fabuleux projets que nos artistes réalisent et d’offrir aux jeunes historiens de l’art des diverses universités canadiennes l’opportunité de publier.

Pour toutes ces raisons et encore plusieurs autres, nous vous invitons à vous abonner pour une période de trois ans pour la modique somme de 20\$ (30\$ pour l’international). Vous trouverez à l’endos les informations concernant la démarche à suivre pour confirmer votre abonnement.

Nous vous remercions grandement de votre soutien!

Since January 13th, 2014, Canada Post has increased the price of postage substantially. We request your financial support to carry on our publication program. For many years now, we have produced the brochure *Invitation* which you are currently holding a copy of. This publication is very important to us. Not only is it unique in the world of commercial galleries, it allows us to build a record of the incredible projects the artists we work with have achieved. Additionally, it offers young emerging art historians of various Canadian universities the opportunity to publish.

For all these reasons and many others, we cordially invite you to subscribe for the next three years for the affordable cost of \$20 (\$30 for international readers). Please find the information regarding the procedure to follow to confirm your subscription on the back of this page.

We are very thankful for your support.

IMPORTANT NOTICE

ABONNEZ-VOUS DÈS MAINTENANT

Nous vous offrons trois façons de confirmer votre abonnement: par la poste en joignant le formulaire ci-bas, par courriel à l'adresse invitation@artmur.com ou par téléphone au (514) 933-0711. Le paiement peut être effectué par carte de crédit ou par chèque.

To confirm your subscription, we offer you three options: complete the form below and mail it to the gallery, email your information to invitation@artmur.com, or call us at (514) 933-0711. Payments can be made by credit card or by cheque payable to Art Mûr.

Nom / Family Name

Prénom / First Name

Adresse / Address

App. / Apt.

Ville / City

Province / State

Code postal / Postal code / Zip

Numéro de téléphone / Telephone number

Courriel / Email

Païement / Payment

☐ Cheque

☐ Mastercard

☐ Visa

Numéro de carte de crédit / Credit card number

Date d'expiration / Expiration date

Signature



SUBSCRIBE NOW

PROGRAMMATION | PROGRAMMING

Vernissage : Le jeudi 13 mars de 17h00 à 20h00 / Opening reception: Thursday, March 13th from 5-8pm
Du 8 mars au 26 avril 2014 / March 8 - April 26, 2014

Melvin Charney : La ville en mouvement / A City in Movement

Commissaire / Curator : Gwendolyn Owens

Introduction de Gwendolyn Owens traduit de l'anglais par Anaïs Castro p.06

Texte de Nicolas Rivard p.07

Introduction by Gwendolyn Owens p.08

Facing The Golem. Text by Edwin Janzen p.09

David Spriggs : Transparency Report

Texte de Marie-Hélène Constant p.12

Viewing Control: David Spriggs and the Politics of Transparency. Text by Vincent Marquis p.14

Guillaume Lachapelle : Visions

Texte de Julie Alary Lavallée p.16

The Architecture of Knowledge In the Work of Guillaume Lachapelle. Text by L. Sasha Gora p.18

Du 23 avril au 13 mai 2014 / April 23 - May 13

Penny Harris: The Petrified Poem

Espace 6 : Projet locatif

Texte de Penny Harris traduit de l'anglais par Anaïs Castro p.22

Text by Penny Harris p.22

L	M	M	J	V	S	D
F	10	10	12	12	12	F
	18	18	20	20	17	

Les artistes et la galerie tiennent à remercier / The artists and the gallery would like to thank:





MELVIN CHARNEY : LA VILLE EN MOUVEMENT

Introduction de Gwendolyn Owens traduit de l'anglais par Anaïs Castro

Melvin Charney atteignit la maturité à un moment où l'Amérique du Nord explosait, non pas sous les bombes ennemies, mais sous le réaménagement urbain des années soixante guidé par les chefs d'État et les politiciens de l'époque. De hauts édifices étaient remplacés par de plus hauts bâtiments encore. Des pâtés de maisons entiers disparaissaient sans être jamais reconstruits puisque les fonctionnaires ne semblaient jamais s'entendre ou changeaient constamment d'idée. La monotonie laissait place à plus de monotonie à travers des projets architecturaux tous aussi ennuyeux et stériles.

Bien que Charney ait étudié l'architecture, il ne dessinait pas des gratte-ciels ou des maisons, mais souhaitait mettre sa compréhension de l'architecture au profit de l'art afin d'offrir un nouveau regard sur l'architecture urbaine et la ville. À travers un large corpus d'œuvres comprenant tout aussi bien des installations temporaires que des sculptures permanentes in situ, certaines ayant été construites et d'autres étant restées au stade de projets, ainsi que d'extraordinaires œuvres bidimensionnelles, il entreprit de critiquer son environnement urbain. Il utilisait ce qu'il apprenait lors de ses voyages, photographiant tout ce qu'il voyait, et puisait dans la panoplie de sujets sur lesquels il lisait afin de toujours approfondir son travail, multipliant la variété de thèmes qu'il abordait, mais également

l'étendue de ces références à des artistes et des endroits tout aussi proches que lointains. Il voyait la beauté tout autant dans les temples de Turquie que dans les habitations modestes de Trois-Rivières.

