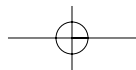
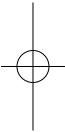
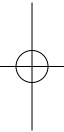
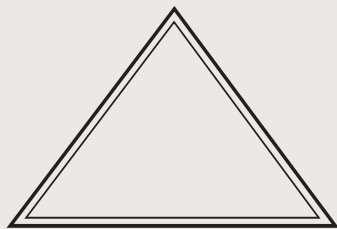
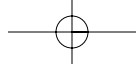


DAVID ALTMEJD
THE INDEX



LA BIENNALE DI VENEZIA
52^E EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART
PAVILLON DU CANADA
LOUISE DÉRY - COMMISSAIRE



INSTITUTION ORGANISATRICE /
 ISTITUZIONE ORGANIZZATRICE / ORGANIZING INSTITUTION
 Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montréal)
 Case postale 8888, succursale Centre-ville
 Montréal (Québec) H3C 3P8 Canada
 www.galerie.uqam.ca

COMMISSAIRE / COMMISSARIA / COMMISSIONER
 Louise Déry

ADJOINTE À LA COMMISSAIRE /
 COMMISSARIA AGGIUNTO / ASSISTANT COMMISSIONER
 Audrey Genois

AUTEURE / AUTRICE / AUTHOR
 Louise Déry

RÉVISION ET LECTURE D'ÉPREUVES / REVISIONE E
 CORREZIONE BOZZE / REVISION AND PROOFREADING
 Magalie Bouthillier, Marie-Eve Beaupré,
 Lamberto Tassinari, Jane Jackel

TRADUCTION / TRADUZIONE / TRANSLATION
 Donald Pistoiesi (anglais)
 Lamberto Tassinari (italien)

CONCEPTION GRAPHIQUE / PROGETTO GRAFICO / DESIGN
 Uniform (1F.ca)

PHOTOGRAPHE / FOTOGRAFO / PHOTOGRAPHER
 Ellen Paige Wilson, pour la Galerie de l'UQAM
 Avec l'aimable autorisation d'Andrea Rosen Gallery,
 New York, et Stuart Shave/Modern Art, Londres

IMPRESSION / STAMPA / PRINTING
 Zanardi Editoriale, s.p.a., Padoue, Italie

DISTRIBUTION / DISTRIBUZIONE / DISTRIBUTION
 ABC Livres d'art Canada/ABC Art Books Canada
 www.abcartbookscanada.com

© Galerie de l'UQAM, David Altmejd, Louise Déry
 Dépôt légal :
 Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007
 Bibliothèque et Archives Canada, 2007

CATALOGAGE AVANT PUBLICATION DE BIBLIOTHÈQUE
 ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC ET BIBLIOTHÈQUE
 ET ARCHIVES CANADA

Déry, Louise, 1955-

DAVID ALTMELD : THE INDEX

Catalogue d'une exposition organisée par la Galerie
 de l'UQAM et présentée au Pavillon du Canada dans le
 cadre de la 52^e Biennale de Venise, Italie, du 10 juin
 au 21 nov. 2007.

Comprend des réf. bibliogr.
 Texte en français, en anglais et en italien.

ISBN 978-2-920325-18-0

1. Altmejd, David, 1974- - Expositions.
 I. Altmejd, David, 1974- . II. Galerie de l'UQAM.
 III. Biennale di Venezia (52^e : 2007). IV. Titre.
 V. Titre: Index.

NB249.A47A4 2007 730.92 C2007-940695-5F

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC
 AND LIBRARY AND ARCHIVES CANADA CATALOGUING
 IN PUBLICATION

Déry, Louise, 1955-

DAVID ALTMELD : THE INDEX

Catalogue of an exhibition organized by the Galerie
 de l'UQAM and held at the Canada Pavilion as part of
 the 52nd Venice Biennale, Italy, June 10-Nov. 21, 2007.

Includes bibliographical references.
 Text in French, English and Italian.

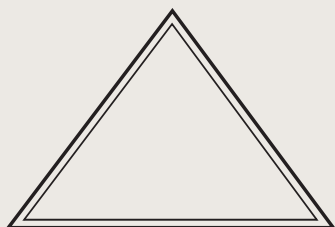
ISBN 978-2-920325-18-0

1. Altmejd, David, 1974- - Exhibitions.
 I. Altmejd, David, 1974 . II. Galerie de l'UQAM.
 III. Biennale di Venezia (52nd : 2007). IV. Title.
 V. Title: Index.

NB249.A47A4 2007 730.92 C2007-940695-5E

DAVID ALTMEJD

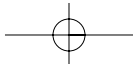
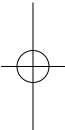
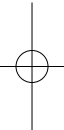
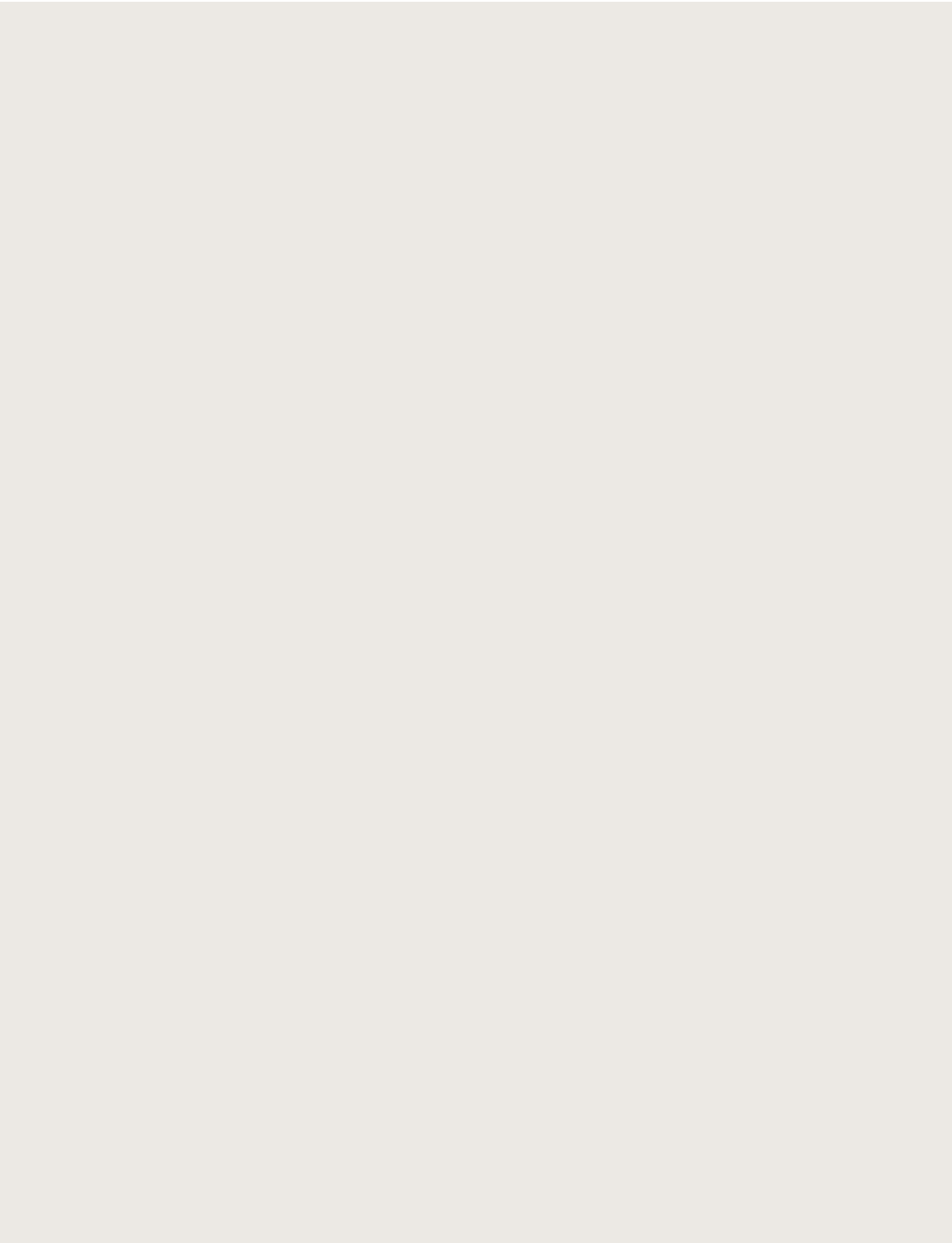
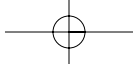
THE INDEX

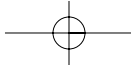
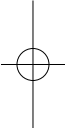
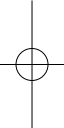
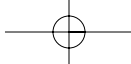


LA BIENNALE DI VENEZIA

52^E EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART
52^A ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE
52ND INTERNATIONAL ART EXHIBITION

Pavillon du Canada / Padiglione Canada / Canada Pavilion
Louise Déry - Commissaire / Commissaria / Commissioner
Galerie de l'UQAM - 2007





AVANT-PROPOS

La présence du Montréalais David Altmejd à la Biennale de Venise 2007 constitue une riche occasion de faire rayonner une démarche artistique aussi puissante qu'originale. J'éprouve une très grande fierté à assumer le commissariat du Pavillon canadien avec lui, et cette fierté n'a d'égale que ma conviction profonde que les impressionnantes sculptures qu'il a réalisées spécialement pour l'occasion marqueront fortement l'imagination des milliers de visiteurs de la Biennale.

La brillante carrière de David Altmejd s'est amorcée il y a moins de dix ans. Après avoir fait des études en biologie à l'Université McGill, il entre à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et obtient un premier diplôme. Déjà, ses travaux d'étudiant portent les indices d'une vision de la sculpture ancrée dans la représentation du corps, démarche qui se prolonge et s'étoffe alors qu'il poursuit sa formation à l'Université Columbia de New York, jusqu'à l'obtention d'un diplôme de maîtrise. Son travail se développe dans le sens d'une fusion savante entre un héritage formaliste et un éclectisme postmoderne, ouvrant sur des mondes tout en condensation, en contraction, en compulsion.

Devant les sculptures si luxuriantes de David Altmejd, c'est l'idée d'un monde universel qui s'impose à nous, réfléchi par des œuvres aux titres allusifs, *The Academy*, *The University*, *The Sculptor*, *The Index*, *The Giant*, pour ne citer que quelques exemples ; c'est aussi l'image de la bibliothèque

qui est aisément discernable dans les modules étagés et démultipliés construits par l'artiste et qui s'offre en représentation habile de cette cristallisation des temps, des images et des cultures à laquelle nous confronte l'œuvre. De Jérôme Bosch à Arnold Böcklin, de Diego Vélasquez à Robert Irwin, des bestiaires sculptés du Moyen Âge occidental à Dracula ou à King Kong, de Schoedsack et Cooper à David Cronenberg et Matthew Barney, la tonalité fantastique et la dimension encyclopédique de l'œuvre de David Altmejd font écho à un vaste réseau d'associations. Le miroir en déporte sans cesse la puissance, s'attachant à capturer l'instant, à capter de l'instant, celui du visiteur sidéré, de l'observateur témoin, aux prises avec le présent de son propre regard toujours changeant, toujours changé. Ce reflet de lui-même s'empare de l'homme et de son destin dans un système où sentir, penser et agir s'établissent en résonance avec la nature primitive de l'humanité.

Louise Déry

PREFAZIONE

La presenza del montrealense David Altmejd alla Biennale di Venezia del 2007 è un' eccellente occasione per far meglio conoscere e apprezzare un'opera così potente e originale. Svolgere le funzioni di commissario del Padiglione canadese con una sua mostra è per me motivo di grande fierezza, fierezza pari alla convinzione profonda che le impressionanti sculture che ha espressamente realizzato per quest'occasione, colpiranno con forza l'immaginazione delle migliaia di visitatori della Biennale.

Non sono ancora dieci anni da che David Altmejd ha iniziato la sua brillante carriera d'artista. Dopo aver studiato biologia alla McGill University, si iscrive alla Scuola d'arti visive e mediatiche dell'Université du Québec à Montréal dove consegue una prima laurea. Nei suoi lavori da studente ci sono già i segni di una visione della scultura radicata nella rappresentazione del corpo, approccio che si estende e si arricchisce durante gli anni in cui prosegue la sua formazione alla Columbia University di New York dove otterrà un Master. Il suo lavoro si muove nel senso di una fusione colta tra eredità formalista e eclettismo postmoderno, che dischiude mondi in cui agiscono gli istinti e le forze della condensation, della contrazione, della compulsion.

Le sculture sfarzose di David Altmejd ci propongono con decisione l'idea dell'universalità del mondo quale è veicolata da opere dai titoli allusivi come *The Academy*, *The University*, *The Sculptor*, *The Index*, *The Giant*, per citarne solo alcuni. Ma si impone anche l'immagine della

FOREWORD

biblioteca, facilmente riconoscibile nei moduli multipli e a ripiani che lui stesso ha costruito e che si propone come riuscita rappresentazione di questa cristallizzazione dei tempi, delle immagini e delle culture alla quale ci confronta l'opera. Da Hieronymus Bosch a Arnold Böcklin, da Diego Velasquez a Robert Irwin, dai bestiari scolpiti del medioevo occidentale a Dracula o a King Kong, da Schoedsack e Cooper a David Cronenberg e Matthew Barney, la tonalità fantastica e la dimensione enciclopedica dell'opera di David Altmejd evocano una vastissima gamma di associazioni. Gli specchi ne deviano senza tregua la potenza, determinati a catturare l'istante, a cogliere ogni istante, quello del visitatore siderato, dell'osservatore testimone, alle prese con il presente del proprio sguardo che muta sempre, che è sempre mutato. Questo riflesso di se stesso s'impadronisce dell'uomo e del suo destino in un sistema dove sentire, pensare e agire entrano in rapporto profondo con la natura primordiale dell'umanità.

Louise Déry

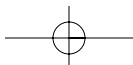
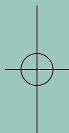
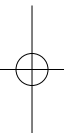
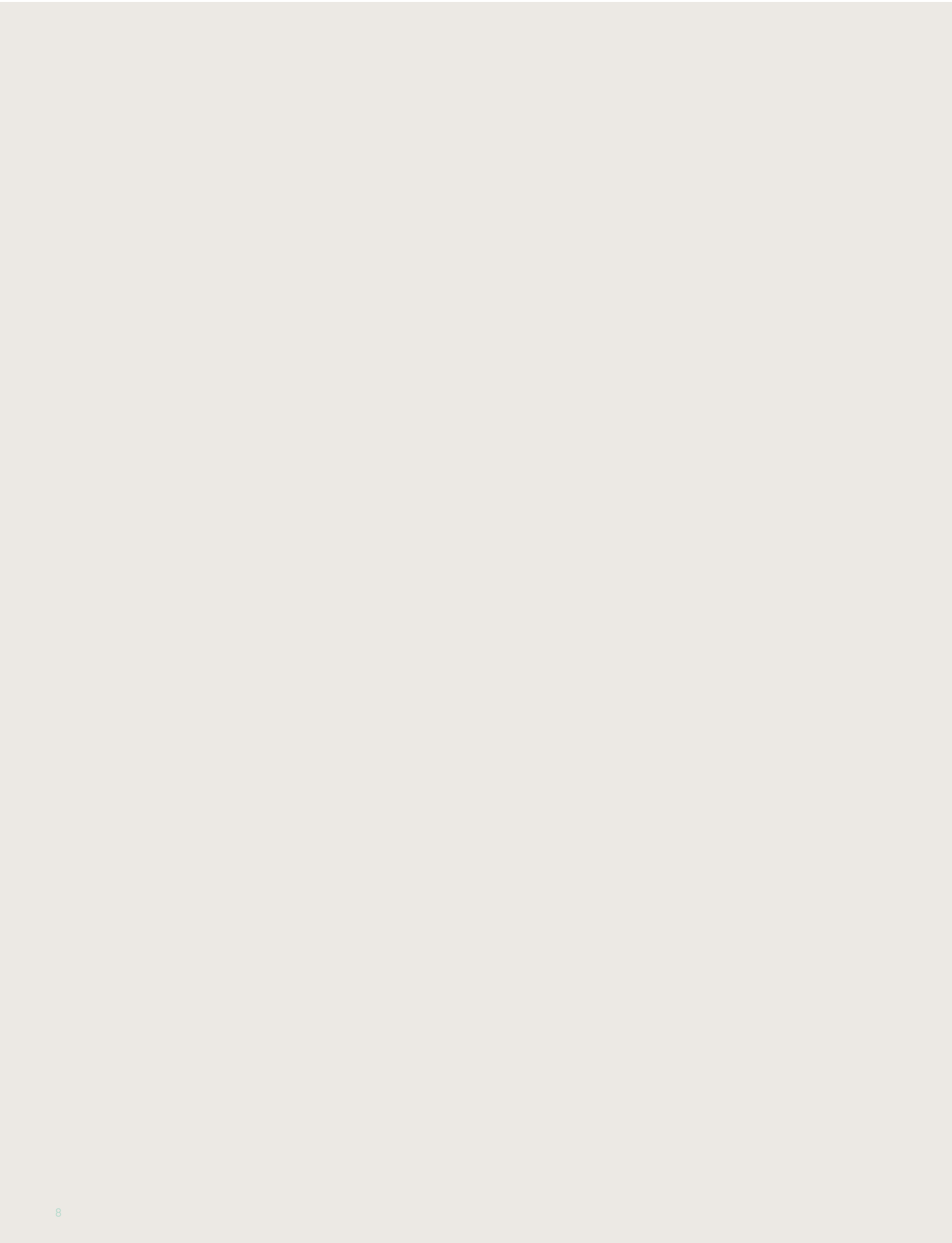
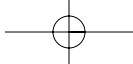
Montrealer David Altmejd's presence at the 2007 Venice Biennale provides an excellent opportunity for giving exposure to an artistic process that is as powerful as it is original. It is with great pride that I assume the role of commissioner of the Canadian Pavilion with him, a pride that is equalled only by my profound conviction that the impressive sculptures he created especially for the occasion will leave a deep impression on the imagination of thousands of visitors to the Biennale.

Altmejd's dazzling career began less than ten years ago. After studying biology at McGill University, he enrolled in the Université du Québec à Montréal's École des arts visuels et médiatiques and earned a first degree. His student work already gave evidence of a sculptural vision rooted in the representation of the body, an approach that he carried forward and solidified while pursuing his training at Columbia University in New York, where he obtained a Master's degree. His work has evolved toward a deft merger of a formalist heritage with post-modern eclecticism, opening out onto worlds in condensation, in contraction, in compulsion.

The idea of the world's universality thrust upon us by the luxuriant sculptures of David Altmejd is reflected in works with such allusive titles as *The Academy*, *The University*, *The Sculptor*, *The Index* and *The Giant*. The image of the library is likewise discernible in the manifold tiered modules the artist skilfully constructs to represent the crystallization of the times, images and

cultures that the work brings us face to face with. The fantastic tonality and encyclopedic dimension of Altmejd's work wend their way through Hieronymus Bosch and Arnold Böcklin, Velázquez and Robert Irwin, medieval sculpted bestiaries, Dracula and King Kong, Schoedsack and Cooper, David Cronenberg and Matthew Barney. The mirror ceaselessly heightens the work's power, capturing the instant, *something of* an instant, the instant of the transfixed visitor, the spectator-witness, caught in the present of his own ever-changing and forever changed gaze. This reflection of mankind overcomes Man and his destiny in a system where to feel, think and act are set in resonance with the primitive nature of humanity.

Louise Déry





DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR

LOUISE DÉRY

Mutation/Énergie

Le monde de David Altmejd a ceci de borgésien qu'il force le regard vers des contrées étranges, le fait plonger dans les creux de l'imaginaire, laisse entrevoir cette zone caverneuse où le réel peut entamer sa propre réinvention. Ses sculptures s'offrent à nous comme un espace jubilatoire, un lieu favorable à l'excès des sens, un monde grouillant qui fait jaillir de la mémoire et du vivant. C'est l'image de la bibliothèque de Borges qui surgit, celle des galeries et des puits, des balustrades et des escaliers, des étagères et des cabinets qui confinent et projettent tout à la fois les richesses de Babel. Car l'œuvre d'Altmejd, par son dualisme métaphysique où corporéité et animalité sont enchâssées, où raison et intuition entrent en fusion, a l'heur de se faire ouvrante et de se prêter à l'interprétation d'une vaste mosaïque de thèmes, de motifs, de substances et de dispositifs.

