PER
P-255
BNQ

L'idée de communauté _ The idea of community > 03



102 PARACHUTE

7 71726 00308 5 02



L'étranger

Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis?
ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère?

– Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.

– Tes amis?

– Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

– Ta patrie?

– J'ignore sous quelle latitude elle est située.

– La beauté?

– Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

– L'or?

– Je le hais comme vous haïssez Dieu.

– Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?

– J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!

Charles Baudelaire

L'idée de communauté _ The idea of community > 03

04_05_06_ON PARACHUTE

10 ÉDITORIAL _ EDITORIAL
L'idée de communauté
The idea of community
par _ by Chantal Pontbriand

16 **RINEKE DIJKSTRA.**
Une communauté de solitudes
RINEKE DIJKSTRA.
A Community of Solitudes
par _ by Thérèse St-Gelais

32 **PHILIPPE PARRENO.**
L'exposition comme pratique de liberté
par Élisabeth Wetterwald

44 **ATELIER VAN LIESHOUT**
par _ by Patricia van Ulzen

58 **ETOY:**
pour un hacktivisme communautaire de l'art
ETOY:
Community Hacktivism and Art
par _ by Bertrand Gauguet

Couverture _ Cover: Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992.*
P. 3 : Gillian Wearing, *2 Into 1*, 1997, vidéogramme _ video still; image reproduite avec l'aimable permission de Maureen Paley Interim Art _ Photo courtesy of Maureen Paley Interim art. Pages suivantes _ Following pages: *La Bais-ô-Drôme*, 1995, intérieur _ interior. photo: Atelier Van Lieshout.

72 FEAR OF TOGETHERNESS?
Community in the Films of **Lars von Trier**
by Jerry White

82 The Demotic Art of **Gillian Wearing**
L'art démotique de **Gillian Wearing**
par _ by Michael Newman

102 Intercultural Storytelling:
A voyage Around the Theatre World of **Alain Platel**
by Guy Cools

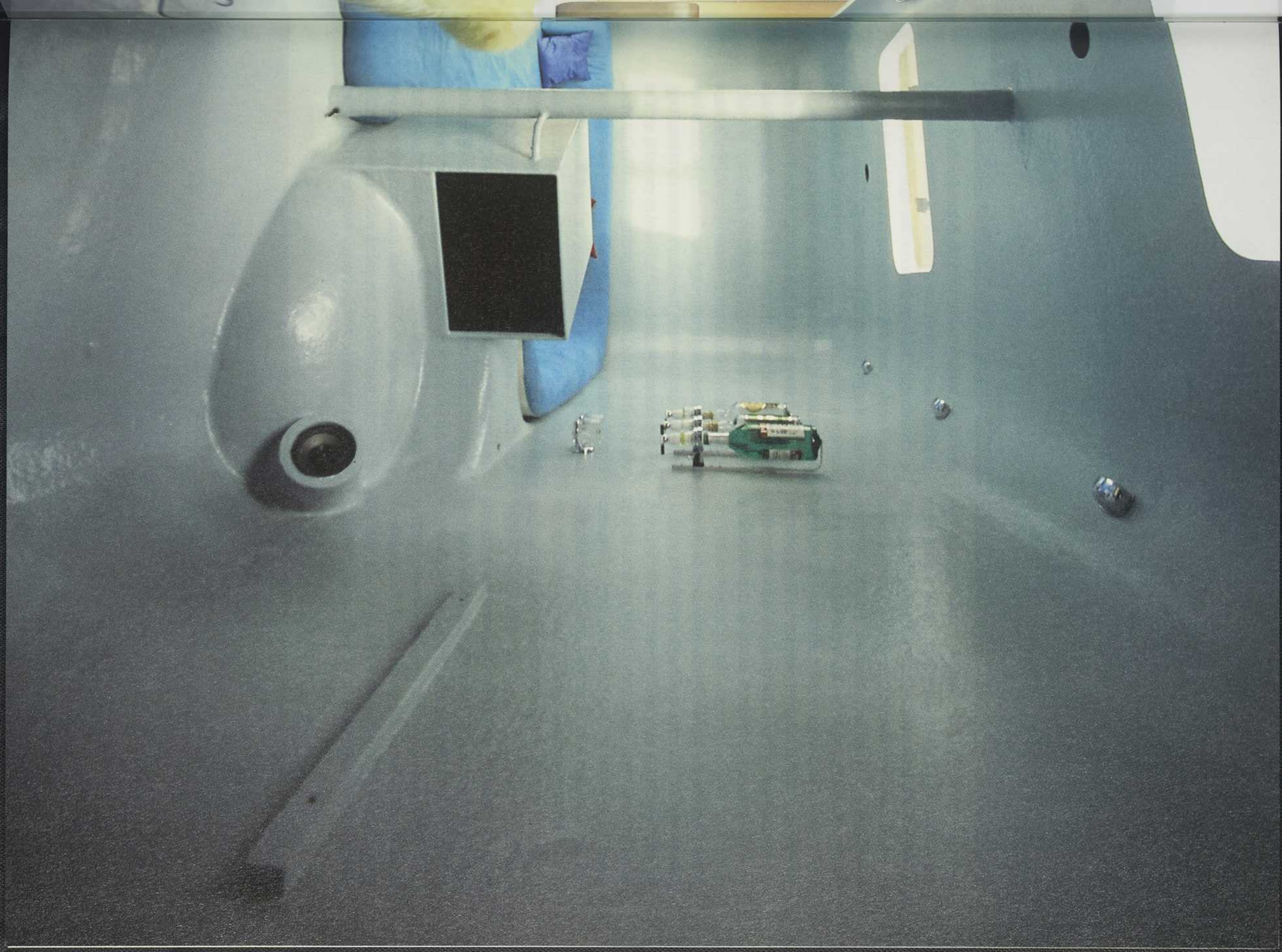
117 **LYNDA GAUDREAU, JOCELYN ROBERT**
en entretien avec Chantal Pontbriand

126 **echoes and shifts**
THE ART OF TRAVEL
by Victor Tupitsyn

132 Livres et revues _ Books and Magazines
par _ by Marie-Ève Charron, Alex Coles,
Melanie O'Brian, André-Louis Paré, Pierre Robert,
Ger Zielinski

[www.parachute.ca]





L'idée de communauté _ The idea of community > 03

L'une des figures solitaires que l'on retrouve sur les photographies de Rineke Dijkstra apparaît sur la couverture de ce troisième numéro sur «l'idée de communauté». La ligne sinueuse du corps représente tout ce que ce corps a d'unique et souligne l'individualité de la personne. Sur d'autres photographies, d'autres corps se présentent ainsi, tous contre des fonds marins. Ces photographies, quand elles sont apparues il y a quelques années, nous ont marqués par leur intelligence du monde d'aujourd'hui, mettant à jour la vulnérabilité et la force du corps singulier inscrit dans une communauté de corps.

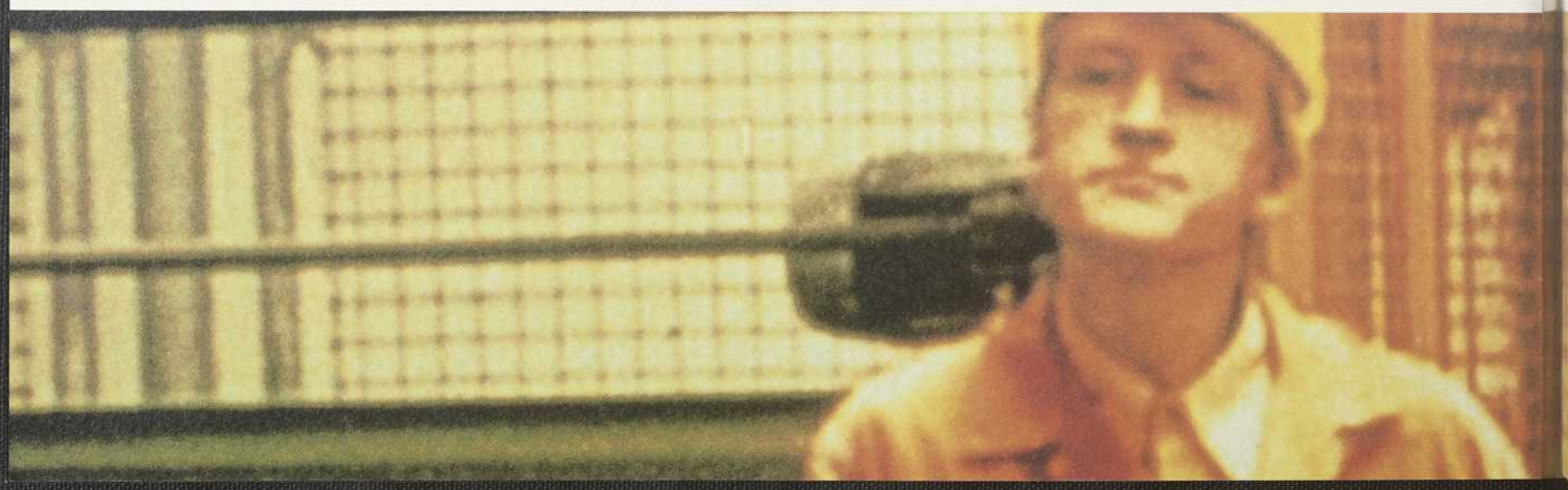
Comme nous le dit Thérèse St-Gelais à propos de Dijkstra dans ce numéro, ces corps sont fragiles et rebelles à la fois. Ce sont des corps adolescents, en transit, en déplacement. Leur monde est celui d'une communauté en devenir, d'un monde qui s'exprime dans sa potentialité, dans celle de chacun des individus qui le constitue. La photographie nous donne ces corps en partage, elle expose ce qui est potentiel, l'actualise dans le rapport interactif entre les images, avec le(s) spectateur(s).

Vulnérabilité et force, ces concepts traversent ce numéro, que l'on s'adresse à l'œuvre de quiconque des artistes dont il est question. Gillian Wearing, par exemple, ne cesse d'explorer, à travers diverses mises en scène photographiques ou vidéographiques, la vulnérabilité du concept d'identité, comme nous le montre Michael Newman. Cette œuvre s'inscrit dans une problématique qui oscille entre le *dêmos* et l'*idiome*, ce

One of the solitary figures found in Rineke Dijkstra's photographs appears on the cover of this third issue on the "idea of community." The body's sinuous line represents what is unique about it and underscores the person's individuality. In other photographs, other bodies present themselves the same way, all against a seaside background. When they came out a couple of years ago, these images were striking in their understanding of today's world and how they revealed the vulnerability and strength of a singular body within a community of bodies.

As Thérèse St-Gelais comments in her essay on Dijkstra, these bodies are both fragile and rebellious. Teenage bodies in transition and displacement, theirs is a community in becoming, a world that expresses itself in terms of its potential and that of each individual within it. The photographs offer up these bodies, exhibiting their potential and actualizing the interactive relationships among them, and with each and all viewers.

Vulnerability and strength – both concepts are found in this issue and run across the work of every featured artist. For example, Gillian Wearing's various photographic and video mises-en-scène explore the vulnerability of the notion of identity, as discussed by Michael Newman. This work is located within a problematic oscillation between *demos* and *idiom*, what is common and proper to each of us, what unites and isolates us. These concerns are also present in Lars von Trier's pessimistic work: obsessed with a community that seems to share loss and desolation, von Trier shows us des-



« La modification de la condition des étrangers qui s'impose actuellement conduit à réfléchir sur notre capacité d'accepter de nouveaux modes d'altérité[1]. » Julia Kristeva

qu'il y a de commun et de particulier chez tout un chacun, ce qui rassemble et ce qui isole. On retrouve ces préoccupations chez le pessimiste Lars von Trier : obsédé par une communauté qui semble être celle de la perte, de la désolation, von Trier nous montre des êtres démunis, parfois idiots, parfois non. Il montre le flottement des êtres, leur résistance à l'homogénéisation, ce qui passe souvent par une certaine aliénation. Et celle-ci se confronte à un environnement, à une « communauté » qui souvent demeure imperméable, insensible à la souffrance de l'aliéné, de l'autre. Ces personnages, nous dit Jerry White, se retrouvent dans une « communauté des émotions », dans le partage et l'empathie, plutôt que dans la rationalité du monde politique, économique ou social, tel qu'il se présente aujourd'hui. Ce serait vraisemblablement l'option d'un Alain Platel dont les spectacles mettant en scène professionnels et non-professionnels montrent derrière la misère humaine ce qu'il y a de vie et de singularité chez les démunis et chez les êtres en présence. C'est bien ce que nous démontre Guy Cools à son sujet quand il rappelle la notion de *moiroloi*, rite musical visant à exorciser la souffrance sous forme de catharsis collective. Ainsi, la souffrance individuelle devient-elle chez Platel le lieu d'interactions riches et complexes, remplies d'imagination et de créativité.

Patricia van Ulzen nous explique que le travail mi-utopique, mi-concret (en prise sur le réel) d'Atelier Van Lieshout est issu d'une reconnaissance de la peur qui habite nos contemporains, une peur envahissante et primitive. Les objets et installations proposés par Van Lieshout permettent une exploration de nos bizarreries psychiques ; ils offrent le refuge mais déclenchent aussi un processus analytique propice à l'apaisement. Comme le note Élisabeth Wetterwald, Philippe Parreno suggère que nous devenions des « spectateurs actifs ». Il met en scène différentes stratégies d'exposition et de participation qui permettent de découvrir son potentiel. Les stratégies alimentent des processus qui infiltrent le temps social

titute beings, at times idiotic, at times not. He shows the fleetingness of beings, their resistance to homogenization, often coming across as alienation, and faced with an environment often impervious and insensitive to the suffering of the alienated – the other. The characters, explains Jerry White, find themselves in a "community of emotions," of sharing and empathy, and not in the rationality of the political, economic or social world as its presents itself today. It would very likely be the choice of Alain Platel who uses professionals and non-professionals in his shows to reveal that behind human misery and destitution there is life and singularity. This is what Guy Cools demonstrates in referring to the notion of *moroloi*, a music ritual which exorcises suffering through collective catharsis. With Platel, individual suffering becomes the site of rich and complex interactions, filled with imagination and creativity.

Patricia van Ulzen explains how Atelier Van Lieshout's half-utopian, half-concrete (reality-based) work stems from an acknowledgment of our contemporary, invasive and primitive fears. The so-called "functional" objects and installations proposed by Van Lieshout allows for an exploration of our psychic oddities; they offer shelter but also trigger an analytical process conducive to appeasement. As noted by Élisabeth Wetterwald, Philippe Parreno suggests that we become "active viewers." He stages various exhibition and participation strategies that make it possible to discover one's potential. The strategies fuel processes that infiltrate social time

LARS VON TRIER, *THE IDIOTS*, 1998, IMAGE TIRÉE DU FILM _ FILM STILL; PHOTO: COURTESY ODEON FILMS.



lations soi-disant «fonctionnels» proposés par Van Lieshout visent à permettre l'exploration de nos bizarreries psychiques; ils s'offrent en refuge, tout en déclenchant un processus analytique qui favorise l'apaisement. Philippe Parreno nous propose par ailleurs de devenir, comme le note Élisabeth Wetterwald, des «regardeurs actifs». Il met en scène diverses stratégies d'exposition et de participation qui visent à faire en sorte que chacun redécouvre ses potentialités. Ces stratégies mettent en action des processus qui s'inscrivent dans un temps social et qui l'infiltrent, brisant l'imperméabilité du réel. Etoy, dont nous entretient Bertrand Gauguet, est un groupe actif sur Internet qui développe des stratégies propres à cette nouvelle réalité. Il s'adresse aux canaux d'information, et cherche par ces «actions individuelles partagées» à libérer l'imaginaire de l'emprise médiatique et corporative.

Enfin, la chorégraphe Lynda Gaudreau et l'artiste multimédia Jocelyn Robert discutent avec moi des nouvelles approches qui sont à l'œuvre dans leur travail respectif: rapport au public, aux interprètes, aux différents médias qui véhiculent le travail autant qu'ils en permettent de nouvelles orientations, de nouveaux fonctionnements. Pour eux aussi, il s'agit d'explorer des potentialités, qui s'expriment par la liberté de regarder, de choisir, d'orienter – ce que Gaudreau nomme «la construction de soi à travers les autres». À un moment dans cette conversation, Jocelyn Robert évoque la question de la traduction simultanée et de l'obligation quand se rencontrent des personnes de différentes langues de se pencher

frames to break with their imperviousness to the real. Bertrand Gauguet discusses the work of Etoy, a group working on the Internet and developing strategies adapted to this new reality. It addresses information channels and seeks to free the imagination from media and corporate ascendancy through "shared individual action."

Finally, choreographer Lynda Gaudreau and multimedia artist Jocelyn Robert discuss with me how their new approach to work has influenced their relationship to audience, performers and to the medias that project the work into different directions and modes. For them also, the matter consists in exploring new potentials expressed in the freedom to look, choose, orient – what Gaudreau calls "the construction of oneself through others." During the conversation, Jocelyn Robert evokes the question of simultaneous translation and the obligation, when people of different languages meet, of opening up to the other to understand. Linguist Antoine Berman speaks of "the experience of the foreign." For him, there is no question of denying strangeness in the translation phenomenon, nor of denying or erasing the other's quality as a stranger – he makes this an ethical point.

In several essays gathered in this issue, the figure of the *stranger* stands out. "One ought not to try fixing nor reifying the strangeness of the stranger. Just touch it, ever so lightly, without giving it a definitive structure," writes Julia Kristeva in *Étrangers à nous-mêmes*.[2] Numerous artists today are driven to touch this figure, to show the multiple forms it can

plus encore vers l'autre pour le comprendre. Le linguiste Antoine Berman parle de «l'épreuve de l'étranger»... il ne saurait être question pour lui de nier l'étrangeté dans le phénomène de la traduction, de nier ou gommer la qualité d'étranger de l'autre, et il en fait même une question d'éthique.

Dans nombre des essais qui sont ici regroupés s'élève la figure de l'*étranger*. «Ne pas chercher à fixer, à chosifier la figure de l'étranger. Juste la toucher, l'effleurer, sans lui donner de structure définitive[2],» dit bien Julia Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes*. Toucher cette figure, montrer les formes multiples qu'elle peut prendre, en extirper son potentiel de créativité, voilà ce qui anime beaucoup d'artistes aujourd'hui. Le paradigme de l'étranger est très fort dans un monde en état de transit, empreint de nomadisme, aux prises avec de constants déplacements sociologiques, éthiques, biotechniques, environnementaux, politiques. L'étranger est la figure, non pas du consensus ou du commun, mais de l'individu et du soi dans le monde. En révéler l'étrangeté même, et en libérer le potentiel, voilà la tâche qui nous attend, dans cette communauté sans communauté qui est la nôtre.

Chantal Pontbriand

take, to pull out its creative potential. The paradigm of the stranger is quite strong in this transiting, nomadic world, faced with constant sociological, ethical, bio-technical, environmental and political displacements. The stranger is not the figure of consensus or commonality, it is the figure of the individual and the self in the world. To reveal strangeness itself and to free its potential – this is the task that awaits us in this, our community without a community.

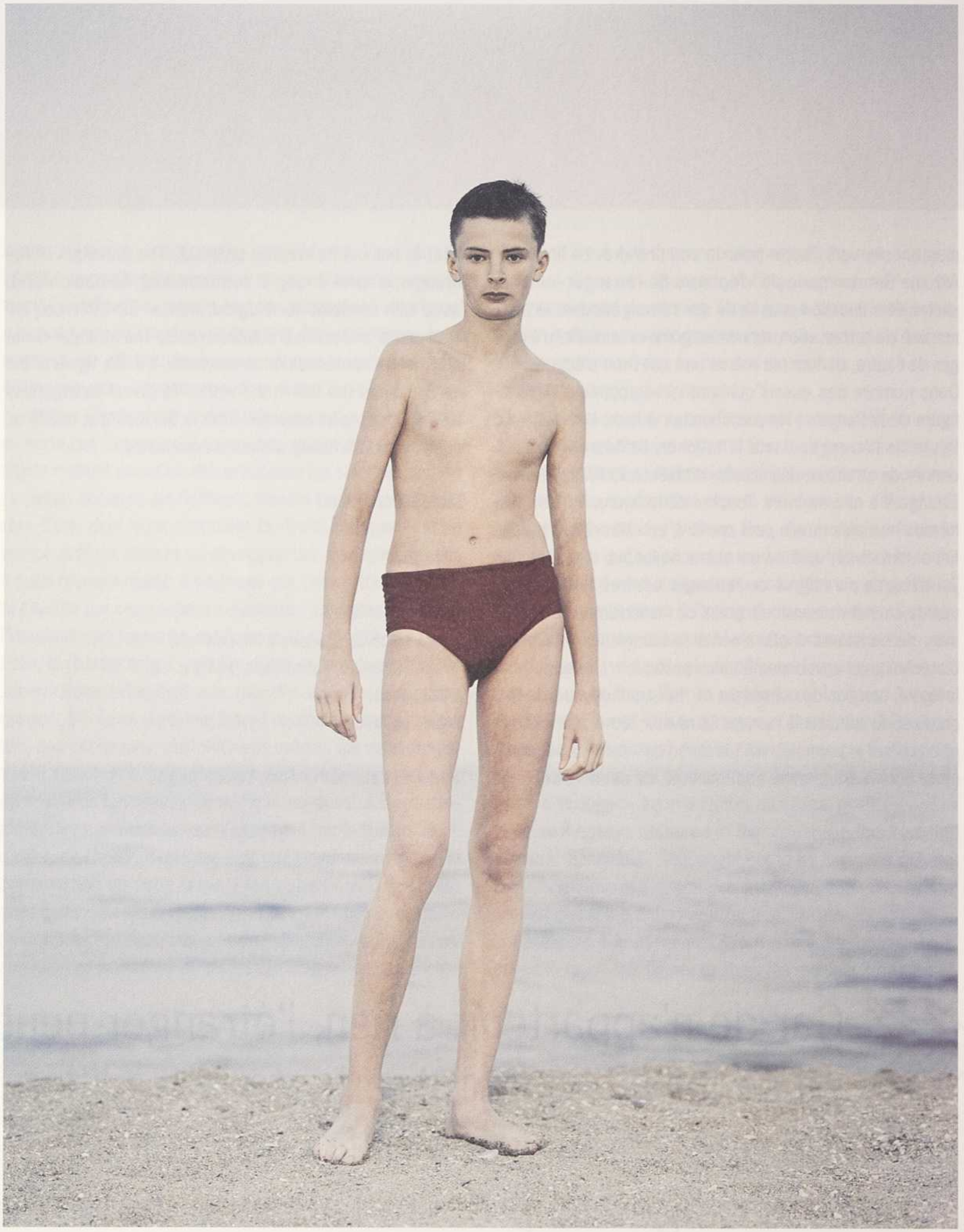
Chantal Pontbriand

NOTES

1. Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard, Folio/Essais, 1988, p. 10.
2. *Ibid.*, p. 11.
3. *Ibid.*, pp. 49-50.

Translated from the French by Colette Tougas.

« Car de n'appartenir à rien, l'étranger peut se sentir affilié à tout, à toute la tradition, et cette apesanteur dans l'infini des cultures et des héritages lui procure l'aisance insensée d'innover[3].» Julia Kristeva



PARACHUTE 102.15

Thérèse St-Gelais

RINEKE DIJKSTRA
Une communauté de solitudes

→ Un fort courant en photographie contemporaine montre la figure humaine comme motif unique et central de la photo. Ainsi bien centrée et isolée dans son cadre – et, de surcroît, récurrente dans les catalogues et périodiques quasi devenus «albums» – la figure ne manifeste pas toujours la manière de faire de l'artiste auteur. Véritable retour vers le portrait de type documentaire, cette nouvelle pratique est quelques fois comparée au naturalisme «à la dix-neuvième siècle». Se rapprochant en effet des grands portraits historiques par le format de la photo ou par la pose du modèle, par exemple, ces photos s'en écartent néanmoins par le «sujet» précisément

RINEKE DIJKSTRA
A Community of Solitudes
Thérèse St-Gelais

↓

A powerful current in contemporary photography flaunts the human figure as the photograph's single and central motif. Centrally positioned and isolated in its frame – and, moreover, recurrent in the catalogues and periodicals which have more or less come to look like "photo-albums" – the figure does not always divulge the artist's way of working. Suggesting

Page précédente _ Previous page: *Odessa, Ukraine, August 4, 1993.* Ci-contre _ Opposite: *Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992.*



qui s'y trouve représenté et qui n'a rien de la noblesse convenue. Le goût de l'heure est pour le sujet «sans qualités», le commun, le familier; pour celui, en somme, dont on ne soupçonnait pas auparavant qu'il puisse posséder quelque intérêt «photogénique». Artiste néerlandaise née en 1959, Rineke Dijkstra apparaît significative de cette exaltation pour la banale figure humaine... en apparence.

À son avantage, et ceci parce que sa démarche photographique appelle la leçon d'humilité, Dijkstra fléchit vers le sujet reconnaissable à son universalité, laquelle est non nécessairement perceptible à la surface de l'image, mais dans les revers de ses personnages. Ce sujet, à l'évidence, fait partie d'une communauté, à entendre dans le sens métaphorique du terme. Comme on dirait, par exemple, communauté d'intérêts, de goûts ou de destin. Or, chez Dijkstra, une expression comme celle de «communauté de solitudes» serait toute appropriée, compte tenu que ses portraits exhibent davantage des états d'âme que des physionomies spécifiques. Choisissant néanmoins des sujets non atypiques, chez qui donc l'on constate un «genre», un tempérament qui les distingue des autres, l'artiste évoque toutefois de potentielles affinités collectives, voire communautaires, repérables dans certains signes et attributs.

Rineke Dijkstra photographie de façon privilégiée les jeunes garçons et les jeunes filles dont on sent, chez les uns et les autres, une fragilité identitaire. Non pas que ces jeunes personnes soient destinées à ne jamais s'affirmer comme sujet singulier, mais plutôt qu'elles se trouvent précisément dans cette zone de transition où elles tentent une affirmation, laquelle, à nos yeux, s'exprime sans assurance. Devant nous semble se construire un sujet qui, sans le savoir, se montre dans son processus même de construction. Dans *The Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL*, une vidéo que Dijkstra a produite dans un club en 1996-1997, les adolescent-es, en retrait de la piste de danse et dans ce qui semble être une pièce attenante, dansent devant la caméra avec un entrain ou une langueur symptomatiques. Seul ou en couple, le jeune s'abandonne devant la caméra oubliant curieusement que cette caméra est aussi un œil qui le regarde, celui de Dijkstra en l'occurrence. En réalité, la caméra fait quasi-office de miroir dans ce cas-ci, alors que

a veritable return to documentary-type portraiture, this new practice has occasionally been compared to "nineteenth-century-style" naturalism. While indeed similar to large historical portraiture in terms of format and the model's pose, these photographs are nonetheless different in terms of the "subject" represented, bereft of the requisite decorum. The flavour of the hour is the subject "without qualities," the common, the familiar – in short, what had never previously been suspected of possessing the slightest "photogenic" interest. Born in 1959, Dutch artist Rineke Dijkstra appears representative of this tendency to exalt the commonplace human figure. But appearances can be misleading.

To her credit – and for the simple reason that her photographic practice calls for humility – Dijkstra tends toward what is universally recognizable in the subject, which, though not necessarily perceptible on the surface of the image, is revealed unbeknownst to her characters. This subject is evidently part of a community – understood in the metaphorical sense of the term, as when one refers, for instance, to a community of interests, or taste, or destiny. In Dijkstra's case, however, it is above all a "community of solitudes," given that her portraits exhibit more of a feeling than any specific physiognomies. Nevertheless, by choosing subjects who are not atypical, and thus in whom a "genre" can be noticed (that is, a temperament distinguishing them from the others), the artist nevertheless suggests potential collective – or even communitarian – affinities that can be detected in certain signs and characteristics.

Rineke Dijkstra photographs primarily adolescent boys and girls in whom a fragility of identity can be sensed. Not that these young people are destined never to assert themselves as singular subjects; rather, they find themselves in that very transition zone where they strive for an assertion which, to our eyes, lacks assurance in its expression. Before our eyes, and quite unself-consciously, we see subjects constructing themselves – revealing themselves in the very process of self-construction. In *The Buzzclub, Liverpool, UK / Mysteryworld, Zaandam, NL*, a video Dijkstra produced in a club in 1996-97, teenagers, away from the dance floor in what seems to be an adjacent room, dance in front of the camera with symptomatic gusto or languor. Alone

Ci-contre _ Opposite: *Almerisa, Wormer, The Netherlands, June 23, 1996.*



ce miroir ferait découvrir à celui qui s'y regarde une image inédite pour lui-même. Un miroir, en fait, qui renverrait une image aux prises avec le jeu inconscient de la séduction. À travers cette caméra, c'est un peu lui-même que le jeune regarde et aussi lui-même qu'il tente de charmer. Mais différemment de Narcisse qui s'embrouillait dans ce qu'il croyait être l'image d'un autre mais qui s'avérait la sienne, l'adolescent n'est pas tout à fait face à lui-même devant cette caméra. Et ceci non seulement parce qu'il s'agirait de celle de Dijkstra, mais plutôt parce que l'image qu'il montre en est une qu'il «travaille». Elle est en construction, telle une identité à se faire, un sujet à se définir. Et donc par conséquent une identité qui lui échappe encore[1]. (Ou alors est-ce peut-être le propre de l'idendité adolescente, voire de tous, que d'être continûment à se faire.)

Ces figures d'adolescents, et précisément telles que Dijkstra les capte, montrent l'image d'une appartenance à un groupe, une communauté potentielle, dont la particularité résiderait dans le rassemblement d'individus à la fois éminemment semblables et distincts. Nécessaire dans ce cas-ci, la distinction est recherchée et «en démonstration» précisément parce qu'elle permettrait le passage au monde adulte et au monde en général. La différence prenant place, elle normaliserait ainsi le rituel de l'inscription de l'identité du jeune dans une communauté en devenir, et où l'on saisirait, paradoxalement, une volonté d'identification à l'autre, de même que l'envie réelle de protéger les limites qui nous en séparent.

Dans *The Buzzclub...*, la transition des adolescents vers ce que l'on nomme la «maturité du sujet» se manifeste à travers divers accessoires, tels une

or in couples, the young people let themselves go in front of the camera, curiously forgetting that an eye – Dijkstra's eye, as it happens – is watching them. In fact, in this work, the camera acts almost as a mirror – except that this mirror provides whomever is gazing at it with an utterly new image. This mirror, in fact, returns to its viewer an image grappling with the unconscious play of seduction. Through the eye of the camera, it is to some extent themselves that the young people are looking at – just as it is themselves they seek to charm. But as opposed to Narcissus, who confused what he thought to be the image of another with what turned out to be his own image, the adolescents are not exactly facing themselves as they face the camera. And not only because it happens to be Dijkstra's camera, but rather because the image they reveal is one which they are still "working on." An image under construction, an identity to be created, a subject still to be defined. And, consequently, an identity which, for the time being, continues to elude them.[1] (Indeed, what is perhaps the defining characteristic of teenage identity – or even of identity as such – is to be continuously under construction.)

These teenage figures – the ones captured by Dijkstra at any rate – reveal a picture of group belonging, of a potential community, whose particularity resides in bringing together individuals at once eminently alike and distinct. Necessary in this particular case, the distinction is sought after and "demonstrated" precisely because it allows for the passage from the adult world to the world in general. As difference begins to assert itself, it will tend to normalize the ritualized inscription of the teenagers'





Le regard de Dijkstra parvient à extraire de l'Autre, du corps de l'Autre, sa «physicalité», c'est-à-dire ses caractéristiques physiques qui sont à se développer et que l'on perçoit, partant de cette «activité physique», dans la fébrilité qui s'en dégage.

cigarette, une gomme à mâcher, l'alcool, et évidemment les vêtements qui nous laissent pressentir une sélection hautement réfléchie. Or, ces accessoires, relativement minimalistes, participent à leur manière à l'expression d'une affirmation. Bien peu de choses, pensons-nous, mais c'est ce «peu» – à certains endroits exacerbé – qui, précisément, nous fait voir avec justesse l'instabilité du jeune. S'ajoute à cela une façon stéréotypée d'user de ces accessoires, qui se retrouve également dans la manière même de danser. En fait, c'est que ce «peu» et ces manières sont utilisés avec une maladroite théâtralité potentiellement responsable du caractère quelques fois amusant de la scène. Pour nous qui assistons à cette mise en scène d'un sujet en devenir, il y a risque d'être charmé, mais également risque d'être incommodé, car le constat de la fragilité de l'autre peut à tout moment verser dans l'indécence. Le glissement vers l'artifice, le dérapage potentiel vers ce qui ne s'affirme qu'en apparence, sans profondeur, sans conviction, est imminent. Ou alors on se laisse attendrir, ce qui nous apparaît plus aisé et naturel.

identity into a community still coming into being, where, paradoxically, it is possible to grasp the will to identify with the other, as well as the real desire to protect the limits keeping us apart.

In *The Buzzclub*, the teenagers' transition toward what might be referred to as the "subject's maturity" is manifested through various accessories, including cigarettes, chewing gum, alcohol, and of course the clothes which hint at having been the object of a highly self-conscious selection. Though relatively minimalist, these accessories all play a role in expressing an assertion. Not much to go on, you might say; but it is precisely this "not much" – exacerbated in some places – which enables us to see plainly the teenagers in all their instability. On top of which there is the stereotyped way of using these accessories, which also comes out in how they dance. It is the way this "not much" and its mannerisms are used with such awkward theatricality that potentially accounts for the scene's sometimes amusing character. As we watch the staging of these emerging subjects, we are liable to fall prey to their charm, but also to be bothered by it, because the observation of the fragility of the other is prone at any moment to topple into indecency. The shift toward artifice, the potential slip into what is asserted

Buzzclub, Liverpool, uk/Mysteryworld, Zaandam, nl, 1996-1997.





La communauté des corps

Le regard de Dijkstra parvient à extraire de l'Autre, du corps de l'Autre, sa «physicalité», c'est-à-dire ses caractéristiques physiques qui sont à se développer et que l'on perçoit, partant de cette «activité physique», dans la fébrilité qui s'en dégage. L'artiste avoue d'ailleurs très simplement que c'est la vulnérabilité de l'adolescent qui l'attire au premier abord et qui génère, tout compte fait, cette curieuse ressemblance entre tous ces personnages. À certains endroits, par exemple, la vulnérabilité de l'adolescent se sent jusque dans les pores de sa peau rosée[2]. C'est, en somme, véritablement le corps qui a la parole chez Dijkstra, et ceci sans qu'il lui soit nécessaire de se manifester vigoureusement. Sa seule présence, intégrée dans un décor minimal, suffit à signifier une sorte d'abandon devant la caméra de l'artiste. Entre elle et lui, on sent l'accord tacite. D'autant que le jeune sait qu'il est photographié. Le regard qu'il tend vers la photographe et vers nous est directif. En même temps qu'il est absorbé, et conséquemment fragile, empêchant ainsi l'arrogance de prendre place. Toute fébrile que soit l'image du sujet-modèle, elle n'écarte pas pour autant la dignité avec laquelle il semble s'affirmer.

Dans le cas des photographies des jeunes parturientes (*Julie Den Haag, The Netherlands, February 29* [1994]), la fragilité prend plutôt l'apparence de l'affaiblissement, de l'épuisement. Photographiées quelques moments après l'accouchement, ces femmes montrent encore les signes d'un difficile passage. Entre l'enfant et l'adulte, entre la fille et la femme, entre la vie protégée de l'embryon et celle risquée du nouveau-né, l'écart est ici rendu perceptible et avec grande sensibilité[3]. La maturité n'est jamais chose faite chez Dijkstra. De même que la résolution de l'identité n'est jamais accomplie.

Particulièrement dépouillées, et cela même si ses sujets se retrouvent dans un décor repérable, les photos de Dijkstra semblent évacuer le temps et l'espace. Dans un présent arrêté, dans un moment choisi, dans un entre-deux qui laisse entrevoir un avant et un après, qu'un transit est imminent, la photographe fixe le temps visible du franchissement.

Autant l'identité du modèle n'est pas fixe et se montre chancelante, autant cette incertitude, cette fragilité du sujet, se fait-elle voir avec éloquence.

A Community of Bodies

Dijkstra's gaze manages to pry loose from the Other – from the body of the Other – a "physicality" – that is, a set of physical characteristics which have to be developed and which can be perceived in the "physical activity," the very feverishness the body gives off. The artist, moreover, freely confesses that it is the adolescents' vulnerability which primarily attracts her and which generates, in the final analysis, the curious similarity between all her subjects. In certain places, for instance, the teenagers' vulnerability is such that it seems to seep from the very pores of their rosy skin.[2] In short, it is truly the body which speaks in Dijkstra's work – without there being any need for it to vigorously call attention to itself in order to do so. Its mere presence, integrated into a minimal backdrop, suffices to signify a sort of abandon in front of the artist's camera. Between camera and body, a tacit agreement can be felt. All the stronger that the adolescents know they are being photographed. The gaze they hold forth toward the photographer and the viewer is directive. And at the same time, it is absorbed, and consequently fragile, thus inhibiting any arrogance from setting in. As feverish as the subject's image may be, it never strays from the dignity with which it seems to assert itself.

In the photographs of the young parturients (*Julie Den Haag, The Netherlands, February 29* [1994]), fragility tends to take on the appearance of weakening and exhaustion. Photographed only moments after giving birth, these women still evince the signs of a difficult passage. The gap between the child and the adult, the girl and the woman, between the protected life of the fœtus and the precarious existence of the newborn, is made perceptible with great sensitivity.[3] Maturity is never something given in Dijkstra's work. Just as the resolution of identity is never consummated.

Particularly pared down – even in those cases where her subjects are shown in a recognizable setting – Dijkstra's pictures seem to evacuate time

CI-CONTRE _ OPPOSITE: *JULIE, DEN HAAG, THE NETHERLANDS, FEBRUARY 29, 1994.*





Trop évidente, en fait, pour qu'elle ne désigne pas les penchants de Dijkstra pour le statut par nature changeant de l'identité.

Le travail de Dijkstra semble, en effet, relever de cette manière de pensée qui voit la représentation de l'identité difficilement configurable. Depuis les années quatre-vingt, diverses désignations ont qualifié cette «identité». Elle a été dite mouvante, fuyante, floue ou nomade par exemple, pour reprendre ici l'expression longuement élaborée par Rosi Braidotti[4]. Or, cette figure du nomade – bien que l'expression soit quasi galvaudée maintenant – demeure la plus juste dans ce contexte-ci, parce qu'elle condense divers questionnements soulevés par la photographie de Dijkstra. Figure théorique potentielle du sujet contemporain, toujours selon Braidotti, le nomade est appelé à revoir son territoire et ses origines; il est fait de perpétuels changements, de transitions constamment reconduites et conséquemment toujours à fonder son identité. Une identité qui résistera à la définition... «as a performative image», dit encore Braidotti (p. 7), alors qu'elle ajoute plus loin: «Identity is a retrospective notion» (p. 14), signifiant ainsi que la vie se déroulant, l'identité se précise et se complexifie du même souffle et n'est donc jamais «figurable». Comme si elle ne pouvait être qu'à l'image d'un bilan dont le résultat demeurerait à jamais inconnu. Imprévisible, elle ne pourrait se définir qu'à partir de ce qui s'est passé; et jamais de ce qui reste à venir.

À plusieurs reprises, on aura comparé ses portraits de bord de mer (1992-1996) – toujours faits avec la figure de l'adolescent – à la célèbre *Vénus* de Botticellli. Et l'on pourrait également évoquer la *Vénus Anadyomène* d'Ingres, dans le cas précis de *Kolorbrzeg, Poland* (1992), alors que celle-ci se déhanche avec une fluidité typique du peintre classico-romantique. Dans ces photos, les jeunes proviennent de divers pays[5], mais toujours ils font dos à une mer, seuls, en duo ou en trio, et cette fois-ci sans autres «accessoires» que leurs vêtements de plage. À l'évidence, cette quasi-nudité, combinée avec l'allure frêle de leur corps, les rend vulnérables. Tels des rebelles sans défense, ils arrivent mal à attester d'une résolution identitaire. Tous différents, ces jeunes se rejoignent néanmoins à travers ce corps qu'ils «partagent» et cette pose qui leur est probablement

and space. In an arrested present, in a chosen moment, in the in-between which affords us a glimpse of both the before and after – suggesting that a transition is immanent – the photographer freezes the visible time of the passage.

Just as the model's identity is not frozen and is shown to be wavering, unsteady, this very uncertainty – the subject's fragility – is brought to light with eloquence. All too obvious, in fact, for it not to designate Dijkstra's penchants for the naturally changing status of identity.

Dijkstra's work seems, indeed, to stem from that line of thought which sees the representation of identity as being difficult to configure. Since the 1980s, this variety of "identity" has been described in various ways. It has, for instance, been said to be in motion, fleeting, fuzzy or nomadic, to use Rosi Braidotti's much theorized term.[4] And though the expression has subsequently become almost hackneyed, this figure of the nomad still remains the most accurate in this particular context, in that it condenses various lines of questioning raised by Dijkstra's photography. One of the contemporary subject's potential theoretical figures – to pursue Braidotti's notion – the nomad has been called upon to take another look at his or her territory and origins; the nomad is made up of perpetual changes, constantly renewed transitions – and is, consequently, forever founding his or her identity. An identity which resists definition "as a performative image," as Braidotti puts it (p. 7), adding: "Identity is a retrospective notion" (p. 14). In other words, as life unfolds, identity becomes at once more precise and more complex, without ever becoming "figurable." As if it could only echo a survey whose outcome would remain unknown. Unpredictable, it could only be defined from what has come, and never from what is to come.

Dijkstra's seaside portraits (1992-96) – again using the figure of the teenager – have often been compared to Botticelli's *Venus*. And one could also mention Ingres' *Venus Anadyomene*, particularly with regard to *Kolorbrzeg, Poland* (1992), which sways with all the fluidity of the classical-romantic painter. In these photographs, the young people are from a variety of countries,[5] but always with their backs to a sea, alone, in twos or threes, and this time

CI-CONTRE _ OPPOSITE: *JALTA, UKRAINE, JULY 30, 1993.*
PAGES SUIVANTES _ FOLLOWING PAGES: *ALMERISA, WORMER, THE NETHERLANDS, FEBRUARY 21, 1998. TIERGARTEN, BERLIN, AUGUST 13, 2000.*




UNITED COLORS OF BENETTON.



Far, therefore, from being intrusive, Dijkstra's photographic eye engages in a relation of understanding – even identification – with her model, which is at once physical and existential.

suggérée et qu'ils «exécutent», et il nous semble bien malgré eux, avec le même naturel forcé.

Dans le même esprit que sa vidéo *Buzzclub*, ces photos, aux titres descripteurs des endroits où les jeunes gens se trouvent, montrent des ports de corps qui trahissent l'assurance dont ils voudraient faire preuve. À l'évidence, ce corps leur échappe; ils n'en ont pas le parfait contrôle, ce que, pourtant, ils cherchent grandement à laisser croire. Et c'est précisément dans ce jeu où la mise en scène se confond avec leur réalité d'adulte «en cours» que leur pose nous est sensible. On peut, en effet, s'y reconnaître. Même au-delà des cultures. Et c'est ce que Dijkstra recherche, d'une certaine façon, en choisissant ses modèles en fonction des points de jonction qui les fusionnent[6].

Autoreprésentation et empathie

Fréquemment comparée à Diane Arbus – et à August Sander également, dont elle poursuivrait la tradition photographique du portrait – Dijkstra s'en écarte toutefois. Si Arbus s'est montrée singulièrement fascinée par le hors du commun dans le commun, Dijkstra, quant à elle, s'intéresse plutôt à l'universel dans le commun. À la fois à la recherche de ce qu'il y a de personnel et d'individuel chez la personne qu'elle photographie, elle désire néanmoins y retrouver également un caractère universel. C'est, en effet, ce qu'elle soutient dans la plupart des entretiens qu'elle accorde. Si bien que même alors qu'elle portraiture, comme on le disait si bien des grands portraits d'histoire, elle rejoint si intimement, si universellement, son modèle que c'est elle, tout compte fait, qu'elle autoreprésente. Le phénomène n'est pas nouveau; mais il se montre ici avec d'autres nuances. Ce n'est pas, par exemple, parce que l'on reconnaîtrait le style de Dijkstra à travers ses modèles et ses mises en scène que ses œuvres photographiques deviendraient des auto-

with no other "accessories" than their beach gear. Obviously, this quasi nakedness, along with their frail-looking bodies, makes them vulnerable. Like defenceless rebels, they have a hard time vouching for the resolution of their identities. All different, these teenagers nevertheless come together through the body they "share" and the postures which have no doubt been suggested to them and which they all seem to "carry out" in spite of themselves, with the same forced spontaneity.

Along the same lines as the *Buzzclub* video, these photographs – whose titles describe places where young people hang out – show a form of bodily bearing and carriage which betrays the self-assurance which the teenagers are at such pains to display. Evidently, their bodies thwart their control; they lack the perfect control over them, which they are so set on convincing us of. And it is precisely in this play – where staging is confounded with the reality of their "up-and-coming" adulthood – that their poses strike us as touching. For in them, we can recognize ourselves. Above and beyond cultural differences. And that is to some extent what Dijkstra is after, in choosing her models on the basis of the junction points which bind them together.

Self-Representation and Empathy

Often compared to Diane Arbus – as well as August Sander, pursuing as she does his photographic portrait tradition – Dijkstra nevertheless diverges from them in certain respects. Whereas Arbus was particularly fascinated by the uncommon within the common, Dijkstra is more interested in what is universal in the common. Looking for what is at once personal and individual in the person she is photographing, she also looks for their universal character. And, indeed, that is what she has emphasized in most of her interviews. To the extent that even in her portraiture work – as has been so aptly pointed out

Ci-contre _ Opposite: *Tiergarten, Berlin, June 7, 1998.*

portraits. Mais parce qu'elle développe une empathie envers ces adolescents qui l'incite à les photographier pour ce qu'elle pourrait, le temps précis de la pose, partager avec eux. Ce faisant, elle élimine en quelque sorte la distance entre elle et son modèle. Différemment peut-être encore de Diane Arbus, la caméra de Dijkstra s'engage dans un rapport au modèle où, justement, le rapprochement est plus que voulu, il est de prime abord recherché, et jusque dans les malaises identitaires que le jeune modèle laisse pressentir.

Ainsi si l'identité de l'adolescent est à se construire, celle de Dijkstra, voire de tout homme ou de toute femme, ne l'est pas moins. Et c'est à ce titre que l'artiste rejoint encore plus intimement les préoccupations de son modèle. Pointant de façon récurrente le sujet «in progress», elle montre les élans qui l'habitent, le faisant s'approcher ou s'écarter de la norme. Nécessairement, s'établit une circulation entre lui/elle et les autres, engageant un mouvement, une propension à devenir comme l'un, comme l'autre. Ce qui une nouvelle fois rapproche Dijkstra de la pensée de Braidotti: «Nomadic becoming is neither reproduction nor just imitation but rather emphatic proximity, intensive interconnectedness» (p. 5).

Loin donc de se faire intrusif, l'œil photographique de Dijkstra s'investit dans une compréhension de son modèle, voire une identification à celui-ci, à la fois physique et existentielle. Et, de fait, elle entraîne également le regard du spectateur dans un sentiment d'empathie envers l'adolescent. L'autorité du photographe s'éclipse ici ramenant avec elle toute impression de voyeurisme face au modèle. À cet égard, le format grandeur nature contribue à établir un rapport d'égalité entre les deux sujets et fait que c'est d'égal à égal que traitent les deux regards.

Les photos et vidéos de Rineke Dijkstra sont des œuvres où un déplacement se produit entre le modèle et le regard et qui n'a pas les inconvenances de l'épanchement. Contrairement à ce que d'autres en disent, la compassion n'advient pas comme réaction émotive première chez Dijkstra. Les œuvres sont émouvantes, mais non affligeantes. Authentiques, mais non ostentatoires ni présomptueuses. Et s'il y a déplacement de l'un à l'autre, de l'un vers l'autre, c'est que ni l'un ni l'autre, tout compte fait, ne sait exactement qui il est, ni dans quel monde il vit.

with regard to the grand tradition of historical portraiture – she merges so intimately, so universally with her model that, in the final analysis, she ends up producing self-portraits. The phenomenon is not new; but it manifests itself in her work with fresh nuances. It is not, for instance, because Dijkstra's style can be recognized in her models and staging that her photographic works become self-portraits. But rather because she develops an empathy toward the teenagers, which leads her to photograph them for what she can share with them – for the duration of the sitting at any rate. In so doing, she breaks down the distance between her model and herself. Differently, perhaps, from Diane Arbus, the relation Dijkstra's camera establishes with the model, the coming together it brings about, is not merely desired, but is first of all sought out – even in the identity-related uneasiness that the young models exude.

Thus if the teenagers' identity is still to be constructed, Dijkstra's own identity – or even that of any man or woman – is to that same extent open-ended. And it is in this respect that the artist merges still more intimately with the preoccupations of her models. Pointing in recurrent fashion to the subject "in progress," she reveals the élan which inhabits the emerging subject as it emulates or challenges the norm. A circulation is necessarily established between the subject and the others, giving rise to a movement, a propensity to identify with so and so, or copy such and such. Which points to a further affinity between Dijkstra's work and Braidotti's thought, when the latter writes: "Nomadic becoming is neither reproduction nor just imitation but rather emphatic proximity, intensive interconnectedness" (p. 5).

Far, therefore, from being intrusive, Dijkstra's photographic eye engages in a relation of understanding – even identification – with her model, which is at once physical and existential. And, in fact, it gives rise to a feeling of empathy toward the teenager in the viewer's gaze. Here the photographer's authority is eclipsed, taking with it any sense of voyeurism toward the model. In this respect, the life-size format contributes to setting up a relation of equality between the two subjects and makes the relationship between the two gazes a relation between two equals.

In Rineke Dijkstra's photographs and videos, a displacement takes place between the model and the gaze, which has none of the impropriety of effusive



Photos tirées de la série «Beaches», 1992-1996.
All photos from "beaches" series, 1992-96.

Thérèse St-Gelais est historienne et critique d'art. Elle enseigne l'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Elle vit à Montréal.

NOTES

1. Nous nous référons ici à l'ouvrage de Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, New York et Londres, 1990) où elle défend cette thèse de la construction du sujet.
2. Cette remarque est pertinemment soulevée par Claire Bishop dans un entretien qu'elle fait avec Rineke Dijkstra (*Flash Art*, nov./déc. 1998).
3. Dans les modèles que Dijkstra choisit, l'on pourrait commenter aussi ces matadors («bullfighters»), figures non insignifiantes dans la démarche de l'artiste. Menant des combats les polarisant constamment entre la vie et la mort, ces hommes ne s'en trouvent pas moins emblématiques, en effet, de cet intérêt singulier de la photographe/vidéaste pour la vie et ses revirements soudains.
4. Dans *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994.
5. Ces portraits ont été pris en Angleterre, en Belgique, en Croatie, aux États-Unis, en Pologne et en Ukraine.
6. Dijkstra n'est pas seule toutefois à sélectionner ses modèles et je me référerai ici au texte de Nathalie Delbard, «La Photographie, vers une communauté sur mesure» (PARACHUTE 101), où elle analyse avec justesse, la photographie contemporaine et son engouement pour les portraits d'individus et de petits groupes qu'elle met en relation avec le phénomène actuel de la globalisation. Ce que Michael Bracewell relève également du travail de Dijkstra alors qu'il dit: «The importance and potency of Rineke Dijkstra's work in photography and video derives in part from her specific return to a selective eye, while responding to a culture which lives in partial ease with the ubiquity of recorded images of people» (*Rineke Dijkstra: Location*, The Photographers' Gallery, Londres, 1997). Soulignons également les recherches récentes de Chantal Pontbriand réunies dans *Communauté et Gestes*, paru aux Éditions Parachute (2000).

outpourings. Contrary to what has been said elsewhere, compassion is not brought into place as the primary emotive reaction toward Dijkstra's work. The works are touching, but not pathetic; authentic, but neither ostentatious nor presumptuous. And if there is a back-and-forth movement between the two, it is because, in the final analysis, neither of them knows exactly who they are, or in what world they are living.

Thérèse St-Gelais is an art historian and critic. She teaches art history at the Université du Québec à Montréal. She lives in Montréal.

Translated from the French by Stephen Wright.

1. I am drawing here upon the work of Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1990), where she makes the case for the construction of the subject.
2. This point was appositely raised by Claire Bishop in her interview with Rineke Dijkstra in *Flash Art*, Nov./Dec. 1998.
3. Amongst the models Dijkstra chooses, one could also mention the bullfighters, who, though engaged in combats which constantly polarize them between life and death, are nonetheless emblematic of the photographer/video-filmmaker's singular interest for life and its sudden turnarounds.
4. In *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994.
5. These portraits were taken in Belgium, Croatia, England, Poland, the Ukraine and the United States.
6. Dijkstra is not, however, alone in selecting her models, and in "La Photographie, vers une communauté sur mesure" (PARACHUTE 101), Nathalie Delbard rightly analyzes contemporary photography's infatuation with portraits of individuals and small groups, which she posits in reaction to the current phenomenon of globalization. Michael Bracewell has also commented on this aspect of Dijkstra's work, writing: "The importance and potency of Rineke Dijkstra's work in photography and video derives in part from her specific return to a selective eye, while responding to a culture which lives in partial ease with the ubiquity of recorded images of people." *Rineke Dijkstra: Location*, London: The Photographers' Gallery, 1997. See also Chantal Pontbriand's recent research on the subject published in *Communauté et Gestes* (Parachute Publications, 2000).