Dans le travail de Charney, l'architecture est toujours une entité vivante qui respire au rythme de la ville. Les minces jambes de ses édifices en course semblent féminines. Est-ce que les édifices qui comme nous ont des pieds, un corps et une tête ont eux aussi des rapports sexuels? S'agit-il de bâtiments féminins qui s'enfuient? Diverses masses architecturales s'évalent sur des publicités faisant la promotion de services érotiques androgynes imprimées au dos de magazines. L'objet sexuel à multiple usage et un ensemble d'édifices tout aussi pratiques superposés sur la même page.

Les scientifiques disent que nous apprenons le mieux lorsque nous sommes intéressés et amusés. Melvin Charney avait de sages messages à livrer, mais il savait que pour intéresser son auditoire, il devait les fasciner avec un art qui était à la fois stimulant, captivant et amusant, souvent coloré et parfois osé. Il mourut en 2012, et bien que sa production artistique se soit arrêtée en même temps que lui, il nous a laissé amplement à considérer et nous resterons encore longtemps sous le ravissement de son travail.

MELVIN CHARNEY : LA VILLE EN MOUVEMENT

Texte de Nicolas Rivard

Architecte, sculpteur, peintre, photographe, professeur, auteur, représentant du Canada à la Biennale d'art de Venise en 1986 puis à la Biennale d'architecture de Venise en 2000, initiateur de nombreux projets artistiques sur le domaine public comme sur papier, Melvin Charney est un artiste dont la carrière a su se démarquer dans le paysage canadien et international.

Natif de Montréal, l'artiste impose, dès le début de sa pratique, son goût pour l'architecture populaire. Celle-ci se confronte à l'architecture officielle prônée par les grandes villes, l'architecture d'élite autrement dit, pour centrer sa composition sur le contenu social de la pratique. L'architecture officielle misant sur sa fonction symbolique externe, Charney défend plutôt une architecture intégrée à son environnement, une qui reflète concrètement les conditions des classes populaires et qui tend à leur émancipation par la mise en œuvre cohérente d'un langage structurel propre à leur mode de vie. En d'autres termes, l'architecte défend le fait que la signification d'un bâtiment provient de l'expérience qu'on en fait. Charney développe ainsi ce qui deviendra sa maintenant célèbre définition de l'architecture québécoise et qui influencera plusieurs générations d'artistes, d'architectes et d'urbanistes.

C'est donc à une idéologie intrinsèquement reliée aux manières d'habiter la ville que l'on associe le travail artistique de Charney. En relevant les spécificités du lieu par des représentations hautement symboliques, les œuvres de Charney abordent une conception de la mémoire collective en insistant sur la continuité du caractère bâti de la ville. Autrement dit, c'est en établissant « des rapports entre les édifices et leur milieu environnant! » que l'artiste « cherche à saisir les transformations complexes des espaces urbains et les rapports sociaux qui s'y jouent ».

À partir des années 1970, la production artistique de Charney se fait de plus en plus politisée. Elle pose un regard critique sur la ville, sur la manière de l'aménager et de l'habiter. La plus connue de ces manifestations est certainement l'événement *corridart*, produit en 1976 durant les Jeux Olympiques à Montréal. Ce projet *in situ* interrogeait l'aménagement de nouveaux espaces urbains dans le cadre de l'événement sportif. Il sera détruit deux jours après son installation, sous l'ordre du maire Jean Drapeau qui y pressentait un regard trop critique et politique.

On lui doit également plusieurs aménagements et œuvres d'art publiques qui définissent maintenant le paysage montréalais dont *Le jardin de sculptures*, aux abords du Centre Canadien d'Architecture (CCA) ainsi que *Gratte-ciel*, *cascades d'eau/rues*, *ruisseaux... une construction* à la Place Émilie-Gamelin. Inauguré en 1990 par le dalai-lama, son *Monument national pour les droits de l'homme* à Ottawa figure comme la première œuvre au monde consacrée à cette cause.

En 1991, le CCA lui consacre une rétrospective réunissant une centaine d'œuvres provenant de diverses collections publiques et privées. Puis, en 2002, c'est au tour du musée d'art contemporain de Montréal de lui consacrer une rétrospective rassemblant à la fois des photographies réalisées depuis les années 1950, des photographies peintes ainsi que des dessins et des sculptures reliés à divers projets réalisés durant les années 1990. Ses œuvres font également parties de collections au sein de nombreux musées canadiens et internationaux

Sachant manier avec force la relation entre art et architecture, Melvin Charney s'inscrit fermement dans l'histoire par sa philosophie postmoderne centrée sur le respect de la tradition, de la mémoire collective et de l'habitation de la ville contemporaine.

1. Marie-Ève Breton, « L'identité du bâti montréalais à l'aune de la continuité et de l'invention », *La ville : phénomène de représentation*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 69.

2. Anne Bénichou, « Les usages citoyens des espaces urbains : entre actualités, archives et œuvres », *Archivaria*, no 67, printemps 2009, p. 116.

p. 6 Melvin Charney

Cities on the Run... Blocks Running Scared, 1997

bois, lacquer / wood, lacquer

160 x 172.5 x 42 cm / 63 x 68 x 16.5 in



MELVIN CHARNEY : A CITY IN MOVEMENT

Introduction by Gwendolyn Owens

Melvin Charney came of age at the moment when North American cities were being blown apart, not by enemy bombs, but by their own leaders and politicians in the urban renewal of the 1960s. Tall buildings were replaced by taller ones. Blocks of housing became blocks of voids as buildings were destroyed and replaced by nothing as shifting priorities and preoccupations distracted city officials. Sameness begot more sameness in boring, uncreative architectural projects.