Qu'il soit question du monstre, du géant, du loup-garou, de l'homme-oiseau, de l'architecture et de la nature, ou qu'il s'agisse, par exemple, de matériaux réfléchissants comme le miroir, le quartz et la lumière, tout ce qu'aborde l'artiste nous amène à considérer des questions aussi vastes que celles de l'identité, de l'autofiction, du clonage, de la mutation des espèces, de l'isolement, de la communauté, du surhomme, du sexe, de la survie ou de la mort¹. Altmejd développe ainsi une métaphore de l'être et de sa propre destinée – à notre époque alarmée par le spectre de la manipulation génétique –, en ravi-

vant le symbole du vivant autour d'un *homme nature* ou d'un *homme animal* en train de muter. « Je m'intéresse, explique-t-il, à l'énergie reliée à la transformation, et cette métamorphose entre humain et animal est très intense et génère quantité d'énergie. Ainsi, j'imagine la tête du loup-garou coupée juste après que sa transformation se soit achevée. Du moins, c'est l'histoire que je me raconte à moi-même². » La lecture que nous faisons de cette histoire permet d'ouvrir sur des problématiques de mutilation et de menace de rupture de l'intégrité du corps autant que de perversion des espèces, de travestissement de leurs caractéristiques et de subversion inévitable de leur nature propre, une telle lecture autorisant dès lors un effet de réversibilité troublant entre lycanthropie et anthropolyce³.

David Altmejd propose une conception du vivant à partir de l'énergie que libère toute transformation, mais il se trouve du coup à définir le rôle même de l'artiste qui, en toute conscience, produit ses œuvres en transformant de la matière.



DALL'ALTRA PARTE DELLO SPECCHIO

Mutazione/Energia

C'è qualcosa di borgesiano nel mondo di David Altmejd, qualcosa che sospinge lo sguardo verso contrade sconosciute e lo precipita negli anfratti dell'immaginario, lasciando intravedere quella zona umbratile dove il reale rischia la propria reinvenzione. Le sue sculture ci appaiono come uno spazio esaltante, un luogo propizio all'eccesso dei sensi, un mondo febbrile che produce memoria e da cui scaturisce ogni forma di vita. Da lì, sorge l'immagine della biblioteca di Borges, con le sue gallerie e i suoi pozzi, le balustrate e le scalinate, con i suoi scaffali e i suoi studioli che delimitano e insieme magnificano le ricchezze di Babele. Poiché l'opera di Altmejd, con il suo dualismo metafisico in cui sono innestate corporeità e animalità, dove si fondono ragione e intuizione, ha la possibilità di aprirsi e prestarsi all'interpretazione di un vasto mosaico di temi, di motivi, di sostanze e di dispositivi.

Che sia questione di mostri, di giganti, di lupi mannari, di uomini-uccello, di architettura o di natura, o che si tratti, per esempio, di materiali riflettenti come specchi, quarzo e luce, tutto ciò che l'artista abborda ci induce a considerare tematiche di grande respiro come l'identità, la *self-fiction*, il clonaggio, la mutazione delle specie, l'isolamento, la comunità, il superuomo, il sesso, la sopravvivenza o la morte¹. Altmejd sviluppa così – in un'epoca come la nostra turbata dallo spettro della manipolazione genetica – una metafora dell'essere e del suo destino rilanciando la simbologia del vivente che rinvia a un *uomo*

ESSAY

THE OTHER SIDE OF THE LOOKING GLASS



natura o a un *uomo animale* in via di mutazione. « Io sono interessato, dice l'artista, all'energia legata alla trasformazione, questa metamorfosi tra umano e animale è assai intensa e in grado di generare una forte energia. Così, immagino la testa del lupo mannaro colta un istante dopo che si è compiuta la trasformazione. O almeno, è questa la storia che mi racconto io². » La nostra lettura di questa storia ci porta a confrontarci con problematiche quali la mutilazione e la minaccia di rottura dell'integrità del corpo ma

Mutation/Energy

There is something Borgean about the way David Altmejd's world impels the gaze toward strange vistas, plunges it into the hollows of the imagination, allows a glimpse of the cavernous regions where reality can initiate its own reinvention. Altmejd's sculptures stand before us as a space of celebration, a site that fosters sensorial excess, a teeming world that causes memory and life to spring forth. The image that comes most readily to mind is Borges's library, with its galleries and lightwells, balustrades and stairways, bookshelves and cabinets that both contain and spread the wealth of Babel. For, through a metaphysical duality that encompasses corporeality and animality and merges reason and intuition, Altmejd's work has the quality of opening itself out and lending itself to the interpretation of an immense mosaic of themes, motifs, substances and mechanisms.

Everything the artist deals in – monsters, giants, werewolves and bird-men; architecture and nature; reflecting materials like mirrors, quartz and light – leads us to consider such broad questions as identity, self-fiction, cloning, the mutation of species, isolation, community, the Superman, sex, survival and death.¹ This way – in these times alarmed by the spectre of genetic manipulation – Altmejd develops a metaphor of being and its destiny by reviving the symbol of life around a *homo naturalis* or *homo bestiarius* in mutation. As he explains, "I'm interested in energy related to transformation and that metamorpho-

sis between man and animal is super-intense and generates a lot of energy. So I imagine the head of the werewolf being chopped off right after the transformation is over. At least that's the story I invented for myself."² Our reading of this story allows us to branch out into the question of mutilation and threats to bodily integrity, as well as perversion of species, the travesty of their characteristics and the inevitable subversion of their true nature. Such a reading immediately admits a troubling interchangeability between lycanthropy and anthropolycy.³

In proposing a conception of life based on the energy released by any transformation, Altmejd defines the role of the artist, who, in total awareness, produces works by transforming his material. Because of his interest in biology and zoology,⁴ Altmejd expresses what seems close to a personal philosophy, where nature, despite its changing, disturbing and often violent character, guarantees the idealized immortality he seeks to convey. About ten years ago, after focusing on the energy of the brain by producing casts of skulls arrayed with networks of strung beads, he began making pieces of monsters' bodies, drawing inspiration above all from the archetypal images in folktales, legends, myths and especially horror and science fiction movies. These body fragments – moulded in resin, then coloured, covered with hair and decorated with flowers, jewellery, gems and glitter, birds and flashy artifice – turn out close enough to human anatomy to constitute an unmistakable reference and enigmatic allusion to it, to



MUTATION/ENERGY

anche a quelle della perversione delle specie, del travestimento delle loro caratteristiche e dell'inevitabile sovvertimento della loro intima natura e consente un disturbante effetto di reversibilità tra *licantropia* e *antropolichia*³.

David Altmejd propone una concezione del vivente fondata sull'energia che scaturisce da qualsiasi trasformazione, ma così facendo si trova immediatamente a definire il ruolo stesso dell'artista che, in piena consapevolezza, produce le sue opere trasformando materia. Il suo vivo interesse per la biologia e il mondo animale⁴, lo porta a dar vita a qualcosa che somiglia a una filosofia personale in cui la natura, malgrado il suo carattere cangiante, inquietante e spesso violento, finisce per affermare quell'immortalità idealizzata ch'egli tenta di tradurre. Dopo essersi interessato, una decina di anni fa, all'energia del cervello realizzando calchi di crani muniti di un intreccio di filamenti perlati, si è dedicato in seguito a fabbricare parti di corpi mostruosi, ispirandosi soprattutto alle immagini archetipiche trasmesse da racconti e leggende, da narrazioni mitologiche e particolarmente dai film d'orrore e di fantascienza. Questi frammenti di corpi, modellati nella resina e poi colorati, ricoperti di pelame, ornati di fiori, di bigiotteria, di brillantini e gingilli luccicanti, ci appaiono infine assai vicini all'anatomia umana tanto da costituirne un referente certo e un'allusione enigmatica, e questo al punto che la potenza simbolica ne risulta amplificata. Il fatto poi che siano installati su espositori sofisticati, con tanto di piedistalli, nicchie, passerelle e superfici elaborate, ce li fa apparire come fossero accolti in questi preziosi reliquari per sfuggire al fragore del mondo e sopravvivere in uno stato di latenza.

Quando ha fatto, qualche anno fa (*Loup-garou I* è del 1999), la scelta della figura del lupo mannaro, sembra che David Altmejd sia stato motivato dal rapporto singolare che questa figura intrattiene con il corpo umano al quale egli intende rinviare pur riservandosi una certa distanza : « Sono sempre stato attratto dall'arte che rimanda al corpo in modo frammentato, come nel lavoro di Kiki Smith. [...] Tali opere sono sempre estremamente potenti perché familiari per via di esperienze dirette. Ho pensato che, utilizzando parti del corpo di un mostro invece che di un essere umano, sarei riuscito a conservare la forza e il potere dell'oggetto eliminando però l'aspetto familiare. Ho sentito che era un'esperienza più interessante perché diveniva potente e bizzarra allo stesso tempo. Che diveniva qualcosa di estraneo. C'è poi qualcosa di complesso che riguarda il lupo mannaro. Questa figura infatti si può vedere come meta-

the point of broadly emphasizing its symbolic power. And laid out as they are in elaborate display cases, with pedestals, niches, bridges and complex surfaces, they seem to have withdrawn into these precious reliquaries to escape the commotion of the world, to survive in a state of latency.

In choosing the werewolf a few years ago (*Werewolf I* dates from 1999), Altmejd was motivated by its singular relationship with the human body he wished to refer to while negotiating a certain distance from it: "I've always been very interested in art that refers to the body in a fragmented way, like in Kiki Smith's work ... Those pieces are always extremely powerful but they're very familiar in terms of experience. By using a monster body part instead of a human body part, I thought I'd be able to keep the strength and the power of the object but could eliminate the familiar aspect. I felt it was a more interesting experience because it was both powerful and weird. It did become stranger. There is also

something complex about the werewolf because he can be a metaphor for being divided into a good and an evil part."⁵ The scraps of flesh and bits of bone in the first werewolf sculptures might be truly horrific to look upon were they not also mesmerizing – for the very reason that they are fragments of bodies, fragile vestiges of a whole being, resonating with the idea of an animality akin to human life. Moreover, these piecemeal beings are apparently not liable to decay: the mutation they are undergoing seems to have come about through crystallization. And so the artist declares that his work is not intended as a morbid spectacle: "What I make has to be positive and seductive. Instead of rotting, the characters in my work are crystallizing. This makes the narratives of the pieces move towards life rather than death."⁶ This strategy of opposing bodily decomposition and regeneration seeks to accentuate life, the living. In the model put forth by the artist, the potential for survival seems to be the result of a necessary merger between man and animal, and therein lies the most unusual feature



En raison de son intérêt marqué pour la biologie et pour le monde animal⁴, il exprime ce qui semble très près d'une philosophie personnelle où la nature, malgré son caractère changeant, inquiétant et souvent violent, est garante de cette immortalité idéalisée qu'il cherche à traduire. Après s'être intéressé à l'énergie du cerveau, il y a une dizaine d'années, en réalisant des moulages de crânes parés de réseaux de fils perlés, il s'est employé à fabriquer des morceaux de corps de monstres, en s'inspirant surtout des images ar-



chétypales qu'en ont données les contes et les légendes, les récits mythologiques et tout particulièrement les films d'épouvante et de science-fiction. Ces fragments de corps, moulés dans la résine pour être ensuite enduits de couleur, recouverts de poils et ornements de fleurs, de bijoux, de brillants, d'oiseaux et d'artifices clinquants s'avèrent assez près de l'anatomie humaine pour en constituer un référent incontestable et une allusion énigmatique, au point d'en accentuer largement la puissance symbolique. Et comme ils sont disposés dans des présentoirs sophistiqués, avec leurs socles, leurs niches, leurs passerelles et leurs surfaces complexes, ils semblent retirés dans ces précieux reliquaires pour échapper au mouvement du monde, pour survivre dans un état de latence.

Lorsqu'il fait le choix de la figure du loup-garou il y a quelques années (*Loup-garou 1* date de 1999), David Altmejd se montre motivé par le rapport singulier qu'elle entretient avec le corps humain, auquel il souhaite se référer, mais en

négoçant une certaine mise à distance : « J'ai toujours été très attiré par l'art qui renvoie au corps d'une manière fragmentée, comme dans le travail de Kiki Smith. [...] De telles œuvres sont toujours extrêmement puissantes parce qu'elles nous sont familières en termes d'expérience. En utilisant des morceaux d'un corps de monstre plutôt que ceux d'un corps humain, j'ai pensé que je parviendrais à conserver la force et le pouvoir de l'objet tout en éliminant le côté familier. J'ai senti que c'était une expérience plus intéres-

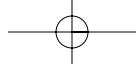
sante parce que cela devenait à la fois puissant et bizarre. Cela devenait quelque chose d'étranger. Il y a aussi quelque chose de complexe à propos du loup-garou, parce que cette figure peut être vue comme une métaphore de l'être partagé entre un bon côté et un côté diabolique⁵. » Les lambeaux de chair et les ossements en morceaux que donnent à voir les premières sculptures de loups-garous pourraient sembler vraiment horribles à regarder s'ils ne s'avéraient aussi magnétiques, justement parce qu'ils sont des fractions de corps, des reliquats fragiles d'un être entier où résonne l'idée d'une animalité reliée à la vie humaine. Qui plus est, ces êtres en morceaux ne paraissent en rien soumis au processus de la putréfaction, car il semble que la mutation dont ils sont l'objet ait plutôt entraîné leur cristallisation. Cela fait dire à l'artiste que son travail ne cherche pas à montrer la morbidité. « Ce que je fais doit être positif et séduisant. Plutôt que de pourrir, les figures que je crée se cristallisent. Cela oriente le sens de mes pièces vers l'idée de la vie plutôt que vers celle de la mort⁶. » Cette stratégie, qui

fora dell'essere diviso in due parti, una buona, l'altra diabolica⁵. » I brandelli di carne e i frammenti d'osso che si ritrovano nelle prime sculture di lupi mannari rischierebbero di apparire davvero orribili se non si rivelassero anche magnetici proprio in quanto parti di corpi, fragili reliquie di un essere intero dove vibra l'idea di un'animalità legata alla vita umana. Ciò che più conta, questi esseri a pezzi non sembrano per niente sottomessi al processo di deterioramento o di putrefazione e pare che il processo di mutazione cui sono sottoposti ne abbia piuttosto causato la cristallizzazione. Cosa che l'artista commenta dicendo che il suo lavoro non tende alla morbosità. « Quello che faccio deve essere positivo e seducente. Piuttosto che deteriorarsi, le figure che creo si cristallizzano. Questo orienta il senso dei miei oggetti verso l'idea della vita piuttosto che della morte⁶. » Questa strategia, in cui si oppongono decomposizione e rigenerazione dei corpi, tende a mettere in luce ciò che vive. Nella visione che si è costruito l'artista, questo potenziale di sopravvivenza sembra riguardare la necessità che l'umano e l'animale si fondano. In ciò consiste la maggiore singolarità delle sue opere.

In questo senso ci si può certamente rifare alle antiche civiltà con i loro dei che veneravano esseri ibridi e si facevano rappresentare come chimere, centauri, sirene o satiri. Le narrazioni mitologiche a noi note testimoniano del carattere cangiante, multiplo e strano del vivente. Che, con il lupo mannaro, simbolizzino la paura o che con l'uomo-uccello, esprimano una realtà più poetica, le creature ibride di David Altmejd ricordano effettivamente le rappresentazioni delle metamorfosi presenti in tutte le grandi tradizioni. Si potrebbe citare il dio Horus dell'antico Egitto incarnato in un corpo d'uomo con la testa di falco oppure, per fare un altro esempio, quella pittura delle grotte di Lascaux di diciassette anni fa che mostra il corpo di un uomo con la testa d'uccello sdraiato accanto a un bisonte le cui interiora fuoriescono da una ferita. Da parte sua, la nostra epoca traversa altrimenti la frontiera delle specie e è proprio in questo senso che l'opera di David Altmejd porta verso una realtà più attuale dove le vivisezioni, gli xenotrapianti⁷ e il *gene farming* ci fanno passare dalla fantascienza alla realtà, da una zoologia del fantastico a un'umanità dello scientifico. Animali umanizzati o uomini animalizzati, ecco che ancora una volta, *Il manuale di zoologia fantastica* di Borges prende vita sotto i nostri occhi. Ma è anche il segno del fatto che l'artista si iscrive nella lunga catena dell'arte che passa sia attraverso le rappresentazioni del mondo antico sia attraverso quelle più recenti del surrealismo e nelle quali si







oppose décomposition et régénération des corps, cherche donc à mettre en évidence ce qui est vivant. Dans le modèle que s'est construit l'artiste, ce potentiel de survie semble être le fait d'une nécessaire fusion entre homme et animal, et c'est en cela que ses œuvres trouvent leur plus grande singularité.

À cet égard, on peut se reporter facilement aux mondes anciens vénérant les êtres composites, avec leurs dieux représentés en chimères, centaures, sirènes ou satyres. À travers les récits

d'homme à la tête de faucon, ou, autre exemple, cette représentation de Lascaux d'il y a dix-sept mille ans, où le corps d'un homme à tête d'oiseau est peint, gisant à proximité d'un bison blessé en train de perdre ses entrailles. En revanche, l'époque actuelle franchit autrement la barrière des espèces, et c'est bien en cela que l'œuvre de David Altmejd conduit vers une réalité plus récente où les vivisections, les xénogreffes⁷ et le *gene farming* nous font passer de la science-fiction à la réalité, d'une zoologie du fantastique à une humanité du scientifique. Animaux humanisés



mythologiques qui nous sont parvenus, ils témoignent du caractère changeant, multiple et étrange du vivant. Qu'elles symbolisent la peur comme chez le loup-garou ou qu'elles expriment une réalité plus poétique comme chez l'homme-oiseau, les créatures bimorphologiques de David Altmejd rappellent en effet les représentations de corps métamorphosés présents dans toutes les grandes traditions. On peut citer le dieu Horus de l'Égypte ancienne, incarné dans un corps



ou hommes animalisés, c'est, encore ici, *Le livre des êtres imaginaires* de Borges qui prend vie sous nos yeux. Mais c'est aussi le signe d'une inscription de l'artiste dans la longue chaîne de l'art, qui passe par les représentations du monde antique aussi bien que par celles plus récentes du surréalisme et que traversent Bosch, Goya, Michaux, Ernst, autant que Sade, Blake, Wilde, Kafka, Vian, Bataille ou Levi.

incontrano Jeronimus Bosch, Goya, Michaux, Ernst, ma anche Sade, Blake, Wilde, Kafka, Vian, Bataille o Levi.

