

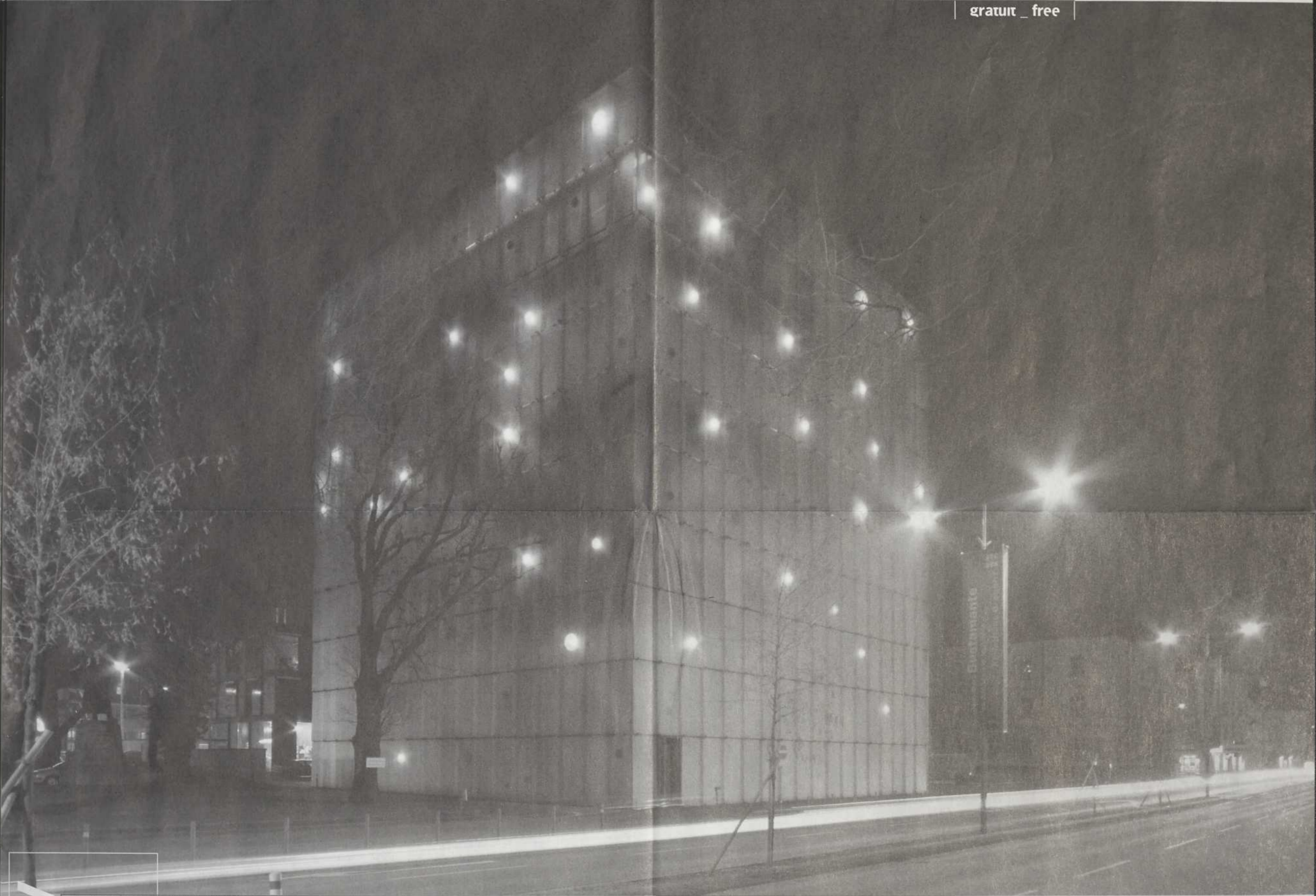
63 37 con

para-para-

023

VII VIII IX 2006

gratuit _ free



art contemporain _ contemporary art

page 1

Jacinto Lageira
> JEAN-MARC BUSTAMANTE / BEAUTIFUL DAYS,
Kunsthhaus Bregenz

page 2

Cecilia Bezzan
> OF MICE AND MEN / 4^e BIENNALE D'ART
CONTEMPORAIN DE BERLIN

page 3

Kim Dhillon
> MARTIN KIPPENBERGER, Tate Modern, London

Jean-Ernest Joos
> PAUL McCARTHY EN COLLABORATION AVEC
DAMON McCARTHY / LALA LAND: PARODY PARADISE,
Whitechapel, Londres

page 4

Elitza Dulguerova
> ATLAS GROUP EN COLLABORATION AVEC WALID
RAAD / WE CAN MAKE RAIN BUT NO ONE CAME TO
ASK: DOCUMENTS FROM THE ATLAS GROUP ARCHIVE,
Galerie Leonard & Bina Ellen, Montreal

page 5

Élisabeth Wetterwald
> XAVIER VEILHAN / LE PLEIN EMPLOI, Musée d'Art
Moderne et Contemporain, Strasbourg // SCULPTURES
AUTOMATIQUES, Galerie Emmanuel Perrotin, Paris

Miriam Jordan + Julian Haladyn
> CHRIS MARKER / THE HOLLOW MEN,
Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto

page 6

Nadja Sayej
> MICHAEL ELMGREEN AND INGAR DRAGSET /
THE WELFARE SHOW, The Power Plant Contemporary
Art Gallery, Toronto

Jean-Marc Bustamante

beautifuldays | Kunsthhaus Bregenz

29 janvier – 19 mars

Peu d'architectures contemporaines censées abriter l'art actuel parviennent à simplement laisser voir les œuvres sans pour autant s'effacer ou être réduites à un simple support mural. Le magnifique bâtiment de la Kunsthhaus de Bregenz (le KUB) est un lieu redoutable, car l'architecte Peter Zumthor a su préserver les qualités plastiques d'un édifice qui ne détruit aucunement ce qui s'y trouve présenté, d'où la grande difficulté du lieu : s'il écrasait les œuvres ou s'il était anodin, la question serait vite réglée et l'on saurait à quoi s'en tenir. Le KUB demande tout à la fois réflexion, raffinement, élégance et force pour qui vient exposer, et il apparaît rapidement que non seulement certaines œuvres perdraient beaucoup à y être accrochées mais que tout artiste n'a pas un projet esthétique capable de se mesurer à un tel objet. Cela peut paraître prétentieux ou bien accorder un crédit excessif à un travail comme celui de Bustamante, l'artiste français qui a récemment occupé les quatre immenses salles du KUB lors d'une exposition monographique, mais une fois sur place, on se rend vite compte que l'artiste signe là l'une de ses meilleures expositions. Et l'un de ses accrochages les plus réussis.

Après Roy Lichtenstein, Daniel Buren, Rachel Witheread, Thomas Demand, Jenny Holzer, Anish Kapoor, Doug Aitken, Per Kirkeby, Gerhard Merz, Helmut Federle ou James Turrell (parmi tant d'autres), Jean-Marc Bustamante présentait de toutes nouvelles œuvres mais, pour la première fois, non accompagnées de photographies. Les amateurs de son travail qui ont l'habitude de voir des scénographies où se mêlent images et objets tridimensionnels n'auraient pourtant pas été étonnés d'être en présence de ces seuls objets. Certes, depuis une quarantaine d'années, les catégories, genres et classements de l'art contemporain sont tombés en désuétude ou, à tout le moins, ont été considérablement redéfinis, et l'appellation de « sculpture » pour ces œuvres récentes de Bustamante semble inadaptée, inexacte ou impossible. Une attention aux matériaux et aux formes fait cependant apparaître des liens avec ces problématiques dites traditionnelles que sont le dessin, la taille, la découpe, la masse, le poids, le volume, lesquelles sont finalement

JEAN-MARC BUSTAMANTE (EN COLLABORATION AVEC GILLES CONAN), *DISPERSION*, 2006, INSTALLATION DE LUMIÈRE SUR LE KUNSTHAUS BREGENZ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE KUNSTHAUS BREGENZ.

toujours d'actualité. Ou plutôt, il faudrait dire qu'elles ne le sont pas assez, tant on estime que les questions formelles soit appartiennent à une époque révolue des arts, soit doivent servir des propos sociopolitiques radicaux, donc être placées, pour ainsi dire, entre parenthèses. Rien n'est plus faux.

Il est clair que Bustamante ne tient aucunement à revenir aux techniques, au savoir-faire, au métier, même si l'on ne saurait nier que telle œuvre de Kapoor, de Turrell ou de Demand, par exemple, et, bien entendu les siennes, requiert tout cela pour ne pas verser dans la facilité ou la faiblesse plastique. Une œuvre qui prétend avoir une signification riche et forte doit également posséder une forme riche et forte. L'exposition de Bustamante au KUB a intelligemment démontré cette nécessaire et, en définitive, inévitable interrelation. À cet égard, depuis l'exposition au Pavillon français de la Biennale de Venise, le travail de Bustamante marque à nouveau un tournant. Et c'est là une étape fondamentale dans une production artistique d'importance que de rechercher continuellement des formes, des processus, d'être exigeant sur l'originalité d'une création. Contrairement à ce qui est aujourd'hui reçu et prêché comme parole d'Évangile, parvenir à créer, à donner forme, à former, précisément, des objets artistiques que personne ne réalise est fondamental dans une production artistique. Cela parce qu'il en va de la création humaine, des projets humains en général à travers l'art, d'un projet humain inscrit dans une histoire des formes et qui, à son tour, prend forme en elles, ne s'extériorise pas sans elles.

En tant qu'elles prennent forme dans les œuvres d'art, les significations humaines ne sont naturellement pas à délaissier au bénéfice de quelque formalisme rigide, qui, dès le moment où il est ainsi pensé, perd toute substance, car ne pouvant plus alors porter de sens possibles. La situation de l'homme dans le monde, la solitude, le regard des autres sur nous, notre ancrage dans la vie sociale, la construction du visible par notre perception, autant de thèmes favoris présents encore dans ces œuvres nouvelles de Bustamante, lequel a su, une fois encore, nous surprendre par l'ampleur d'une vision de et sur la réalité. Sans doute, cette grande table (*Constellation* - 6 m x 6 m) ou cette longue sculpture au sol, de couleur rouge et grillagée (*Lava II* -), semblent bien froides, géométriques, comme par trop contrôlées, mais les qualités sensibles, visuelles, tactiles qu'elles proposent nous mettent bien en présence d'objets ne relevant plus de l'art dit abstrait, nous reconduisant bien plutôt à l'expérience concrète du corps et du sentir.