Although Charney studied architecture, he designed no skyscrapers or houses. Instead, he was destined to use his knowledge of architecture to make art to make us see buildings and the city differently. In artworks ranging from temporary installations to permanent site-specific sculptures—some that were built, some only proposals—and extraordinary two-dimensional works of art, he took on the challenge of critiquing the new urban order. He used what he learned travelling—photographing what he saw—and reading broadly across many subjects, to add depth to his work: not just depth of form but depth of meaning in references to artists

and places, both near and far away. He saw beauty in temples in Turkey and beauty in working class housing in Trois-Rivières.

In Charney's works, buildings are living, breathing entities. The narrow legs in the running buildings look feminine. Do buildings, which like people, have bases or feet, bodies, and heads or tops, have a sex? Are these running female buildings? Various architectural blobs on the grid are over laid on advertisements for She-Males from the back pages of magazines. The all-purpose sex objects and the all-purpose blob building put together all on the same page.

Scientists say we learn best when we are interested and amused. Melvin Charney had some serious messages, but knew that the best way to interest his audience was by fascinating them with art that was exciting, intriguing, often colorful and sometimes a little racy. He died in 2012, and while there will be no more new Charney works of art, we will still be charmed for a long, long time by what he left for us to ponder.

MELVIN CHARNEY : A CITY IN MOVEMENT

FACING THE GOLEM

Text by Edwin Janzen

The artistic work of Melvin Charney (1935–2012) invites us to break through the wall traditionally separating art from “functionalist” architecture. Also a professional architect—and a lifelong student of the built worlds of Montreal—Charney understood that the symbolism of art also functioned within architectural forms. As an artist, he set architecture free from functionalism to speak on its own terms, in its own voice.

Charney's representations of buildings, unpeopled and thus functionless, exert themselves. Some are ambulatory. Others toy with anthropomorphism, even as their gaping doors and windows fail to produce satisfyingly symmetrical happy-faces. Here we see the structures of industrialism uncoupled from its Smithian conceits (productive labour, increase of trade, etc.). Indeed, Charney's works place us in a vantage point that seems to *predate* industrialism, a situation somehow medieval, unaffected by Enlightenment liberalism, and deeply, sternly critical.

Positing a perceptual time machine, what might factories and tenements mean to people of the Middle Ages? Charney himself sought such medieval comparisons, invoking the Jewish tradition of the golem (Hebrew: “unshaped form”) in certain works. A creature fabricated of mud, a golem was brought to life by inserting into its mouth a *shem*, a small paper inscribed with one of the names of God. Created to do a wise rabbi's bidding, golems are better known from late medieval tales in which they slip their bonds and go berserk. The golem's chief deficiency is its inability to speak—yet for anyone who faces one, probably its rampage would be sufficiently expressive.

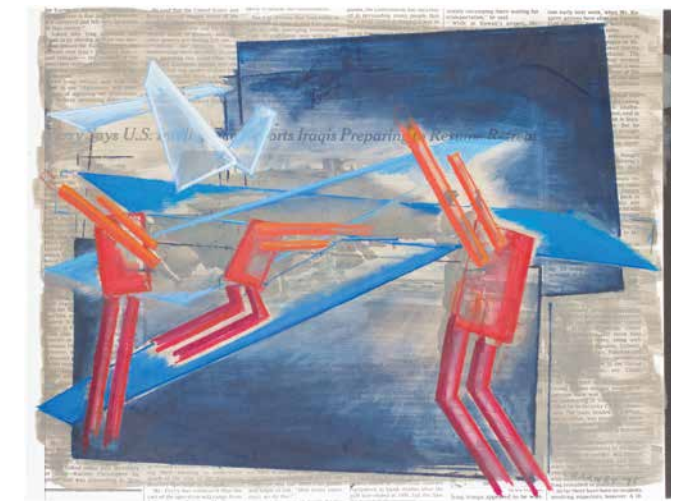
Charney recognized that buildings, even abandoned ones, are like golems—expressive, inquiet—and he used their symbolic language in his art. In permitting us to hear this language, Charney uncovers haunted landscapes within industrial capitalism, a kind of spiritual or emotional underworld somehow impervious to penetration by liberal notions of progress.

One can understand how Marx, ruthlessly critical of capitalism yet impressed by its dynamism, might have embraced the notion that capitalism will create the tools for its own destruction. It's a bleak emotional place, facing the golem—and how little has changed!

