

Transcender la matière et pervertir les objets : l'art comme terrain de jeu chez BGL

Transcending Materials and Perverting Objects: Art as Playing Field for BGL

Thierry Davila

Numéro 84, printemps-été 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73803ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Davila, T. (2015). Transcender la matière et pervertir les objets : l'art comme terrain de jeu chez BGL / Transcending Materials and Perverting Objects: Art as Playing Field for BGL. *esse arts + opinions*, (84), 52-67.

© Thierry Davila, 2015

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

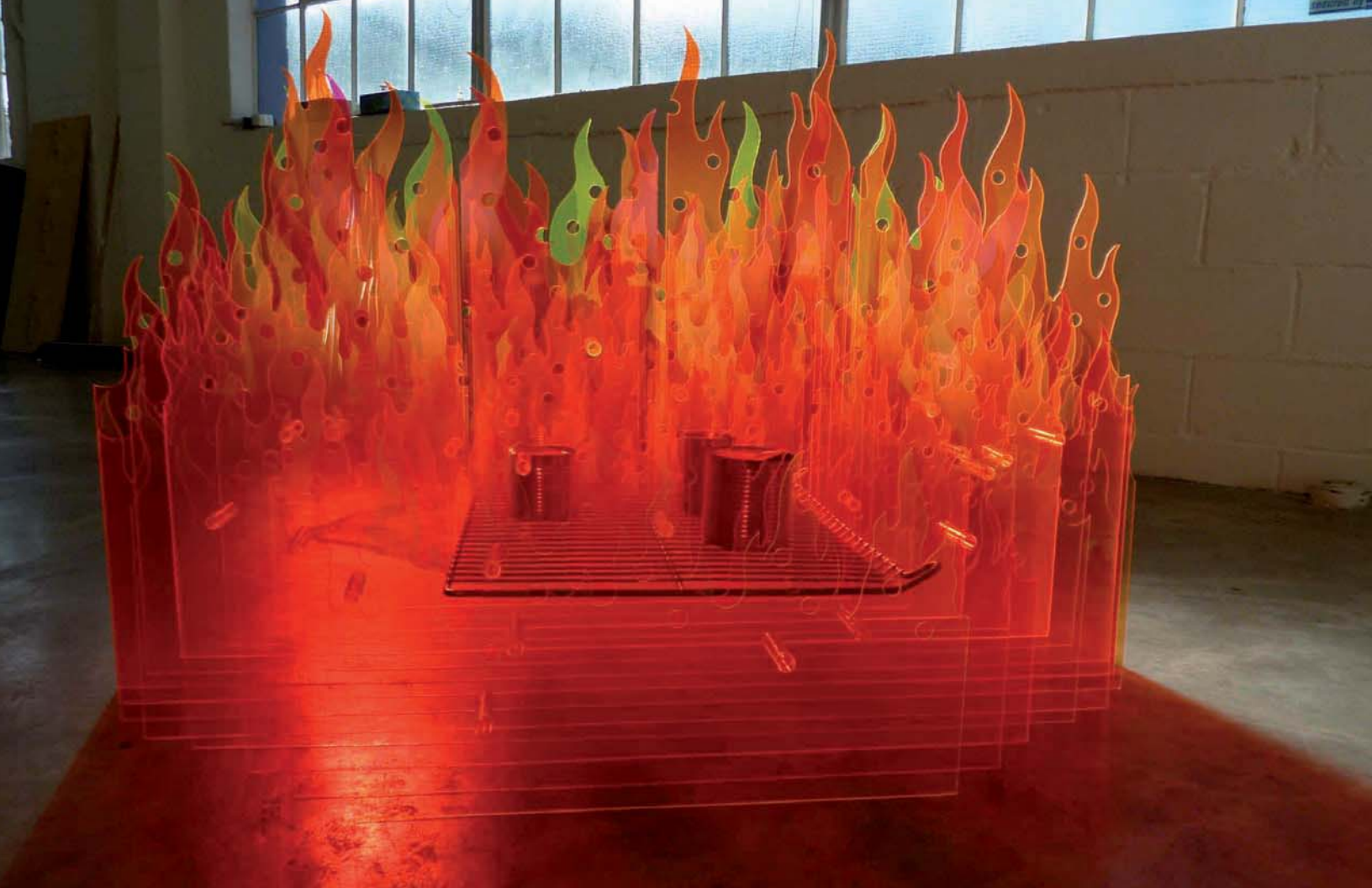
<https://www.erudit.org/fr/>

TRANSCENDER LA MATIÈRE ET PERVERTIR LES OBJETS : L'ART COMME TERRAIN DE JEU CHEZ BGL

Thierry
Davila

TRANSCENDING
MATERIALS AND
PERVERTING
OBJECTS: ART
AS PLAYING
FIELD FOR BGL





BGL, *Arctic Power*, 2008.