Car il ne suffit pas de réaliser des œuvres imposantes – ce qui n'est d'ailleurs pas le cas de la salle présentant des découpes de zinc laissant entrevoir des plages de couleurs choisies avec soin, ou bien encore directement le mur (série des Trophées) – pour, justement, imposer sa propre vision. Aucune des œuvres de Bustamante, ni celles antérieures ni celles du KUB, ne joue de cette facilité matérielle, surtout dans les œuvres de grande taille, gardant étonnamment une légèreté, une flexibilité, une sorte de ductilité des contours et des lignes pour permettre les passages et les traversées des spectateurs. En fait, il s'agit moins d'abstraction ou de formalisme que de distance. Cette étrange distance qu'on reproche parfois à l'artiste, comme si l'empathie, l'affect était la seule manière d'appréhender les œuvres d'art. Afin de ne pas sombrer dans ces approches fusionnelles trompeuses, lesquelles ne rendent pas justice aux formes et à leur histoire, il est alors judicieux de méditer la formule de Poussin : « Il ne se crée point de visible sans distance. » > JACINTO LAGEIRA

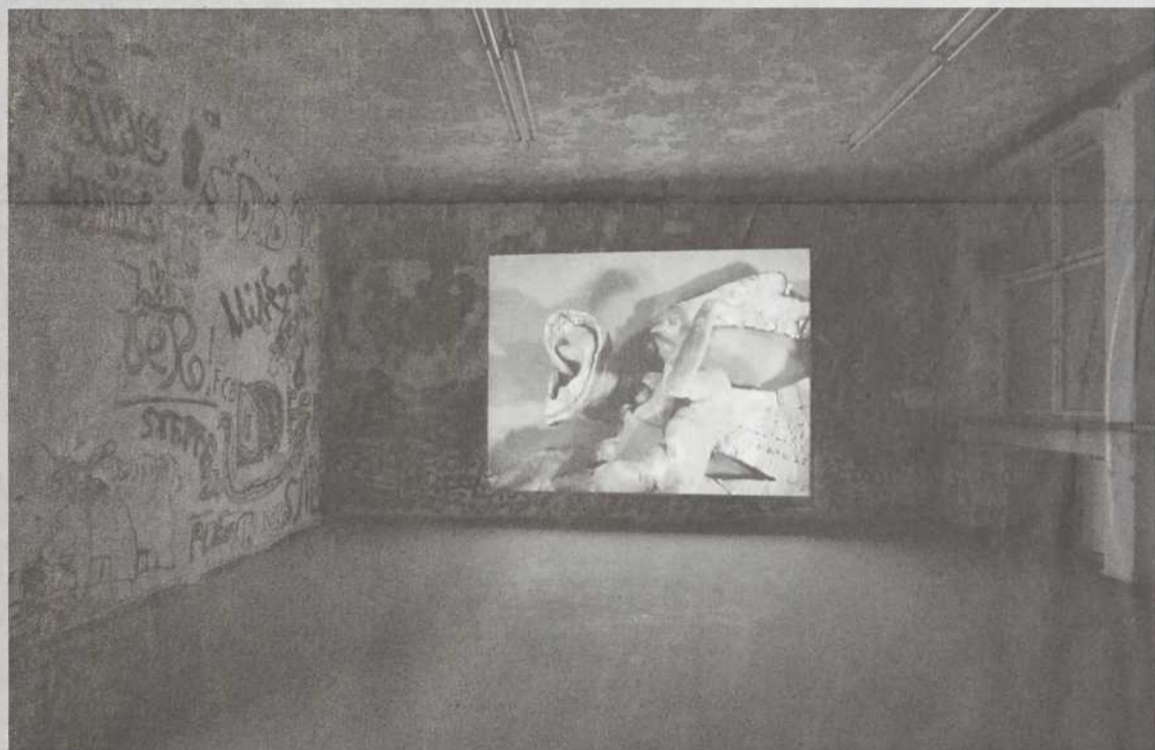
L'auteur est critique d'art et il enseigne l'esthétique à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

jlageira@wanadoo.fr

Of Mice and Men

4^e Biennale d'art contemporain de Berlin

Auguststrasse | Mitte | Berlin | 25 mars – 28 mai



DIEGO PERRONE, *THE FIRST DAD TURNS AROUND WITH HIS OWN SHADOW/THE MOTHER BENDS HER BODY IN SEARCH OF A SHAPE/THE SECOND DAD POUNDS HIS FISTS ON THE FLOOR* (VUE DE L'INSTALLATION), 2006, ANIMATION DVD, 4 MIN, COULEUR ET SON; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE MASSIMO DE CARLO, MILAN, UWE WALTER.

Pour son roman *Des souris et des hommes* (*Of Mice and Men*) de 1937, John Steinbeck s'est inspiré d'un vers du poète écossais Robert Burns : « Les plans les mieux conçus des souris et des hommes souvent ne se réalisent pas ». De cette idée d'échec liée au destin de l'humain, laissant toutefois entrevoir la possibilité d'un accomplissement, se dégage le fil rouge de la 4^e édition de la Biennale de Berlin. Par la sélection des œuvres, les commissaires, Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni et Ali Subotnick, montrent la figure humaine désillusionnée par le mythe moderne, vivant avec ses faiblesses et ses tourments, qui parfois dépasse ses cauchemars pour mieux réaliser ses rêves. Malgré le climat de « noirceur » régnant, la Biennale évite le mélodrame.

Non sans raisons, les organisateurs ont choisi de situer les expositions dans une seule et unique rue, la Auguststrasse, dans le quartier Mitte de l'ancien Berlin Est. Des lieux de nature différente accueillent les expositions : une église, des appartements privés, une ancienne école pour jeunes filles juives, un centre d'art, une salle de bal, un cimetière et un conteneur. Si, à l'évidence, exposer dans un appartement privé permet de se figurer le contexte domestique d'un collectionneur ou d'un artiste, il est impressionnant de voir à quel point les œuvres, dans leur majorité, entrent en résonance avec chaque lieu d'exposition. Par exemple, le climat psychologique inquiétant et décadent des œuvres rencontre l'état de décrépitude de l'ancien établissement scolaire où les papiers peints déchirés flottent sur les murs parfois défoncés. Tandis que l'histoire du Ballhaus est encore palpable, le baiser de Tino Sehgal, *Kiss* (2002), délicate-

ment interprété par un jeune couple, est aussi émouvant que la célèbre sculpture d'Antonio Canova, *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* (1793).

En réponse à la générosité et à la vivacité de la scène berlinoise, bien connue pour son tissu associatif, plusieurs actions signées par la Wrong Gallery – patronyme, depuis 2001, du trio commissarial, qui est aussi le nom du plus petit espace d'exposition new-yorkais – ont précédé l'ouverture proprement dite des expositions de la Biennale. La « fausse », ou la « mauvaise », galerie joue sur les apparences, endossant, tour à tour, les costumes de galeriste, de journaliste et d'éditeur. C'est ainsi qu'en septembre 2005 s'ouvrait la Gagosian Gallery Berlin. Non qu'il s'agisse d'une énième antenne de la célèbre galerie internationale, mais d'une « galerie » sans but lucratif au nom d'emprunt très chic et dont la fermeture coïncidera avec la fin de la Biennale. Depuis mars 2005, le *Zitty Magazine*, guide berlinois des sorties culturelles, publie les entrevues réalisées avec des artistes berlinois ou de passage dans la capitale. Enfin, *Checkpoint Charley*, pensé sur le modèle de la collecte iconographique menée par *Charley Magazine*, rassemble pas moins de 700 documents, illustrant les nombreuses recherches et visites d'ateliers en préparatif à l'événement.

Pour éviter de s'attirer les foudres des trois commissaires (lire à ce sujet l'entrevue menée par Nancy Spector publiée dans le catalogue de la Biennale), mieux vaut ne pas prononcer les termes « thématiques » ou « critères » pour circonscrire le corpus artistique. Dès lors, il apparaît plus approprié d'avancer que l'atmosphère de fragilité, d'anxiété et de déviance humaine est le plus petit déno-



REYNOLD REYNOLDS AVEC PATRICK JOLLEY, *BURN* (EXTRAIT DE FILM), 2001; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES ET DE LA GALERIE ALEXANDRA SAHEB, BERLIN.

minateur commun aux œuvres. La moitié de celles-ci est représentée par des artistes nés dans les années 1970, sous les auspices de quelques figures tutélaires, telles que Otto Muehl, Bruce Nauman, Gino de Dominicis ou Tadeusz Kantor. Dans l'ensemble, il y a un équilibre heureux entre les diverses pratiques contemporaines (vidéo, film d'animation, peinture, installation, sculpture) tandis que la présence assurée des démarches classiques, telles que les techniques graphiques (dessin et gravure), entérinent, quant à elles, le retour dans le circuit international des valeurs liées au « métier » et au « faire » artistiques alors qu'elles avaient été délaissées tout au long des années 1990 au profit de la réalisation prototypiste assistée. On trouve là de petits bijoux : les dessins réalisés à la pointe d'argent de Benjamin Cottam montrent les petites têtes d'artistes morts (Asger Jorn, Robert Filliou, Marc Chagall), les gravures macabres de Dorota Jurczak où les oiseaux pleurent des larves tandis que les dessins de Roland Flexner illustrent des expressions faciales de paraplégiques ou de déficients mentaux.