Today's berserk golems are built of brick and brushed steel, with cheap, smoked-glass balconies, but their forward march seems as inexorable. Reach into the mouth, if you will, and pull out the *shem*, but the golem just keeps on coming. Those who resist are swept away to marginal locations (Ville Émard, Laval) or content themselves with band-aid measures. That the monster will somehow destroy itself is an attractive fantasy.

p.8 Melvin Charney, *Sans titre / Untitled*, bois, papier / wood, paper 33 x 65 x 13 cm / 13 x 25.5 x 5 in

p.9 Melvin Charney, *In Flight Series ...On the aircraft carrier George Washington*, 1994. 1995, pastel et acrylique sur photographie / oil pastel and acrylic on photograph, 59 x 77 cm





Melvin Charney, *Rooms, P.S. I.*, 1979, coloured pencil on vellum / crayon de couleur sur papier vélin, 43 x 49.5 cm / 17 x 19 in

DAVID SPRIGGS : *TRANSPARENCY REPORT*



David Spriggs, *Profile Type A*, 2014, impression numérique / print, edition de 5 / edition of 5, 76 x 51 cm / 30 x 20 in

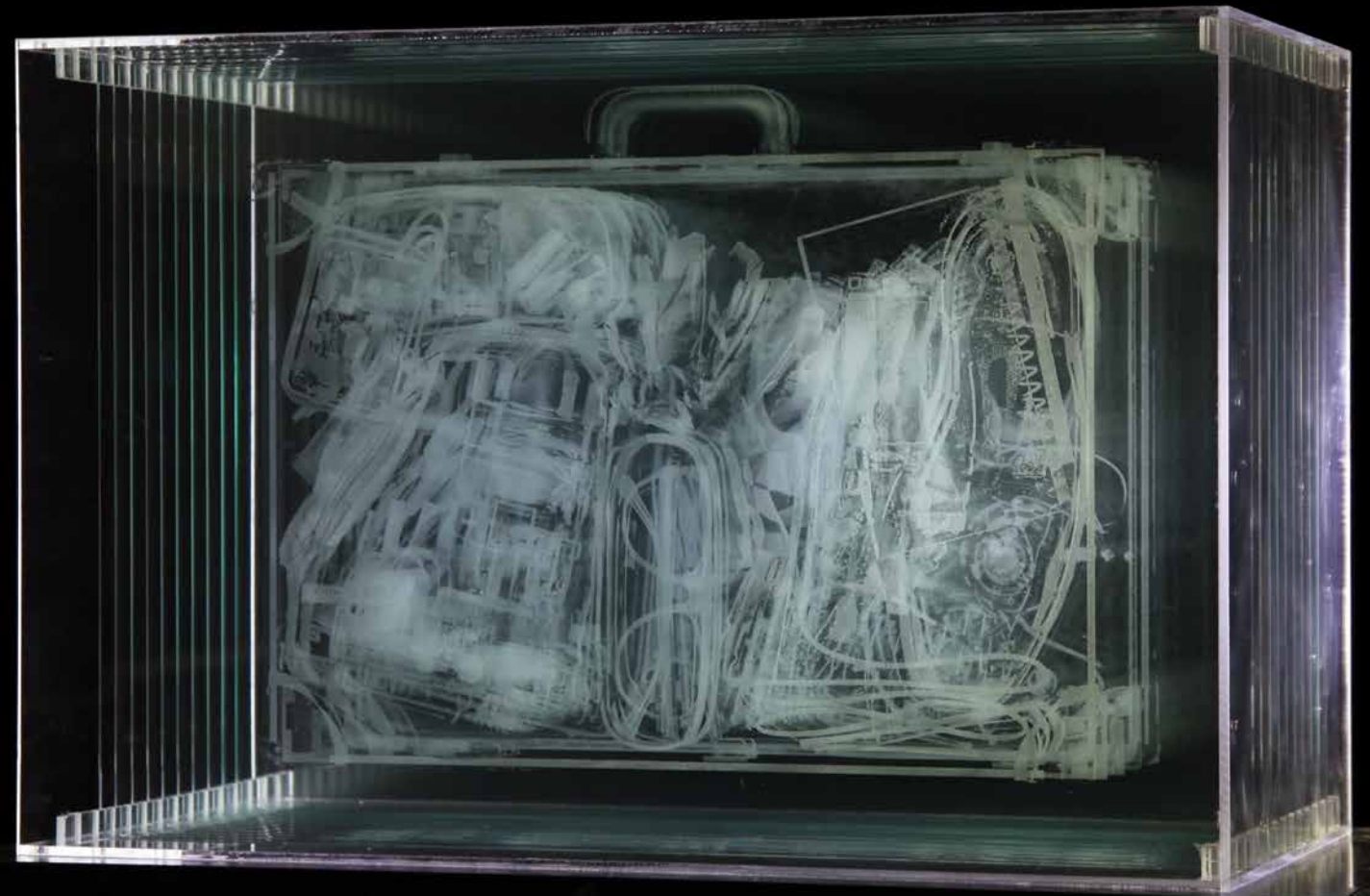
DAVID SPRIGGS : *TRANSPARENCY REPORT*



Texte de Marie-Hélène Constant

Avec l'exposition *Transparency Report*, David Spriggs poursuit sa réflexion sur le pouvoir et ses stratégies, en remettant en doute le mythe de la transparence de nos sociétés contemporaines. Interrogeant le seuil entre le visible et le caché, Spriggs travaille, comme à son habitude, la métaphore et le matériau du thème central de son exposition. Littéralement, le titre renvoie à des procédés légaux selon lesquels une compagnie doit divulguer certaines informations relatives à ses activités. Il va sans dire que l'œuvre dépasse largement la simple signification littérale, mais c'est cet imaginaire de lois qui l'inscrit dans un ensemble de considérations politiques. Utilisant une série de pièces de verre montrant divers sacs de voyage représentés à la façon de l'imagerie aux rayons X, l'exposition met en scène une suite d'objets mis à nu. Les couleurs employées rappellent celles des scans de sécurité dans les aéroports, investissant par le fait même la valeur répressive d'un spectre de couleurs. L'exposition utilise des images de bagages aux éléments culturellement chargés de sens : ce qui est caché, ce que l'on transporte, exposé ainsi, offre l'illusion de donner à lire des informations sur soi, de donner un accès direct à son identité.