Le sculture di David Altmejd sembrano tradurre l'impulso di un desiderio prossimo a tutto ciò che è organico e incarnato. « Le mie installazioni sono come organismi », dice, « Comincio col fare qualcosa, ma a un certo punto le cose cominciano a farsi da sole⁸. » È il processo che lo interessa e che lo guida : « Mi piace sentire che perdo il controllo, che non sono io quello che sceglie⁹. » C'è una dimensione fenomenologica in questo atteggiamento che riposa su un desiderio di esplorare e di comprendere la struttura interna del mondo ma facendo in modo però che sia lei a provare a imporsi o a stabilirsi da sola. Questa « ragione sensibile¹⁰ », che si contrappone a una maniera meccanica di creare, è un elemento fondatore della ricerca di David Altmejd e prende, per estensione, la forma di un atto di fede nella natura. Con l'interesse che manifesta per la questione dell'energia, l'artista evoca anche la nozione astratta di intuizione, necessariamente legata a ogni forma di intelligenza creatrice. David Altmejd si affida volontariamente alla natura attiva e aleatoria dell'intuizione per fare dell'opera una realtà che sarebbe impossibile predeterminare o anticipare in modo rigoroso e afferma : « Il mio scopo è creare qualcosa di vivo che sia in grado di evocare nuove idee [...] L'energia di questi organismi astratti e viventi, dipende dai significati irrisolti e incontrollati del lavoro. Quando il significato è sotto controllo, l'oggetto che ne risulta non è vivo, non c'è tensione in un sistema logico regolato. [...] Io voglio che le mie opere dispongano di una loro propria intelligibilità, che non siano semplicemente schiave dei significati che ho stabilito io¹¹. » Questo suo modo di applicarsi a un *pensiero pensante*, si traduce, ad esempio, nell'impiego di materiali lineari in forma di meandri o catene che traversano lo spazio dei suoi mondi, caratteristica questa che costituisce uno degli indici ricorrenti della sua scrittura plastica. È in questo modo che associa tra loro tanto gli oggetti che i pensieri e è proprio in funzione di questo modo di procedere che, da qualche anno, è apparsa nell'opera la figura dell'uccello. Parlando di *The University 2*, così commenta : « Ho utilizzato una catenella di bigiotteria per collegare tra loro tutti gli elementi e per far circolare l'energia come fossero elementi di un sistema nervoso. Poi ho dovuto decidere in che modo disporre la catenella perché fosse bello. Così ho utilizzato gli uccelli per portare a giro la catenella e se succede che rimanga bloccata in un angolo, allora posso dirmi che è stato l'uccello a volerlo¹². » Come si vede, il modo di procedere dell'artista è singolarmente tributario del processo di fabbricazione



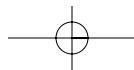
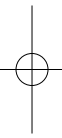
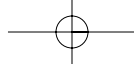
delle opere, il quale fornisce, volta a volta, delle motivazioni specifiche che orientano il lavoro in una direzione o in un'altra.

Simbiosi/Scultura

Il progetto di David Altmejd per la Biennale di Venezia è costituito da due opere. La prima, *The Index*, si definisce decisamente nel rapporto con l'architettura del padiglione, un edificio a forma elicoidale, con ampie finestre che si aprono sul boschetto dei Giardini, concepito secondo una visione architettonica che privilegia un inserimento organico nel sito naturale. L'artista ha immediatamente interpretato la specificità dell'edificio cogliendone la funzione aviaria, immaginandolo cioè come un rifugio per gli uccelli, un luogo dove possano nidificare, nutrirsi e riprodursi in assoluta sicurezza. L'opera è composta di numerosi montanti e passerelle d'acciaio, di abitacoli di legno ricoperti di specchi e di una quantità di scaffali e di piani d'esposizione. Queste strutture sono collegate e integrate tra

of his work.

One can easily think back to ancient worlds venerating their gods as composite creatures who were represented as chimeras, centaurs, mermaids and satyrs. Through the myths that have come down to us, these creatures attest the changing, multiple and strange character of the living. Whether they symbolize fear, like the werewolf, or express a more poetic reality, like the bird-man, Altmejd's bimorphic creatures recall the representations of metamorphosed bodies found in all the great traditions, for example the ancient Egyptian god Horus in the body of a man with a falcon's head and the seventeen-thousand-year-old cave painting at Lascaux of the body of a bird-headed man lying near a wounded buffalo spilling its entrails. Now, however, we are crossing the species barrier in another way, and Altmejd's work points toward this more recent reality, where vivisection, xenografting⁷ and gene farming take us from science fiction to reality, from a zoology of the





SYMBIOSIS/SCULPTURE

fantastic to a humanity of the scientific. Whether humanized animals or animalized humans, it is again Borges come to life before our eyes – this time, his *Book of Imaginary Beings*. But they also signal the artist's place in the long chain of art, from the ancient world to the more recent representations of Surrealism, encompassing Bosch, Goya, Michaux and Ernst along with Sade, Blake, Wilde, Kafka, Vian, Bataille and Levi.

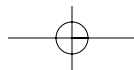
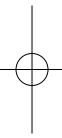
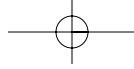
Altmejd's sculptures seem to convey the impulse of a desire that holds very close to the organic and the flesh. "I see my installations as organisms. I start making something but at a certain point it starts making choices by itself."⁸ It is the process that interests and guides him: "I like the feeling that I'm losing control and I'm not the one making the choices."⁹ This approach has a phenomenological dimension that rests upon a desire to explore and understand the world's inner structure while allowing this structure to assert itself, build itself on its own. This "perceptible reason"¹⁰ that takes precedence over a mechanical way of creating is fundamental in Altmejd's research and, by extension, takes the form of an act of faith in nature. By turning to the question of energy, the artist also evokes the highly abstract notion of the intuition required by every creative thought. He willingly leaves it to intuition's active and aleatory character to produce works that are neither predetermined nor strictly foreseen. "My involvement is to create something that is alive that will be able to say new things," has said. "The energy of these living abstract organisms depends on the meanings of the work being unresolved, uncontrolled. When meaning is controlled, the resulting object is not alive, there is no tension in a logical system that functions... I want my works to have an intelligence of their own, not just be slave to my meaning."¹¹ He conveys this way of responding to a *pensée pensante* by, for example, forming meanders with linear materials and crisscrossing his worlds with chains – one of the most prevalent features of his plastic writing. Thus, he combines objects and thoughts, and this is precisely how the figure of the bird appeared in his work a few years ago. Speaking of *The University 2*, he explains, "I'd been using a thin jewellery chain to connect all the elements in the sculpture and to circulate the energy. They were a kind of nervous system. But then I was stuck with making a conscious decision about where the chain was going to go to make it look good. So I used the birds to carry the chain around. If the chain ended up in the corner, I could just say that the bird decided to take it there."¹² Clearly, the artist's creative process depends on the work's fabrication process, which at every moment provides motiva-

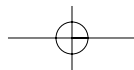
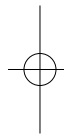
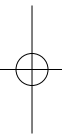
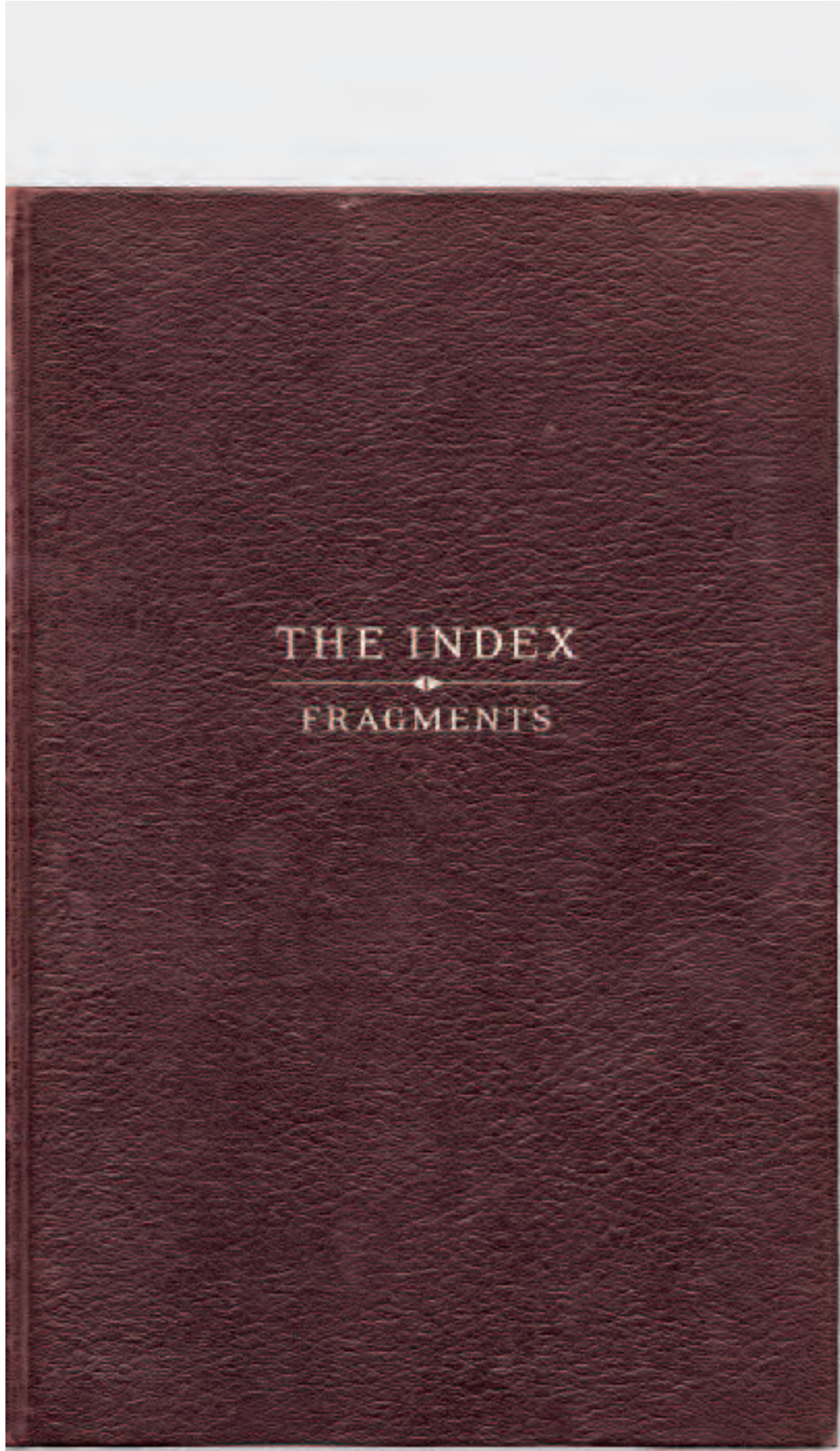
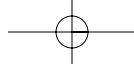
tions specific to its progression in one direction or another.

Symbiosis/Sculpture

Altmejd's project for the Venice Biennale consists of two works. The first, *The Index*, enters into a special resonance with the architecture of the helicoidal pavilion, with its windows providing broad exposure on a small grove in the Giardini Pubblici, in accordance with an architectural philosophy that favours embracing the natural site organically. From the outset, the artist interpreted the building as an aviary, imagining it as a shelter where birds could nest, feed and reproduce. The work is composed of steel bridges and rods, shelves, display surfaces and mirrored wooden cabinets. The structures are assembled and linked together, sometimes stacked, sometimes overlapping, to form a complex, skilfully articulated labyrinth that unfurls at and above floor level. It is an organized system whose material components have a logical structural function and where the harmony of solid and void creates a physical and aesthetic balance.

This immense arrangement is inhabited by a multitude of birds (taxidermy specimens and models cobbled together from bits and pieces), stuffed squirrels, werewolf bodies ensconced in mirrored crates and half-man, half-bird figures wearing black leather pants with a contemporary flair. The whole is decorated with artificial and sculpted tree sections, silicone objects, quartz crystals and pyrite disposed here and there in prominent display cases, isolated in little nooks (the artist calls them hideouts) and in larger compartments that viewers can enter. The imposing sculpture unfurls asymmetrically in baroque splendour in the building where it is housed, with glass windows on one side and mirrored walls opposite. This creates a visual doubling of the building's interior space and intensifies the work's formal and material potential through an interplay of reflections that mingle perceptions of inside and outside, reflection and reality. *The Index* appears as an architectural space, a sort of habitat that, like a glove turned inside out to reveal its structure and form, exhibits its cavities and protuberances, solids and voids, mysteries and truths. The title refers to the idea of collecting and diversity – the classification and organization of species into a dynamic avifauna, where an internal balance ensures the perpetuity of the system that somehow suggests a symbolic architectural modelization of life. *The Index* is a living body that refers to the notions of community, multitude and quantity, which also brings in the notion of







62. CHAMPIGNON
"TÊTE EN BOULE"
Coulé en silicone noir.



63. CHAMPIGNON
"TÊTE PLATE"
Coulé en silicone noir.



64. BUTT PLUG
CLASSIQUE
Coulé en silicone noir.



65. CHAMPIGNON DE TYPE COMMUN
Coulé en silicone noir. Ce champignon s'allonge
lorsqu'il dépasse une certaine hauteur.



66. DILDO
TIRE-BOUCHON
Coulé en silicone noir.



67. GRAND DILDO
Coulé en silicone noir.

2. FRAMBOISIER
ARTIFICIEL

1. PIN

Les branches ont été achetées dans
un magasin de fleurs synthétiques,
vendues, puis posées sur un tronc
sculpté et recouvert de résine.



110

26. PERRUCHE
Ce specimen a été attaché
sur e-bay



27. HOMME-OISEAU



28. PETIT OISEAU
SANS FACE





29. OISEAU À POITRINE LAVENDE
Après avoir collé les plumes, l'étape finale de la fabrication de ces oiseaux est le modelage rapide d'un masque en "Magic Sculpt" noir.



31. FINCH
This item was purchased on e-bay.

30. STERLING
This specimen was purchased on e-bay.



32. LONG-COU
Cet oiseau sert de support à une paire d'yeux.



14. ÉCUREUIL.
Acheté sur e-bay.



15. RATON-LAVEUR.
Acheté sur e-bay.



16. SKUNK



17. RATON-LAVEUR.
Acheté sur e-bay.



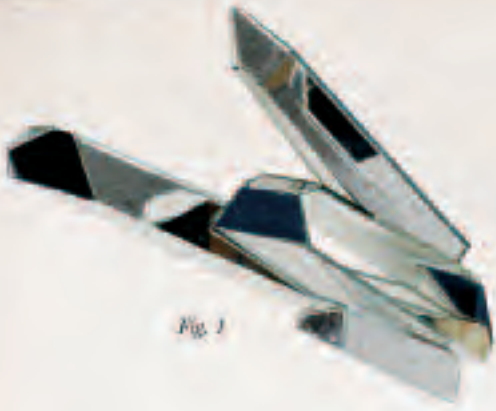


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 6

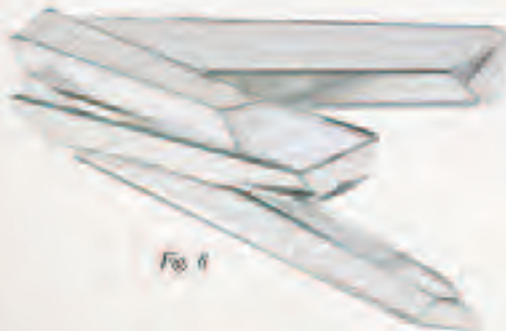
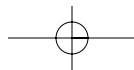
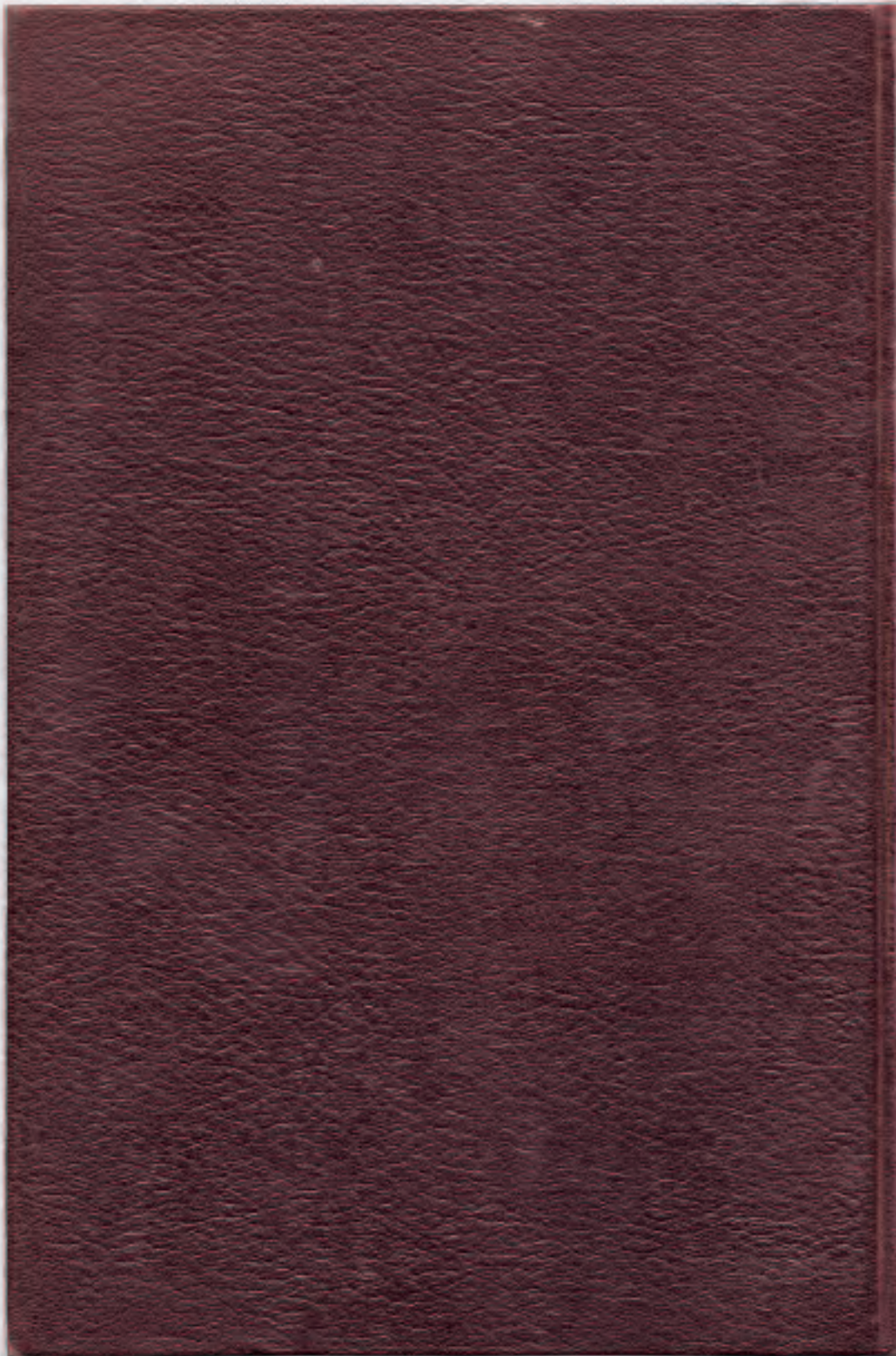
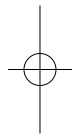
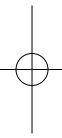
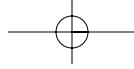


Fig. 6

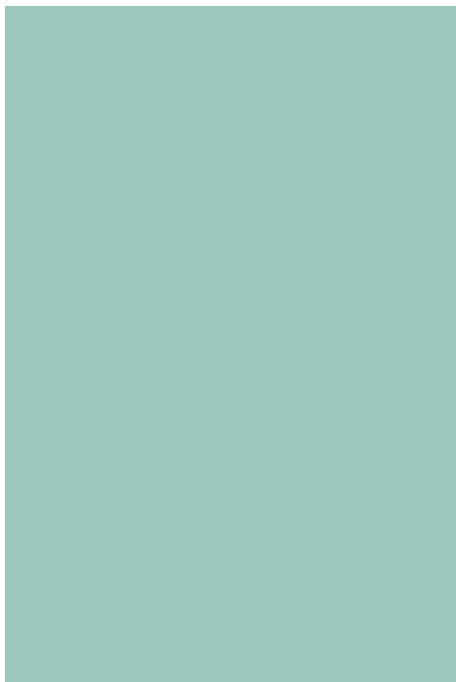




SYMBIOSIS/SCULPTURE

loro, a volte accatastate o sovrapposte, così da formare un labirinto che si estende a terra o in verticale, dando vita a una costruzione complessa ma sapientemente articolata. Si tratta di un sistema organizzato, i cui componenti materiali possiedono una funzione strutturale e logica e dove i vuoti e i pieni contribuiscono a creare un equilibrio fisico e estetico insieme.

