

L'opération Venise de Jean-Pierre Aubé Operation Venice by Jean-Pierre Aubé

Katrie Chagnon

Number 84, Spring–Summer 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73804ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chagnon, K. (2015). L'opération Venise de Jean-Pierre Aubé / Operation Venice by Jean-Pierre Aubé. *esse arts + opinions*, (84), 68–75.

L'OPÉRATION VENISE DE JEAN-PIERRE AUBÉ

OPERATION VENICE
BY JEAN-PIERRE AUBÉ

Katrie
Chagnon





Jean-Pierre Aubé, *Electrosmog Venezia*, 2015,
capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Jean-Pierre Aubé, *Electrosmog Venezia*, 2015,
capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Jean-Pierre Aubé, *Electrosmog Montréal* (haut | top), 2012;
Electrosmog World Tour 2012, Mumbai (centre droite | right)
& Istanbul (bas | bottom),
captures vidéos | video stills.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

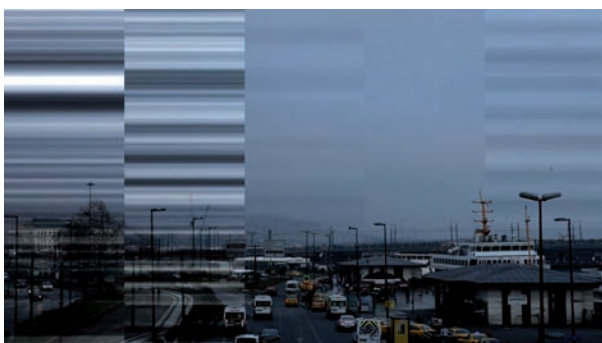
Parmi les événements prévus à l'ouverture de la Biennale de Venise cette année (du 6 au 8 mai), une attention particulière doit être accordée aux interventions en direct de l'artiste québécois Jean-Pierre Aubé. Piloté par la Galerie de l'UQAM et sa directrice Louise Déry, ce projet vise à mettre en lumière la singularité d'une pratique artistique qui, du fait qu'elle aborde des sujets brûlants d'actualité tels que la pollution électromagnétique et la cybersurveillance, mérite davantage de reconnaissance au Québec, ainsi qu'à l'étranger. Outre la présentation à Venise, Déry a organisé une exposition plus substantielle du travail de Jean-Pierre Aubé dans les espaces de RAM radioartemobile, une institution phare de l'art sonore basée à Rome où sont passés dernièrement des artistes majeurs comme Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto et Jan Fabre. Cette exposition, débutant le 14 mai, regroupe quelques-uns des projets les plus ambitieux produits par Aubé dans les quinze dernières années, dont *V.L.F. Natural Radio* (2000-2004) et les étonnants paysages de la série *Electrosmogs* (2009-), auxquels s'ajoutent deux pièces inédites créées à partir de matériel collecté en Italie, soit *l'Electrosmog Venezia* et *Radio Vaticano*. Le texte qui suit rapporte quelques bribes d'une discussion au cours de laquelle l'artiste et la commissaire m'ont entretenue des réflexions suscitées par la mise en œuvre de ce double projet.

À la suite de sa présentation remarquée du travail de David Altmejd au pavillon canadien en 2007, Louise Déry a reçu l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec afin de mettre sur pied ce qu'elle nomme des « expositions-chantiers » dans le cadre de la Biennale de Venise. La performance de Raphaëlle de Groot *En exercice à Venise* lors de l'édition 2013 fut le premier de ces projets à caractère expérimental, dont l'objectif au départ était d'accroître la présence des artistes québécois sur la scène

Of particular note among the events scheduled for the opening of this year's Venice Biennale (May 6–8) are the live interventions of Québec artist Jean-Pierre Aubé. Under the guidance of Galerie de l'UQAM and its director, Louise Déry, this project aims at highlighting the singularity of an artistic practice that, by tackling hot-button issues such as electromagnetic pollution and cyber-surveillance, deserves both national and international recognition. In addition to the presentation at Venice, Déry has organized a more substantial exhibition of Aubé's work to be shown at RAM radioartemobile, a flagship institution for sound art based in Rome that has recently showcased major artists such as Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, and Jan Fabre. This exhibition, beginning May 14, brings together several of Aubé's most ambitious projects from the past fifteen years, including *V.L.F. Natural Radio* (2000–04) and the magnificent landscapes in the *Electrosmogs* series (2009–), to which two new works—*Electrosmog Venezia* and *Radio Vaticano*, created with material collected in Italy—have been added. The following text draws on excerpts from a discussion in which the artist and curator shared their thoughts regarding the execution of this dual project.