L'artiste visuel avait présenté, en 2012 à la galerie Art Mûr, *4 Color Separation*, une suite de vitrines isolant tour à tour une couleur de la suite CMYK (utilisée notamment dans l'impression de fichiers numériques). S'il était alors question de spatialiser la couleur et de jouer sur sa perception de façon très conceptuelle, *Transparency Report* investit le domaine de la vision autrement. En créant chaque pièce d'une superposition d'une dizaine de feuilles de verre sur lesquelles sont peintes les images des sacs de voyage par couches de peinture semi-transparente, David Spriggs construit des tableaux à la texture de vitraux. Le procédé vient également rappeler celui d'installations passées (*Stratachrome* notamment) où une succession de couches d'acétate donnait une forme tridimensionnelle aux personnages et aux objets que Spriggs créait avec de la peinture pulvérisée. Les couches successives donnaient aux installations massives de l'artiste une impression de profondeur qui se modifiait en fonction de l'endroit d'où le visiteur se tenait. Si le procédé est plus minimaliste dans la présente exposition, l'observateur est néanmoins enjoint à se questionner sur la signification des images qui lui sont présentées. Bien qu'elles soient bidimensionnelles, ces natures mortes contemporaines ne se donnent pas entières : elles sont composites et composées, elles n'offrent à voir seulement que partiellement.



p. 12-14 David Spriggs, *Profile Type A*, 2014, gravure sur verre trempé, plexiglas / engraving on tempered glass, plexiglas, 152 x 76 x 25 cm / 60 x 30 x 10 in

DAVID SPRIGGS : TRANSPARENCY REPORT

VIEWING CONTROL: DAVID SPRIGGS AND THE POLITICS OF TRANSPARENCY

Text by Vincent Marquis

“Think Foucault when he talks about the Panopticon,” writes the Canadian artist David Spriggs as he describes his series *Transparency Report*. Designed by the British philosopher Jeremy Bentham towards the end of the 18th century, the Panopticon was a model for a new kind of penitentiary. Conceived as a circular structure organized around a central inspection tower, it was supposed to enable all inmates of the institution to be observed by one or more watchmen.

Two centuries later, in *Discipline and Punish*, Michel Foucault picked up on Bentham’s model to illustrate his conception of discipline as a power mechanism. Foucault underlined the fact that, whereas the point of view of the Panopticon watchman is fully transparent, the inmates never know whether or not they are being watched. Therefore, within such an architectural model, the inmates assume both their subjected position and the regulating role of the watchman. Inmates, in this sense, become self-disciplined subjects.

As Spriggs remarks, transparency has acquired different meanings in different spheres, such as in politics where “it has come to mean a governing body that is open, accessible and accountant to the public.” Yet, as Spriggs and Foucault understand, transparency is also a tool for control. The transparency we are forced to abide by – be it by consistently providing our government with revenue data, or by going through airport x-ray scans – confirms the overwhelming purchase of institutional power on our lives.

In *Transparency Report*, the superimposition of glass sheets on which are inscribed bags and wallets creates a sense of depth (or, indeed, transparency) in which signifiers of privacy are disclosed: mobile phones, earbuds, bottles of pills, etc. We become the privileged onlookers or watch(wo)men of an anonymous, imaginary individual whose privacy we are permitted to peek into as intensely as we want.

Yet, precisely because these bags and their content are anonymous, we are invited to imagine them as our own, to recall the experience of being scrutinized at airport security gates. In a way reminiscent of the Panopticon inmate, we are both watching and being watched. *Transparency Report* prompts us to consider and be critical of these circuits of surveillance before they are once again forgotten and swept away in the powerful currents of everyday life.



1. David Spriggs, e-mail to the artist, January 31, 2014.
2. Spriggs, email to the artist, January 25, 2014.

DAVID SPRIGGS : CURRICULUM VITÆ

Né à Manchester (Angleterre) en 1978 / Born in 1978, Manchester, England

Education

- 2007 Master of Fine Arts, Sculpture, Concordia University, Montreal, QC
- 2000 Bachelor of Visual Arts, Painting, Sculpture, Printmaking, Photography, Emily Carr Institute of Art and Design, Vancouver, BC
- 2006 Public Art and New Artistic Strategies, MFA Student Residency, Bauhaus University, Weimar, DE
- 1999 Painting, Printmaking. BFA Student Exchange, Central St. Martins College, London, UK

Expositions individuelles (sélection) / Selected Solo Exhibitions

- 2014 *Transparency Report*, Art Mûr, Montreal, QC
- 2013 *Blue*, Raw Gallery, Winnipeg, MB
- 2013 *Critical Cartographies*, Dot Dash 3 Gallery Online, NY
- 2012 *Blue*, Abrons Arts Center Gallery, Manhattan, NY
- 2012 *Red*, Třafačka Gallery Prague, CZ
- 2012 *Holocene*, Neutral Ground, Regina, SK
- 2012 *4 Colour Separation*, Art Mûr, Montreal, QC
- 2011 *Vision*, Espace Virtuel, Chicoutimi, QC
- 2010 *Stratachrome*, Galerie de l'UQAM, Montreal, QC