Photo : © BGL, permission de | courtesy of Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto



BGL, *Meatballs. Tribute to the Groupe of Seven*, 2009.

Photo : © BGL, permission de | courtesy of Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto



BGL, *Au service de l'impact (Hommage à Paul-Émile)*, 2012.

Photo : © Guy L'Heureux, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto



Choisi pour représenter le Canada à l'occasion de la 56^e Biennale de Venise (2015), le groupe BGL – désignation forgée à partir de l'initiale du nom de chacun de ses trois membres (Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière) – réalise, depuis le milieu des années 1990, un travail à la fois provocant, déroutant et plastiquement exigeant. Son projet italien repose sur une reconfiguration entière du pavillon canadien, comme ont pu le faire dans un esprit tout à fait différent Gregor Schneider pour le pavillon allemand en 2001 et Mike Nelson pour le pavillon anglais en 2011. À l'occasion d'un entretien croisé entre un regard proche (Marie Fraser) et un autre plus distancé (Thierry Davila) portés sur son parcours et sur *Canadassimo*, son installation vénitienne, BGL nous donne quelques pistes pour mieux comprendre ce « terrain de jeu » qu'est pour lui l'espace dans lequel évolue l'art aujourd'hui.

THIERRY DAVILA : Vous avez choisi de travailler à trois dans un pays qui a vu apparaître un certain nombre de collectifs d'artistes ayant laissé une empreinte durable dans l'histoire (Groupe des Sept, N.E. Thing Co., General Idea). En 2009, vous avez d'ailleurs rendu hommage au plus ancien d'entre eux avec *Meatballs. Tribute to the Group of Seven*. Est-ce que l'exemple de ces prédécesseurs a pesé sur votre travail ? Comment vous débrouillez-vous avec cette histoire ?

BGL : Non, pas vraiment. Vous savez, notre connaissance de l'histoire de l'art en est plutôt à ses balbutiements. En plus du Groupe des Sept, nous

Selected to represent Canada at the 56th Venice Biennale (2015), the BGL collective—a designation formed of the initials of the three members' last names (Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère and Nicolas Laverdière)—has been making provocative, disconcerting and materially demanding works since the mid 1990s. Their Italian project is based on a complete reconfiguration of the Canadian Pavilion, just as Gregor Schneider and Mike Nelson were able to do for the German Pavilion in 2001 and the British Pavilion in 2011 respectively, although taking totally different approaches. In an interview that intersects a closer reading (Marie Fraser) with a more general perspective (Thierry Davila) of their practice and their Venetian installation, *Canadassimo*, BGL offers some leads for better understanding this “playing field,” which they call the space in which art develops today.

THIERRY DAVILA: You have chosen to work as a trio in a country where a significant number of artist collectives (Group of Seven, N.E. Thing Co., General Idea) have already made a lasting impression on history. In 2009, you in fact paid homage to the oldest one with *Meatballs. Tribute to the Group of Seven*. Have these predecessors influenced your work? How do you deal with this history?

BGL: No, not really. You know, our knowledge of art history is rather in its early stages. Besides the Group of Seven, we have also paid homage to Paul-Émile Borduas, who was the founder of the automatist movement in Québec and of the *Refus global* [Total Refusal], in *Au service de l'impact*



avons aussi rendu hommage à Paul-Émile Borduas, initiateur, au Québec, du courant automatiste et du *Refus global*, dans *Au service de l'impact* (*Hommage à Paul-Émile*), 2012. Ces références à nos pionniers sont davantage des clins d'œil que des influences directes. Ce sont un peu comme des leurres de pêche que nous lançons pour titiller les spécialistes.

T. D. : Concrètement, comment se passe le travail entre les membres de BGL ? Y a-t-il une sorte de répartition des tâches ? Chacun a-t-il une production personnelle en dehors de BGL ?

