

La nature entre parenthèses : la posture d'un centre Nature in Brackets: The Position of an Art Centre

Caroline Loncol Daigneault

Number 110, Spring–Summer 2015

Formes de l'écologie
Forms of Ecology

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77969ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loncol Daigneault, C. (2015). La nature entre parenthèses : la posture d'un centre / Nature in Brackets: The Position of an Art Centre. *Espace*, (110), 30–37.

La nature entre parenthèses : la posture d'un centre

Caroline Loncol Daigneault

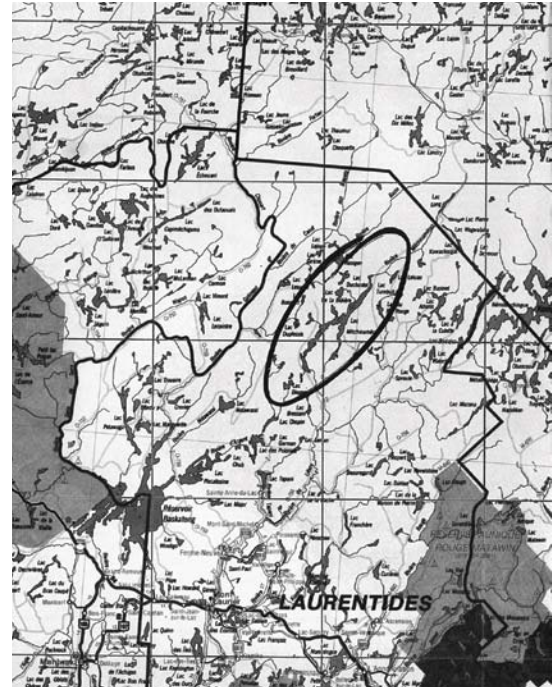
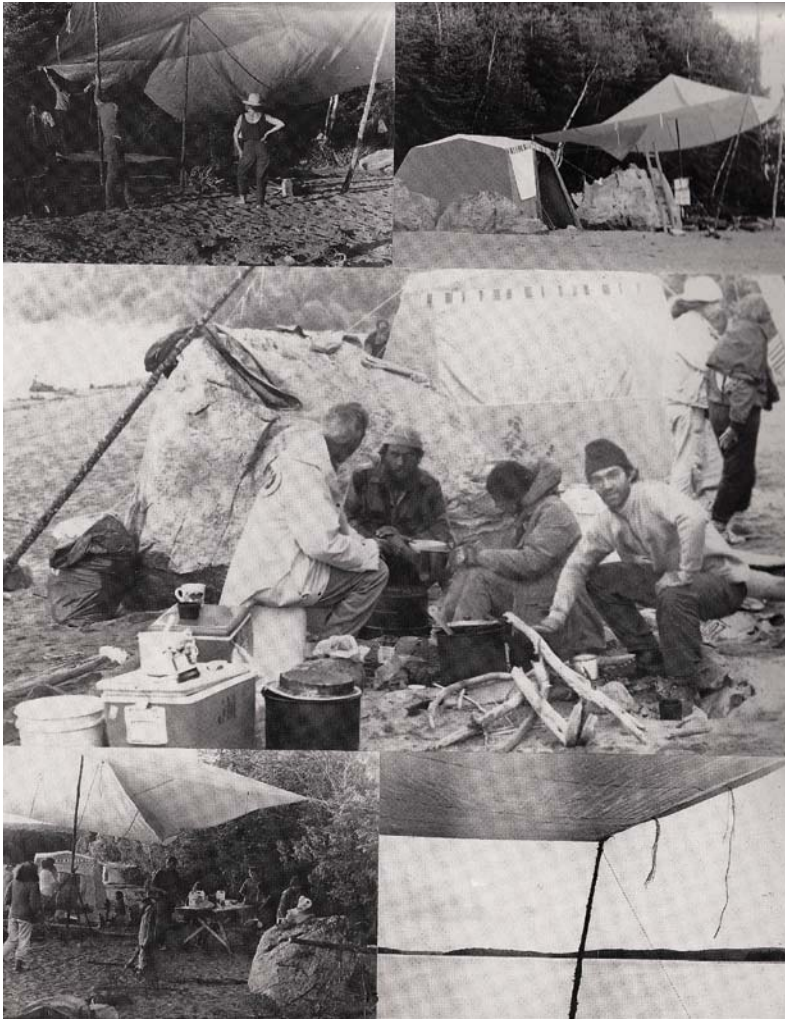
Au cours des quinze dernières années, on a vu de nombreux conservateurs et critiques s'efforcer, par le biais d'expositions à thèses, de redéfinir le rôle de l'art envers l'écologie, d'en trouver le juste agencement¹. Honnies, les perspectives trop étroites ou celles reconduisant les principes d'une dualité fondamentale : les notions d'écologie véhiculées par les œuvres (ainsi que leur contexte de production et de diffusion) ont été examinées à la loupe. À la croisée des sciences, de la politique, de la technologie, de l'économie, de la justice sociale et de la biologie, cette écologie demande en effet à être entendue plus globalement, et l'art qui s'en réclame se doit d'incorporer et de réfléchir cette complexité. Les théories culturelles conduisent les discours sur la nature à intégrer une forme d'« autoréflexivité », déterminant du même coup une approche potentiellement incontournable des théories de l'art et de la création contemporaine traitant d'écologie. Visiblement, une forme de rectitude esthétique a fait son chemin : l'art écologique doit être éthique et surtout conceptuellement valide.