Élisabeth Wetterwald

PHILIPPE PARRENO

L'exposition comme pratique de liberté

→ La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comment les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité... La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du « public », sinon passif, du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des « viveurs »[1].

Philippe Parreno fait partie de la génération d'artistes qui a émergé au début des années 1990, et dont les préoccupations formelles, sociales et esthé-

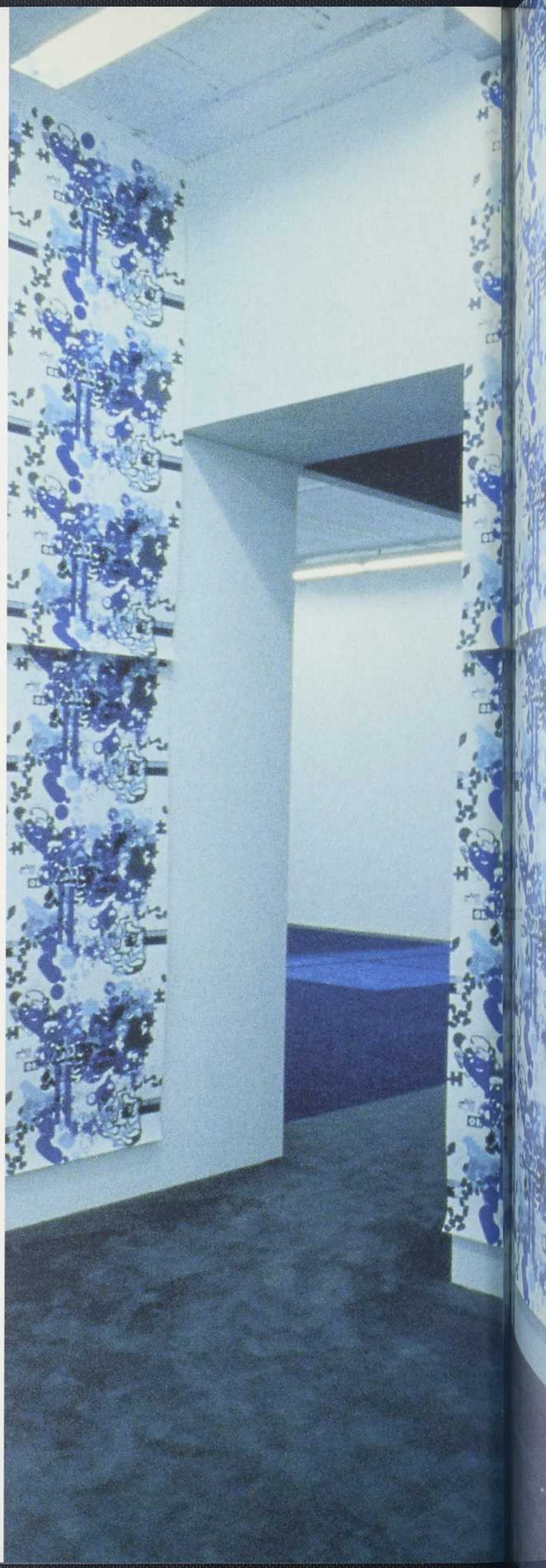
1995-1997, 1997; PHOTO : (I. KALKKINEN) MAMCO, GENÈVE.
ANYWHERE OUT OF THE WORLD, 2000; PHOTO : (I. KALKKINEN) MAMCO, GENÈVE.



tiques allaient radicalement renouveler le paysage artistique français. Portée principalement par Nicolas Bourriaud et Éric Troncy[2], ce qu'on a pu appeler la « nouvelle vague[3] » artistique s'est imposée, paradoxalement, par une mise en retrait volontaire, par une modestie de moyens, par une insouciance totale vis-à-vis de toute téléologie de la pratique artistique; en rupture complète avec ce qui marchait jusqu'alors, à savoir la peinture, les grands formats, l'expressionnisme individuel et la grandiloquence pompière propres aux années quatre-vingt. Les expositions auxquelles ces artistes participaient alors avaient un caractère résolument collectif – loin des traditionnels *show-rooms* que sont souvent les « expositions de groupe » –, les travaux se répondant les uns aux autres dans une stimulation réciproque; l'ensemble relevant d'un spectacle son et lumière, d'un paysage atmosphérique, voire d'un laboratoire dans lequel le visiteur était invité à partager différentes activités et expériences.

« Lors d'une conversation avec Liam Gillick en 1991, nous avions estimé que les artistes des années 1980 avaient fait beaucoup de shopping dans les bons magasins. Nous avions également convenu que les artistes des années 1990 seraient probablement ceux qui à dessein iraient faire du shopping dans les mauvais magasins », écrit Éric Troncy, dans un texte évoquant le changement de registre des années 1980 aux années 1990, dans l'art et dans le cinéma en particulier: passage du *clean* au *gore*, du tout-normatif à l'exaltation de l'atypique, voire du monstrueux[4]. Moins sûre d'elle-même, moins portée par le désir de *faire œuvre* à tout prix, moins préoccupée par l'histoire de l'art et par la représentation, cette génération d'artistes était en effet prête à prendre en charge le réel (*tout* le réel, sans souci de hiérarchie), le quotidien, les relations humaines; soucieuse de composer avec une culture commune faite de musique, de cinéma, de BD, mais aussi de télévision et d'images multiples, dans un mouvement de recyclage permanent.

C'est dans ce contexte fébrile que Philippe Parreno a développé un travail protéiforme, fait de performances, de conférences, de vidéos, d'édition, d'ateliers de travail et de fêtes, multipliant de surcroît les collaborations avec d'autres artistes ainsi qu'avec des personnes étrangères au monde de l'art.



Poster Twice, Ann Lee Colors, 2000; PHOTO : (I. KALKKINEN) MAMCO, GENÈVE.


JON N LEE
NO
GHOST
JUST
A

«One Thousand Pictures Falling from One Thousand Walls»

Tel est le titre énigmatique de sa récente «exposition rétrospective» – «mise-en-scène» ou «paysage» seraient en l'occurrence plus adéquats – au MAMCO à Genève[5]. Conçue comme un parcours à travers différentes salles, l'«exposition» se présente comme une succession d'espaces, aux atmosphères à chaque fois singulières, dont le fil conducteur, étrangement, est le son. La première salle est apparemment vide, simplement recouverte d'une épaisse moquette grise; un haut-parleur transparent est accroché au plafond, dans un coin. Des sons provenant des autres salles y parviennent étouffés. Du haut-parleur part un «chemin», matérialisé au sol par un pan de moquette bleue, qui amène à la pièce suivante. Là, dans l'obscurité, est diffusée la vidéo *Anywhere Out of the World* (2000): une voix féminine semble parcourir la pièce, courant d'une enceinte à l'autre, et s'évanouissant à la fin dans la salle suivante. Annlee raconte son histoire. Sur l'écran, c'est un personnage de synthèse, fragile figure de petite fille aux teintes bleutées et aux yeux immenses, stylisée à l'extrême, qui s'adresse au visiteur de façon troublante: «Je m'appelle Annlee [...] J'ai été achetée pour 46 000 yens [...] J'ai été dessinée pour pouvoir intégrer n'importe quelle histoire, mais sans chance de survivre à aucune d'elles [...] Après avoir été vendue, j'ai été redessinée [...] J'appartiens à celui ou à celle capable de me remplir d'imaginaire [...]». Annlee est en effet un personnage de manga japonais, dont Pierre Huyghe et Philippe Parreno ont acheté les droits à une agence spécialisée dans la production de mangas. Alors que les personnages destinés à avoir une longue existence valent très cher, Annlee n'a pas été conçue pour survivre très longtemps. Les deux artistes se sont donc emparé de cette petite coquille vide, l'ont synthétisée pour la «remplir», lui donner une identité, des traits psychologiques ainsi qu'une voix, chacun à sa manière[6].

«Not a ghost, just a shell» – «Pas un fantôme, juste une coquille» –, poursuit la voix sur l'enceinte de la troisième salle. On suit donc le fil, pour découvrir une salle plus éclairée, tapissée de dessins et d'une affiche figurant Annlee, ayant pour titre la fameuse phrase «No Ghost Just a Shell», «Shell» étant symbolisé par le logo de la société pétrolière. On entend de longs *riffs* de guitare provenant d'une autre salle: dans celle-ci, soudain, le silence, et une lumière forte éclairant sur un mur la photographie d'un enfant d'une dizaine d'années, au visage poupin et enjoué, mais dont, étrangement, le corps et les mains surtout ne «cadrent» pas avec le reste. Le cartel nous apprend qu'il s'agit d'une photographie d'Inez van Lamsweerde dont on connaît les troublantes images retouchées sur ordinateur. Il pourrait donc bien s'agir d'un être hybride, un corps d'adulte affublé d'une personnalité d'enfant – cette bouille ronde, ce regard effronté, ce bout de bois rafistolé qu'il tient dans ses mains, ce sac en plastique bleu qui dépasse de sa poche... La lumière s'éteint. Sur un autre mur apparaît une image vidéo, comme s'il l'on avait subitement ouvert une fenêtre sur l'extérieur: un paysage nocturne apparaît, qui ressemble à un terrain vague. Au fond, on aperçoit des immeubles, tandis qu'au premier plan, des sacs plastiques multicolores sont accrochés à de petits arbres morts. Sur le rythme lancinant des accords de guitare (une musique d'Angus Young), l'image, presque immobile, s'anime en fonction de variations atmosphériques et temporelles (brouillard, vent, aube, aurore). Les éclairages tournent, passent par moments sur les sacs qui prennent alors des allures de feux colorés irradiant dans la pénombre. Le titre de l'installation est énigmatique: *Crédits*, suivi d'une quinzaine de noms. «Ce film est le résultat d'une enquête autour d'un lieu. Il est le produit de différents points de vue subjectifs regroupés autour d'un souvenir», explique Parreno. Ce lieu, ce sont les terrains vagues qui entourent les villes nouvelles au moment du lancement du programme des ZUP (Zones d'Urbanisation Prioritaire) en 1976. Le souvenir, ce sont les enfants qui protestent contre la disparition de leurs terrains de jeux en dégradant les arbres plantés par la municipalité et en accrochant des sacs plastiques aux jeunes pousses...

Dans la salle suivante, un curieux silence, et un grand vide. Au sol, comme pour donner vie à cette pièce close, un assemblage de morceaux de moquette plus foncée dessine l'ombre d'une fenêtre entrouverte et les barreaux d'un balcon. C'est la salle de lecture. Dans un coin, des magazines sont posés par terre, que le visiteur peut feuilleter. Il s'agit de *Anna Sanders – L'histoire d'un sentiment*, «revue-synopsis» publiée en 1997 (en collaboration avec Pierre Huyghe), dont l'unique protagoniste, Anna, n'est révélée que par le choix des articles, des photographies (aucune d'Anna elle-même) et de la

maquette: une histoire en creux en quelque sorte, amenée à se développer dans d'autres publications qui devraient présenter de la même manière d'autres personnages. Dans la salle suivante est projeté *Vicinato 2* (2000)[7], un film en couleur de onze minutes dont le scénario est basé sur une conversation entre Liam Gillick, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija. Surplombant Monaco, les quatre protagonistes (des acteurs professionnels) échangent des propos sur leur fonction dans la société, sur les possibilités d'action, sur l'évolution du capitalisme, sur les alternatives à trouver, tandis qu'une voix off commente par moments les attitudes ou les propos des personnages. Cette dernière salle débouche sur la première; retour au silence, retour à la lumière du jour.

Sauver les images, combler les vides

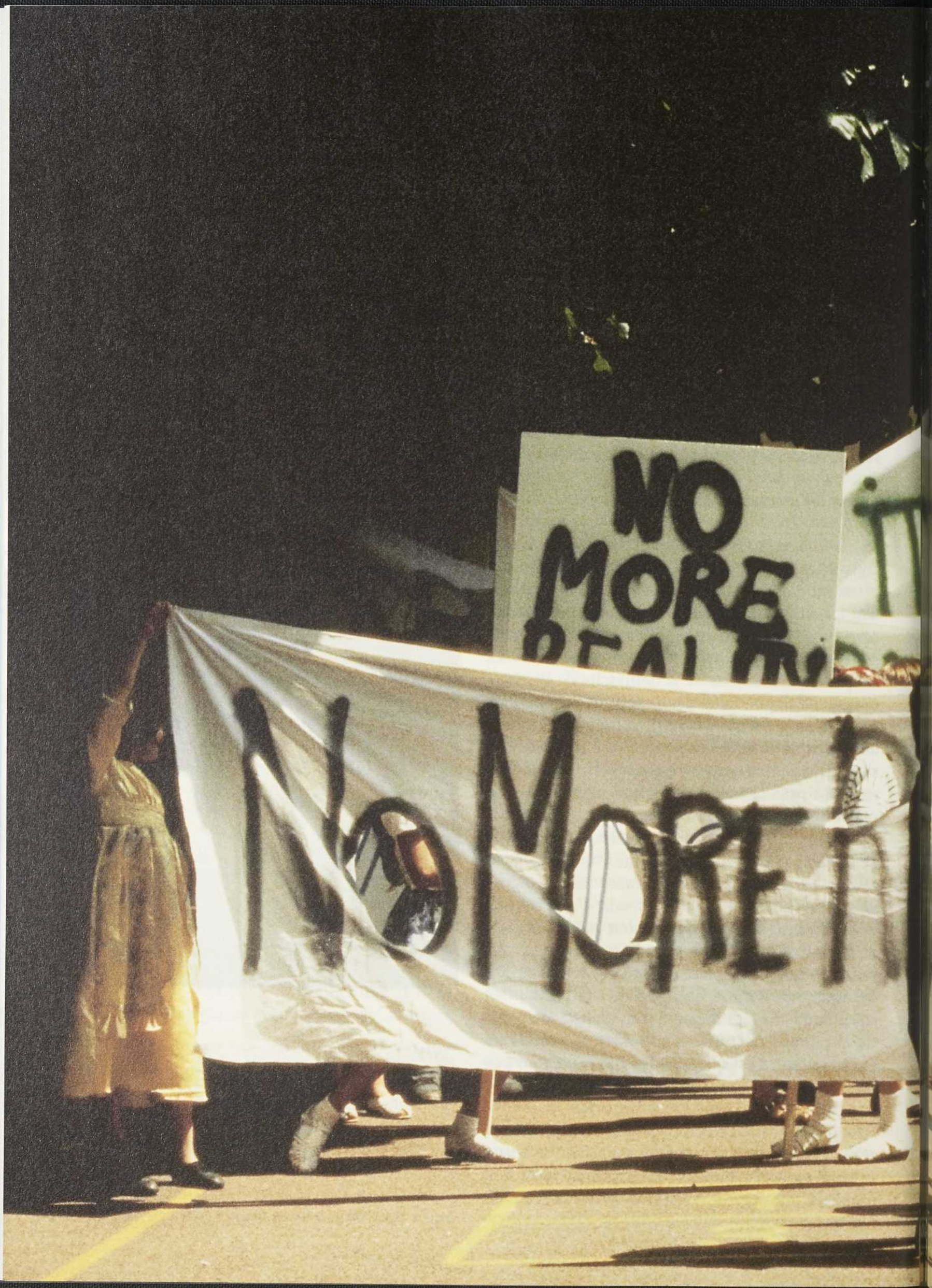
Si, comme on l'a dit, l'œuvre de Parreno se présente sous de multiples facettes, puisant ses références et ses sources dans des régions multiples, accumulant les clins d'œil et les private jokes, offrant des niveaux de lecture et de signification inépuisables, cette exposition genevoise concentre néanmoins les principaux enjeux de la démarche de l'artiste, entreprise depuis plus de dix ans. «Philippe Parreno ne se présente pas tant comme un créateur d'objets que comme un sauveteur d'images, une sorte de "mémoire vive"», écrivait Jean-Yves Jouannais en 1992[8]. Le travail de Parreno semble en effet relever d'une vaste entreprise de récupération: il s'agit de piocher ici et là des souvenirs, des moments de socialité éphémères, des images vouées à disparaître, des expressions langagières, des témoignages ou des objets, et de les réinvestir d'une charge, de leur donner forme quand ils n'en ont pas ou plus, de les transformer de façon à ce qu'ils acquièrent un statut nouveau; une entreprise de reconstruction de signes, en somme, qui consiste à raccrocher les signifiants aux signifiés qui s'en étaient éloignés. Ce qui donne néanmoins à l'œuvre son caractère énigmatique, c'est que les signifiants ne sont pas toujours rattachés aux signifiés qu'on leur aurait désignés a priori. D'où ce trouble parfois, cette confusion savamment entretenue, qui désorganise les réflexes des visiteurs et donne naissance à une «réalité» autre, à de nouveaux points de vue sur le monde, à une perception à la fois faussée et comme *régénérée*.





Poster Twice, Vicinato 2 (film), 2000; photo : (I. Kalkkinen) mamco, Genève.

Pages suivantes: *No More Reality (Batman Return)*, 1991 photo : Air de Paris.


NO
MORE


NO
MORE
REALITY
NO

L'enjeu était de matérialiser, de faire exister des moments furtifs et de les faire accéder au réel, de les inclure littéralement dans notre environnement: c'est le contraire de la réalité virtuelle, c'est de la virtualité réelle.

Lorsque, par exemple, Parreno demande à des enfants de participer à une manifestation et de défiler sous des banderoles portant l'inscription « No More Reality[9] », lorsqu'il invite les visiteurs d'une galerie à chausser des *Reebok* et des lunettes qui altèrent la vision normale[10], lorsque enfin il envoie un « facteur » sonner chez les gens pour leur faire commenter des images[11], il injecte des perturbations dans le monde ordinaire, il crée des courts-circuits pour engager un processus de re-création du réel. Subitement, les choses ne semblent plus être à leur place, les personnalités se détachent de leurs enveloppes, les comportements ne cadrent plus avec la norme. De même, dans le troisième volet de « No More Reality », Parreno puise des objets dans des films à succès pour en faire des arrêts sur image à réinterpréter dans le réel: le grille-pain du sitcom *Alf* devient ainsi une sculpture (*One Hundred Toasts and Toaster*, 1991), le panneau indicateur du générique du film *Twin Peaks* prend des allures monumentales (*Welcome to Twin Peaks*, 1991), tout comme le ballon emprunté à *Batman* (*Batman*, 1993). « L'enjeu était de matérialiser, de faire exister des moments furtifs et de les faire accéder au réel, de les inclure littéralement dans notre environnement: c'est le contraire de la réalité virtuelle, c'est de la virtualité réelle » commente Parreno[12]. Puisqu'il est dorénavant entendu que le monde est fait d'« images en circulation », Parreno reprend la proposition et l'inverse: il nous invite à circuler autour des images, à les traverser même, en adoptant un point de vue qui n'est pas celui du téléphage, ni même d'un spectateur, mais celui d'un *regardeur* actif. Il s'agit de « se demander comment un événement peut encore exister, peut être présenté, quand il est terminé[13] », de vampiriser les images en quelque sorte, de les *réaliser*, littéralement, comme pour éviter qu'elles ne s'évaporent trop rapidement.

Gérer le temps, mettre en scène

Si Parreno fait souvent référence au cinéma, il a aussi adopté semble-t-il l'attitude et la fonction du metteur en scène: il emprunte au réel (des faits, des images, des conversations), les scénarise, puis leur « donne corps » en les dotant d'un temps et d'un espace spécifiques. L'exposition genevoise est à cet égard exemplaire: l'artiste parvient à *exposer* du son, du vide, des souvenirs, du silence, du temps de lecture, de l'ombre, du manque, de la parole. Tout son travail pourrait se résumer à cette figure de la *coquille vide*; collection de formes en attente de fonds, de creux en attente de pleins. L'exposition elle-même se présente comme un paysage à traverser, chaque visiteur y puisant des unités distinctes qu'il a le loisir d'assembler comme bon lui semble afin de construire son propre récit. Comme le soulignait Nicolas Bourriaud, l'artiste donne des pistes; à chacun de faire le reste: « Ce qui m'intéresse dans ton travail ce sont en premier lieu les préoccupations foncièrement *démocratiques* qui l'animent: on nous a assez répété que l'art nécessitait un regard "aristocratique", qu'il "élevait" l'âme humaine, qu'il transcendait les préoccupations quotidiennes... Or, tu ne cesses de construire des situations d'exposition régies par un strict souci de "laisser sa chance" à chacun[14] ». L'exposition comme espace inachevé et comme pratique de liberté.

Pour « Snow Dancing »[15], par exemple, Parreno avait invité, pour la veille du vernissage, une centaine de personnes à une fête dans les locaux du centre d'art où elles avaient eu la possibilité de participer à différentes activités. Le lendemain, jour de l'inauguration, l'espace était déserté mais avait été modelé par l'usage qui en avait été fait la veille, et dont il portait les stigmates. De même, pour concevoir « L'Établi »[16], l'artiste avait invité différentes personnes à venir passer le 1er mai dans la galerie,

Ci-contre: *No More Reality (Alf)*, 1991; photo : Air de Paris.



Face au simulacre généralisé, Parreno oppose un mode de résistance pervers : l'infiltration.

afin qu'elles s'y adonnent à leurs *hobbies* tout en produisant quelque chose en commun. Couture, bricolage, montage de circuits électroniques, cuisine, peinture avaient ainsi été requis pour occuper la journée et pour fabriquer des ours en peluches capables de « répéter les secrets ». En appuyant sur la patte d'une peluche, on pouvait lui glisser quelques mots à l'oreille et enregistrer le message; en la pressant de nouveau, le secret était répété. La journée avait été filmée par un vidéaste amateur et, les jours suivants, l'exposition se présentait comme une installation : les ours en peluche, posés sur une table, regardaient le film de la journée de préparation. En créant ce type d'événement, Parreno court-circuite les modes de diffusion traditionnels de l'œuvre d'art, ses conditions de visibilité, ses possibilités d'appréhension. D'une part, l'artiste et ses coréalisateurs sont engagés dans un même processus, sans que soit établie de préséance de l'un sur l'autre; d'autre part, l'« exposition » en elle-même ne dure que quelques heures, le reste étant affaire de *commentaire*. « Une exposition, c'est comme ces films à *happy ending*, quand à la fin du film, le héros ne meurt pas mais survit à l'histoire. Une exposition, c'est quand à la fin, il y a quelque chose à voir[17] », écrit Parreno, défaisant par l'absurde les rouages traditionnels de la représentation. Il s'agit de créer des événements qui donnent lieu à des formes en constante évolution. L'art, à cette aune, n'a plus rien à voir avec la problématique de l'objet, mais avec l'idée d'un *processus*, et c'est dans cette mesure qu'il est capable de sortir du temps sacré instauré par le lieu d'exposition, pour se répandre dans le temps social.

Imiter, prendre en charge

Parreno aime *faire parler* les gens. Il donne une voix à Annlee pour qu'elle puisse exprimer sa personnalité naissante, il transforme des nounours en échotiers; les figures de la protestation sociale sont récurrentes dans son travail (réunions, discours, manifestations), et nombreuses sont les occasions de *recueillir des voix*, sous la forme de souvenirs, de témoignages ou de conversations organisées. De même, l'imitation est un mode d'expression qu'il affectionne particulièrement. L'imitateur est en effet celui qui *dés-autorise* la parole. À travers lui, ce sont des milliers de voix qui s'expriment, s'opposant par là à la parole, unique et singulière, du spécialiste. L'imitation dé-hiérarchise, dé-normalise; elle brouille les canaux traditionnels de la communication comme elle altère les modèles de comportement : lorsque j'imite, les autres parlent à travers moi comme je parle à travers les autres, et j'adopte de surcroît leur manière de penser. Dans *La Nuit des héros*[18], Parreno met en scène un historien de l'art, Dante (incarné par l'imitateur Yves Lecoq), qui s'isole afin d'écrire une histoire de l'art moderne. Peu à peu, les personnages le vampirisent et on le voit entrer dans un étrange état de schizophrénie : Yves Klein, conversant avec Lucifer, prend la voix de Jean-Pierre Papin, Andy Warhol commence à parler avec la voix de Françoise Sagan, et ainsi de suite... tandis que Béatrice, la voisine de Dante, tente d'opposer à sa folie des images de la vie quotidienne qu'elle filme dans son environnement. Dans le cadre d'un projet sur Yves Lecoq (*L'Homme public*, 1994-1995), Parreno avait demandé à l'imitateur de prononcer un discours pré-inaugural, précédant l'inauguration officielle du Musée d'art contemporain de Marseille par Jacques Toubon, alors ministre de la culture[19]. Lecoq commençait par prendre la voix de Toubon, puis empruntait les voix de différentes personnalités, ridiculisant plus ou moins les discours officiels. Une corde avait été coupée pour clore l'allocution, puis recollée juste avant l'arrivée en scène du ministre. « Il n'y a pas de différence fondamentale entre le réel, l'image et le commentaire, explique Parreno. Je cherche des espace-temps dans lesquels ces trois éléments peuvent être appréhendés simultanément[20] ». L'imitateur,

somme des possibles, média personnifié, nœud interactif, est l'incarnation de cette trilogie: à la fois individu (singulier, authentique), homme public (pluriel, imposteur) et commentateur (critique, en marge). «Ne croyez pas ce que vous croyez voir», intime Parreno imitant dans une de ses conférences[21] la voix de Godard; «un arbre de Noël au mois de juillet, [...] «ce sera une œuvre d'art pendant onze mois de l'année et le douzième mois, ce ne sera plus une œuvre d'art, ce sera Noël...». L'imitation devient ainsi ce qui, paradoxalement, révèle l'illusion; elle s'oppose en cela aux effets hallucinogènes de l'univers médiatique dont est saturé notre quotidien[22].

Face au simulacre généralisé, Parreno oppose un mode de résistance pervers: l'infiltration. Il ne s'agit pas de dénoncer une réalité imperméable, de laquelle on se sent exclu; il s'agit de *jouer*, dans tous les sens du terme, avec le déjà-donné. Le monde de l'art, comme le monde «réel» a des frontières poreuses; les passages et les échanges de l'un à l'autre sont possibles. Le jeu sur les temps de l'œuvre d'art (temps de fabrication, de visibilité, d'appréhension et de «persistance») est pour Parreno une façon de sortir du schéma rigide de la représentation, imposé depuis des siècles, pour investir les structures sociales en douceur, et pour gérer la possibilité d'une intégration de l'art dans d'autres canaux de communication.

Élisabeth Wetterwald est critique d'art. Elle vit à Paris.

French artist Philippe Parreno is part of a generation of artists who readily deal with the atypical, even the monstrous. Recycling souvenirs, destitute images, testimonies or objects, he reinvests them with a charge that gives the work an enigmatic and troubling aspect. In short-circuiting the work's traditional modes of dissemination, presentation and reception, Parreno proposes a perverse type of resistance: infiltration.

NOTES

1. Extrait de «Rapport sur la construction des situations», *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997.
2. Critiques d'art et organisateurs d'expositions telles que «Ozone», APAC, Nevers, 1989; «French Kiss», Halle Sud, Genève, 1990; «No Man's Time», Villa Arson, Nice, 1991; «Il faut construire l'Hacienda», CCC, Tours, 1992; «Surface de réparations», FRAC Bourgogne, Dijon, 1994, etc.
3. On pense notamment à Vanessa Beecroft, Henri Bond, Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Bernard Joisten, Pierre Joseph, Rirkrit Tiravanija...
4. Dans «Scary Monsters», *Documents sur l'art*, n° 1, octobre 1992, repris dans *Le Colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (textes 1988-1998)*, Les Presses du réel, Dijon, 1998.
5. *One Thousand Pictures Falling from One Thousand Walls. 1997-2000*, Musée d'art moderne et contemporain, Genève, 25 octobre 2000–21 janvier 2001.
6. Pierre Huyghe en a fait *Two minutes out of the Time* (2000).
7. Suite de *Vicinato 1*, coréalisé par Carsten Höller, Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija, Milan, 1995.
8. Dans *artpress*, n° 168, avril 1992.
9. «No More Reality II», 1991.
10. «How We Gonna Behave», en collaboration avec Pierre Joseph et Bernard Joisten, Galerie Max Hetzler, Cologne, 1990.
11. «Lost Paradise», Kunstraum, Vienne, 1994.
12. Dans un entretien avec Nicolas Bourriaud, «Virtualité réelle», *artpress*, n° 208, décembre 1995.
13. Dans «Correspondances», *Paletten*, n° 223, mars 1996.
14. *Ibid.*
15. «Snow Dancing», Le Consortium, Dijon, 1995.
16. *L'Établi*, Galerie Esther Schipper, Cologne, 1995. Référence à *L'Établi*, de Robert Linhart (Minuit, 1977), qui relate l'expérience de l'auteur (engagé dans le mouvement maoïste français dans les années 1970) en tant que «travailleur non qualifié» dans une usine.
17. Dans *Paletten*, *op. cit.*
18. *La Nuit des héros*, film coécrit par Nicolas Bourriaud et Philippe Parreno, 1994.
19. «L'Inauguration», MAC, Marseille, 1994.
20. Dans «Virtualité réelle», *artpress*, *op. cit.*
21. «Backstage», Kunstverein Hambourg, 1993.
22. On pourrait envisager l'imitation comme une remise à jour de la pratique du «détournement» chère aux situationnistes.

ATELIER VAN LIESHOUT

Patricia van Ulzen

Atelier Van Lieshout is the workplace of the Rotterdam artist Joep van Lieshout (b. 1963). Here, with the help of a permanent group of assistants, his extensive and unusual œuvre takes shape. It includes projects of his own as well as commissioned pieces, which come not only from private individuals, but also from large institutions all over the world. For the last few years all the uncommissioned work has been part of Van Lieshout's plans for a totally independent community, to be known as AVL-ville. This year the "village" will become operative, on a site near his studio.

This article is intended as an introduction to the work of Van Lieshout, which since the eighties has undergone a number of fascinating developments. The AVL-ville community project is the embodiment of a theme that has permeated the artist's work since the mid-nineties: the quest for refuge and shelter.

L'Atelier Van Lieshout est le lieu de travail de l'artiste rotterdamois Joep van Lieshout, né en 1963. C'est ici que son œuvre imposant et inusité prend forme, avec le concours d'une équipe permanente d'assistants. Il comprend ses projets personnels et des œuvres de commande, en provenance non seulement d'individus, mais aussi de grandes institutions à travers le monde. Depuis quelques années, tous les travaux ne provenant pas de commandes se sont inscrits dans son projet de communauté totalement indépendante, appelée AVL-ville. Cette année, le «village» deviendra opérationnel, sur un emplacement non loin de son atelier.

Cet article vise à présenter le travail de Van Lieshout, lequel a connu plusieurs développements fascinants depuis les années quatre-vingt. Le projet de la communauté AVL-ville est l'incarnation d'un thème présent dans le travail de l'artiste depuis le milieu des années quatre-vingt-dix: la quête d'un refuge, d'un abri.

Untitled (AVL-ville), 1999, AQUARELLE SUR PAPIER _ WATERCOLOUR ON PAPER, 70 x 100 CM; PHOTO: ATELIER VAN LIESHOUT.



L'ATELIER VAN LIESHOUT

Patricia van Ulzen

→ «Art de consommateur», «Art "Tupperware"» et «L'art de la rénovation domiciliaire» font partie des expressions utilisées pour décrire le travail de l'Atelier Van Lieshout. Ces allusions à l'esprit pratique ne sont pas surprenantes, puisque le travail de Joep van Lieshout – qui a endossé le nom de son collectif, Atelier Van Lieshout, vers 1995 – est tout à fait fonctionnel. Il a une solution pour tous les problèmes imaginables dans tous les intérieurs possibles, de la cuisine d'une maison privée jusqu'aux énormes «réflecteurs sonores» du nouveau cinéma Luxor de Rotterdam. Il est toutefois surprenant que les analyses de son travail aient accordé si peu d'attention aux aspects plus intangibles et bizarres de ses conceptions. Son travail n'est pas seulement fonctionnel, il est également dépravé, oppressant et dévergondé. Il comprend des attributs aussi inhabituels et troublants qu'un lit pour rapports sexuels par strangulation, des bijoux pouvant aussi servir d'armes, des aires d'abattage, des prolongements en forme de protubérances, et des *Chambres de privation sensorielle*: des espaces exigus et scellés hermétiquement, tout juste assez grands pour une personne, et dans lesquels la lumière, l'air et le son ne peuvent pénétrer.

Personnellement, Van Lieshout ne livre rien quant à la signification des aspects excessifs et bizarres de son travail. Il met l'accent sur la durabilité, l'esprit pratique et l'efficacité de son mobilier et de ses rénovations, attirant fièrement l'attention sur leur résistance à l'usure et leurs prix compétitifs. Cette approche terre-à-terre cadre si peu avec les émotions violentes et les pulsions fondamentales qui marquent son travail, que l'on soupçonne qu'il s'agisse d'une diversion délibérée. Avec ses compétences professionnelles – tout fonctionne à la perfection – et son attitude «pas de problèmes», Van Lieshout crée un contexte qui dissimule et fait fi de l'irrationnel. Cette dénégation rend «l'autre côté» de son travail d'autant plus fascinant.

↓

"Consumer art," "Tupperware art," and "The art of home improvement" are some of the terms which have been used to characterize the work of Atelier Van Lieshout. These allusions to practicality are not surprising, since the work of Joep van Lieshout – who around 1995 took on the name of his collective, Atelier Van Lieshout – is nothing if not functional. He has a solution for every conceivable problem in every possible interior, from a kitchen in a private home to the enormous "sound reflectors" in the new Luxor Theater in Rotterdam. What is surprising, however, is the fact that discussions of his work have given so little attention to the more intangible and bizarre aspects of his designs. His work is not only functional, it is also depraved, claustrophobic and sluttish. It includes such unusual and disturbing attributes as a bed for strangulation sex, items of jewelry that double as weapons, slaughter areas, carbuncle-shaped extensions, and *Sensory Deprivation Chambers* – small hermetically sealed spaces just big enough for one person, into which no light, air or sound can penetrate.

Van Lieshout himself says nothing about the significance of the excessive and bizarre aspects of his work. He emphasizes the durability, practicality and efficiency of his furniture and renovations, and points proudly to its resistance to wear and competitive prices. This down-to-earth approach is so at odds with the fierce emotions and basic urges informing his work that one suspects that this is a deliberate diversion. With his professional skill – everything functions to perfection – and his "not-to-worry" attitude, Van Lieshout creates a context in which the irrational is disguised and ignored. This denial makes the "other side" of his work all the more intriguing.

Poetic Efficiency

The fact that the bizarre can become invisible, as it were, when it is incorporated into an environment dominated by efficiency, is a phenomenon which Rem Koolhaas, the Dutch architect and theorist, describes in his book *Delirious New York*. Koolhaas reveals his fascination with the kind of architecture that appears to have been created according to the rules of efficiency and functionality and yet remains wide open for the bizarre and the intangible, and for what he calls "delirium." According to Koolhaas, Manhattan is an outstanding example of this type of architecture: an urban area that in spite of its hyper-

Une efficacité poétique

Le fait que le bizarre peut devenir invisible, pour ainsi dire, lorsque incorporé dans un environnement dominé par l'efficacité, est un phénomène décrit par l'architecte et théoricien Rem Koolhaas dans son livre *Delirious New York*. Koolhaas avoue sa fascination pour le genre d'architecture créée selon les règles de l'efficace et du fonctionnel tout en demeurant largement perméable au bizarre et à l'intangible, et à ce qu'il appelle le « délire ». Selon Koolhaas, Manhattan est un exemple exceptionnel de ce type d'architecture : une zone urbaine qui, en dépit de son aspect hypermoderne et technologique, ne donne que l'illusion d'être conçue efficacement. « La seule efficacité de New York est son efficacité poétique », d'après Koolhaas[1]. Il illustre la capacité qu'a Manhattan d'absorber le bizarre par une anecdote sur l'arrivée de Salvador Dali à New York en 1935. Durant sa traversée vers les États-Unis, Dali avait espéré réaliser un projet qu'il envisageait depuis un certain temps, à savoir la cuisson d'un pain de quinze mètres de long. Le chef à bord était prêt à mettre la main à la pâte, mais son four ne pouvait loger qu'un pain de deux mètres et demi. Ceci en soi n'était pas un mince accomplissement, et le résultat de ses efforts fut si impressionnant qu'on dut le renforcer d'une armature en bois. Tout en tenant cette remarquable baguette, Dali accorda des interviews à la presse new-yorkaise. À son grand étonnement, personne ne fit de commentaires sur son attribut inhabituel. « La première découverte de Dali à propos de Manhattan est que le surréalisme y est invisible. Sa "*Reinforced Dough*" [Pâte renforcée] n'est qu'une autre action factice parmi des multitudes[2]. »

En 1993, Koolhaas invitait Van Lieshout à collaborer à l'architecture intérieure d'une salle d'exposition colossale à Lille. Il avait très certainement déjà saisi que Van Lieshout savait intégrer le bizarre à une entité fonctionnelle à tel point que ce n'était plus bizarre. Et Van Lieshout surpassa de beaucoup Dali en construisant un bar de trente mètres de longueur.

La vie domestique

Presque sans exception, les objets de Van Lieshout sont liés à la vie de tous les jours. Ceci s'applique à son œuvre entier, depuis le début des années quatre-vingt, alors qu'il était encore étudiant à l'école d'art de Rotterdam, jusqu'à aujourd'hui.





Ball, 1996, polyester, fourrure _ fur, 105 x 125 x 125 cm; photo: D.J. Wooldrik.

Butcher's Block et _ and *Cutting Table*, 1997, médias mixtes _ mixed media, polyester, 91 x 91 x 91 cm et _ and 75 x 75 x 160 cm; photo: D.J. Wooldrik.

modern, technological look, only gives the illusion that it is efficiently designed. "New York's only efficiency is its poetic efficiency," Koolhaas says.[1] He illustrates the ability of Manhattan to absorb the bizarre with an anecdote about the arrival of Salvador Dalí in New York in 1935. During the voyage to America, Dalí had hoped to realize a project that he had been contemplating for some time, which involved baking a fifteen-metre loaf of bread. The chef on board was willing to cooperate, but his oven could only accommodate a two-and-a-half-meter loaf. This was in itself no mean accomplishment, and the result of his efforts was so large that it had

Durant ses dernières années d'études, il a construit une table d'opération et un sofa «baroques», des objets qui semblaient flirter avec la décadence du dix-neuvième siècle, son sadomasochisme et sa pulsion de mort. Ceux-ci furent suivis, quelques années plus tard, par des œuvres sans fonction directe dans la vie quotidienne, mais fabriquées à partir de produits standardisés provenant de cette vie, tels que des caisses de bière, des pavés unis et des sacs à ordures. Il s'agissait de sculptures de type minimaliste dont la géométrie n'était pas imposée mais plutôt dictée par les techniques de production de masse. En comparaison avec les travaux antérieurs, ces objets révélaient une approche de type radicalement commercial, qui allait également se retrouver dans la collection de mobilier proposée par Van Lieshout en 1989: des placards et des tables d'une simplicité austère, dans des formats standard, disponibles dans une gamme de couleurs standard (couleurs primaires, couleurs secondaires et brun). La «Collection 1990» comprenait également des installations sanitaires telles que des lavabos, des bidets et des baignoires. Bientôt, Van Lieshout allait non seulement produire des éléments séparés, mais aussi des modules complets de salles de bain et de toilettes, habituellement sur commande. L'intérieur, sous toutes ses formes et aspects, était devenu le thème central de son œuvre, et Van Lieshout offre maintenant un choix complet d'installations pour la maison: aires pour l'étude, le sommeil et la détente, lits de différents formats, salles à manger, cuisines et aires d'abattage, salles de bain et toilettes. Dans ces projets domestiques, le langage de formes bizarres et les thèmes irrationnels de ses premiers travaux à l'école d'art refont surface, désormais incorporés à une structure qui constitue un modèle d'efficacité. Dans ces travaux plus récents, la vie domestique est envisagée sous tous ses aspects psychologiques et biologiques: avoir un toit, pouvoir se couper du monde; l'hygiène, le confort, la préparation et la consommation de nourriture, le sommeil et les rapports sexuels. Mais il y a plus encore, car Van Lieshout explore un autre aspect de la sécurité domestique, quoique d'une manière moins directe.

Une existence autarcique

Le monde créé par Van Lieshout est à ce point tourné vers l'intérieur que l'image du monde extérieur

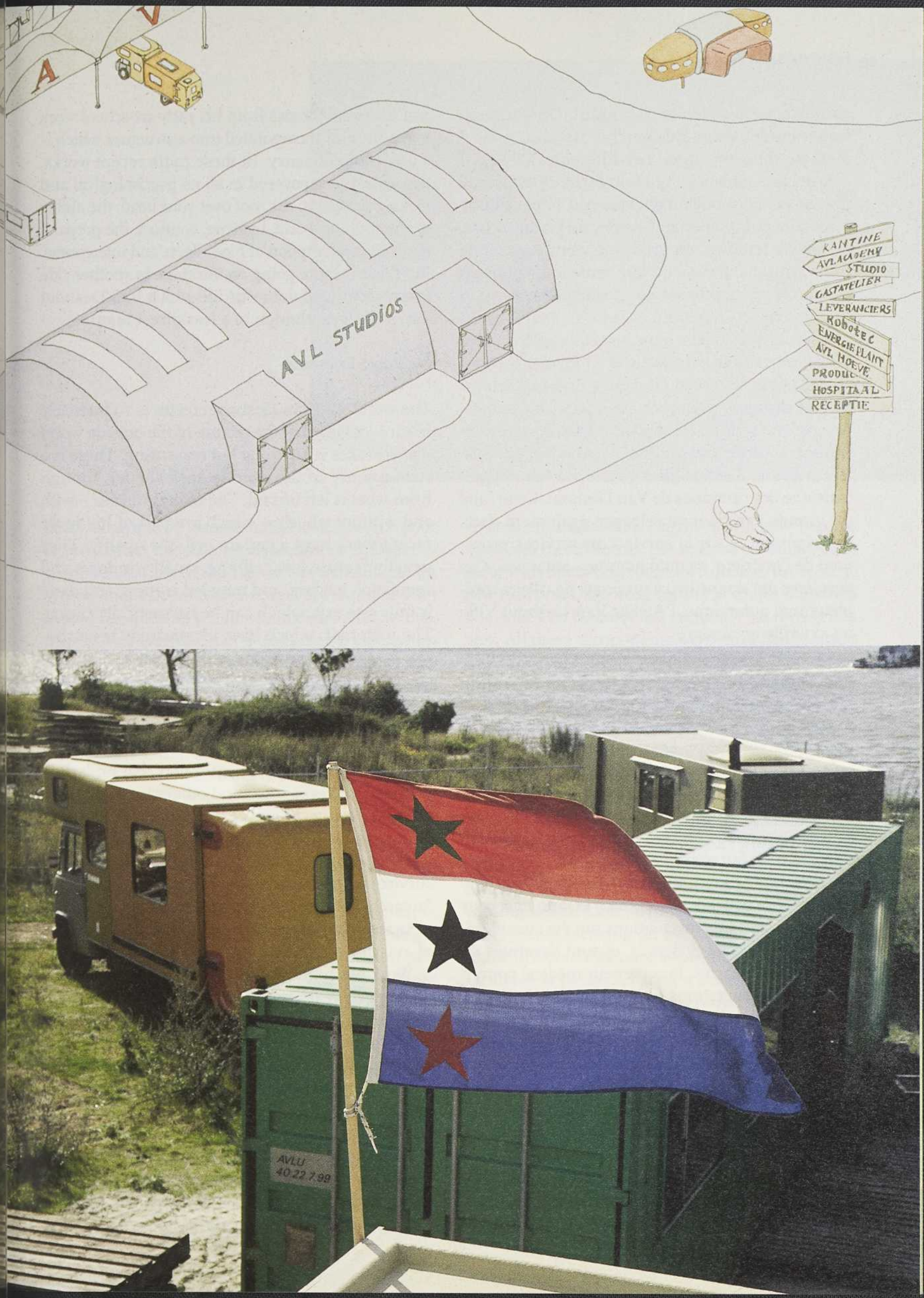
to be reinforced by means of a wooden armature. While holding this remarkable baguette, Dalí gave interviews to the New York press. To his astonishment, no one commented on his unusual attribute. "Dalí's first discovery is that in Manhattan Surrealism is invisible. His *Reinforced Dough* is just another false act among the multitudes."[2]

In 1993 Koolhaas invited Van Lieshout to collaborate on the interior design of a colossal exhibition hall in Lille. No doubt he had already realized that Van Lieshout had the ability to incorporate the bizarre into a functional entity in such a way that it was no longer bizarre. And Van Lieshout far surpassed Dalí by constructing a thirty-meter-long bar.

Domestic Life

Almost without exception, Van Lieshout's objects have to do with everyday existence. This is true of his entire œuvre, from the early eighties, when he was still a student at the Rotterdam art school, right up to the present. In his final years as a student he built a "baroque" operating table and sofa, objects which seemed to flirt with nineteenth-century decadence, sadomasochism and death wishes. These were followed a few years later by works which had no direct purpose in everyday life, but were made out of standardized products from that life, such as beer crates, paving slabs and refuse bags. These were Minimal-Art-type sculptures whose geometry was not imposed but rather dictated by the techniques of mass production. Compared to earlier work, these objects revealed a radically business-like approach, which would also be seen in the furniture collection which Van Lieshout presented in 1989: austerely simple cupboards and tables in standard sizes, available in a standard range of colours (primary colours, secondary colours and brown). The "1990 Collection" also included bathroom fittings such as washbasins, bidets and bathtubs. Soon Van Lieshout was producing not just separate elements, but complete bathroom and toilet units, usually to order. The interior in all its various forms and aspects had become the central theme of his work, and Van Lieshout now offers a complete range of facilities for the home: areas for study, sleep and relaxation, beds in various sizes, dining rooms, kitchens and slaughter areas, bathrooms and toilets. In these domestic projects, the bizarre form language

Untitled (AVL-ville), 1999, détail _ detail.
AVL-ville Flag and Several Mobile Homes, 2000, vue de l'installation _ installation view, Rotterdam; photos: Atelier Van Lieshout.


AVL STUDIOS
KANTINE
AVL ACADEMY
STUDIO
GASTATELIER
LEVERANCIERS
ROBOTEC
ENERGIEPLANT
AVL HOEVE
HOSPITAAL
RECEPTIE
AVLU
40.22.7.99

qu'il évoque n'a rien de rassurant. On y ressent fortement le besoin de chercher un abri, mais il n'est pas dit contre quoi. Les différentes cabines – avec ou sans roulettes – qui font partie de son travail plus récent ressemblent quelque peu à des cellules. Elles sont habituellement dotées de plafonds bas, de petites fenêtres, de grilles de ventilation et de coins arrondis. Il n'y a qu'une seule issue pouvant être fermée hermétiquement. Les matériaux – peau de mouton, cuir velouté et velours épais – sont choisis de plus en plus pour leurs associations avec la vie domestique et la sécurité. Outre ces espaces qui offrent un abri, Van Lieshout a également conçu des dispositifs de protection. En 1995, par exemple, il a créé une série d'armes pouvant aussi être portées comme bijoux et qui soulignent le besoin de résistance. Sinon, il est toujours possible de se réfugier dans une des caravanes de Van Lieshout. Cette fuite du monde extérieur se retrouve également dans ses expériences sur la survie sans services provenant de l'extérieur, ce qu'il nomme «autarcie». Ces dernières ont donné lieu à un projet de village complètement autarcique, l'Atelier Van Lieshout Ville ou AVL-ville en abrégé.

La mise sur pied d'AVL-ville progresse maintenant depuis plusieurs années, et de nouvelles composantes y sont ajoutées régulièrement. La réserve interne de nourriture fut l'une des premières installations à être complétée. Les résultats des expériences en ce domaine furent exposés par l'Atelier Van Lieshout en 1997 à Munster, Cologne et Rotterdam. Les expositions comprenaient bocaux à conserves, saucisses, viandes fumées et autres victuailles, le tout abattu et fait maison. Il y avait un poêle à bois spécialement conçu, une aire d'abattage équipée d'un billot de boucher, d'un fumoir et d'un four pour la stérilisation. Ces installations ont été considérablement développées depuis, et sont devenues de plus en plus bizarres: le conteneur médical pourvu d'une salle d'opérations est terminé, la scie électrique fonctionne, la fabrique de médicaments est en construction, et Van Lieshout a même mis au point sa propre génératrice. Toutes ces composantes ont été exposées en 2000 à Amsterdam (Galerie Fons Welters), à Rotterdam (Musée Boijmans Van Beuningen) et en d'autres lieux. De plus, des cabines ont été construites avec des installations moins compliquées, telles que des cuisines, des accessoires de salles de bain et des lits modulaires multi-femmes. AVL-ville sera également équipée d'espaces pour le

and irrational themes from his early art-school work reappear, now incorporated into a structure which is a model of efficiency. In these more recent works, domestic life is covered in all its psychological and biological aspects: the roof over your head, the ability to shut out the world, hygiene, comfort, the preparation and consumption of food, sleep, and intercourse. But there is more going on, for there is another side to the security of domestic life which Van Lieshout also examines, though in a less direct manner.

Autarchic Existence

The world that Van Lieshout creates is so intensely inward-looking that the picture of the outside world that it evokes is anything but reassuring. There is a strong sense of the need to seek shelter, though from what is left unsaid. The many cubicles – with and without wheels – which are part of his more recent work have a certain cell-like quality. They usually feature low ceilings, small windows and ventilation hatches, and rounded corners, and there is only one exit, which can be hermetically closed. The materials, which have increasingly been chosen for their associations with domesticity and security, include sheepskin, velvet-like leather, and velours. In addition to these spaces, which provide shelter, Van Lieshout has also designed protective devices. In 1995 he did a series of weapons that could be worn as jewelry, attributes that underline the need for resistance. And otherwise one can always take refuge in one of Van Lieshout's campers or caravan-like vehicles. This flight from the outside world is also reflected in his experiments involving survival without external services – which he calls "autarchy." These have resulted in a plan for a complete autarchic village, the Atelier Van Lieshout Ville, or AVL-ville for short.

Work has been progressing on the AVL-ville for a number of years now, and new components are regularly added. The internal food supply was one of the first facilities to be provided for. The result of experiments in this area were exhibited by Atelier Van Lieshout in 1997 in Munster, Cologne and Rotterdam. The exhibits consisted of preserving jars, sausages, smoked meats, and other foodstuffs, everything homemade, and home-slaughtered. There was a specially designed wood-burning stove, a slaughtering room complete with butcher block, a smoke oven and a sterilization oven. The facilities have



Biopik, 1992, polyester, 215 x 230 x 230 cm; photo: Atelier Van Lieshout.

bétail, ainsi que de lieux de travail et de bureaux pour la production toujours en expansion de mobilier et d'intérieurs. Cet état libre devra être défendu par les armes, dont une Mercedes remodelée, équipée d'un canon. Les visiteurs seront néanmoins les bienvenus, d'après Van Lieshout lors d'une récente discussion portant sur ses projets d'avenir. Cette remarque souligne une fois de plus à quel point Van Lieshout est sensible au *zeitgeist*, sensibilité qu'il n'a jamais manqué de démontrer. Dans le cas présent, il s'adresse à la tendance marquée pour le voyeurisme dans la société occidentale contemporaine, reflétée par exemple dans les programmes de télévision-vérité comme *Big Brother*, à l'origine une production hollandaise. Les visiteurs d'un jour pourront satisfaire leur curiosité en observant de vrais artistes au travail dans leur habitat naturel.

Les œuvres domestiques de Van Lieshout, et AVL-ville en particulier, supposent que l'on se détourne du monde, que l'on se retire dans son propre bastion. La cohésion de ces œuvres suggère la menace d'un danger invisible. Le thème sous-jacent est celui d'une peur indéfinie, non pas une peur causée par quelque chose, mais plutôt la peur comme instinct primaire puissant. À première vue, ceci peut sembler être en contradiction avec la bravoure de ce travail et son étalage de virilité. Le monde de Joep van Lieshout est bel et bien mâle. Et pour s'assurer que nous ayons bien compris cet aspect, il a créé en 1992 un gigantesque *Biopik* (qui se traduit en anglais par *Bioprick*, tout en référant clairement au terme cinématographique « biopic »

since been considerably expanded and have become more and more bizarre. The medical container, complete with operating room, is finished, the electric saw functions, the drug factory is under construction, and Van Lieshout has even built his own generator. All these components were exhibited in 2000 in Amsterdam (Fons Welters Gallery), Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) and other venues. In addition, cabins have been constructed with less complicated facilities, such as kitchens, bathroom fixtures and Modular Multi-women beds. The AVL-ville will also feature quarters for livestock, as well as workplaces and offices for the ever-expanding production of furniture and interiors. The free state will have to be defended with weaponry, including a remodelled Mercedes equipped with a cannon. Nevertheless, visitors will be welcome, according to Van Lieshout during a recent discussion programme focusing on his future plans. This remark underscores once more how sensitive Van Lieshout is to the *zeitgeist*, a sensitivity which he has always demonstrated so unerringly. In this case he is catering to the strong tendency towards voyeurism in contemporary Western society, reflected, for example, in reality TV programmes like *Big Brother*, originally a Dutch production. Curious day trippers will be able to gape at real artists at work in their natural habitat.