MARIE FRASER : Les membres de BGL travaillent en collectif depuis qu'ils se sont rencontrés à l'École des arts visuels de l'Université Laval, en 1996, il y a presque 20 ans aujourd'hui. Aucun d'entre eux n'a poursuivi de production personnelle. Pour avoir suivi le travail de BGL de près depuis le début et pour être régulièrement en contact avec chacun des membres depuis qu'ils ont été choisis pour représenter le Canada à la Biennale de Venise, je me rends compte que leur façon de travailler est très organique. Rien n'est déterminé d'avance, aucun n'accomplit de tâche précise et, comme ils sont trois, ils construisent presque entièrement toutes leurs installations. Ils se comparent d'ailleurs souvent à des bricoleurs ou à des constructeurs. Leur dynamique de travail est très particulière : les idées circulent, elles restent toujours en mouvement, elles ne s'arrêtent pour ainsi dire jamais. Ils sont presque toujours en train de changer, d'enlever ou d'ajouter quelque chose. Même lorsqu'une œuvre est achevée – c'est-à-dire exposée –, il reste toujours la possibilité d'en reconfigurer les éléments ou d'en transformer la relation à l'espace.

(*Hommage à Paul-Émile*), 2012. These references to our pioneers are more like winks and nods than direct influences. They are somewhat like fish bait that we cast to titillate the experts.

T. D.: In concrete terms, how do the members of BGL work together? Is there a division of tasks? Does each member have an individual practice outside BGL?

MARIE FRASER: The members of BGL have worked as a collective since they met at Laval University's School of Visual Art in 1996, almost twenty years ago. None of them have pursued an individual practice. Having followed BGL's work almost since the beginning and having been in regular contact with each member since they were chosen to represent Canada at the Venice Biennale, I realize that their working style is very organic. Nothing is predetermined, no one carries out a specific task, and, as there are three of them, they build their installations almost entirely themselves. Moreover, they often compare themselves to handymen or builders. Their work dynamic is very distinctive: the ideas circulate; they always remain in motion; they virtually never stop. The artists are almost always in the process of changing, removing or adding something. Even when a work is completed—that is to say, exhibited—reconfiguring the elements or transforming their relation to the space always remains possible.

T. D.: When we look at your work and try to understand it, we always begin by reading the titles, which, for the most part, are relatively long and literary. They seem more like the titles of films, novels or essays than the titles of artworks. Secondly, we have the feeling that discovering





BGL, *Spectacle + Problème*, 2011.

Photos : © Marc Domage, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

←

T. D. : Lorsqu'on regarde vos œuvres et qu'on essaie de les comprendre, on commence par en lire le titre. Les titres sont la plupart du temps relativement longs et assez littéraires. Ils ressemblent davantage à des titres de films, de romans ou d'essais qu'à des titres d'œuvres plastiques. D'autre part, on a le sentiment que la découverte d'une œuvre, que sa visite et les surprises qu'elle nous réserve commencent déjà avec le titre. Comment concevez-vous et choisissez-vous le titre d'une œuvre ?

BGL : Notre médium de prédilection est l'expérience directe de l'œuvre ; les spectateurs vivent l'œuvre et ne pensent pas à l'existence d'un titre. La compréhension est empirique, physique. Nous mettons des titres, car ça a toujours été un jeu important pour nous. Nous sommes conscients que quelques mots seulement peuvent suffire à donner à une œuvre un souffle supérieur, mais nous ne réussissons pas toujours... tout comme les œuvres, d'ailleurs ! Et, parfois, encore faut-il que le titre puisse s'afficher quelque part près de l'œuvre : les manœuvres publiques et autres interventions extérieures éphémères vivent sans titre dans un anonymat qui a, lui aussi, sa valeur.

M. F. : Les titres sont souvent pleins d'humour et comportent aussi un double sens. *Meatballs. Tribute to the Group of Seven*, par exemple, fait référence au fait que peindre des paysages implique de travailler en forêt. L'allusion au feu de camp et à l'idée de se regrouper autour de sa chaleur pour partager un repas attire notre attention sur l'attitude des artistes

BGL, *Domaine de l'angle II*, 2008.