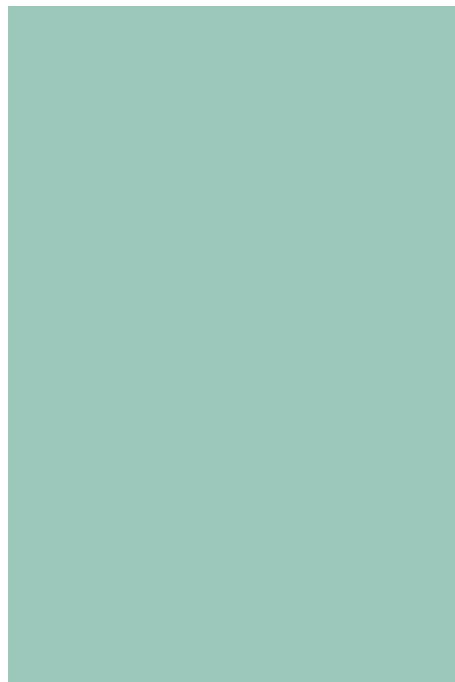
Questo vasto dispositivo è abitato da una moltitudine di uccelli impagliati o interamente



artificiali, da scoiattoli anch'essi impagliati, da corpi di lupi mannari incastrati nei cassoni ricoperti di specchi e da figure mezzo-uomo, mezzo-uccello che hanno un'aria molto familiare con i loro giubbotti e pantaloni di cuoio nero. Il tutto è decorato con sezioni di alberi artificiali o scolpiti, di vari oggetti di silicone, di cristalli di quarzo e di pirite disposti qua e là su espositori, ben in evidenza, oppure isolati in piccole nicchie (l'artista le chiama nascondini) o in compartimenti più grandi dentro i quali si può entrare. L'imponente scultura si dispiega con tutto il suo apparato barocco e si sviluppa in maniera asimmetrica all'interno dell'edificio che gli fa da scrigno, con le sue finestre di vetro da una parte e i suoi muri ricoperti di specchi di fronte. Tale rivestimento permette di raddoppiare visivamente lo spazio interno dell'edificio e di esaltare le potenzialità formali e materiali dell'opera con tutto un gioco di riflessi che confonde le percezioni tra interno e esterno e tra riflesso e realtà. *The Index* si presenta come uno spazio d'architettura, una sorta d'habitat che, come un guanto arrovesciato

biodiversity.

Cut off in a more isolated space beyond a live tree encased in glass within the building is the second work: an imposing giant sitting on the ground, partially leaning against the wall in a languid pose. Though set out of the way, it is extremely present in its obsessive strangeness and arresting luxuriance, as well as through the squirrels, raccoons and stuffed and sculpted birds of every sort that surround it, nest in it, alight



upon it. *The Giant 2* represents a living body in three dimensions, but on a superhuman scale, a body that shelters a teeming, many-coloured fauna in the inviting cavities of its head, chest and thighs. Though not of the same species as the young it nurtures, this languishing body seems to provide a habitat capable of ensuring their survival. In lonely isolation, *The Giant 2* personifies the survival of the solitary hero but gives no conclusive indication of any romantic, anarchic or parodic stamp. Before this collapsed muscular Goliath covered in patches of horsehair and decorated with myriad attributes, from quartz to richly coloured resins, we attend the passage from a heroic treatment of the individual to the allegorical representation of nature.

Because *The Index* and *The Giant 2* inhabit the same space, a connection seems to exist between them, suggested by the context of the pavilion and the natural setting. Nevertheless, in going from one to the other, the visitor experiences their individual character, aware that their

relationship is above all the result of the visual interpenetration generated by the mirrored walls and transparent windows. Despite their distinctive character, their autonomy as sculptural objects and the distance that separates them, they belong to a world in symbiosis. Altmejd sets great store by the independence of the object, notably because he favours the principle of concentrated energy as the basis of every work he creates. This conception lies at the root of his creative process: "At first, when I started studying art and decided to become an artist, I was more interested in painting," he explains. "For that matter, I am still more interested in painting, it's what I like best in art. But I was instinctively drawn to making objects, objects that exist in the same space as the viewer and not in a representational space. I have the feeling that sculpture can generate an enigma, a real energy, almost alive, because it does not exist in a representational space."¹³ The distinction between real and represented space, and the essential question of actual energy as a vital element, are mainstays of Altmejd's work; he further emphasizes their importance by associating his practice with sculpture in contrast to installation: "I think of myself as a sculptor, and I always try not to fall into making an installation ... The constructions I make ... are always self-contained on the platform ... so that the viewer can go around it. I want the sculpture to be seen and understood as one organism, one body. I also like the idea that it's never-ending. You take two mirrors, place one in front of the other, and it multiplies into an infinite number of reflections."¹⁴ This remark, while it concerns an avowed principle of disciplinary specificity, also conveys a preoccupation with the viewer, who must move around the sculpture, back away from it, approach it and grasp it visually as an autonomous object, despite the dynamic created by the systematic use of mirrors and the resulting effect of fractioning, more apparent than real.

The artistic experience of the work as a sculptural endeavour is also seen in the care the artist takes in selecting and incorporating alluring objects such as quartz crystals, jewels, glitter and colourful flowers on one hand and dildos, leather harnesses and hoods – approaching sexual fetishism – on the other. In *The Index* and *The Giant 2*, the artist exploits their decorative and seductive character – two terms he uses unreservedly, since the objects provide a certain aesthetic satisfaction – all the more so since he makes a particular use of these objects, amusing himself by revealing and concealing them in the work, displaying them in full view or making them visible solely through their reflection in a mirror.



SYMBIOSIS/SCULPTURE

così da sembrare struttura e forma insieme, rivela le sue cavità e le sue escrescenze, i suoi pieni e i suoi vuoti, i suoi misteri e le sue verità. Il titolo poi, rinvia al principio della collezione e della diversità delle specie, alla loro classificazione, alla loro organizzazione in una avifauna dinamica, dove un equilibrio interno assicura la perennità del sistema che in qualche modo evoca una modellizzazione architeturale e simbolica del vivente. *The Index* è un corpo vivente che fa appello all'idea di comunità, di moltitudine, di quantità, ciò che introduce anche la nozione di biodiversità.

Raccolta in uno spazio più appartato, al di là di un albero naturale conservato all'interno dell'edificio ma racchiuso in una struttura di vetro, si trova una seconda opera. Si tratta di un impressionante gigante seduto a terra, in parte appoggiato a un muro con aria di noncuranza. Malgrado sia così appartato, dà l'impressione di essere estremamente presente, tanto per la sconvolgente stranezza e per l'attraente esuberanza del suo aspetto che anche per la presenza di scoiattoli, di orsetti lavatori e di uccelli di ogni tipo – impagliati o scolpiti – che lo circondano, vi si posano o vi nidificano. *The Giant 2*, agisce, in effetti, come un corpo vivente nello spazio, ma un corpo in scala sovrumana, che si presenta esso stesso come un habitat capace di accogliere e dar rifugio, nelle ospitali cavità della testa, del petto o delle cosce, a una fauna formicolante e variopinta. Una fauna di cui lui sembra in grado di assicurare la sopravvivenza malgrado appaia prostrato e soprattutto malgrado sia di specie diversa. Come gigante non soltanto isolato ma abbandonato, *The Giant 2* incarna senz'altro la sopravvivenza dell'eroe solitario anche se non è dato riconoscerli con certezza un'impronta romantica, anarchica o parodistica. Questo Golia immobilizzato a terra, il corpo muscoloso, parzialmente ricoperto di crine di cavallo e addobbato con mille ornamenti, dal quarzo alla resina riccamente colorata, ci fa assistere al passaggio dalla trasformazione in eroe dell'individuo alla figurazione allegorica della natura.

Poiché *The Index* e *The Giant 2* coabitano nello stesso spazio, tra queste due opere sembra stabilirsi un legame suggerito dal contesto del padiglione e dalla natura circostante. Il visitatore passa dall'una all'altra riuscendo però a cogliere la specificità di ciascuna, cosciente che la loro relazione è soprattutto il risultato dell'interpenetrazione visiva causata dagli specchi e dalla trasparenza delle finestre. Le due opere convivono in un universo simbiotico malgrado la distanza che le separa, il loro carattere distinto e la loro autonomia di oggetti sculturali. David Altmejd



SYMBIOSE/SCULPTURE

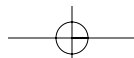
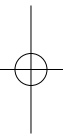
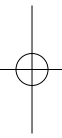
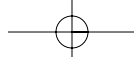
En fait, les sculptures de David Altmejd semblent traduire l'impulsion d'un désir tenu au plus près de ce qui est organique et incarné. « Je vois mes installations comme des organismes, dit-il. Je débute en faisant quelque chose, mais à un moment donné les choses commencent à se faire d'elles-mêmes⁸. » C'est le processus qui l'intéresse et qui le guide : « J'aime la sensation que je perds le contrôle, que je ne suis pas celui qui fait les choix⁹. » Il y a une dimension phénoménologique dans cette attitude, qui repose sur un désir d'explorer et de comprendre la structure interne du monde tout en permettant qu'elle trouve à s'imposer ou à s'édifier d'elle-même. Cette « raison sensible¹⁰ », qui prend le pas sur une manière mécanique de créer, est un élément fondateur de la recherche de David Altmejd, et elle prend, par extension, la forme d'un acte de foi en la nature. L'artiste évoque aussi, en s'intéressant à la question de l'énergie, cette notion fort abstraite de l'intuition qu'exige toute pensée créatrice. Il s'en remet volontairement au caractère actif et aléatoire de l'intuition pour faire de

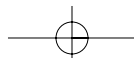
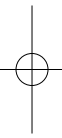
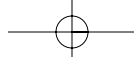
l'œuvre une réalité qui ne saurait être prédéterminée ni rigoureusement anticipée. « Mon but est de créer quelque chose de vivant qui sera capable d'évoquer de nouvelles idées », explique-t-il. « L'énergie de ces organismes abstraits vivants dépend des significations irrésolues et incontrôlées du travail. Quand la signification est contrôlée, l'objet qui en résulte n'est pas vivant, il n'y a pas de tension dans un système logique qui est réglé. [...] Je veux que mes œuvres aient une intelligibilité par elles-mêmes, qu'elles ne soient pas seulement esclaves de mes significations¹¹. » Cette façon de s'attacher à une *pensée pensante*, il la traduit, par exemple, au moyen de matériaux linéaires formant des méandres ou des chaînes qui traversent l'espace de ses mondes, ce qui constitue l'un des indices fréquents de son écriture plastique. C'est ainsi qu'il associe entre eux tant les objets que les pensées, et c'est justement en fonction de cette façon de faire que la figure de l'oiseau est apparue dans son œuvre, il y a quelques années. Parlant de *The University 2*, il s'en est expliqué ainsi : « J'ai utilisé une mince

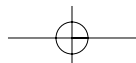
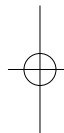
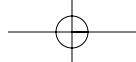
SIMBIOSI/SCULTURA

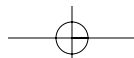
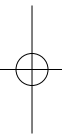
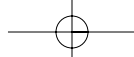
crede fortemente nell'indipendenza dell'oggetto, tanto che il principio della concentrazione d'energia appare essere il fondamento di ogni opera che crea. Questa concezione si trova proprio all'origine del suo lavoro d'artista : « All'inizio, – ci dice – quando ho cominciato a studiare arte e quando ho deciso che volevo divenire artista, ero più interessato alla pittura. Veramente, sono ancora più interessato alla pittura, che è la forma artistica che preferisco. Però sono stato portato d'istinto a fare degli oggetti, degli oggetti che esistono nello stesso spazio dell'osservatore e non in uno spazio di rappresentazione. Ho l'impressione che la scultura, proprio perché non sta in uno spazio di rappresentazione¹³ sia capace di generare enigmi, un'energia vera, quasi viva. » Questa distinzione tra spazio reale e spazio rappresentato e la questione essenziale dell'energia autentica come elemento vitale, sono i fondamenti dell'opera di Altmejd. A ciò, egli aggiunge una dimensione supplementare quando parla della sua pratica piuttosto come scultura che come installazione : « Io mi vedo come scultore e ho sempre cercato di non orientarmi verso l'installazione. [...] Le costruzioni che creo, [...] sono sempre contenute in se stesse [...] in modo che chi guarda può camminargli intorno. Vorrei che la scultura fosse vista e compresa come un organismo, come un corpo. Mi piace anche l'idea che questa cosa non finisca mai. Se prendiamo, ad esempio, due specchi e li mettiamo uno di fronte all'altro, le immagini si demoltiplicano in una serie infinita di riflessi¹⁴. » Un commento come questo, anche se si riferisce esplicitamente a un principio di specificità disciplinare, permette

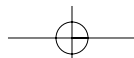
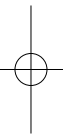
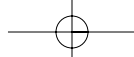


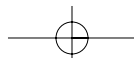
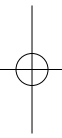
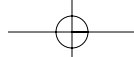


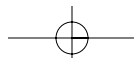
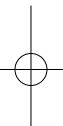
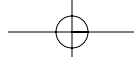












chaîne de bijouterie pour relier tous les éléments de la sculpture entre eux et pour faire circuler l'énergie. Comme s'ils étaient les éléments d'un système nerveux. Et puis, il me fallait prendre une décision afin de placer la chaîne de telle manière que cela soit beau. J'ai donc utilisé les oiseaux pour transporter la chaîne aux alentours. Si celle-ci s'arrête dans un angle, je peux tout simplement prétendre que c'est l'oiseau qui en a décidé ainsi¹². » La démarche de l'artiste, on le voit, est singulièrement tributaire du processus de fabrication des œuvres qui fournit, à chaque instant, des motivations spécifiques à la progression du travail dans une direction ou une autre.

Symbiose/Sculpture

Le projet qu'a créé David Altmejd pour la Biennale de Venise comporte deux œuvres. La première, *The Index*, entre tout particulièrement en résonance avec l'architecture du pavillon de forme hélicoïdale, doté de fenêtres largement ouvertes sur un petit boisé des Giardini et conçu en fonction d'une philosophie architecturale favorisant une implantation organique sur le site naturel. D'emblée, l'artiste a interprété les particularités du bâtiment dans le sens d'une fonction aviaire, l'imaginant comme un abri pour les oiseaux qui leur permettrait de nicher, de se nourrir et de se reproduire en toute sécurité. L'œuvre se compose de plusieurs montants et passerelles d'acier, de cabinets de bois recouverts de miroirs et de multiples tablettes et surfaces de présentation. Les structures sont reliées et assemblées entre elles, parfois empilées ou se chevauchant, formant ainsi un labyrinthe qui se développe au sol et en hauteur en une construction complexe mais savamment articulée. C'est un système organisé, dont les composantes matérielles ont une fonction structurelle et logique, et où les vides et les pleins s'accordent pour créer un équilibre à la fois physique et esthétique.

Ce vaste dispositif est habité par une multitude d'oiseaux naturalisés ou fabriqués de toutes pièces, par des écureuils eux aussi naturalisés, par des corps de loups-garous imbriqués dans les caissons de miroirs et par des figures mi-homme, mi-oiseau aux accents actuels car ils sont habillés de vestes et de pantalons de cuir noir. L'ensemble est décoré de sections d'arbres artificiels ou sculptés, d'objets divers en silicone, de cristaux de quartz et de pyrite qui sont disposés ici et là sur des présentoirs, bien en évidence, ou isolés dans des petites niches (l'artiste les appelle des cachettes) ou dans des compartiments plus grands à l'intérieur desquels on peut pénétrer. L'imposante sculpture se déploie avec tout son appareil baroque et se développe de manière

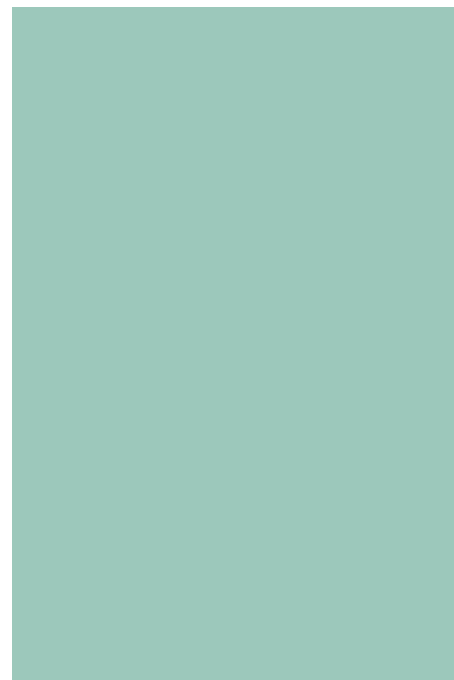
asymétrique dans le bâtiment qui lui sert d'écran, avec ses fenêtres de verre d'un côté et ses murs revêtus de miroirs en face. Cela a pour effet de doubler visuellement l'espace intérieur de l'édifice et d'exacerber les potentialités formelles et matérielles de l'œuvre par tout un jeu de reflets qui mélange les perceptions entre intérieur et extérieur et entre réflexion et réalité. *The Index* se présente comme un espace d'architecture, une sorte d'habitat qui, tel un gant retourné de manière à se montrer comme structure et comme forme, révèle ses cavités et ses excroissances, ses pleins et ses vides, ses mystères et ses vérités. Son titre renvoie au principe de la collection et de la diversité des espèces, à leur classement, à leur organisation en une avifaune dynamique, où un équilibre interne assure la pérennité du système, qui n'est pas sans évoquer une modélisation architecturale et symbolique du vivant. *The Index* est un corps vivant qui fait appel à l'idée de la communauté, de la multitude, de la quantité, ce qui introduit aussi la notion de biodiversité.

Retranchée dans un espace plus isolé, de l'autre côté d'un arbre naturel conservé dans l'édifice mais enchâssé dans une structure de verre, se trouve une seconde œuvre. Il s'agit d'un impressionnant géant assis sur le sol, partiellement appuyé au mur, dans une attitude nonchalante. Malgré qu'il soit ainsi placé en retrait, il paraît extrêmement présent, tant par l'étrangeté obsédante et la luxuriance attrayante de son apparence que par la présence d'écureuils, de rats laveurs et d'oiseaux de toutes sortes – ces derniers étant naturalisés ou sculptés – qui l'entourent, s'y posent ou y nichent. *The Giant 2* agit, de fait, tel un corps vivant dans l'espace, mais un corps à l'échelle surhumaine, qui se présente lui-même comme un habitat pouvant accueillir et abriter, dans les cavités hospitalières qu'offrent sa tête, sa poitrine ou ses cuisses, une faune grouillante et bigarrée. Il semble capable d'assurer leur survie malgré qu'il soit affalé et, surtout, qu'il soit d'une espèce autre. Comme géant non seulement isolé mais esseulé, *The Giant 2* incarne sans doute la survivance du héros solitaire sans qu'il soit pour autant possible d'y déceler avec certitude une empreinte romantique, anarchique ou parodique. Ce Goliath échoué au sol, au corps musclé, revêtu par endroit de crin de cheval et orné de mille attributs allant du quartz à la résine richement colorée, nous fait assister au passage de l'héroïsation de l'individu à la figuration allégorique de la nature.

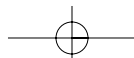
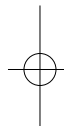
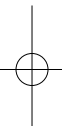
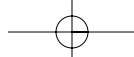
Parce que *The Index* et *The Giant 2* cohabitent dans le même espace, un lien semble s'établir entre ces deux œuvres, lequel est suggéré par le contexte du pavillon et de la nature environnante.

allo stesso tempo di riconoscere un'attenzione per lo spettatore a cui si chiede di fare il giro della scultura, di allontanarsene, di avvicinarsi e di coglierla visivamente come un oggetto autonomo e questo a dispetto della dinamica creata dall'uso sistematico di specchi e dall'effetto di frazionamento, più apparente che reale, che ne risulta.