Following her notable presentation of David Altmejd's work at the Canadian Pavilion in 2007, Louise Déry received the support of the Conseil des arts et des lettres du Québec to elaborate what she calls “building-site exhibitions” for the Venice Biennale. The performance *En exercice à Venise* by Raphaëlle de Groot, presented at the 2013 edition, was the first of these experimental projects, whose initial objective was to increase the presence of Québec artists on the international scene.¹ Created without a specific

1. For more on this project, see Sylvette Babin, “Raphaëlle de Groot. *En exercice à Venise*,” *esse*, no. 80 (Winter 2014): 82–85.



internationale¹. Conçu indépendamment de toute infrastructure, et avec des moyens matériels et financiers très limités, ce « banc d'essai » a permis d'explorer des possibilités d'action différentes et de nouvelles stratégies visant à mobiliser l'attention, dans un contexte artistique mondialisé et branché qui s'avère de plus en plus monopolisé par le marché, au profit d'une conception *glamour* de l'art contemporain. À contrecourant de cette tendance dominante, la commissaire a cherché, ces dernières années, à « recentrer [son] travail sur des démarches extrêmement ciblées, extrêmement réservées, pour ne pas dire délibérément restreintes : en budget, en durée, à tous égards ». De fait, il est devenu primordial pour elle d'adopter une posture qui tienne compte non seulement des conditions particulières dans lesquelles le travail des artistes peut être montré à Venise, mais aussi des implications esthétiques, logistiques, éthiques, écologiques et politiques inhérentes à ce type de projet.

Le choix de lancer une seconde « opération vénitienne » avec l'artiste Jean-Pierre Aubé s'inscrit parfaitement dans cette logique. Comme l'explique Déry : « Il y a beaucoup d'artistes avec qui je peux faire une exposition-chantier, mais rares sont ceux avec qui je peux voir un lien direct avec le contexte de la Biennale. Pour que ça marche, il faut que ça ait l'air d'être de la première évidence. » De même qu'en 2013 l'intervention de Raphaëlle de Groot sillonnant les canaux de la ville à bord d'une gondole, affublée d'un déguisement encombrant, semblait aller de soi,

infrastructure and with very restricted material and financial means, this “testing ground” allowed for the exploration of various possibilities for action as well as new strategies aimed at raising public awareness, in a hip, globalized artistic context which seems increasingly monopolized by the market and advances a glamorous conception of contemporary art. Going against this prevailing trend, Déry has in recent years sought to “re-centre [her] work on practices that are extremely focused and restrained, if not deliberately restricted: in terms of budget, duration—in all respects.” Indeed, it has become paramount for her to adopt a stance that considers not only the specific conditions under which an artist's work may be shown at Venice, but also the aesthetic, logistic, ethical, ecological, and political implications inherent to this kind of project.

Choosing to launch a second “Operation Venice” with artist Jean-Pierre Aubé resonates perfectly with this logic. As Déry explains, “There are many artists with whom I could create a building-site exhibition, but only a few with whom I can see a direct link with the context of the Biennale. For it to work, this must be obvious.” In the same way that the 2013 performance by de Groot—who, in an elaborate disguise, glided along the city's canals on a gondola—seemed evident, the pursuit, on Italian soil, of Aubé's experiments using radio frequencies emanating from wireless communications systems seemed highly consequential on a conceptual level.

“When I did the project with Raphaëlle de Groot,” explains Déry, “I imagined the Venice Carnival procession. I saw the baroque splendour of the city, velvet capes, pageantry, wolves, masks, and wigs. For me as an art historian, it was therefore logical to envision such an intervention at

1. Sur ce projet, voir Sylvette Babin, « Raphaëlle de Groot. *En exercice à Venise* », *ess*, n° 80 (hiver 2014), p. 82-85.



Jean-Pierre Aubé, *V.L.F. Natural Radio - Batiscan, Québec, 2001*, capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

Jean-Pierre Aubé, *V.L.F. Natural Radio - 21.12.2002 Jerisjärvi, Finlande, 2002*, capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↗



Jean-Pierre Aubé, *V.L.F. Natural Radio - 14.08.2002 Saint-Jean-Port-Joli, Québec, 2002*, capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

→

la poursuite en sol italien des expérimentations de Jean-Pierre Aubé sur les fréquences radio émanant des systèmes de communications sans fil s'avérait des plus conséquentes sur le plan conceptuel.