Photo : © Toni Hafkenscheid, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

↑

the work, exploring it and the surprises it has in store for us begins with the title. How do you devise and select the title of a work ?

BGL : Our preferred medium is a direct experience of the work. Visitors inhabit the work without considering the existence of a title. Their understanding is empirical, physical. We provide titles because this has always been an important game for us. We are aware of the fact that only a few words can give a work greater breath, but we don't always succeed... just like the works, for that matter! And, sometimes, the title must be displayed somewhere near the work: public movements and other ephemeral exterior interventions exist without a title in an anonymity that has its own value.

M. F. : The titles are often humorous and have a double meaning. For example, *Meatballs. Tribute to the Group of Seven* alludes to the fact that painting landscapes implies working in the woods. The allusion to the campfire and the idea of gathering around its warmth to share a meal draws our attention to the attitude of the Group of Seven artists and their way of painting much more than to the reputation of their works or their historical impact. It is a humorous, natural, and vital way of evoking the tradition of landscape painting, which is so present in Québec and Canada.

T. D. : You regularly create situations in which the spectators / visitors (who, it seems, are also authors of the work up



BGL, *Jouet d'adulte*, 2003.
Photo : © BGL

↑

BGL, *Besoin de croire / Need to Believe*, 2005.
Photo : © BGL

→

BGL, *Chicha Muffler, le dernier étage*, 2014.
Photos : © Ivan Binet, permission de | courtesy of BGL,
Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

→

du Groupe des Sept et leur manière de peindre bien davantage que sur la notoriété de leurs œuvres ou leur influence dans l'histoire. C'est une façon très humoristique, naturelle et vitale d'évoquer la tradition de la peinture de paysage, si présente au Québec et au Canada.

T. D. : Vous concevez régulièrement des situations dans lesquelles le spectateur-visiteur – qui, semble-t-il, est aussi jusqu'à un certain point l'auteur de l'œuvre – est immergé. Et il est bien souvent désarçonné par ce qu'il rencontre, par ce qu'il expérimente (pensons par exemple à *Domaine de l'angle 2* [2008], qui brouille complètement les frontières entre le réel comme tel – le réel readymade – et l'invention plastique elle-même), si bien qu'il ne sait plus où commence et où se termine l'œuvre. Ce qui vous occupe passe-t-il non seulement par un rapport puissant, physique à l'espace – utilisation elle aussi très énergique de la matière –, mais également par le fait d'utiliser les limites du discernement et de la perception comme objet même pour le travail ? Au fond, la perception, le travail sur la perception et la mise à l'épreuve de cette dernière sont-ils des motifs dominants de vos recherches ?

BGL : Oui, la perception sensorielle : c'est par les sens qu'on fréquente l'art. Faire de grosses installations où nous transformons complètement l'espace nous permet de placer le spectateur au cœur de l'œuvre et de

to a certain point) are immersed. And they are often thrown off by what they encounter and experience (consider, for example, *Domaine de l'angle 2* (2008), which completely blurs the boundaries between what is real—the real ready-made—and the material invention itself), so much so that they no longer know where the work begins and ends. Are you fascinated not only by a powerful, physical relationship to space—a highly dynamic use of materials—but also by the fact of using the limits of discernment and perception as the subject of the work? Are experimentation and working with perception the dominant motifs of your research?

BGL: Yes, sensory perception: we relate to art through the senses. By making large installations that completely transform a space, we are able to place spectators directly inside the work, where they can walk around just as they do in their daily lives, at home or at work. We create a world which they enter and exit in record time, a kind of cinema of the real, a material, fictional state constructed out of familiar, though often altered, objects.

That's the whole idea, as they say.

Each place becomes a new playing field to which we adapt, each space having its own resonance, history, culture, architecture (its physicality).