Van Lieshout's domestic works, the AVL-ville in particular, imply a turning away from the world, a withdrawal into one's own bastion. In their cohesiveness, these works suggest the threat of an in-

[film biographique]), une sculpture en polyester qui représente un pénis mesurant 215 x 230 centimètres. La masculinité prévaut également dans ses autres activités. Van Lieshout est fier de son engagement dans la course automobile – le sport macho par excellence – et aime citer *Le Prince* de Machiavel[3], tandis que ses intérieurs font souvent penser à des bordels. Et pourtant, il existe un sentiment d'insécurité jusque dans ces démonstrations de dominance mâle. Machiavel, par exemple, avait une méfiance sans bornes envers ses semblables: ses conseils au sujet du pouvoir sont enracinés dans le danger constant de l'ébranlement de l'autorité («Il faut fuir les flatteurs»). Par ailleurs, les maisons closes sont des lieux de refuge pour les hommes, où ils peuvent jouer au patron, mais seulement dans un jeu mené par d'autres. L'intérieur du bordel mobile extensible en forme de pénis conçu par Van Lieshout, *La Bais-ô-Drôme*, datant de 1995, peut même être interprété comme une fuite pour retourner dans le sein maternel, ce qui en fait une pièce clef de son œuvre.

La Bais-ô-Drôme

Dans le titre de l'œuvre *La Bais-ô-Drôme*, le mot français *baisodrome* (qui signifie bordel ou club de sexe) est décomposé, amenant des associations avec le mot hippodrome, ce qui permet de l'appeler «piste de baise». En effet, l'intérieur de cette caravane évoque une piste en trois sections, dont la dernière est sous forme de compartiment extensible. Due en partie à la fonction du véhicule et de son intérieur en forme de tunnel, la comparaison avec un vagin est plutôt évidente. Vu de l'extérieur, cependant, ce bordel sur roues est d'abord et avant tout un pénis, citation intentionnelle ou non d'une conception de l'architecte français visionnaire Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Dans sa cité idéale, Ville de Chaux, le bordel local avait la forme de l'organe sexuel mâle.

À l'intérieur de *La Bais-ô-Drôme*, il y a des références aux différentes étapes des rapports sexuels. Le hall d'entrée convient aux préliminaires amoureux: on y trouve un divan garni de coussins moelleux, de la musique de fond et des boissons à portée de main. La fonction pratique de la pièce centrale, avec sa table recouverte d'une peau de mouton, n'est pas tout à fait claire. De toute façon, elle re-

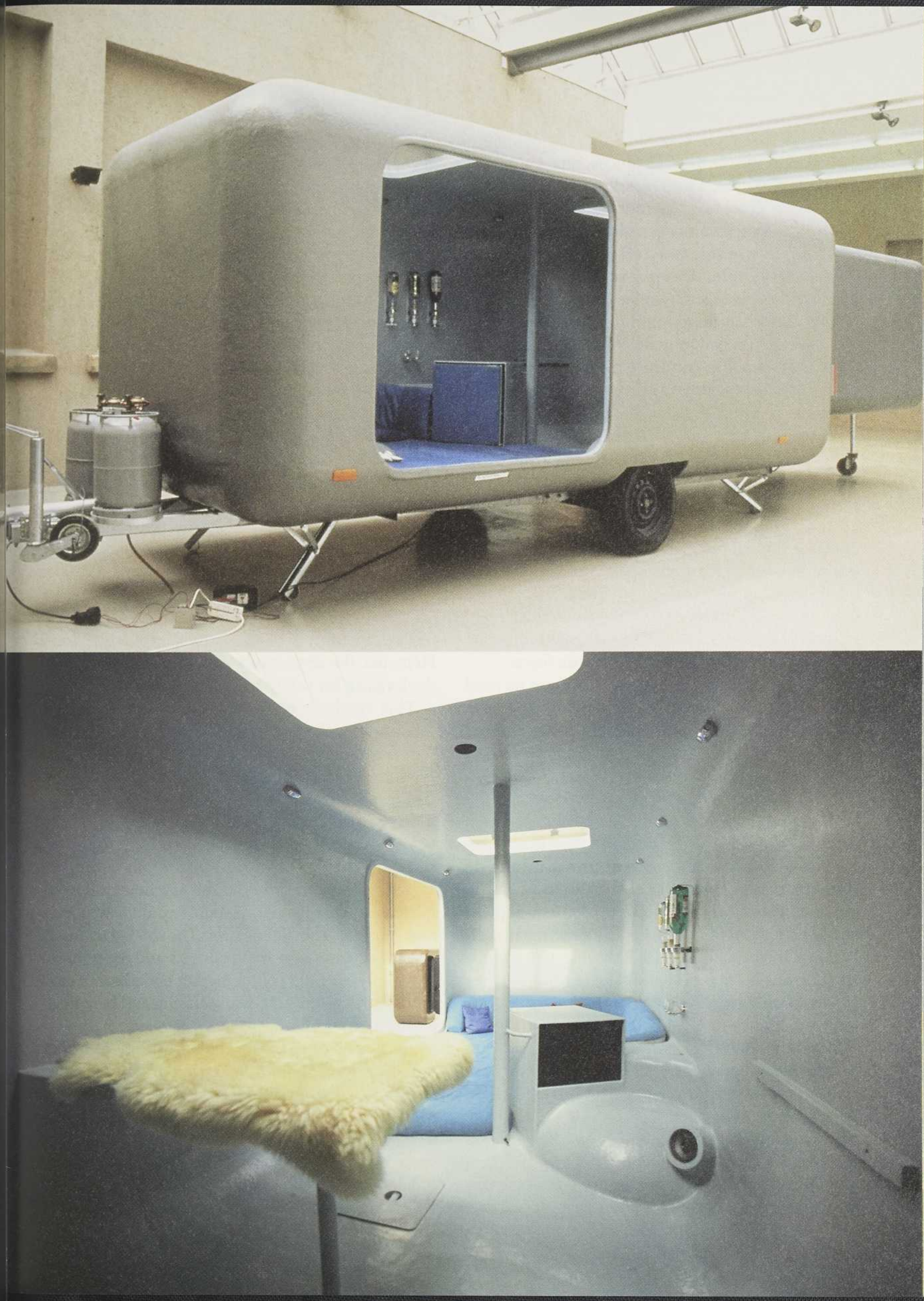
visible danger. The underlying theme is an indefinite fear, not a fear caused by something, but rather fear as a powerful primary instinct. At first sight this might seem to be at odds with the bravura of the work and its display of virility. Joep van Lieshout's world is emphatically male. As if to make sure that we don't miss this aspect, in 1992 he created a gigantic *Biopik* (which translates to "Bioprick," but clearly also refers to the cinematographic term "biopic"), a polyester sculpture depicting a penis which measures 215 x 230 centimetres. Maleness features prominently in other activities as well. Van Lieshout takes pride in his racing – the ultimate macho sport – and likes to quote Machiavelli's *The Prince*,[3] while his interiors are often reminiscent of whorehouses. Yet even in these expressions of male dominance there is a sense of insecurity. Machiavelli, for example, had an infinite distrust of his fellow man: his advice on the subject of power is rooted in the ever-present danger that authority will be undermined ("Flatterers should be avoided"). And brothels are places of refuge for men, where they can play the boss, but only in a game run by others. The interior of the mobile brothel designed by Van Lieshout, the extendable, penis-shaped *La Bais-ô-Drôme* dating from 1995, can even be interpreted as a flight back into the womb, and this makes it a key work within his œuvre.

La Bais-ô-Drôme

In the title of the work *La Bais-ô-Drôme*, the French word *baisodrome* (meaning brothel or sex club) is taken apart, calling up associations with the word hippodrome, so that it might be called a "screwtrack." The interior of this caravan does indeed suggest a track laid out in three sections, the last one in the form of an extendable compartment. Due in part to the function of the vehicle and its tunnel-like interior, the comparison with a vagina is fairly obvious. Seen from the outside, however, this brothel-on-wheels is first and foremost a penis, an intentional or unintentional citation of a design by the visionary French architect Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). In his ideal city, Ville de Chaux, the local brothel was shaped like the male sexual organ.

Inside the *La Bais-ô-Drôme* there are references to the different stages of lovemaking. The entrance hall is for foreplay: there is a couch with soft pil-

CI-CONTRE _ OPPOSITE: *LA BAIS-Ô-DRÔME*, 1995, MÉDIAS MIXTES _ MIXED MEDIA, POLYESTER, 245 X 2113 X 670 CM, VUE DE L'INSTALLATION _ INSTALLATION VIEW ET _ AND INTÉRIEUR _ INTERIOR; PHOTOS: ATELIER VAN LIESHOUT.



présente une autre étape vers le but ultime, soit le lit de la dernière pièce, où l'on peut faire l'amour.

Il y a diverses autres références, plus subtiles, à l'amour physique. Dans le hall d'entrée, les trois bouteilles d'alcool fixées au mur sont non seulement placées de façon commode, mais peuvent également être perçues comme une référence au sexe oral, pratique très appropriée en cette étape préliminaire des rapports sexuels. On ne peut s'empêcher d'interpréter la peau de mouton de la partie centrale comme étant du poil humain, tandis que l'intérieur dans son ensemble, comme il a été noté plus haut, ressemble à un vagin.

Le vagin est aussi le canal de la naissance, qui représente la fuite – impossible – pour retourner dans le sein maternel, la forme la plus fondamentale de sécurité. À cet égard, *La Bais-ô-Drôme* est d'abord et avant tout à propos de la sécurité : le clou de la « piste », c'est l'utérus qui nous attend dans la dernière chambre. Selon cette interprétation, les bouteilles placées au mur peuvent être perçues comme des références à l'allaitement maternel : le biberon est une image de calme et de contentement enfantins. Encore ici, le désir de sécurité représente l'envers d'une démonstration virile de force.

Toutefois, cette explication symbolique ne rend pas complètement compte de *La Bais-ô-Drôme*, puisque celle-ci est éminemment utile, comme toutes les œuvres de Van Lieshout. Nous avons déjà abordé leur qualité feuilletée – dans laquelle un fouillis de significations se cache derrière l'applicabilité pratique des œuvres de Van Lieshout – et cet aspect se dévoile à partir du point de vue opposé : *La Bais-ô-Drôme* est également une caravane de sexe « pratique », tout équipée. Le besoin psychologique de réconfort n'y est pas seulement dépeint sur le plan symbolique, il est également satisfait. La douce musique de fond est apaisante, tout comme les boissons et les oreillers. Les passions sexuelles peuvent être contentées à volonté, ce qui peut aussi avoir un effet calmant et bénéfique sur l'esprit.

Ainsi, la réalité est constamment mêlée à son portrait symbolique. Le travail de Van Lieshout symbolise et représente, mais il apporte en même temps des solutions pratiques réelles, au sens domestique, psychologique et même philosophique. Une personne à la recherche d'une solution à un problème pratique devra cependant accepter les significations sous-jacentes qui sont dissimulées dans cette solution.

lows, background music and drinks within reach. The practical function of the central area, with its sheepskin-covered table is not entirely clear. In any case it represents another stage on the way to the ultimate goal, the bed in the last room, where the actual lovemaking takes place.

There are various other, more subtle, references to the act of love. In the entrance hall the three bottles of liquor mounted on the wall are not only conveniently placed, but can also be seen as a reference to oral sex which is quite appropriate to this preliminary stage of lovemaking. The sheepskin in the central area cannot be interpreted as anything but body hair, while the interior as a whole, as noted above, resembles a vagina.

A vagina is also a birth canal, which stands for the – impossible – flight back into the womb, the most fundamental form of security. In this light, *La Bais-ô-Drôme* is first and foremost about security: the highlight of the "track" is the womb that awaits in the last chamber. According to this interpretation, bottles on the wall may be seen as references to nursing at the mother's breast: a baby bottle is an image of childlike calm and contentment. Here, too, the reverse of a virile show of strength is the longing for safety and security.

This symbolic explanation does not, however, fully capture the *La Bais-ô-Drôme* since, like all of Van Lieshout's work, it is also eminently useful. We have already touched upon the layered quality – in which a muddle of meanings is concealed behind the practical applicability of Van Lieshout's works – and this aspect reveals itself from the opposite angle: *La Bais-ô-Drôme* is also a fully equipped, "practical" sex caravan. And the psychological need for reassurance is not only depicted on a symbolic level, but also actually satisfied. The soft background music is calming, as are the drinks and the pillows. Sexual passions can be indulged to one's heart's content, and this can also have a relaxing and beneficial effect on the mind.

Thus reality and the symbolic portrayal of reality are constantly merging. The work of Van Lieshout symbolizes and represents, but at the same time it provides actual practical solutions, in a domestic, psychological, and even philosophical sense. But someone who is looking for a solution to a practical problem will have to accept the embedded meanings which are hidden within that solution.

CI-CONTRE _ OPPOSITE: *AUTOCRAAT*, 1997, MÉDIAS MIXTES _ MIXED MEDIA, POLYESTER, 310 x 700 x 225 CM; VUE DE L'INSTALLATION _ INSTALLATION VIEW ET _ AND INTÉRIEUR _ INTERIOR; PHOTOS: ATELIER VAN LIESHOUT.



La tranquillité d'esprit

Le désir de repos et de solitude, à la fois représenté et satisfait grâce aux espaces conçus par Van Lieshout, de même que les mécanismes de défense – fuite et résistance – provoqués par une peur indéfinie, tracent un portrait de l'homme comme une créature traquée. D'une part, ceci reflète la société contemporaine, dans laquelle de vagues menaces extérieures conduisent à des mesures préventives tout aussi mal définies, telles l'assurance vie, les batteries de tests médicaux et les systèmes d'alarme. AVL-ville renvoie en particulier à l'état d'impuissance dans lequel se trouvent les individus modernes lorsque des services tels que l'électricité, l'eau courante, le gaz, les égouts et la collecte des ordures cessent de fonctionner. D'autre part, le travail de Van Lieshout offre une vision intemporelle et plus générale des mouvements de la psyché humaine. Les pires craintes étant produites par la pensée même, la quête d'un refuge peut finalement être perçue comme la recherche de la tranquillité d'esprit.

Patricia van Ulzen est historienne et critique d'art. Elle fait partie du personnel enseignant du département d'études artistiques et culturelles de l'Université Erasmus à Rotterdam où elle habite. Elle a publié des articles sur l'art moderne et contemporain dans *Metropolis M* et *Jong Holland. Journal for Art and Design after 1850*, dont elle a été la directrice adjointe de 1993 à 1999. Elle a publié *90 Over 80* (2000), un livre sur l'art et le monde de l'art à Rotterdam entre 1980 et 1990. Avec Marlite Halbertsma, elle coédite présentement une anthologie sur la vie culturelle à Rotterdam durant l'entre-deux-guerres (à paraître chez NAI Publishers en août 2001).

Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

Peace of Mind

The desire for rest and solitude, which is both pictured and actually satisfied in the spaces designed by Van Lieshout, together with the defense mechanisms of flight and resistance prompted by an undefined fear, portray man as a hunted creature. On the one hand this reflects today's society, in which vague external threats lead to equally ill-defined preventive measures like life insurance, a host of medical checks-ups, and burglar alarms. The AVL-ville refers in particular to the helpless state in which modern individuals find themselves when services such as electricity, running water, gas, sewers and refuse collection cease to function. On the other hand Van Lieshout's work presents a timeless, more general picture of the workings of the human psyche. The worst fears are produced by the mind itself, and the quest for a refuge can ultimately be seen as the pursuit of peace of mind.

Patricia van Ulzen is a Rotterdam-based art historian and critic. She is on the academic staff of the Department of Art and Culture Studies at Erasmus University, Rotterdam. She has published articles on modern and contemporary art in *Metropolis M* and *Jong Holland. Journal for Art and Design after 1850*, of which she was the managing editor (1993-1999). She has published *90 Over 80* (2000), a book about art and the artworld in Rotterdam between 1980-1990. Together with Marlite Halbertsma, she is co-editing an anthology about cultural life in Rotterdam between the wars (forthcoming from NAI Publishers, August 2001).

NOTES

1. Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, 010 Publishers, Rotterdam, 1994 [1978], p. 263 [Traduit de l'anglais].
2. *Ibid.*, p. 261 [Traduit de l'anglais].
3. *Atelier Van Lieshout: Eind Handbuch/A Manual*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Cantz Verlag, Ostfildern, 1997.

Ce texte est la version révisée d'un article paru sous le titre «Ik en mezelf. Joep Van Lieshout», *Metropolis M*, octobre-novembre 1997, vol. 18, n° 5, p. 50-55. Cet article a été traduit en anglais par Barbara Fasting et John Rudge.

1. Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Rotterdam: 010 Publishers, 1994 [1978], p. 263.
2. *Ibid.*, p. 261.
3. *Atelier Van Lieshout: Eind Handbuch/A Manual*, Cologne, Rotterdam, Ostfildern: Kölnischer Kunstverein, Museum Boijmans Van Beuningen, Cantz Verlag, 1997.

This text is a revised version of an article that appeared as "Ik en mezelf. Joep Van Lieshout," *Metropolis M*, Vol. 18, No. 5, October-November, 1997, pp. 50-55. Translation by Barbara Fasting and John Rudge.

PIONEER SET (CHICKEN COOP), 1999/2000, MÉDIAS MIXTES _ MIXED MEDIA, 300 x 510 x 230 CM: PHOTO: ATELIER VAN LIESHOUT.



Bertrand Gauguet

etoy©

> pour un hacktivisme communautaire de l'art

Par les mécanismes commerciaux qui commandent l'activité culturelle, les tendances d'avant-garde sont coupées des fractions qui peuvent les soutenir, fractions déjà restreintes par l'ensemble des conditions sociales. – Guy Debord, juin 1957.

Il est temps de créer les pop stars de l'activisme. l'idoru [idole virtuelle en japonais] de la guerrilla communicationnelle, il est temps de menacer et de charmer les masses avec les fantômes provenant du réseau, de faire jouer le mythe contre le mythe, d'être encore plus nihiliste que l'« info-divertissement ». – etoy, *Nettime*, 3 mars 1999.

Because of the commercial mechanisms that rule cultural activity, avant-garde movements are cut off from potentially supportive groups that are already restricted by overall social conditions.
– Guy Debord, June 1957.

It's time to create the pop stars of activism, the idoru [virtual idol in Japanese] of communication guerrilla, it's time to threaten and charm the masses by the ghosts coming from the net, to play the myth against the myth, to be more nihilist than infotainment. – etoy, *Nettime*, March 3, 1999.

TOUTES LES IMAGES DE CET ARTICLE SONT TIRÉES DE _ ALL IMAGES IN THIS ARTICLE ARE FROM: <WWW.ETOY.COM>.

ETOY: COMMUNITY HACKTIVISM AND ART

Bertrand Gauguet

→ Hacking et Hacktivisme

C'est sous l'impulsion des premières générations d'informaticiens américains et, plus particulièrement sous celle du *Tech Model Railroad Club* du MIT, que naquit le mouvement Hacker en 1961. Venant tout juste d'être équipés du PDP-1[1] (le premier mini-ordinateur commercial), les chercheurs utilisèrent cette machine pour se livrer à de nouveaux « jeux de travail » comme l'invention de langages de programmation ou encore l'utilisation d'un jargon spécifique. En 1969, le lancement d'Arpanet (l'ancêtre d'Internet) permit aux différentes équipes de hackers de se connecter les unes aux autres et de consolider les fondements d'une culture communautaire alors émergente[2].

Un hacker n'est pas seulement un individu maîtrisant parfaitement les langages informatiques, c'est aussi un individu doté d'une conscience éthique (contrairement au cracker) le faisant adhérer aux logiques de la culture partagée (l'*Open Source*) et du dépassement des contraintes arbitraires qu'impose généralement tout schéma d'autoritarisme. Baignées à l'origine dans les mythologies communicationnelles dont celle très répandue du village planétaire, les premières communautés de hackers se structurèrent autour des principes du libre accès basé sur l'entraide ou l'échange, principes de l'économie du don désignés par Marcel Mauss et l'anthropologie sociale du XX^e siècle[3]. À ce titre, l'exemple le plus

↓ Hacking and Hacktivism

The Hacker movement sprung in 1961 with the first generations of American computer scientists, in particular the MIT *Tech Model Railroad Club*. Freshly equipped with the PDP-1 (the first small-sized commercial computer),[1] researchers used the machine to engage in new "work games" such as inventing programming languages or using specific jargons. In 1969 the launching of Arpanet (the forerunner of Internet) allowed various groups of hackers to interconnect and consolidate the bases of a then emerging community culture.[2]

A hacker is not only an individual with a perfect command of computer languages, he or she is also an ethically conscious individual (as opposed to the cracker) who adheres to the logic of shared culture (the *Open Source*) and of going beyond the arbitrary constraints imposed by authoritarian orders. At first steeped in communication mythologies such as the widespread global village, the first communities of hackers structured around the principles of free access based on mutual aid or exchange – the principles of the gift economy identified by Marcel Mauss and twentieth-century social anthropology.[3] As such, the most significant example might be the *GNU/Linux* operating system invented by Richard Stallman and Linus Torvalds, supported at the beginning by the volunteer investment of a community of subscribers. Developed and distributed on the

Un hacker n'est pas seulement un individu maîtrisant parfaitement les langages informatiques, c'est aussi un individu doté d'une conscience éthique...

significatif semble être celui du système d'exploitation *GNU/Linux* inventé par Richard Stallman et Linus Torvalds qui fit l'objet, au départ, d'un investissement bénévole d'une communauté de souscripteurs. Élaboré et distribué sur Internet, ce système reste à ce jour un objet ouvert à l'étude et au perfectionnement.

Avec l'apparition de la télématique dans les années 1980 qui laissa très vite présager de l'avenir structurel des états, le phénomène hacker attira l'attention de certains groupes militants et engendra la naissance du mouvement hacktiviste, ou la rencontre des savoir-faire militant et technologique.

Les premières émanations de cette rencontre remontent à la création du *Chaos Computer Club*[4] en 1984, à Hambourg et, deux ans plus tard, à l'installation du *newsgroup* international *PeaceNet* qui permit à bon nombre d'hacktivistes d'entrer en contact et d'élargir les moyens d'action. Le ccc s'est surtout fait connaître pour ses piratages revendicatifs via les plates-formes informatiques du gouvernement allemand pendant que celui-ci mettait en place des systèmes de fichiers croisés pour lutter contre le terrorisme. L'objectif de ces actions était donc de manifester un profond désaccord idéologique, mais aussi d'informer l'opinion publique sur les risques que la vie privée et les libertés individuelles encouraient à l'heure d'une société informationnelle.

Internet, the system remains to this day an object to be explored and perfected.

With the advent of telematics in the 1980s which quickly hinted at the structural future of states, the hacker phenomenon drew the attention of some militant groups and produced the hacktivist movement – or the meeting of militant and technological know-how.

The first products of this meeting go back to the creation of the *Chaos Computer Club* in 1984,[4] in Hamburg and, two years later, the installation of the international newsgroup *PeaceNet* which allowed several hacktivists to make contact and widen their means of action. The ccc became well-known with its protest pirating through the computer platforms of the German government as it was setting up cross-referencing systems to fight terrorism. The aim of these actions was thus to manifest a deep ideological disagreement but also to inform public opinion of the risks facing private life and individual freedom in the age of information.

With the arrival of the Internet at the beginning of the 1990s and its increasing omnipresence at all levels of society, the digital environment became an extended arena of the real. The economic and cultural issues now appearing on networks were so colossal and so well delimited that major financial interest groups viewed any sign of obstacle to their

Avec l'avènement d'Internet au début des années 1990 et son omniprésence croissante à tous les niveaux de la société, l'environnement numérique est devenu un espace supplémentaire de notre réel. Les enjeux économiques et culturels[5] qui s'instaurent maintenant sur les réseaux sont si colossaux et à ce point cernés, que les grands groupes d'intérêts financiers voient plutôt d'un assez mauvais œil tout signe d'entrave à leur politique de croissance et de globalisation. Recensements systématiques des habitudes de consommation, traçages des sites visités ou encore croisements des fichiers clients avec d'autres banques de données, le cyberespace est devenu une vaste zone de contrôle marchand où l'internaute n'est plus considéré que sous son profil de consommateur.

Face à la nomadisation du pouvoir, tout acte de résistance doit nécessairement se tenir dans le cyberespace et plus seulement dans l'espace physique traditionnel[6]. Cela, de nombreux groupes hacktivistes américains l'ont fort bien compris. Outre les idées théoriques sur la «désobéissance civile électronique» répandues par le *Critical Art Ensemble*, ou bien encore l'existence de la société ®*Tmark* réalisant du sabotage productif[7], une frange plus dure de l'hacktivisme comme l'*Electronic Disturbance Theater* a organisé en 1998 des manifestations et des attaques en ligne contre les différents

growth and globalization policy with an unfavorable eye.[5] Systematic surveys of consumer habits, tracing of sites visited or cross-referencing of customer files with other databases – cyberspace has become a vast area of market control where Internauts are considered only from their profile as consumers.

Faced with the nomadization of power, any act of resistance must necessarily take place in cyberspace and no longer only in traditional physical spaces.[6] Several American hacktivist groups have understood this. Aside from theoretical ideas on "electronic civil disobedience" spread by the *Critical Art Ensemble* or the ®*Tmark* society which does productive sabotage,[7] a more radical portion of hacktivism such as the *Electronic Disturbance Theater* organized in 1998 on-line protests and attacks against various Web servers of the Mexican government which was repressing Zapatist rebels. Furthermore, the subversive group *Cult of the Dead Cow* opened a public site giving free access to electronic resistance equipment.

Hacktivists now represent a difficult force to control against politico-liberal and security hegemonies increasingly imposing themselves throughout electronic space. Unavoidably generating types of positioning which touch upon the very idea of community, new cultural codification systems operate in conjunction with the emergence

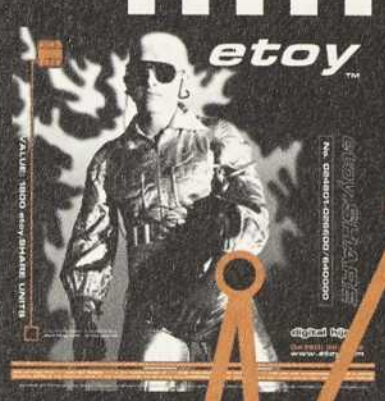
...cyberspace has become a vast area of market control where Internauts are considered only from their profile as consumers.

«...they're very creative artists, and they are going to push in some direction I can't even begin to conceive of and that's why their work interests me. I haven't a clue, I just want them to surprise me again...»

Matthew Mirapaul in an interview with Steve Kettmann from Wired News



1996: "digital hijack" certificate i.d. 041
SHAREHOLDER: Walter Rüegg / Zurich
1800 etoy.SHARES
Value: US $ 6372 (09.10.2000)

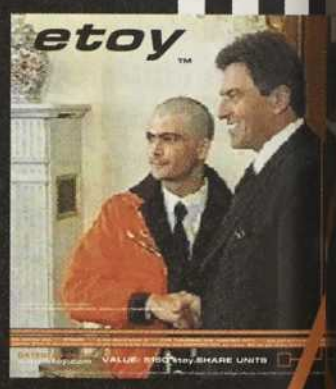




1996: "benissimo hack" cert. i.d. 077
SHAREHOLDER: R. Joergensen / Danmark
1000 etoy.SHARES
Value: US $ 3540 (09.10.2000)



1996: "etoy.AGENTS" certificate i.d. 056
SHAREHOLDER: Joichi Ito / Tokyo
2500 etoy.SHARES
Value: US $ 8850 (09.10.2000)



1998: "etoy.IPO" certificate i.d. 0
SHAREHOLDER: RTMark / USA
5150 etoy.SHARES
Value: US $ 18231 (09.10.2000)

INVEST IN THE CODE OF TOMORROW:

etoy.SHARES

*DISCLAIMER: etoy.SHARES are considered a high risk investment traded on the international art market. not recommended for retirement pension

ANALYSTS rate etoy.SHARES:
A STRONG BUY



< etoy.SHAREHOLDER-CARD

52 week high: $ 5.80 per unit [30.03.2000]



2000: "TOYWAR.victory" certificate i.d. 164
INVESTOR: John P. Barlow / N.Y.C.
1200 etoy.SHARES
Value: US $ 4248 (09.10.2000)

«Think Devo crossed with Neo Geo mixed with a dash of James Bond, and you've got an idea of the etoy visual style...What is exceptional however is the skill with which etoy melds different spaces - cyber, actual and conceptual - into genuine, if artistic liquidity.»

Roberta Smith, leading art critic in «ARTS IN REVIEW» The New York Times, May 5, 2000



1998: "etoy.US-DESASTER" certificate i.d. 100
SHAREHOLDER: blasthaus / San Francisco
2400 etoy.SHARES
value: US $ 8496 (09.10.2000)

etoy.SHARE-CERTIFICATE >



1999: "TOYWAR.injunction" cert. i.d. 125
INVESTOR: R.Shiffler Collection / USA
1100 etoy.SHARES
Value: US $ 3894 (09.10.2000)

52 week low: $ 0.30

«...as gallerists with more than 15 years of experience we have a pretty strong sense of the New York art market and see a growing demand for internet based art among collectors. Now, through their share concept, etoy solves one of the biggest problems encountered with this exciting but hard to trade art form. It leaves the original behind and replaces it with the idea of regulated participation, which is THE KEY to networked art! The value of etoy.SHARES [and the benefit for the collector] is based on the fact that the investor gets a defined and registered part of a very valuable GESAMMTKUNSTWERK including trademark rights, voting power, lifestyle... and an exciting part of the etoy.VISUAL-DOCUMENTATION»

Magda Sawon and Tamas Banovich / Postmasters Gallery New York

OU" offers a limited selection of etoy.SHARE-CERTIFICATES to avant garde collectors:

www.dumag.ch/etoySHARE

www.etoyHOLDING.com

serveurs Web du gouvernement mexicain qui réprimait les rebelles zapatistes. Par ailleurs, le groupe subversif *Cult of the Dead Cow*[8] a ouvert un site public mettant en libre disposition différents matériels de résistance électronique.

Les hacktivistes représentent aujourd'hui une force difficilement contrôlable vis-à-vis de l'hégémonisme politico-libéral et sécuritaire qui s'impose chaque jour davantage dans l'espace électronique. Générant inévitablement des types de positionnements touchant à l'idée même de la communauté, de nouveaux systèmes de codification culturelle s'opèrent en liaison avec l'émergence de corps sociaux ou «corps de données», et engendrent ainsi d'autres appréciations du monde, plus complexes et plus fragmentées encore[9].

escore – estorm – tboys – tcode – atoy – ytoy – <etoy>

C'est en Suisse, en octobre 1994, que sept artistes de différentes nationalités et disciplines décident d'abandonner leur identité individuelle pour se retrancher derrière un seul et même corps collectif baptisé etoy[10]. Désireux d'intervenir dans l'appareillage symbolique des mondes économique et médiatique du Web, etoy se constitue en société anonyme et fait de son nom de domaine une marque déposée de divertissement expérimental. Sur Internet, la propriété d'un nom de domaine s'avère être aujourd'hui l'un des enjeux économiques les plus importants et la cause, aussi, d'une très grande violence des groupes capitalistes qui étendent invariablement leur contrôle sur les marchés. En cela, le nom de domaine institue un autre mode stratégique d'appropriation du monde.

Empruntant aux schémas structurels et hiérarchiques de l'entreprise, transposant et manipulant les différents codes visuels du monde de la finance, de la nouvelle économie et des industries de l'information, chaque membre originel de la corporation etoy se retrouve lui ou elle-même devenu «agent» et revêt une apparence physique strictement standardisée, voire proche d'une esthétique paramilitaire (uniforme, lunettes noires et crâne rasé):[11]

Les uniformes sont notre façon d'exprimer un sentiment digital. Les etoy.agents sont des éléments interchangeables d'un programme digital. Hier, une vieille dame m'a demandé si nous venions d'une autre planète. Je lui ai répondu que non, que nous venions d'Internet. . . . Le webserver est le lieu de notre existence, le corps n'est pas important, il doit être uniformé. Du point de vue physique, il n'est pas important de savoir qui est qui.[12]

Le programme qui initialise le projet etoy est l'introduction en ligne d'une interface Web permettant son établissement dans l'espace digital; avec cette

of social bodies or "data bodies," and also generate other, more complex and fragmented assessments of the world.[9]

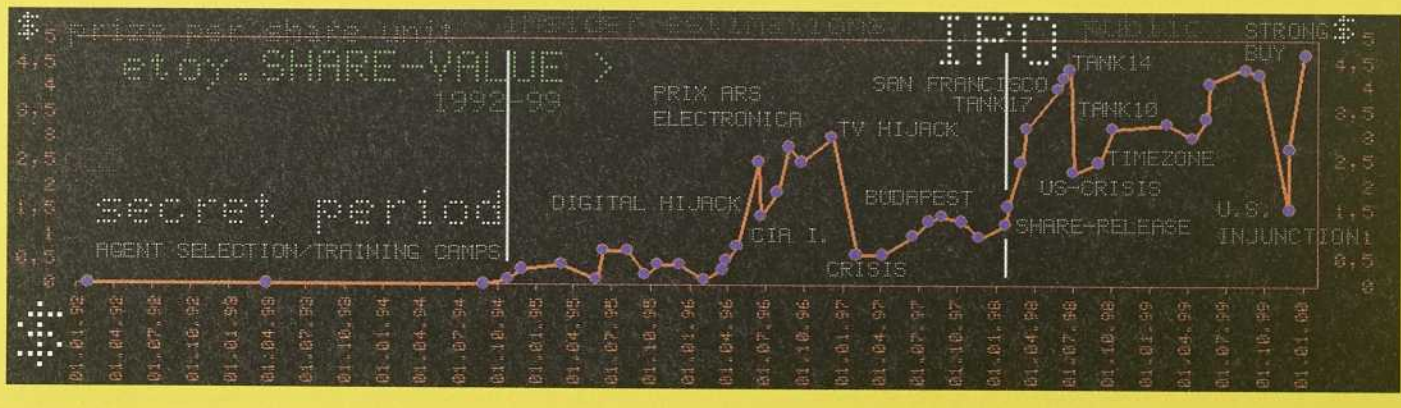
escore – estorm – tboys – tcode – atoy – ytoy – <etoy>

In Switzerland, in October 1994, seven artists of different nationalities and disciplines decided to abandon their individual identities and entrench themselves behind a single collective body named etoy.[10] Wishing to intervene within the symbolic equipment of the Web's economic and media world, etoy constituted itself as an anonymous society and made its domain name a registered trademark for experimental entertainment. On the Internet the ownership of a domain name has now become a major economic issue and also the cause of great violence on the part of capitalist groups invariably spreading their control over markets. In this, a domain name introduces another strategic mode of appropriating the world.

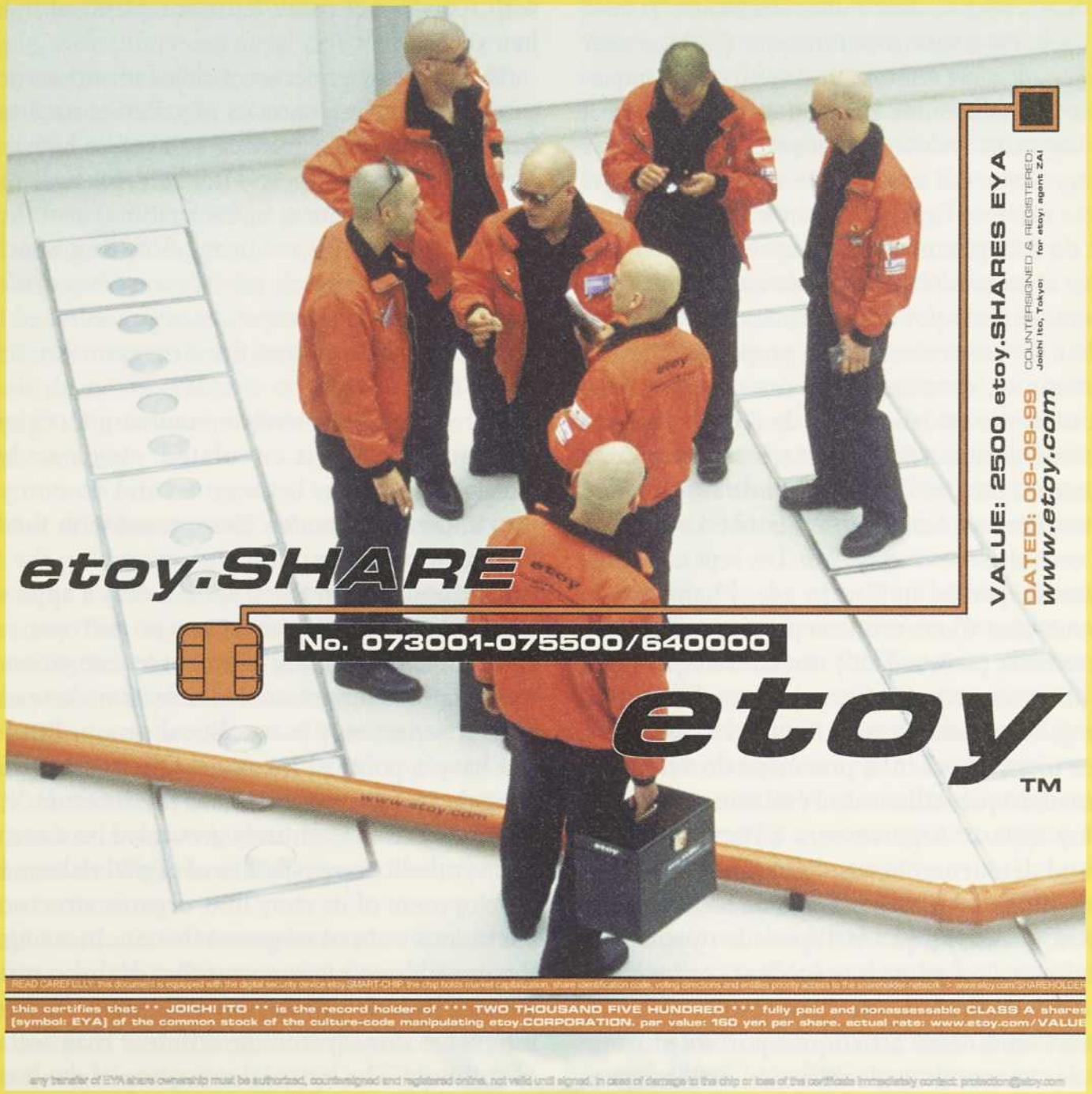
Borrowing from business structural and hierarchic diagrams, transposing and manipulating various visual codes from the world of finance, the new economy and information industries, each original member of etoy Corporation found him or herself becoming an "agent" and donning a strictly standardized physical appearance, even akin to paramilitary æsthetics (uniform, sunglasses and shaven head):[11]

The uniforms are our way of expressing a digital feeling. etoy.agents are interchangeable elements of a digital program. An old lady asked me yesterday if we come from another planet. I told her, no, we come from the Internet. . . . The webserver is the place of our existence, the body is not important, it must be uniformed. From the physical point of view, it does not matter who is who.[12]

The program which initialized the etoy project was the introduction on line of a Web interface allowing its establishment in digital space; with this



Une vieille femme m'a demandé hier si nous venions d'une autre planète. Je lui ai répondu : non, nous venons de l'Internet.



formation, chaque membre initial de la etoy Corporation s'est vu muter en «agent» et faire montre d'une apparence physique strictement standardisée, avoisinant même à une esthétique paramilitaire (uniforme, lunettes de soleil et crâne rasé)[11]:

Les uniformes sont notre moyen d'exprimer un sentiment numérique. Les agents.etoy sont les éléments interchangeables d'un programme numérique. Une vieille femme m'a demandé hier si nous venions d'une autre planète. Je lui ai répondu: non, nous venons de l'Internet. [...] Le serveur web est le lieu de notre existence, le corps n'est pas important, il doit être uniformisé. Du point de vue physique, il n'est pas important de savoir qui est qui[12].

Le programme qui initialisa tout d'abord le projet etoy fut la mise en ligne d'une interface Web permettant de s'implanter dans l'espace numérique; possédant ainsi une plate-forme de communication opérationnelle, etoy pouvait commencer à produire de la valeur ajoutée culturelle en propageant, tel un virus artistique, sa marque sur les réseaux. Non seulement le site est la «vitrine de données» de la société mais il est aussi le point névralgique de la communauté etoy et de son style de vie: «Nous avons mentalement émigré en l'Internet. Le système nerveux central est www.etoy.com. Les sept membres d'etoy sont dispersés en Europe avec l'habitude de ne pas avoir plus d'une réunion physique par an[13].»

Les premiers projets d'etoy ont consisté au préalable en diverses actions effectuées lors de *raves* ou dans des galeries comme pour *Protected by etoy* avant de passer ultérieurement à une étape de détournements médiatiques allant de l'émission TV où un agent etoy apparut fugitivement à l'écran, au premier grand détournement en ligne *The Digital Hijack* de 1996 où de grands portails de recherche du Web furent piratés, jusqu'à la *Toywar* de 1999-2000, conflit informationnel sans précédent contre le détaillant de jouets américain eToys Inc.

Par ces événements artistiques portant sur une critique des conventions de diffusion de l'information, l'art d'etoy opère des connexions fortes entre l'art et l'économie, la politique et le contre-pouvoir. Épris de culture hacktiviste, perturbant et saturant les flux transitant via Internet, pouvant être ainsi qualifiée de subversive ou d'entropique, la démarche d'etoy ira jusqu'à motiver le déclenchement d'une enquête du FBI: «Nous essayons de perturber les canaux conventionnels de l'information et en ce sens, etoy est un groupe politique. Mais nous n'avons pas de message politique. Notre message

operational communication platform, etoy could begin producing cultural added value by spreading its trademark across networks, like an artistic virus. The site is not only a "data showcase" for society but the nerve centre and lifestyle of the etoy community: "We have mentally emigrated to the Internet. The central nerve system is www.etoy.com. The seven members of etoy are spread all over Europe with usually not more than one physical meeting in a year."[13]

The first etoy projects consisted of various actions carried out during raves or in galleries such as *Protected by etoy*, before moving to a media hijack stage ranging from a TV show where an etoy agent made a fleeting appearance, to the first major on-line hijack, *The Digital Hijack* in 1996 during which important Web research portals were hijacked, and the *Toywar* of 1999-2000, an unprecedented information conflict against the American toy retailer eToys Inc.

Through artistic events involving a critique of how information is circulated, etoy's art builds strong connections between art and economy, politics and anti-authority. Enraptured with the hacktivist culture, disrupting and swamping the flows transiting through the Internet, etoy's approach – thus describable as subversive or entropic – even warranted the opening of an FBI investigation: "We try to disturb conventional information channels and in that sense, etoy is a political group. But we do not have a political message. Our message is our lifestyle in our new 'Heimat,' the Internet."[14]

Etoy's fiction is entirely grounded on a semantic and symbolic transposition of digital culture in the development of its story line, organic structure and the various transversal games therein. In acting upon the invisible infrastructures that drain so much financial, legal or cultural flows for example, etoy also intervenes directly into the different manifestations of authority. The virtual domination of the business world over the real remains extremely powerful and, in taking part in a certain type of on-line "entertainment," etoy subverts the merchandising of culture while denouncing the speculative transactions of the market. For example in projecting desire or fear, etoy stages in a ferociously critical manner the irrational behaviors of neo-liberalism and moreover proposes an imagination liberated from the industries of infotainment.

est notre mode de vie dans notre nouvelle patrie: l'Internet»[14].

Toute la fiction d'etoy repose sur une transposition sémantique et symbolique de la culture numérique dans l'élaboration de son histoire même, de sa structuration organique ainsi que des différents jeux de transversalité qui s'effectuent. Car en agissant sur les infrastructures invisibles qui drainent tant de flux financiers, juridiques, culturels, par exemple, etoy intervient aussi directement sur les différentes formes d'autorité du pouvoir nomade. La domination virtuelle du monde des affaires demeure d'une extrême puissance sur le réel, et en prenant part à un certain type de «divertissement» en ligne, etoy subvertit la marchandisation de la culture tout en y dénonçant aussi les transactions spéculatives du marché. En projetant par exemple du désir ou de la peur, etoy scénographie de manière férocement critique les comportements irrationnels du néolibéralisme et propose de surcroît un imaginaire émancipé des industries de l'infodivertissement.

Guerrillas et détournements informationnels

Entre le 31 mars et le 31 juillet 1996, etoy lance l'opération *The Digital Hijack* et infiltre plusieurs moteurs de recherche importants (Alta Vista, Lycos, etc.) en y insérant plusieurs mots clés désignés. Par cette action, etoy procède au détournement d'un million et demi de «touristes technologiques» et dénonce les stéréotypes, les critères hiérarchiques et les modes de redistribution des systèmes de référencement du Web transformés pour l'occasion en «scène numérique».

Mais à ce jour, l'événement le plus caractéristique est celui de la *Toywar* qui s'est tenue entre le 29 novembre 1999 et le 18 février 2000, lorsque l'une des plus importantes compagnies de commerce électronique (créée en 1996) – eToys Inc. – a attaqué etoy en raison de la proximité étymologique des deux noms. Après les refus successifs de la part des actionnaires d'etoy concernant le rachat de la marque (déposée en 1994), sûre de gagner, la société eToys Inc. a engagé le bras de fer judiciaire et réussit à imposer à etoy.com, sur décision d'une cour de justice du 29 novembre 1999, la suspension du nom de domaine, la fermeture du site et une astreinte de 10 000 dollars par jour en cas de non-respect du verdict.

Guerrillas and Informational Hijacking

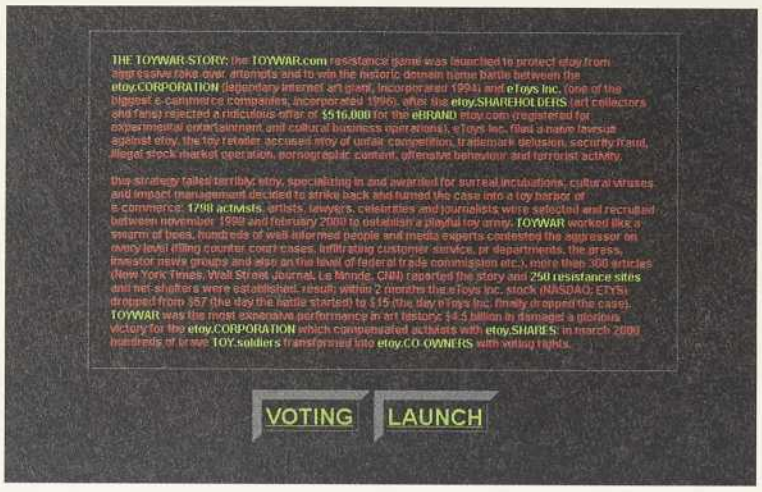
Between March 31 and July 31, 1996 etoy launched *The Digital Hijack* operation and infiltrated several major research engines (Alta Vista, Lycos, etc.) by introducing a number of designated keywords. With this action, etoy hijacked a million and a half "technological tourists" and denounced stereotypes, the hierarchic criteria and redistribution modes of the Web's referencing systems transformed for the occasion into a "digital stage."

But to this day the most typical event is the *Toywar*, held between November 1999 and February 18, 2000 when one major electronic commerce company (created in 1996) – eToys Inc. – attacked etoy because of the etymological proximity of their names. After successive refusals from etoy's shareholders concerning the repurchase of the trademark (registered in 1994), the sure-to-win eToys Inc. company entered into legal battle and following a November 29, 1999 decision from a court of justice, succeeded in imposing to etoy.com the suspension of its domain name, the closure of the site and a penalty of $10,000 a day for non-respect of the verdict.

Faced with the attack and connotation of the plaintiff's various accusations (terrorist activities, illegal operations on the financial market, violent and pornographic content), etoy decided to take reprisals by exploiting the incubation of its cultural viruses, creating an appeal interface – www.toywar.com – and levying a veritable army composed of approximately 2,000 activists, artists, lawyers, journalists and celebrities.[15]

On the battlefield, the etoy community created a informational shock wave by protesting worldwide against the assailant and spreading strategic information in the press,[16] on TV, the Web (with 250 resistance sites, some among them making available "etoy.soldiers," Netflooding programs, etc.) and some economic and legal networks. On December 12, 1999, ®Tmark launched the *New Internet "Game" Designed to Destroy Etoys.com*, a "network game" whose aim was to harm, or even better, to destroy the enemy company.

At Christmas time, the toy retailer's Web server was so overwhelmed by the successive attacks of "etoy.soldiers" that being unable to take any orders, its turnover fell considerably. Exhausted by a formidable information and media confrontation, and



Devant l'attaque et la connotation des diverses accusations formulées par le plaignant (activités terroristes, opérations illégales sur le marché financier, contenus violents et pornographiques), etoy a décidé de passer aux représailles en exploitant l'incubation de ses virus culturels, en créant une interface de recours – www.toywar.com – et en levant une véritable armée constituée d'environ 2 000 activistes, artistes, juristes, journalistes et célébrités[15].

Sur le champ de bataille, la communauté etoy répand une onde de choc informationnelle en contestant internationalement l'assaillant et en diffusant certaines informations stratégiques dans la presse[16], les médias télévisés, le Web (avec 250 sites de résistance dont certains mettant à disposition des «soldats.etoy», des programmes de *Netflooding*, etc.) et certains réseaux économiques ou juridiques. Le 12 décembre 1999, ®*Tmark* lance le jeu *New Internet "Game" Designed to Destroy Etoys.com*, un «jeu en réseau» dont le but est de causer des dommages ou mieux, de détruire la compagnie ennemie.

Au moment de Noël, le serveur Web du détaillant de jouets est à tel point saturé par les attaques successives des «soldats.etoy» que, ne pouvant prendre aucune commande, son chiffre d'affaires chute considérablement. Éreintée par un affrontement informationnel et médiatique redoutable, et avec une cote au NASDAQ passée de 67 à 15 dollars en deux mois, eToys Inc. annonce finalement son retrait de la partie[17]. En mars 2000, soldats et héros reçoivent des parts de l'état-major etoy et deviennent ainsi copropriétaires d'etoy Corporation.

Ainsi, avec *Toywar*, s'opposent dans un schéma dualiste deux conceptions économiques et deux styles de vie différents: d'un côté, celui issu d'une culture marchande américaine, consumériste et expansionniste et, de l'autre, celui issu d'une culture européenne plus participative.



with a NASDAQ quotation dropping from 67 to 15 dollars in two months, eToys Inc. finally announced its withdrawal from the game.[17] In March 2000 the soldiers and heroes received shares from the senior management of etoy and became co-owners of etoy Corporation.

Thus with *Toywar* and within a dual diagram, two economic notions and two different lifestyles were opposed: one stemming from an American market, consumer and expansionist culture, the other from a European, more participative culture.

Without the support of its community, etoy would probably not have been able to oppose such strong resistance to the legal deployment of eToys Inc. It is noteworthy to realize in passing that etoy fully exploited the hacker saying according to which a cyberarmy is first constituted through a name. And recently, the appearance on the Net of specific sociological attitudes, such as multiple identities or collective pseudonyms, has in fact resulted in a new organization of the functions of community by making it the means of producing mass phenomena and symbolic, often irrational referents.[18]





Sans le soutien de sa communauté, etoy n'aurait sans doute pu opposer une résistance forte au déploiement juridique d'eToys Inc. Il est d'ailleurs intéressant de constater, au passage, qu'etoy a pleinement exploité l'adage hacker selon lequel une cyberarmée se créée d'abord avec un nom. Et ces derniers temps, l'apparition sur le Net d'attitudes sociologiques spécifiques comme l'identité multiple ou le pseudonyme collectif a effectivement exercé un nouvel ordonnancement sur les fonctions de la communauté en en faisant l'instrument de production de phénomènes de masse et de référents symboliques souvent irrationnels[18].

etoy: the popstar is the programmer is the lawyer is the architect is the manager is the designer is the system is the virus is etoy...

S'il est certain qu'Internet représente aujourd'hui un nouvel enjeu pour l'art, on comprendra alors aisément la nécessité que certains artistes ont à utiliser les modèles de la contre-culture hacktiviste. Elle répond, d'une part, au besoin de maîtriser le langage de programmation – condition *sine qua non* pour agir un tant soit peu sur l'environnement informationnel – et elle répond, d'autre part, à un positionnement contestataire vis-à-vis de l'ordre symbolique sur lequel se sont construites les sociétés occidentales depuis plusieurs siècles. Après tout,

etoy: the popstar is the programmer is the lawyer is the architect is the manager is the designer is the system is the virus is etoy...

While the Internet is certainly a new issue for art today, it is easy to understand the necessity for certain artists to use hacktivist counter-culture models. On one hand, it reacts to the need to control the programming language – a *sine qua non* condition to act ever so slightly upon the informational environment – and on the other, to an anti-authority positioning vis-à-vis a symbolic order on which Western societies have been built for centuries. After all, cyberspace is nothing else but the extension of the logic of the military industrial complex initiated after World War Two, and this probably explains the situationist, minimalist and counter-culture of the 1960s and 1970s revival wave found in certain online artistic practices.[19]

At a time when a new distribution of economic, political and social values is emerging, etoy asserts itself based upon cultural acts that are opposed to a vampirization of art and culture by liberal economy. Thus joining the continuum of artists working on economy or business (Jeff Koons interpreting the relationships between artist and market, playing the "art dealer" while facing legal disputes; Fabrice Hybert creating in 1994 the Unlimited Responsibility company to foster exchanges and accompany the

le cyberespace n'est autre que le prolongement des logiques du complexe militaro-industriel initié après la seconde guerre mondiale, et sans doute est-ce ce qui explique cette vague de revival situationniste, minimaliste et de contre-culture des années 1960 et 1970[20] que l'on retrouve dans certaines pratiques artistiques en ligne.