Plus globalement, les installations élaborées avec simplicité ne versent pas dans la surenchère technique et témoignent d'une aptitude au langage formel prenant en compte la station du corps dans l'espace, son déplacement, les différents angles de vues ou le dialogue avec la lumière, bref, tous ces aspects qui définissent l'espace de respiration de l'œuvre et qui lui confèrent une présence efficiente. Pour ne donner qu'un exemple de justesse et de précision, l'intervention *Astro Black* (2006) de Thomas Zipp à l'ancienne école pour jeunes filles juives où de « vraies » peintures sont accrochées sur les photocopies noir et blanc d'un espace intérieur (peut-être une des salles de l'école?) encollées sur les murs de la pièce. Pour mieux simuler la troisième dimension, la forme des tableaux découpés donne l'illusion de la perspective. Après quelque temps passé dans la pièce, les points de repère basculent, on ne sait plus si l'on se trouve ou non à l'intérieur du décor imagé.

Un crescendo dans la teneur psychologique des œuvres est en marche dans les expositions. Le regard métaphorique sur la société de *Departure* (2005) de Mircea Cantor pointe les rapports de pouvoir, la menace de la loi du plus fort que résume la cohabitation d'un loup et d'une biche dans une pièce vide. Le film *Crossroads* (1976) de Bruce Conner montre sur une musique apaisante les champignons atomiques jaillissant au milieu de navires. Les vues aériennes offrent le spectacle d'une incroyable beauté, la forme élastique des nuages s'unissant à ceux du ciel. Simultanément, la prise de conscience de l'admiration de l'immuable effraie.

Pour d'autres œuvres, le regard sur la société s'opère de manière directe, en prise avec des « tranches de vie » : l'installation vidéo *Life is Not a Listener's Request Program* (2005) d'Aminde Ulf met à l'honneur des musiciens de rue ou du métro généralement dédaignés par le bourgeois pressé. Le son tonitruant indispose dans l'espace réduit de la cave de la galerie Gagosian. La vidéo de Gillian Wearing montre l'entraide entre personnes ivres, l'abat-

tement et la déchéance humaine réfugiée dans l'alcool, conséquence récurrente de conditions socioéconomiques difficiles.

Tout n'est pas si noir avec Damián Ortega et son œuvre *Reticencia al trabajo* (2005) située dans un appartement, au n° 23 de l'Auguststrasse, où les secousses du mobilier (lit et table) se déclenchent au passage du visiteur. Surpris et étonné par l'étrange manège, le visiteur devient ensuite confus à l'écoute des éclats de rire de Gino de Dominicis lorsqu'il pénètre dans la cour du kw Institut d'art contemporain. Le rire confine à la folie et rejoint, par le biais de l'absurde, l'intervention psychotique de Martin Creed à l'ancienne école pour jeunes filles juives où les lumières s'allument et s'éteignent chaque seconde, de jour comme de nuit. Dans la vidéo de Diego Perrone, théâtre cauchemardesque d'une morbidité incongrue, le cadavre d'un chien se meut de manière saccadée, joue la danseuse classique interprétant des figures formelles au son rouillé d'un moulin.

La folie est aussi l'expression de la perte de repères dans l'impressionnant film *Burn* (2001) du Canadien Reynold Reynolds et de l'Irlandais Patrick Jolley. Dans un appartement en feu, la vie continue comme si de rien n'était. Un homme s'immole après avoir aspergé d'essence le corps d'une femme endormie sur un lit. Assis dans un fauteuil, occupé à lire, un autre homme tente d'éteindre nonchalamment avec le journal une flamme persistante sur son bras gauche, comme s'il chassait une mouche. Aucun cri, aucune douleur, seul le crépitement des flammes. Une insensibilité complète incompatible avec la dangerosité du feu. Le tout se calme lorsqu'une pluie de flocons de neige recouvre de son blanc manteau l'ensemble de l'habitation dévastée.

Encore plus dingue et anxiogène, *Desert Mix Scumovies* (2006), la vidéo filmée au poing du Californien Anthony Burdin, nous emmène dans les pérégrinations d'un personnage à la découverte de mère Nature; avec un sac isotherme sur la tête, il respire exagérément, à la Darth Vader.

Si, à travers les œuvres de cette Biennale, le spectacle de la comédie humaine s'affiche dans sa bestialité, provoquant ainsi l'effroi, il suscite également une mise à distance critique... En cela, la 4^e Biennale de Berlin est décidément une réussite. > Cécilia Bezzan

L'auteure est historienne et critique d'art. Elle contribue à différentes revues en Belgique et en France. Elle vit et travaille à Paris.

c_bezzan@yahoo.fr

Martin Kippenberger

Tate Modern London February 8 - May 14

Since his death in 1997 Martin Kippenberger has had more museum exhibitions and recognition within the mainstream art world—something he longed for during his career—than he did while he was alive. A prolific artist, Kippenberger's posthumous popularity is likely due to three things: the quality and volume of work that survives him, his ardent self-promotion that was an integral part of his art practice, and his enfant terrible reputation which, to some, made him an undesirable artist to work with while alive.

Kippenberger's retrospective at London's Tate Modern—his first in a major U.K. museum—culminates with *The Happy End of Franz Kafka's "Amerika"* (1994). Taking its inspiration from Czech author Franz Kafka's 1927 novel *Amerika*, the installation is filled with mismatched desks and chairs; it is a mega-office on a green astroturf carpet framed by bleachers. At the end of Kafka's novel, the protagonist attends a massive employment-recruitment centre and, after a long struggle with bureaucratic structures, finally lands a job. Kippenberger's interpretation of the final chapter of *Amerika* applies an absurd surrealism with his selection of eclectic, cast-off furniture, but it is a surrealism to which the audience can relate. In the Tate catalogue, Kippenberger's younger sister Susanne (a Berlin-based journalist) writes the most poignant and insightful essay in the book, stating that *Amerika* was "his masterpiece"; her brother was a romantic who "wanted a Happy End" (*Martin Kippenberger*, Tate Publishing, p. 57).

A transient, Kippenberger's biography rattles off a list of places where he lived and worked, from Florence to Scandinavia, Seville, Madrid, Cologne, and Los Angeles. A sample of his hundreds of drawings made on hotel stationery offer a point of entry into the melding of Kippenberger's life and work, which is at the crux of his practice. His self-portraits mark his development (and recession) through his life and practice. Four works from the 1980s series *Dear Painter, Paint for Me* hang in the first room. The artist supplied a Berlin-based sign and poster painter with images, photographs and ideas, and employed him to paint the paintings. *Untitled* (1981) shows a young Kippenberger, handsome, aloof, wearing a suit, and with utter disregard for his surroundings. He is reclined on a sofa, with legs crossed, and sits outside on a New York street corner surrounded by black bags of garbage, but does not seem to notice or care about his contradictory surroundings. Kippenberger often employed others to paint for him: *Heavy Guy* (1989-90) was made in collaboration with assistant Merlin Carpenter. Dissatisfied with the canvasses Carpenter painted, Kippenberger shredded them all and put them in a dumpster. That resulted in the work: it sits in a room with photos of the paintings before they were trashed.

Kippenberger's later self-portraits contrast the aforementioned ones and show an artist facing the effects of years of alcohol abuse and aging. In a later untitled work Kippenberger surveys himself in a full-length mirror, his belly protruding the waistband of his large, white Y-front underwear. His image evokes pity; Kippenberger humanizes himself and elucidates his quip that "every artist is a human being." This quote can be read in response to Joseph Beuys's philanthropic statement of the idealistic properties of art according to which "everyone is an artist." But as Alison M. Gingeras has written, Kippenberger has much stronger correlations to Warhol than to Beuys in the development of his art practice as industry. He was central to the economic distribution of his work, never removed from it ("Performing the Self," *Artforum*, October 2004).

In a vitrine, curator Jessica Morgan has assembled private view cards, catalogues, and pamphlets from Kippenberger's career. To the artist, such paraphernalia were not ephemeral by-products of his shows, but part of the system of his art production and works of art themselves. Subversive, joking commentary on the systems in which he was working is tantamount to Kippenberger's practice. But the vitrine in the Tate (very similar to one Kippenberger made for his 1993 exhibition at the Centre Pompidou in Paris) feels stagnant compared to the evident vigour of Kippenberger's invitations, posters, and products for his exhibitions. To coincide with the Tate retrospective, M03 gallery (an independent space in East London) has installed a bar and posters under the title *Not Quite Ten Years Without Martin Kippenberger*. Director Chris Hammonds writes in the press release: mot "will become BAR MOT FOR KIPPENBERGER." This show is more live, feels more true to Kippenberger's terrible reputation of drunkenness and satirical sensibility, and to his approach to "the exhibition" than does the static display in the Tate. The satire employed in Kippenberger's practice

MARTIN KIPPENBERGER, *UNTITLED* (FROM THE SERIES "LIEBER MALER, MALE MIR" / "DEAR PAINTER, PAINT FOR ME"), 1981; PHOTO COURTESY OF THE TATE MODERN. © THE ESTATE OF MARTIN KIPPENBERGER, GALERIE GISELA CAPITAIN, COLOGNE.



extended beyond the works. His oeuvre, which encompassed all of his exhibitions and everything related to them, made light of himself as the player and the artist operating in the game of the art world. According to Hammonds, for Kippenberger, "Naming an exhibition was as important as naming the works, the exhibition was the work."

The White Paintings (1991) is a room of white lacquer paintings on white canvas recessed into the gallery wall. Kippenberger set up a question-and-answer interview session with a young boy and showed him his early paintings; the boy was asked to describe and assess them. The paintings in this installation—preceding his interest in the interview relationship that he unravels further with *The Happy End*—each depict in white text a description (such as "A nice house at the sea") followed by the boy's consistent appraisal: "Very good." The apathy of the boy's comments perhaps hints at Kippenberger's perception of criticism of his work. Kippenberger set a precedent for the role of artist-curator, for he was at once producer of his art, of its exhibition, and in control of the smallest details the process entailed. He once said: "The exhibition as such is a running gag for the artist. No more" (*Life and Work*, The Estate of Martin Kippenberger, 1997). It is ironic that now, he is finally getting the museum shows and the acclaim for which he was searching, yet their curatorial responsibility rests with someone else. > Kim Dhillon

The author is a writer and curator based in London.

kimsukie@gmail.com

Paul McCarthy en collaboration avec Damon McCarthy

LaLa Land: Parody Paradise Whitechapel

Londres 23 octobre - 8 janvier

C'est un regard de biais que l'on voudrait proposer sur l'exposition « LaLa Land: Parody Paradise ». En effet, si on se situe dans la ligne, de mire, peut-on dire, du projet, c'est-à-dire en tenant compte à la fois de ses intentions explicites et, en amont, de ses sources artistiques et théoriques, on est face à une œuvre extrêmement cohérente, trop peut-être pour laisser place à un regard critique. Plutôt que d'analyser toutes les références, les degrés de sens qui composent cette cohérence, je voudrais proposer quelques remarques latérales, ou décentrées, qui me sont venues lors de la visite de l'exposition et qui portent, en fait, sur la pertinence de l'œuvre dans un contexte contemporain en regard de la question de la violence.