Let's take for example *Spectacle + Problème*, an intervention installed at the Gymnase Ronsard for *Nuit Blanche*, in Paris in 2011, and subsequently presented at the Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. These two experiences of the same work offered different perceptions and probably







(haut | top) BGL, *Postérité-les-bains (Usine de sapins)*, 2009. Photo : © Guy L'Heureux, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto ; (centre droit | right) BGL, *Chapelle mobile*, 1998. Photo : © Ivan Binet, permission de BGL | courtesy of BGL

(centre gauche | left) *Tableaux moustiques (La justice)*, 2006. Photo : © Toni Hafkenscheid, permission de BGL | courtesy of BGL ; (Bas gauche | bottom left) BGL, *L'original surnommé « Venise »*, 2004. Photo : © Guy L'Heureux, permission de BGL | courtesy of BGL

BGL, *Rapides et dangereux*, 2005. Photo : © Jean-Michel Ross, permission de BGL | courtesy of BGL

lui offrir une déambulation très semblable à ce que chacun vit tous les jours dans les lieux qu'il habite et fréquente. Nous créons un monde dans lequel il entre et dont il ressort en un temps record, une sorte de cinéma du réel, un état de fiction matérielle construit à partir d'objets connus souvent altérés.

Ça, c'est la totale, comme on dit.

Chaque lieu devient un nouveau terrain de jeu, un cadre auquel nous nous adaptons, chaque espace ayant sa propre résonance, son histoire, sa culture, son architecture (sa physicalité).

Prenons par exemple *Spectacle + Problème*, intervention réalisée au gymnase Ronsard pour la Nuit blanche de Paris, en 2011, et présentée par la suite au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Ces deux expériences de la même œuvre ont offert une perception assez différente et ont probablement produit des réflexions différentes relativement au lieu. Le contexte de l'intervention dans le gymnase Ronsard lors de la Nuit blanche, la gratuité, la proximité de l'œuvre avec la rue et son effet de surprise ont sans doute, pour certains, évoqué un geste délinquant commis par des bucherons pyromanes, alors que, dans un musée, cette même intervention est nécessairement interprétée comme une œuvre d'art.

M. F. : Ce n'est pas seulement le fait que la perception varie d'un lieu à l'autre. Vous cherchez également à brouiller la perception qu'on a d'un objet, d'une situation ou même de l'art de manière à déstabiliser

solicited different reflections relative to the place. The intervention context at the Gymnase Ronsard during *Nuit Blanche*, the fact that it was free, the work's proximity to the street and the element of surprise undoubtedly suggested a delinquent act committed by pyromaniac loggers for some, while in a museum, this same intervention is inevitably interpreted as an artwork.

M. F.: It isn't only the fact that perception varies from one place to another. You also seek to blur the perception one has of an object, a situation, or even art, so as to destabilize the spectator. If only through its title, *Need to Believe* evokes this kind of confusion. *Artistique Feeling II*, one of your most surprising works presented at the National Gallery of Canada in 2008, dropped Canadian banknotes from high up in the air. The banknotes spun around as though by magic, making museum visitors lose their bearings: surprised, on the one hand, to see money falling from the sky and, on the other hand, to realize that it was an artwork.



BGL, *Canadassimo*, 2015 (détails, en cours de réalisation | details, work in progress).

Photos : © Ivan Binet, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Díaz Contemporary, Toronto

↑ →

le spectateur. Ne serait-ce que par son titre, *Need to Believe* évoque cette sorte de confusion. Une autre de vos œuvres les plus surprenantes, *Artistique Feeling II*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada en 2008, laissait s'échapper des billets de banque canadiens du haut des airs. Les billets virevoltaient comme par enchantement en ébranlant les repères des visiteurs du musée : surpris, d'un côté, de voir l'argent tomber du ciel et, d'un autre côté, de réaliser qu'il s'agissait d'une œuvre d'art.

T. D. : Le philosophe américain R. W. Emerson a écrit : « C'est moins notre vie qui est menacée que notre perception¹. » Ce souci-là est-il aussi le vôtre ?

BGL : Bonne question. En premier lieu, c'est à la perception de l'espace que nous nous en prenons. Nous sommes des installateurs-bricoleurs, des miniarchitectes du dimanche, des constructeurs qui cherchent à comprendre la « vélocité des lieux », expression consacrée chez BGL dès nos premières œuvres qui est d'ailleurs devenue le titre d'une œuvre publique qui sera installée à Montréal-Nord à l'été 2015, dans le cadre du programme d'intégration des arts à l'architecture.

T. D.: American philosopher R. W. Emerson writes: "Our life is not so much threatened as our perception."¹ Is this also your concern?