Nature in Brackets: The Position of an Art Centre

Over the last fifteen years, numerous curators and critics have tried, through theoretical exhibitions, to redefine the role of art in relation to ecology – to find the right relationship between them.¹ Perspectives that are too narrow or that drive home the principles of a fundamental duality are held in contempt: the ideas about ecology conveyed by artworks (as well as their contexts of production and presentation) are held under a microscope. In fact, ecology – a subject at the crossroads of science, politics, technology, economics, social justice, and biology – is demanding a greater voice, and art that claims to give it voice must incorporate and reflect this complexity. Cultural theories steer discourses on nature toward integrating a form of “self-reflection,” determining at the same time a potentially indispensable approach to art theories and contemporary creativity dealing with ecology. Obviously, a form of aesthetic rectitude is making inroads: ecological art must be ethical and, especially, conceptually valid.

Dominique Pepin, *Sentier*, 1998.
Documentation photographique durant
la résidence *Hivernages*/Photographic
documentation during the *Hivernages*
residency, Rivière-Rouge, 1998.
Performance de **Jeane Fabb** lors de la
résidence *Le treizième geste* au Centre Art/
Nature, été 1997/Jeane Fabb performance
during *Le treizième geste* residency at the
Centre Art/Nature, Summer 1997.
Photo : Julie Durocher, Jeane Fabb, Tedi Tafel.





Carte du territoire de l'expédition *Écart art aventure* tirée de la publication éponyme/Map of the territory from the *Écart art aventure* expedition taken from the eponymous publication *Boréal Multimédia*, W. Campbell (dir.), D. Cisneros (dir.) et J. Fabb (dir.), La Macaza : Boréal Multimédia, 1990, p. 8.

Campement lors de l'expédition *Écart art aventure* tirée de la publication éponyme/Camp during the *Écart art aventure* expedition taken from the eponymous publication *Boréal Multimédia*, W. Campbell (dir.), D. Cisneros (dir.) et J. Fabb (dir.), La Macaza : Boréal Multimédia, 1990, p. 45.

This critical work, being done by theoreticians and artists, is even more necessary because it sheds a bright light on the art world's contribution to environmental issues. I would like to broaden the focus here to consider the example of Boréal Art/Nature, a Canadian organization that was very involved in this area.² Thus with these debates over ecological art in mind, I will examine *the nature of the context* this centre set up and how it communicated this context in order to highlight both its pertinence and its ambiguities.