Il faut d'abord rappeler de quoi il est question. La galerie Whitechapel à Londres a organisé une importante exposition sur l'œuvre de Paul McCarthy comprenant en fait deux parties dans deux espaces distincts. La première, dans l'espace même de la galerie, comprend un ensemble de dessins, de sculptures, de montages photographiques, d'où se dégage, globalement, la thématique

imaginaire des pirates. La seconde, présentée dans un espace distinct, forme une installation unifiée, intitulée « Caribbean Pirates » où la référence aux pirates apparaît à nouveau, mais cette fois explicitement comme la source d'une démarche artistique. C'est donc surtout cette deuxième partie que l'on voudrait commenter. L'installation, faite en collaboration avec Damon McCarthy, comprend deux dimensions complémentaires : de longues vidéos, presque des films, et des artefacts qui leur ont servi de décors, notamment des bateaux de pirates, entièrement conçus et fabriqués, et des bateaux de plaisance

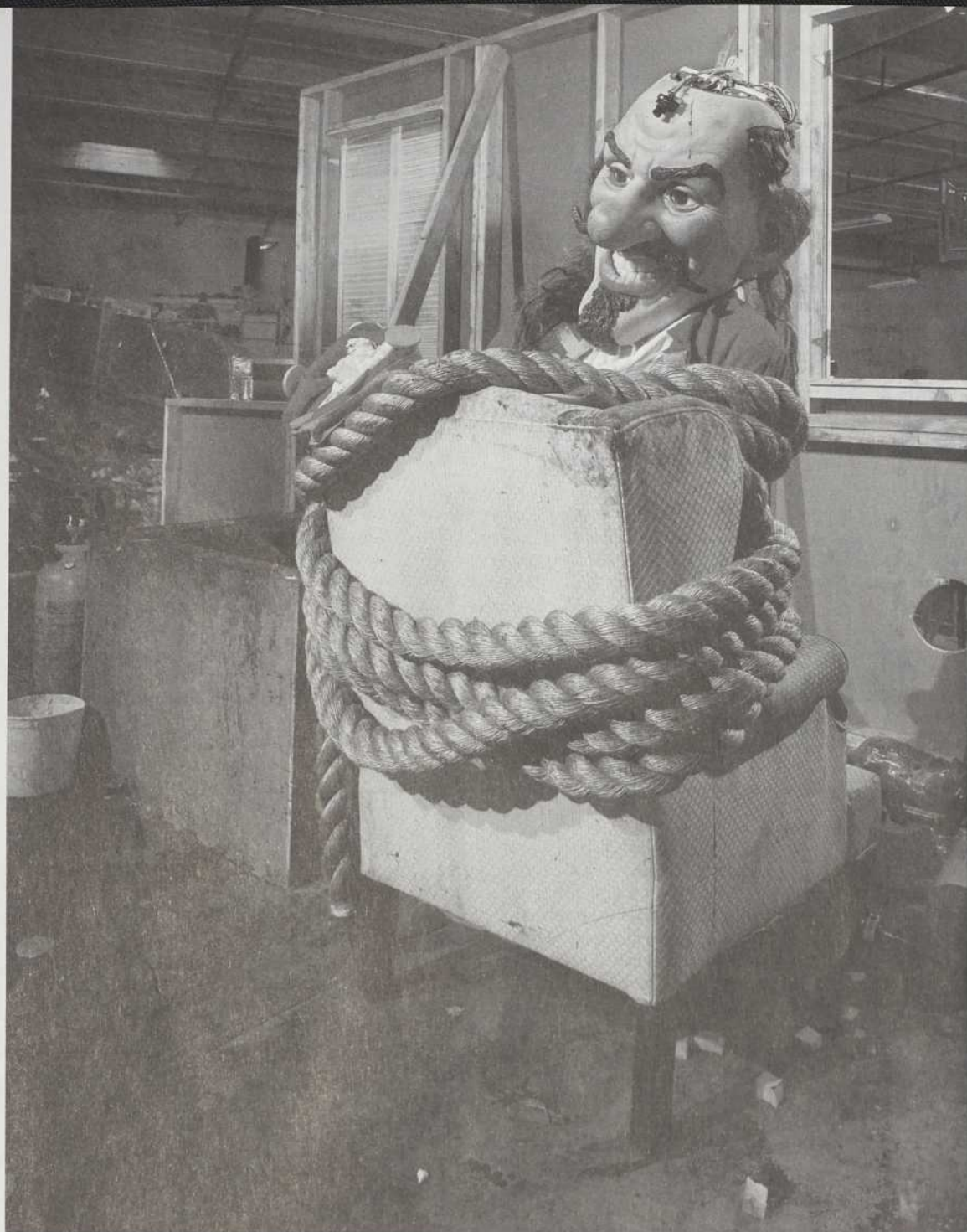


PAUL MCCARTHY, *PIRATE DRAWING LARGE*, 2001, DESSIN SUR PAPIER; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE WHITECHAPEL GALLERY, LONDRES © PAUL MCCARTHY, 2005

modifiés. Or, la référence à l'imaginaire des pirates est exploitée avec une extrême cohérence dans ses multiples niveaux de sens. On recommande là-dessus la lecture du catalogue de l'exposition (*Paul McCarthy, LaLa Land: Parody Paradise*, éd. Stephanie Rosenthal, Munich, Haus der Kunst, 2005) où cette référence est explicitée, justifiée et commentée.

L'idée initiale de *Caribbean Pirates* était de détourner l'usage qu'Hollywood et Disneyland font des récits de pirates. Dans la version des McCarthy présentée notamment dans l'une des vidéos, *Pirate Party* (filmée durant des performances), la violence n'a rien de glorieux ou de mythique, elle est crue, voire obscène, faite d'invasions et de massacres, de démembrements et de mutilations avec un excès de sang et d'excréments, de nudité et de sexualité. Comme le note John C. Welchman, dans le catalogue, le monde des pirates représente la violence fondatrice, hors-la-loi, dissidente, la communauté sexualisée, le corps désirant, pansexuel, en transgression de tout ordre social. Ajoutons à cela la fonction et la figure de l'artiste comme pirate, jouant et subvertissant un ordre, de telle sorte que la violence et la sexualité exposées finissent toujours par faire œuvre, concrètement parlant. Les matières liquides qui s'éclaboussent durant les actes de violence simulés génèrent visuellement des peintures qui rappellent assez explicitement l'expressionnisme abstrait ou l'action painting (voir le texte de Stephanie Rosenthal). Il y a, enfin, une dimension sculpturale évidente et remarquable. Les figurants dans les performances arborent des têtes-sculptures gigantesques, ou encore de faux nez, ou de fausses oreilles, qui font d'eux des sculptures. Et, il semble à peine nécessaire de mentionner que tous les gestes posés constituent des actions artistiques. L'extrême cohérence de ce travail vient de ce que ces multiples dimensions se croisent et convergent, de telle sorte qu'elles se complètent et se réfèrent les unes aux autres. De multiples pistes s'offrent à nous, mais elles finissent toujours par se rejoindre.

On peut alors jouer le jeu du bon théoricien et de l'honnête critique d'art, ou couper court à ce jeu d'interprétation, et aller à l'essentiel, non pas du point de vue de



PAUL MCCARTHY AVEC DAMON MCCARTHY (EN COLLABORATION AVEC UNDERWATER WORLD, VILLAGE, CAKEBOX, FRIGATE), CARIBBEAN PIRATES (CAPTAIN MORGAN), 2001-2005, VUE DE L'INSTALLATION; PHOTO ANNE-MARIE ROUNKEL, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE WHITECHAPEL GALLERY, LONDRES. © PAUL MCCARTHY, 2005

l'Art, mais du point de vue spectateur confronté à une proposition sur les rapports entre l'art, d'une part, et la violence et le corps, d'autre part. Que voit-on donc de ce point de vue-là? Les actions proposées répondent à la même séquence : un membre surajouté, une excroissance, un corps en trop, une sculpture-prothèse, est amputé, sectionné, soumis à une violence excessive, d'où résulte un chaos de matière qui devient une œuvre. Du début à la fin de l'action, on se situe dans la production excédentaire – l'économie générale, dirait Bataille –, il n'y a jamais de manque, de perte réelle, la dépense est toujours un don. La violence, théâtralisée et extrême, est prise entre ces deux moments et entre deux œuvres, la seconde naissant de la destruction ou de la transformation de la première. L'intérêt de la séquence est qu'elle est parfaitement réversible, elle peut se lire dans les deux sens, chronologique ou à contresens. La destruction finale et son œuvre renvoient de façon circulaire à des corps mutants qui, dès le départ, sont transformés et défigurés. Et donc, la violence détruit et produit à la fois. Le résultat, la production d'œuvres, est tout aussi bien au début qu'à la fin de la séquence. Du coup, la violence est désactivée en tant que moyen et devient une pure action.

Or, cette séquence a beau donné lieu à des formes et des actions toujours nouvelles, il reste que, pour le spectateur, sa répétition, à un moment donné, la fera apparaître en tant que tel, dans son « pattern ». C'est alors que l'on peut se poser la question du sens et de la pertinence de cette approche de la violence. On remarque d'abord que dans les projets de McCarthy, l'art a un pouvoir rédem-

teur face à la violence. L'art ne répare pas la violence faite au corps, il ne l'abolit pas, mais l'élève à un autre niveau. Et face à la rédemption par l'art, la violence elle-même prend une valeur sacrificielle. C'est un corps élu, transformé, élevé, qui est ensuite mutilé et dégradé.