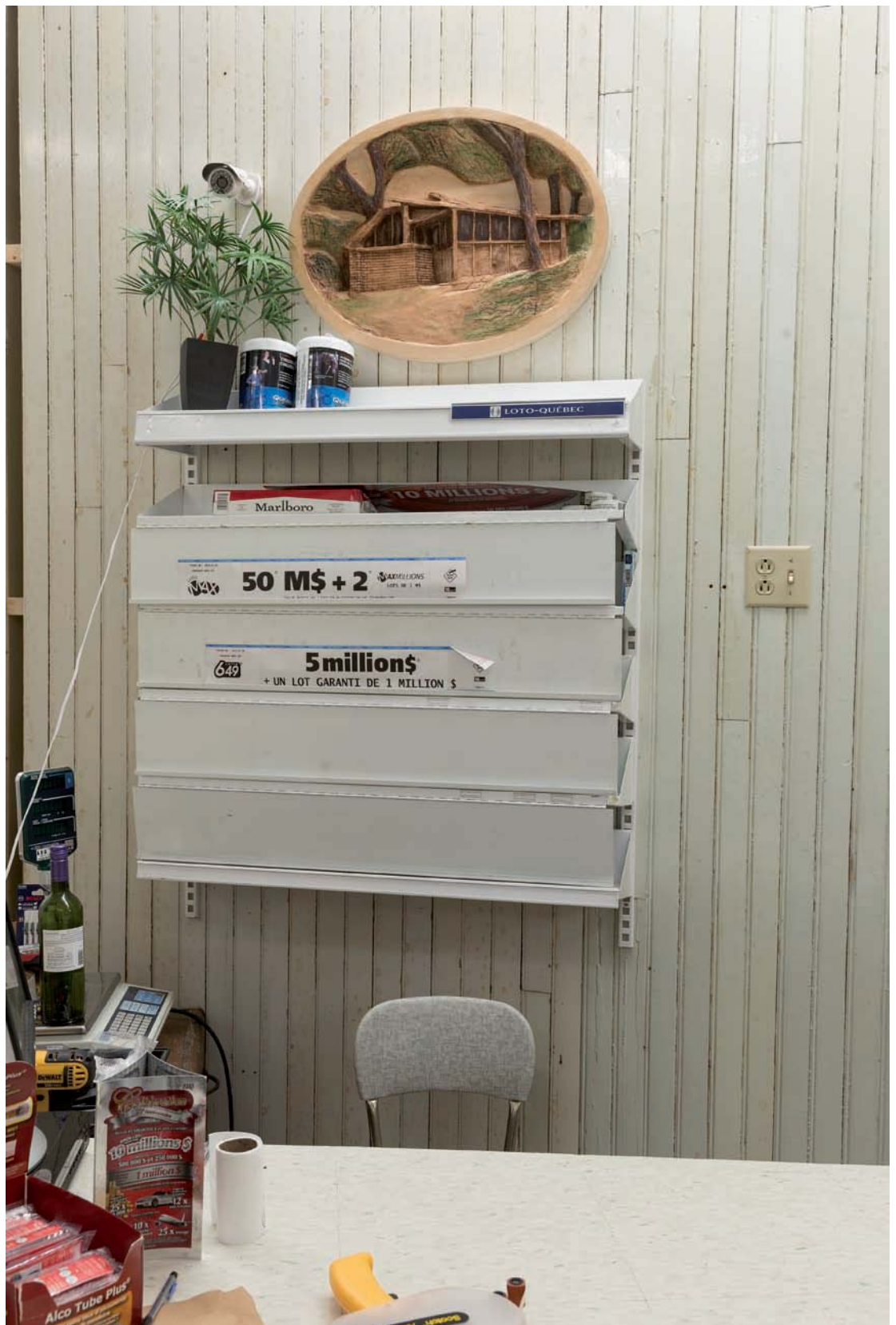
BGL: Good question. In the first place, we take up the perception of space. We are handymen-installers, Sunday afternoon mini-architects, builders seeking to understand the "velocity of places," an expression that has been crucial to BGL from the beginning and which has also become the title of a public artwork to be installed in Montréal-North in summer 2015, as part of the art and architecture integration program.

In our eyes, our profession involves the exploration of great questions: What is beauty? What is reality, truth? In this world of infinite images, we deal with materials, their poetry. From our experiments in the studio, we keep our most promising discoveries. Then we share them with others, always in the hope of eliciting enthusiasm and the blah-blah-blah that forms the framework of our existence.