Boréal Art/Nature was part of the first wave of Quebec artists and collectives to directly embrace the environmental cause. Starting in the second half of the 1980s, when the green movement was experiencing a revival,³ a series of events, exhibitions and sites intended to highlight the themes of art and ecology, art and nature, art and territory, or art and gardens sprang up. These events took place across Quebec, tracing the perimeters of new "cultural territories," notably in the Bas-du-Fleuve, Gaspé, Charlevoix, Eastern Townships, Mauricie and Abitibi regions.⁴ A shared ecological sensibility centred on local issues and a regionalism sustained by the structure of the art system connected these initiatives. There was also the widespread idea, very much in fashion at the time

that the "spirit of the place" could influence the art. It was at this time that Boréal was founded in the Upper Laurentians in 1988. The centre deliberately chose to make nature the principal subject of investigation. For twenty years, artists gathered together to make their way into remote landscapes – from rivers to reservoirs, from forests to valleys – in the Upper Laurentians, but also the Canadian West, Iceland, Mexico, and Wales. They set their course for "wild" nature. In addition to expeditions within Canada and abroad, thematic residencies were organized on a private property (at La Minerve), and then in the heart of a three-hundred-acre heritage forest (at Labelle) the centre managed. Until it closed, in 2008, the organization invited artists "from the four corners of the world," from varied generations and disciplines, to create ephemeral works in natural environments that were transformed into observatories, laboratories, studios, or exhibition sites, away from the usual systems of production and presentation.

For an idea of the early experiments Boréal conducted and the attendant ideological issues, we have to look at the expeditions accounts. Let's take the example of the publication *Écart Art Aventure* (a record of the second expedition Boréal organized, in 1989), in which a topographic map defines



Steve Topping, *Flatlander*, 2005-2006,
Centre Boréal Art/Nature, Labelle.
Photo : Steve Topping.

Ce travail critique, porté par des théoriciens et des artistes, est d'autant plus nécessaire qu'il positionne de manière rigoureuse l'apport de la sphère artistique aux problématiques environnementales. Nous aimerions pourtant en aérer la grille de lecture afin de considérer, ici, l'exemple du centre Boréal Art/Nature, un des organismes canadiens les plus investis à cet égard². C'est donc en gardant à l'esprit ces débats entourant l'art écologique qu'il s'agira d'examiner la *nature du contexte* mis en place par ce centre et sa façon de le communiquer afin d'en relever tant la pertinence que les ambiguïtés.

Boréal Art/Nature fait partie de la première vague d'artistes et de collectifs québécois à embrasser directement la cause environnementale. À partir de la deuxième moitié des années 1980, alors que le mouvement vert connaît un nouvel essor³, toute une série d'événements, d'expositions et de lieux dévolus aux thèmes de l'art et de l'écologie, de l'art et de la nature, de l'art et du territoire ou de l'art et des jardins, font leur apparition. Ces événements se sont déployés sur l'ensemble du territoire québécois, traçant les périmètres de nouvelles « terres culturelles », notamment dans le Bas-du-Fleuve, la Gaspésie, Charlevoix, l'Estrie, la Mauricie et l'Abitibi⁴. Une même sensibilité écologique, centrée sur des problématiques

locales ainsi qu'un régionalisme soutenu par la structure du réseau artistique, émaille ces initiatives. Il y a aussi partage de l'idée, très en vogue à l'époque, que l'art peut négocier avec un « esprit des lieux ». C'est dans cette mouvance que le centre Boréal est fondé dans les Hautes-Laurentides en 1988. Délibérément, il choisit d'élire la nature comme principal champ d'investigation. Vingt années durant, de rivières en réservoirs, de forêts en vallées, des artistes se sont regroupés pour pénétrer en des terres reculées, celles des Hautes-Laurentides, mais aussi celles de l'Ouest canadien, de l'Islande, du Mexique et du pays de Galles. Ils mettent le cap vers une nature proclamée « sauvage ». En plus des expéditions qui se sont déployées au Canada et « à l'étranger », des résidences thématiques se sont dès lors organisées sur une terre privée (à La Minerve), puis au cœur d'une forêt patrimoniale de 300 acres (à Labelle) gérée par le centre. Jusqu'à sa fermeture en 2008, l'organisme convie ainsi des artistes « des quatre coins du monde », de générations et de disciplines variées, à réaliser des œuvres éphémères dans des environnements naturels mus en observatoires, en laboratoires, en ateliers ou en lieux d'exposition, hors des circuits habituels de production et de diffusion.