Che l'operare artistico sia vissuto come intervento culturale, lo rivela anche la cura con



la quale l'artista sceglie e integra oggetti attraenti come cristalli di quarzo, bigiotteria scintillante, fiori multicolori o altro come scarpe, finimenti o passamontagna di cuoio, che evocano più da vicino un feticismo di tipo sessuale. In *The Index* e *The Giant 2*, l'artista si affida al loro carattere decorativo e seducente – due termini questi che impiega senza riserve in quanto quegli oggetti rispondono in lui a un certo piacere estetico –, al punto di farne un uso particolare, divertendosi a svelarli o a dissimularli nell'opera, a disporli ben in vista oppure a renderli visibili solo nei riflessi degli specchi. Quello che colpisce è che queste astuzie decorative contrastano in modo singolare con i tronconi di creature mostruose e di lupi mannari messi in scena in *The Index* e che possiedono un potere tanto enigmatico e ossessionante. Va detto ancora che l'opera di David Altmejd è caratterizzata da una materialità vissuta con forza e piacere. L'artista si occupa personalmente della ricerca e della trasformazione dei materiali che elabora e trasforma in modo spesso intuitivo, guidato dalle loro stesse caratteristiche e qualità





HEROIZATION/EROTICIZATION

fisiche e decorative, facendo sempre in modo che agiscano liberamente, dando sfogo a tutto il loro potenziale d'energia. Altmejd scolpisce le sue opere in maniera molto organica, chinandosi sui corpi con la voglia di vederli crescere, li trasforma, li nutre, li abbellisce e ne rimanda il completamento poiché per lui, è evidente, si tratta di esseri viventi.

In quanto alla loro fabbricazione, va detto che queste opere mantengono spesso un che di abbozzato, per non dire di mancato. Gli sgocciolamenti di pittura o di gesso, i frammenti di specchio incrinati, i raccordi non combacianti dei componenti, i tagli su legno a vista o gli scarti di scala rivelano la volontà di offrire allo sguardo un'opera non sottomessa a un controllo assoluto. Questa maniera di *mal fare*, anzi questa attitudine dell'artista a non ricercare un controllo perfetto nella fabbricazione delle sue opere, produce un interessante paradosso nel rapporto con la smagliante opulenza del loro aspetto fisico e l'abbondanza dei mille tesori che vi si nascondono. Un paradosso che è ancora più evidente se si considerano i cristalli, le pietre luccicanti, i fiori di plastica, la bigiotteria, le catene dorate, gli scoiattoli e soprattutto gli uccelli che vanno a arricchire dei reliquiari decisamente preziosi. I fiori spuntano accanto ai cadaveri, dice l'artista, il che crea tensione. « L'apparenza carina del fiore e quella cruda del cadavere si coniugano in un modo che mi piace¹⁵ », conclude.

Da scultore, David Altmejd s'interessa, come testimoniano le sue opere, a una vasta tradizione entro la quale cerca, raccogliendo gli elementi di numerosi fantasmi della tradizione artistica – lo zoccolo, l'ornamento, il corpo scolpito, quello giacente, la *vanitas*, la reliquia, la replica – al fine di iscriversi in questa tradizione che tuttavia fa di tutto per sfigurare, per *disfarne* il volto usuale, per sottoporla a degli effetti di rispecchiamento scintillanti quanto trasformativi. Si tratta ancora una volta di una manifestazione della sua impresa verso la metamorfosi e i processi di mutazione che hanno la virtù di liberare energia.

Eroicizzazione/Erotizzazione

I giganti recentemente creati da David Altmejd sembrano appartenere a una genealogia nordica. La mostruosità di *The Giant 2* appare relativa, poiché questo corpo possiede aspetti primitivi che ricordano i tratti di una natura selvaggia piuttosto che l'idea della creatura terrificante, stupida e violenta veicolata dalla percezione moderna del gigante. Questa caratteristica lo rende forse partecipe di un processo di demistificazione della mostruosità. È piuttosto l'anomalia

Furthermore, these decorative strategies contrast strikingly with the enigmatic, obsessive power of the pieces of monsters and fragmented werewolf bodies in *The Index*. Again, Altmejd's work is characterized by a materiality taken on with gusto. The artist himself engages in research and the transformation of the materials, fashioning and altering them, often proceeding intuitively, borne along by their physical and decorative properties and intent on letting them act fully in all their potential energy. He sculpts his works organically, studies their bodies in the desire to



watch them grow, transforms them, nourishes them, embellishes them and resists completing them, for to all evidence, he sees them as living things.

The works' fabrication often shows traces of being unfinished, even botched. Drips of paint and plaster, cracked mirror fragments, misaligned joints, exposed wood and ruptures of scale suggest the intention to offer to the gaze propositions that are not subject to absolute control. Such rough workmanship, indeed the artist's tendency not to strive for perfection in making his works, is paradoxical in view of their eye-catching physical opulence and the lush flourishing of the thousand and one treasures they conceal here and there. The paradox persists when we consider the crystals, gems, plastic flowers, jewellery, gold chains, squirrels and, above all, birds that enrich patently lavish reliquaries. The flowers grow beside cadavers, the artist explains, and that creates tension: "The

pretty aspect of the flower and the gross aspect of the cadaver combine in a way that I like."¹⁵

David Altmejd is a sculptor, and his work bears witness to an integral aspect of the sculptural heritage. He pores over this heritage to extract ghosts of artistic tradition past – the pedestal, the ornament, the sculpted body, the *gisant*, the *vanitas*, the relic, the replica – with a view to carrying on in this tradition all the while *de-figuring* it, *un-doing* the customary figure, subjecting it to scintillating, transformative mir-



ror effects. This is a further manifestation of the artist's pursuit of metamorphosis and mutation as a means of releasing energy.

Heroization/Eroticization

The giants recently created by David Altmejd seem to have a Northern genealogy. The monstrosity of *The Giant 2* is relative, for this body's primitive accents connote more the traits of untamed nature than the idea of a frightening, stupid and violent creature inherent in the modern perception of the giant. In so doing, Altmejd participates in a possible demystification of monstrosity; it is instead anomaly that is represented by its size and the dark, chaotic world enclosed in this body that we may find threatening, repulsive or obsessive, without however doubting the humanity manifested by such a being. At least, that is what we are led to consider in view of a long literary and cinematographic tradition where hero and monster merge.

Le visiteur passe de l'une à l'autre en expérimentant pourtant leur nature propre, conscient que leur relation est surtout le résultat de l'interpénétration visuelle que génèrent les murs de miroirs et la transparence des fenêtres. Elles participent à un univers en symbiose, malgré leur caractère distinctif, leur autonomie comme objets sculpturaux et la distance qui les sépare. David Altmejd mise particulièrement sur l'indépendance de l'objet, notamment parce qu'il favorise le principe d'une concentration d'énergie comme fondement de toute œuvre qu'il réalise. Cette conception est à l'origine même de sa démarche artistique : « Au départ, quand j'ai commencé à étudier en art et quand j'ai décidé que je voulais devenir artiste, j'étais plus intéressé par la peinture, explique-t-il. En fait, je suis toujours plus intéressé par la peinture, c'est ce que je préfère en art. Mais j'ai été porté instinctivement à faire des objets, des objets qui existent dans le même espace que le spectateur et non pas dans un espace de représentation. J'ai l'impression que la sculpture est capable de générer une énigme, une vraie énergie, presque vivante, du fait qu'elle n'existe pas dans un espace de représentation¹³. » Cette distinction entre espace réel et espace représenté et cette question essentielle de l'énergie véritable comme élément vital sont des fondements de l'œuvre d'Altmejd, auxquels il ajoute une dimension supplémentaire lorsqu'il associe sa pratique à la sculpture et non pas à l'installation : « Je me perçois comme un sculpteur et j'ai toujours essayé de ne pas pencher vers l'installation. [...] Les constructions que je crée [...] sont toujours contenues en elles-mêmes [...] ainsi le regardeur peut circuler autour d'elles. Je souhaite que la sculpture soit vue et comprise comme un organisme, comme un corps. J'aime aussi l'idée que cela ne s'arrête jamais. Vous prenez deux miroirs placés l'un en face de l'autre et cela se démultiplie en un nombre infini de réflexions¹⁴. » Ce commentaire, s'il concerne un principe avoué de spécificité disciplinaire, permet également de saisir une préoccupation pour le spectateur, qui est appelé à faire le tour de la sculpture, à s'en éloigner, à s'en rapprocher et à s'en saisir visuellement comme d'un objet autonome, cela malgré la dynamique créée par l'usage systématique de miroirs et par l'effet de fractionnement, plus apparent que réel, qui en résulte.

L'expérience artistique de l'œuvre comme enjeu sculptural s'observe aussi dans le soin que prend l'artiste à choisir et à intégrer des objets attrayants tels que, d'une part, des cristaux de quartz, des bijoux brillants et des fleurs colorées ou, d'autre part, des godemichés, des harnais ou des cagoules de cuir, plus proches d'un fétichisme à caractère sexuel. Dans *The Index* et *The Giant 2*,

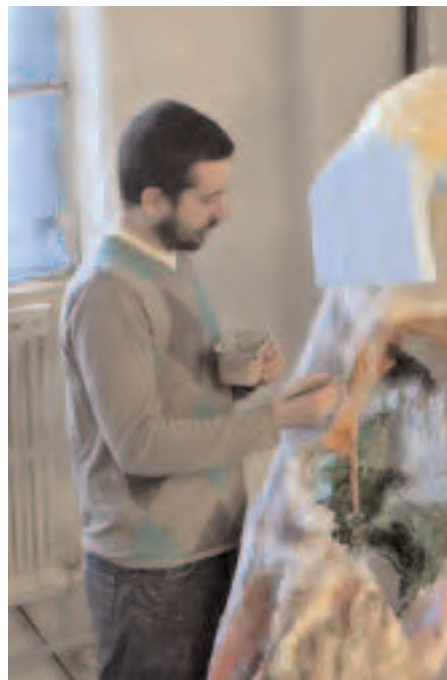
l'artiste exploite leur caractère décoratif et séduisant – deux termes qu'il emploie sans réserve puisque ces objets répondent à une certaine satisfaction esthétique –, d'autant qu'il en fait un usage particulier, s'amusant à les dévoiler ou à les dissimuler dans l'œuvre, à les disposer bien en vue ou encore à les rendre visibles uniquement à travers leur réflexion dans un miroir. Qui plus est, ces astuces décoratives contrastent singulièrement avec les morceaux de monstres et de corps de loups-garous éclatés dans *The Index*, dont le pouvoir est si énigmatique et obsédant. Ajoutons encore ici que l'œuvre de David Altmejd est caractérisée par une matérialité assumée avec force et plaisir. L'artiste se livre lui-même à la recherche et à la transformation des matériaux, il les façonne et les modifie, procédant de manière souvent intuitive, porté par leurs caractéristiques et leurs qualités physiques et décoratives, soucieux de les laisser agir pleinement, avec tout leur potentiel d'énergie. Il sculpte ses œuvres de manière très organique, il se penche sur leur corps avec l'envie de les voir grandir, il les transforme, les nourrit, les embellit, et résiste à leur achèvement car, de toute évidence, il les voit vivantes.

Sur le plan de leur fabrication, les œuvres conservent souvent des traces d'ébauche, voire de ratage. Les coulures de peinture ou de résine, les fragments de miroirs fêlés, les raccords imprécis des composantes, les sections de bois laissées à nu ou les ruptures d'échelle suggèrent une volonté d'offrir au regard des propositions qui ne soient pas assujetties au contrôle absolu. Cette façon de *mal faire*, voire cette aptitude de l'artiste à ne pas rechercher une maîtrise parfaite lorsqu'il fabrique ses œuvres, crée un paradoxe intéressant par rapport à leur opulence physique et clinquante et au foisonnement des mille et un trésors qu'elles dissimulent ici et là. Ce paradoxe va encore plus loin lorsqu'il s'agit de considérer les cristaux, les pierres brillantes, les fleurs de plastique, les bijoux, les chaînes dorées, les écu-reuils et surtout les oiseaux pour enrichir des reliquaires visiblement précieux. Les fleurs poussent à côté des cadavres, explique l'artiste, et cela crée de la tension. « L'aspect joli de la fleur et celui cru du cadavre se conjuguent d'une manière que j'aime¹⁵ », précise-t-il.

Sculpteur, David Altmejd s'intéresse à tout un héritage dont témoignent ses œuvres. Il y scrute et y prélève les traits de plusieurs fantômes de la tradition artistique – le socle, l'ornement, le corps sculpté, le gisant, la *vanitas*, la relique, la réplique –, en vue de s'inscrire dans cette tradition tout en s'employant à la *défigurer*, à en *défaire* la figure coutumière, à la soumettre à

rappresentata dalle dimensioni e dal mondo oscuro e caotico che questo corpo racchiude che troviamo forse minacciosi, repellenti o ossessionanti, senza che ciò ci induca a rimettere in discussione l'umanità che un essere del genere potrebbe esprimere. O almeno è questo che siamo portati a considerare sulla scorta di una lunga tradizione letteraria e cinematografica in cui le figure dell'eroe e del mostro si confondono.

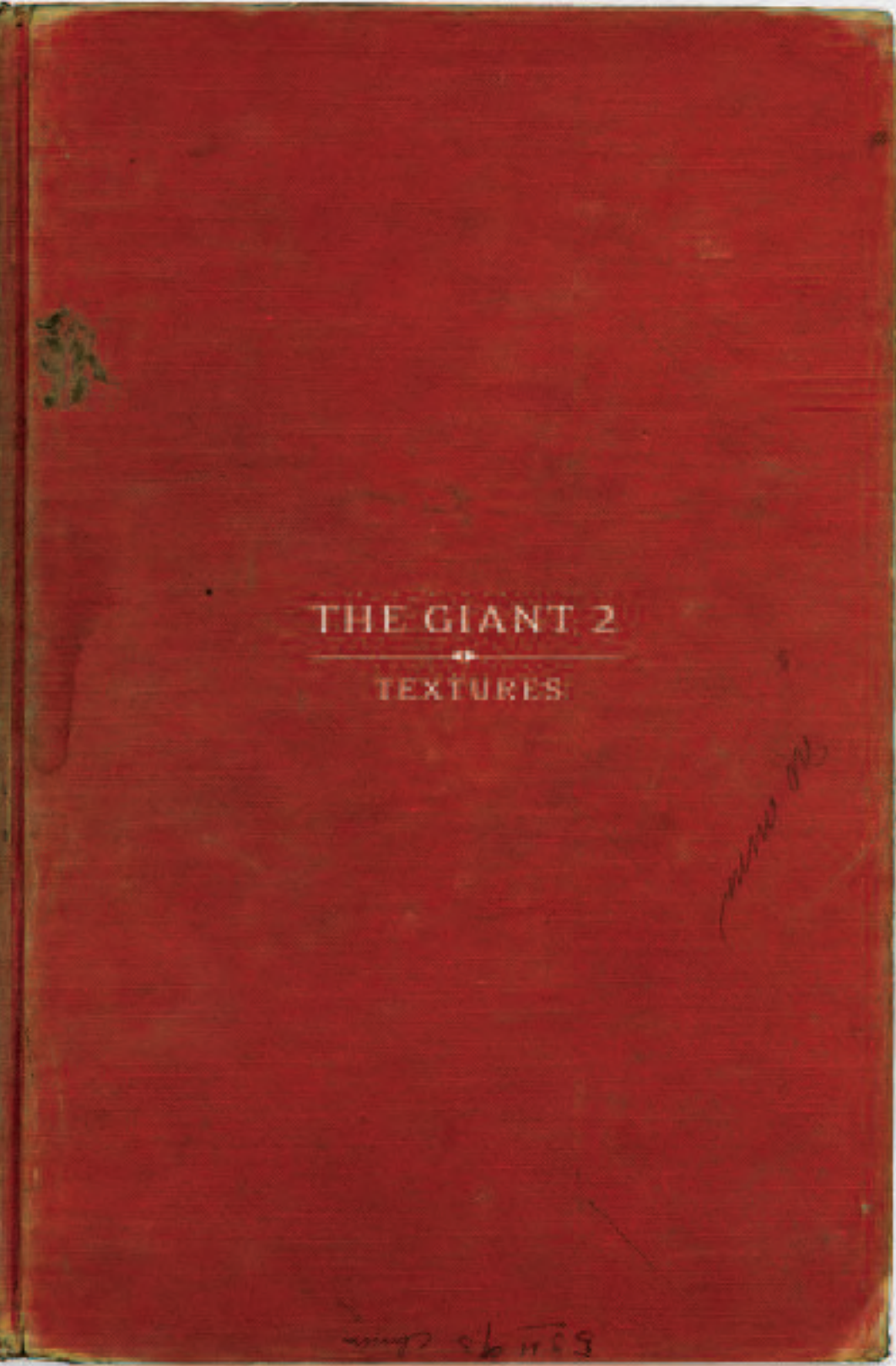
L'eroe, effettivamente, è spesso vicino al

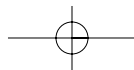
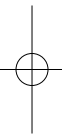
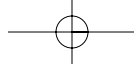


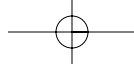
mostro sia per il comune gigantismo che, sulla base delle distinzioni di Hegel nelle sue lezioni di estetica, per certe loro particolarità epiche, tragiche o drammatiche¹⁶. In quanto giganti, ambedue rimandano alla mitologia antica ma anche a quella più recente, dove si incontrano, via via, i Golia e i Sansoni, i Ghilgamesh e i Buddha, i superuomini degli stadi dall'olimpica bellezza o gli artisti superuomini destinati all'eternità, senza contare i cavalieri del mondo cortese, i guerrieri liberatori, i geni e gli scienziati, i santi e gli idoli. Questa parata di figure, adulate o contestate, virtuose o decadute, non sarebbe completa senza i King Kong, gli uomini-elefante, gli Hulk e i vampiri resi popolari dal cinema e dalla letteratura dell'orrore. Ma anche, caratteristica della nostra epoca, senza i « super eroi » rappresentati dai personaggi della fantascienza, dei videogiochi e dei fumetti. La nostra epoca sta senz'altro vivendo una crisi dell'eroe se gli artisti si rifanno con tanta insistenza a questa figura al fine di rianimare certi aspetti di una memoria collettiva grandemente tributaria della potenza dell'imma-



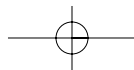
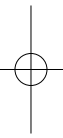


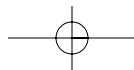
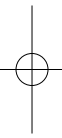
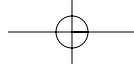


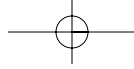




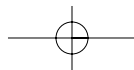
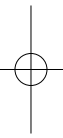
THE GIANT 2. TEXTURES

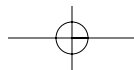
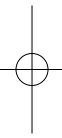
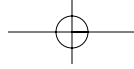


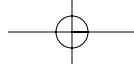




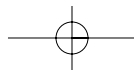
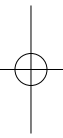
THE GIANT 2. TEXTURES