We're basically trying to transcend materials and pervert objects: two excellent recipes for contemporary art!

1. Ralph Waldo Emerson, « Expérience », dans Stanley Cavell, *Statuts d'Emerson : constitution, philosophie, politique*, trad. de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'éclat (tiré à part), p. 71-72.

1. Ralph Waldo Emerson, "Experience," *Essays: Second Series*, www.emersoncentral.com/experience.htm [Accessed on March 19, 2015].









BGL, *Canadassimo*, 2015 (détails, en cours de réalisation | details, work in progress).
Photos : © Ivan Binet, permission de | courtesy of BGL,
Parisian Laundry, Montréal & Díaz Contemporary, Toronto

← ↑

À nos yeux, notre métier consiste à poser des belles questions : qu'est-ce qui est beau ? Qu'est-ce que la réalité, la vérité ? Dans ce monde d'images infinies, nous nous occupons de la matière, de sa poésie. De ces jeux en atelier, nous gardons nos plus heureuses découvertes. Ensuite, nous les partageons en espérant toujours générer de l'enthousiasme et quelques blablablas qui font la trame de notre existence.

Tenter tout simplement de transcender la matière, de pervertir les objets : deux bonnes recettes, en art contemporain !

T. D. : Pour la Biennale de Venise, comment avez-vous abordé le pavillon canadien, son architecture, son histoire ?

BGL : Quand nous l'avons visité, il était complètement vide ; il nous est apparu comme un chalet de luxe des années 1960 mal isolé, peu habité, mais bien situé ! Sa fenestration est remarquable et sa configuration « octogonale » est chaleureuse et atypique (du genre tipi).

Ça fait du bien de sortir de temps en temps du grand cube blanc.

Nous l'abordons avec joie, force et courage. Mais le doute n'est jamais loin.

M. F. : L'installation *Canadassimo* métamorphose complètement le pavillon canadien tout en s'inspirant de son architecture, de son échelle et de sa situation géographique dans les Giardini. Comme le souligne ici

T. D.: For the Venice Biennale, how did you tackle the Canadian Pavilion, its architecture and history?

BGL: When we visited it, it was completely empty; to us, it looked like a luxurious chalet from the 1960s, badly insulated, rarely occupied, but well located! Its window arrangement is remarkable and its "octagonal" (tipi-like) configuration is inviting and atypical.

It's nice to get out of the large white cube from time to time.

We tackled it with joy, strength and courage. But doubt is never far-off.

M. F.: The *Canadassimo* installation completely transforms the Canadian Pavilion, while drawing inspiration from its architecture, scale, and geographical setting in the Giardini. As BGL emphasizes, its qualities are closer to those of a private and inhabitable space than of a neutral exhibition space. Furthermore, it is fascinating to observe that the aspect that usually puts artists off when exhibiting their works in this pavilion becomes the driving force of the installation for BGL.

The domestic scale is the starting point to some extent. BGL alludes to this by constructing an installation that leads visitors through three interior spaces: a *dépanneur*, the typical Québécois convenience store that stocks food and household products; a loft; and a studio packed with materials, all kinds of objects piled on top of one another and an array of tin cans dripping with paint and colour. The fact that the pavilion is relatively small compared to the neighbouring pavilions of Germany and

BGL, ses qualités sont beaucoup plus proches de celles d'un espace privé et d'un lieu habitable que d'un espace d'exposition neutre. C'est d'ailleurs fascinant de voir que ce qui effraie habituellement les artistes lorsqu'ils exposent leurs œuvres dans ce pavillon devient pour BGL le moteur de son installation.

L'échelle domestique est un peu le point de départ. BGL y fait référence en construisant une installation dont le parcours conduit le visiteur à travers trois espaces intérieurs : un dépanneur, petit commerce de quartier typiquement québécois où l'on trouve des produits alimentaires et domestiques, un loft, puis un atelier foisonnant de matières, d'objets de toutes sortes empilés les uns sur les autres et une multitude de boîtes de conserve qui dégoulinent de peinture et de couleur. Le fait que le pavillon est petit comparativement aux pavillons voisins, l'Allemagne et l'Angleterre, a aussi incité BGL à construire, à l'extérieur, une annexe, une plateforme qui sert d'aire de repos, comme une terrasse, et de promontoire pour observer les Giardini.