Lake Mitchimanecus as a “virgin zone where a few people settled to create.”⁵ The artists set out as adventurers. In their view, “the space [was] large and available,” and a succession of “deserted” bays became their studios. First marking the distance, then signalling the obstacles, the dangers of the journey (waves, rocky shoals, perilous route) and each of the steps to take: this was how Boréal delivered, from the beginning, the story of its expeditions in nature. The care organization took to “deepen the distance” between “worlds,” to highlight the scope of the voyage and to designate nature as site of pure otherness, contrasted with its wish to “revive a contract”⁶ with nature. Basing a desire to draw closer on a practice of distance and division is reminiscent of the internal contradiction raised within deep ecology and ecological holism – that is, envisaging a model of merging with nature built from theoretical traditions that the centre sought, in fact, to dismantle.

In concert with the flood of art-nature events in Quebec during the 1990s, Boréal’s activities coincided with a gradual “reshaping” of the notions of nature and landscape. In addition to ethical and epistemological issues affecting environmental art, a change of paradigms was in operation within contextual practices, what art historian Miwon Kwon designates as the transition to a conflation of a “phenomenological” approach – based on presence in the field – with a “discursive” and intertextual approach to the site.⁷ In this sense, the relationship with context put forth at Boréal

Lorraine Gilbert, *The Walker*, série/serie Marches islandaises, 2002. Jet de lumière Lamba sur duraflex/ Lamba ray of light on duraflex. Expédition/Expedition Sans traces, Islande, 1999. Image tirée de/Image taken from *Sans traces* (Dumont, Jean; E. P. Eiriksson; D. Poulin & M. Elisabet Ólafsdóttir, L’Annonciation : Boréal Art/Nature, 2002, p. 47).

would resemble a “phenomenological” system in which the site is seen as a relatively monolithic reality rooted in individual experience, to the detriment of seriously considering the cultural, economic, and political mechanisms that constitute it. More generally, we might also note both that certain phenomenological uses are sometimes accused of primitivist nostalgia and that adopting a “natural” attitude gives rise to interpretations seeped in romanticism. Despite these reservations, it seems to me that the phenomenological approach, with its endorsement of “essences,” sheds light on Boréal’s position. Direct, subjective experience played a crucial role for the organization as the primary means by which one can “get to know” the world and this *other* that is nature.

As Jeane Fabb, co-founder of Boréal, emphasized, the organization intentionally situated artistic “questioning” in “untouched places,” separated from environmental issues and their representations. Thus, actions belong “fully on the side of an ‘unabridged’ nature.”⁸ When we read Boréal’s travel accounts, we see moreover how artists participating



Dominique Pepin, *Rang double*, 1999.
De la résidence *Hivernages*/From *Hivernages*
residency, 1998.

Pour se faire une idée des premières expériences menées par Boréal et en saisir les enjeux idéologiques, il faut passer par les récits d'expédition. Prenons l'exemple de la publication *Écart Art Aventure* (rendant compte d'une deuxième expédition organisée par Boréal en 1989), où une carte topographique délimite le lac Mitchimanecus comme une « zone vierge où quelques individus s'établissent pour créer⁵ ». Les artistes y posent en aventuriers. Pour eux, « l'espace est grand et disponible », et une enfilade de baies « désertes » deviennent leurs ateliers. D'abord marquer la distance, puis signaler les obstacles, les dangers du périple (houle, hauts-fonds rocheux, trajectoire périlleuse) ainsi que chacune des étapes à franchir : c'est de cette manière que Boréal livre, d'entrée de jeu, le récit de ses expéditions en nature. Les soins portés par l'organisme à « creuser la distance » entre les « mondes », à mettre en relief l'ampleur du voyage et à désigner la nature comme site de pure altérité, contrastent avec son souhait de « renouer un contrat⁶ » avec la nature. Cette façon de fonder une volonté de rapprochement sur une pratique de la distance et de la division n'est pas sans rappeler la contradiction interne relevée