Expositions collectives (sélection) / Selected Group Exhibitions

- 2013 *Chromatic*, Montreal, QC
- 2011 *The Limits*, KWAG, Kitchener/Waterloo, ON
- Commissaire / curator : Crystal Mowry
- 2011 *Prague Biennial 5*, Prague, CZ
- Commissaire / curator : Marius Tanasescu
- 2011 *Extreme Gestures: A Showcase of Contemporary Art from Montreal*, Cultural Services of the Quebec Government Office in New York / Association of Contemporary Art Galleries (AGAC), New York, NY
- Commissaire / curator : Denise Markonish
- 2011 *Art Souterrain*, Place Ville Marie, Montreal, QC
- 2011 *La terre est bleue comme une orange*, Musée des beaux-arts de Montréal, QC
- Commissaire / curator : Stéphane Aquin
- 2010 *Raining Stars*, Louis Vuitton Gallery, MO
- Commissaire / curator : Jonathan Thompson

- 2010 *La terre est bleue comme une orange*, Montreal Museum of Fine Arts, QC, Commissaire / curator : Stéphane Aquin
- 2010 ArtPrize 2010, Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids, MI
- 2010 *Perdre le Nord*, Saint-Jean-Port-Joli, QC
- Curator : Marie-Eve Beaupré Saint-Jean-Port-Joli
- 2009 *Sharjah Biennial 9: Provisions for the Future*, Sharjah, UAE
- Commissaires / curators : Isabel Carlos, Tarek Abou El Fetouh

Foires d'art / Art Fairs

- 2014 Scope NYC, Art Mûr, New York, NY
- 2013 *Phenomenon*, Pulse Miami, Miami, FL
- 2012 Scope Miami, Art Mûr, Miami, FL

Collections muséales / Museum Collections

Musée des beaux-arts de Montréal, La collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec

Residencies

- 2012 Residency Unlimited and Flux Factory, New York, NY
- 2012 Třafačka, Gallery Prague, CZ
- 2010 Galerie de l'UQAM, Montreal, QC

Prix et distinctions (sélection) / Selected Awards & Distinctions

- 2013 Jeunes Mécènes pour les Art Award, Le Conseil des arts de Montréal and Patrons
- 2012 Canada Council for the Arts Grant for NY Residency Unlimited Program
- 2010 Canada Council for the Arts, Grant for Visual Art
- 2009 Conseil des arts et des lettres du Québec. Grant for Visual Art
- 2008 Alberta Foundation for the Arts. Grant for Visual Art
- 2005 Alberta Foundation for the Arts, Grant for Visual Art
- 2003 British Columbia Arts Council. Grant for Visual Art
- 2002 British Columbia Arts Council, Grant for Visual Art

GUILLAUME LACHAPELLE : VISIONS

Texte de Julie Alary Lavallée

Reconnu pour ses sculptures miniatures, prenant l'allure de maquettes ou de prototypes architecturaux, Guillaume Lachapelle poursuit avec sa production plus récente la quête du détail et de la minutie à la même échelle. Depuis déjà quelques années, sa pratique se démarque par le recours à la modélisation numérique et l'impression 3D. Ces procédés technologiques contribuent au développement d'un langage sur le désenchantement, mais dont le prolongement actuel semble bifurquer du côté de la déshumanisation du monde. En effet, les individus et les créatures animales étranges, engagés dans des lieux complexes, ont disparus au profit d'espaces intérieurs et extérieurs inhabités où l'absence est devenue le protagoniste.

Tirant son inspiration de la ville et, plus particulièrement de l'architecture urbaine, Lachapelle recrée des wagons de métro ou de train, des bibliothèques, des stationnements et des structures industrielles qu'il dispose pour la plupart en boîte. À la fois familiers et étrangers, ces environnements « encadrés » engagent une double dynamique. Tel un microscope ou un télescope, ces récipients ouvrent sur soit une réalité « micro », intime et intérieure ou distinctement contraire, c'est-à-dire sur la grandeur cosmique et l'extérieur. L'observation de ces structures permet de réaliser



qu'elles ont en commun la fonction d'accommoder les besoins humains comme ceux de se mouvoir et de connaître, mais aussi d'accroître l'efficacité. Par l'acte de la représentation, Lachapelle semble vouloir prélever des éléments qui meublent le monde afin d'en exposer la vacuité et même l'abstraction.

Dans une relation solidaire, les dispositifs lumineux et les surfaces réfléchissantes extirpent les armatures inanimées de l'isolement en leur octroyant une existence simultanément théâtralisée et évanescente. La répétition des structures sur les parois accentue pour sa part le caractère fuyant des sculptures qui s'éloignent jusqu'à disparaître dans l'infini. Ces structures, pour la plupart rattachées au vocabulaire formel industriel et associées conjointement à l'époque moderne et aux récits dystopiques, trouvent écho chez la pensée du philosophe Peter Sloterdijk. Selon ce dernier, la modernité, que l'on relie naïvement aux « Lumières » et au « progrès », trouverait plutôt son essence dans la révolution copernicienne. Et pourquoi cela? Parce que c'est à ce moment que l'individu réalise qu'il n'est plus le centre du monde et qu'il commence à se demander où il va au lieu de réfléchir à qui il est. C'est aussi à partir de ce moment que débute « l'histoire récente de la connaissance et des déceptions »¹.