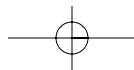
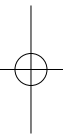
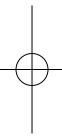
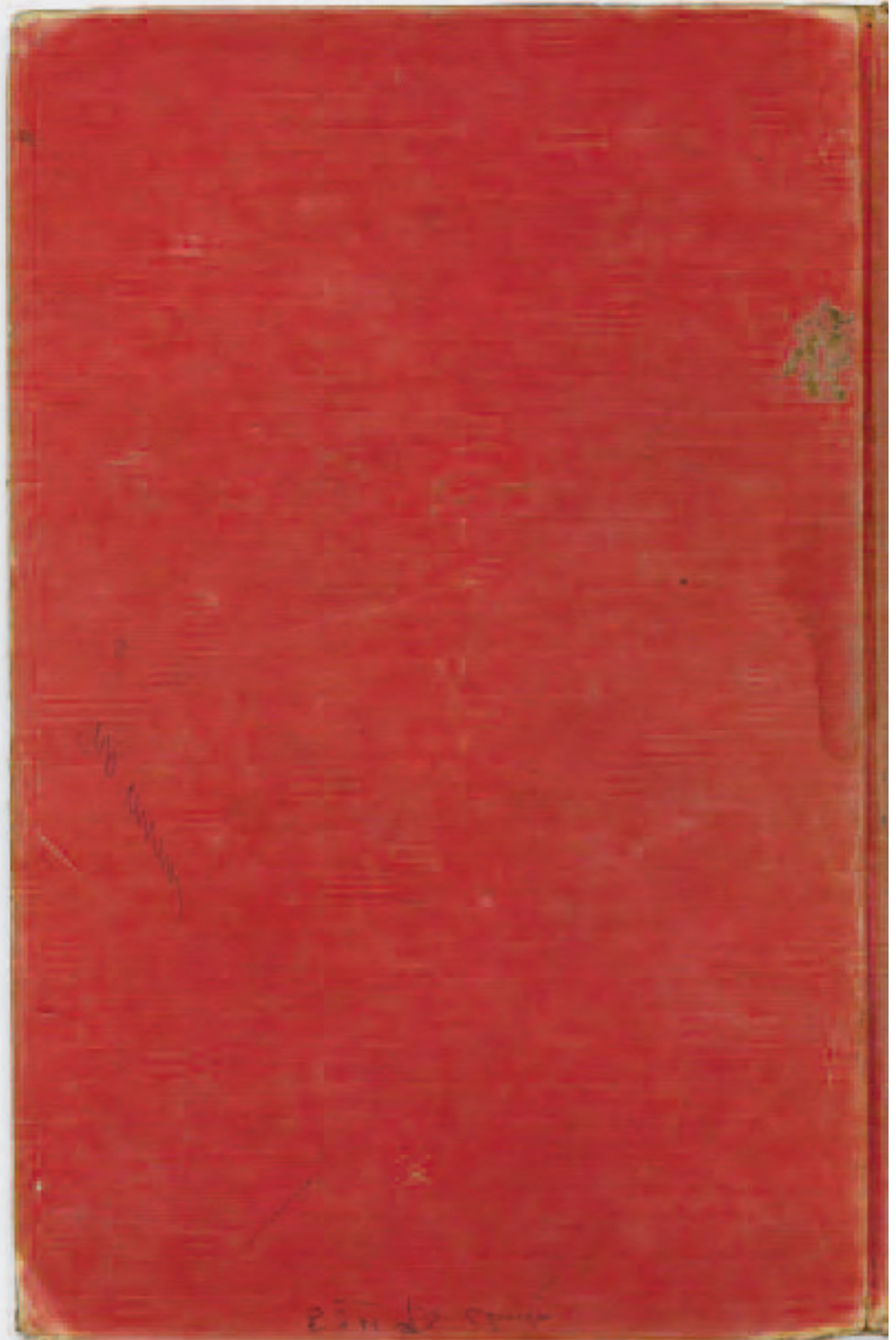
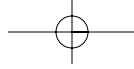






THE GIANT 2. TEXTURES







des effets de miroir tout aussi scintillants que transformateurs. Il s'agit encore là d'une autre manifestation de l'entreprise que poursuit l'artiste en faveur de la métamorphose et du processus de mutation pour libérer l'énergie.

Héroïsation/Érotisation

Les géants récemment créés par David Altmejd semblent appartenir à une généalogie aux origines nordiques. La monstruosité de *The Giant 2* est toute relative, car ce corps présente des accents primitifs qui connotent davantage les traits d'une nature sauvage que l'idée de la créature terrifiante, stupide et violente véhiculée dans la perception moderne du géant. En cela, il participe d'une possible démythification du monstrueux, et c'est plutôt l'anomalie que représente sa taille et le monde intrigant et chaotique que ce corps renferme que nous pouvons trouver menaçants, repoussants ou obsédants, sans pour autant remettre en question l'humanité qu'un tel être pourrait manifester. C'est du moins ce que nous sommes amenés à considérer au vu d'une longue tradition littéraire et cinématographique où les figures du héros et du monstre se confondent.

En effet, le héros est souvent proche du monstre de par leur gigantisme commun autant que, selon les distinctions d'Hegel dans ses leçons d'esthétique, de par leurs particularités épiques, tragiques ou dramatiques¹⁶. Comme géants, les deux interpellent des mythes anciens aussi bien que récents, où défilent tour à tour les Goliath et les Samson, les Gilgamesh et les Bouddha, les surhommes du stade à la beauté olympienne ou ceux de l'art aux destinées universelles, sans compter les chevaliers courtois, les guerriers libérateurs, les génies et les savants, les saints et les idoles. Cette parade de figures, adulées ou contestées, vertueuses ou déchues, ne serait pas complète sans les King Kong, les hommes éléphants, les Hulk et les vampires popularisés par le cinéma et par la littérature d'angoisse, de même que, caractéristique de notre époque, sans les « superhéros » que représentent les personnages de la science-fiction, des jeux vidéo et de la bande dessinée. Notre époque doit sans doute vivre une crise du héros pour que les artistes s'y attachent autant afin de ranimer certains pans d'une mémoire collective largement tributaire de la puissance de l'imagination suscitée par de telles créatures. L'éclipse de l'héroïsme que nous traversons apparaît comme un terrain fertile pour motiver la création de nouveaux géants, bons ou mauvais, capables de calmer ou de raviver ces peurs immémoriales qui continuent de nous habiter et de façonner notre psychisme.

C'est à tout cet univers que nous renvoyent certaines œuvres de David Altmejd, avec leurs créatures mi-humaines, mi-animales, leurs monstres, leurs loups-garous ou leurs géants en pleine métamorphose. Sans s'en inspirer littéralement, l'artiste avoue certaines accointances avec le cinéma fantastique, de l'étrange ou de l'horreur, au sein duquel se démarque le répertoire de David Cronenberg, avec ses hybrides d'homme et de machine et ses personnages en train de se métamorphoser sous l'emprise d'infections redoutables. Tout comme chez Cronenberg, où le statut de la représentation autorise un examen des pouvoirs de l'image, de son potentiel d'in-vraisemblance et de ses régimes de temporalité, les sculptures de David Altmejd ouvrent toute grande la porte à des formes transgressives qui opposent l'homme au monstre, le soi à l'autre, le vivant au mort, ou encore l'esthétique au psychologique.

L'impression d'improbable que produit le travail d'Altmejd se transmue pourtant en une référence aux instincts primaires que libèrent le corps, le sexe ou la mort. Dans cette production, monstres, géants, loups-garous ou hommes-oiseaux inventent une zoologie toute fantastique où l'être entier – corps et psyché – est animalisé, et où l'instabilité du regard est inlassablement réactivée par des jeux de reflets. Cette instabilité confronte également la dimension sexuée des corps que sculpte Altmejd, tous mâles, un constat qui entraîne la lecture de l'œuvre vers une dimension autofictionnelle où l'artiste lui-même produirait et examinerait son propre reflet dans le miroir. La puissance expressionniste de ses géants nus et l'homo-érotisation dont ils sont l'objet ont quelque chose de subversif au sens où elles agissent sur l'inconscient. De par leur robustesse et malgré les traces de désagrégation, de par leur virilité animale et en dépit du sort qui les confine à l'isolement, ils sont empreints d'une intensité fantasmagorique, semblent saisis d'une énergie intérieure quasi surnaturelle qui les opprimerait s'ils ne parvenaient à s'en libérer en assurant la survie de toute une faune qui peut s'en nourrir. À la fois corps immortel et statufié, *The Giant 2* s'inscrit d'une part dans une longue tradition de sculpture de colosses, ces statues des civilisations lointaines ayant pour fonction de remplacer un défunt et qui constituent, de ce fait, l'idée du double. D'autre part, l'œuvre évoque la conception du corps en tant que prison de l'âme ou de l'esprit. Elle englobe toutes les figures de l'histoire et de l'art, dont celle du David de Michel-Ange, qui vient aussitôt à l'esprit.

Les dispositifs labyrinthiques de David Altmejd enferment leur propre chaos, et ses

ginatione suscitata da tali creature. L'eclisse dell'eroismo che stiamo attraversando sembra dunque un terreno fertile per la nascita di nuovi giganti, buoni o cattivi, in grado di calmare o di ravvivare quelle paure ataviche che continuano ad abitarci e a agire sul nostro inconscio.

A quest'intero universo rinviano certe opere di David Altmejd con le loro creature metà umane, metà animali, con i loro mostri, i loro lupi mannari o i loro giganti in piena metamorfosi. Anche se non vi si ispira in modo diretto, l'artista ammette certe frequentazioni del cinema fantastico, dell'insolito o dell'orrore, entro il quale risalta la produzione di David Cronenberg, con i suoi ibridi uomo-macchina e i suoi personaggi che si trasformano a seguito di temibili infezioni. Proprio come in Cronenberg, dove lo statuto della rappresentazione permette un esame del potere dell'immagine, del suo potenziale d'inverosimiglianza e dei suoi regimi di temporalità, le sculture di David Altmejd spalancano le porte a forme trasgressive che oppongono l'uomo al mostro, il sé all'altro, il vivo al morto o anche l'estetico allo psicologico.

L'impressione di improbabilità che produce il lavoro di Altmejd si cambia però in un riferimento agli istinti primari che liberano il corpo, il sesso o la morte. Nella sua opera, mostri, giganti, lupi mannari o uomini-uccello inventano una zoologia fantastica in cui l'essere intero – corpo e psiche – è animalizzato e dove l'instabilità dello sguardo è instancabilmente riattivata da un gioco di riflessi. Questa instabilità interessa anche la dimensione sessuata dei corpi che egli scolpisce, tutti di sesso maschile, una constatazione che porta la lettura dell'opera verso una dimensione di *self-fiction* nella quale l'artista stesso produrrebbe e esaminerebbe la propria immagine riflessa allo specchio. La potenza espressionista dei suoi giganti nudi e l'omoerotizzazione di cui sono oggetto hanno qualcosa di sovversivo nel senso che agiscono sull'inconscio. Per la loro robustezza, malgrado tracce di disgregazione, e per la loro virilità animale, a dispetto della sorte che li confina all'isolamento, i giganti sono segnati da un'intensità fantasmatica, sembrano in preda a un'energia interiore quasi soprannaturale che li distruggerebbe se non riuscissero a liberarsene mantenendo in vita tutta una fauna a cui danno nutrimento. *The Giant 2*, corpo immortale e statua, da una parte si situa nella lunga tradizione dei colossi, quelle statue di antiche civiltà che avevano la funzione di prendere il posto del defunto e, in questo modo, si trovano a costituire l'idea del doppio. D'altra parte, l'opera evoca la concezione del corpo come prigione dell'anima o dello spirito. Ad essa

appartengono tutte le figure della storia e dell'arte tra cui quella del *David* di Michelangelo è la prima ad affacciarsi alla mente.

I dispositivi labirintici di David Altmejd racchiudono il proprio caos così come i suoi giganti scolpiti sono ossessionati dalla propria dualità, da un'umanità ambivalente e da una sessualità allusiva. Danno vita a un teatro di forme e di organismi in mutazione i cui enigmi e meraviglie appartengono alla memoria e al tempo anche se sono destinati a scriversi al presente,

The hero often resembles the monster in being gigantic as well as sharing epic, tragic or dramatic traits, according to the distinctions in Hegel's aesthetic lessons.¹⁶ As giants, both are related to old and new myths, a parade of Goliaths, Samsons, Gilgameshes and Buddhas, stadium supermen of Olympian beauty and universal figures from the realm of art, not to mention the knights of chivalry, liberators, geniuses in the arts and sciences, saints and idols. Nor would this parade of the adulated and contested,

ism we are experiencing appears to be a breeding ground for the creation of new giants, good or bad, capable of assuaging or stirring the timeless fears that continue to haunt us and shape our psyche.

It is to this universe that the half-human, half-animal creatures, monsters, werewolves and morphing giants in Altmejd's works refer. Without taking them as a literal inspiration, the artist admits a certain contact with fantasy and horror movies, outstanding among them the repertoire of David Cronenberg, with its man-machine hybrids and characters in the throes of metamorphosis by fearsome infections. Just as with Cronenberg, where the status of representation authorizes an examination of the image's power, its potential implausibility and its regimens of temporality, the sculptures of David Altmejd open wide the door to transgressive forms that oppose man and monster, self and other, living and dead, aesthetic and psychological.

However, the impression of improbability produced by Altmejd's work transmutes into a reference to the primary instincts that the body, sex and death unleash. In this oeuvre, monsters, giants, werewolves and bird-men make up a fantastic zoology where the entire being – body and soul – is animalized and the instability of the gaze is ceaselessly reactivated by the interplay of reflections. This instability also confronts the sexual dimension of Altmejd's sculpted bodies – all male, which edges the interpretation of the work toward a self-fictional realm where the artist produces and examines his own reflection in the mirror. The expressionist power of his naked giants and the homo-eroticism they are the object of have something subversive about them in that they act upon the unconscious. In their robustness, and despite signs of disintegration, in their animal virility, and despite the fate that confines them to isolation, they are imprinted with a fantastical intensity and seem to possess a supernatural inner energy that would oppress them were they not able to free themselves from it by ensuring the survival of a fauna that can feed upon them. Immortal and statuized, the body of *The Giant 2* falls within a long tradition of colossal sculpture, those statues from distant civilizations whose function was to stand for the deceased and so constitute the idea of the double. Moreover, the work evokes the concept of the body as a prison of the soul or spirit. It encompasses all the figures of history and art, among which Michelangelo's *David* springs immediately to mind.

The labyrinthine arrangements of David

nell'inevitabile istantaneità delle nostre esistenze più che mai coincidenti con il *bios*. Ciò che si esprime nel lavoro di questo artista si iscrive, da una parte, in una narrazione intrisa di Storia, ma appare tuttavia anche centrato su una proiezione dell'umano, sul destino universale e sul desiderio di immortalità dell'uomo. D'altra parte, questi impressionanti reliquari hanno su di noi un impatto tale che ci fa immergere nei labirinti ossessivi di un immaginario che va dapprima

the virtuous and fallen be complete without King Kong, Elephant Man, the Incredible Hulk and vampires popularized by horror movies and fiction, or without the superheroes of science fiction, video games and comics so characteristic of our day. No doubt we are living through a crisis of the hero, or artists would not be so intent upon reviving aspects of a collective memory derived largely from the imaginative power unleashed by such creatures. The eclipse of hero-

géants sculptés sont hantés par leur dualité, leur humanité ambivalente et leur sexualité allusive. Ils composent un théâtre de formes et d'organismes en mutation dont les énigmes et les merveilles appartiennent à la mémoire et au temps, bien qu'elles soient destinées à s'écrire au présent, dans l'incontournable moment de nos existences plus que jamais assimilées au *bios*. D'une part, ce qui se dit dans ce travail artistique résonne entre les lignes d'un récit empreint d'Histoire, mais qui s'avère néanmoins centré sur une projection de l'humain, sur son destin universel et son désir d'immortalité. D'autre part, ce qui se vit devant ces étonnants reliquaires nous oblige à plonger dans les labyrinthes obsédants d'un imaginaire qu'il faut d'abord expulser de ses repères pour y retrouver ce chant de l'origine, ce *réenchantement* en train de naître de l'incomplétude et de la fragile nudité de tels débris de corps en jachère. Finalement, ce qui se donne à voir ici, loin d'être latent, convie des âges incertains, remémore des jouissances originelles, interpelle au présent des rythmes tenaces.

1. Pour une réflexion plus approfondie sur le travail de l'artiste, le lecteur pourra se référer à : Louise Déry, *David Altmejd*, Montréal, Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montréal), 2006, 112 p.
2. D. Altmejd, dans Robert Enright, « Learning From Objects: An Interview with David Altmejd », *Border Crossings*, n° 92, 2004, p. 69. Toutes les citations de l'artiste sont traduites par l'auteure.
3. Le mot *anthropolyicie* a été introduit en français par Boris Vian dans *Le loup-garou*, une nouvelle à propos d'un loup qui, mordu par un homme à la pleine lune, se transforme en humain.
4. David Altmejd a d'abord fait des études en biologie et en sciences avant d'entrer à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.
5. D. Altmejd, dans Robert Enright, p. 69.
6. D. Altmejd, dans Randy Gladman, « 21st Century Werewolf Aesthetics: An Interview with David Altmejd », *C Magazine*, n° 82 (été 2004), p. 41.
7. Greffes d'organes ou de tissus provenant d'organismes d'une autre espèce.
8. D. Altmejd, dans Randy Gladman, p. 38.
9. D. Altmejd, dans Robert Enright, p. 72.
10. L'expression est de Michel Maffesoli.
11. D. Altmejd, dans Randy Gladman, p. 38-39.
12. D. Altmejd, dans Robert Enright, p. 75.
13. Entretien avec l'artiste, 12 juillet 2006.
14. D. Altmejd, dans Robert Enright, p. 72.
15. *Idem*, p. 75.
16. Voir Millet, Louis, « Vrais et faux héros », dans *Encyclopedia Universalis: Le portail de la connaissance*. Paris, <http://www.universalisedu.com/corpus2.php?napp=&nref=J990971>: « Le héros épique est l'être complexe aux prises avec des forces extérieures douées d'une puissance fatale: chez Homère, le destin détermine ce qui doit arriver et il écrase l'homme; le héros épique, c'est l'homme exemplaire abattu par la nécessité. Le héros tragique est une passion dominante, ramenant à soi tout le caractère, le déterminant et le vouant à la mort dès l'origine (Shakespeare). Le héros dramatique devient une personne en développant ses passions à travers des circonstances compliquées auxquelles sa volonté fait face par des actions qui sortent de l'ordre commun. »

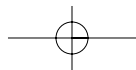
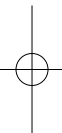
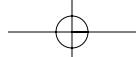
liberato dai propri limiti affinché possiamo infine ritrovarvi quel canto dell'origine, quell' incanto rinnovato che rinasce dall'incompiutezza e dalla fragile nudità di questi spezzoni di corpi in attesa. Infine, ciò che ci è dato vedere, e senza aver niente di latente, richiama età incerte, risveglierà piaceri primigeni, sollecita, qui e ora, ritmi tenaci.

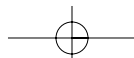
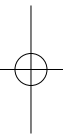
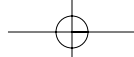
DAVID ALTMEJD

1. Per una riflessione più approfondita sul lavoro dell'artista, si veda: Louise Déry, [David Altmejd](#), Montréal, Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montréal), 2006, 112 p.
2. D. Altmejd, in Robert Enright, «Learning From Objects: An Interview with David Altmejd», [Border Crossings](#), n° 92, 2004, p. 69. Tutte le citazioni dell'artista sono tradotte in francese dall'autrice.
3. Il termine francese [anthropolycie](#) è stato introdotto da Boris Vian in un suo racconto dal titolo [Le Loup-garou](#), (Il lupo mannaro) nel quale si parla di un lupo che, morso da un uomo, durante i pleniluni si trasforma in essere umano.
4. David Altmejd, prima di iscriversi alla Scuola di arti visive e mediatiche dell'Université du Québec à Montréal, ha compiuto studi universitari in biologia e scienze.
5. D. Altmejd, in Robert Enright, p. 69.
6. D. Altmejd, in Randy Gladman, «21st Century Werewolf Aesthetics: An Interview with David Altmejd», [C Magazine](#), n° 82 (estate 2004), p. 41.
7. I trapianti tra specie diverse.
8. D. Altmejd, in Randy Gladman, p. 38.
9. D. Altmejd, in Robert Enright, p. 72.
10. Quest'espressione è di Michel Maffesoli.
11. D. Altmejd, in Randy Gladman, p. 38-39.
12. D. Altmejd, in Robert Enright, p. 75.
13. Conversazione con l'artista, 12 luglio 2006.
14. D. Altmejd, in Robert Enright, p. 72.
15. [Ibidem](#), p. 75.
16. Vedi Millet, Louis, «Vrais et faux héros», in [Encyclopedia Universalis: Le portail de la connaissance](#), Paris, <http://www.universalisedu.com/corpus2.php?napp=&nref=J990971>: «L'eroe epico è l'essere complesso confrontato a forze esterne dotate di una potenza fatale: in Omero il destino determina ciò che deve accadere annientando così l'uomo; l'eroe epico è l'uomo esemplare vinto dalla necessità. L'eroe tragico è una passione dominatrice, che riporta a sé tutto il carattere, che lo determina e lo destina alla morte fin dall'origine. (Shakespeare) L'eroe drammatico diviene persona sviluppando le proprie passioni attraverso circostanze complicate alle quali la sua volontà reagisce con azioni non comuni.»