au sein de l'écologie profonde ou de l'holisme écologique; soit envisager un modèle de fusion avec la nature qui s'échafaude à partir des traditions théoriques que le centre cherche justement à démanteler.

De concert avec la déferlante d'événements art-nature, au Québec, au cours des années 1990, les activités de Boréal coïncident avec un « refaçonnement » progressif des conceptions de la nature et du paysage. En plus des enjeux éthiques et épistémologiques touchant l'art environnemental, un changement de paradigmes manœuvre au sein des pratiques contextuelles, ce que l'historienne de l'art Miwon Kwon désigne comme le passage et l'amalgame d'une approche « phénoménologique » – fondée sur la présence au lieu – à une approche « discursive » et intertextuelle du site⁷. Selon cette lecture, le rapport au contexte mis de l'avant chez Boréal se rapprocherait d'un régime « phénoménologique » au sein duquel le site serait considéré comme une réalité relativement monolithique et enracinée dans l'expérience individuelle, au détriment d'une prise en compte sérieuse des mécanismes culturels, économiques et politiques qui le constituent. Plus généralement, on remarque aussi que certains emplois de la phénoménologie sont parfois taxés de nostalgie primitiviste et que l'adoption d'une attitude dite « naturelle » donne lieu à des interprétations pétrées de romantisme. En dépit de ces réserves, il nous apparaît que l'approche phénoménologique, en raison de son adhésion aux « essences », permet d'éclairer le parti pris de Boréal. L'expérience directe et subjective y joue un rôle crucial : elle est le moyen premier par lequel on peut « faire connaissance avec » le monde et cet *autre* qu'est la nature.

Comme le soulignait Jeane Fabb, cofondatrice de Boréal, l'organisme a intentionnellement situé le « questionnement » artistique en « des lieux intouchés », en retrait des problématiques environnementales et de ses représentations. Ainsi, les actions se sont rangées « complètement du côté d'une nature [soi-disant] "intégrale"⁸ ». À la lecture des récits de voyage de Boréal, on voit d'ailleurs comment les artistes participant aux expéditions ont effeuillé une à une les couches du terreau social afin, selon une compréhension phénoménologique, de « revenir aux choses mêmes ». Ce faisant, ils ont entrepris de se mettre à l'écoute de ce qui se trouverait au-delà et en amont des référents culturels. Si cela paraît théoriquement impossible dans une perspective discursive, il en est autrement dans une perspective phénoménologique, comme le suggère d'ailleurs le penseur Neil Evernden :

Si nous recherchons bien une expérience de l'autre et non une explication culturelle de l'altérité, il nous faudra sérieusement considérer l'adage de Merleau-Ponty : « revenir aux choses mêmes c'est revenir à ce monde avant la connaissance ». Cette affirmation évoque la méthode phénoménologique qui suggère la mise entre parenthèses des conventions sociales, en vue de réaliser une expérience du monde aussi directe que possible⁹.

Boréal a ainsi minimisé les interférences sociales et positionné la recherche dans une nature « entre parenthèses ».