Que l'on veuille donner à l'art une fonction rédemptrice n'est pas en soi un problème. Par contre, le sens que McCarthy donne à la violence peut être clairement situé dans l'histoire de la pensée du *xx^e* siècle. On songe à la filiation de Freud à Bataille, aux théories sur la fonction du carnaval (Bakhtine), au théâtre de Jean Genet, au pouvoir politique de déconstruction du mimétisme (voir le texte d'Elisabeth Bronfen), etc. La conception de la violence est celle d'une violence fondatrice qui peut donner la vie comme elle peut donner la mort, qui peut castrer comme elle peut faire jouir, qui peut produire comme elle peut détruire. Mais, c'est parce qu'elle est déjà ambivalente qu'elle peut devenir sacrificielle et trouver sa rédemption dans l'art. Du point de vue de la question de la violence, le projet McCarthy est en fait tautologique. Il présuppose une conception de la violence qui est déjà en accord avec son sens global. Une telle remarque n'élève évidemment rien à la valeur artistique de l'œuvre, au contraire, elle renforce sa cohérence, mais elle limite sa pertinence en tant que réflexion sur la violence.

> JEAN-ERNEST JOOS

L'auteur enseigne la littérature et la philosophie au Collège Marie de France et à l'Université du Québec à Montréal. joos.jean-ernest@uqam.ca

Atlas Group en collaboration avec Walid Raad

We Can Make Rain But No One Came To Ask: Documents

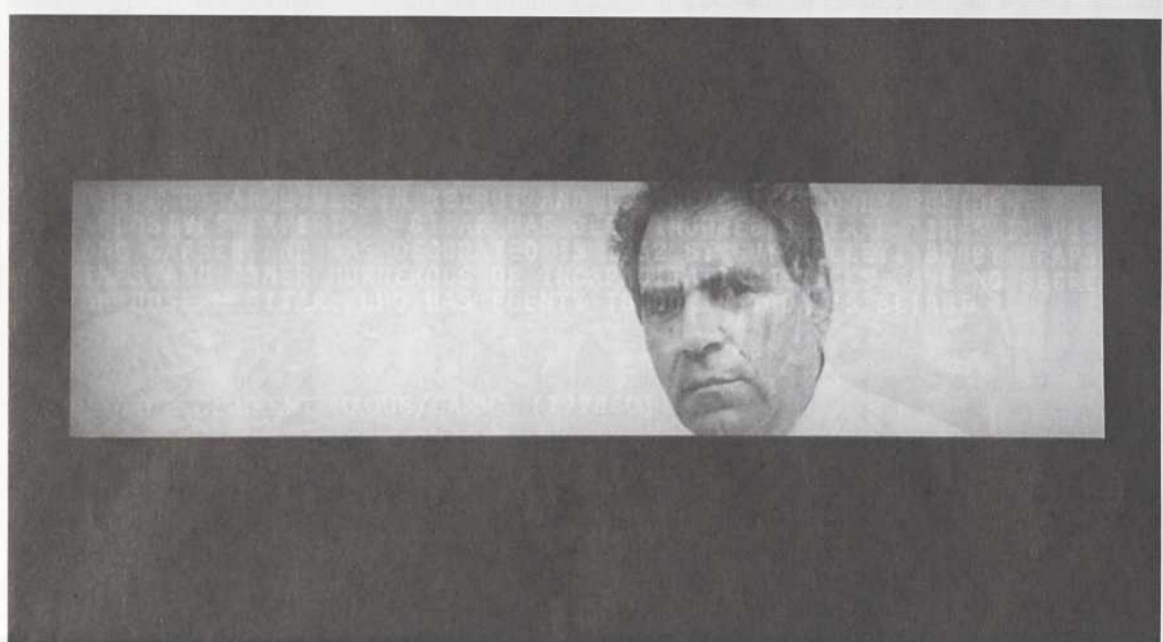
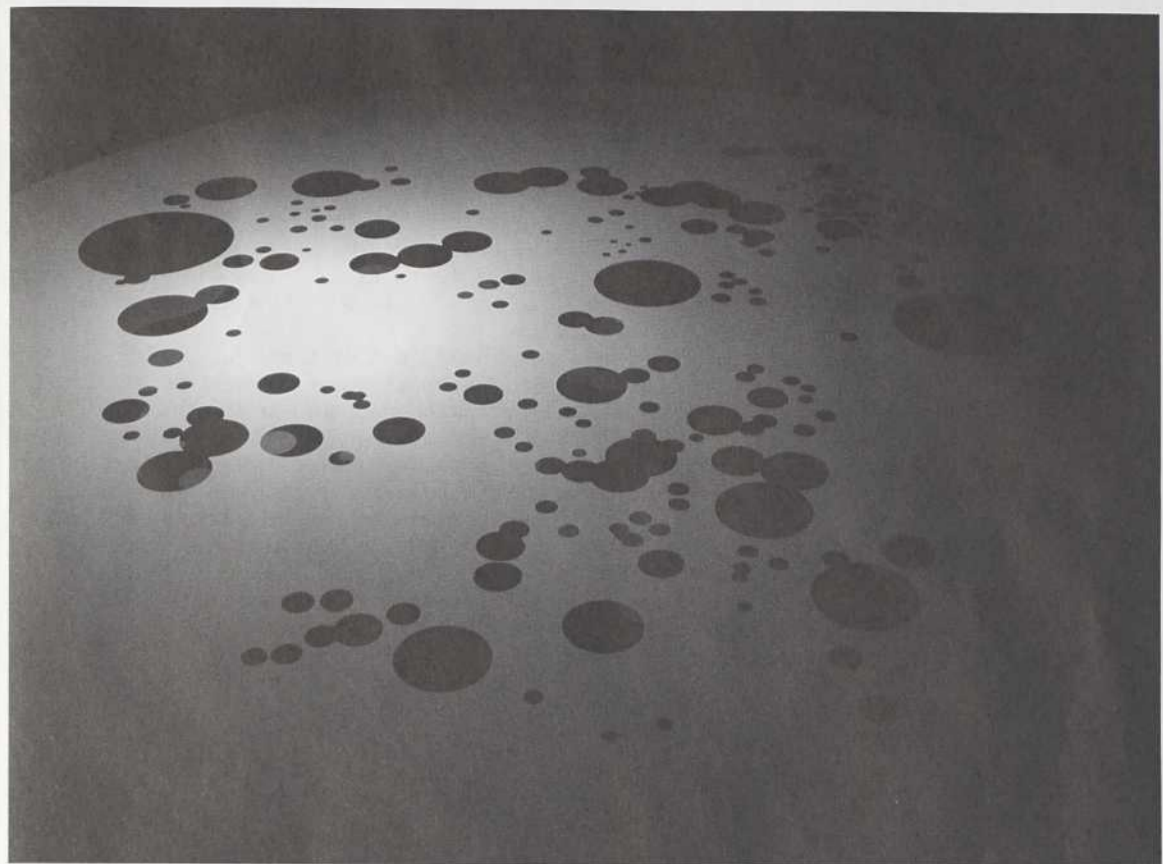
from the Atlas Group Archive | Galerie Leonard & Bina Ellen

Montréal | 26 janvier – 4 mars

L'Atlas Group a été créé en 1999 par Walid Raad dans le but de constituer un fonds d'archives sur l'histoire contemporaine du Liban, en particulier sur la mémoire de ses guerres civiles (voir une sélection de projets sur www.theatlasgroup.org). Les documents recueillis ne cherchent toutefois pas à informer ou à franchir le pont entre les témoins de ces événements et tous ceux qui ne les ont ni connus ni vécus. Provenant ou attribués à des sources diverses, parfois personnalisés et d'autres fois anonymes, ces projets consistent en des mises en forme singulières de l'expérience traumatique de la guerre. La présentation de ce travail dans un contexte multiculturel comme celui de Montréal appelle à réfléchir sur la traduction et la communication des expériences liminales. Pour lancer le débat – qui, dans la publication qui accom-

pagne l'exposition, se trouve élargi aux enjeux politiques de la mémoire dans le travail de Raad et d'autres artistes libanais –, la commissaire Michèle Thériault a choisi trois récentes acquisitions de l'Atlas Group ainsi qu'une sélection de vidéos plus anciennes.

Sweet Talk: The Hilwé Commission suit une règle simple : deux vues du même bâtiment sont encadrées ensemble. Le texte accompagnateur précise que les photographies ont été produites respectivement en 1992 et en 2004 par Lamia Hilwé, associée de l'Atlas Group depuis 1973. Mais l'œil attentif discerne rapidement que le passage du temps n'a affecté que l'image. Chaque planche contient en effet deux tirages d'un seul cliché : une petite vignette en noir et blanc, accolée dans le coin de l'image; et un détail en couleurs, découpé et agrandi,



THE ATLAS GROUP (EN COLLABORATION AVEC WALID RAAD), I WAS OVERCOME WITH A MOMENTARY PANIC AT THE THOUGHT THAT THEY MIGHT BE RIGHT, 2005, HI-DENSITY FOAM, PEINTURE, PAPIER, BOIS, DIAMÈTRE : 300 X 12 CM DE HAUT; PHOTO LUIGI DISCENZA, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES.

THE ATLAS GROUP (EN COLLABORATION AVEC WALID RAAD), WE CAN MAKE RAIN BUT NO ONE CAME TO ASK (EXTRAIT DE VIDÉO), 2005, 18 MIN, COULEUR ET SON; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES.

au centre de la planche. Dans le détail, l'image est corrigée et redressée, ses lignes sont parallèles au plan du tableau. Sa découpe est en revanche irrégulière : elle exclut tout ce qui excède le contour des immeubles photographiés. Elle élimine, du même coup, tout ce que la couleur, dans sa matérialité, aurait pu apporter comme indice de l'actualité, comme surplus ou différence par rapport à la petite vignette intégrale en noir et blanc. Notre regard cherche réconfort dans la vue du « passé », comme pour trouver ce qui manque à celle du « présent », mais sa petite taille et l'absence de couleur ne permettent pas d'en savoir davantage. Il est aussi difficile d'assembler ces deux tirages qu'il est impossible de les dissocier. Ici, le porteur de mémoire n'est plus le cliché photographique en tant que multiples. Ce projet affirme que l'image est matérielle, peut-être même plus que le bâtiment photographié. Elle ne peut documenter qu'en altérant sa propre matérialité.