Altmejd enclose their own chaos, and his sculpted giants are haunted by their duality, ambivalent humanity and allusive sexuality. They compose a theatre of mutating forms and organisms whose enigmas and marvels belong to memory and time, even though they are destined to be written in the present, in the inescapable moment of our existence more than ever assimilated into the *bios*. On one hand, what is said in this work resonates between the lines of a narrative that, though steeped in history, nonetheless proves to be centred on a projection of humanness, on its universal destiny and desire for immortality. On the other hand, what we see before these astonishing reliquaries plunges us into the obsessive labyrinths of an imagination that must first be pushed beyond its bounds in order to find this Song of Origins, this *re-enchantment* being born from the incompleteness and fragile nakedness of this debris of fallow bodies. In the end, what we are shown, far from latent, calls the relentless rhythms of a primeval rejoicing from an undefined past into the present.

1. For a more thorough examination of the artist's work, see Louise Déry, [David Altmejd](#), Montreal, Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montreal), 2006, 112 pp.
2. D. Altmejd, in Robert Enright, "Learning from Objects: An Interview with David Altmejd," [Border Crossings](#), no. 92 (2004), p. 69.
3. The French term [anthropolycie](#) was introduced by Boris Vian in his short story [Le Loup-garou](#), about a wolf who is bitten by a man and, at the full moon, turns into a human being.
4. David Altmejd first studied biology and sciences before enrolling in UQAM's École des arts visuels et médiatiques.
5. D. Altmejd, in R. Enright, p. 69.
6. D. Altmejd, in Randy Gladman, "21st Century Werewolf Aesthetics: An Interview with David Altmejd," [C Magazine](#), no. 82 (Summer 2004), p. 41.
7. Organ or tissue grafts where the donor and recipient are not of the same species.
8. D. Altmejd, in R. Gladman, p. 38.
9. D. Altmejd, in R. Enright, p. 72.
10. The expression [raison sensible](#) is from Michel Maffesoli.
11. D. Altmejd, in R. Gladman, pp. 38-39.
12. D. Altmejd, in R. Enright, p. 75.
13. Interview with the artist, July 12, 2006 [trans.].
14. D. Altmejd, in R. Enright, p. 72.
15. [Ibid.](#), p. 75.
16. See Louis Millet, "Vrai et faux héros," in [Encyclopedia Universalis. Le portail de la connaissance](#), Paris, <http://www.universalis-edu.com/corpus2.php?napp=&nref=J990971>: "The epic hero is a complex being who grapples with fatally powerful outside forces: in Homer, Destiny determines what must happen, and it crushes man; the epic hero is an exemplary being brought down by necessity. The tragic hero is a dominating passion taking over the entire character, defining him and marking him for death from the very outset (Shakespeare). The dramatic hero becomes a person by developing his passions through complicated situations that his will confronts in actions that are out of the ordinary" [trans].





The Index, 2007

Bronze, acier, polystyrène expansé, résine, peinture, bois, verre, oiseaux naturalisés, plexiglas, miroirs, système d'éclairage, brillants, chaînes, silicone, quartz, pyrite, plumes de poulet, plumes de faisan, cheveux synthétiques, fleurs synthétiques, cuir, vêtements, branches d'arbre, yeux de verre, fil de fer, fil de pêche, etc.

Bronzo, acciaio, polistirolo espanso, resina, vernice, legno, vetro, uccello impagliato, plexiglas, specchio, sistema d'illuminazione, brillantini, catena, silicone, quarzo, pirite, piume di pollo, piume di fagiano, capelli sintetici, fiore sintetico, cuoio, indumenti, ramo d'albero, occhio di vetro, fil di ferro, lenza, etc.

Bronze, steel, foam, resin, paint, wood, glass, taxidermy birds, Plexiglas, mirrors, lighting system, glitter, chains, silicone, quartz, pyrite, chicken feathers, pheasant feathers, synthetic hair, artificial flowers, leather, clothing, tree branches, glass eyes, wire, fishing line, etc.

425 x 915 x 915 cm

Collection : Avec l'aimable autorisation d'Andrea Rosen Gallery, New York et Stuart Shave/Modern Art, Londres

Collezione : per gentile concessione dell'Andrea Rosen Gallery, New York e di Stuart Shave/Modern Art, Londra.

Collection: Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York and Stuart Shave/Modern Art, London

The Giant 2, 2007

Polystyrène expansé, résine, peinture, bois, verre, oiseaux naturalisés, écureuils naturalisés, rats laveurs naturalisés, plexiglas, miroirs, système d'éclairage, brillants, silicone, quartz, pyrite, plumes de poulet, crin de cheval, etc.

Polistirolo espanso, resina, vernice, legno, vetro, uccello impagliato, scoiattolo impagliato, orsetto lavatore impagliato, plexiglas, specchio, sistema d'illuminazione, brillantini, silicone, quarzo, pirite, piume di pollo, crine di cavallo, etc.

Foam, resin, paint, wood, glass, taxidermy birds, taxidermy squirrels, taxidermy raccoons, Plexiglas, mirrors, lighting system, glitter, silicone, quartz, pyrite, chicken feathers, horsehair, etc.

275 x 215 x 935 cm

Collection : Avec l'aimable autorisation d'Andrea Rosen Gallery, New York et Stuart Shave/Modern Art, Londres

Collezione : per gentile concessione dell'Andrea Rosen Gallery, New York e di Stuart Shave/Modern Art, Londra.

Collection: Courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York and Stuart Shave/Modern Art, London



BIOBIBLIOGRAPHIE DE DAVID ALTMEJD

Né à Montréal, en 1974.
Vit et travaille à New York et à Londres.
Représenté par Andrea Rosen Gallery à New York
et par Stuart Shave/Modern Art à Londres.

EXPOSITIONS PERSONNELLES /
ESPOSIZIONI PERSONALI / SOLO EXHIBITIONS

2007 David Altmejd. The Index, 52^e Biennale di Venezia, Pavillon du Canada, Giardini, Venise, Italie [organisée par la Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal, Québec, Canada; Louise Déry, commissaire].

David Altmejd, Galerie de l'UQAM, Montréal, [Louise Déry, commissaire]. Circulation canadienne : Oakville Galleries, Oakville, Ontario, Canada; Illingworth Kerr Gallery, Alberta College of Art & Design, Calgary, Alberta, Canada.

2006 David Altmejd, Stuart Shave/Modern Art, Londres, Angleterre.

2005 David Altmejd, Galerie Xavier Hufkens, Bruxelles, Belgique.

2004 David Altmejd, Andrea Rosen Gallery, New York, États-Unis.

2003 David Altmejd, Optica, Montréal.

Sarah Altmejd, Skol, Montréal.

2002 Clear Structures for a New Generation, Ten in One Gallery, New York.

1999 Modèles d'esprit et jardins intérieurs, Galerie B-312, Montréal.

1998 Table n° 2, Skol, Montréal.

Jennifer, Galerie Clark, Montréal.

EXPOSITIONS COLLECTIVES /
ESPOSIZIONI COLLETTIVE / GROUP EXHIBITIONS

2007 The New Authentics: Artists of the Post-Jewish Generation, Spertus Museum, Chicago, États-Unis.

Six Feet Under: Autopsy of Our Dealing with the Dead, Kunstmuseum, Berne, Suisse.

2006 The Eighth Square: Gender, Life and Desire in Art Since 1960, Museum Ludwig, Cologne, Allemagne.

The Guggenheim, Kunstmuseum Bonn, Bonn, Allemagne.
The Dining Show, Andrea Rosen Gallery, New York.

A Brighter Day, James Cohan Gallery, New York.

2005 Blake & Sons. Alternative Lifestyles and Mysticism in Contemporary Art, Lewis Glucksman Gallery, University College, Cork, Irlande [René Zechlin, commissaire].

L'écho des limbes, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal [Nathalie de Blois, commissaire].

Trouble with Fantasy, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg, Allemagne.

Ideal Worlds. New Romanticism in Contemporary Art, Schirn Kunsthalle, Francfort, Allemagne [Max Hollein et Martina Weinhart, commissaires].

The Zine UnBound: Kults, Werewolves and Sarcastic Hippies, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, États-Unis.

The 'The', Stuart Shave/Modern Art, Londres.

David Altmejd, Mathew Cerletty, Kirsten Everberg, Alisa Margolis et Sophie Von Hellermann, Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, France.

2004 Scream, Anton Kern Gallery, New York [Fernanda Arruda et Michael Clifton, commissaires].

Noctambule, Fondation Dosne, Bibliothèque Thiers, Paris [organisée par D'Amelio Terras Gallery, New York].

Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York [Chrissie Iles, Shamim M. Momin et Debra Singer, commissaires].

2003 Corporate Profit vs. Labor Costs, D'Amelio Terras Gallery, New York [John Connelly, commissaire].

Licht, Art Forum Berlin, Berlin, Allemagne [organisée par Optica, Montréal].

Life/Like, Apartment 5BE Gallery, New York.

Material Eyes, LFL Gallery, New York.

BIOBIBLIOGRAFIA DI DAVID ALTMEJD

Nato a Montréal nel 1974.
Vive e lavora a New York e a Londra.
Rappresentato da Andrea Rosen Gallery a New York
e Stuart Shave/Modern Art a Londra.

8^e Biennale d'Istanbul, Istanbul, Turquie [Dan Cameron, commissaire].
Détournements, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal [Pascale Beaudet, commissaire].

2002 Demonclownmonkey, Artist Space, New York [Matthew Ritchie, commissaire].

Point de chute, Centre d'art contemporain, Bruxelles [Louise Déry, commissaire].

Lucky Draw, Deitch Projects, New York.

2001 Point de chute, Galerie de l'UQAM, Montréal [Louise Déry, commissaire].

How I Learned to Stop Worrying and Love the Recession, Ten in One Gallery, New York.

Interval, Sculpture Center, New York.

1998 Les Bricolos, Galerie Clark, Montréal [Nicolas Baier et Emmanuel Galland, commissaires].

David Altmejd, Yan Chubby, Patrick Coutu, Daniel Langevin, Espace 403, Montréal.

Artifice 98, Montréal [organisée par The Saidye Bronfman Centre, Montréal; Marie-Michèle Cron, David Liss et Katia Meir, commissaires].

Stimuli, Maison de la culture Frontenac, Montréal.

BIOBIBLIOGRAPHY OF DAVID ALTMJEJD

Born in Montreal, in 1974.
Lives and works in New York and London.
Represented by Andrea Rosen Gallery in New York
and by Stuart Shave/Modern Art in London.

CATALOGUES / CATALOGHI / CATALOGUES

Bellemare Brière, Véronique.- « Table n° 2 ».-
Cahier n° 7.- [4] p. dans Skol 1997-1998.- Montréal :
Skol, 1998.- 15 cahiers.- [60] p.

De Blois, Nathalie.- L'écho des limbes.- Montréal :
Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University,
2005.- 64 p.

Déry, Louise.- David Altmejd. The Index.- Montréal :
Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal,
2007.- 72 p.

Déry, Louise.- David Altmejd.- Montréal : Galerie de
l'UQAM, Université du Québec à Montréal, 2006.- 112 p.

Déry, Louise.- Point de chute.- Montréal : Galerie
de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, 2001.-
111 p. (autre texte d'Anne-Marie Ninacs).

Déry, Louise.- David Altmejd - Point de chute.-
Montréal : Galerie de l'UQAM, Université du Québec
à Montréal, 2001.- 19 p. (tiré à part).

Duhamel, Patrice.- « Jennifer ».- David Altmejd
installation : Pascal Grandmaison photographie.-
Montréal : Galerie Clark, 1998.- [4] p.

Girard, Cynthia.- « Modèles d'esprit et jardins
intérieurs ».- Cahier n° 35.- [4] p., dans Les cahiers
de la Galerie B-312 : Édition 1998-1999 : Coffret n° 3.-
Montréal : Galerie B-312, 1999.- 9 cahiers.- [38] p.

Hollein, Max et Martina Weinhart.- Ideal Worlds.
New Romanticism in Contemporary Art.- Francfort :
Schnitz Kunsthalle, 2005.- 304 p.

Iles, Chrissie, Shamim M. Momin et Debra Singer.-
The Whitney Biennial.- New York : The Whitney Museum
of American Art, 2004.- 272 p.

REVUES D'ART / RIVISTE D'ARTE / ART MAGAZINES

Armetta, Amoreen.- « New York: Andrea Rosen Gallery:
David Altmejd ».- Contemporary.- New York, n° 70,
mars 2005.- p. 75-76.

Bankowsky, Jack.- « This Is Today ».- ArtForum
International.- New York, vol. 42, n° 9, mai 2004.-
p. 233.

Beyer, Charles G.- « Scream ».- Flash Art.- Milan,
vol. 37, n° 235, mars-avril 2004.- p. 60.

Dunn, Melissa.- « Whitney Biennial 2004: A Good-
Looking Corpse ».- Flash Art.- Milan, vol. 37, n° 236,
mai-juin 2004.- p. 63, 80.

Enright, Robert.- « Learning From Objects: An
Interview with David Altmejd ».- Border Crossings.-
Winnipeg, n° 92, 2004.- p. 67-75.

Fusco, Maria.- « Public Art Fund Projects ».- Art
Monthly.- Londres, n° 277, juin 2004.- p. 26-27.

Gladman, Randy.- « 21st Century Werewolf Aesthetics
- An Interview with David Altmejd ».- C Magazine.-
Toronto, n° 82, été 2004.- p. 36-41.

Heartney, Eleanor.- « Report From New York: The Well-
Tempered Biennial ».- Art in America.- New York, n° 6,
juin-juillet 2004.- p. 70-77.

Heather, Rosemary.- « Pro-Canadianism ».- C Magazine.-
Toronto, n° 82, été 2004.- p. 4.

Kastner, Jeffrey.- « David Altmejd - Andrea Rosen
Gallery ».- ArtForum International.- New York, vol.
43, n° 5, janvier 2005.- p. 180-181.

Lee, Pamela M.- « Crystal Lite ».- ArtForum
International.- New York, vol. 42, n° 9, mai 2004.-
p. 174-175.

Miles, Christopher.- « David Altmejd ».- Frieze.-
Londres, n° 88, janvier-février 2005.- p.98.

Neil, Jonathan T. D.- « David Altmejd: Johnathan T.
D. Neil on Gothic Horrors and Crystal Methods ».-
Modern Painters.- Londres, novembre 2005.- p. 64-65.

Schmerler, Sarah.- « David Altmejd at Andrea Rosen ».-
Art in America.- New York, n° 3, mars 2005.-
p. 132-133.

Shollis, Brian.- « David Altmejd: Hideous Progeny ».-
Flash Art.- Milan, vol. 37, n° 235, mars-avril 2004.-
p. 100-102.

Spaid, Sue.- « David Altmejd ».- Art US.- New York,
mars-avril 2005.- p. 41.

Velasco, David.- « Monsters in the Closet: Learning
to Love David Altmejd's Werewolves ».- Art Papers,
juillet-août 2005.- p. 34-37.

Wiley, Kehinde.- « Top Ten ».- Artforum International.-
New York, vol. 43, n° 8, avril 2005.- p. 82.

Wright, Karen.- « Karen Wright's Gallery ».- Modern
Painters.- Londres, vol. 17, n° 2, été 2004.- p. 134-135.

BIOGRAPHIE DE LOUISE DÉRY

Louise Déry est détentrice d'un doctorat en histoire de l'art et dirige la Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montréal) depuis 1997. Elle est également commissaire d'exposition, essayiste et enseigne la muséologie et l'histoire de l'art à l'UQAM. Elle a été conservatrice de l'art contemporain au Musée national des beaux-arts du Québec et au Musée des beaux-arts de Montréal. À titre de commissaire, elle a conçu et réalisé de nombreuses expositions monographiques, notamment celles de : Geneviève Cadieux (S.A.L.E.S., Rome), Angela Grauerholz (Valentina Moncada, Rome), Françoise Sullivan (Musée national des beaux-arts du Québec, Galerie de l'UQAM), Dominique Blain (Musée national des beaux-arts du Québec, Sala 1 à Rome, Anselm Adams Center à San Francisco, Galerie de l'UQAM), Roberto Pellegrinuzzi (Studio Pino Casagrande à Rome, Maison européenne de la photographie à Paris, Galerie de l'UQAM), Jana Sterbak (The Loft à Pékin, Galerie de l'UQAM, Museo Laboratorio, Università La Sapienza à Rome), Nancy Spero (Galerie de l'UQAM), Myriam Laplante (Galerie de l'UQAM), Sarkis (Galerie de l'UQAM), Rober Racine (Site Odéon *5 à Paris, Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, La Nube di Oort à Rome, Galerie de l'Ambassade du Canada à Tokyo), Jean-Luc Nancy (Galerie de l'UQAM), Jocelyn Robert (Galerie de l'UQAM), Raphaëlle de Groot (Galerie de l'UQAM), David Altmejd (Oakville Galleries, Illingworth Kerr Gallery à Calgary et Galerie de l'UQAM), etc.

Dans le cadre de l'organisation d'expositions collectives, elle s'est intéressée au rapport entre le corps et la langue, à la question de l'engagement artistique, à la diffusion internationale de l'art québécois, à l'art dans l'espace public et au principe de la conversation entre les oeuvres, travaillant avec des artistes tels que Melvin Charney, Michael Snow, Nicole Jolicoeur, Giuseppe Penone, Barbara Steinman, Daniel Buren, Betty Goodwin, Monique Régimbald-Zeiber, etc. Parmi ces expositions, mentionnons Espaces intérieurs, à Paris (France); Le corps, la langue, les mots, la peau. Artistes contemporains du Québec, à Barcelone (Espagne); La traversée des mirages, au Centre d'art contemporain Passages et au Cadran Solaire à Troyes (France); L'art inquiet. Motifs d'engagement, à la Galerie de l'UQAM; Point de chute (Altmejd, de Groot, Laframboise, Fortin et Lalic), à la Galerie de l'UQAM et au Centre d'art contemporain de Bruxelles; Territoires d'artistes. Paysages verticaux, au Musée national des beaux-arts du Québec; Un archipel de désirs. Les artistes du Québec et la scène internationale, au Musée national des beaux-arts du Québec et Are You Talking to Me? Conversations, à la Galerie de l'UQAM.

Elle a coordonné la présentation à Montréal d'importantes expositions internationales telles que Corps crucifiés. Picasso; Antony Gormley. Field; Roy Lichtenstein; Jim Dine. Drawings from the Glyptothek; Mark Tansey. Paintings et Francis Alÿs. The Last Clown.

Auteure de plus de cinquante catalogues d'exposition et de nombreux essais publiés dans des revues spécialisées, elle a créé, en collaboration avec l'artiste Monique Régimbald-Zeiber, une maison d'édition, Les petits carnets, où elles ont fait paraître L'engagement en 1998, L'approche en 2000, Françoise Sullivan. La peinture à venir en 2003 et L'image manquante en 2005 (avec Mario Côté), des ouvrages de création s'appuyant sur le dialogue entre l'artiste et le théoricien.

Sa proposition d'exposition avec l'artiste David Altmejd a été retenue en 2006 par le Conseil des Arts du Canada pour la représentation du Canada à la 52^e Biennale de Venise.