Dans cet esprit, au cours de ses cinq dernières années d'opération, Boréal Art/Nature a fait place à des cycles plus longs de résidences individuelles, où prévalait la retraite solitaire et où la prise de contact avec le milieu naturel et le processus de recherche primaient nettement sur la production. Comme pour les expéditions, ce sont les récits découlant des résidences (souvent plus que les œuvres réalisées)

in the expeditions stripped away each layer of social strata in order, in a phenomenological comprehension, to “return to things themselves.” In doing this, they undertook to be attentive to what could be found beyond and prior to cultural referents. If this seemed theoretically impossible from a discursive perspective, it was otherwise from a phenomenological perspective, as the thinker Neil Evernden suggests:

If we are to address ourselves to the actual experience of others, not to the cultural explanation of otherness, we will have to take seriously Merleau-Ponty’s adage: “To return to things themselves is to return to that world which precedes knowledge.” This statement alludes to the phenomenological method with its act of “bracketing” social conventions so as to achieve as direct an experience of the world as possible.⁹

Boréal thus minimized social interference and positioned the research in a “bracketed” nature.

In this spirit, during its last five years of operation, Boréal Art/Nature made room for longer cycles of individual residencies, in which solitary retreats prevailed and contact with the natural environment and the research process clearly had precedence over production. Like for the expeditions, the stories resulting from the residencies (often more than the artworks produced) provide the most information. For example, after a winter residency on Boréal’s land, in 2006, the Saskatchewan Métis artist Edward Poitras wrote about his experience. During the two months spent on his own, he said that he felt “closely watched.” Surrounded by trees that, in his words, “considered” him, the artist would naturally have turned his gaze to the objects that he had with him:

...seeds, peelings, shells, tin cans, plastic coverings, labels and stickers. I began to look at my own consumption seeing the problem with the amount of waste that was left over from my own need to survive. I was beginning to see something in all of this. [...] In the end, I was interested in the homeless and less fortunate. Thinking of ways that other’s could benefit from my presence. If my presence were to have an impact. Maybe an act of altruism in the creation of a project is one path. The art of presence, in the company of others, now that I know what it is to be alone.¹⁰

Surprisingly, for Poitras, it was from within the brackets of a “non tangled” nature that environmental ethics and social ethics were to meet, eventually changing the direction of his art production.

Boréal Art/Nature was manifestly rooted in an “unorthodox” way in the broadened context of discursive approaches and current issues arising from the arts and from ecology. Yet, although the organization didn’t address nature from the start by situating it at the heart of daily, social

and political contingencies, and didn’t point to ideological and cultural markers either, This is because it took another, less distanced and more relational avenue. Boréal favoured the approach of attachment and closeness. The nature taking shape there, just as complex, provided the opportunity for a dialogue, calling attention to the origin of the creative gesture, and wanting to recognize what pulsates behind it. And this, perhaps, exceeded the representations.

Translated by Käthe Roth

1. In the exhibition catalogue *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009* (London: Barbican Centre, 2009), T. J. Demos attempts to find the ideological flaws in previous exhibitions (including Barbara Matitsky’s *Fragile Ecologies* and Stephanie Smith’s *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*), laying claim to a more subtle and all-encompassing comprehension of ecology and its concepts. Criticized for its purist and spiritualist understanding of nature, *Fragile Ecologies* (1992) considered ecology, for example, as a “science of planetary maintenance.” *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, co-curated by Sue Spaid and Amy Lipton (Cincinnati Contemporary Arts Center, 2002), encouraged practices with a “real” impact on the environment. *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (2005) explored multidisciplinary appropriation of sustainable design, integrating an ethical and critical approach to art production and presentation. The Biennale de Charjah, *Still Life: Art, Ecology, and the Politics of Change* (2007), brought together the public’s environmental issues and its daily life.
2. At first called Boréal – Association des artistes des Laurentides, the centre changed its name to Boréal Art/Nature in 1997.
3. Under the presidency of Ronald Reagan in the United States, the first half of the 1980s was marked by the threat of nuclear war, and the great majority of green activists, artists included, temporarily changed their focus to the disarmament and peace movement. Only at the end of the decade, as the conclusion to the Cold War approached, was it possible to observe renewed interest in environmental issues, which were central to public opinion around the world, and in Quebec. “Green” ideas and concerns crossed disciplinary boundaries and were addressed in spheres as varied as social, political and artistic research.
4. Notable among these many initiatives were *Bonjour Françoise* at Port-Daniel, Gaspé, in 1991; *Le langage des traces*, at Saint-Jean-Port-Joli, in 1983; the *Nishk E Tshitapmuk (sous le regard de l’Outarde)* symposium, in Mashteuiatsh; the founding of Centre Est-Nord-Est, in 1992, at Saint-Jean-Port-Joli; the creation, in 1995, of the Fondation Derouin and the Jardins du précambrien de la fondation Derouin, in Val-David; and, in 1997, le Symposium Art et Nature at Bic. On each occasion, the orientation remained faithful to the model of the symposium as employed at the pioneering Symposium international de sculpture de Chicoutimi in 1980: more than a theme to explore, ecology structured the relations among the artists, the sites and the public.
5. Boréal Multimédia, *Écart art aventure* (La Macaza: Boréal Multimédia, 1990), 6 (our translation).
6. *Ibid.*, 56 (our translation).
7. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge and London: MIT Press, 2004), 3.
8. Interview with Jeane Fabb by the author, April 2011 (our translation).
9. Neil Evernden, *The Social Creation of Nature* (Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1992), 110.
10. Edward Poitras, *The Art of Presence: Residency* (Boréal Art/Nature, 2006).