L'installation vidéo *We Can Make Rain But No One Came To Ask*, fruit de la collaboration entre le photographe Georges Semerdjian et l'expert en munitions et enquêteur de voitures piégées Yusef Bitar, nous met face au même paradoxe. À l'aide de plusieurs technologies, elle présente des informations utiles à quiconque aimerait étudier l'explosion survenue le 21 janvier 1986 dans le quartier Furn Ech Chubak à Beyrouth. Le lieu de l'attentat est dessiné, modélisé par voie informatique et filmé en vidéo. Une animation de photographies en noir et blanc reconstitue le jour du drame. Munis de ces différents documents technologiques, nous croyons « ressaisir » l'événement. Mais ici aussi, la technologie se fait opaque. Le son et l'image discordent, les effets visuels se conjuguent aux enseignes illisibles et nous empêchent d'identifier les lieux. L'événement s'évapore, pure image qui convoque d'autres images (les vues de villes de Canaletto, Pissarro, De Chirico...). Le montage rapide rend les scènes documentaires grotesques, le blessé au ventre opulent suscite le rire. Plutôt que de nous faire partager l'expérience de l'attentat, cette installation l'éloigne à l'aide de plusieurs technologies.

En mettant en forme la limite, l'irréductible singularité de chaque expérience, l'Atlas Group forge une histoire documentaire du vécu qui rend absurde toute histoire des faits. *I Was Overcome With A Momentary Panic At The Thought That They Might Be Right* présente la maquette des 3 641 explosions de voitures piégées à Beyrouth entre 1975 et 1991. Il s'agit d'une forme circulaire d'un diamètre de trois mètres où chaque explosion est modélisée par une perforation. La grandeur inégale et, parfois, considérable des trous indique la récurrence de certains

lieux-cibles. Ici, la procédure conceptuelle transforme l'horreur vécue en une forme plastique. Sa beauté est accentuée par un faisceau lumineux qui soustrait la maquette à l'espace assombri de la galerie. L'incommensurable traumatisme tient dans cet écart entre forme et sens. Pas étonnant alors, comme le précise le texte accompagnateur, que cette carte insolite, présentée par la topographe de l'armée Nahia Hassan à l'assemblée nationale libanaise, ait provoqué de si violents débats que tout projet de reconstruction fut arrêté sur-le-champ.

Ces trois pièces confirment que l'expérience traumatique, ne peut pas être comprise, mais doit être partagée. Le projet conceptuel de l'Atlas Group s'articule autour de cette fracture entre l'expérience vécue et sa transmission. Dès lors, le statut des auteurs des documents – réel ou fictionnel – n'a plus d'importance, puisque la question de la possibilité de transmettre une expérience à quelqu'un qui ne l'a pas vécue dépasse l'opposition entre le véridique et le fictif.

L'on peut trouver une réponse dans l'oxymore « poésie documentaire ». Le sens d'un poème surgit souvent par le travail sur le matériau – sons, vers et rimes –, plutôt qu'au moyen du récit. Les projets de l'Atlas Group relèvent le défi de la poésie avec les moyens des technologies visuelles. Malgré la diversité de techniques déployées (sculpture, vidéo, photographie, écriture), ils sont cohérents dans leur insistance sur l'opacité intrinsèque de chaque médium. Le sens se dégage alors autant de ce qui est donné à voir que, sinon plus, de la façon de le donner à voir, et aussi de ce qui se dérobe, opacifié, à nos yeux comme à nos usages.

L'impossibilité d'archiver ou de transmettre l'expérience trouve ainsi son équivalent plastique dans l'exploration de l'opacité des technologies visuelles. Pour Walid Raad et l'Atlas Group, si celles-ci peuvent informer, c'est parce qu'elles nous font voir l'image dans sa matérialité, non pas parce qu'elles lui confèrent une valeur informative. Les différents médias ne peuvent transmettre que des formes, des matériaux, des signaux. C'est justement pour cela que leur usage demeure le seul moyen de documenter, par le biais de l'opacité poétique, cette rencontre, impossible à comprendre, entre un vécu individuel et un événement historique. > Elitza Dulguerova

L'auteur enseigne l'histoire de l'art moderne et termine une thèse de doctorat sur les expositions des avant-gardes russes (Université de Montréal et EHESS). elitza.dulguerova@umontreal.ca

Xavier Veilhan

Le plein emploi Musée d'Art Moderne et Contemporain

Strasbourg 18 novembre – 16 avril

Sculptures automatiques Galerie Emmanuel Perrotin

Paris 14 janvier – 11 mars

Au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Xavier Veilhan a réalisé une sorte de rétrospective synthétique présentant des pièces anciennes et des nouvelles productions. Pour l'occasion, il a construit un dispositif de monstration qui efface tout rapport chronologique entre les œuvres et toute séparation par époques ou par thèmes, engageant, de fait, à une relecture de son travail.

En vue d'ensemble, l'exposition peut évoquer la disposition rationnelle du jardin classique à la française : une grande plateforme rectangulaire est installée au sol avec, par endroits, de légères différences de niveau, des parterres, quelques marches et des délimitations. Les œuvres sont disposées de sorte que la vision du spectateur soit « accompagnée » : deux axes de perspective sont largement ouverts, les échelles varient, les formes verticales viennent rompre ici et là la linéarité des plans horizontaux...

Une quinzaine de pièces sont ainsi mises en scène et, bien que la production de l'artiste soit aujourd'hui bien plus importante, l'exposition évoque parfaitement les préoccupations (et leurs évolutions) qui ont sous-tendu le travail de Veilhan depuis le début des années 1990. On connaît, par exemple, son intérêt pour les formes génériques, des peintures, des sculptures ou des environnements qui sont, en général, dénués de détails et qui, s'ils sont figuratifs, évoquent davantage une idée qu'une occurrence particulière. Dès lors, ils revêtent un certain caractère abstrait ; Xavier Veilhan opère une synthèse, il réunit figure et abstraction pour construire une réalité nouvelle qui permet de penser l'ensemble et les concepts plutôt que de représenter des images singulières. Il y a eu, par exemple, *Le chien* qui valait pour tous les chiens ; *La grotte* qui valait pour toutes les grottes ; *Le dirigeable* qui valait pour tous les dirigeables. Il y a, ici, *Le rhinocéros* qui vaut pour tous les rhinocéros. Même s'il est rouge et laqué comme une automobile neuve... Dans le catalogue de l'exposition (Musée de Strasbourg, 2005), Michel Gauthier propose à ce sujet une idée qui peut paraître un peu farfelue, mais qui, finalement, s'avère judicieuse pour appréhender aujourd'hui le travail de Veilhan, comme d'ailleurs un pan des plus intéressants de la sculpture contemporaine : « En concevant un rhinocéros générique,

qui n'a même pas besoin de l'appoint de la couleur pour être identifié, Veilhan n'offre-t-il pas au regard une sculpture flirtant avec une forme de littéralisme ? » Et, plus loin : « je reconnais un rhinocéros comme, face à une sculpture minimaliste, je reconnais un cube ou un cylindre » (p. 51). Autrement dit, face à de telles œuvres, la figuration ne s'oppose plus à l'abstraction, l'illusionnisme ne s'oppose plus au littéralisme. On est au-delà de ces catégories, face à des signes basés sur le relativisme plus que sur l'ontologie et qui, de fait, parviennent à synthétiser des termes habituellement jugés incompatibles.

Ce qui est particulièrement intéressant chez Veilhan, c'est cette indifférence aux oppositions entre modes, tendances, « ismes » ou styles. Il a cette manière de tracer sa voie avec des moyens et des idées qui ne répondent à aucune évidence d'époque. Ici, le style jardin à la française croise le décor du théâtre avant-gardiste du début du siècle (notamment celui d'Oskar Schlemmer qui, d'ailleurs, recourait lui aussi très souvent aux technologies de pointe de son époque), la statuaire la plus classique est réalisée avec des techniques numériques de pointe ; l'archaïsme jouxte la haute technologie, le minimalisme rencontre l'hyperréalisme. Comme le dit l'artiste dans une entrevue avec Christine Macel : « J'ai toujours associé les techniques les plus traditionnelles et les plus contemporaines. Je perçois l'histoire de l'art, et plus particulièrement celle de la fabrication des œuvres, comme étant sans rupture ; en cela je me considère comme un artiste classique » (www.galerieperrotin.com). Si Veilhan se dit classique (« en cela », précise-t-il), son œuvre est pourtant bien loin des normes et des contraintes établies par le classicisme. Au contraire, il semble jouir d'une liberté absolue quant au choix des matériaux, des modes de représentation et de présentation sans, par ailleurs, pour autant tomber dans l'indifférenciation post-moderne. S'il organise des rencontres entre les hautes technologies et des procédés obsolètes, effectuant des anachronismes, des déplacements et des déviations, il ne met pas moins en relief la continuité d'une pensée créatrice qui ne se pense pas en fonction de ruptures et de rejets. Il évoque souvent son pragmatisme, sa manière



XAVIER VEILHAN, VUE DE L'EXPOSITION «XAVIER VEILHAN - LE PLEIN EMPLOI» AU MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE STRASBOURG ; PHOTO MATHIEU BERTOLA, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION LES MUSÉES DE STRASBOURG, STRASBOURG.

de se servir d'outils trouvés dans l'histoire de l'art ou dans d'autres domaines pour nourrir une œuvre qui, elle, s'avère résolument contemporaine. Ainsi, quand il réactualise les codes de la statuaire classique (réalisant, pour l'exposition, des statues qui représentent des individus en buste ou en pied, à échelle réelle ou non, posées sur des socles ou bien à même le sol), c'est avec un traitement et des technologies de pointe, en l'occurrence un numériseur 3D servant à modéliser des modèles vivants qui sont ensuite sculptés par une machine dans différents matériaux (bois, polystyrène ou mousse de polyuréthane).