Au moment où semble se distinguer une nouvelle répartition des valeurs économiques, politiques et sociales, etoy s'affirme à partir d'actes culturels qui s'opposent à une vampirisation de l'art et la culture par l'économie libérale. Rejoignant ainsi le continuum des artistes travaillant sur l'économie ou l'entreprise (Jeff Koons interprétant les relations entre l'artiste et le marché, jouant à «l'opérateur d'art» tout en affrontant les démêlés judiciaires; Fabrice Hybert créant en 1994 la société *Unlimited Responsibility* pour produire des échanges et accompagner la réalisation de certains de ses projets), etoy manifeste davantage l'expression d'une critique fondamentale à travers l'irrationalité et la mythologie de l'entreprise. En cela, son attachement au don propose d'autres schémas d'économie et propose bien une plus-value culturelle sur nos systèmes d'échanges, la fonction communautaire et par extension, l'inconscient collectif de nos sociétés. Si l'un des messages de l'art minimaliste était l'industrialisation de la production artistique, l'art d'etoy pourrait bien s'inscrire dans un hacktivisme luttant contre sa marchandisation.

L'auteur est historien et critique d'art. Il vit à Rennes.

production of some of his projects), etoy is more the expression of a fundamental critique through the irrationality and mythology of business. In this, its attachment to the gift proposes other economic diagrams and a cultural plus-value on our exchange systems, the function of community and, by extension, the collective unconscious of our societies. If one of Minimalism's messages was the industrialization of artistic production, etoy art could very well be part of a form of hacktivism fighting against merchandising.

The writer is an art historian and critic. He lives in Rennes (France).

Translated from the French by Colette Tougas.

NOTES

1. PDP-1: *Programmed Data Processor – model 1*. Mais c'est surtout le PDP-10 qui deviendra ultérieurement la véritable machine de prédilection des hackers et ce, jusqu'à la fin des années 1970.
2. Steve Levy, *Hackers,* Anchor/Doubleday, New York, 1984. On pourra également se reporter à la page *How to Become a Hacker?* d'Éric Raymond : <http://www.tuxedo.org/~esr/faqs/hacker-howto.html>.
3. Marcel Mauss, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1923, p. 145-279.
4. <http://www.ccc.de>.
5. «La construction du sens ne figure pas au programme de Shannon. La notion de communication est coupée de celle de culture. Comme le note le spécialiste James W. Carey, ce tropisme communicationnel renvoie à une représentation particulière à la société américaine: "Le concept de culture est une notion faible

1. PDP-1: *Programmed Data Processor – model 1*. Ultimately and until the end of the 1970s, the PDP-10 will become the true preferred machine of hackers.
2. Steve Levy, *Hackers,* New York: Anchor/Doubleday, 1984. Also consult Éric Raymond's page, *How to Become a Hacker?*: <http://www.tuxedo.org/~esr/faqs/hacker-howto.html>.
3. Marcel Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, trans. by W.D. Halls, foreword by Mary Douglas, London/New York: Routledge, 1990.
4. <http://www.ccc.de>.
5. "The construction of meaning is not part of Shannon's program. The notion of communication is cut from that of culture. As noted by specialist James W. Carey, this communicational tropism refers back to a particular representation of American society: 'The concept of culture is a weak and evanescent notion within social thinking.' This meaning of 'communication' will soon travel across

et évanescente dans la pensée sociale." Cette acception de la "communication" fera bientôt le tour du monde.» A. Mattelard, «Comment est né le mythe d'Internet?», *Le Monde diplomatique – Archéologie de la société de l'information*, août 2000, p. 26.

6. «Le capitalisme tardif se différencie des autres formes politiques et économiques par un aspect essentiel: son mode de représentation du pouvoir. Ce qui était jadis une masse concrète et sédentaire est devenue désormais un flux électronique nomade. Avant la gestion informatisée de l'information, le cœur du poste de commande/contrôle institutionnel était facile à localiser, et, de ce fait, de nombreux régimes utilisèrent le caractère éminemment voyant des lieux du pouvoir pour maintenir leur hégémonie.» Critical Art Ensemble, *La résistance électronique et autres idées impopulaires*, Éditions de l'éclat, Paris, 1999. Le livre est téléchargeable en ligne au <http://www.lyber-eclat.net/>.
7. <http://www.critical-art.net/> et <http://www.rtmark.com>.
8. <http://www.Hacktivism.org>.
9. «Selon Stephan Wray [membre de l'Electronic Disturbance Theater], Les activistes doivent être conscients que la politique est un théâtre et qu'ils doivent apprendre à y jouer: nous manipulons la sphère des médias, nous créons de la stimulation, nous sommes un brouillage culturel, nous sommes des menaces potentielles et sommes des acteurs. C'est un théâtre politique. Une glorification et une transformation du falsifié dans le réel, au moins dans l'esprit des gens.» Luther Blissett, «The YYZ of Net Activism», *Nettime*, 3 mars 1999.
10. C'est pendant les 26 et 27 octobre 1994 que les agents et le «conseil» ont déterminé par *chat* le processus de recherche du CI (Competitive Intelligence). À partir d'un premier programme *Term Shooter* produisant des noms aléatoires établis sur des paramètres esthétiques, a été choisi le nom etoy dans une liste comptant 2 000 propositions.
11. Reprenant aussi une attitude vestimentaire de certains groupes techno des années 1980 (Front 242 par exemple) qui apparaissaient sur scène vêtus en uniformes «d'(a)paramilitaire».
12. «Interview with etoy» de Reinhard Puntigam pour *Ars Journal*, 1996: <http://www.aec.at/www-ars/journal/db/4sept/etoy/>.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. *Toywar* a été supportée par diverses organisations comme ®Tmark.com, The Thing New York, detritus.net, illegal art, plagiarist.org, namespace, negativeland, evolution Control Commitee styro2000, boomboy.net.
16. Près de 300 articles ont été publiés dans la presse internationale: <http://dmoz.org/Society/Activism/Media_Activism/Culture_Jamming/etoy/>.
17. Au mois de décembre 2000, la presse a annoncé la faillite d'eToys Inc.
18. Voir à ce sujet le projet du pseudonyme collectif Luther Blisset: <http://www.lutherblisset.net/intro.html>.
19. Voir à ce propos l'article d'Elvan Zabunyan, «Cela s'appelle résistance», catalogue *Trans_actions, ou les nouveaux commerces de l'art*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2000, p. 15-23.

the world." A. Mattelard, "Comment est né le mythe d'Internet?," *Le Monde diplomatique – Archéologie de la société de l'information*, August 2000, p. 26.

6. "One essential characteristic that sets late capitalism apart from other political and economic forms is its mode of representing power: What was once a sedentary concrete mass has now become a nomadic electronic flow. Before computerized information management, the heart of institutional command and control was easy to locate. In fact, the conspicuous appearance of the halls of power was used by regimes to maintain their hegemony." Critical Art Ensemble, *Electronic Civil Disturbance and Other Unpopular Ideas*. The book can be downloaded on line: <http://www.critical-art.net>.
7. <http://www.critical-art.net/> and <http://www.rtmark.com>.
8. <http://www.Hacktivism.org>.
9. "According to Stefan Wray [a member of the Electronic Disturbance Theater], activists must become aware that politics is a theater and must learn to play: 'We are manipulating the media sphere, we are creating hype, we are cultural jamming, we are simulating threats and action... we are actors! This is political theater! A glorification and transformation of the fake into the real, at least in people's mind.'" Luther Blissett, "The XYZ of Net Activism," *Nettime*, March 3, 1999.
10. On October 26 and 27, 1994, the agents and "board members" decided the research process of CI (Competitive Intelligence) by chat. From a first program, *Term Shooter* producing random names based upon æsthetic parameters, the name etoy was chosen amongst 2,000 proposals.
11. This seems to refer to the dress code of certain techno groups of the 1980s (Front 242 for instance) who appeared on stage wearing "(a)paramilitary" uniforms.
12. "Interview with etoy" by Reinhard Puntigam for *Ars Journal*, 1996: <http://www.aec.at/www-ars/journal/db/4sept/etoy/>.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. *Toywar* was supported by various organizations such as ®Tmark, The Thing New York, detritus.net, illegal art, plagiarist.org, namespace, negativeland, evolution control committee styro2000, boombox.net.
16. Nearly 300 articles were published in the international press: <http://dmoz.org/Society/Activism/Media_Activism/Culture_Jamming/etoy/>.
17. In December 2000, the press announced the bankruptcy of eToys Inc.
18. See the project by the collective pseudonym Luther Blisset: <http://www.lutherblisset.net/intro.html>.
19. See Elvan Zabunyan's "Cela s'appelle résistance," in *Trans_actions, ou les nouveaux commerces de l'art*, catalogue, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2000, pp. 15-23.

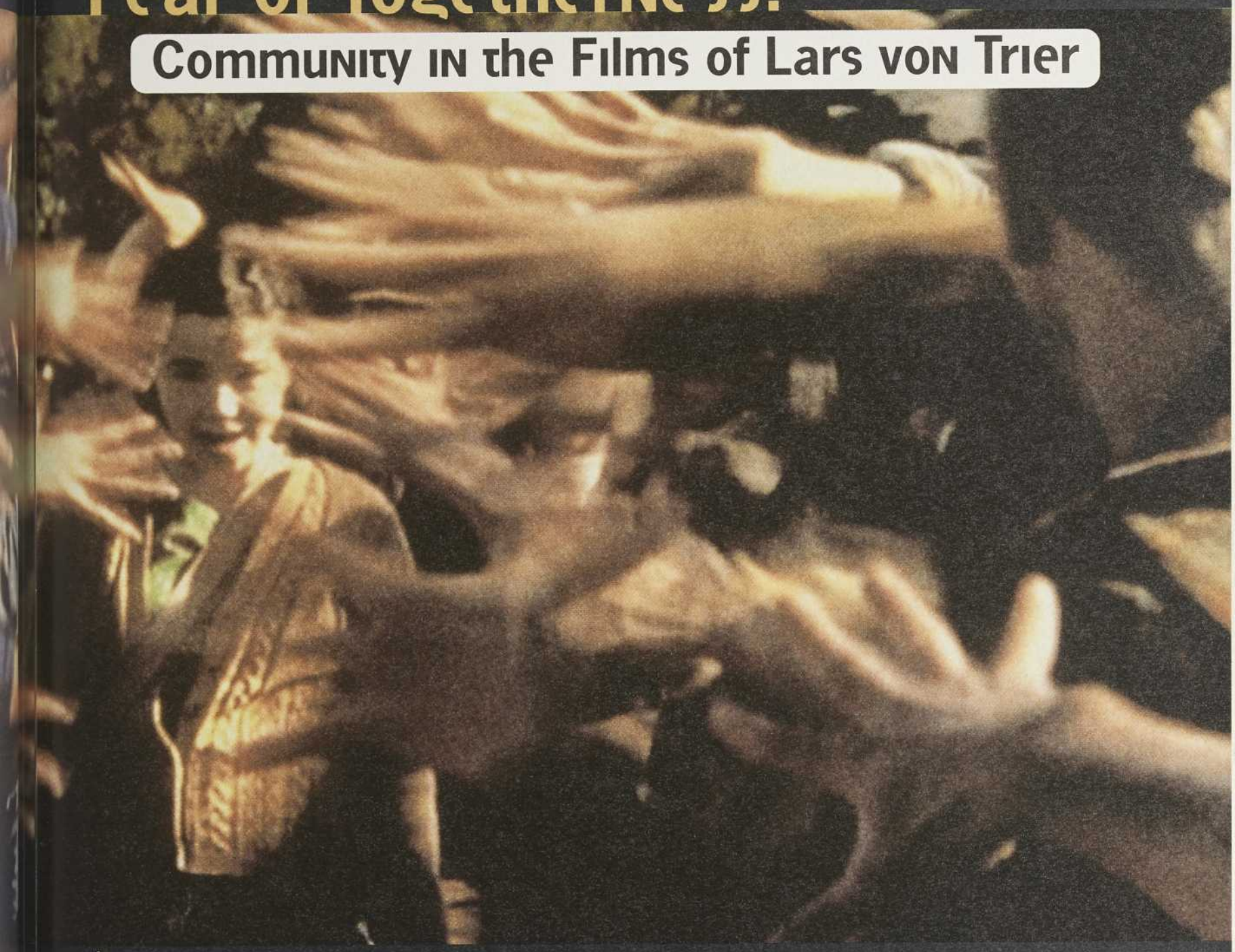


Dancer in the Dark, 2000, film still; photo: courtesy Alliance Atlantis Vivafilm.

Jerry White

Fear of Togetherness?

Community in the Films of Lars von Trier



↓

Scandinavia has a very conflicted relationship with the European Union; this is perhaps best illustrated by the very cantankerous debate about whether to join the single currency that took place in Denmark just last September. The work of Danish bad boy Lars von Trier bears the mark of these unresolved debates about unification and community. It may seem absurd to argue that von Trier's loopy, unstable films are really about such dry policy changes as a unified currency, relaxed tariffs and more open immigration, and I'd gladly admit that the European Union is not *central* in any of his films. But in his most widely seen films, this political reality is always hanging in the shadows, never central but always crucial to the overall impact of the films. *Element of Crime* (1984), *Zentropa* (1991), *Breaking the Waves* (1996), *The Idiots* (1998) and *Dancer in the Dark* (2000) all deal in some way with the role of com-

munity, the dissolution of both personal and national identity, and the way that the specifics of history and geography are (sometimes maddeningly) both present and absent in the European landscape. Von Trier is not a political filmmaker, but he has been quite sensitive to the enormous cultural and economic transformation sweeping over modern Europe.

ability as a stylist, and while I make no bones about my preference for the æsthetics of *Element of Crime* or *Breaking the Waves* over those of *The Idiots* or *Dancer in the Dark*, it's essential to recognize the way that these films look weighed down by the difficulties of finding a coherent sense of self.

Element of Crime is, as its title suggests, a hard-boiled crime film, focusing on a detective named



The visual quality of von Trier's body of work has been, to say the least, diverse – there's such a cinematic chasm between the high artificiality of *Zentropa* and the grubbiness of *The Idiots* that it's hard to believe that they're by the same person. What unifies von Trier's films visually, though, is a sense of confusion, the way that they put their viewer in the middle of an impenetrable, unidentifiable mush. That's not exactly a ringing endorsement of his

Fisher (Michael Elphick) who's trying to solve a series of murders. It's shot in a kind of sepia-toned fogginess, where varying shades of brown and grey all bleed into each other – odd as it may seem, it's hard to tell if this film is in black and white or colour (similarly, everyone speaks English, although everyone has an unplaceable "foreign" accent). This visual schema is being used in *Element of Crime* to convey a sense of psychological blurriness – it

The Idiots, 1998, film still; photo: courtesy Odeon Films.

...Europe, all of Europe, is a seemingly endless landscape of destruction, desperation, paranoia and dread where it's impossible to get solid footing.

hardly seems too much of a stretch to ascribe this to a belief that Denmark, like many of the "small nations" that border it, was being increasingly influenced by an ethic of "Europudding." Cultural distinctiveness, in the wake of a seemingly unstoppable rush towards unification (still a relatively new phenomenon in 1984), was beginning to feel endangered, although it was no doubt hard to figure out exactly why or exactly how this was coming to pass. Singular national cultures, like colours in a washed out image, seemed to be blurring together. Further, with its very dark look, to say nothing of its sense of doom and seediness, *Element of Crime* is clearly derivative of American *films noirs* of the 1950s, a cycle of movies that were heavily influenced by the visuals of German expressionism. That influence was partially owing to the presence of German refugees from W.W. II behind the camera (both as directors and cinematographers), and the creative control of such scarred souls also accounted for the sense of dread and paranoia that defines these films, emotions that were often expressed visually in the form of shadowy, fragmented lighting and awkward compositions (all also recurrent motifs of expressionist cinema of the 1920s).

Following two films made for Danish TV (1987's *Medea*, which was based on a script by Carl Theodore Dreyer, and 1988's *Epidemic*), von Trier's breakthrough work came a few years later. That film, *Zentropa*, is more explicitly derivative of German expressionism, both formally and thematically, although it's concerned with a different aspect of European unification than *Element of Crime*. Our anti-hero Leopold (Jean-Marc Barr) is a young German-American whose father gets him a job with the metaphorically named train company Zentropa in 1945. Von Trier really pulls out all the visual stops with this film, shooting in high-contrast black and white, lighting everything in the most shadowy, fragmented way possible, and often using odd lenses to achieve distorted effects. *Zentropa* is a kind of über-film-noir, and looks far more expressionistic than even the German expressionist films themselves. But in a way that recalls the blob-like Europe of *Element of Crime*, the spaces that he moves through are visually indistinguishable. Not that the landscape isn't odd or striking; Leopold encounters all sorts of unstable, dangerous people and situations. It's just that they're *everywhere*, with very little rhyme or reason or collective understanding; Europe, all of Europe, is a seemingly endless landscape of destruction, desperation, paranoia and dread where it's impossible to get solid footing. This seems to be Germany and Austria, but it hardly matters. Von Trier's argument in *Zentropa* is basically this: there is no Europe, wartime, pre-war, postwar. There is only the darkest, most moody German expressionism, and it's an insidiously homogenizing force which, in a way that Europe would experience again, was slowly spreading over an indifferent continent.

At their core, both of these films are about people whose search for identity is frustrated by the bleak and yet excess-defined landscapes in which they find themselves. The lead character in each film is a caricature common to existentialist *film noir* (the naive bumpkin in over his head in *Zentropa*, and the tough, cynical crime fighter in *Element of Crime*), to the point where they both seem a bit clichéd (is this von Trier being ironic? – as always with him, it's impossible to tell). Perhaps the most striking similarity between these two lead characters is that they are coming "home" from a period somewhere else; the kid Leopold in *Zentropa* is of German descent but is visiting it for the first time, and Fisher in *Element of Crime* is coming back to wherever in Europe it's supposed to be set (we never really find out) after a long sojourn in Cairo. But they find no familiar experience, no community to belong to, when they return. What they find is an unstable, stiflingly homogeneous place. Everyone speaks English, but it's nobody's first language; everyone seems displaced, but nobody seems to be going anywhere either. After these films von Trier steered away from the hardened cynicism embodied by *Element of Crime*'s lead character and *Zentropa*'s

bombed-out Europeans, favouring portraits of child-like, guileless figures represented in a way that betrays the filmmaker's own deep cynicism about the world. But these first films, in addition to making him widely known in Europe and North America, established him as a filmmaker who was well aware of the deeply melancholic subtext of attempts to assert a communal European identity.

There are hints at the irritations of a communal Nordic identity in both parts of von Trier's TV miniseries *The Kingdom* (1994/1997), but the bulk of that work is the creation of a self-contained community within the walls of a Danish hospital. The obnoxious surgeon brought in from Sweden is constantly grumbling about being stuck in a backwater, and even goes up to the roof of the hospital so he can use binoculars to gaze out on his beloved homeland, just across the water. Moments like this might seem to feed my thesis about von Trier being anxious about European unification, but there are other aspects of *The Kingdom* that give us glimpses of his love-hate relationship with community. Indeed, despite its outrageous storyline (which features severed heads that go missing, vague implications of ghosts wandering the corridors, etc.), the series feels vaguely non-narrative, almost impressionistic (if that's not too prosaic a term to describe a portrait of such an insane, unstable place). At its core it's about what happens when you take a bunch of people who shouldn't necessarily be together and put them in a large, but still enclosed and oddly self-contained, little kingdom. That the hospital is shown to be slowly dying (it is, as maintenance types say, a "sick building"), leaking all kinds of fluids down its walls, makes it a near-perfect metaphor for a community that is slowly coming apart just as it seems more important than ever to pull together. Both parts of *The Kingdom* have achieved cult status because of their pared-down but outrageous imagery, and super-ironic high melodrama would define von Trier's æsthetic from here on out. *The Kingdom* is something of a break from the pseudo-expressionist artificiality of *Element of Crime* or *Zentropa*; what it shares with those films is a sense of intense but unknowable doom about the ways we will be forced to work and live together.

While it may seem hopelessly dense to focus on the EU when discussing a film whose narrative involves a young, arguably child-like Scottish woman named Bess (Emily Watson) submitting herself to violent, degrading sex with many men and then telling her Danish husband Jan (Stellan Skarsgård) about it so they can maintain some sort of sexual bond after he's been disabled by an accident on the oil rig where he works, I'd argue that the spectre of European unification hangs heavy over *Breaking the Waves*. The film's setting is coastal Scotland, and von Trier shows this remote bit of rock and shoreline to be an embodiment of the clash between the old and the new worlds. Bess is from a very tightly knit Calvinist community that's dominated both by an insanely patriarchal church elite and a spiritually deadening approach to religion. Oppressive though the community is, it's a truly distinct, unassimilable culture surviving on the fringes of Europe. The new world is represented by the North Sea oil rig, where there is an appealing spirit of multinational fraternity among the workers, but more dominating is the place's minimalist, character-less environment and the inescapable sense that this community, bawdy and affectionate though some of its denizens may be, has as its real *raison d'être* a brutal devotion to the economic exploitation of the bleak landscape from which the local Calvinists seem to draw some of their toughness and stoicism. Multinational capitalist EU vs. the old, nationalist but familiar town? There's lots more going on in this film, but the metaphorical value of the film's settings, the clearly drawn dualism that forms the narrative, seems to me an important place to start, and I don't recall reading any discussion of the film that moved much beyond its very troubling gender politics or its contradictory treatment of religion.

And those politics are made more complicated by a consideration of the way that von Trier evokes images of community. *Breaking the Waves* invites its viewer to take the kind of masochistic pleasure that's usually part of melodrama; what's different here (or maybe not so different) is that this masochism is *explicitly* framed as rape, as opposed to the narrative getting tension from a metaphorical rape threat, the kind of metaphor that a whole generation of feminist critics have spent their careers exposing. Like all of von Trier's work, *Breaking the Waves* is highly meta-cinematic, and just as he exposes the rape threat as being the core of classical narrative, he's showing us that the bugaboo of insurgent social theory, the heterosexual family, is indeed as repressive and patriarchal and socially connected

Community is, for von Trier, a complex, painful structure...

as we had long suspected. The dour, controlling Church fathers are clearly meant to be just that, fathers. Von Trier's visualization of old world communitarianism, then, is far from romantic. Its defining ethic of self-sacrifice, regulation of emotion, and obedience to a rigid, gender-based hierarchy is like a laundry list of the beefs that feminism has with traditional familial organization, and, for that matter, with traditional narrative organization. But the alternative in the moral universe of *Breaking the Waves* is a bleak, soulless multi-nationalism, defined by frustration, naive religious belief, and the constant threat of violence and serious bodily harm (paralysis for Jan, rape for Bess). The film is, in its way, just as paranoid as *Element of Crime*, *Zentropa* or *The Kingdom*, and as in those films, that paranoia is made manifest through images of unification and wholeness gone horribly awry. In *Breaking the Waves*, the old, funky, repressive Europe is making its last stand (this is not so far from the "old, crazy America" that Greil Marcus talks about in *Invisible Republic*); the EU is sitting there on a platform in the North Sea, making tons of money from the landscape and coming inland every once in a while, making everything a terrible mess.

Like *The Kingdom* (which it resembles in more ways than one), *The Idiots* is less explicitly about Europe but is about community in a very central way. Stoffer (Jens Albinus) is a disaffected middle-class kid, searching for some sort of meaning in his banal, materialistic life. If it sounds like another cliché, it most definitely is. But von Trier's solution to the tired narrative, to show how Stoffer and his friends hook up with a community of "spastics," most of whom are pretending to be mentally handicapped so they can spit in the face of bourgeois convention, is unlike anything much that's come before (trying to link this narrative up with the dadaists, surrealists or situationists may seem feasible, but in the end it's a futile exercise). Becoming part of a community, in *The Idiots*, turns out to be a very satisfying experience for the characters, but it's not entirely clear how the viewer is supposed to feel about all of this. On one level the film internalizes a juvenile, *épater le bourgeois* politics that has been quite common in the Dogme 95 films; we see the way that the faux "idiots" make the Danish haute-bourgeoisie uncomfortable through their bodily excess and instability, and they, like von Trier, seem to view this self-transformation as something rebellious, something vaguely political. But like the Dogme 95 phenomenon generally, it's hard to take any of it very seriously. Clearly the film is meant as a satire, but what exactly is being satirized here? The foolish ways that young people rebel? The hang-ups that respectable Danish society has about the body? Who knows, because any analytic impulse a viewer might have is actively opposed by von Trier, through his use of sucker-punch imagery like impossibly awkward and un-erotic orgies, confrontations between the "idiots" and patrons at a posh restaurant, etc. By portraying a community of "idiots" and showing the catharsis and openness that it allows, von Trier seems again to be exploring communities that resist the homogenization of contemporary European life; it's easy to see *The Idiots* as an expansion of *The Kingdom*. Europudding clearly depresses him, so he seems to take a kind of glee in evoking unstable, nutty communities like the decaying hospital or the middle class boys who long to be mentally ill.

But there was a real sense of ambition at the core of *The Kingdom*; both parts, after all, combined to form a massive, sprawling, non-narrative evocation that rejects the boundaries between film and television. That ambition has been harshly downsized in *The Idiots*; all that's left is a desire to offend, rather than to prick and poke and expose as gripped by an eerie delusion, those who cling to the contemporary reality of communal life. And *The Idiots* accomplishes that task massively; it is a phenomenally offensive film, filled with images that invite the viewer to regard the mentally handicapped as grotesque repositories of Denmark's bodily anxieties. Von Trier has joked (?) that he now wants to make only porno movies; *The Idiots* is a preview of that. It's a kind of porno for rebels; plastic, mechanical, always building you up for a climactic release, and (in keeping with Dogme 95's prohibition of lights and their lionization of the still-imperfect technology of digital video, a *modus operandi* arguably invented by that guerrilla filmmaking sector

called porno) visually grubby. In terms of its æsthetic and its critique of community, the film is vapid, and it invites its viewer to revel in its vapidness, as though this was some sort of political act.

Dancer in the Dark, like all of von Trier's films, has internalized a deep anxiety about community, wanting to embrace the concept but also wary of its oppressive and alienating tendencies. The film's heroine Selma (Björk) is an immigrant from Czechoslovakia, and misses the sentimental pleasures of her homeland, like the tap dancer Oldrich Novy (played by Joel Grey, in a dizzying cameo where he tap dances so enthusiastically that he seems possessed). She sees a kind of echo of these in American musicals, which she consumes passionately and uses as fuel for a fantasy life that allows her to escape her job as a factory worker. The press material for the film says it takes place in the state of Washington, but I don't recall seeing anything in the film itself that suggests that (it was actually filmed in Sweden and Denmark). At any rate, Selma is clearly someone for whom community is enormously important. Her landlords Bill (David Morse) and Linda (Cara Seymour) also look after her kid and generally seem to be good, helpful friends, as does her co-worker Kathy (Catherine Deneuve), and she is participating in a local production of *The Sound of Music*, and her role as Maria literally means the world to her. This community is also evoked as a distinctly multi-national entity: as Gavin Smith pointed out, "of the thirteen lead actors, only five are American, and the rest are Icelandic, French, Swedish, English, French-Canadian and German. This is less a question of melting pot realism than



Dancer in the Dark, 2000, film still; photo: courtesy Alliance Atlantis Vivafilm.

pastiche, and the main ingredient in this pastiche is the musical genre itself."[1] Like *Element of Crime* and *Zentropa*, *Dancer in the Dark* takes place in a kind of nowhere community, an homogenous amalgamation where it's tough to get your bearings.

In contrast to those two films, though, this "Amero-pudding" has attributes that are genuinely emotionally satisfying. There's nothing in *Element of Crime* or *Zentropa* even remotely like the sequence in *Dancer in the Dark* where the director of the play Norman (Jean-Marc Barr, again), who knows that the police are about to arrest a now almost blind Selma (she has a degenerative eye disease and is trying to save money to get her son an operation and spare him the same fate) softly hugs her, telling her that she's his perfect Maria. That kind of sincere, awkward emotion is also given a hellish realization in the film's climactic scene, where Selma is executed for the murder of her neighbour Bill (she killed him in a confrontation over his stealing the money she was saving for her son's operation). The last reel of *Dancer in the Dark* contains some of the most over-the-top melodrama in von Trier's œuvre, going toe to toe with the emotional wrecking ball of violent sex and naive, obsessive love that gives *Breaking the Waves* its dramatic force. So I'd argue that von Trier is re-visiting the kind of community that he evoked in these earlier films, and instead of finding a cold, barren and mushy landscape, he's found a place where emotions are overflowing. Sometimes this is dangerous and, in Selma's case, deadly, but the sterility and sense of inarguable defeat that defined *Element of Crime* and *Zentropa* is gone. Now informed more by Hollywood musicals than by German expressionism, the von Trier of *Dancer in the Dark* looks at community and sees it as conflicted, painful, but fecund with emotional possibility.

What I'd argue, then, is that von Trier started his career with a very gloomy concept of community and unification, but with *Dancer in the Dark* he seems to have come around to something more nuanced and ultimately optimistic. That's an odd word for a film whose heroine is so brutally martyred at the narrative's climax, but I'd stick with it. *Dancer in the Dark* is not a perfect film, and there are moments when I sense that I'm being patronized or that the characters are being sneered at (the middle-class perfectness of Selma's friends Bill and Linda, which is of course exposed as being less perfect than it seems, provides for several scenes that remind me of smarmy, sophomoric American films like *Happiness*). But it has the kind of genuine, powerful emotion that made *Breaking the Waves* hard to watch, combined with a view of cultural mosaic that's not nearly as binary. Community is, for von Trier, a complex, painful structure; it scared him when he was younger, and (strangely) made him react like a smarty-pants, pissed off teenager when he was middle aged (I'm thinking of *The Idiots* here). But the film that is the climax of his career, *Dancer in the Dark*, has brought a fusion of his ongoing concerns, one that is, despite its delirious, hysterically tragic conclusion, altogether more sanguine about the world in which we find ourselves.

Jerry White is a Killiam Doctoral Fellow in Comparative Literature at the University of Alberta.

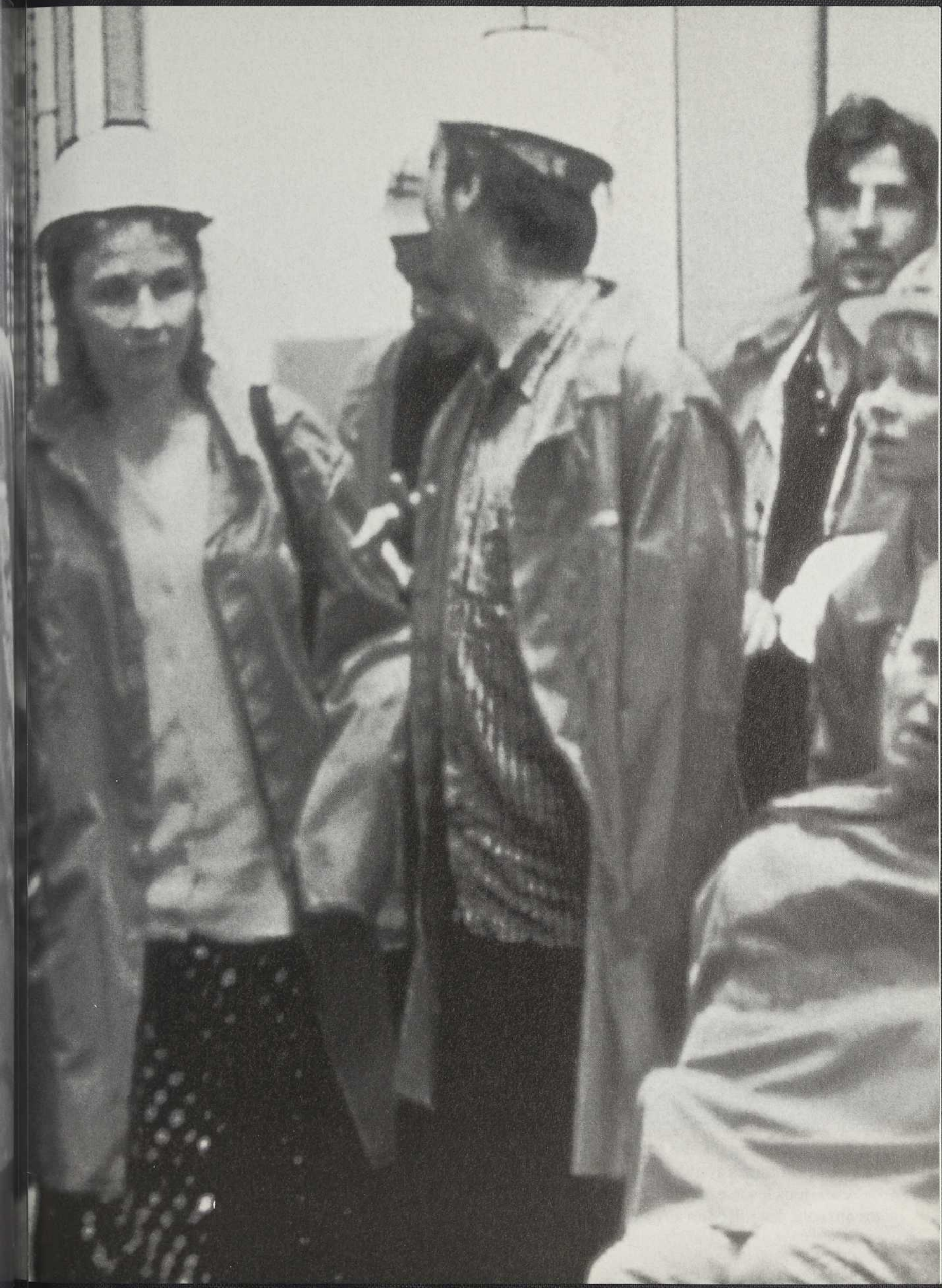
Sans qualifier Lars von Trier de cinéaste politique, l'auteur avance que ses films manifestent une sensibilité aiguë aux transformations culturelles et économiques qui remuent l'Europe contemporaine. Si la réalité politique de l'Union Européenne n'est pas citée ouvertement, elle participe cependant toujours de l'effet narratif des films. Ainsi, chacun des films renvoie au rôle de la communauté par des références directes ou indirectes à l'identité, individuelle ou nationale, et à la spécificité, historique ou géographique.

NOTE

1. Gavin Smith, "Imitation of Life," *Film Comment*, September/October 2000, p. 24.

FOLLOWING PAGES: *THE IDIOTS*, 1998, FILM STILL; PHOTO: COURTESY ODEON FILMS.





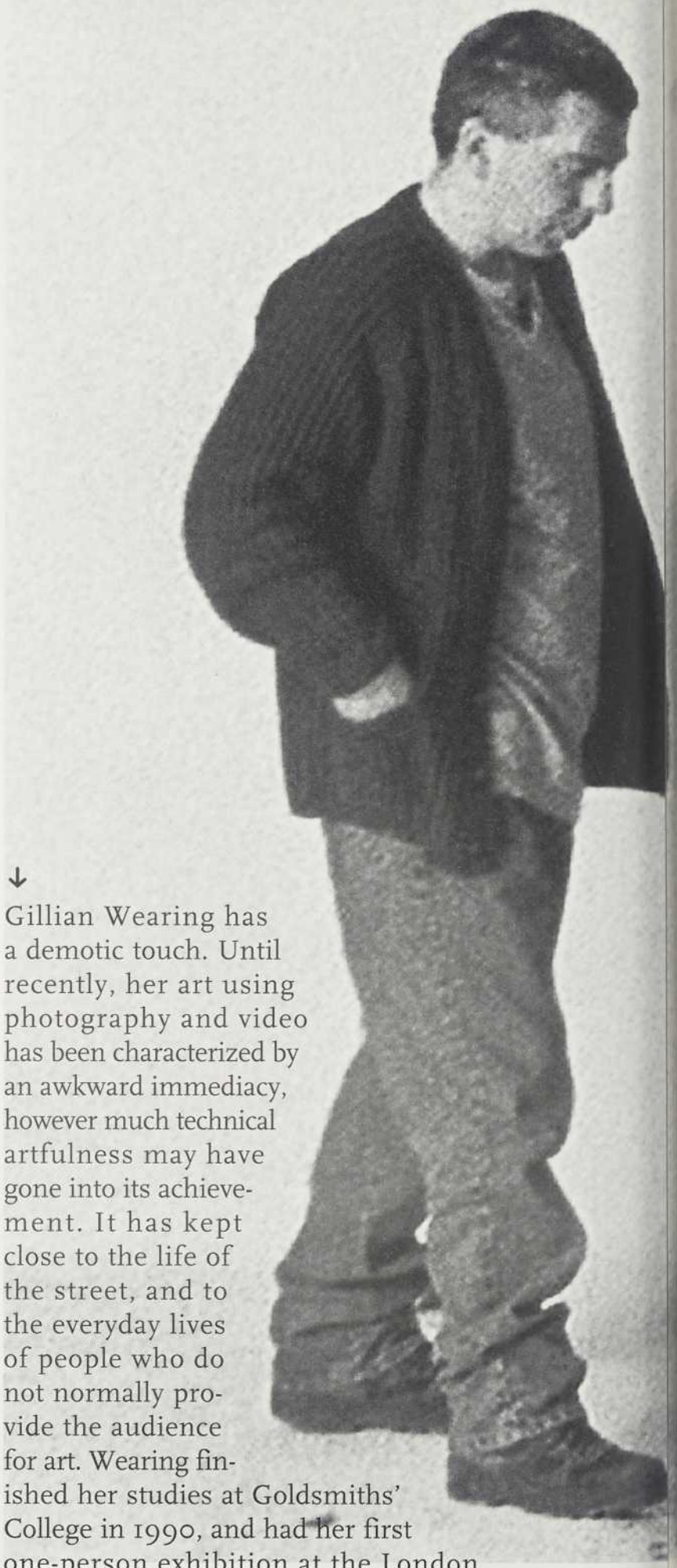
Michael Newman

The Demotic Art of GILLIAN WEARING

L'ART DÉMOTIQUE DE GILLIAN WEARING

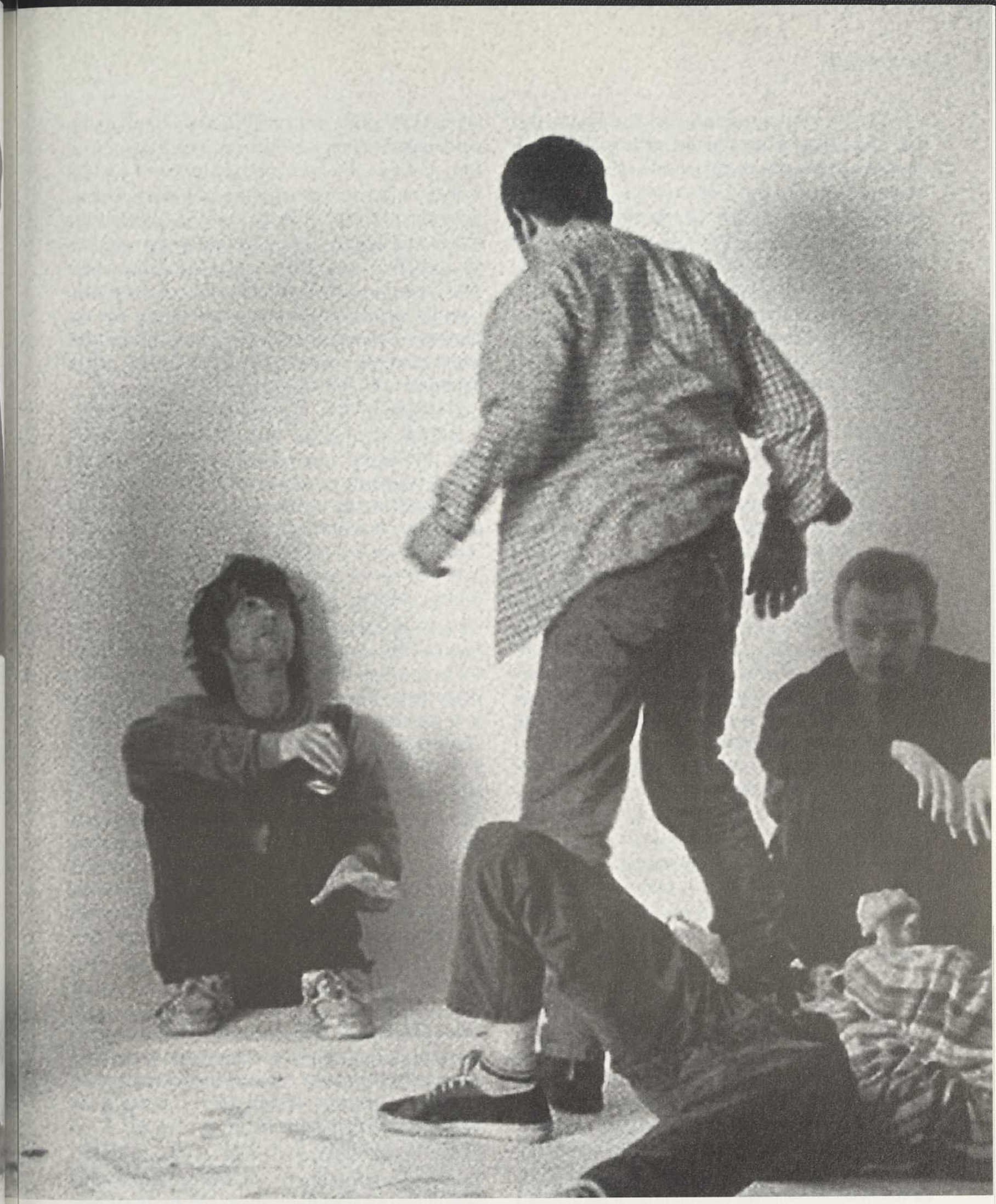
Michael Newman

→ L'art de Gillian Wearing a quelque chose de démotique. Jusqu'à tout récemment, son travail photographique et vidéographique se caractérisait par une immédiateté maladroite, bien que sa réalisation puisse avoir comporté de nombreuses astuces techniques. Il est demeuré près de la vie dans les rues et près du quotidien de gens qui ne constituent pas normalement un auditoire pour l'art. Après avoir complété des études au Goldsmiths' College en 1990, Wearing présente sa première exposition personnelle au centre d'artistes autogéré City Racing en 1993. Empruntant son titre à un message tenu par un jeune cadre dans sa série de photographies maintenant connue, l'exposition « I'm Desperate » inclut aussi *Take Your Top Off* (1993), des photos prises par Wearing où elle apparaît elle-même au lit avec des hommes ayant entrepris un changement de sexe – tous le torse nu –, de même que deux photos qui sont des mises en abyme de photos à l'inté-



↓

Gillian Wearing has a demotic touch. Until recently, her art using photography and video has been characterized by an awkward immediacy, however much technical artfulness may have gone into its achievement. It has kept close to the life of the street, and to the everyday lives of people who do not normally provide the audience for art. Wearing finished her studies at Goldsmiths' College in 1990, and had her first one-person exhibition at the London artist-run space City Racing in 1993 – titled "I'm Desperate" after a message held up by a young executive in her now famous series of photographs. It also included *Take Your Top Off* (1993) photos



Drunk, 1999, projection dvd sur trois écrans _ dvd three-screen projection, détail _ detail.
Toutes les images dans cet article sont reproduites avec l'aimable permission de Maureen Paley Interim Art.
All images in this article are reproduced courtesy of Maureen Paley Interim Art.

rieur de photos d'une femme et d'un homme en train de se masturber. Depuis, son travail a été vu dans de nombreuses expositions de « jeunes artistes britanniques ». En 1997, elle reçoit le prix Turner et son exposition à la Tate Gallery comprend *Sixty Minute Silence* (1996), œuvre où plusieurs acteurs habillés en agents de police – hommes et femmes – et disposés comme pour une photographie de groupe, essaient de ne pas bouger pendant une heure jusqu'à ce qu'un participant, à la toute fin, lâche un cri[1].

À l'automne 2000, la Serpentine Gallery organise une importante exposition du travail qu'elle a produit depuis 1992, incluant trois œuvres récentes. J'avais déjà vu *Drunk* (1997-1999), une projection vidéo sur trois écrans sur lesquels on voit un groupe de buveurs de rue contre une toile de fond blanche, à la galerie Bravin+Lee à New York où, tout comme à la Serpentine, elle était présentée avec une série de photographies montrant une buveuse de rue ayant des rapports avec plusieurs hommes et accompagnées de textes écrits sur elle par ces derniers (*Teresa and...*, 1998)[2]. La deuxième œuvre, *Prelude* (2000), qui découle de *Drunk*, montre des images d'une buveuse décédée depuis. Cette œuvre, qui allait teinter l'ambiance de *Drunk*, faisait partie d'« Intelligence: New British Art 2000 »[3]. La dernière vidéo de ce qui constitue maintenant une série d'œuvres, où des personnes confessent leurs secrets et leurs traumatismes, était aussi présentée dans l'exposition: dans deux de celles-ci, comme *Trauma* (2000), les personnes portent un masque et dans une autre, des adultes font du *lip-sync* sur des voix d'enfants. L'exposition donnait l'impression d'être à la fois la culmination d'une certaine manière de travailler et un point tournant.

Intimité et gêne

S'il semble d'une franchise, voire d'une immédiateté désarmante, le travail de Gillian Wearing repose toutefois sur la réticence, la dissimulation et l'allusion. La chose relève de la façon dont elle traite la relation entre art, individu et espace public. Dans *Dancing in Peckham* (1994), une vidéo de vingt-cinq minutes, on voit Wearing, le corps un peu raide mais dans un abandon apparemment total, en train de danser dans un centre commercial au rythme d'une musique qu'elle n'entend que dans sa tête. Reconduit-elle en public l'intimité d'un fantasme? Ou transpose-t-elle

taken by Wearing of herself in bed with men undergoing sex-change, neither wearing anything on top, and two *mises-en-abîme* photos of photos within photos of a woman and a man masturbating. Since then her work has appeared in many of the major "young British artist" shows. In 1997 she was awarded the Turner Prize, and her exhibition at the Tate Gallery included *Sixty Minute Silence* (1996), a large group of actors dressed as policemen and policewomen and positioned as if for a group photograph attempting to remain still for an hour, one of whom let out a yell at the end.[1]

In Autumn 2000 the Serpentine Gallery held a major exhibition of her work since 1992. Included were three recent works. I had already encountered *Drunk* (1997-99), a three-screen video projection of a group of street drinkers, against a white background, earlier in the year at Gorney Bravin+Lee, in New York, where, as in the Serpentine, it was shown with a series of photographs of a woman street drinker who has relationships with a number of men, and the photographs of her with these men are accompanied by texts by them describing her (*Teresa and...*, 1998).[2] The second work, *Prelude* (2000), a video spun-off from *Drunk* which included footage of a woman drinker who had died, came to affect the whole atmosphere of the latter work. It was included in "Intelligence: New British Art 2000."[3] Also shown was the latest of what now comprises a series of video works in which individuals confess their secrets and traumas: for two of these, including *Trauma* (2000), they are masked, and in another adults lip-synch to the voices of children. The exhibition had the feeling of being both the culmination of a certain way of working, and a turning point.

Intimacy and Embarrassment

Gillian Wearing's work has seemed disarmingly direct, even immediate, and yet at the same time depended on reticence, concealment and allusion. This has something to do with the way in which she handles the relation between art, the individual and public space. *Dancing in Peckham* (1994), a twenty-five minute video, shows Wearing dancing, slightly stiffly but in an apparently utterly self-absorbed way, in a shopping mall to music that is only in her head. Is she enacting a private fantasy in a public space? Or claiming public space for herself as a woman enjoying a relation with her own body? (The gender

un comportement convenable dans un lieu public, la discothèque, à un autre, l'espace du centre commercial? Ou renvendique-t-elle un espace public en tant que femme prenant plaisir à une relation avec son propre corps? (L'implication sexuelle est poussée plus avant dans *I Love You* (1999), une vidéo DVD comprenant une séquence aléatoire de scénarios dans lesquels une femme sort d'une auto en criant «I love you, I love you, I love you», au grand embarras de son «conjoint» et d'un autre couple, qui ne savent que faire devant un tel épanchement émotif. L'événement intensément intime, qui se déroule à l'extérieur, donne l'impression d'avoir été filmé avec une caméra de surveillance, comme on les trouve aujourd'hui dans les H.L.M.[4]).

Dancing in Peckham peut se comparer à la vidéo de Sam Taylor-Wood intitulée *Brontosaurus*, qui date de l'année suivante et dans laquelle un homme nu danse seul dans une pièce durant la nuit. Taylor-Wood a enregistré ses mouvements sur une musique techno-jungle rapide, pour ensuite en ralentir la projection et l'accompagner d'un passage mélancolique de l'*Adagio pour cordes* de Samuel Barber; cette combinaison donne à la vidéo une qualité élégiaque qui joue contre l'humour du titre, lequel trouve écho dans le brontosaure jouet rose qui se trouve dans la pièce, pour mettre l'accent sur un sentiment de mortalité, de sorte que la vidéo devient à la fois une célébration du corps et un memento mori dans le contexte du sida. Chaque artiste crée un lien entre le public et le privé, mais de façon différente. Alors que *Brontosaurus* combine un corps exposé et un lieu privé, lequel est offert à l'observation publique par le biais de la vidéo, *Dancing in Peckham* introduit une disjonction entre intériorité et extériorité dans la scène même, à un point tel que l'intérieur et l'extérieur s'en trouvent eux-mêmes divisés: l'intériorité est faite d'identifications publiques et très banales, alors que la rue et le centre commercial sont le site d'une multitude de trajets privés et individuels. La célébration de l'étrangeté chez Wearing est liée au sentiment que certains types d'espace public permettent – ou devraient permettre – que de multiples êtres, intimes entre eux, se rassemblent sans être synthétisés en une masse ou un collectif, et que l'art vidéo et photographique – dans ses modes performatifs et transactionnels – pourrait représenter, ou anticiper, une telle possibilité.

implication here is pushed further in *I Love You*, 1999, a DVD video comprising a randomized sequence of scenarios in which a woman gets out of a car screaming "I love you, I love you, I love you," to the embarrassment of another couple and her "partner," who don't know what to do with her excessive display of emotion. This intensely intimate event taking place outside the house is filmed as if from a surveillance camera, like the ones often found now in public housing estates.[4]) Or is she displacing the behaviour appropriate to one public space, the disco, into another, the commercial space of the mall?

Wearing's video may be contrasted with Sam Taylor-Wood's video *Brontosaurus* of the following year in which a naked man dances alone in a lit room at night time. Taylor-Wood filmed his movements to fast techno-jungle music, then slowed down the projection, and accompanied it with a melancholy passage from Samuel Barber's *Adagio for Strings*, the combination giving the video an elegiac quality, which plays against the humour of the title along with the pink toy brontosaurus in the room, to place the emphasis on a sense of mortality, so it becomes at the same time a celebration of the body and a memento mori in the context of AIDS. Each artist relates public and personal, but in a different way. Whereas *Brontosaurus* links the exposure of the body and the privacy of the location, which is opened up to public scrutiny by the video, *Dancing in Peckham* introduces a disjunction between interiority and exteriority into the scene itself, such that the inside and the outside become themselves divided: interiority is made up of public, quite banal identifications, while the street and mall are the site for a multitude of private, individual trajectories. Wearing's celebration of oddness is linked to a sense that certain kinds of public space make it possible – or should make it possible – for a multiplicity of beings who are intimate with themselves to come together without being synthesized into a mass or collective, and that video and photographic art, in its performative and transactional modes, might figure, or pre-figure, such a possibility.