« Quand j'ai fait le projet avec Raphaëlle de Groot, raconte Déry, je voyais le cortège du carnaval de Venise. Je voyais le faste baroque de Venise avec les capes de velours, les processions, les loups, les masques et les perruques. Alors pour l'historienne de l'art que je suis, il était normal qu'elle fasse ce type d'intervention à cet endroit précis. Deux ans plus tard, à un moment où nous sommes plus que jamais enjointes à nous situer par rapport à nos communications, à nos manières de communiquer et à nos relations avec le monde extérieur, la démarche de Jean-Pierre Aubé m'est apparue d'une extrême pertinence. »

Ayant d'abord investigué les ondes émises par des phénomènes naturels comme les vents solaires, les éclairs et les aurores boréales, Aubé s'est attaqué récemment aux perturbations technologiques causées par les différents systèmes d'information, de communication et de surveillance qui « polluent » l'environnement urbain d'une densité ahurissante de fréquences radio. Par la captation, l'amplification et la transposition sonore ou visuelle de ce « smog » électromagnétique, l'artiste soulève des questions urgentes quant à l'usage excessif et souvent aveugle qui est fait des télécommunications aujourd'hui. Or, comme le remarque Déry, l'envahissement de l'espace écologique et social par la technologie est un phénomène global auquel n'échappe évidemment pas le microcosme du monde de l'art réuni à l'occasion des grandes manifestations internationales :

« À Venise, où nous sommes tous hyper connectés sur nos appareils – nous donnant rendez-vous ici, nous rappelant d'aller voir tel artiste là –, il est préoccupant de penser que nous venons amplifier une situation déjà tellement problématique. Alors que beaucoup de gens dans le milieu de l'art font état – pour ne pas dire étalage – d'une certaine conscience du monde, il ne faut pas oublier que nous sommes partie

this specific site. Two years later, at a time when we are urged more than ever to situate ourselves in relation to our communications, our methods of communication, and our relationships with the outside world, Aubé's approach seemed extremely pertinent."

Having previously investigated the waves emitted by natural phenomena such as solar winds, lightning, and the aurora borealis, Aubé has recently tackled technological disturbances caused by the various information, communication, and surveillance systems that "pollute" the urban environment with a staggering density of radio frequencies. By capturing, amplifying, and transposing this electromagnetic smog into audio and visual forms, the artist raises urgent questions about the excessive and often indiscriminate use of telecommunications today. Yet, as Déry observes, technology's invasion of ecological and social space is a global phenomenon that the microcosm of the art world, coming together at major international events, obviously cannot escape: "At Venice, where we are all hyper-connected through our devices—making appointments here, sending reminders to go and see a certain artist there—it is worrying to think that we are exacerbating an already acute problem. Even though many in the art milieu maintain—or even flaunt—a certain degree of global consciousness, it is important not to forget the active role that we play in these invasive mass communication mechanisms. This is what Aubé's work makes clear. Like a mirror, it shows us how banal we are, each with our iPad, photographing the same thing, lining up to see the same pavilion...."

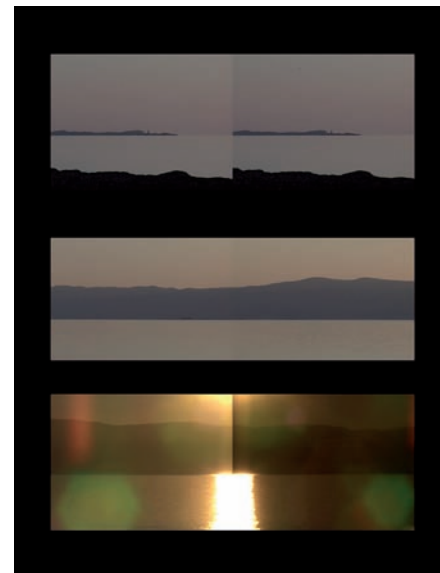
The problem raised by this normalized use of media devices has been the subject of numerous philosophical reflections in recent years. In his essay *What Is an Apparatus?*, Italian philosopher Giorgio Agamben contends that the technological formation of human behaviour brings into play a process of "desubjectification" that cannot be countered by simply deactivating or destroying our cell phones, for example, or, more naïvely



prenante de ces grands mécanismes de communication invasive. Voilà ce que nous fait voir, aussi, le travail de Jean-Pierre Aubé. Tel un miroir, il nous montre combien nous sommes banals en ayant tous notre iPad, en photographiant tous la même chose, en faisant tous la queue pour le même pavillon... »