À la galerie Emmanuel Perrotin, outre la maquette d'un immense mobile installé en 2005 dans le hall du Centre Georges Pompidou, Veilhan présente quelques-unes de ces statues (il tient à ce terme, plus qu'à celui de sculpture). À l'entrée, on est accueilli par une statue représentant l'artiste lui-même, un peu plus petit que sa taille réelle, appuyé tranquillement sur un mur, les bras croisés. Plus loin, on voit *Le monstre* (2006), une version réduite de la statue monumentale qu'il a réalisée en 2004 pour la place du Grand marché de Tours (une commande publique) dont la matière, tout comme celle représentant

l'artiste, est une mousse polyuréthane de couleur chair. Un personnage en taille réelle, jaune vif et aux formes cubiques, tourne la tête vers l'entrée ; un autre, haut de quelques centimètres, regarde dans la même direction, une main dans une poche (celui-ci est en bois et les striures sont visibles). Au fond de la galerie, une femme, elle aussi en bois, nue et accroupie, semble observer la scène (les spectateurs déambulant ?) tandis qu'un lion la surveille (version réduite d'une autre statue monumentale réalisée par l'artiste, *Le Lion de la place Stalingrad* à Bordeaux). Au milieu de la salle, la petite statue d'un homme assis devant un piano. Si, ici, le dispositif d'exposition est des plus simples, il n'est pas pour autant dénué de sens (on ne voit pas là qu'une accumulation de pièces destinées à être vendues). Dans une atmosphère très sereine, ces créatures font corps, étrangement présentes, réelles, presque nos égales et, pourtant, ailleurs, secrètes et auratiques.

> Elisabeth Wetterwald

L'auteure est critique d'art et commissaire d'expositions. Elle vit et travaille à Paris.

e.wetterwald@hotmail.fr

Chris Marker

The Hollow Men

Prefix Institute of Contemporary Art

Toronto

January 27 – March 4

Chris Marker's video installation *The Hollow Men* (2005) presented on a series of eight plasma-screen monitors mounted in a row, captures a haunting vision of the death and destruction of World War I, an event that functions as a prelude to the dawn of a new era. Taking as his starting point T.S. Eliot's poem "The Hollow Men," written during the violent chaos of the early twentieth century, Marker juxtaposes fragments derived from Eliot's lyrical lament with found photographs that float across the screens and fade away into blackness. These alternating sequences of black-and-white still images and text march solemnly, almost mechanically, to the cadence of Toru Takemitsu's melancholy piano composition *Corona*. The video is presented in an alternating pattern across the sequence of screens, with every second monitor displaying the same series of images; the resulting visual meter—an eight line rhyme scheme of ABABABAB—creates an ironically mesmerizing sense of order that contrasts with the visions of madness that are presented.

The overall feel of *The Hollow Men* was one of solemn silence that was punctuated by the flickering screens and reverberating sounds echoing through the empty space of the main gallery of Prefix; the presence of this installation is literally overwhelming. Marker parenthetically creates a relationship between the past and the present, between the war to end all wars and the present conflicts that roll across our nightly television screens. *The Hollow Men* was originally commissioned by and premiered last spring at the Museum of Modern Art in New York; the resulting nineteen-minute video is an implicit criticism of the global politics of the new millennium. As the first part of a larger series of videos titled *Owls at Noon*, the anaphoric repetition of *The Hollow Men* loops endlessly like a broken record, an aural and visual metaphor for the continual re-enactment of past atrocities that resonate incessantly across the events of the present.

As an ardent political activist, Marker's various artistic productions span a diverse range of media—including writing, photography, television, CD-ROM, film and video—which unanimously form a record documenting the tyrannical forces that have dominated the events of the past century. In his only fictional film, *La Jetée* (1962)—which,

the viewers of his installation to consider the lessons of the past in light of the present ideological situation, in which the oft-repeated mantra of hollow men stifles reasoned discussion: *you are either with us or against us*.

The Hollow Men continues in this vein of political criticism on the hollowness of people who passively sit by and allow governments to fill their empty heads with lies to justify the horrendous consequences of their actions. The act of waging war carries as a result the death of innocent people, but this reality is overshadowed by the justification that ideals such as valour, honour and courage are more important than human life. Marker is critical of the moral vacuity that prevents any meaningful discussion of the destructive human consequences of warfare. In the opening lines of his poem, Eliot passes judgment on this blatant thoughtlessness: "We are the hollow men / We are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with straw. Alas!" More than just documenting the past, Marker's employment of Eliot's poem as the basis for his video installation becomes a frightening reminder of the continuing presence of these people whose heads are "filled with straw." These masses of ignorant minds overlook the atrocities that continue to proliferate, even today, and account for the shadows that fall between ideals and reality; that is a lack of acknowledgment for the consequences of the ideas that propel us into war. The empty black screens that punctuate *The Hollow Men* mirror the manner in which violent images of war are elided in favour of wilful ignorance. The images of Marker's video fade away mimicking the manner in which society forgets terrible events, remembering instead the patriotic slogans and hollow catchphrases that permit the re-visioning of the past.

As a purely aesthetic experience *The Hollow Men* is unequivocally and hauntingly beautiful. But this is its lure; the immensely disturbing content of the predominant amount of the imagery—bombed out buildings, wounded and dismembered soldiers—is heightened by the fragmented construct of this installation. This nightmarish vision of war stands in contrast to the present practices of documenting "bloodless" conflicts in which dead soldiers and the victims

REMEMBER "THE HOLLOW MEN" ?

CHRIS MARKER, *THE HOLLOW MEN* (STILLS), 2005, 19-MINUTE LOOPED MEDIA INSTALLATION; PHOTO COURTESY THE PREFIX INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, TORONTO.

like *The Hollow Men*, is composed primarily of still photographs—the futuristic technological advances that have made time travel possible, instead of enhancing the freedom of individual members of society, are used to control and entrench existing oppressive power structures. Similarly, in *The Hollow Men* Marker uses the past to highlight the lack of political accountability in current events by showing images of people devastated by war which are often suppressed from public debate. The emptiness present in the gallery appears to be an apt metaphor for the meaninglessness of the contemporary political rhetoric that pervades public discourses concerning questions of morality that surround war. One of the lines presented in the video asks: "Remember 'The Hollow Men'?" Through this question, Marker invites

of war are visually elided in favour of crisp technologically enhanced images of bombs dropping on an invisible populace. Marker's use of World War I documentation, as well as the harsh beauty of Eliot's polemical poem, serves as an ingress into the difficult subject matter that begs for our attention. To quote the final lines of Eliot's poem, as Marker does with aerial shots of bombed out cities, thereby drawing attention to the overlooked human element that falls prey to war: "This is the way the world ends / This is the way the world ends / This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper." > Miriam Jordan + Julian Haladyn

The authors are writers and interdisciplinary artists living in Peterborough.

jordanhaladyn@sympatico.ca

Michael Elmgreen and Ingar Dragset

The Welfare Show

The Power Plant Contemporary Art Gallery

Toronto March 25 – May 28



MICHAEL ELMGREEN AND INGAR DRAGSET, *UNCOLLECTED*, 2005, ALUMINIUM, WOOD, RUBBER, BAG, 100 CM (HEIGHT) X 400 CM (DIAMETER); PHOTO COURTESY THE POWER PLANT, TORONTO.

Five doors, all locked. This hallway, it's not unlike a government office, a hospital hallway or a school. Grey and white, these materials are quiet but powerful. No creativity, no bursts, no surprises. A cold and stern authority looms through the simplicity of these structures. With the straight lines and orderliness, this show demands us to agree—or get out. These are the rules and you will live by them.

The Berlin-based duo Michael Elmgreen and Ingar Dragset introduce their complex seven-year project "The Welfare Show" to the Power Plant in Toronto. They have been working together since 1995 and only started profiting from their work in 2001. Although "The Welfare Show" is a detached, emotionless perspective on the welfare system in Western society, it is hard to ignore the personal reality of the welfare system and the social stigma with which it is associated—especially for artists.

Here in their Canadian debut, Elmgreen and Dragset use sculptures and installations to explore Western welfare systems so realistic they could be mistaken for real. They do so most successfully when they re-examine the muted voice government agencies use to address their citizens. They are best at invading public spaces and transforming them in ways that make us realize we never pay attention to the locations we inhabit. The work is comprised more of visual reminders than of distinct statements. We experience our surroundings so naturally that we are blind to them.