Les références à la nature et à la culture québécoises et canadiennes sont nombreuses dans les œuvres de BGL : la forêt revient à de multiples reprises ; le bois a pendant longtemps été l'un des matériaux privilégiés ; le véhicule tout-terrain à la renverse de *Jouet d'adulte* (2003) fait référence à la chasse, mais il est criblé de flèches amérindiennes ; la motoneige d'*Arctic Power* (2008) est suspendue comme une carcasse gelée ou un artefact « propre » (Arctic Power étant d'abord une marque de savon pour la lessive). Bref, son esthétique de bricoleur n'est pas sans faire revivre des traditions et des savoir-faire en proie à l'obsolescence. Tout cela semble culminer dans l'installation pour la Biennale de Venise, comme en font foi l'accent et l'intensité que met BGL sur le Canada dans son titre.

T. D. : Vous avez choisi de vous établir à Québec. Ce choix dénote-t-il une volonté de vous éloigner des grands centres urbains pour produire le travail qui est le vôtre ? Est-ce que le lieu dans lequel vous travaillez et son contexte rejaillissent profondément sur ce que vous faites ?

BGL : Nous aimons vivre ici. Il n'y a pas de compétition féroce avec de grands centres. Il n'y a pas de grands centres au pluriel : il y en a un à 250 kilomètres vers l'ouest et nous nous y plaisons énormément quand nous y allons. Ensuite, ce sont Toronto et New York. À Québec, la petite famille des artistes est unie, solidaire, enjouée et débrouillarde. Nos loyers et nos ateliers sont à notre portée financière. C'est une ville romantique où nous pouvons aller au travail à pied et à cheval. Il manque des parcs au cœur du centre-ville, mais nous gardons espoir...

Comme nous nous plaisons à le dire, ambassadeurs en herbe que nous sommes, « Québec est un diamant brut que contemple Lévis dans le miroir du fleuve ».

England also prompted BGL to construct an exterior annex, a platform that serves as a resting area, like a terrace, and as a promontory from which to observe the Giardini.

There are many references to Québécois and Canadian nature and culture in the works of BGL: the forest comes up repeatedly; for a long time, wood was one of the favoured materials; the all-terrain vehicle flipped on its side in *Jouet d'adulte* (2003) alludes to hunting, but it is riddled with Native American arrows; the snowmobile in *Arctic Power* (2008) hangs like a frozen carcass or a “clean” artefact (Arctic Power is a brand of laundry detergent). In short, BGL's handyman aesthetic also revives the traditions and know-how that are in danger of becoming obsolete. This all seems to culminate in the installation for the Venice Biennale, as evidenced by the intense emphasis that BGL places on Canada in the installation's title.

T. D.: You have chosen to live in Québec City. Does this choice indicate a desire to distance yourselves from large urban centres in order to make work that is your own? Does the place in which you work and its context have a profound impact on what you do?

BGL: We like living here. There is no fierce competition with large centres. There are no large centres in the plural: there is only one 250 kilometres to the west and we like it immensely when we go there. Then, there are Toronto and New York. In Québec City, the small family of artists is close-knit, supportive, enthusiastic, and resourceful. Our rents and studios are affordable. It's a romantic city where we could go to work on foot or by horse. There is a lack of parks in the city centre, but we remain hopeful...

As we like to say, the budding ambassadors that we are, “Québec City is a rough diamond admired by Lévis in the river's mirror.”

[Translated from the French by Oana Avasilichioaei]

Thierry Davila est conservateur au Mamco, musée d'art moderne et contemporain de Genève. Principales publications : *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle* (Paris, Regard, 2012, 3^e éd.) et *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours* (Paris, Regard, 2010). À paraître en 2015 aux éditions du Mamco : *Shadow Pieces* (David Claerbout) et *Gordon Matta-Clark: Open House* (en collaboration avec Sophie Costes et Lydia Yee).

Thierry Davila is a curator for Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Geneva. Key publications include *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle* (Paris, Regard, 2012, 3rd ed.) and *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours* (Paris, Regard, 2010). Published in 2015 by Éditions du Mamco: *Shadow Pieces* (David Claerbout) and *Gordon Matta-Clark: Open House* (in collaboration with Sophie Costes and Lydia Yee).