Le problème que pose cet usage normalisé des dispositifs médiatiques a fait l'objet de nombreuses réflexions philosophiques ces dernières années. Dans son essai *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, le penseur italien Giorgio Agamben soutient que le formatage technologique des comportements humains met en jeu un processus de « désobjectivation » qui ne peut être contré simplement par la destruction ou la désactivation de nos téléphones portables, par exemple – ni, de façon plus naïve encore, par une utilisation soi-disant judicieuse de ceux-ci². Dans le « corps-à-corps » auquel nous nous livrons quotidiennement avec les dispositifs, il faut plutôt, selon lui, élaborer des stratégies afin de restituer à l'expérience commune les éléments qui, dans la technologie, ont été mis hors de notre portée ou maintenus dans une sphère séparée, comme des choses quasi « sacrées »³.

En écho à ces considérations philosophiques, Aubé a mis au point, au fil des années, une méthode ingénieuse qui consiste à s'emparer de certains pouvoirs de la technologie perçus comme étant « de l'ordre de la magie, de la science-fiction, de la planète Mars ou d'Allah », pour reprendre ses termes, puis à les « moduler dans le langage de l'art » afin d'en démystifier, du moins en partie, le fonctionnement. Par un emploi stratégique de ses connaissances techniques, le créateur travaille ainsi à rendre visible ou audible une dimension imperceptible de la réalité qui nous entoure, laquelle doit être captée, intensifiée et *sentie* pour qu'elle puisse pénétrer durablement dans les consciences. Aubé insiste d'ailleurs sur le fait que ses manipulations technologiques, réputées pour être très sophistiquées, sont dictées avant tout par sa sensibilité esthétique et par une approche empirique du paysage inspirée de la



still, by using them “in the right way.”² In our daily “hand-to-hand” struggle with such devices, according to Agamben, we must instead elaborate strategies that will restore to common use elements that, through technology, have been placed beyond our grasp or preserved in a separate sphere, like “sacred” objects.³

Echoing these philosophical considerations, Aubé has, over the years, developed an ingenious method that consists of seizing certain technological powers deemed, in his words, to be “from the realms of magic or science fiction, or sent from Allah or the planet Mars,” to then “modulate them in the language of art” in order to demystify their workings, at least in part. Through strategic use of his technical skills, Aubé thus endeavours to make visible or audible an imperceptible dimension of our reality, which must be captured, intensified, and *felt* for it to permanently pervade our consciousness. He also insists that his sophisticated technological manipulations are driven essentially by his aesthetic sensibility and an empirical approach to landscape inspired by documentary photography. In this respect, he says, “I’m not interested in developing a technique if I don’t have a deep aesthetic rapport with the subject.... As an artist, I am very aware that everything is processed with products by Apple—the largest company on the planet—right down to our fundamental relationship with art and culture.”

For the Venice project, Aubé chose to focus more specifically on the proliferation of cell phones, tablets, laptops, and other devices that shape contemporary life. His intention was to show how heavy this infrastructure floating above our heads really is (an infrastructure we imagine to be so light, transparent, and ethereal). Indeed, it is easy to forget that “every time we connect to our ‘gadgets,’ hundreds of machines are set in motion to process this information.” The little devices that we carry with us everywhere form an itinerant community of what he calls “mini communicational beings.” “They constantly signal their presence and communicate their whereabouts to dozens of towers that criss-cross our cities.

2. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivages Poche (Petite Bibliothèque), 2006, p. 34-35 et 44-45.

3. Ibid., p. 37-40.

2. Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford, California: Stanford University Press, 2009), 15–17, 20–22.

3. Ibid., 17–19.



Jean-Pierre Aubé, *Radio Vaticano*, 2015,
capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

photographie documentaire. Ainsi, dit-il, « je n'ai aucun intérêt à développer une technique si je n'ai pas un rapport esthétique profond à la chose. [...] En tant qu'artiste, je suis très sensible au fait que tout passe maintenant par les produits d'Apple – la plus grosse compagnie de la planète –, jusqu'à notre rapport le plus fondamental à l'art et à la culture ».