Caroline Loncol Daigneault is an author, curator and researcher. She is currently writing a book on the dialogues that contemporary art engages in with the environment. In 2013–14, choreographer Tedi Tafel invited her to write on her dance work and centre Vaste et Vague asked her to write about a project with local Mi’gmaq communities. In 2012, she curated *Hospitalité*, the 2012 Saint-Jean-Port-Joli sculpture biennale, and wrote about artist Vida Simon’s exhibition-intervention *ELLE MARCHE* blue mountain.

qui d'abord nous renseignent. Par exemple, à l'issue d'une résidence hivernale sur la terre de Boréal, en 2006, l'artiste métis saskatchewanais Edward Poitras témoigne de son expérience. Au cours des deux mois passés en solitaire, celui-ci dit s'être senti « épié ». Entouré d'arbres qui, dans ses mots, le « considéraient », l'artiste aurait naturellement retourné son regard sur les objets qui l'accompagnaient :

...graines, écorces, coquilles, boîte de fer, emballages plastique, étiquettes et autocollants. J'ai entrepris d'observer ma propre consommation, conscient que la quantité de déchets découlant de mes besoins pour survivre posait problème. Je commençais à percevoir quelque chose dans tout ça. [...] À la fin, je me suis intéressé aux sans-abri et aux moins fortunés. Puisque ma présence devait avoir un impact, j'ai réfléchi à des manières d'avoir une présence bénéfique pour les autres. J'ai pensé que cela pourrait possiblement prendre la forme d'un acte d'altruisme. Sachant maintenant ce que c'est qu'être seul, je pourrais envisager un projet de création qui placerait l'art de la présence dans la compagnie des autres¹⁰.

De manière surprenante, c'est depuis une parenthèse au sein d'une nature « non emmêlée » que, pour l'artiste, éthique environnementale et éthique sociale devaient se rencontrer, infléchissant éventuellement la teneur de productions artistiques à venir.

Les ancrages de Boréal Art/Nature se sont manifestement posés de manière « non orthodoxe » dans le contexte élargi des approches discursives et des problématiques actuelles relevant des arts et de l'écologie. Pourtant, si l'organisme n'a pas abordé d'emblée la nature en la situant au cœur des contingences du quotidien, du social et du politique, s'il n'a pas non plus cherché à en pointer les marqueurs idéologiques et culturels, c'est qu'il a emprunté une autre avenue, moins distanciée, plus relationnelle. L'approche qu'a privilégiée Boréal en est une d'attachement et de proximité. Non moins complexe, la nature s'y profilant a fourni l'occasion d'un dialogue qui s'est signalé à l'origine du geste créateur qui a voulu reconnaître ce qui palpite derrière. Ce qui excède, peut-être, les représentations.