1. Peter Sloterdijk, *Bulles Sphère I*, Paris : Éditions pluriel, 1998, p. 22.



p. 14-15 **Guillaume Lachapelle**, *Metro*, 2013, nylon, plexiglas, composantes électriques, 16 x 16 x 28 cm / 6 x 6 x 11 in

GUILLAUME LACHAPELLE: VISIONS

The Architecture of Knowledge in the work of Guillaume Lachapelle

Text by L. Sasha Gora

Jorge Luis Borges imagined the universe as a library, one “composed of an indefinite and perhaps infinite number of hexagonal galleries.”¹ The bookshelves in Guillaume Lachapelle’s rigorously detailed, architectural miniatures are similar imaginings of knowledge, infinity, and the meaning of books.

When Lachapelle predominantly sculpted with wood, the library was already present in his work. Take for instance the delicate shelves in *Maneges* (2004-2006). In 2009, he began to employ 3D printing and since, he has drafted bookshelves as white, intricately printed sculptures. *Fissure*, 2009, a bookshelf whose centre collapses, like quicksand, into a void; *Le piège*, 2009, an isolated balcony that



protrudes from a bookshelf; *Évasion 2*, 2011, a fragile staircase that leads to a corridor library. Despite their sculptural form, these pieces never feel static. They suggest something beyond the shelves. Books are often described as gateways to other worlds and the artist Dominique Gonzalez-Foerster exemplifies this literally. In her 2013 *La Bibliothèque clandestine* at Palais de Tokyo what at first appears to be a bookshelf is actually a rotating door that opens into a secret gallery.

For Lachapelle’s sixth solo exhibition at Art Mûr, *Visions*, we encounter again the library. This time, he employs single-sided mirrors to exaggerate a sense of the infinite, getting closer to Borges’ indefinite library, such as in *Awaiting Knowledge* (2013). We confront the same architecture in *Metro* (2013) and *Last Night* (2013). A library, a subway car and a hallway from the Titanic, respectively, all melt into an intriguing yet alarmingly dark void. Where does the darkness at the end of hall lead to? Lachapelle’s miniatures act as a threshold between what is seen and not seen.

Although a good five centuries apart, the printing press and 3D printing both belong to the history of print. However, in Lachapelle’s miniatures, books are separated from their use. We cannot read them. They are rendered decorative, almost fetishized, and so instead we must mediate on their symbolism. This requires imagination. Lachapelle’s models are far too tiny for us to occupy physically, and so we must occupy them with our imagination, as when we occupy books, turning the words into the stories and images of people and places.

In Borges’ story, what began as extravagant happiness - the Library of Babel housing all books and holding all of the world’s answers – turned to depression: “The certitude that some shelf in some hexagon held precious books and that these precious books were inaccessible, seemed almost intolerable.”² For Lachapelle, books represent a similar anxiety: as much as we know, there is always more that we don’t.

1. Jorge Luis Borges, *Labyrinths*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby (London: Penguin Classics, 2000), 78.

2. Ibid, 83.



p. 16 **Guillaume Lachapelle**, *Last Night*, 2013, nylon, plexiglas, composantes électriques / nylon, plexiglas, electrical components, 15 x 11 x 12 cm / 6 x 4 x 5 in
p. 17 **Guillaume Lachapelle**, *Awaiting Knowledge*, 2013, plâtre, époxy, mdf, peinture, plexiglas, composantes électriques / plaster, epoxy, mdf, paint, plexiglas, electrical components, 20 x 17 x 10 cm / 8 x 7 x 4 in

GUILLAUME LACHAPELLE : CURRICULUM VITÆ

Né à Stoke (Québec) en 1974 / Born in Stoke (Québec) in 1974 / Vit et travaille à Montréal / Living and working in Montréal

Education

1998 BAC Arts visuels, UQÀM
1994 DEC Arts plastiques, Cégep de Sherbrooke

Expositions individuelles (sélection) / Selected solo exhibitions

2014 *Visions*, Art Mûr, Montréal, QC
2014 *Lieu de passage*, Kunstverein Gera, DE
2013 *Fictions architectoniques*, Musée d'art contemporain des Laurentides, St-Jérôme, QC
2013 *Machinations*, Ottawa School of Art, Ottawa, ON
2013 *Preview Berlin*, Berlin, DE
2013 *Intro*, maerzgalerie, Leipzig, DE
2011 *Entre-temps*, centre d'exposition Circa, Montréal, QC
2011 *Entre-temps*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, DE

Expositions collectives (sélection) / Selected group exhibitions

2013 *En temps et lieux*, Centre d'exposition Circa, Montréal, QC
2012 *Art-O-Matic*, The Canadian Clay and Glass Gallery, Waterloo, ON
2012 *Grand opening*, Supermarkt, Berlin, DE
2012 *Under the radar*, Guided by Invoices, New York, NY
2011 *Mens-moi*, Art Mûr, Montréal, QC
2011 *Salon du printemps des artistes*, Musée des beaux-arts de Sherbrooke, QC
2011 *Preview*, Douglas Udell Gallery, Edmonton, AB

Résidence d'artistes / Artist residency

2011 Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Allemagne

Oeuvres publiques / Public Art

2010 *La façade*, bibliothèque Père-Ambroise, Montréal, QC
2009 *L'attente*, Parc Belmont, Cartierville, Montréal, QC