Wearing achieves an apparent intimacy and honesty – how could we know for sure? – by means of devices of concealment and dissembling: the mask somehow seems to guarantee honesty in a way that an open display of sincerity would not. In *Homage*

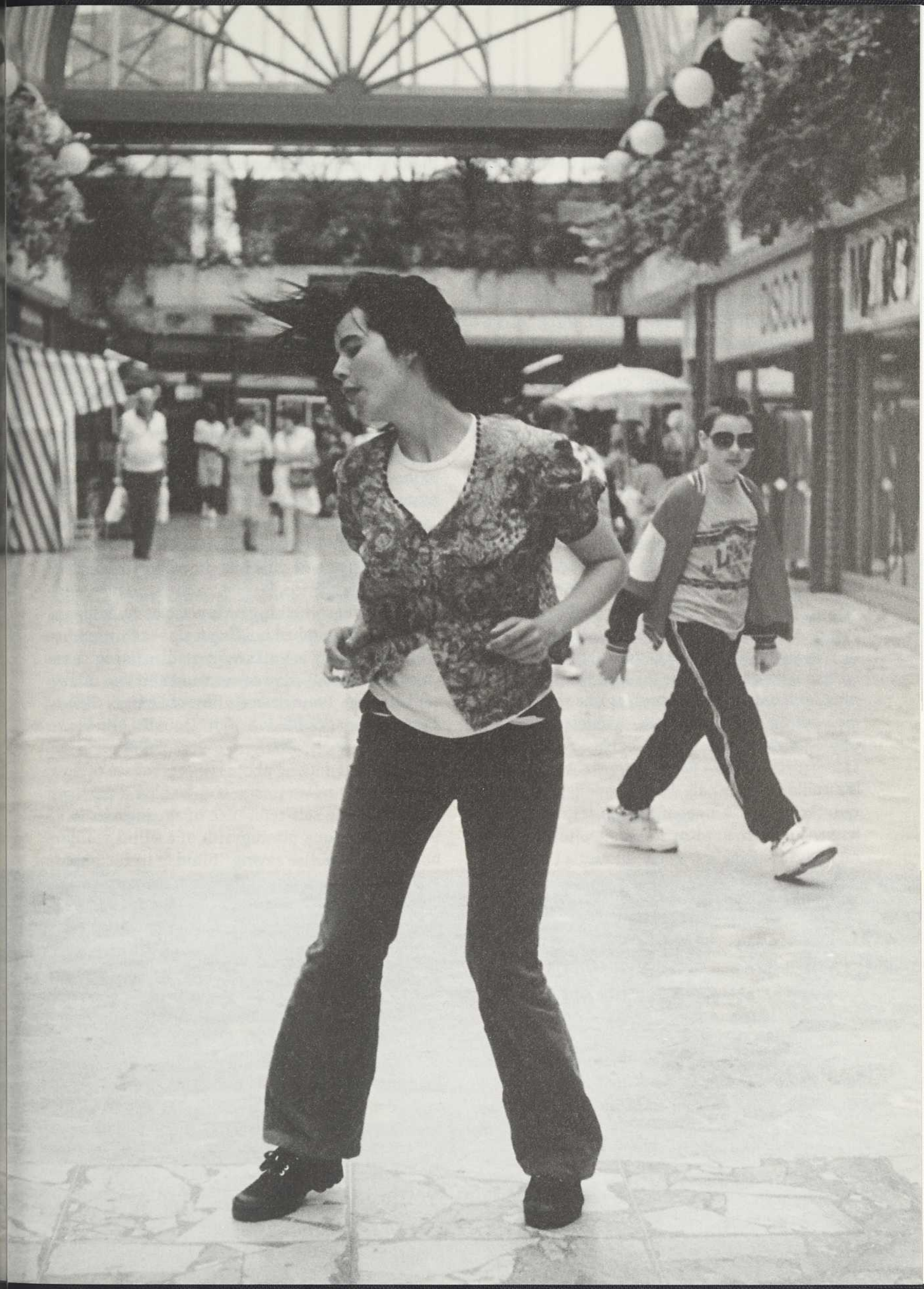
Wearing obtient l'intimité et l'honnêteté – mais comment en être sûr? – en utilisant des dispositifs de dissimulation et de déguisement: par exemple, le masque serait garant d'une honnêteté impensable avec une simple démonstration de sincérité. Dans *Homage to the Woman with the Bandaged Face Who I Saw Yesterday Down Walworth Road* (1995), le visage de l'artiste rappelle aussi le visage masqué de Christiane dans le film culte *Les yeux sans visage* (réalisé par Georges Franju en 1959)[5]. Le père de cette dernière, célèbre chirurgien esthétique, fait kidnapper des femmes pour utiliser leurs visages en remplacement de celui de sa fille, brûlé dans un accident dont il est responsable[6]. Cindy Sherman, autre artiste du masque, a exploré le territoire entre «Art» et film d'horreur vulgaire qu'a ouvert le film de Franju, mais alors que chez Sherman l'identité se multiple par le déguisement, chez Wearing le déguisement permet à ses sujets d'endosser d'autres identités. Il y a un moment extraordinaire dans *Les yeux sans visage* où nous voyons une des victimes du point de vue de la fille masquée; le même renversement se produit dans la vidéo de Wearing. Les paroles de l'artiste masquée ne sont pas dites, mais apparaissent en sous-titres, renforçant ainsi l'effet d'un personnage étranger, incapable de parler, qui marche dans la rue d'un quartier typique d'ouvriers et d'immigrants, comme si la Christiane du film, après la scène finale dans laquelle son père est déchiqueté par les chiens sur lesquels il fait des expériences, avait enfin rejoint la ville. Après une séquence où Wearing apparaît le visage bandé, le point de vue change et devient le sien, alors que la vidéo enregistre es réactions des gens dans la rue. On assiste vraiment à une étude sur les réactions des autres – indifférence, curiosité ou hostilité – envers ce «phénomène» (clin d'œil peut-être à *L'Homme éléphant* de David Lynch [1980]). Alors que Wearing passe devant un atelier de silencieux et de tuyaux d'échappement Kwik Fit, on voit un des «ajusteurs» s'approcher et tenter d'établir un contact. Ce «chef» en bleu de travail donne l'impression d'un indigène voyant un visage «blanc» pour la première fois. Ce visage blanc apparaissant comme un écran métaphorique de projection, le sous-texte racial inversé est difficilement contournable.

Dans le travail de Wearing, la conjugaison de la dissimulation et d'un sentiment d'intimité révélée en public se poursuit avec *Confess All on Video. Don't*

Wearing's celebration of oddness is linked to a sense that certain kinds of public space make it possible... for a multiplicity of beings who are intimate with themselves to come together without being synthesized into a mass or collective...

to the Woman with the Bandaged Face Who I Saw Yesterday Down Walworth Road (1995), the artist's bandaged face recalls the masked face of Christiane in the cult film *Eyes Without a Face* (*Les yeux sans visage*, 1959) directed by Georges Franju.[5] Her father, a famous cosmetic surgeon, has women abducted in order to use their face to replace that of his daughter, burned in an accident for which he was responsible.[6] Cindy Sherman, another artist of the mask, has explored the territory between high-art and schlock horror that is opened up by Franju's film, but whereas in Sherman identity is multiplied through disguise, in Wearing disguise allows her subjects to perform other identities. There is an extraordinary moment in *Eyes...* when we see one of these victims from the point of view of the masked daughter: the same reversal that takes place in Wearing's video. The words of the masked artist are not spoken, but appear as subtitles, reinforcing the effect of an alien character unable to speak descending on this shopping street of a familiar, working class and immigrant neighbourhood, as if Christiane, after the final scene in which her father is torn apart by the dogs on which he experiments, has at last reached the city. After a sequence which shows Wearing with a bandaged face, the point of view changes to hers, and the video records the reactions to her of people on the street. It is really a study in how others react – with indifference, curiosity, or hostility – to this "freak" (a hint, perhaps, of David Lynch's movie *Elephant Man*, 1980). As Wearing walks past a Kwik Fit car exhaust/muffler shop, we see one of the "fitters" come over and attempt to

CI-CONTRE _ OPPOSITE: *DANCING IN PECKHAM*, 1994, VIDÉOGRAMME _ VIDEO STILL.



Worry, You Will Be in Disguise. Intrigued? Call Gillian (1994) dont le titre reprend le texte de l'annonce sollicitant des participants. Le dispositif de type confessionnal crée-t-il une distinction entre intériorité et extériorité, défait par Wearing dans son travail, ou le masque permet-il véritablement à la vérité du sujet d'émerger, aux «confessants»[7] de dire ce qu'ils ne sauraient dire autrement, à la manière de Freud qui tournait le dos à ses patientes hystériques pour écouter leurs paroles?

Le travail de Wearing s'est fait connaître à un plus vaste auditoire avec *Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say* (1992-1993). Des gens dans la rue étaient invités à écrire quelque chose sur un bout de papier et à se faire photographier en le tenant à la main – formule «volée» par une campagne publicitaire de Volkswagen, peut-être elle-même empruntée à l'usage de téléprompteurs dans le film de D.A. Pennebaker sur le *Subterranean Homesick Blues* (1967) de Bob Dylan et dans *Variable Piece No. 70* (1971) de Douglas Huebler, qui s'est avérée une solution brillante au problème auquel se butait le photo-conceptualisme, à savoir comment lier physiquement image et texte[8], et peut-être finalement à l'auto-référence du signe dans la célèbre photographie de Paul Strand où une femme aveugle tient un écriteau qui dit «Aveugle»[9]. Dans les photographies prises par Wearing, un couple de races mixtes écrit: «Work Towards World Peace» [Travaillez pour la paix dans le monde], un policier noir: «Help» [Au secours], un jeune cadre ou homme d'affaires: «I'm desperate» [Je suis découragé], un homme au visage tatoué: «I have been certified as mildly insane!» [J'ai été déclaré légèrement dément][10]. On a offert à ses gens la possibilité de s'adresser à un auditoire par le biais de l'art, d'expédier un message à quiconque regardera la photographie. En général, les messages sont plutôt banals. Ce qui est important ne réside pas dans le message, mais dans la performance, pas dans ce qu'ils présentent, mais dans le fait qu'ils puissent le faire. Et quand le message a bel et bien un contenu politique – comme ce gamin de rue qui écrit: «signed on and they would not give me nothing» [me suis inscrit et ils ont pas voulu me donner rien] –, il démontre à quel point l'art est incapable de le prendre en compte.

establish contact. This blue-overalled "leader" seems like a tribesman seeing a "white" face for the first time. With the white face as metaphorical screen for projection, the inverted racial subtext is hard to avoid.

The combination in Wearing's work of concealment and a sense of intimacy that is revealed in public is extended in *Confess All on Video. Don't Worry, You Will Be in Disguise. Intrigued? Call Gillian* (1994), where the title is the wording of the classified ad seeking participants. Does the confessional "set-up" create the distinction of interiority and exteriority, which Wearing undoes in her work, or does the mask genuinely allow the truth of the subject to emerge, enabling the "confessants"[7] to say what they would not otherwise be able to say, analogously to the effect of Freud's turning away from female hysterics to listen to their speech?

It was *Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say* (1992-93) that introduced Wearing's work to a wider audience. People on the street were invited to write something on a piece of white paper and be photographed holding it up – a format that was "stolen" by a Volkswagen advertising campaign, and itself may come from the use of cue cards in D.A. Pennebaker's film of Dylan's *Subterranean Homesick Blues* (1967), Douglas Huebler's *Variable Piece No. 70* (1971), a clever solution to the problem that dogged photo-conceptualism of how to physically relate image and text,[8] and perhaps ultimately the self-reference of the sign in Paul Strand's famous photograph of a blind woman holding up a notice saying "Blind."[9] In the photographs taken by Wearing, a mixed race couple write "Work Towards World Peace," a black policeman, "Help," a man with tattoos on his face, "I have been certified as mildly insane!"[10] These people have been offered a chance to address an audience through art, to send a message to whosoever may look at the photograph. Mostly the messages are quite banal. The point lies not in the content of the message, but in the performance, not what they present, but that they are able to present it. And when the message does have a political content – as with the street boy who writes "Signed on and they would not give me nothing" – this serves to expose the inability of the art world to deal with it.

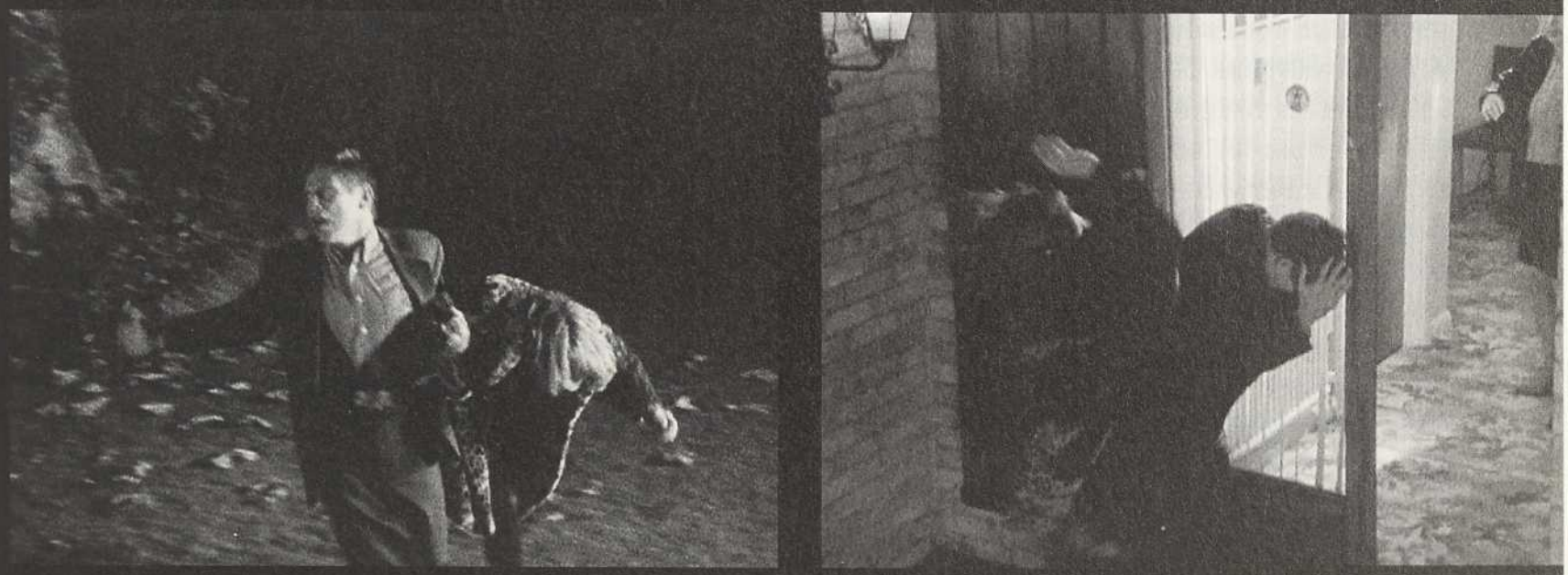
Espaces et transactions

Sa dernière exposition à la Serpentine Gallery a rendu évident comment son travail, tirant leçon des effets de la télévision sur le foyer[11], transformait le caractère de l'espace de la galerie par la création de relations à d'autres espaces. La galerie est ainsi reliée au centre commercial (*Dancing in Peckham*), à la rue *Homage to the Woman...*), à une salle d'interrogation (*Trauma*) et à un studio (*Drunk*). En ce qui concerne la télévision, il semble en exister deux modes dans le travail de Wearing: le premier, influencé par les documentaires traitant du quotidien et que l'on retrouve dans les œuvres vidéo ayant à voir avec des personnes se présentant elles-mêmes; le deuxième, plus proche du soap et des télédrames, a un quelque chose qui le rend bizarre. Un exemple de ce dernier serait *The Unholy Three* (1995) où deux hommes et une femme, chacun de son côté, donnent libre cours à des fantasmes pervers, puis se rencontrent dans un pub, ont une conversation banale et découvrent enfin qu'ils s'ennuient mutuellement. Avec *Sacha and Mum*, la scène se transforme en chambre à coucher où, ayant recours à des actrices, le personnage de la «mère», en alternance et de façon ambiguë, étreint et bâillonne sa «fille», laquelle est habillée en sous-vêtements, ce qui donne une dimension sexuelle à la mêlée et suggère l'inceste dont l'inéluctable est renforcé par la façon dont la vidéo est jouée en avançant puis à rebours[12], frustrant tout sens de direction narrative et de fuite hors de la situation.

Spaces and Transactions

What became apparent from Wearing's recent exhibition at the Serpentine Gallery was the way in which her work, taking a lesson from the effect of TV on the home,[11] transformed the character of the gallery space by establishing relations to other spaces. The gallery is related to the shopping mall (*Dancing in Peckham*), the street (*Homage to the Woman...*), the interview room (*Trauma*) and the studio (*Drunk*). In relation to TV, there appear to be two modes in Wearing's work: the first, influenced by documentaries of everyday life, in the various video-works relating to people's self-presentation; the second, closer to soap and TV drama, with a twist that makes it strange. Examples of the latter would be *The Unholy Three* (1995-96), where two men and a woman individually act out perverse fantasies, then meet in a pub, have a banal conversation, and find that they are completely bored with each other. With *Sacha and Mum* (1996) the scene switches to a bedroom, where, using actors, the "mother" alternately, and ambiguously, hugs and gags the "daughter," who is dressed in her underclothes, sexualizing the tussle, implying incest, the inescapability of which is reinforced by the way in which the video is played forward and back,[12] frustrating any narrative sense of direction and escape from the situation.

Wearing's work can be seen in the context of the move towards "transactional" photographic and video art.[13] A comparable approach from the same



I Love You, 1999, VIDÉOGRAMME _ VIDEO STILL.

On pourrait situer le travail de Wearing dans le contexte d'un mouvement vers un art photographique et vidéo «transactionnel»[13]. Une approche similaire datant de la même période est celle d'Adam Chodzko avec *The God Look-Alike Contest* (1992-1993) pour laquelle il avait sollicité des photographies de gens croyant ressembler à Dieu, et la vidéo *Reunion; Salo* (1998), résultat d'une annonce faisant appel à des enfants ayant joué dans le film de Pasolini. Les œuvres transactionnelles de ce type tendent vers deux extrêmes: d'une part, le sujet, souvent recruté par annonce, devient un participant actif dans l'œuvre; d'autre part, l'œuvre expose les relations univoques de pouvoir et d'argent qu'entraîne sa production. C'est comme si l'ambivalence de l'échange était reconnue, à savoir qu'elle a une dimension à la fois utopiste et profiteuse. Une présentation plus univoque de la relation de pouvoir entre sujet et photographe est visible dans le livre *Go-Sees* de Juergen Teller, photographe allemand établi à Londres[14], qui montre de jeunes femmes espérant devenir mannequins et qui viennent frapper à sa porte à tout hasard. Il s'en dégage un contraste frappant entre leur espoir et la réalité économique du milieu de la mode, qui rend le spectateur complice en le mettant dans la position d'un agent où se croisent jugements esthétique, économique et sexuel.

On décrie souvent le fait que nous vivons dans une société où la confession publique est devenue un divertissement, mais il y a une dimension utopiste à la confession, du fait que s'exprimer clairement par rapport à soi-même libérerait du passé et permettrait de passer à autre chose. L'usage du masque interpole une fissure entre les deux: la confession comme divertissement et comme moyen de se libérer. Le spectateur devient l'objet d'une interpellation contradictoire: interpellé par le masque et par la voix dans *Confess all...*; par l'alternance entre les voix et les visages de mères et de fils dans *2 into 1* (1997); et par les adultes et les enfants dans *10-16* (1997). À chaque fois, un effet différent est produit: dans *Confess all...*, le masque assure l'anonymat au confessant et le libère; dans *2 into 1*, le narcissisme, les relations d'identité et de jalousie dans les histoires de famille sont exposées; et dans *10-16*, il y a un sentiment prenant de disjonction entre les possibilités imaginaires de l'enfant et celles diminuées du monde adulte.

Ces confessants jouent de la distinction entre le moi et les différentes identités qui surgissent au

period is that of Adam Chodzko with *The God Look-Alike Contest* (1992-93) where he requested photographs from people who thought they might look like God, and the video *Reunion; Salo* (1998), resulting from an ad calling for children who had featured in Pasolini's film. Transactional work of this kind tends towards two extremes: at one, the subject, often recruited by an advertisement, becomes an active participant in the work; at the other, the work exposes the one-sided relation of power and money that are involved in its production. It is as if the ambivalence of exchange is being acknowledged: that it has utopian and exploitative dimensions simultaneously. A more one-sided presentation of the power-relation between subject and photographer is presented in the London-based German fashion photographer Juergen Teller's book *Go-Sees,*[14] which features photographs of aspiring young models who come to his door "on spec," conveying a poignant contrast between their hope and the economic reality of the fashion world, and renders viewers complicit by putting them in the position of agent, fusing æsthetic, economic and sexual judgment.

That we are a society in which public confession has become entertainment is often decried, but there is a liberating aspect to confession, articulating and freeing oneself from the past in order to go on. The use of the mask interpolates a crack between the two, confession as entertainment, and as a freeing of oneself. The viewer becomes the object of a contradictory address: addressed by the mask, and by the voice in *Confess All...*; and by the switching between the voices and faces of mothers and sons in *2 into 1* (1997); and of adults and children in *10-16* (1997). Each time to different effect: in *Confess All...* the mask gives anonymity and frees the confessant; in *2 into 1* narcissism, relations of identification and jealousy in the family romance are exposed; and in *10-16* there is a poignant sense of the disjunction between the imaginative possibilities of the child and the diminished possibilities of adulthood.

These confessants are performing the distinction between selves and identities at the moment of its loss.[15] The modern self is that of a core bearer of rights with multiple social roles or possibilities of identity. The self therefore necessarily comes forth masked, already in Descartes, as soon as you have the distinction between thinking substance and extended substance, the former becomes interiority. It is the characteristic of "postmodern" art that the



moment de la perte[15]. Le moi moderne est constitué d'un noyau central, porteur de divers droits, et d'une multitude de rôles ou de possibilités identitaires sociales. Le moi se présente donc masqué; déjà chez Descartes, dès qu'une distinction existe entre substance pensante et substance prolongée, la première se transforme en intériorité. L'art «postmoderne» est caractérisé par le fait que cette distinction se joue sur le mode de l'effondrement (l'effet des œuvres de Cindy Sherman repose sur le fait que nous reconnaissons qu'elles sont «de» Cindy Sherman, mais en même temps il n'existe pas de moi «essentiel» suggéré par l'artiste derrière les masques). Semblablement, dans les «confessions» de Wearing, il y a et n'y a pas à la fois de distinction entre la parole confessante et le masque, puisque rien n'exclut la possibilité que la première soit fictive, ou que le moi soit en train d'interpréter une fiction. En d'autres termes, le moi ne précède pas l'espace de son apparition en tant qu'identité, même s'il n'est pas identique à son apparition. Le masque lui-même crée la possibilité même d'un moi confessant «authentique», en tant que différence et non plus comme essence.

distinction is played out in the mode of its collapse (the effects of Cindy Sherman's photographs depend on us knowing that they are "of" Cindy Sherman, but at the same time there is no "essential" self of the artist implied behind the masks). Similarly, in Wearing's "confessions" there both is and is not a distinction between the speech of the confession and the mask, since nothing excludes the possibility that the former is a fiction, or that the self is itself a playing-out of a fiction. An "authentic" self is simultaneously offered and put into question. Or, selves don't precede the space of their appearance as identities, even if they are not identical with their appearance. The mask itself therefore creates the very possibility of the "authentic" confessing self, as difference, and no longer as essence.

Performing Idioms

The "let's do it" ethos of anti-formalist performative media art – which has been a dominant mode in much recent art in Britain for a while – implicitly opposes itself to autonomous formal, medium-based

Sacha and Mum, 1996, projection vidéo _ video projection, détail _ detail.

Des idiomes acteurs

Le génie «fonceur» de l'art médiatique et performatif anti-formaliste – lequel est un mode dominant parmi les soi-disant jeunes artistes britanniques depuis quelque temps – s'oppose implicitement aux approches formelles qui s'appuient sur une discipline, d'une part, et à la critique institutionnelle post-conceptuelle, d'autre part. À son meilleur, ce génie a produit un art auquel un grand auditoire a pu s'identifier, art qui voit du remarquable dans l'ordinaire et le quotidien. Son problème est le suivant: sans incorporer explicitement une sorte de conscience des conditions dans lesquelles il est véhiculé, comment se prémunira-t-il contre une re-esthétisation qui ferait de l'art pour de l'art avec la performance, perdant ainsi toute connexion avec les conditions et les relations sociales qui lui ont donné lieu? Et si, en effet, il introduit de la réflexivité, cet art retourne du côté de la critique institutionnelle et de la théorie qu'il avait fuies. La solution de Wearing à ce dilemme, comme nous le verrons, est d'aller dans une autre direction.

Pourrait-on dire que les artistes qui ont vécu leurs années de formation sous les gouvernements de Thatcher et de Major, et qui opèrent maintenant sous un gouvernement «néo-travailliste» qui rejette les politiques socialistes et endosse la mondialisation, cherchent à produire un art non pas collectif, mais plutôt *démotique* et *idiomatique*? Un art du *dêmos* (du grec), non seulement du peuple de la ville comme entité politique mais du peuple commun (du latin *communis*), et de l'«idiome» (du grec, «particularité», la langue d'un groupe ou d'un individu particulier, d'*idiousthai*, s'approprier, d'idios, propre, personnel, qui a aussi engendré *idiotês*, particulier, plébéien, homme du commun, ignorant, qui a donné «idiot»). L'idiot devient déficient lorsque mis en relation avec la valeur accordée à la raison universelle. Mais une fois remises en question cette raison et sa politique, ne pourrions-nous pas dire que ce dont nous avons précisément besoin c'est une politique «idiote»? Comme le film de Lars von Trier, *Les Idiots* (1998), qui puise dans une politique de confrontation performative où la distinction entre simulation et réalité, vie et art, est estompée, les œuvres de Wearing posent la question suivante: existe-t-il un espace public – ou civique ou politique – pour l'idiot? Quoi d'autre pourraient être *Dancing in Peckham*, les confessions masquées ou la fusillade

approaches to art on the one hand, and post-Conceptual institutional critique on the other. At its best it has produced an art practice with which a wide audience has been able to identify, an art which finds the noteworthy in the ordinary and the everyday. However, without explicitly incorporating into itself some kind of consciousness of the circumstances in which it is circulated, how may such an approach defend itself from re-æstheticization, where the performance becomes for the sake of art, losing any connection with the circumstances and social relations that gave rise to it? And if it does introduce reflexivity, how can it avoid precisely the institutional critique and the theory that it shunned? Gillian Wearing's solution to this dilemma is, as we shall see, to go in the other direction.

Could it be said that the artists who passed their formative years under the Conservative governments of Thatcher and Major, and now operate under a "New Labour" government that rejects socialist politics and embraces globalization, seek to produce not a collective, but something like a *demotic* and *idiomatic* art? An art of the *demos* (Gk), not just the people of the city as a political entity, but the "common" (Lat: *communis*) people, and of the "idiom" (Gk: "peculiarity," the language of a particular group or individual, from *idiousthai*, to make one's own, from *idios*, own, personal, which also gives rise to *idiotes*, private person, plebian, layman, ignorant person, source of "idiot"). The "idiot" becomes deficient with respect to the value given to universal reason. But once that reason, and its politics are thrown into question, could we not say that an "idiotic" politics is precisely what we need? Like Lars von Trier's film, *The Idiots* (1998), which similarly picks up on a politics of performative confrontation where the distinction between simulation and reality, life and art, is blurred, Wearing's work asks the question: Is there a public – or civic, or political – space for the idiot, the peculiar, the idiomatic? What else is *Dancing in Peckham*, or the masked confessions, or the cowboy club shootout in the nighttime Hayward Gallery of *Western Security* (1995)? To ask what would be a politics of the idiot (as opposed to the idiotic politics we have now), is a more incisive way of putting the question of the "proper": what is "proper" to the human being is what makes them an idiot: peculiar in their behaviour, speaker of an idiom. It would break with the notion of the "individual" as an instance of the universal, and push

dans le club western durant la nuit à la Hayward Gallery dans *Western Security* (1995)? Se demander ce que pourrait être une politique de l'idiot (par opposition à la politique idiote que nous connaissons maintenant), c'est une façon plus tranchante de poser la question de ce qui est «propre»: ce qui est propre à un être humain est ce qui le rend idiot, c'est-à-dire particulier dans son comportement, parlant un idiome. Cela serait en rupture avec la notion d'«individu» comme instance de l'universel, et entraînerait la particularité jusqu'à un point conflictuel (il y aurait ici une affinité entre le travail de Wearing et celui de Sarah Lucas). Mais Wearing ne génère pas finalement l'inversion qui se trouve dans le film de von Trier, où les «idiots» montrent le côté répressif d'un comportement «normal», entre autres parce que, vivant dans un contexte social moins homogène et puritain, Wearing est plus généreuse envers le normal. L'«idiot» rend possibles une distinction entre l'universel et le commun, et une revendication au nom du commun contre l'universalisation d'un (groupe) particulier[16].

Notez aussi que l'idiot est plus qu'une image: il est performance. Le passage du concept à la performance est peut-être toujours une interjection de l'idiot – l'idiomatique. L'idiome de l'idiomatique est intraduisible. Certains aspects du travail de Wearing renvoient spécifiquement au contexte culturel britannique (la classe ouvrière et les petits-bourgeois) et sont difficiles à faire comprendre; ils ont à voir avec une façon particulière de faire les choses, une façon d'être, un humour particulier – ce qui n'a rien à voir avec le nationalisme. Fait révélateur, dans *Drunk*, qui est son œuvre la plus esthétisée, cette dimension idiomatique est perdue; on peut interpréter la chose soit comme une revendication à un statut international par des références à l'histoire de l'art et par une abstraction contextuelle, soit pour montrer, en créant une équivalence entre l'universalité de l'art et l'universalité des laissés-pour-compte, la complicité de l'art dans l'oppression. Le spectateur doit porter un jugement. Cette ambiguïté n'est pas présente dans *Prelude* où la sœur de la femme morte d'alcoolisme parle: l'idiome revient dans ses paroles, mais quand il est question de mort, de chagrin et de deuil, il se transcende. L'idiomatique est peut-être toujours marqué par sa perte (d'une manière dont ne l'est pas la langue correcte) puisque la perte de l'élocuteur, ou de la communauté, est la perte de l'idiome. Les idiomes sont toujours finis. Et

...dans les «confessions» de Wearing, il y a et n'y a pas à la fois de distinction entre la parole confessante et le masque, puisque rien n'exclut la possibilité que la première soit fictive, ou que le moi soit en train d'interpréter une fiction.

peculiarity to the point of confrontation (here there would be an affinity between Wearing's work and that of Sarah Lucas). Even if Wearing does not in the end generate the inversion of von Trier's film, when the "idiots" show up the repressive character of "normal" behaviour, not least because Wearing, in a less homogenous and puritan social context, is more generous towards the normal. The "idiotic" allows a distinction to be made between the universal and the common, and for a claim on behalf of the specificity and heterogeneity of the commonplace against the universalization of a particular (class).[16]

Note also that the idiotic is more than an image: it is a performance. Perhaps the transition from concept to performance, the photograph and video as record of someone doing something, is always an interjection of the idiotic and the idiomatic, a kind of irreducible and untranslatable specificity of manner. There are aspects of much of Wearing's work which are quite particular to the British (working class and petty bourgeois) cultural context, and are hard to convey, which have to do with a peculiar way of doing things, way of being, a particular humour – and which has nothing to do with nationalism. Significantly in *Drunk*, which is the most æstheticized of her works, this idiomatic dimension is lost – this may be taken either as a claim for international status through reference to the history of art and abstraction of context, or else to show, by the equivalence of the universality of art with the universality of the derelicts, the complicity of art in oppression. The viewer is left to make a judgment. This ambiguity is not present in *Prelude*, where the sister of the woman who died of alcoholism speaks – the idiom returns in her speech, yet, concerning death, grief

aucun travail ne présente mieux cette finitude que celui de Wearing. L'idiome est la source de son humour (intraduisible), de sa délicatesse et de son sérieux.

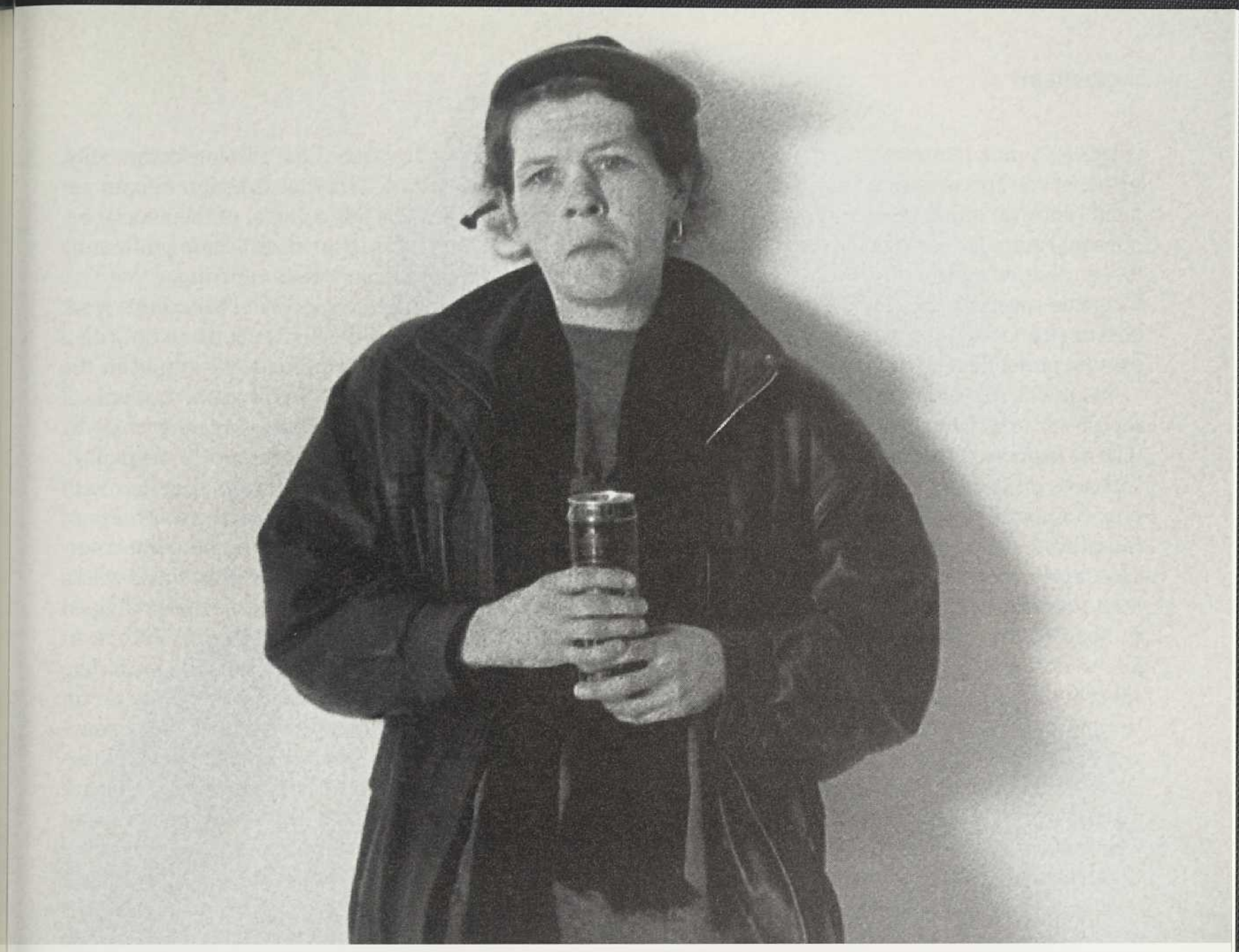
Esthétique et exploitation

Avec la vidéo à trois projections intitulée *Drunk*, Wearing poursuit la tradition de l'« Art » d'« abstraire » des personnages des classes inférieures. L'arrière-plan, sur lequel un des buveurs urine, est une toile de fond en papier blanc comme celle utilisée par les photographes portraitistes et de mode. L'œuvre abonde d'allusions artistiques ou, du moins, invite à la comparaison : les villageois de Bruegel l'Ancien et le *Christ mort* (1521) de Hans Holbein, alors qu'on voit un des buveurs étendu à travers les trois écrans, ont été mentionnés dans les commentaires,[17] mais on pourrait aussi penser à cette tradition où la vie des classes inférieures est dépeinte en agrandissant le sujet plutôt qu'en le réduisant à un genre, comme chez Velázquez (*Ménippe*, 1639-1640) et Manet (*Le Buveur d'absinthe*, 1858-1859, de même que *Philosophe* et *Un mendiant*, tous deux de 1865) –, cette typologie étant reprise par Jeff Wall dans *Doorpusher* (1984), où il indique les dispositifs de cette approche en repositionnant la figure et en forçant le spectateur à la regarder de haut. Un modèle de l'usage d'un arrière-plan blanc afin d'attirer l'attention sur des détails du visage et du corps, au prix d'un humanisme généralisateur, serait la photographie de Richard Avedon, modèle qui dans *Drunk* se combine à des échos d'*En attendant Godot* (alors même que le monde de l'art vit une sorte de renouveau beckettien). D'une part, cet arrière-plan esthétise les buveurs, et ce n'est pas difficile de s'y objecter; mais, d'autre part, il nous empêche d'entrer en relation avec eux dans la sécurité d'un espace avec lequel nous sommes familiers. Faisant partie d'un tableau, ils sont plus éloignés, mais ils sont plus proches en l'absence de repères spatiaux. Combinées aux grandes dimensions des projections, au sentiment de mouvement au ralenti entraîné par l'alcool et au rythme lent du montage, les allusions à l'histoire de l'art dotent, sinon surchargent, ces buveurs de rue d'une dignité hiératique, imposant un rapport conflictuel avec le démotique à l'intérieur de l'œuvre elle-même.

and mourning, it transcends itself. Perhaps the idiomatic is always marked by its loss (in a way which the standard language is not), since the loss of the speaker, or of the community, is the loss of the idiom. Idioms are always finite. And no work better presents this finitude of idiom than that of Wearing. Idiom is the source of its (untranslatable) humour, its delicacy, and its seriousness.

Æsthetics and Exploitation

With the three-projection video *Drunk*, Wearing continues the high-art tradition of "abstracting" low-life types. The background, on which one drinker pisses, is a white paper back-cloth of the kind used by portrait and fashion photographers. The piece is rife with art allusion, or at least invites comparisons: Pieter Bruegel the Elder's villagers, and Hans Holbein's *Body of Christ in the Tomb* (1521), when one of the drinkers lies across three screens, have been mentioned in the literature,[17] but one could also point to a tradition of low-life painting that aggrandizes the subject rather than reducing it to genre, including Velazquez (*Menippus*, 1639-40) and Manet (*The Absinthe Drinker*, 1858-59, and *A Philosopher* and *Beggar*, both of 1865) – this typology taken up by Jeff Wall in *Doorpusher* (1984), who points up the devices of this approach by resituating the figure, and forcing the viewer to look down on him. A model for the use of the white background to focus attention on details of face and body, at the cost of a generalizing humanism, would be the photographs of Richard Avedon, who combines in *Drunk* with memories of *Waiting for Godot* (at a time when the artworld is enjoying something of a Beckett revival). On the one hand, the white background æstheticizes the drinkers, and it is not hard to object to that; but on the other hand, this prevents us relating to them within the security of a space with which we are familiar. They are more remote as a tableau, and at the same time close up, because of the lack of spatial markers. Combined with the large scale of the projection, the sense of slowed down movement caused by the drink, and the slow pacing of the editing, the art-historical allusions endow, if not overload, the street drinkers with a hieratic dignity, forcing a conflict with the demotic within the work itself.



La différence est qu'il ne s'agit pas d'une image statique, mais d'une vidéo. D'une part, les hommes et la femme jouent – ils marchent, se couchent, urinent – et sont sans doute observés d'un œil plutôt sympathique. On nous les montre en interaction, avec leurs inhibitions diminuées par l'alcool: des hommes capables d'avoir des relations physiques entre eux, se taquinant au point où ça dégénère presque en bagarre. Mais, d'autre part, c'est un peu comme observer des chimpanzés dans un zoo (nous observons de haut une espèce inférieure, mais nous nous y reconnaissons) ou comme être le visiteur d'un asile d'aliénés au XIX^e^ siècle. Qu'est-ce que ça signifie que d'être en train de regarder la chose dans une galerie à New York ou à Londres? Que vont en tirer les «acteurs» (s'ils sont toujours en vie)?

Mais ne s'agit-il pas aussi d'une esthétisation de la dégradation? De toute évidence, la chose est ainsi présentée, et marquée par la contradiction, entre autres parce que ces «autres» sont ceux qui ont décroché de l'économie dont le monde de l'art est

The difference is that this is not a static image, but a video. On the one hand, the men and woman perform – walk across, lie down, piss – and are perhaps rather sympathetically observed. We are shown their interactions, with inhibitions lowered by drink: men able to be physical with each other, teasing almost resulting in a fight. But on the other hand it is a bit like watching chimps in the zoo (we are looking down on a lower species, yet recognizing ourselves in them), or being a nineteenth-century visitor to an insane asylum. What does it mean to be looking at this in a gallery in New York or London? What are the "performers" going to get out of it (if they are still alive)?

Is this not also the æstheticization of degradation? No doubt it is presented as such, and as marked by contradiction, not least because the "others" are those who have fallen out of the economy of which the art world is the gloss. *Drunk* reflects back to the art world its cynicism and voracious appropriation. These are the art world's other, the human detri-

Drunk, 1999, PROJECTION DVD SUR TROIS ÉCRANS _ DVD THREE-SCREEN PROJECTION, DÉTAIL _ DETAIL.

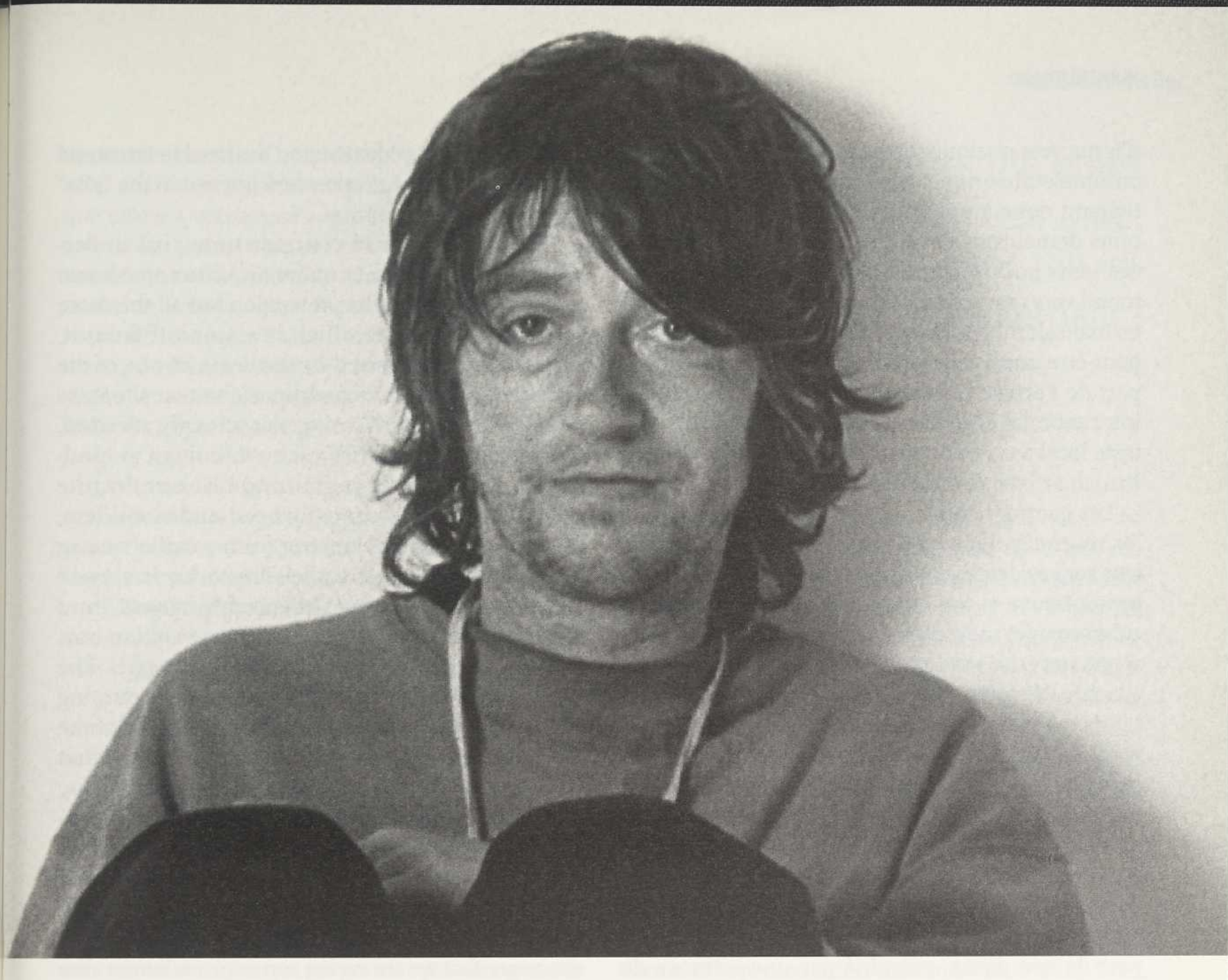
le vernis. *Drunk* retourne au monde de l'art son cynisme et son appropriation vorace. Ces gens constituent l'autre du milieu de l'art – des déchets humains qui sont l'autre face du bien de consommation absolu. Leur beauté en tant qu'art – leur abstraction sous forme de spectacle autonome – est une dénégation de leur être social. Voir cette œuvre dans une galerie d'art est profondément mortifiant, honteux et gênant.

Jusque-là, le succès du travail de Wearing avait reposé sur une naïveté volontaire : trouver une idée folle ou ridiculement simple – stupide dans le meilleur sens du terme –, et la réaliser de la manière la plus économique et la moins compliquée qui soit (possibilité introduite par l'art conceptuel et son «incompétence» par rapport à l'art photographique). Manifestement, c'est une absence de prétention, combinée à une capacité d'empathie envers la maladresse des autres, un manque d'ajustement entre soi et son environnement (cela transparaît dans les œuvres où Wearing est elle-même le sujet) qui l'ont aidée à gagner la confiance de ses collaborateurs. Dans ses collaborations les plus réussies, l'échange semble fonctionner pour les deux parties qui en viennent à faire sur vidéo quelque chose qui apparemment leur procure une certaine satisfaction. Ceci change avec *Drunk*. Wearing a réussi à obtenir des buveurs de rue qu'ils se comportent naturellement, ce qui indique qu'elle a dû passer beaucoup de temps avec eux. Nous n'avons pas, cependant, l'impression d'un échange allant dans les deux sens. L'effet de formalité visuelle – pure, hiératique –, nouveau dans le travail de Wearing, vise à objectiver les buveurs. Cette élévation esthétique des gens de la rue arrive après que d'autres artistes photographes aient pris pour thème la relation économique avec leurs sujets et le contexte dans lequel se déroule cet échange. Comparez *Drunk* à l'œuvre de Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), où elle s'empêche de transformer des alcooliques en pittoresque urbain en ne les représentant pas du tout et en ayant recours au langage et à la photographie pour les relativiser tous deux. Même sans le cadre théorique de l'art conceptuel, on peut aussi faire ressortir le problème de la décontextualisation et de l'esthétisation qu'opère Wearing avec ses sujets ivrognes en le comparant aux photos de laissés-pour-compte prises à Kharkov par Boris Mikhailov, alors que le photographe, confrontant le spectateur à des scènes douloureuses à regarder, s'implique et nous implique

tus that is the other face of the absolute commodity. Their beauty as art – their abstraction into an autonomous spectacle – is a denial of their social being. To see the work in an art gallery is profoundly shaming, shameful and discomforting.

Up to this point, the success of Wearing's work has depended on a willed naïveté: come up with a crazy or ridiculously simple idea – stupid in the best sense – and just do it in the most economical and unelaborated way (a possibility opened up by Conceptual Art's "deskilling" of artists' photography). Clearly it is the lack of pretension, together with an ability to empathize with the awkwardness of others, a lack of fit between oneself and one's surroundings (which comes across from those works where Wearing herself is the subject) that helped her to win the confidence of her collaborators. In the best of the collaborative work, the exchange seems to work for both parties, who get to do on video something that appears to give them some kind of satisfaction. This changes in *Drunk*. Wearing has managed to get the street drinkers to behave in an unself-conscious way, which must have meant spending a great deal of time with them. However, we do not get the impression of a two-way exchange. The effect of a visual formality – pure, hieratic – new in Wearing's work, is to objectify the drinkers. Wearing's æsthetic elevation of street people is presented after other photo-artists have thematized the economic relation with their subjects, and the context in which this exchange takes place. We may contrast *Drunk* with Martha Rosler's *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-75), which prohibits itself from turning alcoholics into urban picturesque by not representing them at all, and using language and photography to relativize each other. Even without the theoretical framing of Conceptual Art, the problem with Wearing's decontextualization and æstheticization of her subjects in drunk may also be brought out by a comparison with Boris Mikhailov's photos of the destitute in Kharkov, where the photographer, confronting the viewer with scenes that are painful to look at, implicates himself, and us, in the economy that has produced the conditions for them.[18] A new class to emerge after the dissolution of the social support system of the old Soviet Union, the people are captured by the camera before they harden into a "type."

Although there is no exchange of glances with the viewer or cameraperson – the subjects interact



dans l'économie qui a produit leurs conditions[18]. Nouvelle classe émergeant après la dissolution du système de soutien social en ex-Union Soviétique, ces gens sont captés par la caméra avant qu'ils ne se solidifient en un « type ».

Bien qu'il n'y ait pas d'échange de regards entre le spectateur ou le caméraman – les sujets interagissent entre eux ou font tout simplement l'effort de traverser l'espace –, la pièce *Drunk* de Wearing se rapproche davantage de l'esprit de confrontation qui émane des images crues de la nouvelle sous-classe de Kharkov prises par Mikhailov que de l'approche plus confortable et satisfaite de soi de l'art politique post-conceptuel qui s'appuie sur le langage. L'objectif est peut-être de confronter le spectateur à l'inconfort de la complicité, forçant l'émergence de la contradiction qu'implique le plaisir esthétique qu'on tire à regarder des gens vivant une vie dure et brève dans la rue, sans lui procurer

with each other, or just make the effort to cross space – Wearing's *Drunk* is closer to the confrontational feel of Mikhailov's stark photographs of the new Kharkov underclass than the ultimately more comfortable and self-congratulatory approach of language-based post-Conceptual political art. Perhaps the whole point is to confront the viewer with the discomfort of complicity, forcing to the surface the contradiction involved in the æsthetic enjoyment of those living the harsh and short life of the street, without providing the viewer with an escape into any kind of critical and theoretical self-certainty. The high-art references then become part of the game of implication. However, we are left with the fact that the artist is using these people to make a transition in her work to a more formal approach, where the decontextualization of the drinkers against the white background, and perhaps their silence, reflects an address on the part of the artist to a more

Drunk, 1999, projection dvd sur trois écrans _ dvd three-screen projection, détail _ detail.

d'issue vers quelque forme que ce soit de certitude critique et théorique. Les références à l'« Art » participent donc à un jeu d'implication. Cependant, nous demeurons devant le fait que l'artiste utilise ces gens pour effectuer une transition dans son travail vers une approche plus formelle, où la décontextualisation des buveurs contre un fond blanc, et peut-être aussi leur silence, reflète un désir de la part de l'artiste de s'adresser à un auditoire plus international et le besoin de transcender un contexte local à un moment où la vague « yBa » [young British artists] commence à décliner.

Les contradictions non articulées qui réduisent les revendications de *Drunk* à un statut d'art majeur sont évidentes dans une œuvre beaucoup moins prétentieuse et qui en découle. *Drunk* est en soi colorée par la mort d'un des buveurs qui s'était présenté aux essais et à qui Wearing s'était fortement attachée. Wearing décrit *Prelude* comme un « éloge à Lindsay »[19] : on y voit des bouts d'essai en noir et blanc de Lindsay, surtout des prises de vue en buste, cigarette à l'oreille, sirotant une cannette de bière forte, affichant un sourire coquin. La vidéo est légèrement ralentie pour donner un effet « passé », et avec le silence de Lindsay dans ces images, elle donne le sentiment qu'elle est inatteignable. On entend en voix off sa sœur jumelle racontant l'impact de son décès, entraîné par une sclérose du foie, et criant dans le téléphone à leur mère : « elle est morte, elle est morte, elle est morte », incapable de prononcer son nom et racontant la froideur du service funéraire n'ayant duré que dix minutes. La tristesse de cette œuvre est indescriptible, elle est très émouvante, remplie de tact, et atteint une sorte de perfection. La caméra vidéo, involontairement mais plutôt cruelle dans *Drunk*, devient plus tendre – on prend conscience du fait qu'on regarde quelqu'un qui n'existe plus – et est accompagnée de cette voix, qui n'est pas celle de la femme représentée, mais de quelqu'un qui l'aimait et qui, en tant que sœur jumelle, sent qu'une partie de son être vient de lui être arrachée.

L'Art et la nouvelle politique

Depuis une dizaine d'années, Gillian Wearing a produit un corpus impressionnant, puisant non seulement dans le quotidien et les médias, mais nourrissant aussi ces deux sphères, deux de ses idées ayant été utilisées pour des campagnes publici-

international art audience, and the need to transcend the local context at a time when interest in the "yBa" phenomenon is waning.

The unthematized contradictions that undermine *Drunk*'s claim to major art status are shown up by a work with less pretension but all the more successful for that, which is a spin-off from it. *Drunk* itself is coloured by the death of one of the drinkers who had turned up at the test shoot, to whose personality Wearing was strongly attracted. Wearing describes *Prelude* as a "eulogy to Lindsay"[19]: it shows the remaining black-and-white footage of Lindsay, mostly head-and-shoulders, cigarette on her ear, sipping from a can of strong lager, with a wicked smile. The video is slowed down slightly to give an effect of "pastness," and together with the silence of the footage of Lindsay, conveys the feeling that she is beyond reach. The voice-over is of her grieving twin sister recounting the impact of Lindsay's death from sclerosis of the liver, shouting on the phone to their mum that "She's dead, she's dead, she's dead" and not being able to say her name, and describing the cold, ten-minute funeral. This work is indescribably sad, very moving, and presented with tact and a kind of perfect pitch. The video camera, unintentionally rather cruel in *Drunk*, becomes more gentle – we are aware that we are seeing someone no longer alive – and is supplemented by the voice, which is not the voice of the woman portrayed, but of someone who loved her and, as a twin, feels that part of herself has been torn away.