1. Dans le catalogue d'exposition *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009* (Barbican Centre, Londres, 2009), T. J. Demos s'applique, entre autres, à relever des failles idéologiques au sein d'expositions antérieures (dont *Fragile Ecologies* de Barbara Matilsky et *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* de Stephanie Smith), revendiquant une compréhension plus nuancée et englobante de l'écologie et de ses concepts. Critiquée pour sa compréhension puriste et spiritualiste de la nature, *Fragile Ecologies* (1992) envisageait, par exemple, l'écologie comme une « science d'entretien planétaire »; *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, cocommissarié par Sue Spaid et Amy Lipton (Cincinnati Contemporary Arts Center, 2002), favorisait des pratiques ayant un impact « réel » sur l'environnement; *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (2005) s'intéressait à l'appropriation multidisciplinaire du design durable, intégrant une approche éthique et critique de la production et de la diffusion artistique; tandis que la Biennale de Charjah, *Still Life: Art, Ecology, and the Politics of Change* (2007), rapprochait les enjeux environnementaux du public et de leur quotidien.
2. D'abord Boréal – Association des artistes des Laurentides, le centre adopte l'appellation Boréal Art/Nature en 1997.
3. Sous la présidence de Reagan, aux États-Unis, la première moitié des années 1980 était marquée par la menace d'une guerre nucléaire, de sorte que la grande majorité des militants verts, artistes compris, s'étaient recyclés temporairement dans le mouvement pour le désarmement et la paix. Ce n'est qu'à la fin de la décennie, à l'approche de la conclusion de la Guerre froide, qu'il est possible d'observer un intérêt renouvelé pour les questions environnementales. Celles-ci se trouvent alors au cœur de l'opinion publique mondiale tout comme de l'opinion publique au Québec. Les idées et les préoccupations « vertes » traversent alors les frontières disciplinaires et sont abordées dans des domaines aussi variés que les recherches sociales, politiques et artistiques.
4. Parmi ces nombreuses initiatives, notons l'événement *Bonjour Françoise* à Port-Daniel, en Gaspésie, en 1991, *Le langage des traces*, à Saint-Jean-Port-Joli, en 1983, le symposium *Nishk E Tshitapmuk (sous le regard de l'Outarde)*, à Mashteuiatsh, la fondation du centre Est-Nord-Est, en 1992, à Saint-Jean-Port-Joli, la création, en 1995, de la fondation Derouin et des Jardins du précambrien de la fondation Derouin, à Val-David et, en 1997, le Symposium Art et Nature au Bic. Chaque fois, l'orientation demeure fidèle au modèle du symposium tel que porté par l'événement phare du Symposium international de sculpture de Chicoutimi en 1980 : plus qu'un thème à explorer, l'écologie structure les relations entre les artistes, les lieux et le public.
5. *Écart art aventure*, La Macaza, Boréal Multimédia, 1990, p. 6.
6. *Ibid.*, p. 56.
7. Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge et Londres, 2004, p. 3.
8. Entrevue avec Jeane Fabb menée par l'auteure, avril 2011.
9. Neil Evernden, *The Social Creation of Nature*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1992, p. 110. [Traduction libre de l'auteure]
10. Edward Poitras, *The Art of Presence. Residency*. Boréal Art/Nature, 2006. [Traduction libre de l'auteure]

Caroline Loncol Daigneault est auteure, commissaire et chercheuse. Elle se consacre actuellement à l'écriture d'un ouvrage s'intéressant à l'articulation des dialogues qu'engage l'art actuel avec l'environnement. Invitée comme auteure-témoin par l'artiste chorégraphe Tedi Tafel ainsi que par le centre Vaste et Vague, dans le cadre d'un projet avec les communautés locales micmaques, en 2013-2014, elle était commissaire de la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, placée sous le thème de l'hospitalité en 2012, puis d'*ELLE MARCHE blue mountain*, une exposition-laboratoire avec l'artiste Vida Simon.