Pour le projet de Venise, il a donc choisi de s'intéresser plus précisément à la prolifération des téléphones cellulaires, tablettes, ordinateurs et autres appareils qui façonnent la vie contemporaine. Son intention était de montrer combien lourde est cette infrastructure que l'on s' imagine légère, transparente et immatérielle, comme en flottement au-dessus de nos têtes... Il est facile en effet d'oublier que « chaque fois que quelqu'un se branche sur sa "bébelle", ce sont des centaines de machines qui s'activent pour lui renvoyer de l'information ». Les appareils miniaturisés que nous trimbalons partout avec nous forment une communauté ambulante de « petits êtres communicationnels », selon l'expression de l'artiste. « Constamment, ils signalent leur présence et communiquent leurs origines aux dizaines de tours qui quadrillent nos villes. Entre eux, ils partagent des milliers de petits paquets d'informations qu'ils encodent et décodent. » Dans la mesure où c'est la présence des gens qui génère l'émission de tous ces messages, la foule rassemblée durant les journées professionnelles de la Biennale offrait un contexte idéal pour recueillir de l'information, la décoder et, éventuellement, la retransmettre sous une autre forme.

À partir d'un repérage sur le terrain effectué lors d'un premier voyage en compagnie de sa commissaire, grande habituée de Venise, Aubé a imaginé ce qu'il décrit comme un « théâtre » en deux parties : le jour, il déambulerait dans la ville avec une petite escouade d'assistants « pirates », pistant les objets personnels des visiteurs et accumulant des données à l'aide d'antennes, de récepteurs et d'ordinateurs placés sur un chariot vénitien ; le soir, il procéderait à des expérimentations en direct au *campo Santa Margherita*, une place typiquement vénitienne où les professionnels de l'art présents à l'inauguration de la Biennale – soit un

Among them, they share, encode, and decode millions of little information packets." Insofar as all of these messages are generated by humans, the crowd gathered during the professional days of the Biennale presented an ideal context for collecting and decoding information, and eventually retransmitting it in another form.

Having pinpointed locations during an initial visit with Déry, who knows the city well, Aubé imagined what he describes as a "theatre" in two parts: during the day, he would wander the city with a small group of "pirate" assistants, tracking visitors' personal devices and gathering data via antennae, receivers, and computers placed on a gondola; in the evening, he would proceed with live experiments at *campo Santa Margherita*, a typical Venetian square where a discerning public of art professionals, capable of detecting the covert presence of artistic gestures, usually gather for the opening of the Biennale. The exact nature of these experiments had to be carefully considered, as neither sound nor musical interpretations of radio frequencies, such as those in the *Electrosmogs* series, easily lend themselves to outdoor performance. Hence the idea of a display of light signals that would surreptitiously light up in the darkness of the night—like tiny "fireflies," as Aubé explained. The subtle radiance of these nocturnal insects, already invested with numerous poetic and political meanings,⁴ and whose existence is threatened by air and light pollution, functions here as a visual metaphor for ambient electromagnetic activity. In the more concrete form of light "graffiti" projected on the buildings of the *campo*, at the heart of which stands a police facility bristling with antennae and surveillance cameras, selected pieces of information concerning this communicational infrastructure will reveal themselves to those with a watchful eye. Thus, like the intermittent "beeps" that punctuate our conversation in the artist's studio, signalling the passing of a spy satellite overhead, these luminous messages signal the presence of a "system of permanent

4. See, among others, Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* (Paris: Les Éditions de Minuit: Paradoxe, 2009).

public averti, apte à détecter la présence furtive de gestes artistiques – ont coutume de se rassembler. La nature exacte de ces expérimentations devait toutefois être réfléchie, car une interprétation sonore ou musicale des radiofréquences comme celles de la série *Électrosmogs* se prête plutôt mal à une performance en extérieur. D'où l'idée d'un dispositif de signaux lumineux qui s'activeraient subrepticement dans la noirceur du soir – comme de petites « lucioles », suggère Aubé pour faire image. Déjà investi de plusieurs significations poétiques et politiques⁴, le scintillement discret de ces insectes nocturnes, menacés de disparaître sous l'effet de la pollution de l'air et de l'éclairage artificiel des villes, fonctionnerait ici comme une métaphore visuelle de l'activité électromagnétique ambiante. Sous la forme plus concrète de « graffitis » de lumière projetés sur les bâtiments du *campo*, au centre duquel se trouve un poste de police saturé d'antennes et de caméras de surveillance, une partie des renseignements concernant cette infrastructure communicationnelle serait révélée au regard des plus vigilants. Ainsi, à l'instar des « bips » intermittents qui ponctuent la conversation dans l'atelier de l'artiste, nous avertissant du passage d'un satellite-espion au-dessus de nos têtes, ces messages lumineux viendraient notifier la présence d'un « système d'enregistrement permanent », pour employer une formule de Michel Foucault⁵, à qui l'on doit d'ailleurs une analyse encore tout à fait opératoire du théâtre de la surveillance dont il est question ici.