Art and the New Politics

Over the past decade Gillian Wearing has produced a very impressive body of work, which has not only drawn from everyday life and the media, but also fed back into these spheres, two of her ideas being used for high profile advertising campaigns. However, recently her work seems to have entered a crisis, which I think has to do with the approach she has adopted not being able to take account of the implications of her art world and economic position. Wearing embodies very well both the strengths and limits of a certain kind of savvy, street aware art that wants to claim a place for itself in popular culture, and engage with the everyday lives of "ordinary" people – to the point of stopping them in the street and recruiting them through classified adver-

taires très en vue. Cependant, son travail semble avoir atteint récemment un point critique et je crois que cela a à voir avec l'approche qu'elle a adoptée qui ne lui permet pas de prendre en compte les implications du milieu de l'art qui est le sien et sa situation économique. Wearing semble très bien incarner les forces et les limites d'un certain type d'art qui est bien au fait de la vie dans la rue, qui se revendique une place dans la culture populaire, qui traite du quotidien de gens «ordinaires» – qui va jusqu'à les aborder dans la rue et les recruter en plaçant des annonces classées pour les inviter à participer à une œuvre – et qui doit sacrifier la distance critique pour y arriver. Quand la distance revient, comme il se doit étant donné la contradiction entre l'aspect démotique de son travail et les relations économiques et sociales, quand son travail acquiert une signature indéniable qui fait qu'on reconnaît «un Wearing», il revient soit sous forme de répétition, comme dans *Trauma*, soit sous forme de détachement esthétique, comme dans *Drunk*.

Ceci ne veut pas dire qu'une artiste comme Wearing devrait se servir de la critique institutionnelle pour donner un cadre critique explicite à son travail, puisque je considère son approche comme étant en partie en réaction aux limites d'une critique et d'une politique confinées au milieu de l'art et à un cadre théorique qui ne permet pas aux gens de s'investir dans l'art comme ils le font avec d'autres formes de représentation qui pénètrent leur vie quotidienne. Le travail de Wearing s'est mérité beaucoup de crédit à un moment où, d'une part, l'on pose un regard rétrospectif sur l'art des dix dernières années, processus qui s'est déroulé approximativement entre deux expositions dont faisait partie son travail, «Life/Live» en 1996, qui examinait l'art britannique dans le circuit des espaces alternatifs, et «City Racing 1988-1998: A Partial Account», présentée cette année[20]. En même temps, deux expositions de l'année dernière, «democracy!» et «Protest & Survive»[21], ont démontré le besoin de caractériser une nouvelle politique de l'art et de réévaluer l'art depuis les années soixante, en particulier les activités des situationnistes et de Fluxus, de même que les manifestations d'art conceptuel aux marges et à l'extérieur de l'axe Europe/États-Unis. Cette politique est performative, multiculturelle, fragmentée, près du quotidien et de la rue (ce qui pourrait être nostalgique puisque la rue n'existe pratiquement plus en Occident comme arène poli-

Wearing's work asks the question: Is there a public – or civic, or political – space for the idiot, the peculiar, the idiomatic?

tisements to take part in the work – and has to sacrifice critical distance in order to do so. When distance comes back, as it must given the contradiction between the demotic aspect of her work and the economic and social relations, when her work acquires an unmistakable signature as "a Wearing," it returns either as repetition, in *Trauma*, or, in *Drunk*, as æsthetic detachment.

This is not to say that an artist like Wearing should use institutional critique to provide an explicit critical frame for her work, since I take her approach to be at least in part a response to the limits of a critique and a politics confined to the art world, and to a theoretical framing that alienates people from engaging with art in the way that they do with other forms of representation that enter their daily lives. Wearing's work has gained wide currency at a time when, on the one hand, a retrospective view is being taken on the art of the last decade, a process that has taken place roughly between two exhibitions which included work by her, "Life/Live" in 1996 looking at British art through alternative spaces, and "City Racing 1988-1998: A Partial Account" this year.[20] At the same time, two exhibitions over the past year, "democracy!" and "Protest & Survive"[21] have shown the need to characterize a new politics for art, and to reassess art since the 1960s, particularly the activities of the Situationists, Fluxus, and manifestations of Conceptual Art at the fringes and outside the Europe-USA axis. This politics is performative, multicultural, fragmented, close to everyday life and to the street (which may be nostalgic, since the street hardly exists in the West as a place for politics any more), with affinities with the new international anti-globalization protests. Community, if it is in question, is not a matter of identity but of the hybrid and the multiple, of untranslatable, yet communicating idioms. While putting pressure on the

tique), et a des affinités avec les nouvelles protestations internationales contre la mondialisation. Tout en exerçant de la pression sur les limites imposées par les institutions d'art, ce travail n'est pas une critique institutionnelle post-conceptuelle, puisque ce genre de réflexivité est précisément ce qu'il veut éviter, son but étant d'attirer les auditoires plutôt que de les éloigner. Le discours qui l'entoure est vaguement romantico-anarchiste: il est fort peu probable que quelqu'un soit en désaccord avec ses revendications face à la «vie» et à la «liberté», mais de tels mots n'empêcheront personne de poursuivre une carrière dans le milieu de l'art.

Le travail de Wearing n'est pas explicitement politique, mais il partage certainement certains aspects avec les œuvres présentées dans ces expositions. Derrière son travail, il y a un élan indirect, mais très fort et sympathique, envers le politique et que je caractériserais comme étant performatif sur le plan stratégique et préoccupé par le démotique. Le problème qui se pose à elle, c'est de réconcilier cet élan et la transformation en bien de consommation, non seulement de son travail, mais de son identité publique en tant qu'artiste dans un milieu de l'art international. La question pour elle et ses pairs n'est pas d'éviter ces contradictions, mais d'y faire face et d'en faire quelque chose.

Michael Newman est critique d'art et enseigne au Central Saint Martins College of Art and Design, The London Institute. Il a abondamment écrit sur l'art contemporain dont des essais sur Richard Deacon, James Coleman, Jeff Wall, Douglas Gordon, Steve McQueen et Erwin Wurm, de même que des textes théoriques et thématiques sur le modernisme, la relation entre critique et philosophie, et l'historiographie. Il a aussi été commissaire de plusieurs expositions dont celle de Tacita Dean à la Art Gallery of York University, à Toronto (2000), sur laquelle il a aussi écrit un essai pour le catalogue de la Tate Gallery (2001). En philosophie, il a publié sur Nietzsche, Kant, Derrida, Levinas et Blanchot. Il a codirigé l'ouvrage *Rewriting Conceptual Art* (Reaktion Books, Londres, 1999).

Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

limits imposed by art institutions, this work is not post-Conceptual institutional critique, since this kind of reflexivity is precisely what it wants to avoid, since its aim is rather to draw audiences in than to distance them from the work. The discourse around it is vaguely romantic-anarchist: no-one is likely to disagree with its assertions of "life" and "freedom," nor are such terms going to stand in the way of anyone's artworld career.

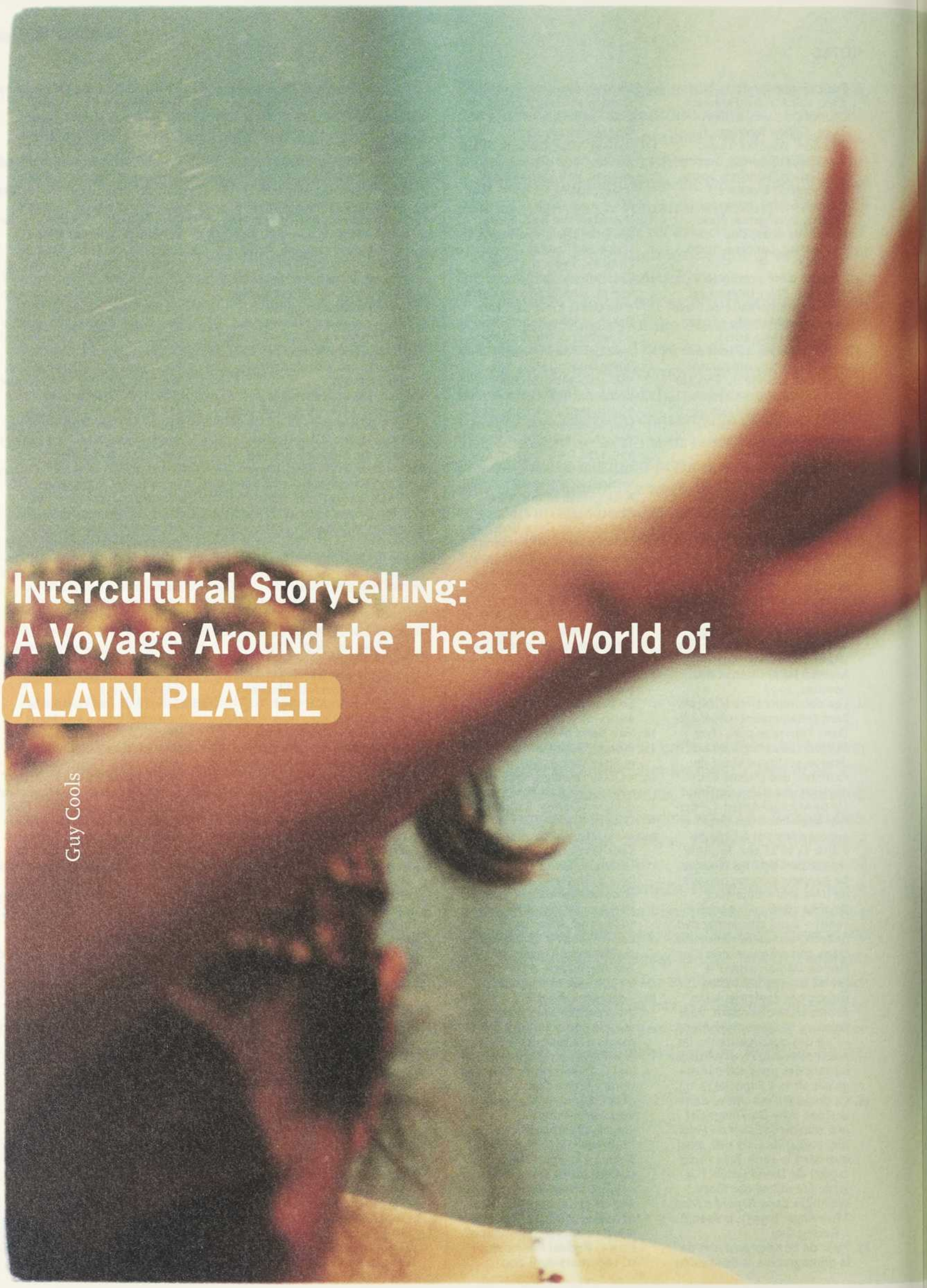
Wearing's work is not explicitly political, but it does share a number of the features with the work in these exhibitions. There is an indirect, yet very strong and sympathetic political impulse behind her work, which I would characterize as being performative in strategy and concerned with the demotic. The problem for her lies in reconciling these impulses with the commodification, in an international art world, not just of her work, but of her public identity as an artist. The question for her and her peers will be not how to avoid these contradictions, but how to take them up and make something of them.

Michael Newman is an art critic and Principal Lecturer in Research at Central Saint Martins College of Art and Design, The London Institute. He has written extensively on contemporary art, including essays on Richard Deacon, James Coleman, Jeff Wall, Douglas Gordon, Steve McQueen and Erwin Wurm, as well as theoretical and thematic texts on modernism, the relation of criticism and philosophy, and on historiography. He has also curated several exhibitions, including Tacita Dean at the Art Gallery of York University, Toronto (2000), on whom he also wrote an essay for the Tate Gallery catalogue (2001). In philosophy he has published on Nietzsche, Kant, Derrida, Levinas and Blanchot. He is co-editor of *Rewriting Conceptual Art* (London, Reaktion Books, 1999).

NOTES

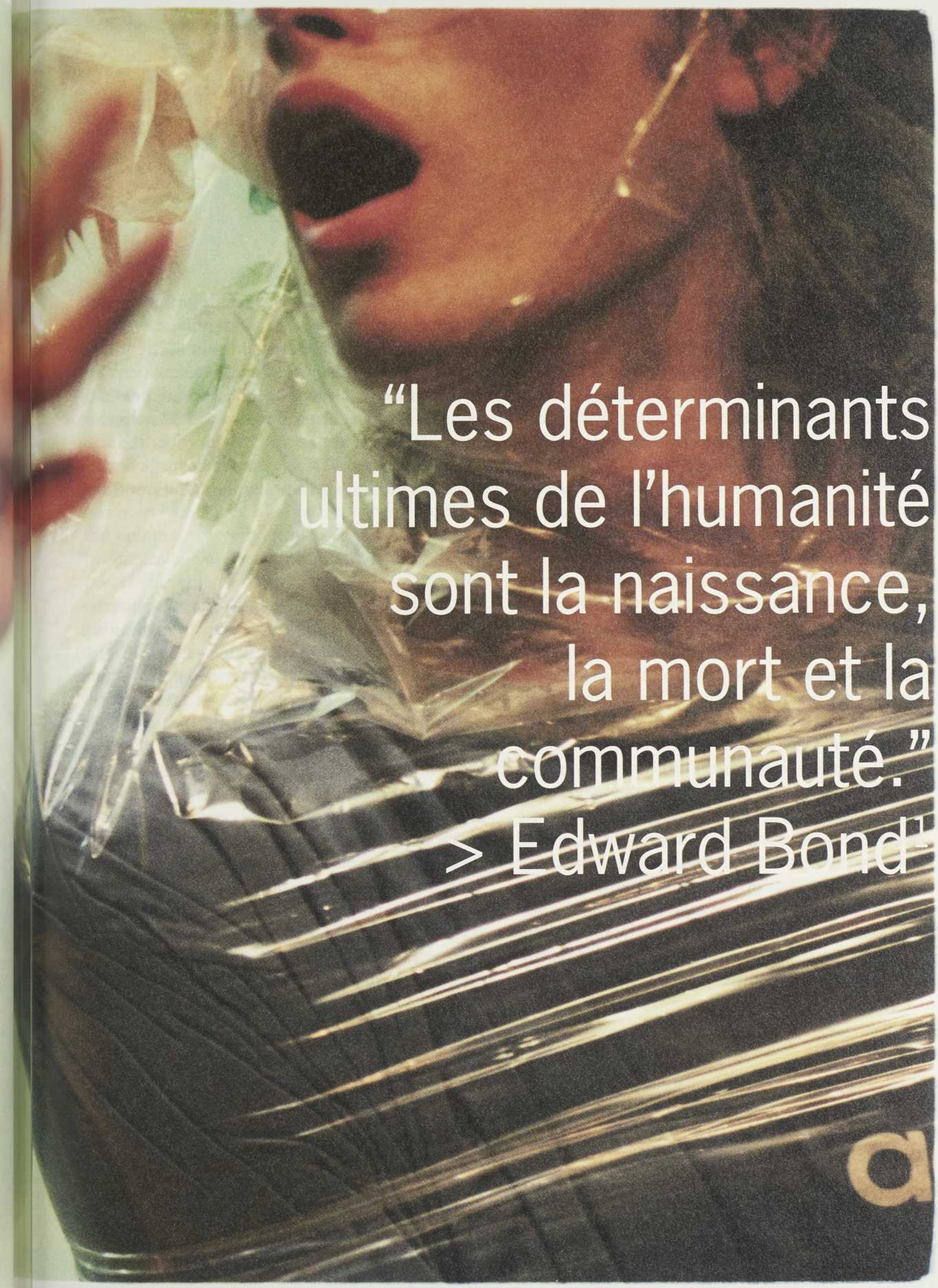
1. Pour un aperçu de sa biographie, voir Russell Ferguson, Donna Da Salvo et John Slyce, *Gillian Wearing*, Phaidon, Londres, 1999.
2. Voir *Gillian Wearing*, Serpentine Gallery, Londres, 2000.
3. Voir Virginia Button et Charles Esche (commissaires), *Intelligence: New British Art 2000*, Tate Publishing, Londres, 2000, p. 82-84.
4. L'œuvre a été présentée à Maureen Paley Interim Art. Voir le commentaire de Dave Beech, *Art Monthly*, n° 232, décembre 1999-2000.
5. Ces remarques ne sont données qu'à titre comparatif.
6. Pour une analyse du film *Les yeux sans visage*, voir Joan Hawkins, *Cutting Edge: Art Horror and the Horrific Avant-garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
7. Je mets ce mot entre guillemets pour éviter la référence sacerdotale au «confesseur».
8. Voir Russell Ferguson, «Show Your Emotions», *op. cit.*, p. 34.
9. Publié dans *Camera Work*, juin 1917.
10. Voir Gillian Wearing, *Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say 1992-1993*, Mareen Paley Interim Art, Londres, 1997.
11. Les documentaires télévisés l'ont certainement influencée. Dans l'ouvrage paru chez Phaidon, Wearing a inclus dans la section «choix de l'artiste» des photos et des déclarations tirées de *Seven Up* de Michael Apted. Ce dernier avait filmé des enfants successivement à l'âge de 7 ans, 14 et 21 ans, formule reprise par Wearing avec quatre garçons sur une période de trois ans – *Boytime 1*, *Boytime 2* et *Boytime 3* (1996-1998) – à qui elle demandait de rester tranquillement assis. Dans son entrevue avec Donna De Salvo dans le même ouvrage, Wearing mentionne également *The Family* (Franc Roddam, Paul Watson, 1974) comme étant «l'un des documentaires les plus convaincants et sérieux traitant des gens ordinaires» qu'elle ait vu à l'époque (p.15).
12. Ce dispositif est utilisé dans la vidéo *Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)* (1984) de Gary Hill, ainsi que dans la série *Twin Peaks* (1990) de David Lynch. Il a aussi été utilisé par Mark Wallinger dans *Regard a Mad Mere Rager* (1993), présenté à Racing City.
13. Pour de bonnes analyses de la photographie et de la vidéo transactionnelles, voir Mark Durden et Craig Richardson (sous la dir.), *Face On*, Black Dog, Londres, 2000.
14. Juergen Teller, *Go-Sees*, Scalo, Zurich, 1999. Pour une analyse, voir Joanna Lowry, «Negotiating Power», *Face On*, *op. cit.*, p. 17.
15. Voir Malcolm Bull, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, Verso, Londres, 1999, p. 271 *seq.*
16. Cet «idiot» n'est pas très loin du «philistin» au cœur d'un débat initié par Dave Beech et John Roberts dans «Spectres of the Æsthetic», *New Left Review* (NLR), n° 218, juillet/août 1996, p. 102-127. Voir aussi Malcolm Bull, «The Ecstasy of Philistinism», NLR, n° 219, sept./oct. 1996, p. 22-41; J.M. Bernstein, «Against Voluptuous Bodies», NLR, 225, sept./oct. 1997, p. 89-104; Andrew Bowie, «Confessions of a "New Æsthete": A Response to the "New Philistines"», NLR, n° 225, p.105-126; et Dave Beech et John Roberts, «Tolerating Impurities: An Ontology, Genealogy and Defence of Philistinism», NLR, n° 227, janv./fév. 1998, p. 45-71. L'intervention de Beech et de Roberts visait à avancer une théorie sympathique de gauche envers l'art yBa.
17. Par Lisa G. Corrin dans l'introduction à *Gillian Wearing*, Serpentine Gallery, Londres, 2000.
18. Voir Boris Mikhailov, *Case History*, Scalo, Zurich, Berlin et New York, 1999.
19. «Gillian Wearing in Conversation with Carl Freedman», *Gilliam Wearing*, Serpentine Gallery, s. p.
20. «Life/Live» était présentée sous le commissariat de Laurence Bosse et de Hans Ulrich Obrist à l'ARC (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), 1996; et «City Racing 1988-1998: A Partial Account», sous le commissariat de Matthew Higgs et Mark Beasley, au ICA, à Londres, de janvier à mars 2001.
21. «democracy! socially engaged art practice» était présentée sous le commissariat d'étudiants à la maîtrise au Visual Arts Administration: Curating and Commissioning Contemporary Art du Royal College of Art, Londres, avril-mai 2000; et «Protest & Survive», sous le commissariat de Matthew Higgs et de Paul Noble, à la Whitechapel Art Gallery, Londres, septembre-octobre 2000. Pour une analyse de la politique de cette dernière, voir John Roberts, «Art, Politics and Provincialism», *Radical Philosophy*, n° 106, mars-avril 2001.

1. For an overview of the artist's career, see Russell Ferguson, Donna De Salvo and John Slyce, *Gillian Wearing*, London: Phaidon, 1999.
2. See *Gillian Wearing*, London, Serpentine Gallery, 2000.
3. See the catalogue by the curators, Virginia Button and Charles Esche, *Intelligence: New British Art 2000*, London: Tate Publishing, 2000, pp. 82-84.
4. Shown at Maureen Paley Interim Art; see the review by Dave Beech, *Art Monthly*, No. 232, December 1999-2000.
5. I have no idea whether or not this film was a direct influence on Wearing's video – my remarks are meant to be comparative.
6. For a discussion of *Eyes Without a Face* in relation to schlock, arthouse horror and French fascism, see Joan Hawkins, *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
7. I coin this word to avoid the priestly implication of "confessor."
8. See Russell Ferguson, "Show Your Emotions," in Ferguson, *et al.*, *op. cit.*, p. 34.
9. Published in *Camera Work*, June 1917.
10. See Gillian Wearing, *Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say 1992-1993*, London: Maureen Paley Interim Art, 1997.
11. TV documentaries have clearly had an influence: Wearing included stills and statements from Michael Apted's *Seven Up*, which visited a group of children at ages 7, 14 and 21, as her "Artist's Choice" in the Phaidon volume, and made her own three-year reduced scale video version with four boys, *Boytime 1*; *Boytime 2*; *Boytime 3* (1996-98), only there the boys are made to sit silently. In the interview with Donna De Salvo in the Phaidon volume Wearing also mentions *The Family* (Franc Roddam, Paul Watson, 1974) as one of "those earnest, serious documentaries about everyday people" that she watched at the time (p. 15).
12. This is a device used in the video *Why Do Things Get in a Muddle? (Come on Petunia)* (1984) by Gary Hill, as well as in the TV series *Twin Peaks* (1990) by David Lynch. It was also used by Mark Wallinger in *Regard a Mad Mere Rager* (1993), shown at City Racing.
13. For good discussions of transactional photography and video, see Mark Durden and Craig Richardson, eds., *Face On*, London: Black Dog, 2000.
14. Juergen Teller, *Go-Sees*, Zurich: Scalo, 1999. For a discussion, see Joanna Lowry, "Negotiating Power" in *Face On*, *op. cit.*, p. 17.
15. See Malcolm Bull, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, London: Verso, 1999, pp. 271ff.
16. This "idiot" is not far removed from, although not identical with, the "philistine" in a debate sparked by Dave Beech and John Roberts, "Spectres of the Æsthetic," *New Left Review* (NLR), No. 218, July/August 1996, pp. 102-127. See also Malcolm Bull, "The Ecstasy of Philistinism," NLR 219, September/October, pp. 22-41; J. M. Bernstein, "Against Voluptuous Bodies," NLR 225, September/October 1997, pp. 89-104; Andrew Bowie, "Confessions of a 'New Æsthete': A Response to the 'New Philistines,'" NLR 225, pp. 105-126; and Dave Beech and John Roberts, "Tolerating Impurities: An Ontology, Genealogy and Defence of Philistinism," NLR 227, January/February 1998, pp. 45-71. The background to Beech and Robert's intervention is an attempt to sympathetically theorize yBa art from the Left.
17. By Lisa G. Corrin in "Introduction," *Gillian Wearing*, London: Serpentine Gallery, 2000.
18. See Boris Mikhailov, *Case History*, Zurich, Berlin and New York: Scalo, 1999.
19. "Gillian Wearing in conversation with Carl Freedman," *Gillian Wearing*, Serpentine Gallery (n. p.).
20. "Life/Live" was curated by Laurence Bosse and Hans Ulrich Obrist at ARC (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), 1996; "City Racing 1988-1998: A Partial Account," curated by Matthew Higgs and Mark Beasley, was at the ICA, London, January-March 2001.
21. "democracy! socially engaged art practice" was curated by students of the MA Visual Arts Administration: Curating and Commissioning Contemporary Art at the Royal College of Art, London, April-May 2000; "Protest & Survive" was curated by Matthew Higgs and Paul Noble at the Whitechapel Art Gallery, London, September-November 2000. For a discussion of the latter's politics, see John Roberts, "Art, Politics and Provincialism," *Radical Philosophy*, No. 106, March/April 2001.



Intercultural Storytelling:
A Voyage Around the Theatre World of
ALAIN PLATEL

Guy Cools


“Les déterminants
ultimes de l’humanité
sont la naissance,
la mort et la
communauté.”
> Edward Bond

↓

It took me some time to finish this essay, for it was not easy to find the appropriate angle to link the idea of community with the work of Alain Platel. It was only recently – in the beginning of the new year – that I found a new approach. Two elements were crucial. Firstly, rediscovering an "old" volume by Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* (1963), in my library. Secondly, reading the dossier on Edward Bond in the latest issue of *Mouvement*, from which I derived the above quote. They reminded me of two major premises. The first of which, I can only paraphrase Bond, stating that in between birth and death, the human existence is only defined by the way it participates in, becomes "commun"-ity and the way art necessarily deals with the paradoxes and extremities of this participation. The second of which is one of Lévi-Strauss' main topics, that the "concrete" of every community is made of its collective imagination as it is passed on in stories and myths.

Living at the beginning of this new millennium, we have the immense problem but also the extreme potential that all the old, cultural specific myths are interwoven, get mixed, seem to become one global story. So my writer's block was nothing more or less than the experience of the "infant" growing up and discovering after a first phase of differentiation and (self-)identification that there are between him/herself and the other as many similarities and resemblances as there are differences; that everything is "look-alike" anyway and as a result loses trust and interest in its own stories and identity.

The only way to overcome this static phase was to return to the original, concrete and personal stories and show how they inspired my personal thoughts and imagination, and how these stories are related to each other, to the concept of community and to the work of Platel. I would like to share with you three stories: a Mexican one, a Greek one and a Gent one.

A Mexican Story

In December 1999 the Flemish theatre collective Stan celebrated its tenth anniversary by inviting not only other artists, but also academics from different fields and disciplines to share their work with them and their public. Among these invited guests was the German/Mexican philosopher and anthropologist Carlos Lenkensdorfer who has spent most of his life with Mayan Indians in Mexico, studying and documenting their culture and language. He was full of marvellous stories about this ancient culture, one of which in particular stood out and struck me: how the Mayan community still uses an ancient form of public debate to discuss important issues, also with outsiders, such as representatives of the Mexican government.[2]

In order to discuss or negotiate an important issue, the whole community gathers and once the

All images: *Allemaal Indiaan* (We Are All Indians), 1999, still from dance; photo: Kurt Van der Elst, courtesy Frans Brood productions.

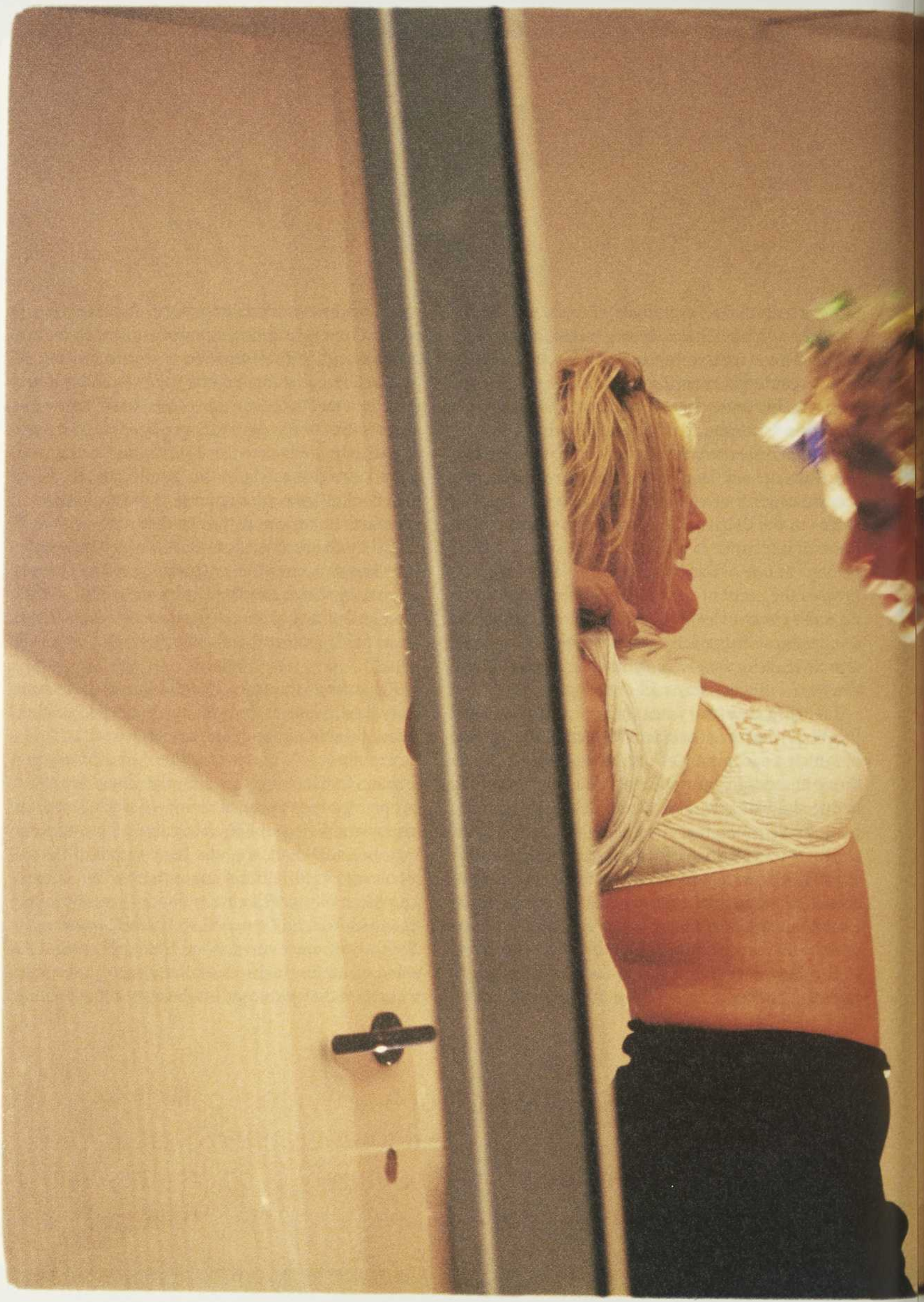
issue is introduced, everybody, literally everybody, starts discussing it, not in an organized, hierarchical way as we are used to in the West, but in a very organic, seemingly chaotic way, all at the same time, each with his immediate neighbours. But after some time this "cacophony of voices" slowly dies out – since whenever two voices come to a consensus, one shuts up and the other continues to defend their common point of view with the other remaining voices in the debate. This process goes on until in the end one voice is left, which most of the time belongs to one of the community's elderly, who expresses the point of view of the whole community. As such every voice is heard and consulted. And even when at that point, one single voice doesn't recognize itself in this final synthesis, it says so and the whole process starts all over again.

Hearing this story not only reminded me of Ligeti's *Symphonic Poem for 100 Metronomes* (1962) in which a cacophony of rhythms is seemingly reduced at random, but you could also say synthesized to one singular beat. The Mayan debate culture also looked very much like an ancient blueprint of how the Internet potentially should/could work. As such the story offered a positive example of how "smaller," so-called threatened, cultures are not only more resistant, but also seem to influence the "bigger," more dominant, cultures more smoothly than vice versa.

But how does this relate to the performing arts world? After the nineteenth-century actor's theatre with its *monstres sacrés* (today still surviving in the prima donnas and primo tenors of the ballet and opera world or finding a "new" equivalent in the film and music industry) and the twentieth-century director's theatre (gurus in whose "head" every single element of the performance seemed to be preconceived), we have witnessed the birth of a new, more collective mode in the last decade, in which the choreographer/dramaturge is the spokesperson of an artistic community of co-creators whose individual and shared ideas and needs he/she synthesizes and structures into a "common" work. The contemporary dance community in particular is at the vanguard of new organizational models from which other fields (political and economic) can hopefully benefit.

Right from the start, Platel organized his company, Les Ballets C. de la B., as a collective (in their recent thinking, they define themselves as an "artistic archipelago") in which a lot of his former performers/collaborators are stimulated and get plenty of opportunities to create their own work. But more importantly, he publicly recognized from day one that the individual, singular body-voices of his collaborators are the main ingredient of his choreographic cooking. His recent dance theatre productions (*La Tristeza Complice*, 1995; and *Something on Bach*, 1999) were constructed from and around the solos of the performers which weren't necessary chosen for their virtuosity but because of their strong,

... we have witnessed the birth of a new, more collective mode in the last decade, in which the choreographer/dramaturge is the spokesperson of an artistic community of co-creators whose individual and shared ideas and needs he/she synthesizes and structures into a "common" work.





often complementary personalities. And in his text-based work (*Mother and Child*, 1995; *Bernadetje*, 1996; and *We Are All Indians*, 1999), each made in close collaboration with dramaturge and playwright Arne Sierens, the script of the actual performance text is only written down during the last rehearsals, incorporating not only the actors' own words but also their proper voice and idiom.

A Greek Story

In the summer of 2000 I was part of an international community of artists and academics, offering young Greek actors models by which to reactualize their own traditions. This summer university which was organized by the National Theatre of Greece, was held in the mountain village of Monodendri, in the region of Epirus, near the Albanian border. Our workshop, which I was co-directing with the British theatre director David Gothard, the Dutch composer Dick Van der Harst and the Italian choreographer Paola Bartoletti, wanted to investigate the possibilities to re-actualize the still very vivid, local traditions of the *moiroloi*, or lamentations, in a contemporary performing arts practice. As such we worked with some of the local village women who are semi-professional weepers and who can turn a whole crowd (as we were able to experience ourselves) into weeping within seconds after having started their polyphonic mourning.

The tradition of the *moiroloi* is an organic, but at the same time highly stylized and formalized musical rite to come to terms with the loss of a beloved one. As such it is not only used at funerals but also at weddings or to talk about the *xenitia*, separation through exile.[3] It was one of the purposes of our workshop, by studying the roots of this ancient, musical tradition, to retrieve one of the main functions of theatre, tragedy in particular, which is to find a shared, "common" experience of relief, "catharsis" through collective mourning.

Personally, I was reminded of this basic function of theatre through my collaboration with Platel, who strongly believes in the baroque theory (which probably goes back to much older traditions such as the *moiroloi*) that music has a healing function.[4]

Whether classical (Purcell on accordion in *La Tristeza* or Bach) or popular (such as the musical "intervals" in *Mother and Child*), music creates both an outlet and a moment of catharsis for emotions which have become too huge to be solved or dealt with. In *Something on Bach* this is very explicit. When the hidden conflicts, unexpressed frustrations and emotional tensions come together in the middle of the performance where the women's individual cries for more justice merge in minutes of weeping, it is the heavenly Bach cantata *Den Tod Niemand zwingen kann* which turns the shared anger and sadness into a shared relief – shared by the public as well.

It is both a sad and beautiful human paradox that oftentimes one only finds joy through suffering. As such, the basis of any healing whether physical or psychological is often a process of controlled poisoning (as expressed in the ancient Greek word for medicine *thilitirion*). The powerful and strong contrasts (both praised and attacked in the critical reception) between the so-called low, often violent, visual and physical universe of Platel's dance theatre and the so-called high, classic, musical accompaniment, do fulfil this "art of controlled poisoning" and as such are able to create a moment of collective catharsis.

A Gent Story

Thanks to his international success, Platel has been extended many invitations to work abroad. Although the economic and artistic conditions offered are often better than the ones he has at home, he seldom accepts these invitations. Of the times he did, he felt disappointed afterwards. This is first and foremost because his work is so closely related to the concrete, urban landscape of his home town, Gent.

While creating *La Tristeza Complice*, Platel would walk from home to his studio and pass the site where the city of Gent was busy implementing a huge urban development project: a central square where all public transport would come together, the city library, a new, modernistic building for the city administration and a huge, neo-classical shopping mall. Platel was both shocked by the ugliness of the site, seemingly developed without any vision, but also charmed by the way elderly people, mothers with prams, skaters and beggars invaded this public space from day one to make it their own and bring it alive. The environment of an immense, empty and anonymous square surrounded by scaffolding, deposited with ugly plastic chairs and waste bins, populated by complete strangers who occasionally met, but most of the time just passed by each other, fitted the ideas and atmosphere of the dance theatre he wanted to create. The square dealt with "the complex sadness" of feeling alone in a crowd so perfectly, that it became its "natural" scenography.

Also in his last piece *We Are All Indians*, the scenography, consisting of two "real" working class houses, is an exact copy of the industrial *cités* which are still found all over Gent. Platel and his co-creator Sierens both subscribe to Kantor's adage that the universal can only be discussed through the concrete. And the most concrete experience of every human being is the daily environment of his/her household and the landscape he/she lives in.

Also in this way Platel's urban dance theatre is "classical," since it re-actualizes the ancient principles of the Greeks who built their theatre in natural environments using the landscape as its "real" scenography. And what is true for the landscape and scenography is also true for the people/actors populating it.

... music creates both an outlet and a moment of catharsis for emotions which have become too huge to be solved or dealt with.





In the reception of Platel's work, critics often focus on his so-called preference to portray the lowest social classes of the homeless, beggars and showmen. "Les pauvres: quel bon sujet! En plein dans l'actualité. Presque à la mode, serait-on tenté d'écrire." The opening lines of the review of *La Tristeza Complice* in *Le Monde*[5] already ironically questioned this "politically correct" choice.

But they forget that his opting for "poor theatre" was not so much a political choice of content rather than an æsthetic one. Together with Christopher Marthaler in Germany and the youngest generation of British playwrights, Sierens and Platel belong to a generation of European theatre makers who believe the big issues and emotions of the "human condition" can just as easily be evoked and portrayed through the "ordinary" life of "everyday" people as they used to be by the "heroics" of the antique and classic tradition. "La pauvreté est une métaphore de la nudité des gens face à leur vie. C'est cru, cruel. Les caractères ont moins de camouflage, peut-être parce qu'ils n'ont plus grand-chose à cacher,"[6] Platel defends his choice for an "æsthetics of the poor."

The Dance Community at the Avant-Garde

Living at the beginning of the twenty-first century we have to find a new balance between universalism and particularism, between the potentials of globalization and the importance of a culturally rooted identity. This necessarily involves risks and paradoxes which in my experience were best articulated by the Welsh theatre director Mike Pearson at the Informal European Theatre Meeting in Seville (1995):

> None the less the session [a working group on "Nationalism and Indigenous Minority Cultures in Europe"] provided a forum to problematise the pervasive yet unquestioned nature of the liberal, humanitarian project and such under-defined concepts as internationalism. And to put pressure on notions such as authenticity and exoticism. We turned to the increasingly complex phenomena of multiple, personal identities; to the pluralities of lived experience and to the dynamics of intercultural and cross-cultural hybridisation. Theatre was seen as a forum in which identities – personal, artistic, national – could be challenged, confirmed and changed. . . . It was however agreed that generalisation should always be resisted and that theatre should manifest and celebrate specificity, diversity and difference.[7]

New, collective forms of organization and production and a restored and reactualized relation to both tradition (the future always lies in a better understanding of the past) and the reality of one's everyday environment (also in the ecological sense) are necessary premises of a new, perhaps still utopian model of global community which at the same time incorporates, respects and recognizes each individual culture. The dance community, and in particular collectives such as Platel's Les Ballets C. de la B., are literally at the avant-garde of these developments.

... Platel belong[s] to a generation of European theatre makers who believe the big issues and emotions of the "human condition" can just as easily be evoked and portrayed through the "ordinary" life of "everyday" people as they used to be by the "heroics" of the antique and classic tradition.

Since 1990 Guy Cools has been dance director at Arts Centre Vooruit – Gent/Belgium which is also the base of Alain Platel. He has curated festivals in Frankfurt (1997), Venice (1997-2000) and Düsseldorf (2001), and has lectured and published on the performing arts in such countries as Germany (Summer University Frankfurt), Greece (National Theatre of Greece), Great Britain (Arts Council, Royal Opera House), Canada (FIND), and Spain (Mercat del Flors – Barcelona).

Selon l'auteur, le travail du chorégraphe belge Alain Platel et de ses Ballets C. de la B. se situe à l'avant-garde de la pensée et de la pratique communautaires, particulièrement en ce qui a trait à la nécessité de trouver un équilibre entre universalisme et individualisme, entre les possibilités offertes par la mondialisation et l'importance de l'identité culturelle. Le travail de Platel est représentatif à la fois de nouvelles formes d'organisation et de production collectives, et de relations renouvelées à la tradition et au quotidien, ces derniers étant tous deux essentiels à la création d'un modèle, encore utopique, de communauté globale.

NOTES

1. Edward Bond, "Synopsis sur le Théâtre," *Mouvement* 11, January/March 2001, pp. 50-51. ["The ultimate determining factors of humanity are birth, death and community."]
2. I have also used this story, with different conclusions, as my contribution to the Catalytic Conversions Seminar organized by the Arts Council of England at the Royal Opera House, London, Spring 2000.
3. It is worthwhile to read the study by Loring M. Damforth, *The Death Rituals of Rural Greece*, Rutgers: Princeton University Press, 1992.
4. This is still very much alive today, *e.g.*, in the Tomatis therapy.
5. Dominique Frétard, "Les risques d'une 'esthétique SDF' livrée brute de décoffrage," *Le Monde*, February 16, 1996. ["The poor – what a great subject! So topical. Almost fashionable, one is tempted to say."]
6. *Ibid.* ["Poverty is a metaphor for people's bareness in their own lives. It's raw, cruel. The characters are less camouflaged, perhaps because they don't have much left to hide."]
7. Mike Pearson, "Nationalism and Indigenous Minority Cultures in Europe," *IETM-Inform*, June 2, 1995, p. 15





Pages précédentes: Diane Landry et Jocelyn Robert, *AB BOX*, 1993.
Ci-contre: Émile Morin et Jocelyn Robert, *La Salle des nœuds 2*, 1999.

LYNDA GAUDREAU
JOCELYN ROBERT
en entretien avec Chantal Pontbriand



Après des études en pharmacie, Jocelyn Robert devient architecte puis dévie sa trajectoire vers les arts visuels pour s'intéresser, plus spécifiquement aujourd'hui, à l'art audio. Artiste conceptuel, il produit des disques, conçoit des œuvres radiophoniques, publie des textes, réalise des performances et des installations sonores, participe à des festivals et à des événements à travers le monde. Son engagement dans le milieu est indissociable de sa démarche; en 1993 à Québec, il fonde Avatar, un laboratoire de création, de production et de diffusion voué à l'art audio.

→ **Chantal Pontbriand** – Dans le contexte de ce troisième numéro sur l'idée de communauté, j'aimerais que nous parlions de votre manière de travailler à chacun, des rapports différents que vous établissez avec les spectateurs et même avec les interprètes, dans le cas de Lynda. Croyez-vous avoir une conception du travail de l'artiste qui soit différente de celle héritée du classicisme occidental, c'est-à-dire une notion individualiste ou même narcissique de l'artiste? Votre travail remet-il en question cette façon de voir?

Lynda Gaudreau – Curieusement, c'est en travaillant avec d'autres artistes que la notion d'auteur se clarifie pour moi. L'auteur en danse ne possède rien. Il s'agit de bien plus que du mouvement. Donc, qu'est-ce qui fait qu'un auteur est un auteur? Comment se fait-il qu'on puisse reconnaître un auteur parmi une multitude d'artistes? C'est un mystère pour moi: est-ce qu'il y aurait une fractale pour un auteur particulier?

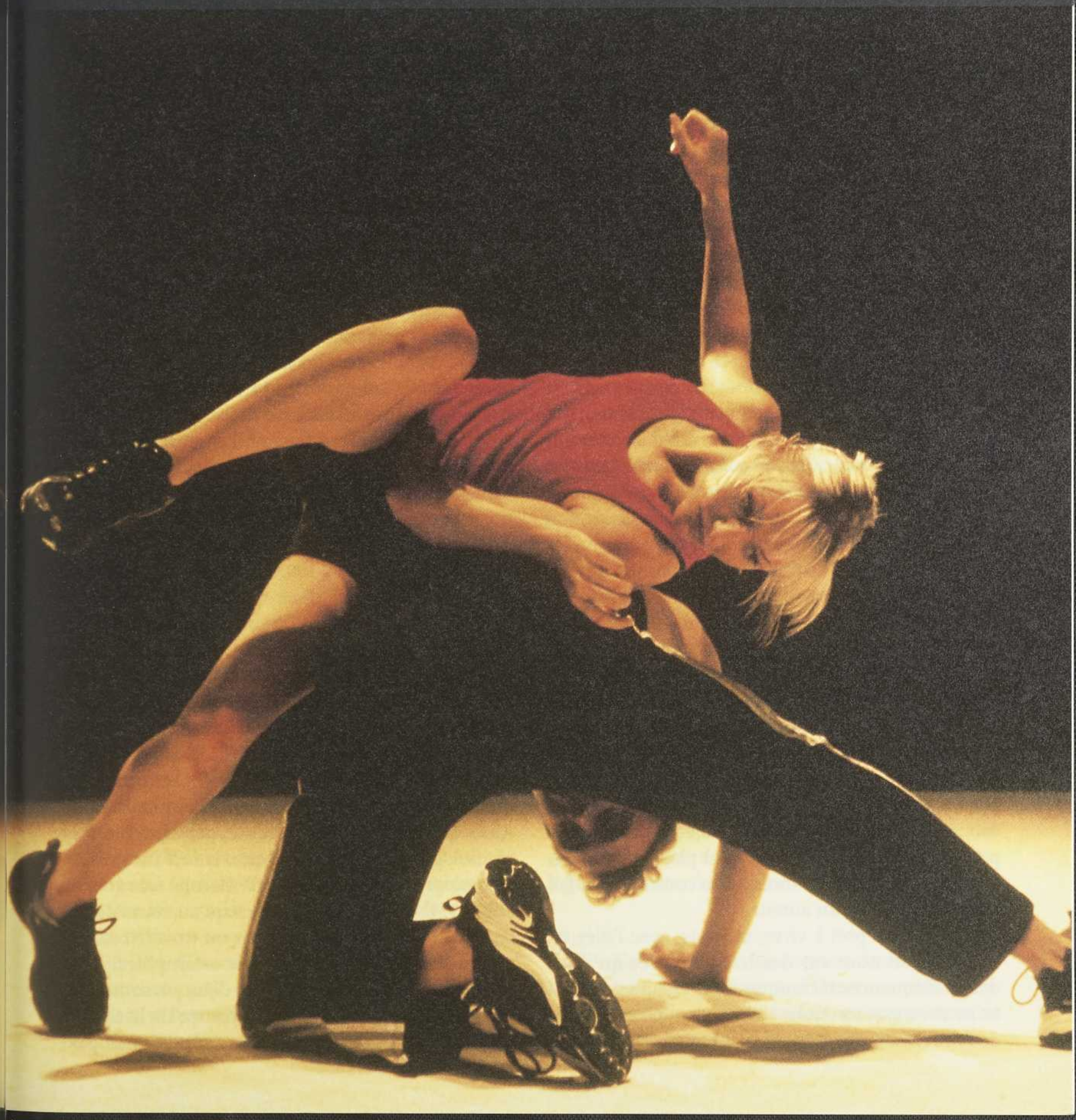
En travaillant avec d'autres, je me suis interrogée sur l'identité de l'artiste et j'ai réalisé à quel point l'identité propre d'un artiste, et par conséquent la mienne, ne m'intéresse pas. J'ai compris aussi que ce qui m'intéresse, ce n'est pas de m'exprimer, mais de voir comment je me construis à travers les autres. Le projet *Encyclopædia* ressemble à ma vie. J'en suis à un point où ma vie est complètement imbriquée à mon art; c'est comme si je m'étais éclatée. Je ne cherche même pas à me reconstruire à travers d'autres artistes, mais il y a aussi quelque chose de cet ordre. Et, paradoxalement, il y a toujours un fond, un noyau chez chaque personne, qui est pratiquement inaltérable, qui la représente complètement, une sorte de fractale de l'artiste.

Jocelyn Robert – Je ne suis pas très intéressé à créer des œuvres. Ce qui m'intéresse, c'est de vivre des situations, des événements. C'est ce processus qui mène à la création de nouvelles situations, de nouveaux objets, de nouveaux patterns de comportement, qui m'intéresse. Je finis donc par créer des œuvres, mais l'important c'est de vivre ces événements. Parfois je les vis seul, mais la plupart du temps je les vis avec d'autres. En ce sens, la question de la paternité d'une œuvre ne se pose pas pour moi puisque ce n'est pas mon objectif.

Pour revenir à ce que tu disais par rapport à l'auteur, j'ai l'impression que ce qu'on reconnaît dans la forme, c'est le processus de pensée, ce qu'on est finalement. Mais même si je me reconnais dans une œuvre, je ne tiens pas à en réclamer la paternité, à voir mon nom accolé à un objet – ce n'est pas la partie qui m'intéresse. Typiquement, un de mes derniers projets, *La Salle des Nœuds 2*, qui était présenté à la Société des Arts Technologiques récemment, est en fait un lieu dans lequel on essaie d'introduire des aspects de différents lieux, en général exprimés par différentes personnes. Dans une des versions de la pièce, il y avait des images qui provenaient d'Abidjan, de Moncton et de Québec, montrant des gens essayant de produire le même son. Chez chaque individu et au sein de chaque culture, il prenait des formes différentes. Puis on a «re-malaxé» le tout et c'est devenu une sorte d'emprunt à trois villes. J'ai commencé le projet avec Émile Morin à Abidjan. Émile Morin est venu à Québec où on a travaillé ensemble l'essentiel du projet puis il est retourné en Afrique. Comme il y avait encore des éléments à développer dans le projet, Daniel Jolliffe de Vancouver s'est ajouté. Et ce projet porte toujours le nom de *La Salle des Nœuds*. Que ce soient Émile Morin et Jocelyn Robert ou Émile Morin, Jocelyn Robert et Daniel Jolliffe, ou que quelqu'un d'autre s'y greffe, que le projet devienne autre chose, qu'éventuellement je m'en retire et qu'il continue, c'est parfait, je n'ai aucun problème avec ça. J'apporte ce que je suis capable d'apporter dans la construc-

CI-CONTRE: *ENCYCLOPEDIA, DOCUMENT 2*, 2000, COMPAGNIE DE BRUNE, CHORÉGRAPHE: LYNDA GAUDREAU; PHOTO: MICHAEL SLOBODIAN.

Avant de se consacrer à l'écriture chorégraphique, Lynda Gaudreau reçoit une formation en danse moderne et classique et poursuit des études en histoire de l'art et en philosophie. Depuis 1992, la chorégraphe montréalaise et sa Compagnie De Brune se sont produites sur la scène internationale. Elle pratique également son art, parallèlement au travail qu'elle réalise avec sa propre compagnie, dans le cadre de commandes chorégraphiques. En 1999, elle entamait un projet à long terme intitulé *Encyclopedia*. Les deux premiers volumes du projet, *Document 1* et *2*, ainsi que le troisième en préparation impliquent la participation d'artistes provenant d'horizons variés.



tion d'un élément, et l'événement ira peut-être plus loin ensuite. C'est un processus dans lequel diverses personnes peuvent s'imbriquer, en fait doivent s'imbriquer pour que le processus se développe.

L.G. - Il y a beaucoup de gens qui renoncent à exprimer la paternité de leurs œuvres. En danse par exemple, certains parlent de direction, de concept, plutôt que de chorégraphie. Moi, je ne renonce pas du tout à mon titre de chorégraphe, au contraire j'y tiens pour la simple et bonne raison que la chorégraphie n'est pas faite que de pas, il ne s'agit pas simplement du travail en studio. C'est tout ce que je fais toute seule pendant une année, ce que je mets en place, le système que j'élabore – il n'y a que moi qui puisse le faire. Et ça, c'est un travail d'auteur. Un travail d'auteur consiste à mettre en place un système et une dynamique, des sujets, des ressources.

Pour *Document 1* et *2* d'*Encyclopœdia*, j'ai invité deux chorégraphes à venir travailler en laboratoire, en leur disant tout simplement: nous sommes en résidence en Belgique, il y a deux danseurs à votre disposition, ça vous tente de venir travailler avec nous? Ce que je fais avant le laboratoire dépend des cas. L'année passée, je leur ai parlé à quelques reprises au téléphone, je les ai rencontrés une fois, et c'était réglé. Cette année, j'ai eu une correspondance avec chacun et je vais faire la mise en scène de leurs projets à l'intérieur de mon projet. Il y a eu un échange artistique, mais ça demeure leur projet dans mon projet, alors que ma prochaine création sera vraiment plus entremêlée. Je jongle avec ça en ce moment, à comment on fait pour reconnaître un auteur.