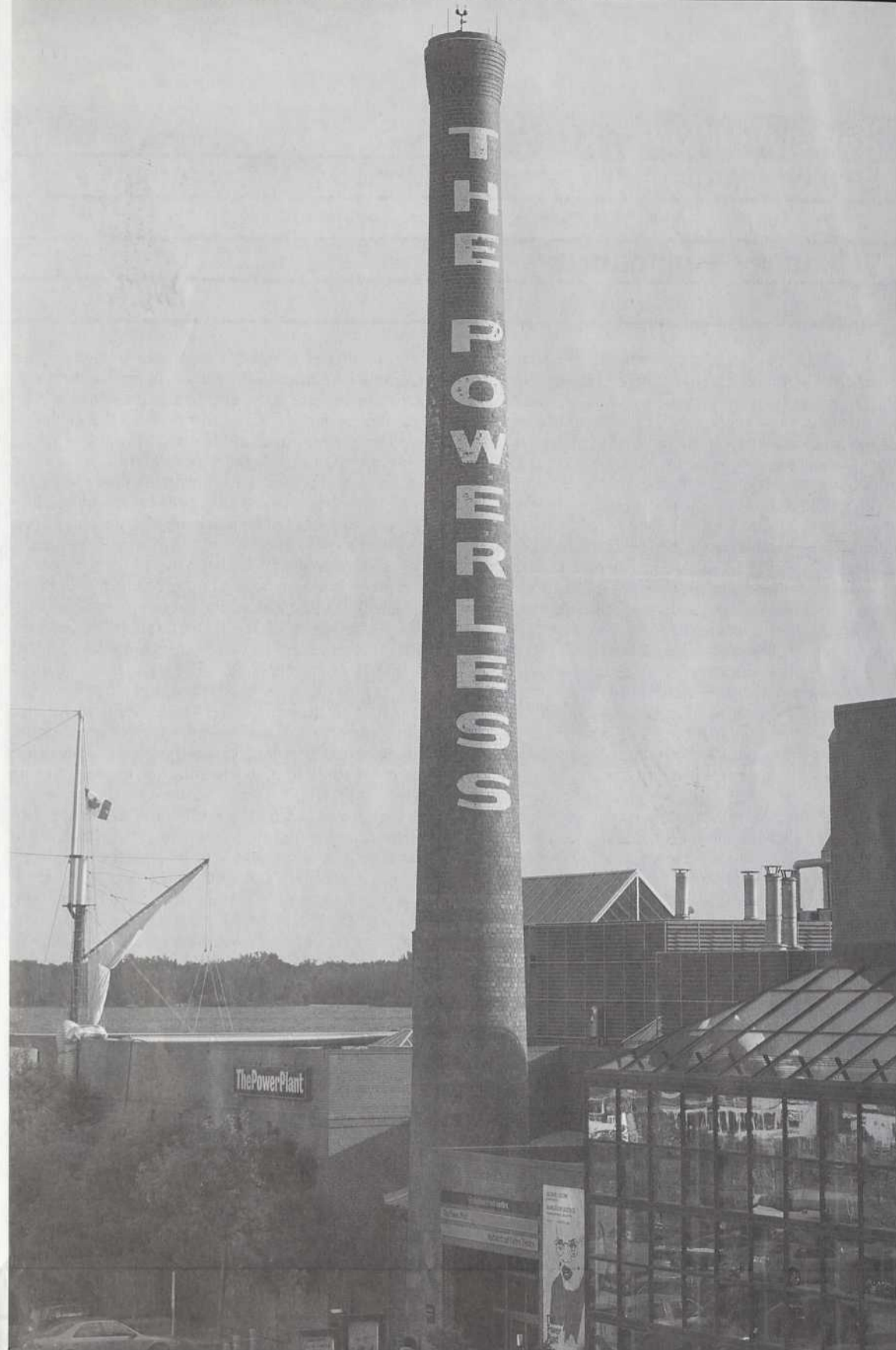
Issues like health care, poverty, immigration, travel, the police state and the role art plays in society are the areas Elmgreen and Dragset investigate in their stoic structures that reveal the everyday with a paranoid uncertainty. For example, a wheelchair with a blue balloon tied to its armrest hints at the "childish elderly," which is one punch line, while an abandoned wax baby underneath an ATM machine is another. A motorized airport carousel continues to rotate unclaimed baggage, while a stairway nearby crumbles beneath a pair of locked administrative doors. A take-your-number waiting room leads inside a hospital corridor with a wax body on a bed,

and beside the full bed is an empty one suggesting voluntary powerlessness. This show is a maze. It always hints at personal involvement with these familiar surroundings, asking how much security we really have. It always frightens; it always depresses. It points us to look inside the boring, which is something so obvious that we forget to notice it. Undeniably, power can be found in the quietest of places.

The silence of *Office Corridor* (2006) starts off as a hallway of five doors. A closer look reveals that one of the doors has a window that looks into another world: the fuchsia-lit fluorescent lettering of an off-air tv talk show called "The Welfare Show." Not only does it sensationalize poverty issues, but this talk show inside a corporate office setting also suggests a proportional message as well: the small window measures how small art is perceived in comparison to life's necessities. It is a small window fantasizing for a big voice. While its physicality is treated as an intangible space, it exists. Elmgreen and Dragset play with that balancing act between the comical and the serious, the lamenting and the joyous, the familiar and the foreign. And they always lock the doors behind them.

This is not the first project in which they exercise a lockout. In a recent project entitled *Prada Marfa* (2005), the artists created a high-end Prada shop at a lonely highway's side in a dry patch of Texas, thereby suggesting that commodities are only perpetuated by their surroundings. This locked shoe shop, no matter how fancy the name, cannot stand alone—when it is alone. But the result of the work is far more interesting: the abandoned shop has been left high and dry in the desert. It is forever unfinished, as has been left there to decay.

The duo not only invades and reconstructs the architectural lining of the gallery's interior, but they tamper with the outside as well. Toronto's Power Plant Contemporary Art Gallery is a spacious, renovated 1920s powerhouse building with a tall chimney outside. As part of their ongoing "Powerless Structures" series (initiated in 1997), Elmgreen and Dragset have removed the white "Power Plant" lettering on the signature stack and replaced it to



MICHAEL ELMGREEN AND INGAR DRAGSET, *THE POWERLESS*, 2005, SMOKESTACK PAINTED BY MARK BELL; PHOTO RAFAEL GOLDCHAIN, COURTESY THE POWER PLANT, TORONTO, AND GALERIE KLOSTERFELDE, BERLIN.

say "Powerless." Fittingly, this series demystifies architectural dominance on space, but also its effects on the art it holds. Few artists physically manipulate the space they inhabit, so this marks not only a refreshing show, but also the first show that changes the power pointer that defines the Harbourfront area. Even if the property owners decide to tear down the advertised powerlessness of the public location, Elmgreen and Dragset don't mind. "We've reached that point in our career where if they don't want to play along with us," says Elmgreen, "we understand."

While the show is essentially pretending, the security cameras throughout the gallery are real. So while we are watching an imitation of real life, real life is still watching us. Repression is a power tool to articulate through materials here, but authority is still looking down.

Although the usages of mimicry in their minimalist reconstructions of plain and familiar materials are silently effective, they only show us a shell to what exists inside of these kinds of agencies: their behaviour, patterns and reactions from the victims on the receiving end of the welfare system. The film set-like reconstructions are vividly uncanny in their resemblance to real life, but the fact remains: the products of the system are nowhere to be found. Everything is a suggestion. Parts of a story make a whole, but not all parts are present to make the story.

> Nadja Sayej

Nadja Sayej is a writer who works in New York and Toronto.

para-para- est publié par PARACHUTE para-para- is published by PARACHUTE

directrice de la publication / editor: GHANTAL PONTBRIAND / coordonnatrice à la rédaction / production coordinator/adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON / assistant editor: EDUARDO RALICKAS / graphisme / design: DOMINIQUE MOUSSEAU / collaborateurs / contributors: CÉCILIA BEZZAN, KIM DHILLON, ELITZA DULGUEROVA, JEAN-ERNEST JOOS, MIRIAM JORDAN + JULIAN HALADYN, JACINTO LAGEIRA, NADJA SAYEJ, ÉLISABETH WETTERWALD / révision de la maquette / copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON / diffusion et promotion / circulation and promotion: JOANNE TREMBLAY / assistante à la direction / executive assistant: ISABELLE DUBÉ / comptable / accountant: ANNIE DELISLE / stagiaires / interns: MARJORIE GIGNAC, KATRIE CHAGNON

rédaction, administration, éditorial and administrative offices: PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 (514) 842-9805 / télécopieur / fax: (514) 842-9319 / info@parachute.ca

Prérez de ne pas envoyer de communiqués par courriel. Please do not send press releases by e-mail.

abonnements / subscriptions: un an / one year / Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual - 57 \$ / étudiant / student - 45 \$ / institution - 125 \$ / org. sans but lucratif / non-profit organization - 66 \$ / deux ans / two years / Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual - 99 \$ / étudiant / student - 79 \$ /

international / frais d'envoi compris / shipping included: individu / individual - 54 € / 56 \$US (aux États-Unis seulement / in USA only) - 68 \$US (à l'extérieur du Canada et des États-Unis / Outside Canada and the USA) / institution - 96 € / 125 \$US / abonnement en ligne / online subscription / www.parachute.ca

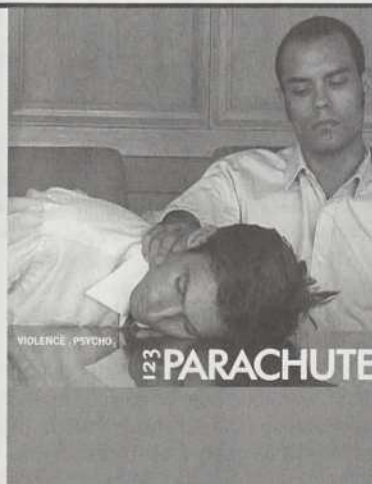
Canada, international: Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-3333 Sans frais / Toll free: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com USA: Express Mag P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA. 12901-0239 Toll free: 1-877-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com

PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada, The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de Montréal, la Ville de Montréal. Nous reconnaissons l'appui du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal.

123 PARACHUTE

Nos annonceurs / Our advertisers

- > Art Forum Berlin > Art Gallery of Ontario > Bibliothèque et Archives nationales du Québec
- > Cité Invisible > Champ Libre / PARACHUTE > Charles H. Scott Gallery > Contemporary Art Gallery
- > Expression > Foire internationale d'art contemporain, Paris (FIAC) > Galerie Leonard & Bina Ellen
- > L'œil de poisson > MAI - Montréal, arts Interculturels > Manifestation internationale d'art de Québec
- > Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal > Mercer Union > Musée d'art contemporain de Montréal > Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts > Musée national des beaux-arts du Québec > Oakville Galleries > Optica > Pierre-François Ouellette Art Contemporain
- > The Koffler Art Gallery > Toronto International Art Fair (TIAF)



Lisez dans Read in PARACHUTE 123 07_08_09 2006

Amelia Jones > RUPTURE
Giovanna Zapperi > SHAHRYAR NASHAT
Thérèse St-Gelais > MARIA MARSHALL
Christa Blümlinger > PHILIPPE GRANDRIEUX
Jean-Ernest Joos > DAVID CRONENBERG + MICHAEL HANEKE
Tim Clark > BRUNO DUMONT

EN KIOSQUE DÈS MAINTENANT / ON SALE NOW

[www.parachute.ca]