Comme le souligne en effet l'auteur de *Surveiller et punir*, la machine à surveiller des sociétés contemporaines est régie par un pouvoir automatique, anonyme, invisible et, surtout, invérifiable. À l'encontre de l'idée selon laquelle le contrôle serait exercé par des forces inaccessibles, tout individu peut, par conséquent, faire fonctionner cette machine, qu'il ait pour mission la protection, la sécurité ou le maintien de l'ordre, ou qu'il soit motivé par une curiosité malsaine, la volonté de savoir, le plaisir d'espionner ou le désir de terroriser et de punir⁶... À une époque où l'infiltration des systèmes informatiques et l'intrusion dans la vie privée représentent des menaces tangibles, le recours à des procédés de piratage à des fins artistiques, comme le fait Jean-Pierre Aubé, suscite un double questionnement éthique et technique quant aux limites de l'art. Énoncée simplement, la problématique devant laquelle se trouve l'artiste est de savoir « jusqu'où je suis prêt à aller en termes d'éthique, et jusqu'où je suis capable d'aller en termes de technique ».

Pour Louise Déry, par ailleurs, ce qui compte avant tout, « c'est comment un artiste aujourd'hui effectue un triage à partir de la quantité de choses qui se passent à tous les instants, soit comment il choisit les enjeux qui deviennent la matière première de sa recherche artistique. Parce que Jean-Pierre Aubé n'est pas un pirate informatique, insiste-t-elle, c'est un artiste ». Un artiste, en effet, dont la démarche commande une approche responsable du commissariat d'exposition qui se traduit, dans ce cas-ci, par la réalisation d'un projet sans empreinte : « Nous ne prenons rien, nous ne laissons rien ; nous ne faisons que passer », créant seulement un contexte dans lequel certaines expériences pourront avoir lieu, sans chercher à en prévoir le résultat ni les suites, mais avec la ferme conviction qu'elles participent d'une mobilisation à la fois sensible et sensée face au monde.

4. Voir entre autres Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2009.

5. Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard (Tel), 1975, p. 229.

6. Ibid., p. 235-236.

Katrie Chagnon termine présentement une thèse de doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la place du fantasme et de la phénoménologie dans les théories contemporaines de l'art. Elle publie régulièrement des textes dans les revues *esse*, *Espace*, *Spirale*, *RACAR* et *art press*, et collabore avec différents centres d'exposition à titre d'auteure et de commissaire d'exposition. Elle siège au comité de rédaction de la revue *esse* depuis 2011.

registration,” to use a term of Michel Foucault,⁵ whose analysis of the theatre of surveillance in question here is still of great relevance today.

As Foucault underlines in *Discipline and Punish*, the machinery that assures the surveillance of contemporary society is governed by an automatic, disindividualized, visible, and—most importantly—unverifiable power. Consequently, and contrary to the idea that control is exerted by inaccessible forces, any individual can operate this machine, whether the motivation is protection, security, maintaining order, or the thirst for knowledge; or perverse curiosity, pleasure in spying, terrorizing, and punishing.⁶ In an era when the infiltration of IT systems and the invasion of privacy represent tangible threats, resorting to piracy for artistic purposes, as Aubé does, raises both ethical and technical questions as to the limits of art. Put simply, artists must ask themselves how far they are willing to go ethically, and how far they are able to go technically, in face of this dilemma.

For Déry, what counts above all else is “how an artist sifts through the constant deluge of information and events; in other words, how he chooses the issues that become the raw material for his artistic research. Because,” as she insists, “Aubé is not a hacker. He’s an artist.” An artist whose practice calls for a responsible approach by the curator—resulting, in this case, in a project without a footprint: “We take nothing, we leave nothing, we just pass by.” Together, Déry and Aubé have created a context in which certain experiments can be performed, without predicting the results or consequences, but with the firm conviction that they are making a sensitive and meaningful contribution to the world.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

5. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Random House, 1995), 196.

6. Ibid., 201–02.

Katrie Chagnon is currently completing her doctoral dissertation in art history at Université de Montréal. Her research focuses on the place of fantasy and phenomenology in contemporary art theory. She is a regular contributor to *esse*, *Espace*, *Spirale*, *RACAR*, and *Art press*, and collaborates as author and curator with various exhibition venues. She has been a member of the editorial committee of *esse* since 2011.