J.R. – Je suis prêt à vivre, et je vis, avec l'idée de mettre mon nom sur des travaux parce qu'il y a des conséquences techniques intéressantes à ça. Si tu ne mets pas ton nom à l'occasion, c'est difficile de faire d'autres projets. Mais à vrai dire, je n'y vois pas grand intérêt. J'ai publié des travaux où j'ai rendu publiques certaines choses et mon nom n'y était pas, ou alors c'était le nom de quelqu'un d'autre qui y était, et ça ne me dérangeait pas. Ce qui m'intéresse, c'est de voir le projet se faire, de suivre comment il va se réaliser et dans quelles circonstances. Et que mon nom soit oublié me laisse complètement indifférent.

J'aimerais donner un argument technique à l'anonymat: certains projets ne peuvent se faire autrement que sans le nom de l'artiste. Je pense à deux projets en particulier qui ne sont pas les miens. Quelqu'un, que je ne nommerai pas, a fait un projet dans une bibliothèque de Montréal. Il empruntait, par exemple, une cassette de cours d'italien, et ajoutait un bout de son à la fin du ruban où il y a parfois une minute qui n'est pas utilisée. Il l'a fait avec plusieurs cassettes dans la même bibliothèque. Il existe ainsi une œuvre qui se découvre uniquement en empruntant des cassettes.

C.P. – Pourquoi ne veux-tu pas le nommer?

J.R. – Parce que ça brise tout. C'est quelque chose qui se fait justement de façon anonyme, comme un cadeau anonyme. Cet artiste a fait aussi un autre projet semblable et tout aussi intéressant. Il s'agissait d'une espèce de petite étampe, je crois que ça s'appelait «la voix de l'aigle» ou quelque chose comme ça, qu'il imprimait dans des livres à la bibliothèque. Alors quelqu'un qui s'intéresse, par exemple, à la sémiologie va à la bibliothèque. Il sort un livre de sémiologie et y voit cette petite étampe, «la voix de l'aigle». Il y a de fortes chances qu'au cours de ses lectures, il tombe sur un, deux ou trois livres que cette autre personne aura lus et estampillés. Il refait donc le même trajet, et ces deux personnes se reconnaissent simplement parce qu'ils lisent les mêmes livres. Pourtant, ils ne se connaissent pas.

Évidemment, c'est important que ce processus reste anonyme. C'est intéressant aussi techniquement de pouvoir faire abstraction de la notion d'auteur pour pouvoir créer une identité ou un lien qui ne pourrait pas se faire autrement.

C.P. – Aujourd'hui, on parle beaucoup de communautés virtuelles. De nouvelles communautés se développent au hasard des rencontres ou des réseaux qui se forment grâce à des activités communes.

J.R. – Ces communautés existaient autrefois dans les bibliothèques, alors qu'on inscrivait le nom de l'emprunteur sur la fiche. On pouvait voir qui avait déjà lu le livre que l'on empruntait.

J'aimerais parler d'Avatar. Ce centre d'artistes a été fondé en 1993, effectivement pour des raisons d'activités et de réflexions communes. Je me permets d'en parler un peu, en étant le président et directeur artistique. C'est un collectif qui travaille de différentes manières; il est très mobile. Parfois c'est un centre de services. On reçoit des propositions d'artistes qui ont besoin d'aide ou qui veulent discuter d'un projet ou qui veulent le réaliser avec nous, et on part avec ça et on va plus loin. D'autres fois, on initie un projet, on peut appeler un chorégraphe pour l'inviter à participer à un projet qu'on va monter au complet. On trouvera les personnes, on créera l'occasion et le réalisera. Un de nos critères de sélection des projets, c'est sa pertinence pour Québec. En ce sens, le choix des projets est toujours basé sur un impact à Québec. On présente des performances. On a une étiquette de disques. On publie des travaux audio, mais on ne publie pas de travaux audio qui ont été faits ailleurs, ou qui n'ont pas été réalisés – du moins en partie – à Québec. L'idée c'est toujours d'avoir une interaction avec les artistes invités, de créer une situation dans laquelle il peut y avoir des échanges de personne à personne. Comme artiste et comme directeur artistique, j'ai tendance à inviter des gens qui ne vont pas nécessairement dans des voies qui m'intéressent personnellement. Ainsi, je ne m'approprie pas leur travail et je ne crée pas une école. Au contraire, j'essaie d'être l'élève et d'amener les professeurs! Je pense que, comme nos décisions s'appuient sur l'impact qu'ils ont dans notre propre communauté, tout le monde en profite.

C.P. – Comment décidez-vous des projets? Est-ce vous réalisez des œuvres en commun?

J.R. – Avatar est un regroupement relativement informel d'artistes qui échangent des idées et qui essaient de les réaliser. En ce sens, c'est un regroupement de personnes, avec une dynamique qui fait que chacun évolue de son côté, parallèlement.

C.P. – En quoi peut-on penser que ces nouveaux processus de travail que vous explorez correspondent au temps présent, à des processus en cours dans la société actuelle, plus globalement, en dehors du champ de l'art? Lynda disait tout à l'heure que son art, c'est comme sa vie maintenant.

L.G. – Tout est imbriqué. Grâce au e-mail, je suis en communication tous les jours avec des artistes un peu partout à travers le monde et on travaille sur des créations à travers l'e-mail. Je trouve que c'est fantastique de pouvoir se servir de la technologie pour créer à distance.

C.P. – Ce serait donc les moyens de communication dont on dispose à l'heure actuelle, différents de ceux d'autrefois, qui permettent de faire un art différent.



Encyclopedia, Document 1, 1999
Compagnie de Brune, chorégraphe: Lynda Gaudreau;
photo: Michael Slobodian.

L.G. – Le travail de création par correspondance e-mail change complètement ma façon de concevoir ma prochaine pièce. J'ai l'impression d'avoir beaucoup plus de liberté et que, dans le studio, un tout autre processus se créera avec les danseurs. On communiquera différemment en création et on communiquera différemment avec le public. Et je n'aurai pas le même type de préparation. Autrefois, je me servais de partitions toutes faites d'avance, ce que je pourrais continuer à faire aussi. Mais cette fois-ci, la structure sera différente, beaucoup plus flexible, peut-être à l'image de la vie que je mène, entre les communications par Internet, les rencontres avec les artistes, et le studio où je travaille parfois seule, parfois avec quelqu'un. Plutôt que de m'enfermer pendant trois mois avec les mêmes personnes pour travailler sur un sujet en profondeur, aujourd'hui c'est la diversité qui m'intéresse, la multitude d'informations et surtout le phénomène de la simultanéité. Ce processus ressemble à celui de l'informatique avec les hyperliens. Il arrive donc que parfois la technologie m'influence. Mais qu'est-ce que c'est la danse au fond? Des mouvements, des danseurs, un spectacle? Qu'est-ce que la danse maintenant? Doit-il toujours y avoir des danseurs en représentation? Pourquoi le public n'est-il pas plus impliqué dans le processus? Ce sont les questions qui se posent à moi maintenant.

C.P. – J'aimerais qu'on s'interroge sur le rapport entre l'art et la communauté, sur la place de l'individu dans la ou les communautés, ou dans l'absence de communauté.

J.R. – Il y a une chose qui m'intéresse depuis quelques années, c'est la nécessité de la traduction. J'ai assisté à une réunion à Budapest pour mettre sur pied un projet radiophonique incluant vingt-deux pays différents. Une seule personne parlait l'anglais comme langue maternelle, pour toutes les autres il s'agissait d'une langue seconde. Ce fut une des plus belles réunions auxquelles j'ai participé parce que, quand on parle avec quelqu'un d'une autre langue, il y a toujours une zone tampon qui laisse place au doute, où on peut négocier et revenir sur soi. Comme personne ne parle dans sa propre langue, chacun se demande s'il a bien compris, ou s'il a vraiment dit ce qu'il voulait dire. Alors que quand on parle sa langue maternelle avec des gens qui la partagent, on a l'impression que c'est plus direct. Si je te dis que ta question est ridicule, je ne pourrai pas par la suite te dire que ce n'est pas ce que je voulais dire. C'est assez difficile de revenir en arrière. L'ajustement est difficile. J'ai l'impression que ce phénomène de «traduction» participe d'une vision environnementale arrivée avec les télécommunications. On sait maintenant que tout le monde fonctionne ensemble, mais on sait aussi que, quand on parle à quelqu'un qui est loin, il y a un problème dans l'échange. Il y a une zone dans laquelle il faut négocier. Je trouve ce phénomène intéressant parce que ça remet en question les cadres stricts, du genre «moi, je suis un artiste et toi, tu es un chauffeur de taxi». Ce n'est plus comme ça. Je suis un artiste, mais j'ai été formé comme pharmacien et ensuite comme architecte. Il n'y a rien qui dit que demain je ne serai pas professeur – et toi, qu'est-ce que tu es? Dans le cadre de ces variations possibles, on commence alors à pouvoir dire: «mon rôle, c'est celui d'un artiste mais je travaille avec d'autres artistes». Toutes ces traductions, pas simplement de mots mais d'idées, d'une culture à l'autre, permettent de changer de zones. Il y a toujours une zone où je peux me tromper. Alors que dans un monde plus strict, je suis obligé d'assumer le modèle qu'on me propose.

C.P. – Il me semble que la communauté se définit non pas en tant qu'entité, mais dans l'espace «entre». Quand on parle de traduction, on parle de l'espace entre deux langues, deux sens, deux formes.

J.R. – Toute la dynamique est là. Je commence en disant «je veux dire ça» et tu dis: «je veux entendre ça» et en trois minutes, parce qu'on a été obligés de négocier, on n'est plus les mêmes. J'aimerais donner en exemple un beau projet dont j'ai entendu parler.

Dans les années soixante, à l'époque de la guerre du Vietnam, certaines manifestations à la Maison-Blanche ont eu des impacts réels. Il y avait des dizaines et des dizaines de milliers de participants, ce que la télévision a permis de voir pour la première fois dans l'histoire. L'impact en a été considérable, les gens n'avaient jamais vu une chose pareille. Et Nixon a dû réagir. Récemment, une compagnie a fabriqué des logiciels de codage pour garder des données secrètes lors de leur transmission ou de leur stockage. Elle s'est vantée que l'ordinateur le plus puissant actuellement disponible mettrait 115 ans à briser le nouveau code. Or, il y a une philosophie de l'Internet qui veut la libre circulation de toutes les informations. Alors, il y a des petits fins finauds qui ont morcelé le problème en plusieurs petits morceaux, et qui ont fait un logiciel de décodage qui fonctionne en background sur les ordinateurs ordinaires et ils l'ont distribué partout, gratuitement, à tout le monde. En dix jours, le grand logiciel de codage était déconstruit: le secret n'était plus gardé. Des dizaines de milliers de jeunes avec de petits ordinateurs ont donc brisé la grosse machine. Pour moi, c'est vraiment l'équivalent de la marche télévisée à la Maison Blanche. C'est le même genre de phénomène, mais plutôt que de concentrer les énergies, de réunir les gens dans un lieu géographique, ils ont accès à une manière rhizomatique d'intervenir, c'est-à-dire pas organisée de façon hiérarchique, mais participatoire.

C.P. – Ça crée un impact communautaire...

J.R. – ... pour un problème communautaire. On est loin du champ de l'art, mais le modèle social que ce phénomène décrit est formidable.

C.P. – Peut-on créer des œuvres qui fonctionnent de cette manière?

J.R. – On a essayé de le faire. Il y a eu le projet entre Innsbruck, Québec et Portneuf, dans le cadre de la première *Salle des Nœuds* en 1996. Doyon/Demers étaient à Portneuf dans un site naturel, sur une rivière, où ils recueillaient des données de toutes sortes – la vitesse et la température de l'eau, l'ensoleillement. Une partie de ces données était envoyée à Québec; ça faisait jouer un piano, déclenchait des projections vidéo, des données électriques grâce à des logiciels de Roger Morin, Émile Morin, Louis Ouellet et moi-même – donnant une première version de *La Salle des Nœuds*. Tout était re-malaxé ensuite et envoyé à Innsbruck où le résultat faisait bouger des sculptures de Diane Landry. De là, de nouveaux éléments repartaient vers Portneuf. En 1996, certaines parties du réseau mis en place ont plus ou moins fonctionné, mais l'objectif était de créer des zones autonomes pouvant s'influencer les unes les autres, jusqu'à ce qu'un système relativement organique soit créé. La deuxième version de *La Salle des Nœuds* s'est développée différemment en cherchant à aller plus loin et à concentrer les données dans un seul espace.

En 1993, j'ai fait un projet qui s'appelait *AB Box*, qui était un antécédent à *La Salle des Nœuds* en ce qui concerne la question des communautés. Il y avait sept chaises avec des accoudoirs en cuivre et

les gens pouvaient contrôler différents aspects de l'installation. Cette installation répondait selon des programmes différents et selon le nombre de participants. Si tu invites sept personnes à manger, il y a de fortes chances que tout le monde puisse se parler, mais si tu en invites douze, il y en a deux ou trois à qui tu ne parleras pas. Ou le groupe va se séparer en deux et il y aura une conversation ici et une autre là. C'était le propos principal du projet, abordé de manière ludique. Nous ne sommes pas très habiles dans nos manières d'aborder les groupes plus nombreux. La communauté médiatique est récente, elle existe depuis trente, quarante ans, et nous donne des possibilités de ce côté.

C.P. – On ne sait pas encore exactement ce que l'impact des technologies médiatiques va créer comme communauté. On voit bien que les choses changent, mais on ne sait pas exactement quels seront les résultats de ces changements.

J.R. – J'ai l'impression qu'on fonctionne encore avec les patterns de foule. Avec une foule ou un groupe de quinze, vingt ou trente personnes, il doit y avoir une personne qui dit: «O.K., on s'en va par là». Ce n'est pas tout à fait mon idée de communauté.

C.P. – Quelle est ton idée de communauté?

J.R. – Elle est plus organique, plus mobile, elle permet à chaque personne de réclamer sa responsabilité. Dans une communauté hiérarchisée comme elle l'est en ce moment, ça ne peut pas arriver.

C.P. – Tu sembles avoir un certain espoir qu'on puisse s'en sortir ou que quelque chose d'autre chose puisse coexister parallèlement à cette société hiérarchisée?

J.R. – Je pense que oui. Si l'on revient à l'exemple que je donnais, je pense que c'est cet esprit de liberté de l'information qu'on doit préserver. Chacun fait sa petite part, mais c'est l'ensemble qui fait que le projet va marcher.

C.P. – Lynda, quelle est ton idée de communauté?

L.G. – Pour moi, la communauté est liée à la notion d'échelle qui, effectivement, a énormément changé, et à la responsabilisation de l'individu. L'individu devrait être capable de sélectionner, de choisir, d'apprécier, de se faire un point de vue sur le monde et sur l'art. À l'heure actuelle, je pense que beaucoup de gens se comportent comme des victimes. Je vois beaucoup de paresse intellectuelle, de lâcheté sociale aussi. Les gens ne se gouvernent pas, ne prennent pas le pouvoir et la responsabilité qui vient avec parce qu'ils ont peur. Même l'art est une source de peur: les gens ont peur de ne pas comprendre et finissent par laisser tomber. C'est pour cela que ce qui m'intéresse, c'est d'intégrer l'art à la vie quotidienne, de partir avec une caméra vidéo, d'aller dans un parc, de filmer les gens, les enfants, le chien – ça fait partie de la vie, du mouvement.

Par contre, le mot «communauté» a aussi quelque chose de négatif aujourd'hui. Je crois qu'il a été mal utilisé et qu'il a servi à isoler les gens plutôt qu'à les réunir, justement. Il est bien évident que les différences culturelles existent, mais lorsqu'elles servent à définir ou à construire l'identité, elles n'entraînent pas l'échange. Je reviens à ce que je disais au début: ce qui est important, à mes yeux, c'est la construction de soi à travers les autres. En ce sens, l'art peut donner la liberté et le pouvoir.

J.R. – La société médiatique dans laquelle on vit est jeune, et elle repose sur des patterns qui durent depuis des centaines d'années, qu'on utilisait quand on vivait en plus petits groupes. On applique aujourd'hui ce modèle à un continent ou à toute la

planète. C'est tellement hiérarchisé qu'il est effectivement tentant de prendre la position de la victime et de se dire « je suis tellement loin de ça que ça ne me concerne pas ». Mais à partir du moment où d'autres modèles existeront qui permettront à chacun de jouer son rôle, les choses deviendront intéressantes. Nous sommes à un moment charnière de l'histoire. Je ne sais pas ce qui existe de l'autre côté, mais la porte est ouverte.

L.G. – C'est vrai que les gens doivent jouer un rôle.

J.R. – Et c'est la première tâche d'un artiste. Un artiste, c'est quelqu'un qui dit « non, je ne suis pas une victime, je prends ma place, je prends le pouvoir ».

C.P. – Tous les deux, vous travaillez avec des personnes, des corps donc. Quelle place le corps occupe-t-il dans votre travail ?

J.R. – Dans mon travail personnel, surtout dans mes vidéos, je m'intéresse à la communauté des gestes simples – la manière dont chaque personne prend un verre dans sa main, par exemple. Il y a là une trajectoire personnelle qui est presque un langage de base.

L.G. – Je ne m'intéresse pas au corps, du moins très sommairement. Je m'y intéresse indirectement parce que je n'ai pas le choix, il faut que je passe par le corps pour produire du mouvement. Mais le corps gagne en intérêt au fur et à mesure que la personne perd la conscience de son identité.

C.P. – N'y a-t-il pas aussi une dimension cosmique dans ton travail ?

L.G. – Cosmique, microcosmique aussi. Je suis en train de lire un ouvrage de physique. C'est extrêmement aride, mais j'adore ça... la théorie quantique, la physique des particules et des ondes. Je suis complètement dans le cosmos. J'adore l'abstraction et j'essaie de la traduire en danse. Je crée des formules, j'arrive à des équations, j'y trouve une grande liberté. Ce qui est beau avec la science, c'est qu'on y fait de la recherche fondamentale. C'est ce que j'aimerais faire. Mon travail est un laboratoire et c'est ce que j'essaie d'y faire.

J.R. – Nous avons les mêmes lectures... Ce que me donnent la lecture de ces ouvrages scientifiques, c'est un sentiment d'humilité. C'est difficile de s'accorder beaucoup d'importance quand on réalise qu'on fait partie d'un univers aussi complexe. Mais d'un autre côté, il y a quelque chose de dangereux dans le rapport entre l'art et la science. Il y a une espèce d'inertie dans le modèle scientifique, qui change actuellement mais qui est encore très fort. J'entendais quelqu'un dire récemment que la musique est le mouvement harmonieux des molécules dans l'air. Je regrette, mais ce mouvement a été créé par quelqu'un et l'harmonie en a été déchiffrée par quelqu'un d'autre. La musique est d'abord le mouvement entre deux personnes. Après, on verra bien si c'est le mouvement des molécules dans l'air ou autre chose. La science met les choses en boîte, mais les humains sont heureusement plus difficiles à classer.

Lynda Gaudreau is a choreographer and the founder of Compagnie de Brune, a dance company based in Montréal. Jocelyn Robert is a multidisciplinary artist and the founder of Avatar, an audio art production and distribution centre in Québec City. In this discussion with Chantal Pontbriand, they address various issues pertaining to the notion of authorship and anonymity, the use of technology in their respective work and the effects of networking on art and community.

THE ART OF TRAVEL

Victor Tupitsyn

> He who after long practice of this art of travel has become a hundred-eyed Argus will accompany his Io – I mean his ego – everywhere, and... at home and abroad, in sea, forest, plant, and mountain, will again light upon the travel-adventure of this ever-growing, ever-altered ego.
>
> – Friedrich Nietzsche, *Human, All-To-Human*

It would be naive to think that journeys to places unknown are always made with the intention of searching for some hidden meaning. Sometimes, it is the flight from the creditors of meaning that pester the travelers in their places of permanent residence. The desire for nomadism and, in particular, for tourism can be justified if one becomes aware of the unconscious causes of what spurs on our will to move, our craving for new places. One does not have to be Kierkegaard to conclude that nomadism and its modern incarnation, tourism, stems from the fear of death. After all, we often perceive death in a territorial way – as something that overtakes us at a fixed point in space. In addition to having an address, *i.e.*, a place where a person departs from this life, death also has a date, a time of occurrence. But, if power over time appears to be a fairly hopeless venture, power over space, on the other hand, remains to be a utopia that is still feasible. When constantly relocating by foot, water, or air, we engage in self-deception because we are convinced that we are depriving death of one of the two conditions necessary for it to occur – of coordinates in space. Thus we become, as it were, half-immortal.

The more books one writes, the more addresses there are where the tenant no longer lives. This lack of *permanent* address can be read as a sign of non-existence. By never being present – or rather, by never staying for very long, in any fixed point in space, we pretend that we are not around at all, and if we do not exist, then we do not have to die.[1] Most often, people die in their own beds (at least this was the case before) which is why the idea of a "strange bed" (as an attribute of tourism) is related to the desire to mislead death, forcing it, instead, to tarry and to lose its pace. It is precisely this eschatological nomadism, which then turns into a quest for a "strange bed," that compelled Leo Tolstoy to run away from *Yasnaya Poliana* several days before his end. In the case of contemporary Western philosophy – with its routine journeys into literature, visual arts, cinema and, above all, mass culture – these four regions are typical examples of a "strange bed." The latter is used by philosophy to represent itself under the wrong address, or rather, a false address – so as to disavow the idea of death. In order to deprive itself of a time of death, philosophical discourse defends the notion of the temporal duration

of thought-forms, a special kind of temporality which guarantees at least the longevity, if not the immortality, of these thought-forms.

As he travels through the texts of Rousseau, Husserl, Saussure, Heidegger, Levinas, or Marx, Jacques Derrida creates a precedent for philosophy as tourism, *i.e.*, nomadic writing. Armed to the brim with maps and guidebooks, the philosopher-tourist has all the necessary information on the peripheral regions of thought; all the knowledge of the landmarks in every remote, God-and-death-forsaken textual corner – knowledge that the aborigines of marginalia, the native dwellers of these places – could only envy. On the one hand, when dealing with metaphysical constructs of extended temporal durability, the philosopher automatically escapes the clutches of Chronos. On the other hand, Derrida's tourism deprives his own writing of bodily and spatial bonds. Tracking his virtual journeys from text to text, we become witnesses to a whimsical game – a game of blindman's buff played with death.

The situation is complicated by the fact that in the sphere of philosophizing, there are areas in which one gets bogged down – bodily-consolidated areas, ecstatically intense segments, and irregular "thickets" amidst the regular landscape of writing. The presence of such terrains leads to unforeseen hindrances and to everything that, from the point of view of the nomadic "I," ensues from the possibility of losing tempo. These texts possess an excess of idiomatic capacity and are therefore resistant to reduction or conversion into other texts. As a rule, such zones are impossible to pass through without paying the price of "de-nomadization." I am referring to the texts of Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Levinas, Bataille, Lacan, etc. It is possible that Derrida's interest in them has to do with an attempt to reduce the "bogginesque" nature of these authors' writing, that is, with the desire to make it transparent and available for a *toll-free* nomadic reading. In passing, Derrida's work is not limited to the removal of obstacles onto which one's thought stumbles as it travels through the sphere of philosophy. In fact, he perceives this sphere as a kind of limitless text whose bodily resistance must be, if not worn down, then at least made to comply with certain (touristic) standards and requirements. As a result, through such efforts Derrida transforms the textual jungle into an orderly park, a lexical structure suitable for crossing. Moreover, the zero-resistant text – a condition where one's (mental) sight for a prey is neither blocked by an already existing quarry or corrupted by the anticipation of one – makes the reading uninterrupted and impervious to measurement, atemporal, atopical, and deprived of a date and a place of death.

The reader, as we know, *transforms* that which he/she reads. Among the contributing factors are the differences between the ecstasy of reading and the ecstasy of writing. The replication of the pleasure of writing within the framework of the pleasure

of reading is more than likely to lead to alienation. To compensate for and to overcome this alienation, the creation of other ecstatic conditions, other bodily combinations, and hence the creation of another text ("the reader's text") is required.[2] In addition to the fact that the pleasure from the meaning of what is written, and the pleasure from the meaning of what is read, are mutually deferred, each of these pleasures is also deferred on its own individual level. Thus, there is either the pleasure of cashing in on deferred meaning (the pleasure of logocentrism), or, as in Derrida's case, the pleasure of deconstruction.[3]

On many occasions, Derrida resorts to the technique of making a proviso – pointing to different possibilities of reading. He does this by taking several steps to the side, stopping abruptly, and then promising to return to this possibility "some other time." If he does return, it is at a different time, to a different place, and for a different purpose altogether. Deferment (*la différance*) is then announced as a lexical artifact, *i.e.*, it becomes not only an immanent quality of the text but a literary ploy made by the author. The steps that Derrida takes alternate with hindrances and regressions that echo Heidegger's concept of "*Holz und Nebenwege*."

In terms of impact, Derrida's philosophical work is comparable with a gust of wind or a cold draft capable of ventilating the nether banners of discourse. Neither draft nor wind obstruct vision. The same is true of Derrida's books; guided by this analogy (an analogy with himself), he transforms his precursors' texts to the extent that they become as transparent as the wind – a wind that travels from text to text, stripping them of the presumption of impenetrability and refusing to treat any textual phenomenon as non-convertible. This creates a totally receptive environment of infinite nomadic mediation. To avoid misreading, I will say that total penetrability should not, in this case, be confused with the prospect of "going to the root" of things; rather, it is a condition of the readers' optics shaped by the infinite deferment of the *eclipse* of the text[4] (*i.e.*, deferred immersion into the darkness of meaning[5]). In many theoretical texts, including Derrida's, this process is often fueled by the anticipation of such an *eclipse*. It is at this border that the journey of secular thought is expected to end: here stands the gravestone under which lies the "rhizome of reason." It is also here, where the Ur-Names (*e.g.*, Ur-Names of philosophy, such as Parmenides, Socrates, Plato, Aristotle, etc.) are inscribed. Their partial contact with death, on the condition of its deferment, allows us to satisfy our eschatological curiosity – moreover, to do so rather easily, with no risk involved, and with no need to descend into the kingdom of the dead. This is the difference between Orpheus and the modern-day philosopher-tourist.

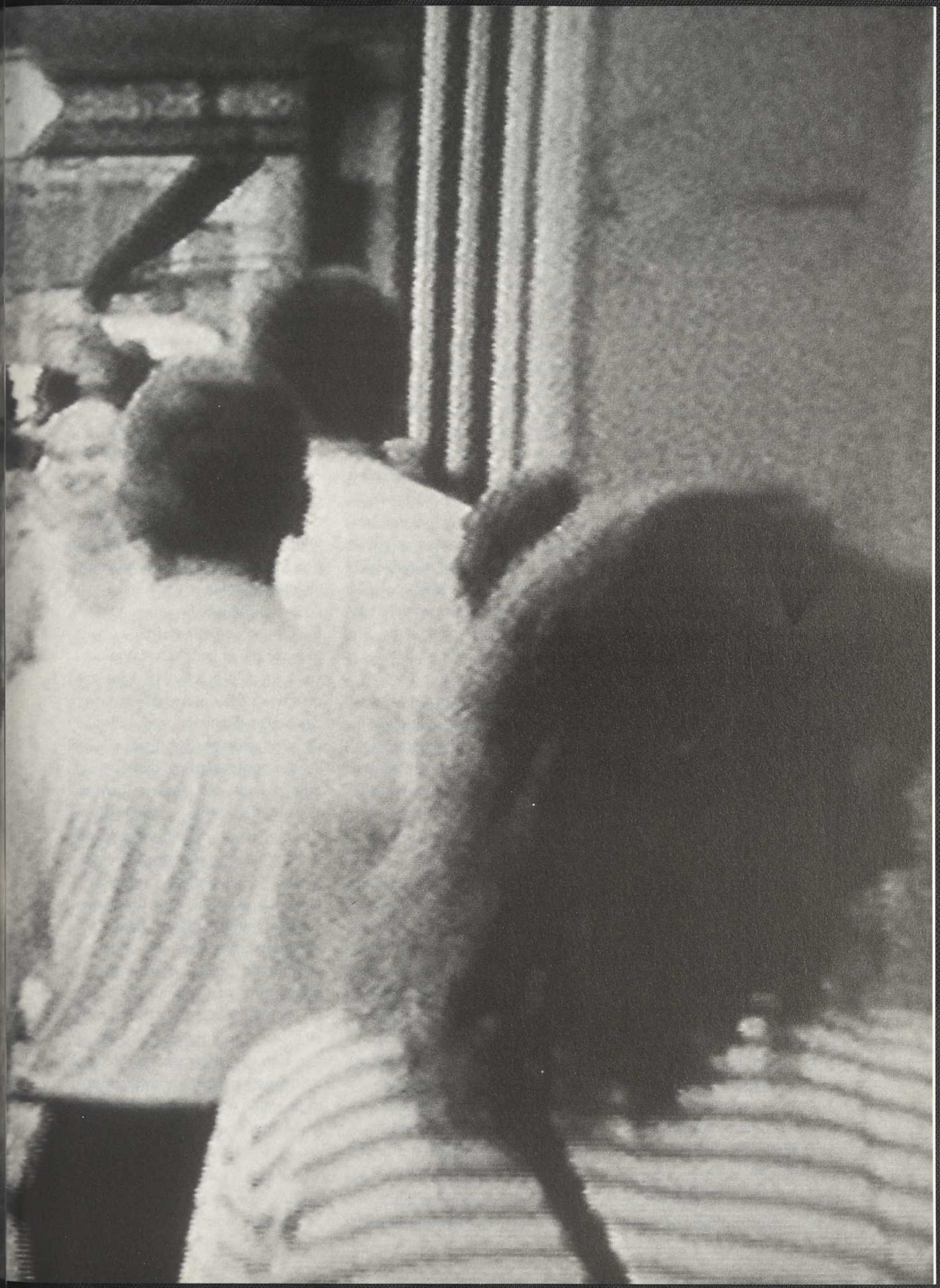
NOTES

1. Another version is the possibility that on an unconscious level, tourism is not a flight from death but the pursuit of it, the search for the ideal place for it to happen – the place where one would *like* to die. For some of us, writing is exactly such a place.
2. The reader's text and the writer's text are mutually mediated. The transition from one register to the other happens by means of a shift. The order of the alternation, however, is optional. Being in both registers at the same time is a distinguishing characteristic of postmodernist textuality.
3. Another kind of pleasure has to do with the possibility of "bodily" contact with the signifier, with the *texture* of that which is written or read.
4. Here, the *eclipse* of the text is a synonym of the clarification of meaning.
5. Paul de Man, whose views were close to Derrida's, defined textual blindness as a deferred regaining of vision (mental vision), and the regaining of vision as the eve of blindness. This luminocentrism, concerned with allegories of contrast between sublime radiance and pitch-black darkness, is also typical of other Yale critics. An example is Harold Bloom's "Sublime/Counter-Sublime." In other words, by shedding light on attempts to "enlighten our soul" and to prevent the "clouding of reason," deconstruction itself becomes complicit in luminocentrism. This is, of course, no secret to Derrida or his followers who never claimed to have created a system of debunking argumentation free from that which it debunks. In other words, deconstruction has always been aware of its contamination by its own object.

Victor Tupitsyn teaches at Pace University in New York. His recent books include *The Communal (Post)modernism* (1998) and *The Other of Art* (1997).

PAGES SUIVANTES _ FOLLOWING PAGES: GILLIAN WEARING, *HOMAGE TO THE WOMAN WITH THE BANDAGED FACE WHO I SAW YESTERDAY DOWN WALWORTH ROAD*, 1995, PROJECTION VIDÉO _ VIDEO PROJECTION, DÉTAIL _ DETAIL;
IMAGE REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE MAUREEN PALEY INTERIM ART _ PHOTO COURTESY OF MAUREEN PALEY INTERIM ART.





Ouvrages théoriques _ Essays

Hubert Damisch, *L'amour m'expose*, Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles, 2000, 133 pages.

Depuis un certain temps, la muséographie des institutions muséales classique et moderne est remise en question par divers historiens de l'art. C'est qu'on ne voit plus trop, aujourd'hui, comment les musées qui ont pour mandat de conserver la mémoire visuelle du passé, peuvent continuer à disposer leurs collections de façon strictement linéaire. N'est-il pas accompli le temps où l'on pouvait se satisfaire d'un unique rituel, grâce auquel un seul récit commandait la lecture des œuvres à voir? En s'y conformant, c'est évidemment une histoire de l'art qui s'impose et dans laquelle le musée se présente comme un lieu de consécration et de légitimation.
Et même lorsque ces institutions publiques s'adaptent à ce que l'auteur appelle sa disponibilité technique, elles n'en demeurent pas moins d'éventuels instruments au service de la société du spectacle.
Mais alors, comment déjouer ces règles institutionnelles et faire du musée un lieu d'art vivant et de pensée? Comment approcher autrement les œuvres qui composent ses diverses collections? Pour Hubert Damisch, historien et philosophe de l'art, auteur de l'ouvrage célèbre *Théorie du nuage* (Seuil, 1972), la solution sera de déjouer, de manière ponctuelle, le dispositif mis en scène par les musées classique et moderne et de le transformer en espace d'expérimentation.
Depuis le XVIII[e] siècle, grâce notamment à l'avènement des Salons, les expositions ont joué un rôle essentiel dans le développement des arts visuels. Exposer une œuvre, c'est de toute évidence lui offrir une visibilité au sein d'un espace commun. De là l'importance de la mise en scène et de la place occupée par chaque œuvre au sein de cette exhibition.
En ce sens, comme objet d'art, l'œuvre ne se réduit jamais à une simple marchandise. Toutefois, inscrite dans leur cadre institué et convenu par une certaine histoire de l'art, on a tendance à le convertir au marché des objets utilitaires. Aussi, pour contourner ce fétichisme, Damisch rappelle, en s'appuyant sur les remarques du peintre Gauguin, que l'amour est le seul moyen capable d'écarter les œuvres du «spectre de la marchandise». C'est d'ailleurs cet amour de l'art qui sera responsable du processus de déplacement des œuvres par rapport à leur contexte initial. C'est cet amour des œuvres qui rend possible l'exposition. Par conséquent, chaque œuvre digne de ce nom peut se mesurer à la capacité qui est la sienne de s'exposer, c'est-à-dire de «s'imposer dans la singularité et dans l'autonomie de sa propre monstration». Et c'est justement parce que «dans l'art, ça travaille, mais aussi ça pense», qu'il est permis de disposer les œuvres sous de nouvelles opérations critiques.
Dans cette optique, il est temps, selon Damisch, de substituer à la critique de l'institution, le mot d'ordre «d'une utilisation ludique de sa machine». L'historien en fit lui-même l'expérience avec l'exposition *Moves: Playing Chess and Cards with the Museum*, qui eut lieu à l'été 97 au Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam.
Inspirée par le jeu d'échecs de Duchamp, l'exposition laissera voir qu'il en va des œuvres d'art comme des pièces du jeu d'échecs. Elles peuvent selon des stratégies visuelles particulières se déplacer et donner à voir des scénarios inédits.
Mais tout en rompant avec le dispositif moderniste, cela n'a pas empêché certaines erreurs de se glisser au sein de l'opération. Erreurs que Damisch reconnaît dans un dernier chapitre intitulé: rapport final. Ce qui laisse croire que l'amour des arts, même lorsqu'il nous expose, peut parfois nous entraîner à certaines maladresses que l'auteur a eu toutefois le courage de confesser, afin bien sûr également de mieux s'expliquer sur cette nouvelle topologie «qu'il nous reste à inventer».

> André-Louis Paré

Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté* précédé de *Conloquium* de Jean-Luc Nancy, P.U.F., Collège International de Philosophie, Paris, 2000, 166 pages.

Qu'est-ce qu'un livre ayant pour sujet la communauté, et écrit par un professeur d'histoire des doctrines politiques et de philosophie morale, peut avoir en commun avec la question de l'art, ou mieux encore, avec le geste artistique? À première vue, on serait tenté de dire: rien. Absolument rien. Et pourtant, ce livre, dont l'objectif premier est d'entreprendre une réflexion inédite sur le sens de notre existence en commun à partir de certains auteurs de la pensée philosophique occidentale, ouvre également la possibilité d'interroger certaines propositions artistiques contemporaines lorsque celles-ci font l'expérience de ce qu'il nous faudrait entendre aujourd'hui par «être avec».

Depuis la modernité, la question de l'être ensemble s'est présentée sous un angle principalement politique en faisant intervenir la nécessité de se rassembler sous le signe du contrat. Il s'agissait de penser l'unification des êtres-sujets au sein d'un corps social où l'identité individuelle serait prise en charge par un groupe, un pays, une nation. Pourtant, au dire de l'auteur, et à la suite de Jean-Luc Nancy – qui a écrit d'ailleurs un court texte en guise de préface – , le sens de l'être en commun ne s'est jamais limité à cet effort d'être-ensemble au nom d'une «subjectivité plus vaste». Ainsi, tous les deux s'entendent pour articuler une pensée de la communauté en dehors des philosophies de la communication et de la pensée communautarienne actuelles. Afin de prendre ses distances face à cette dialectique dans laquelle se complaît le langage conceptuel de la philosophie politique, la stratégie à suivre sera pour Esposito de découvrir «l'impensé de la communauté» par l'entremise de l'étymologie du terme latin *communitas*. Formée des mots *cum* et *munus*, la communauté renverrait non plus à ce qui nous est propre, à ce qui nous appartient en commun, comme si elle était «une qualité qui s'*ajoute* à leur nature de sujet», mais, au contraire, à ce qui nous est impropre et qu'il s'agit de partager. Autrement dit, ce qui nous est commun, c'est le non-commun comme lieu de partage, de don, de dette; comme lieu où le sujet de la communauté est d'abord et surtout un «être avec». Un «être avec» sans origine quelconque, sans territoire défini, sans commune mesure.

Or, c'est justement cette origine sans origine de la communauté, c'est cet abîme du tout autre, que les projets modernes du pacte social tenteront d'immuniser à travers les pensées de Hobbes, Rousseau ou Kant. C'est avec «le pouvoir immunisant du contrat» que la communauté pourra se confondre au corps social de la *res publica*. Aussi, en développant l'idée de la communauté au sein du *Mitsein*, de l'être-avec constitutif du *Dasein*, Heidegger ouvrait une brèche libératrice vers l'impropriété de la communauté. C'est, en effet, à partir de cet être-avec où le Je est un Autre que le vide du *munus* comme existence partagée pourra enfin se penser. Toutefois, on le sait, en revenant, à la suite de son livre *Être et Temps*, au mythe de la patrie perdue, le philosophe allemand n'a pu aller jusqu'au bout de cette expérience extatique. C'est donc à Georges Bataille que reviendra la tâche d'accomplir, au sein d'une «économie généralisée», l'extase de ce *munus* par lequel le sujet individuel manquant à lui-même manque également la communauté jusque dans la mort.

Mais si, comme justement Bataille nous le rappelle, la communauté confine à la mort, si «la *communitas* porte en elle un don de mort», comment résister par notre existence aux excès de violence qui se sont perpétués au cours des siècles au nom de la communauté? Comment, pour le dire comme Esposito, «entamer l'immunisation de la vie sans la traduire en œuvre de mort? Comment enfoncer le mur de l'individu tout en sauvant le don singulier qu'il referme?» C'est à ces questions qui mettent à l'épreuve l'être-avec de l'échange et du don, que le geste artistique, comme désir d'être ouvert à l'autre prend, me semble-t-il, tout son sens grâce notamment à son geste, à sa trace.

> André-Louis Paré



Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, L'Harmattan, Collection Esthétiques, Paris, 2000, 313 pages.

Faisant des œuvres in situ, ou encore «hors les murs», l'objet de son analyse, Catherine Grout dégage l'hypothèse selon laquelle

l'expérience de cette forme d'art favoriserait une rencontre avec les autres et le « monde ». Pensée en termes d'ouverture événementielle, la relation à ces œuvres, exemplifiées entre autres par les travaux d'Andrea Blum, de Daniel Buren, de Robert Irwin, de Tadashi Kawamata et de Beat Streuli, postule un spectateur amené à participer à la situation plutôt que pouvant l'objectiver. C'est précisément sur ce terrain du rapport entre le sujet et le monde que l'auteur s'avance, voulant dégager un modèle où s'abolirait la relation dichotomique sujet/objet au profit d'un schéma ouvert plus près de la figure du chiasme. Redevable sur ce point à Maurice Merleau-Ponty, Grout emprunte aussi au philosophe d'autres concepts inhérents à cette position, notamment la notion d'anonymat (distinct de l'anonymat d'une foule) laquelle suppose une modalité de réception opposée à celle d'un sujet dominant. Dans la même foulée, l'auteure croit déceler dans le registre du sensible le lieu où se jouent principalement les enjeux des œuvres in situ, le monde phénoménal étant à distinguer du monde inscrit par le langage et les conventions. La démonstration de l'auteure est largement tributaire également des réflexions d'Hannah Arendt notamment en ce qui concerne la définition du politique. Réservé aux actes et à la parole, le politique serait étranger à l'art, lequel n'en partage pas moins la dimension publique. Cet « être ensemble » que rend visible l'expérience artistique serait à loger, suggère Grout, sous l'insigne du pré-politique. Au seuil du politique donc, ou dans cet instant fugace où il y a « retard de la pensée sur les corps » (j'emprunte l'expression à l'ouvrage de Bernard Sichère, *Éloge du sujet*, Bernard Grasset, 1990), l'expérience artistique que proposent les œuvres discutées par l'auteure fournirait la possibilité de ne pas nous aliéner le monde et les autres, mais de nous installer dans le « devenir du monde ». En ce sens, ces œuvres seraient salutaires pour l'humain. Maintenant le parti pris d'une conception de l'art fondamentalement libre vis-à-vis des rites, codes et récits historiques, sociaux et économiques qui « débarbarisent et instrumentalisent », l'approche de Grout offre une voie alternative à celles de l'histoire de l'art et de la sociologie de l'art déjà empruntées ailleurs pour réfléchir sur l'art in situ.

> Marie-Ève Charron

Bruce Mau, *Life Style*, Kyo Maclear and Bart Testa, eds., London: Phaidon Press Limited, 2000, 628 pp., ill. col

Not only does this mammoth book survey more than fifteen years of work by Toronto-based designer Bruce Mau and his studio, ranging from early posters to a failed pitch to numerous books, but it also includes a manifesto, sketches for an engaged design practice, a witty mind-stretch on font, traces of diverse media theories and critiques, exchanges and anecdotes on various compelling collaborations, traces of projects in development, and more. It serves as a polemic to recuperate the fundamental, authentic connection between life and style. Readers from the art scene undoubtedly know Mau for his provocative designs for Zone publications. Through these collaborations with Zone editors, he explains the frugal strategies for manufacturing such high quality so economically. His commitment to preparatory research and deep-design is central to his notion of an engaged practice. Inverting the traditional adage, the potential reader should be able to tell a lot of a book from its cover and presentation – content and form must resonate. For Zone he developed the signature graphic of the so-called image weave, which simultaneously permits the reader to see two or more images, and the technique of morphing fonts incrementally throughout a book or situationally. To be sure, the notion of an engaged practice seems vague and in need of some refinement. *Life Style* is an extraordinary voyage. It is a book for the concerned glutton of image and text, and of thoughts on the merging of the two in contemporary culture. Moreover, for a change, it will take real time to work through and digest.

> Ger Zielinski



James Meyer, ed., *Minimalism*, London: Phaidon Press Limited, 2000, 304 pp., ill. b. & w. & col.

Another year, another mammoth book from Phaidon's "Themes and Movements" series – this one a glossy tomb-like shrine to Minimalism. But sandwiching the copious image section, are an erudite introduction and a felicitously selected series of documents. The latter are divided into four categories: "First Encounters," "High Minimalism,"

"Canonization and Critique" and "Recent Writings." The first category kicks off with Carl Andre's "Preface to Stripe Painting (Frank Stella)" from 1959 and follows onto Stella's own "Pratt Lecture" from a year later. At the other end, the last category concludes with Robert Rosenblum's obituary to Dan Flavin from 1997 and an artist's statement by John McCracken from two years later. As one might imagine, "High Minimalism" is by far the richest category. Covering the period 1964-7, it includes writings by Maurice Merleau-Ponty, the famous Bruce Glaser interview with Donald Judd and Stella (with Dan Flavin's contribution restored), Robert Smithson's essay on Judd and an early piece by Rosalind Krauss on the same artist. Besides the Merleau-Ponty, which by necessity is only a small slice, many of the essays and interviews appear uncut – thankfully Meyer is no scissor-happy editor who leaves the stuff of history on the editing room floor.

The documents section neatly complements the central image section which is also divided into the same four categories. Throughout both, and also in the introduction, Meyer manages to weave a subtle argument that foregrounds the importance of artists previously neglected in accounts of Minimalism – particularly those coming from painting. Both Jo Baer and David Novros – to name only two – made relief-type paintings in calibration with the works of their minimalist counterparts. An extremely useful book then, one that allows the reader to plunge into both a textual and visual account of an era and follow the way it unfurls over a forty-year period.

> Alex Coles

Catalogues _ Catalogues

***Let's Entertain: Life's Guilty Pleasures*, Minneapolis: Walker Art Center, 2000, 320 pp., ill. b. & w. & col.**

The histories of art and entertainment reveal repeated collisions, but the current hybrids born of these two categories have more than elided such categorical boundaries. *Let's Entertain: Life's Guilty Pleasures*, the catalogue published for the ambitious multidisciplinary exhibition of the same name, examines hybridity and fluid identity in this era of cultural rule by mega-media conglomerates. The exhibition, organized by Philippe Vergne of the Walker Art Center, presents global artistic explorations into the ways in which entertainment structures have infiltrated our lives, even emerging within our cultural and educational institutions. As museums adopt corporate strategies and Nike stores are configured to mimic museums, we can observe the structures of art and entertainment, or shoppertainment (as designated by Rem Koolhaas), as collapsing into one another. The catalogue's collection of essays and conversations by contributors such as Dike Blair, Akiko Busch, Susan G. Davis, Mike Kelley and Richard Shusterman intervene in the realm of cultural studies rather than conforming to art criticism. Providing other methodologies by which to read the work in the show, the catalogue successfully highlights the morphing disciplines of media, technology, economics and politics to set up discussions of art within a wider context. The essays look at the history of æsthetic pleasure, modernity's "sacralization" of art, capitalism's force in commerce and marketing which has catapulted art back into a popular realm, branding, cyberculture and the phenomenon of celebrity. *Let's Entertain* breaks down the residual modernist opposition of pleasure to meaning and truth, alleviating our guilt in finding art entertaining, while providing a crucial platform for debates on the evolution of the culture industry.

> Melanie O'Brian

Revues _ Magazines



***: éc/art* S :, n° 2, spécial textualités et nouvelles technologies, 2000-2001. Paris : *: éc/art* S : *publishing site*>, 383 pages.**

Sur le thème des textualités et des nouvelles technologies, ce deuxième numéro de la revue *: éc/art* S : ne présente pas moins de cinquante articles (!). En noir et blanc, abondamment illustré et arborant une mise en page inventive, ce numéro spécial est un imposant catalogue portant sur les pratiques «contaminées» par le numérique: artistiques, musicales, culturelles, architecturales, textuelles, les pratiques de la traduction, des réseaux, chorégraphiques, cyberartistiques, contractuelles, biotechnologiques, pratiques de la haute couture, multimédiatiques, de l'interconnectivité, cyberpoétiques, de la diffusion, du

design, de l'essai, des sculptures virtuelles, de l'holopoésie, des jeux vidéo... tout y passe. Conséquemment les auteurs proviennent de divers horizons, que ce soit sur un plan pratique et/ou théorique. Malgré sa richesse, cette dense mosaïque paraîtra déconcertante. Les recoupements potentiels entre les différentes propositions et points de vue exprimés seront laborieux. À cet égard, on se demandera si la déterritorialisation invoquée par les nouvelles technologies et les «excroissances encore inconnues» qu'elles génèrent n'est pas l'effet d'un impact immédiat plutôt qu'une refonte paradigmatique du langage, au sens large et polyvalent de ce dernier terme. Chose certaine, la question est à l'ordre du jour.
Pour Éric Sadin, directeur de cette publication et fondateur de la revue, il ne fait aucun doute que le langage en lui-même subit des transformations, sinon de profondes transmutations épistémologiques et anthropologiques. Par une série d'intertitres tels [bits>, [connecting_people™ (+things)>, [méta_données>, [convergence>, [balisage>, [bifurcations>, [nœuds>, Éric Sadin multiplie, en introduction, les embranchements hyperactifs des processus sociaux, technologiques et culturels actuellement en développement. Il a, par ailleurs, élaboré un concept, *l'agence_d'écritureS*®. Cherchant à prendre la pleine mesure des nouvelles interconnexions, le concept privilégie une approche systémique et transdisciplinaire. «La constitution de *l'agence_d'écritureS*® se fonde sur le constat qu'il est impossible à une seule personne de se confronter, de façon informée et tendue, à l'ampleur des phénomènes contemporains, langagiers et extra-langagiers.» (*cf.* entrevue avec l'auteur publiée dans *archée* <http://archee.qc.ca>). Il s'agit en somme de démultiplier les compétences dans la réalisation de projets conséquemment multidimensionnels. L'aéroport fait partie de ces lieux éventuellement investis par de tels projets, il représente bien cette idée de l'intrication systémique des composantes: architectures et espaces, tels les aires ouvertes et les espaces plus intimes, dimensions sociales et organisationnelles incluant les flux de passagers ainsi que les composantes culturelles et langagières, entre autres. Un projet certes ambitieux mais qui reflète le besoin de développer des champs de saisie éthiques et esthétiques propres à la complexité du monde dans lequel nous évoluons.
Parmi les auteurs, on retrouve l'historien de la culture écrite Roger Chartier. Ce dernier remet en perspective l'écriture et ses techniques pour en conclure à l'importance de la préservation des formes spécifiques accompagnant l'écriture dont l'objet livre. Christian Vanderdorpe, pour sa part, explore l'ergonomie de l'hypertexte. Jean-Pierre Balpe, poète et théoricien, porte quelques réflexions sur l'écriture générative. Pierre Lévy consacre un entretien à Éric Sadin. Dans cet échange, se côtoient l'intelligence collective, la mécanique quantique, la post-culture, l'économie, etc., dimensions par lesquelles l'humanité «pourrait devenir un entrecroisement inextricable de communautés virtuelles en compétition coopérative pour édifier l'univers de science-fiction le plus délirant» (Pierre Lévy, p. 152). Des artistes ont aussi collaboré: Claude Closky, Grégory Chatonsky (aussi le maître d'œuvre du site de la revue: <http://www.ecarts.org>), Eduardo Kac, Davis Boeno, Maurice Benayoun, Ammar Eloueini, Marc Denjean; Asymptote (Hani Rashid et Lise-Anne Couture), théorie et pratique architecturale; Orsino N+N (Nicole et Norbert), Miriam Gourfink, chorégraphes... et plusieurs autres. Le document comporte, de plus, une section biographique ainsi qu'une bibliographie donnant un statut de ressource à cette publication.
La revue : *éc/art* S : expose, dans ce numéro spécial, une vision de la créativité entièrement en phase avec la technosphère. À lire à la pièce.

> Pierre Robert

Ouvrages reçus _ Selected Titles

Ouvrages théoriques _ Essays

Susan Bee and Mira Schor (eds.), *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Durham & London: Duke University Press, 2000, 472 pp.

Rudi C. Bleys, *Images of Ambiante: Homotextuality and Latin American Art 1810-Today*, London and New York: Continuum, 2000, 244 pp., ill. b. & w. & col.

Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 188 p.

Jonathan Gilmore, *The Life of a Style: Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2000, 162 pp., ill. b. & w.

Linda Jessup (ed.), *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2001, 226 pp. ill. b. & w.

Douglas Ord, *Navigating without a Compass*, Ottawa: Oberon Press, 2000, 176 pp.

Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven and London: Yale University Press, 2000, 432 pp., ill. b. & w. & col.

Catalogues _ Catalogues

AA Bronson 1969-2000, text by Friedrich Tietjen, Vienna: Canadian Embassy, 2000, 40 pp. (texte aussi en allemand).

Francis Alÿs the last clown, texte par Michèle Thériault, Galerie de l'UQÀM, Montréal, 2000, 92 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Home, texts by Gary Dufour and Trevor Smith, Perth: Art Gallery of Western Australia, 2000, 144 pp., ill. b. & w. & col.

Mark Lewis : Films 1995-2000, textes par Charles Esche, *et al.*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Institut of Visual Arts (INOVA) et University of Wisconsin, Milwaukee, 2000, 88 p., ill. coul. (texts also in English).

Mixing Memory and Desire, texts by Ivetta Gerasimtschuk, *et al.*, Lucerne: The New Museum of Art, 2000, 224 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en allemand).

The Mnemosyne Project, texts by Delfim Sardo, *et al.*, 2000, Coimbra: Encontros de Fotografia de Coimbra, 200 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en portugais).

Moira Dryer: Paintings 1989-1992, texts by Ross Bleckner, *et al.*, Toronto: Art Gallery of York Univerity, Toronto, 2000, 78 pp., ill. b. & w. & col.

Peinture : trois regards, textes par Christine Buci-Glucksmann, Éric de Chassey et Catherine Perret, Les Filles du Calvaire, Paris, 2000, 128 p., ill. coul.

The Quiet in the Land: Everyday Life, Contemporary Art and Projet Axé, texts by France Morin, *et al.*, Salvador (Brazil): Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000, 266 pp., ill. col. (textes aussi en portugais).