GALERIE DE L'UQAM

La Galerie de l'UQAM est une galerie universitaire dédiée à l'art, engagée dans la recherche et la production de connaissances au moyen d'expositions, de programmes publics et de publications diversifiées. Elle présente des expositions d'art contemporain québécois, canadien et international, la plupart réalisées par des commissaires reconnus et produites par la Galerie. Elle explore diverses préoccupations liées au travail d'artistes professionnels, tout en s'ouvrant aux oeuvres de la relève et aux travaux des étudiants en arts, en histoire de l'art et en muséologie. La Galerie a également pour mandat la conservation et la gestion de la collection d'oeuvres d'art de l'UQAM, une collection composée surtout d'oeuvres d'art contemporain canadien.

La Galerie est étroitement liée au réseau muséologique par sa structure et les intervenants qui s'associent à son rayonnement. Elle est subventionnée annuellement par le Conseil des Arts du Canada et reçoit ponctuellement des fonds du ministère du Patrimoine canadien, des Affaires étrangères et Commerce international Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du ministère des Relations internationales du Québec, pour en citer les principaux.

BIOGRAFIA DI LOUISE DÉRY

Louise Déry ha un dottorato in storia dell'arte e dirige la Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montréal) dal 1997. È inoltre commissario d'esposizione, saggista e docente in museologia e storia dell'arte. È stata anche conservatore d'arte contemporanea al Musée national des beaux-arts du Québec e al Musée des beaux-arts de Montréal. Come commissario ha concepito e realizzato numerose mostre monografiche tra cui quelle di : Geneviève Cadieux (S.A.L.E.S., Roma), Angela Grauerholz (Valentina Moncada, Roma), Françoise Sullivan (Musée national des beaux-arts du Québec, Galerie de l'UQAM), Dominique Blain (Musée national des beaux-arts du Québec, Sala 1 a Roma, Anselm Adams Center a San Francisco, Galerie de l'UQAM), Roberto Pellegrinuzzi (Studio Pino Casagrande a Roma, Maison européenne de la photographie a Parigi, Galerie de l'UQAM), Jana Sterbak (The Loft a Pechino, Galerie de l'UQAM, Laboratorio, Università La Sapienza a Roma), Nancy Spero (Galerie de l'UQAM), Myriam Laplante (Galerie de l'UQAM), Sarkis (Galerie de l'UQAM), Rober Racine (Site Odéon *5 a Parigi, Musée d'art moderne et d'art contemporain di Nizza, La Nube di Oort a Roma, Galerie de l'Ambassade du Canada a Tokyo), Jean-Luc Nancy (Galerie de l'UQAM), Jocelyn Robert (Galerie de l'UQAM), Raphaëlle de Groot (Galerie de l'UQAM), David Altmejd (Oakville Galleries, Illingworth Kerr Gallery a Calgary e Galerie de l'UQAM), etc.

Come organizzatrice di mostre collettive, si è interessata al rapporto tra corpo e lingua, al tema dell'impegno artistico, alla diffusione internazionale dell'arte del Québec, all'arte nello spazio pubblico e al principio della conversazione tra le opere, lavorando con artisti come Melvin Charney, Michael Snow, Nicole Jolicoeur, Giuseppe Penone, Barbara Steinman, Daniel Buren, Betty Goodwin, Monique Régimbald-Zeiber, etc. Di tutte queste mostre ricordiamo Espaces intérieurs, a Parigi (Francia); Le corps, la langue, les mots, la peau. Artistes contemporains du Québec, a Barcellona (Spagna); La traversée des mirages, al Centre d'art contemporain Passages e al Cadran Solaire a Troyes (Francia); L'art inquiet. Motifs d'engagement, alla Galerie de l'UQAM; Point de chute (Altmejd, de Groot, Laframboise, Fortin et Lalic), alla Galerie de l'UQAM e al Centre d'art contemporain de Bruxelles; Territoires d'artistes. Paysages verticaux, al Musée national des beaux-arts du Québec; Un archipel de désirs. Les artistes du Québec et la scène internationale, al Musée national des beaux-arts du Québec e Are You Talking to Me? Conversations, alla Galerie de l'UQAM.

A Montréal ha coordinato la presentazione di importanti esposizioni internazionali come Corps crucifiés. Picasso; Antony Gormley. Field; Roy Lichtenstein; Jim Dine. Drawings from the Glyptothek; Mark Tansey. Paintings e Francis Alÿs. The Last Clown.

Autrice di oltre cinquanta cataloghi di mostre e di numerosi saggi pubblicati in riviste specializzate, Louise Déry ha dato vita, in collaborazione con l'artista Monique Régimbald-Zeiber, a una casa editrice, Les petits carnets, dove hanno pubblicato L'engagement nel 1998, L'approche nel 2000, Françoise Sullivan. La peinture à venir nel 2003 e L'image manquante nel 2005 (con Mario Côté), opere di creazione imperniate sul dialogo tra artista e teorico.

La sua proposta d'esposizione con l'artista David Altmejd è stata selezionata nel 2006 dal Conseil des Arts du Canada per rappresentare il Canada alla 52^a Biennale di Venezia.

GALERIE DE L'UQAM

La Galerie de l'UQAM è una galleria universitaria d'arte, impegnata in attività di ricerca e animata dalla convinzione che esposizioni, programmi pubblici e attività editoriali diversificate siano strumenti adeguati per la ricerca e la produzione della conoscenza. La sua attività consiste in esposizioni d'arte contemporanea del Québec, del resto del Canada e di altri paesi, il più delle volte affidate a commissari accreditati e prodotte dalla Galerie. Tra i suoi obiettivi, quello di soddisfare le molteplici esigenze degli artisti professionisti, pur restando aperta alle opere dei giovani in formazione e ai lavori dei propri studenti in arte, storia dell'arte e museologia. Un altro mandato della Galerie è la conservazione e la gestione della collezione d'opere d'arte dell'UQAM, una collezione composta prevalentemente da opere d'arte contemporanea canadese.

La Galerie è strettamente legata alla rete museale, sia per struttura che per la coincidenza di sostenitori e di pubblico. La Galerie è sovvenzionata annualmente dal Conseil des Arts du Canada e riceve regolarmente fondi dal ministero del Patrimoine canadien, da quello degli Affaires extérieures et Commerce international Canada, dal Conseil des arts et des lettres du Québec e dal ministero delle Relations internationales du Québec, per citare solo i principali enti sovvenzionatori.

BIOGRAPHY OF LOUISE DÉRY

Louise Déry holds a doctorate in art history and has been the director of the Galerie de l'UQAM (Université du Québec à Montréal) since 1997. An exhibition curator and essayist, she also teaches museology and art history, and has served as curator of contemporary art at the Musée national des beaux-arts du Québec, Quebec City, and the Montreal Museum of Fine Arts. As an exhibition curator, she has realized many projects featuring individual contemporary artists, including Geneviève Cadieux (S.A.L.E.S., Rome), Angela Grauerholz (Valentina Moncada, Rome), Françoise Sullivan (Musée national des beaux-arts du Québec; Galerie de l'UQAM), Dominique Blain (Musée national des beaux-arts du Québec; Sala 1, Rome; Anselm Adams Center, San Francisco; Galerie de l'UQAM), Roberto Pellegrinuzzi (Studio Pino Casagrande, Rome; Maison européenne de la photographie, Paris; Galerie de l'UQAM), Jana Sterbak (The Loft, Beijing; Galerie de l'UQAM; Il Laboratorio, La Sapienza University, Rome), Nancy Spero (Galerie de l'UQAM), Myriam Laplante (Galerie de l'UQAM), Sarkis (Galerie de l'UQAM), Rober Racine (Site Odéon 5, Paris; Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice; La Nube di Oort, Rome; Canadian Embassy Gallery, Tokyo), Jean-Luc Nancy (Galerie de l'UQAM), Jocelyn Robert (Galerie de l'UQAM), Raphaëlle de Groot (Galerie de l'UQAM), David Altmejd (Oakville Galleries, ILLINGWORTH KERR Gallery, Calgary; Galerie de l'UQAM).

In organizing group exhibitions, she focuses on the relationship between body and language, the question of artistic engagement, public art, the international dissemination of Quebec art and an examination of the "conversation" that takes place between works when they are displayed together. Among the artists she has worked with in this context are Melvin Charney, Michael Snow, Nicole Jolicoeur, Giuseppe Penone, Barbara Steinman, Daniel Buren, Betty Goodwin and Monique Régimbald-Zeiber. Her group exhibitions have included Espaces intérieurs, Paris; Le corps, la langue, les mots, la peau. Artistes contemporains du Québec, Barcelona; La traversée des mirages, Centre d'art contemporain Passages et Cadran Solaire, Troyes, France; L'art inquiet. Motifs d'engagement, Galerie de l'UQAM; Point de chute (Altmejd, de Groot, Laframboise, Fortin et Lalic), Galerie de l'UQAM and Centre d'art Contemporain de Bruxelles; Territoires d'artistes. Paysages verticaux, Musée national des beaux-arts du Québec; Un archipel de désirs. Les artistes du Québec et la scène internationale, Musée national des beaux-arts du Québec; and Are You Talking to Me? Conversations, Galerie de l'UQAM.

Louise Déry has co-ordinated the presentation of such major international exhibitions in Montreal as The Body on the Cross; Antony Gormley: Field; Roy Lichtenstein; Jim Dine: Drawings from the Glyptothek; Mark Tansey: Paintings; and Francis Alys: The Last Clown.

The author of more than fifty exhibition catalogues and many articles for specialized journals, she founded a publishing firm in collaboration with the artist Monique Régimbald-Zeiber, Les petits carnets, which has published l'engagement (1998), l'approche (2000), Françoise Sullivan. La peinture à venir (2003) and L'image manquante (with Mario Côté, 2005). These original studies are based on the dialogue between artist and theoretician.

Her proposal for an exhibition with the artist David Altmejd was selected by the Canada Council for the Arts in 2006 to represent Canada at the 52nd Venice Biennale.

GALERIE DE L'UQAM

The Galerie de l'UQAM is a university art gallery that engages in research and the production of knowledge through exhibitions, public programs and a range of publications. It presents exhibitions of contemporary art from Quebec, the rest of Canada and abroad. Most of these are curated by established curators and produced by the gallery. It explores various preoccupations connected with the work of professional artists, while also presenting works produced by emerging artists and art, art history and museology students. The Galerie de l'UQAM's mandate also includes the conservation and management of the UQAM art collection, which is made up mainly of contemporary Canadian art. The gallery is closely linked to the museum network through its structure and through those involved in its development. It receives annual grants from the Canada Council for the Arts and project-specific subsidies from Heritage Canada, External Affairs and International Trade Canada, the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Ministère des Relations internationales du Québec, among others.

APPUIS FINANCIERS

Notre gratitude est immense envers tous les donateurs qui ont soutenu financièrement et avec amitié David Altmejd. The Index

SOSTEGNO FINANZIARIO

Siamo immensamente grati a tutti coloro che, finanziariamente e in altri modi, hanno sostenuto David Altmejd. The Index

GOUVERNEMENTS ET ORGANISMES / GOVERNI E ORGANISMI /
GOVERNMENTS AND ORGANIZATIONS

EXCEPTIONNELS / ECCEZIONALI / EXCEPTIONAL
Conseil des Arts du Canada
Affaires étrangères et Commerce international Canada
Musée des beaux-arts du Canada

MAJEURS / PRINCIPALI / MAJOR
Conseil des arts et des lettres du Québec
Ministère de la Culture et des
Communications du Québec
Université du Québec à Montréal

IMPORTANTES / IMPORTANTI / IMPORTANT
Ministère des Relations internationales du Québec
Conseil des arts de Montréal
Tourisme Montréal

AUTRES / ALTRI / OTHERS
Agence culturelle du Québec à Rome
Ambassade du Canada à Rome
Ville de Montréal
École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM
Faculté des arts de l'UQAM

SECTEUR PRIVÉ / SETTORE PRIVATO / PRIVATE SECTOR

EXCEPTIONNEL / ECCEZIONALI / EXCEPTIONAL
DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
Appui exceptionnel à la Galerie de l'UQAM à titre
de partenaire privé exclusif / Sostegno eccezionale
come socio esclusivo della Galerie de l'UQAM /
Exceptionnal benefactor as the Galerie de l'UQAM's
exclusive partner

MAJEUR / PRINCIPALI / MAJOR
Aéroplan
Appui majeur à titre de commanditaire officiel /
Sostegno principale a titolo di sponsor ufficiale /
Major support as official sponsor

INDIVIDUS / INDIVIDUI / INDIVIDUALS


IMPORTANTES / IMPORTANTI / IMPORTANT
Billy et Lillian Mauer, Nancy McCain, Julia et Gilles
Ouellette, (The Ouellette Family Foundation), Laura
Rapp et Jay Smith, Ydessa Hendeles et David
Goldberg, Nick Tedeschi (Dalecorp inc.), Rosamond
Ivey, Carol et Morten Rapp, Gerald Sheff et
Shanitha Kachan, Fondation Phyllis Lambert, Glenn
Bloom et Deborah Duffie, Ann Birks, Monique
Régimbald-Zeiber, René Blouin, Partners in Art,
Yvonne et David Fleck, Culloden inc., Simon
Blais, Banque Nationale, Chris Dodge

AUTRES APPUIS AMICAUX /
ALTRI AMICI BENEFAATTORI / OTHER KIND BENEFACTORS
Pierre Bourgault, Marc Drouin, Michèle Drouin
et Sam Abramovitch, Pierre Gosselin, Mona Hakim,
Thérèse St-Gelais, Paul Béliveau, Jessica Bradley,
Hélène de Billy, Solange de Billy-Tremblay, Philippe
Dubé, Jean Dubois et Chloé Lefebvre, Claude Gosselin,
Jocelyn Jean, Denis Marleau, Pierre-François
Ouellette, John R. Porter, Didier Prioul, Denis
Régimbald, Angèle Verret, Audrey Genois, Vincent
Lavoie, Lucie Lefebvre, Musée d'art contemporain
de Montréal, Joyce Millar, Claude Mongrain,
Ghislain Papillon, Laurence Sylvestre, Richard-
Max Tremblay, Louise Trudeau, Francine Van Der
Heide, Mela Constantinidi, Ruby Cormier, Pierre
de Billy, Nicole Jolicoeur, Gaétane Verna (Musée
d'art de Joliette), Lucio de Heusch, François
Morelli, Diane Veilleux, Caroline Andrieux,
Yves Bergeron, Dominique Blain, Éric Deslandres,
Fondation Daniel Langlois, Yvonne Lammerich,
Alexandre Taillefer, Jean-Philippe Uzel, Jocelyne
Fortin, André Hénault, Gilles Lapointe, Colette
Tougas, Jacques Lanouette, Marcel Saint-Pierre,
Anne Ramsden, François Lacasse, Robin Anthony,
Robert Côté, Louise Poissant, Michel Giroux,
Jocelyne Lupien, Stephen Schofield, Lonti Ebers,
Claude Provencher, Louise Viger, Yvon et Monic
Cozic, Michel Goulet, Francine Larivée (Landscape),
Autodesk Canada, Nicole Gingras, Lise Lamarche,
Claire Savoie, Pierre Dorion, Anonymes

FINANCIAL SUPPORT

We are immensely grateful to all the donors who have kindly lent their financial support to David Altmejd. The Index

galerie de l'uqam

 Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts

Canada

 Musée des beaux-arts du Canada National Gallery of Canada

 aHCAFT
Fondation pour l'art contemporain
Foundation for Contemporary Art

 aeroplan

Québec 
• Ministère de la Culture et des Communications
• Conseil des arts et des lettres
• Ministère des Relations internationales

UQAM

TOURISME
Montréal

50 ANS D'ARTS
à MONTREAL


REMERCIEMENTS

La commissaire du Pavillon du Canada Louise Déry et l'artiste David Altmejd souhaitent remercier les personnes suivantes de tout ce qu'elles ont fait pour soutenir la réalisation de la représentation canadienne à la 52^e Biennale de Venise :

Louise Déry, commissario del Padiglione del Canada e l'artista David Altmejd ringraziano sentitamente le seguenti persone per il sostegno da loro offerto alla realizzazione della rappresentazione canadese alla 52^a Biennale di Venezia :

The Commissioner of the Canadian Pavilion Louise Déry and the artist David Altmejd wish to thank the following for all they have done in support of the realization of Canada's participation in the 52nd Venice Biennale:

RINGRAZIAMENTI

NOS PARTENAIRES / I NOSTRI PARTNER / OUR PARTNERS

Conseil des Arts du Canada : Karen Kain, Manon Blanchette, Robert Sirman, François Lachapelle, Doug Sigurdson, Carole Breton; Affaires étrangères et Commerce international Canada : Lisette Ramcharan, Renetta Siemens, Catherine Gagnaire, Chantal Rodier; Musée des beaux-arts du Canada : Pierre Théberge, Mayo Graham, Karen Colby-Stothart, Joanne Charette, Tamara Andruszkiewicz; Ambassade du Canada à Rome : Alexander Himelfarb, Yves Pépin, Enrica Abbate, Pauline Langlois, Simonetta Allder; DHC/ART Fondation pour l'art contemporain : Phoebe Greenberg, Penny Mancuso, Elias Benhamou, Tammy Lee, John Zeppetelli, Myriam Achard, Cheryl Sim; Aéroplan : Rupert Duschesne, Anne-Marie Pasquino, Michèle Meier, Olivia Brassard; Ministère de la Culture et des Communications du Québec : Michelle Laplante; Conseil des arts et des Lettres du Québec : Yvan Gauthier, Françoise Jean, Marie-Pierre Dolbec, Denis Chartrand; Ministère des Relations internationales du Québec : Katia Grimard; Agence culturelle du Québec à Rome : Daniela Renosto, Johanne Larivière-Tieri; Conseil des arts de Montréal : Danielle Sauvage, Gaëtane Verna, Marie-Michèle Cron; Tourisme Montréal : Charles Lapointe; Andrea Rosen Gallery, New York : Andrea Rosen, Laura MacKall, Teneille Haggard, Laurel Jensen, Jeremy Lawson; Stuart Shave/Modern Art, Londres : Stuart Shave, Jimi Lee; Canadian Art Foundation : Ann Webb, Richard Rhodes, Popsy Johnstone, Sarah Graham

ACKNOWLEDGEMENTS

NOTRE INSTITUTION /
LA NOSTRA ISTITUZIONE / OUR INSTITUTION

Université du Québec à Montréal : Danielle Laberge, Pierre Parent, Michel Jébrak, Denise Pelletier, France Maltais, Louise Poissant, Paul Robert, Francine Jacques, Jean Pellerin, Pierre Laniel, Huguette Lucas; Fondation de l'UQAM : Diane Veilleux, Francis Lessard, Florence Di Iorio; Galerie de l'UQAM : Audrey Genois, Marie Primeau, Jocelyne Blanchard, Julie Bélisle, Marie-Eve Beaupré, Johane Levesque, Louis-Philippe Côté, Stéphane Gilot, Jacques Lanouette, Mélanie Rainville, Sarah Garneau, Ève Dorais, Ève Trépanier

NOS COLLABORATEURS, COLLÈGUES ET AMIS /
I NOSTRI COLLABORATORI, COLLEGI E AMICI /
OUR COLLABORATORS, COLLEAGUES AND FRIENDS

Wayne Baerwaldt, Jann LM Bailey, Scott Watson, Jessica Bradley, René Blouin, Pierre-François Ouellette, Yves Trépanier, Danièle Papineau-Couture, Ben Rawlingson Plant, Katie McCrory, Chantal Charbonneau, Victor Altmejd, Diane Bellemare, Michel Goulet, Wayne R. Cullen, Mieke Cullen, Pierre Chamberland, Ariane Lemieux, Patrick Pellerin, Éric Dubois, Noémie Darveau, Magalie Bouthillier, Donald Pistolesi, Lamberto Tassinari, Jane Jackel, Rodolfo Zanardi, Ellen Paige Wilson, Andrea Rojas, Francine Lelièvre, Francyne Lord, Daniel Amadei, Calvin Siebert, Adam Marnie, Dylan Eastgaard, Slim Williams, Victor Shiffman, Janice Thompson, Dan Martel, Peter Boyd, Terry Burgoyne