Autres participations / Other participations

2013 Art 13 London, Foire d'art, Londres
2013 Pulse Contemporary Art Fair, New York, NY
2012 Scope Art Show, New York, NY
2011 Art Toronto

Collections

Collection Colart
Ministère des affaires étrangères
Collection Loto-Québec
Collection d'art public de la ville de Montréal
Centre d'Arts Orford
Collections privées

Bourses

2006 Bourse de recherche et création, Conseil des arts et des lettres du Québec
2006 Subvention de création/ production, Conseil des Arts du Canada
2004 Bourse de recherche et création, Conseil des arts et des lettres du Québec
2000 Bourse de recherche et création, Conseil des arts et des lettres du Québec

PENNY HARRIS : THIS IS A LIST OF THE CARGO :AS DESCRIBED BY PALEK

ESPACE 6 : PROJET LOCATIF



PENNY HARRIS : THIS IS A LIST OF THE CARGO :AS DESCRIBED BY PALEK

ESPACE 6 : PROJET LOCATIF

Texte de Penny Harris
Traduit de l'anglais par Anaïs Castro

À la fin du 14^{ème} siècle, un navire marchand de bois se déplaçant vers le fleuve du Nil transportait des objets exotiques; des dents d'hippopotame, des œufs d'autruche, de la résine de Pistacia, des coquillages de Murex, des lingots en verre de cobalt bleu, des lingots de cuivre et d'étain ainsi que de l'ivoire. Le bateau sombra durant une tempête au large de la côte Sud-Est Turque avant d'être retrouvé en 1982 dans le Grand Cap (en turc Uluburun) par un plongeur.

En tant que sculpteure de bronze, je me suis particulièrement intéressée aux 354 lingots de cuivre chypriote et à la tonne de lingots d'étain qui sont restés au fond de la coque avec les ancres de pierre. Quand le site fut excavé et que les lingots furent examinés par les archéologues, ils trouvèrent que les branches épineuses et la sparterie sur lesquelles les lingots reposaient pour protéger la coque du bateau étaient encore, même après des siècles sous l'eau, attachées aux lingots. Les matériaux organiques ne s'étaient pas décomposés comme l'on pourrait s'y attendre mais avaient absorbé les sels des lingots de cuivre. Transformés en moules rigides qui conservaient la forme des buissons d'épines et de la natte originale, les sels minéraux du cuivre avaient pétrifié les matériaux originaux. Ce phénomène est appelé « pseudomorphose ».

L'exposition *This is A List of the Cargo :As Described by Palek* explore à travers l'histoire de « l'épave d'Uluburun » le phénomène physique par lequel un minéral prend l'apparence d'un autre. Réalisé lors d'une résidence avec des archéologues et des étudiants de l'université de Sydney dans un ancien théâtre à Paphos (Chypre) en 2011 et 2012, ce travail nourrit mon intérêt de longue date pour l'esthétique et la texture des objets excavés. Cette exposition utilise l'histoire de l'épave d'Uluburun afin d'explorer une technique de moulage métallurgique qui imite le phénomène de pseudomorphose. Le procédé consiste à utiliser le procédé de cire-perdue pour conserver la forme d'un objet en remplaçant sa matière organique par du bronze.

Text by Penny Harris

At the end of the 14th Century BC a wooden trading ship bound for the Nile river carried exotic objects and materials including hippopotamus teeth, ostrich eggs, terebinth resin, murex seashells, glass ingots, cooper and tin ingots and ivory. The trading ship sunk during bad weather off the coast of South Western Turkey and was discovered off the Grand Cape (in Turkish Uluburun) by a sponge diver in 1982.

As a bronze caster I was particularly interested in the 354 Cyprian cooper oxide ingots and the one ton of Tin ingots that had sat at the bottom of the hull with the stone anchors. When the site was excavated and the ingots were examined by archaeologists, they found that the thorny branches and matting that the ingots had rested on to protect the ship's hull were still attached to the surface of ingots after centuries underwater. The organic materials had not decayed as expected but had absorbed the salts from the copper ingots and had transformed into an object that still mimicked the thorny bush or original matting but was petrified by the copper mineral salts. The process is called pseudomorphism.

The exhibition *This Is A List of The Cargo: As Described By Palek* explores this process of material mimicry through the narrative of the cargo of the Uluburun shipwreck. I worked as an artist in residence with archaeologists and students from Sydney University at an ancient theatre site in Paphos, Cyprus in 2011 and 2012 and have a long standing interest in the aesthetics and fabric of excavated objects. This exhibition is a response to this residency and provides a narrative to explore a metal casting technique that mimics the pseudomorphism. A process in which I cast found objects using the ancient lost wax process that holds the form of an object but replaces the organic material with bronze creating petrified form.



p.21 Penny Harris, *Function Unknown III* (détail), 2013
p.23 Penny Harris, *Function Unknown V*, 2013, bronze, 6 x 50 x 60 cm / 2 x 20 x 24 in

LA FONDAMENTALE

PATRICK BEAULIEU

Commissaire : Manon Blanchette

Jusqu'au 21 mars 2014

Espace Musée Québecor

612, rue Saint-Jacques

Montréal (Québec)

Patrick Beaulieu, *la fondamentale*, 2014

QUÉBECOR