Sarah Lucas: Self-Portraits and More Sex, texts by Victòria Combalia and Angus Cook, Barcelona: Centre Cultural Tecla Sala, 2000, 80 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en catalan et en espagnol).

Shadows and Signals, texts by Renée Green, *et al.*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2000, 198 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en espagnol).

Xavier Veilhan, textes par Dan Cameron, *et al.*, Magasin, Grenoble, 2000, 96 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Monographies _ Monographs

Goulet, porter le mur comme le masque, textes d'Anne Cauquelin et de Louise Provencher, Les 400 coups, Montréal, 2000, n. p.

Wim Delvoye: Cloaca, textes de Yonah Foncé, *et al.*, Ludion, Gent, 2000, 136 p. (textes en flamand).

ERRATUM

Dans le texte d'Yvane Chapuis sur Rirkrit Tiravanija (n° 101), la section de la page 20 débutant par la phrase « La finalité de *Dom-Ino* ne se situe pas hors... », aurait dû se lire comme suit :

« La finalité de *Dom-Ino* ne se situe pas hors de son usage, hors de la multiplicité des relations possibles auxquelles elle invite. Et « le sens » d'un tel dispositif ne préexiste pas à l'usage qui en est fait, ni aux questions qui en résultent. Ce qui est en jeu est toujours un certain usage de soi en constante relation avec les autres.

De telles considérations ouvrent la question des rapports entre l'art et la vie. D'un point de vue esthétique, on se situe ici dans une conception immatérielle de l'œuvre d'art, échappant au régime de l'objet et privilégiant la notion de processus. »

Nous nous excusons auprès de l'auteur et de l'artiste.

In Yvane Chapuis' essay on Rirkrit Tiravanija (No. 101), the section on page 20 beginning with the sentence: "The artist kept only the structure of the architect's original project. . ." should have read as follows:

"The artist kept only the structure of the architect's original project – in other words, three 4 x 8 metre wooden platforms, set one on top of the other four metres above the ground. The first level was equipped with a CD and cassette player, a TV monitor and a corner kitchen made up of a table, a gas stove, and a low table with a couple of pillows. The second level was fitted out with several mattresses, whereas the third made up a rooftop terrace, each storey linked to the others by means of an interior stairway. The finality of *Dom-Ino* cannot be situated outside of its usage, outside of the multiplicity of the possible relationships in which it invites us to partake."

Our apologies to the writer and the artist.

PARACHUTE

conseil d'administration _ board of directors

JEAN-PIERRE GRÉMY, président du conseil _ chairman
CHANTAL PONTBRIAND, présidente directrice générale _ president
COLETTE TOUGAS, secrétaire-trésorière _ secretary treasurer
ROBERT HACKETT, vice-président _ vice-president
MARY ANNE FERGUSON, PAUL FRAZER, JOHANNE LAMOUREUX, RÉJEAN LEGAULT

conseil d'honneur _ honorary board

YDESSA HENDELES, Collectionneur et Directeur _ Collector and Director,
Ydessa Hendeles Art Foundation (Toronto, Canada)

ANTON et _ and ANNICK HERBERT, Collectionneurs _ Collectors
(Gand, Belgique _ Ghent, Belgium)

PHYLLIS LAMBERT, Directeur fondateur et président du Conseil des fiduciaires,
Centre Canadien d'Architecture _ Founding Director, Chair of the Board of Trustees,
Canadian Centre for Architecture (Montréal _ Montreal, Canada)

CHARLES LAPOINTE, Président directeur général de Tourisme Montréal _
Chief Executive Officer of Tourisme Montréal (Montréal _ Montreal)

LARS NITTVE, Directeur _ Director, Tate Modern
(Londres, Royaume-Uni _ London, United Kingdom)

ALFRED PACQUEMENT, Directeur _ Director, Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou (Paris, France)

PIERRE THÉBERGE, Directeur _ Director,
Musée des beaux-arts du Canada _ The National Gallery of Canada (Ottawa, Canada)

directrice de la publication _ editor: CHANTAL PONTBRIAND | directrice adjointe _ managing editor: COLETTE TOUGAS |
adjoints à la rédaction _ assistant editors: JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS | rédacteur correspondant _ contributing editor: STEPHEN WRIGHT |
collaborateurs _ contributors: MARIE-ÈVE CHARRON, ALEX COLES, GUY COOLS, BERTRAND GAUGUET, MICHAEL NEWMAN, MELANIE O'BRIAN, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, CHANTAL PONTBRIAND, PIERRE ROBERT, THÉRÈSE ST-GELAIS, VICTOR TUPITSYN, PATRICIA VAN ULZEN, ÉLISABETH WETTERWALD, JERRY WHITE, GER ZIELINSKI | traduction _ translation: DENIS LESSARD, COLETTE TOUGAS, STEPHEN WRIGHT |
abonnements, gestion _ subscriptions, administration: KATHLEEN GOGGIN | promotion, publicité _ promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS |
comptabilité _ accounting: ANNICK DOIRON | graphisme _ design: DOMINIQUE MOUSSEAU

rédaction, administration, abonnements _ editorial and administrative offices, subscriptions
PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805 télecopieur_ fax: (514) 842-9319 courriel _ e-mail: info@parachute.ca Prière de ne pas envoyer de communiqués par courriel _ Please do not send press releases by e-mail. **publicité _ advertising: (514) 842-9805**

tarifs des abonnements _ subscription rates: **un an _ one year › Canada** (taxes comprises _ tax included): individu _ individual › 49$ étudiant _ student › 39$ institution › 110$ org. sans but lucratif _ not for profit organisation › 66$ |
hors Canada _ outside Canada (frais d'envoi compris _ shipping included): individu _ individual › 77$ institution › 138$ |
deux ans _ two years › Canada (taxes comprises _ tax included): individu _ individual › 89$ étudiant _ student › 69$

diffusion _ distribution
Les Messageries de Presse Internationale Inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) Canada H1J 2L5, téléphone: (514) 355-5674, télécopieur _ fax: (514) 355-5676. Pour connaître le point de vente le plus proche au Canada, composez le 1-800-463-3246, et aux États-Unis, le 1-800-263-9661. _ To find out the nearest outlet in Canada, dial 1-800-463-3246, and in the U.S., 1-800-263-9661. FRANCE: La Librairie du Québec, 30, rue Gay Lussac, 75005 Paris, téléphone: 01 43 54 49 02, télécopieur: 01 43 54 39 15. ROYAUME-UNI _ UNITED KINGDOM: Art Data, 12 Bell Ind. Estate, 50 Carrington St., London W4 5HB, tél.: 01 44 207 747 1061, fax: 01 44 208 742 2319. AUSTRALIE _ AUSTRALIA: Multipoint Distribution, MC Box 86, Eastern Mail Centre, Victoria 3110, tél.: 011 613 9720-9292, fax: 011 613 9720-9177

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 002**. | This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 002**.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s._ Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés. _ All rights of reproduction and translation reserved © **PARACHUTE**, revue d'art contemporain inc. **PARACHUTE** est indexé dans _ is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text_texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de _ is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux _ Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. _ PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications–PAP-Enregistrement no 08995. **PARACHUTE** reconnaît l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour ses dépenses d'envoi postal. Impression _ Printer: Bowne de Montréal. Imprimé au Canada _ Printed in Canada. 3e trimestre 2001 _ 3rd trimester 2001. **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 la Communauté urbaine de Montréal, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, la Ville de Montréal et le ministère de la Culture et des Communications du Québec.**

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

Conseil des arts et des lettres du Québec



AUX ÉDITIONS PARACHUTE

QUATRE NOUVEAUX TITRES

Communauté et Gestes de CHANTAL PONTBRIAND

Un recueil de 8 textes écrits entre 1995 et 2000, «chacun tel un geste correspondant à une circonstance particulière [...], cherchant à faire entrer en résonance l'idée du rapport à l'autre, sur lequel se fonde la sphère éthique» (C. P.). 112 p., ill. couleur.

Sur ma manière de travailler

Actes du colloque Art et Psychanalyse II
sous la direction d'Hervé Bouchereau et de Chantal Pontbriand
Un recueil des 18 textes de conférences donnés par des artistes, des critiques d'art et des psychanalystes lors de ce colloque international, organisé par la revue PARACHUTE et l'Atelier psychanalytique et présenté au Centre Canadien d'Architecture en 1999. À paraître.

PARACHUTE 1 à 100. Une anthologie

sous la direction de Chantal Pontbriand, préface de Jean-Marc Poinsot
Un recueil des auteurs et des textes les plus marquants de la revue depuis sa fondation en 1975. Plus de quarante essais qui tracent un quart de siècle d'histoire de l'art contemporain au fur et à mesure qu'il se fait. Un ouvrage de référence unique. À paraître.
Coédition avec le MAMCO (Genève)

Danse : langage propre et métissage culturel

Actes du colloque du 9e Festival international de nouvelle danse
sous la direction de Chantal Pontbriand
Un recueil des 25 textes de conférences donnés par des chorégraphes, des philosophes et différents spécialistes de la danse lors de ce colloque international, organisé par le Festival international de nouvelle danse en 1999, qui visait à cerner les principales problématiques au cœur de la danse et de l'art d'aujourd'hui. À paraître.

PARACHUTE

Communauté et Gestes

de CHANTAL PONTBRIAND

«Chacun de ces textes, écrits entre 1995 et 2000, est un geste qui correspond à une circonstance particulière: projet d'exposition ou colloque. Chaque texte est relié à un projet qui a eu lieu, ou qui est encore en devenir. Il correspond à une situation où il s'agit d'exprimer une volonté, un désir. Comme pour tout geste, ce qui s'y exprime est lié à un milieu, à d'autres, à un public, à une communauté d'êtres. Chaque texte cherche à faire entrer en résonance cette idée du rapport à l'autre, sur lequel se fonde la sphère éthique. Celle-ci est primordiale dans un monde en train de se définir, à une intensité de plus en plus grande. La vitesse avec laquelle cette redéfinition de l'*être-en-commun* se fait semble être sans précédent, alors que nous sommes de plus en plus en contact avec les quatre coins de la terre. Les questions de métissage, d'hybridité culturelle, de rapport à l'autre, sont cruciales pour comprendre les enjeux actuels.» – Chantal Pontbriand

PARACHUTE



Jeff Wall, *A Ventriloquist at a Birthday Party, 1947*, 1990.

Un recueil de 8 textes écrits entre 1995 et 2000
Ouvrage en français, 112 p., ill. couleur
Disponible aux éditions **PARACHUTE** et dans toute bonne librairie.



OTHER CONUNDRUMS

race, culture, and canadian art

ISBN 1-55152-092-3; $21.95

An extraordinary collection of essays on Canadian art by Monika Kin Gagnon, exploring the history of cultural production in Canada with an emphasis on race, cultural difference, and cultural hybridity. *Other Conundrums* includes overviews of the work of such artists as Shani Mootoo, Paul Wong, Jamelie Hassan, Henry Tsang, and Dana Claxton.

Includes more than 50 B&W and 25 full colour images.

With personal insight and incisve analysis, Gagnon chronicles key events and issues that have changed the face of Canadian art over the past decade. She traces the passionate debates on race and ethnicity that have led to the legitimation of a vital cultural landscape beyond the faceless bounds of official multiculturalism.

– Jessica Bradley, Curator of Contemporary Art, AGO

ARSENAL PULP PRESS, ARTSPEAK GALLERY, AND KAMLOOPS ART GALLERY
arsenalpulp.com



01

▷ Du 20 avril au 26 mai 2001

Sutee Kunavichayanont
Toi Ungkavatanapong

▷ 31 mai 2001

Louise Bourgeois, Nicolas Baier
Événement bénéfice au profit de la galerie.

En kiosque en mai :

Penser l'indiscipline: recherches interdisciplinaires en art contemporain Creative Con/Fusions: : Interdisciplinary Practices in Contemporary Art.

Lynne Bell, Joan Borsa, Tim Clark, Curtis J. Collins, Jean Dubois, Guy Sioui Durand, Vera Frenkel, Amy Gogarty, Nicole Jolicoeur, Johanne Lamoureux, Denis Lessard, Patrice Loubier, Mireille Perron, Christine Ross.
Sous la direction de Lynn Hughes & Marie-Josée Lafortune (eds.)
Optica, Montréal, 2001, 200 p., ill. ISBN 2-922085-06-6.

Optica
UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste-Catherine ouest, espace 508, Montréal (Québec), H3B 1A2
Téléphone: (514) 874-1666, Télécopieur: (514) 874-1682,
info@optica.ca www.optica.ca

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. Optica est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

Image : Sutee Kunavichayanont, *«The Myth from Rice Field (Breath Donation)» 1998, Collection de l'artiste*

31 mars — 28 avril

DAVID MCFARLANE
VIDA SIMON
JANE WILLIAMS
Commissaire invité :
JACK STANLEY



J. Williams



D. McFarlane



V. Simon



C. Boileau

5 mai —12 mai

EXPOSITION BÉNÉFICE

19 mai —16 juin

CAROLINE BOILEAU

B-312 galerie

372, rue Ste-Catherine Ouest, espace 403, Montréal (Québec) H3B 1A2 tél. / téléc. : (514) 874-9423 b-312@galerieb-312.qc.ca www.galerieb-312.qc.ca
la galerie est ouverte du mardi au samedi de 12 h à 18 h

La Galerie B-312 remercie ses membres et donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Comité consultatif régional arts et culture de Montréal, Emploi-Québec ainsi que le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec.
La galerie est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.



HÔPITAL

un projet *in situ*

mai/juin 2001, Montréal
www.cam.org/~articule
tél. (514) 842-9686

Le collectif HÔPITAL et **articule** tiennent à remercier Le Conseil des Arts et des Lettres du Québec et Le Conseil des Arts du Canada pour leur appui financier.

articule

GALERIE GRAFF 963, RUE RACHEL EST MONTRÉAL (QC) H2J 2J4

JOCELYN JEAN *J'habite un caillou*
15 mars - 14 avril • PIERRE AYOT
Épiphonie (oeuvres sonores) 19 avril -
26 mai • LUC BÉLAND *Abbracciare/*
Infiammare 31 mai - 28 juin 2001

514.526.2616 MER-VEN 11-18H SAM 12-17H GRAFF@CAM.ORG
VISITEZ NOTRE SITE : WWW.GRAFF.CA



20-24 avril 2001

BRUSSELS EXPO - Palais 3&4

Art Brussels

19th Contemporary Art Fair

Heures d'ouverture :
20, 21, 22/04 : 12-20h
23/04 : 12-22h
24/04 : 12-18h

• **Art Galleries** • 20.21 GALERIE Germany • ALBERT BARONIAN Belgium • ANDRE SIMOENS Belgium • ART AFFAIRS The Netherlands • ART OF THIS CENTURY France • ASBAEK Denmark • ASCHENBACH & HOFLAND The Netherlands • B & D STUDIO Italy • BUCHMANN Switzerland • BURO FUR FOTOS Germany • CATHERINE PUTMAN France • CENT8 France • CESAR GALERIA Portugal • COLMANT ART Belgium • COTTHEM Belgium • CROWN Belgium • DE PRAKTIJK The Netherlands • DE ZWARTE PANTER Belgium • DEWEER ART Belgium • DI-ART Belgium • DOROTHÉE DE PAUW Belgium • ELENI KORONEOU Greece • FABIEN FRYNS Spain • FERDINAND VAN DIETEN-d'EENDT The Netherlands • FLATLAND The Netherlands • COLON XVI Spain • DV Spain • ACADEMIA Austria • ALAIN LE GAILLARD & As. France • ALICE MOGABGAB Lebanon • ANNE DE VILLEPOIX France • BODO NIEMANN Germany • BRIGITTE TROTHA Germany • CHRISTINE & ISY BRACHOT Belgium • CLAUDE BERNARD U.S.A. • CONRADS Germany • DAMASQUINE & AEROPLASTICS Belgium • DANIEL TEMPLON France • DE FRANCE France • ELISABETH & KLAUS THOMAN Austria • ERIC DUPONT France • FABJBSAGLIA Italy • FORTLAAN 17 Belgium • FRED LANZENBERG Belgium • FUCARES Spain • GUY BARTSCHI Switzerland • GUY PIETERS Belgium • HAUS SCHNEIDER Germany • HAUSER & WIRTH Switzerland • HOLLENBACH Germany • JAMAR Belgium • KAMEL MENNOUR France • KLEIN Germany • LILIANE & MICHEL DURAND-DESSERT France • LUCIEN BILINELLI Belgium • MEERT RIHOUX Belgium • MICHAEL STURM Germany • MICHAEL ZINK Germany • MICHELINE SZWAJCER Belgium • NATHALIE OBADIA France • PASCAL POLAR Belgium • PASCAL RETELET France • PIERRE HALLET Belgium • POLARIS - BERNARD UTUDJIAN France • RAAB Germany • RODOLPHE JANSSEN Belgium • ROSA TURETSKY Switzerland • SOLLERTIS France • TANYA RUMPFF The Netherlands • THADDAEUS ROPAC France • VIDAL-SAINT PHALLE France • VOSS Germany • ZÜRCHER France • S65 Belgium • BO BJERGGAARD Denmark • ALESSANDRO BAGNAI Italy • CONTINUA Italy • ASTUNI Italy • SIBONEY Spain • GENTILI Italy • GEUKENS & DE VIL Belgium • HALES United Kingdom • HAMILTONS United Kingdom • HOULDSWORTH FINE ART United Kingdom • I8 GALLERI Iceland • J. BASTIEN-ART Belgium • JIRI SVESTKA Czech Republic • BERNHARD KNAUS Germany • L. A. GALERIE Germany • LE TRIANGLE BLEU Belgium • LES FILLES DU CALVAIRE France • MARCO NOIRE Italy • MAURICE KEITELMAN Belgium • MK EXPOSITIERUIMTE The Netherlands • MODULO - CENTRO DIFUSOR DE ARTE Portugal • NO CODE Italy • NOVAYA COLLEKTSIYA Russia • OTTO Italy • PATRICK DE BROCK Belgium • PATRICK PAINTER U.S.A. • SABINE WACHTERS Belgium • SCOGNAMIGLIO & TEANO Italy • SLEWE The Netherlands • SPRINGER & WINCKLER Germany • STUDIO SIMONIS France • TACHE-LEVY Belgium • VAN LAERE Belgium • VELGE & NOIRHOMME Belgium • VOUS ÊTES ICI The Netherlands • WINDOWS Belgium • XAVIER HUFKENS Belgium • ZERO L'INFINI France • **Young Galleries** • AU BASE U.S.A. • DANIELLE ARNAUD United Kingdom • DOGENHAUS Germany • EPIKENTRO Greece • FIEBACH & MINNINGER Germany • DRANTMANN Belgium • JULIANE WELLERDIEK Germany • MARTIN KUDLEK Germany • MARTINE ET THIBAULT DE LA CHÂTRE France • TRABANT Austria • YVONAMOR PALIX France • LAURA PECCI Italy • HOFFMANN France • JAMES COLMAN United Kingdom • KOCH UND KESSLAU Germany • LOTTA HAMMER United Kingdom • REBECCA CAMHI Greece • RUBICON Ireland • STELLA LOHAUS Belgium • **Exciting** • ALAIN GUTHARC France • CHINESE CONTEMPORARY United Kingdom • ANNIE GENTILS Belgium • MARIA CHAILLOUX The Netherlands • MARKUS RICHTER Germany • ONRUST The Netherlands • OTTO SCHWEINS Germany • VÖLCKER & FREUNDE Germany • GILLES PEYROULET & CIE France • JACK HANLEY U.S.A. • LEVY Germany • MICHAEL SCHNEIDER Germany • NADJA VILENNE Belgium

Info :
+32 (0)2 402 36 66
www.artexis.com

Organised by Artexis

BANQUE ARTESIA

LA LIBRE BELGIQUE · LE VIF L'EXPRESS weekend · la Première

Charles Gagnon

10 février - 24 mars 2001

Jocelyne Alloucherie

en collaboration avec Josselyne Naef - Art Contemporain

31 mars - 5 mai 2001

Galerie René Blouin

372, rue Ste-Catherine Ouest - ch. 501
Montréal, Qc Canada H3B 1A2
Téléphone : (514) 393-9969 fax : 393-4571

avec l'aide du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

Deux expositions de dessin accompagnées de catalogues . Commissaire : Louise Déry
. Vernissage : 9 mai 2001 à 17 h 30

Nancy Spero
Jana Sterbak .

Galerie de l'UQAM

Avec l'appui du Conseil des Arts du Canada . 10 mai au 23 juin 2001 . Université du Québec à Montréal, pavillon Judith-Jasmin, 1400, rue Berri, salle J-R120, Montréal (Québec) (514) 987-8421 www.galerie.uqam.ca

In Public: shifting curatorial practice.

An inter-national conference focusing on the shifting terms and forms of contemporary curating.
Montréal, April 28 - 29, 2001

speakers:
Anna Harding, London, U.K. / Monika Kin Gagnon, Montréal / Maria Lind, Stockholm / Peter White, Montréal
Louise Déry, Montréal / Wayne Baerwaldt, Winnipeg / Dana Claxton, Vancouver / Sylvie Fortin, Ottawa
Iaroslava Boubnova, Sofia, Bulgaria / Bruce Grenville, Vancouver / Mike Blockstein, San Francisco
Marysia Lewandowska & Neil Cummings, London, U.K.

topics include:
New forms of inter-national, inter-cultural curating. New relationships between curators and artists, audiences, communities, and galleries / museums. Activity outside the museum's walls and independent curatorial practice.

conference loction:
SAT (Société des arts technologiques)
305, rue Sainte-Catherine O.

For more information or to register contact:
inpublicinfo@yahoo.com
or conference co-ordinator Joan Borsa 514 369 8609

with generous support from:
Concordia UNIVERSITY

Art | 32 | Basel | 13–18 | June | 01

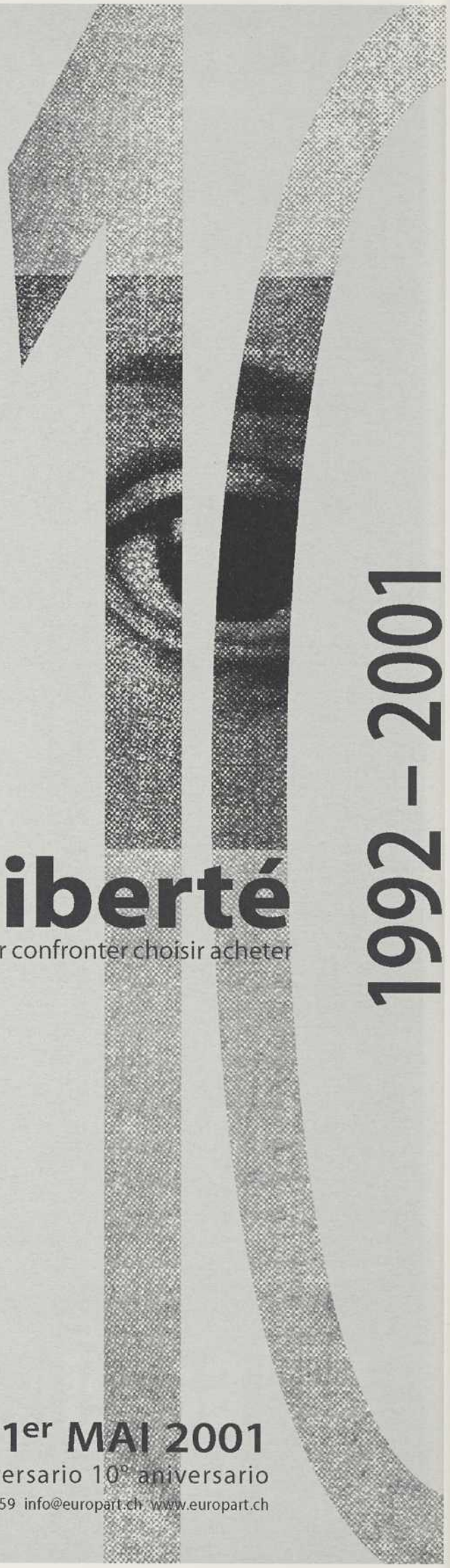
Art 32 Basel, P.O. Box, CH-4021 Basel
Fax +41 61 686 26 86, E-Mail: info@ArtBasel.com, www.ArtBasel.com
Messe Basel.

UBS
Financial Services Group

Art | Basel | Miami Beach
13–16 | Dec | 01

EUROP'ART
GENÈVE

FOIRE INTERNATIONALE D'ART INTERNATIONAL ART FAIR INTERNATIONALE
KUNSTMESSE FIERA INTERNAZIONALE DELL'ARTE FERIA INTERNACIONAL DE ARTE



Art in total freedom
Showing Seeing Gathering Discovering Preferring Creating Loving Touching Confronting Choosing Buying

Kunst völlig frei
zeigen sehen vereinen wählen vorziehen kreieren entdecken konfrontieren berühren liebenkaufen

L'art en toute liberté
montrer voir rassembler découvrir préférer créer aimer toucher confronter choisir acheter

El Arte en libertad
Mostrar Ver Juntar Escojer Preferir Crear Descubrir Amar Enfrentar Tocar Comprar

L'arte in tutta libertà
Mostrare Vedere Radunare Scegliere Preferire Creare Scopire Amare Confrontare Toccare Comprare

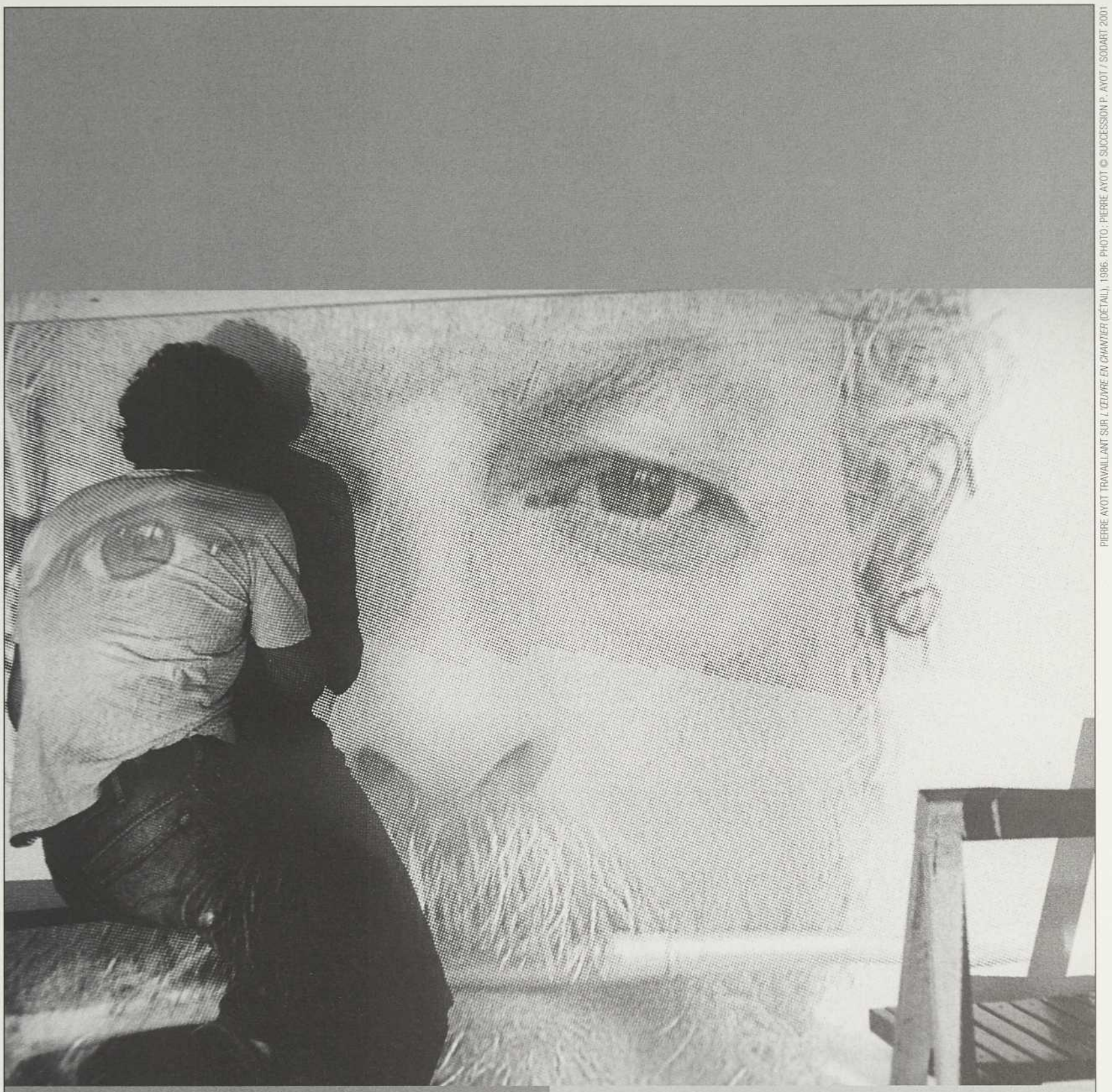
1992 – 2001

Trajectoire · Lausanne fm 100.3 - 97.4 · Europe 2 (90.1) · 8 Mont-Blanc · léman bleu TELEVISION

GENÈVE-PALEXPO 27 AVRIL AU 1er MAI 2001

10e anniversaire 10 anniversary 10. Geburtstag 10° anniversario 10° aniversario

Organisation Information 29, rue de Bourg CH-1002 Lausanne Tél. 021 312 91 75 Fax 021 320 50 59 info@europart.ch www.europart.ch



PIERRE AYOT TRAVAILLANT SUR *L'ŒUVRE EN CHANTIER* (DÉTAIL), 1986. PHOTO : PIERRE AYOT © SUCCESSION P. AYOT / SODART 2001

Pierre Ayot hors cadre(s)
Rétrospective d'une œuvre
à la frontière du vrai et du faux

29 mars – 17 juin 2001

Pavillon Michal et Renata Hornstein, 1379, rue Sherbrooke Ouest
Info (514) 285-2000 www.mbam.qc.ca

M

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL



Biennale internationale
d'estampe contemporaine
de Trois-Rivières

50 artistes, 300 œuvres, 17 pays...

du 15 juin au 2 septembre 2001

renseignements : (819) 372-4611
http://sites.rapidus.net/biennale.trois-rivieres

Nous tenons à remercier: Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Ministère de la Culture et des Communications du Québec, Patrimoine Canada, la Corporation de Développement Culturel de Trois-Rivières, la Banque Nationale du Canada, la Société Loto-Québec, Presse Papier, la Galerie d'art du Parc.

AU **CENTRE D'EXPOSITION** DE BAIE-SAINT-PAUL



IMAGO, Fernando O'Connor, 1997, acrylique 2 x 2 mètres

Du **7 AVRIL** au **10 JUIN** 2001

LES AMÉRIQUES
du **SUD** au **NORD**

TANIA DE LA CRUZ
Sueños

LOUISE VIGER
Le goût

LISANNE NADEAU
Conservatrice invitée

2 3 , R U E A M B R O I S E - F A F A R D (4 1 8) 4 3 5 - 3 6 8 1

Ministère de la Culture et des Communications du Québec

CLARICA

Télé-Québec

LE DEVOIR

Le Soleil

Exhibiting Galleries

Aaron Galleries Chicago
Robert Henry Adams Fine Art Chicago
George Adams New York
Galería Luis Adelantado Valencia
Adelson Galleries, Inc. New York
Rachel Adler Fine Art New York
Galerie Akinci Amsterdam
Jean Albano Gallery Chicago
Galeria Altxerri San Sebastian
Galeria Andreu Santiago de Chile
Art & Public Geneva
Galeria Arte Actual Mexicano Monterrey
Galeria de Arte Mexicano Mexico
Art Forum Ute Barth Zurich
ARTLAND New York
Galeria Ramis Barquet New York
Art Beatus Gallery Hong Kong
David Beitzel Gallery New York
Galería Elba Benítez Madrid
John Berggruen Gallery San Francisco
Galerie Bhak Seoul
Walter Bischoff Galerie Stuttgart
Roy Boyd Gallery Chicago
Rena Bransten Gallery San Francisco
Browse & Darby London
Galeria Camargo Vilaça São Paulo
Galeria Ferrán Cano Palma de Mallorca
Chac Mool Gallery Los Angeles
Chinese Contemporary Ltd. London
Cirrus Gallery Los Angeles
Catharine Clark Gallery San Francisco
James Cohan Gallery New York
Jane Corkin Toronto
Charles Cowles Gallery, Inc. New York
CRG New York
Alan Cristea Gallery London
Crown Point Press San Francisco
D'Amelio Terras New York
Stephen Daiter Gallery Chicago
Danese New York
Maxwell Davidson Gallery New York
DC Moore Gallery New York
Galerie Martina Detterer Frankfurt
Dorfman Projects New York
Linda Durham Contemporary Art Galisteo
Catherine Edelman Gallery Chicago
Galeria Heinrich Ehrhardt Madrid
Galeria El Museo Bogota
Galeria Espacio Mínimo Madrid
Barbara Farber/La Serre Trets
Fassbender Gallery Chicago
Galleri Faurschou Copenhagen
Peter Fetterman Gallery Santa Monica
Finesilver Gallery San Antonio
Fleisher/Ollman Gallery Philadelphia
Angela Flowers Gallery London
Folin/Riva New York
Forum Gallery New York
Peter Freeman Brooklyn
Galeria Fúcares Madrid
Gallery GAN Beverly Hills
Klemens Gasser & Tanya Grunert, Inc. New York
Gemini G.E.L. at Joni Moisant Weyl New York
Gimpel Fils London
Fay Gold Gallery Atlanta
Caren Golden Fine Art New York
James Goodman Gallery New York
Goya-Girl Press, Inc. Baltimore
Grant Selwyn Fine Art New York
Richard Gray Gallery Chicago
Virginia Green & Associates New York
Green on Red Gallery Dublin
Howard Greenberg Gallery New York
Greenberg Van Doren Gallery/Lawrence Van Doren Fine Art St. Louis/New York
Christopher Grimes Gallery Santa Monica
Galeria Enrique Guerrero Mexico
Hackett Freedman Gallery San Francisco
Carl Hammer Gallery Chicago
Pegram Harrison Fine Art Bloomington
Galerie Hauser & Wirth Zurich
Richard Heller Gallery Santa Monica
Hirschl & Adler Galleries, Inc. New York
Hirschl & Adler Modern New York
Bill Hodges Gallery New York
Nancy Hoffman Gallery New York
Rhona Hoffman Gallery Chicago
Hollis Taggart Galleries New York
Houldsworth Fine Art London
Leonard Hutton Galleries New York
Rebecca Ibel Gallery Columbus
Inman Gallery Houston
Galerie Grita Insam Vienna
Charlotte Jackson Fine Art Santa Fe
Bernard Jacobson Gallery London
Michael Janssen Koln
Galerie JGM Paris
Annely Juda Fine Art London
Jacob Karpio Galeria San Jose
Paul Kasmin Gallery New York
June Kelly Gallery, Inc. New York
Jim Kempner Fine Art New York
Klein Art Works Chicago
Robert Klein Gallery Boston
Robert Koch Gallery San Francisco
Leo Koenig Inc. New York
Michael Kohn Gallery Los Angeles
Alan Koppel Gallery Chicago
Galerie Krinzinger Vienna
Greg Kucera Gallery Seattle
Kukje Gallery, Inc. Seoul
Landau Fine Art Montreal
Landfall Press Chicago
Galerie Lelong New York
Richard Levy Gallery Albuquerque
Locks Gallery Philadelphia
Diana Lowenstein Fine Arts Miami Beach
Robert Mann Gallery New York
Marlborough Gallery New York
Marlborough Graphics New York
AMS Marlborough Santiago
Marsha Mateyka Gallery Washington
Barbara Mathes Gallery New York
Matthew Marks Gallery New York
Galerie Hans Mayer Düsseldorf
Robert McClain & Co. Houston
Thomas McCormick Gallery Chicago
Anthony Meier Fine Arts San Francisco
Galeria Nina Menocal Mexico
Galeria Metta Madrid
Galerie Karlheinz Meyer Karlsruhe
Galerie Marion Meyer Paris
Peter Miller Gallery Chicago
Mitchell-Innes & Nash New York
Modernism, Inc. San Francisco
Galerie Mark Muller Zurich
G.R. N'Namdi Chicago
Edward Tyler Nahem New York
Galerie Nelson Paris
Galeria Nieves Fernandez Madrid
Annina Nosei New York
Jonathan Novak Contemporary Art Los Angeles
Novaya Collektsiya Gallery Moscow
Numark Gallery Washington
P.P.O.W. Gallery New York
Yvonamor Palix Paris
Galerie Papillon Fiat Paris
Park Ryu Sook Gallery Seoul
Paulson Press Berkeley
Perimeter Gallery Chicago
Photology Milan
Pillsbury & Peters Fine Art Dallas
Poligrafa Obra Grafica Barcelona
Maya Polsky Gallery Chicago
Galeria Joan Prats Barcelona
Galerie Proarta Zurich
Galeria Punto Valencia
REVOLUTION Ferndale
Riverhouse Editions/van Straaten Gallery Steamboat Springs
Rocket London
Margarete Roeder Gallery New York
Galeria Nara Roesler São Paulo
Galerie Haus Schneider Ettlingen/Karlsruhe
Galerie Michael Schultz OHG Berlin
Carrie Secrist Gallery Chicago
Lisa Sette Gallery Scottsdale
Jack Shainman Gallery New York
Shark's Ink Lyons
Susan Sheehan Gallery New York
Sherman Galleries Sidney
Shoshana Wayne Gallery Santa Monica
Brent Sikkema New York
Sollertis Toulouse
Carl Solway Gallery Cincinnati
Galerie Pietro Sparta Chagny
Springer & Winckler Galerie Berlin
Jiri Svestka Gallery Prague
Tandem Press Madison
Timothy Taylor Gallery London
Paul Thiebaud Gallery San Francisco
Galerie Barbara Thumm Berlin
Cecilia de Torres New York
Galeria Trinta Santiago de Compostela
Christophe Van de Weghe Fine Art New York
Vedanta Gallery Chicago
Fondation Veranneman Kruishoutem
Galeria Visor Valencia
Vivita Firenze
Voges+Deisen Franfurt am Main
Von Lintel & Nusser New York
Waddington Galleries Ltd. London
Waddington & Tribby Fine Art Boca Raton/Palm Beach/London
Joan T. Washburn Gallery New York
Galerie Iris Wazzau Davos
Winston Wachter Mayer Fine Art, Inc. New York
Wohnmaschine Berlin
Worthington Art Chicago
Galerie Xippas Paris
Donald Young Gallery Chicago
Zolla/Lieberman Gallery Chicago
Zwirner & Wirth New York

Introducing a new initiative for 2001

the international invitational at art chicago

Presenting 20 of the world's most innovative contemporary art galleries representing a spectrum of influential artists electrifying today's international art world.

asprey jacques London
ars futura Galerie Zurich
Luis Campaña Galerie Cologne
Cohan Leslie and Browne New York
Chicagoprojectroom Los Angeles
Kapinos Berlin
galleria francesca kaufmann Milan
Andrew Kreps Gallery New York
Galleri Tommy Lund Copenhagen
Modern Art Inc. London
Galleria Giò Marconi Milan
Meyer Riegger Galerie Karlsruhe
Galleria Franco Noero Torino
The Project New York
Nils Staerk Contemporary Art Copenhagen
Galleri Wang Oslo
Anthony Wilkinson Gallery London
works on paper, inc. Los Angeles
The Modern Institute Glasgow
Serge Ziegler Galerie Zurich

Art Chicago 2001

May 11–14 at Navy Pier

To receive more information contact:
Thomas Blackman Associates,
230 West Huron, Chicago IL 60610, 312.587.3300,
312.587.3304 fax
email: info@artchicago.com or visit us at
www.artchicago.com

Vernissage '01

Vernissage '01 will take place on Thursday, May 10 in Festival Hall at historic Navy Pier. Hosted by the Museum of Contemporary Art's Womens' Board, this glamorous benefit for the MCA gives you the opportunity to be among the first to preview art from the most prestigious international galleries. To purchase tickets, or to find out more about special patron packages, please call the MCA's Development Department at 312.397.3868.

Larry Towell. Projets 1985-2000

Diana Thorneycroft. Le corps, leçons et camouflage

Exposition organisée par l'Art Gallery of Southwestern Manitoba et mise en tournée par The Winnipeg Art Gallery, avec le généreux appui du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts du Manitoba et de Canadian Cargo.



Diana Thorneycroft, *Sans titre (Masque)*, 1990

Du 21 avril au 8 juillet 2001

Musée canadien de la photographie contemporaine
1, Canal Rideau, Ottawa (613) 990-8257 mcpc.beaux-arts.ca
Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.

MCPC/CMCP

Musée des beaux-arts du Canada | National Gallery of Canada

Canada

Take Two / Reprise

26.04.01—24.06.01

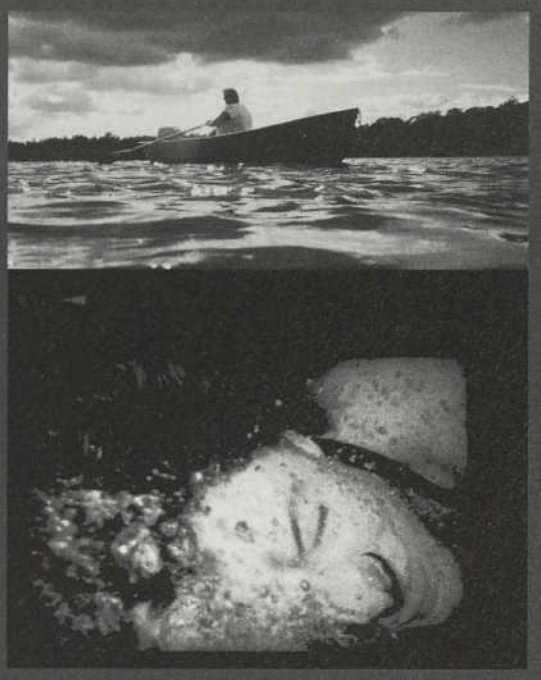
Présent Composé

05.07.01—23.09.01

The Ottawa Art Gallery | La Galerie d'art d'Ottawa
2 Daly, Ottawa, Ontario K1N 6E2 (613) 233-8699
fax (613) 569-7660 www.cyberus.ca/~oag

The Canada Council for the Arts
Le Conseil des Arts du Canada
Millennium Fund Fonds du nouveau millénaire

oag GAO



Sue Lloyd, night/storm, 2000

April 5 to May 12, 2001

breath taking

SUE LLOYD AND KELLY MCCRAY

Curated by Carla Garnet and Sharon Switzer

May 17 to June 23, 2001

ETERNAL COMMENTARY

WRITERS RESPOND TO PHOTOGRAPHY

Artists: Christian Boltanski, Jack Burman, Edward Burtynsky, Robin Collyer, Eli Langer, Chris Marker, Cynthia Pillips, Hiroshi Sugimoto and Élène Tremblay; and crime scene photographs.

Writers: Terence Dick, Rosemary Donegan and Shirley Madill

Curated by Scott McLeod

Presented in collaboration with **PREFIX PHOTO**

GALLERY TPW

80 Spadina Avenue, Suite 310. Toronto, Ontario. M5V 2J3

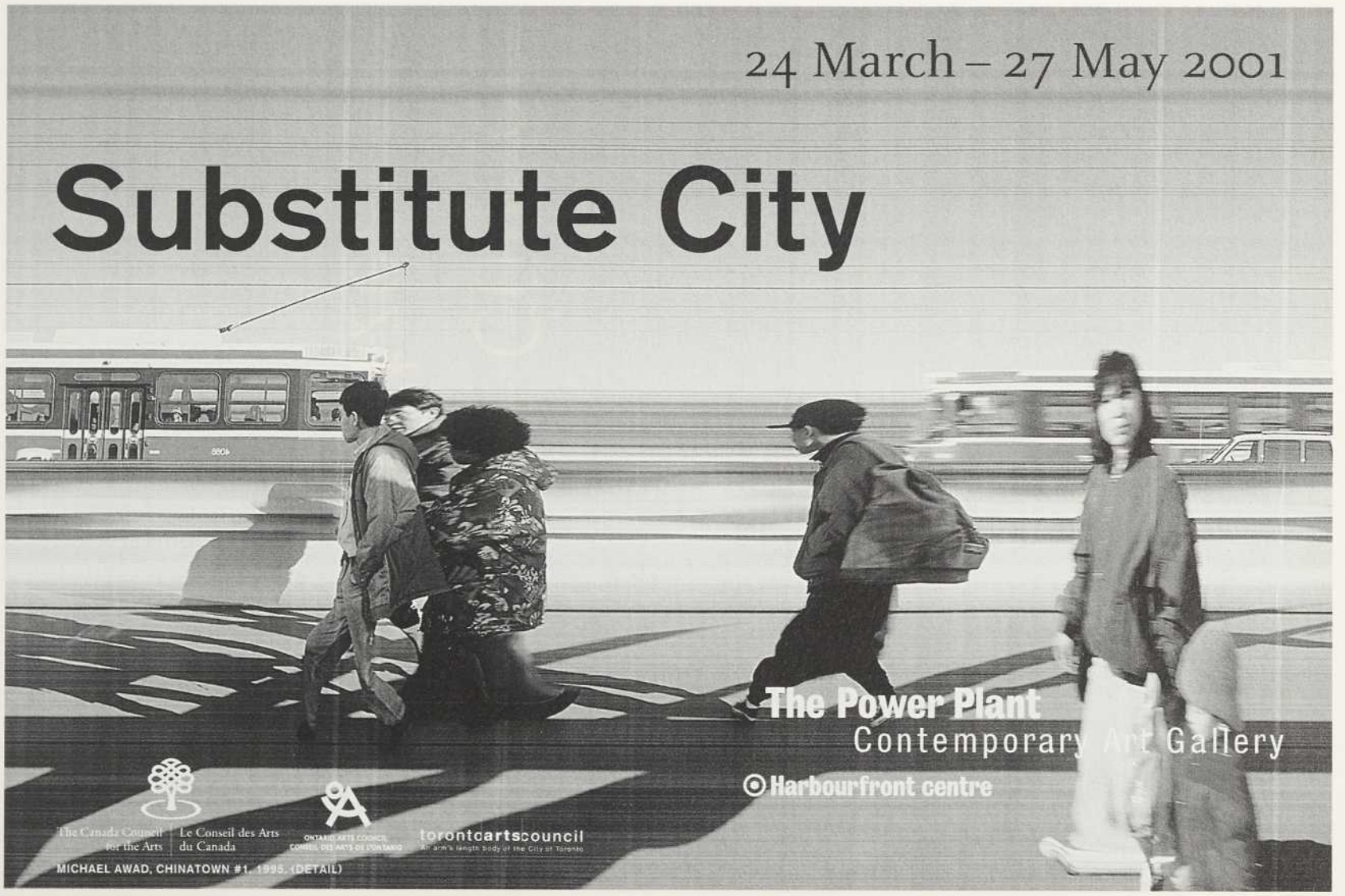
Phone: 416-504-4242 | Fax: 416-504-6510

E-mail: gllrytpw@interlog.com

Call for Submissions from Artists and Curators

Gallery TPW welcomes exhibition proposals from local, national and international Artists and Curators in all stages of their careers.

Annual deadlines: January 30, April 15 and September 30.



Urgent Witness/DRAWN REMAINS
Daniel Erban, Michelle Gay, Sadko Hadzihasanovic, Emmanuel Kourounis, John Scott
Curated by Rebecca Diederichs and Kym Pruesse
March 28 - April 28

Short Circuits
Alan Van Wijgerden
sponsored by iMAGES FESTIVAL
March 28 - April 28

Pheromone Link™
Clara Ursitti
May 9 – June 9

Machinate
Laiwan
May 9 – June 9

YYZ acknowledges the support of its membership; the Canada Council for the Arts; the Ontario Arts Council; and the City of Toronto, through the Toronto Arts Council.

YYZ Artists' Outlet
401 Richmond St. West Suite 140
Toronto, Ontario M5V 3A8
tel/416.598.4546
fax/416.598.2282
yyz@interlog.com
www.interlog.com/~yyz

YYZ

Jill Culiner
Sharon Switzer

La Mémoire Effacée
March 8 - April 22, 2001

Shadow Play
Curator: Carolyn Bell Farrell
May 3 - June 10, 2001

The Koffler Gallery
Koffler Centre of the Arts
4588 Bathurst Street
Toronto Ontario
Canada M2R 1W6

tel (416) 636-1880 x268
fax (416) 636-5813



Kim Adams, *The Bruegel Bosch Bus* (detail), work in progress.

oakville galleries

10.02.01 • 01.04.01
CAROL WAINIO
Contemporary Registers
(An exhibition organized and circulated by Musée d'art de Joliette)
Guest Curated by Michèle Thériault
at both locations

21.04.01 • 10.06.01
PANYA CLARK ESPINAL
The Visitor
Curated by Marnie Fleming
in Gairloch Gardens

05.05.01 • 24.06.01
KIM ADAMS
The Bruegel Bosch Bus
Curated by Marnie Fleming
at Centennial Square

Gairloch Gardens 1306 Lakeshore Rd. E. **Centennial Square** 120 Navy St.
Offices 1306 Lakeshore Rd. E., Oakville, Ontario, Canada, L6J 1L6
T: 905.844.4402 F: 905.844.7968 www.oakvillegalleries.com oakgalleries@idirect.com



SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY

until April 29

DAVID KRAMER

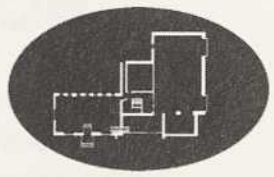
JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER

May 6 - June 17

Art's Alive & Well in the Schools

Their Own Backyard

from the Collections of the University of Lethbridge



June 23 - August 19

GWEN CURRY

PHIL BERGERSON

601 - 3rd Avenue South
Lethbridge AB T1J 0H4
tel 403.327-8770
fax 403.328-3913
www.saag.ca
info@saag.ca

Gratefully acknowledged is the funding assistance of The Canada Council for the Arts and the Alberta Foundation for the Arts

Charles H. Scott Gallery

JULIUS SHULMAN June 2 to July 22, 2001 - Opening June 1 at 7:30pm - Charles H. Scott Gallery

EERO SAARINEN June 2 to July 8, 2001 - Opening June 1 at 7:30pm - ECIAD Concourse Gallery

Eero Saarinen organized by the University of Michigan School of Architecture and toured in Canada by the Embassy of Finland.

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

EMILY CARR INSTITUTE OF ART + DESIGN

1399 Johnston Street, Vancouver, B.C. V6H 3R9 **P.** 604.844.3809 **F.** 604.844.3801 **E.** scottgal@eciad.bc.ca

the CANADIAN PHOTOGRAPHIC PORTFOLIO SOCIETY

Publishers of limited edition portfolios since 1985

Our most recent edition:

ANGELA GRAUERHOLZ

Là tout n'est qu'ordre et beauté

EDITION OF TEN

Previous publications: DAVID ASKEVOLD, *Love Mansion*, 1998 • LIZ MAGOR, *Military Through the Ages*, 1996 • STAN DOUGLAS, *Accompaniment to a Cinematographic Scene: Ruskin BC*, 1992† • CHERYL SOURKES, *Language Is Means*, 1991 • GEOFFREY JAMES, *La Campagna Romana*, 1991 • RAYMONDE APRIL, *Les temps satellites*, 1986 • IAN WALLACE, *My Heroes in the Streets – Studies for Pictures on Canvas*, 1986†

† Sold out

FOR MORE INFORMATION CONTACT CPPS AT:

520 HAWKS AVENUE, VANCOUVER, CANADA, V6A 3H9

TEL / FAX: (604) 253-2550 • EMAIL: bjeffries@telus.net

APRIL 14 - MAY 27, 2001

DISFARMER

PORTRAITS FROM ARKANSAS

SEYDOU KEÏTA

PORTRAITS FROM MALI



Photo: Mike Disfarmer, *untitled,* courtesy of Arkansas Arts Center.

Presentation House Gallery

333 Chesterfield Ave, North Vancouver, V7M 3G9 Tel 604 986 1351 Fax 604 986 5380 www.presentationhousegall.com

Grand Opening of the new CAG

May 5 to July 14 **KEN LUM**

May 5 to July 14 **GERMAINE KOH**

CAG **Contemporary Art Gallery**

555 Nelson Street
Vancouver BC
Canada V6B 6R5

T 604 681 2700
F 604 683 2710
cag@axionet.com

The CAG gratefully acknowledges the continued financial support of The Canada Council for the Arts, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the BC Arts Council and the BC Gaming Commission, and our members.

The Canada Council for the Arts / Le Conseil des Arts du Canada
British Columbia Arts Council
City of Vancouver

PARACHUTE 103

Image et mouvement _ Image and Movement

Des textes sur le travail de _ Texts on the work:
Pierre Bismuth, Jonathan Crary, Stan Douglas, Atom Egoyan, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Jaki Irvine, Manon Labrecque, Sharon Lockhart

Collaboreront à ce numéro _ Contributing to this issue are:
Norman Byrson, Emmanuel Hermange, Jacinto Lageira, Gordon Lebredt, Coaimhín Mac Giolla Léith, Charles Reeve, Christine Ross, Stephen Wright

En kiosque _ On sale: Juin 2001 _ June 2001

[www.parachute.ca]