

6337.com

para-para-

018

IV V VI 2005

gratuit _ free



art contemporain _ contemporary art

Marc de Verneuil > Ready to Shoot: Fernseh Galerie
(Galerie télévisuelle) Gerry Schum / Videogalerie Schum,
Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf

Shep Steiner > Robert Smithson, Museum of Contemporary Art,
Los Angeles

Marie-Eve Charron > Excès de vitrine, lieux divers, Chicoutimi

Yann Poireau > Holly King, «Vistas», galerie Art Mûr, Montréal

Pierre Saurisse > Evolution 2004, lieux divers, Leeds (Angleterre)

Frédéric Maufas > Vito Hannibal Acconci Studio,
Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes

Michael Carroll > Metamorphi - 9th International Architecture
Exhibition, Venice

Anne Bonnin > Didier Courbot et Roman Ondák,
Domaine de Kerzuéhenec, Bignan

Adrienne Lai > Brady Crumfield, Western Front, Vancouver

William Wood > Massive Change: The Future of Global Design,
Vancouver Art Gallery, Vancouver



GERRY SCHUM, DREHARBEITER ZU LAND, JAN DIBBETS, 12-HOUR TIDE WITH PERSPECTIVE CORRECTION,
HOLLÄNDISCHE KÜSTE, FEBRUARY 1969; PHOTO: URSULA WEVERS, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION
DE KUNSTHALLE, DÜSSELDORF. © GERRY SCHUM © URSULA WEVERS.



MARIE-ANGE THÉRIAULT, «EXCÈS DE VITRINE» (VUE DE L'INSTALLATION), 2004; PHOTO: ALAIN DUMAS, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

Ready to Shoot: Fernsehgalerie (Galerie télévisuelle) Gerry Schum / Videogalerie Schum

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, mars – mai 2005 | Norwich Gallery, Norwich, 12 janvier 2005 –

26 Février 2005 | ARC Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, 23 octobre – 28 novembre 2004

Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 23 juillet – 10 septembre 2004 | Casino Luxembourg, Luxembourg,

27 mars – 6 juin 2004 | Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 14 décembre 2003 – 14 mars 2004

«La galerie télévisuelle est née du désir de confronter directement un public aussi large que possible aux tendances actuelles de la scène artistique internationale». C'est en ces termes que Gerry Schum et Ursula Wevers inaugurent «Land Art», la première exposition télévisuelle qu'ils réalisent pour la chaîne ouest-allemande sfb. Nous sommes le 15 avril 1969, il est 22 h 15, et dans 25 minutes, 100 000 téléspectateurs vont assister à la première émission au monde montrant des œuvres d'art spécialement conçues pour la télévision et n'existant que le temps de leur diffusion. L'événement est exceptionnel, car, à cette époque, l'art contemporain n'a pas encore la forte visibilité que nous lui connaissons actuellement. Mais ce jour-là, le public découvre des créations d'un genre nouveau, où la toile du peintre cède sa place à la plage, la campagne ou au désert envisagés désormais en tant que matériaux sans limites d'une expression plastique libérée du culte de l'objet. Gerry Schum, aux côtés de Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets et Walter De Maria, vient de promouvoir le land art. L'Histoire est en marche... Or, trente ans plus tard, son contributeur demeure toujours inconnu. La rétrospective européenne inédite que lui consacre la Kunsthalle Düsseldorf, et qui a circulé dans plusieurs musées en Europe, paraît donc incontournable, d'autant plus qu'en précurseur des grands noms de l'art d'aujourd'hui, Schum est également l'un des pères de l'art vidéo. L'occasion de revenir sur un projet ambitieux, plus que jamais d'actualité, et d'appréhender sous un angle novateur le land art, tout comme l'arte povera et l'art conceptuel à l'honneur dans la seconde exposition télévisuelle «Identifications» (1970) et les productions de la «Videogalerie Schum» (qui prend fin avec le suicide du vidéaste en 1973). Il faut dire que revisitées sous le prisme de la caméra, ces formes d'art apparaissent sous une nouvelle lumière, avec un dynamisme narratif dont le relief éloigne le spectateur des images statiques habituellement véhiculées par le musée.

On peut en juger en se plongeant, littéralement d'ailleurs, dans *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective* (février 1969) de Jan Dibbets. Avec l'artiste hollandais, le spectateur est témoin, en l'espace de 7 min 32 s, d'une métamorphose spectaculaire du paysage. Son concept de *correction de perspective*, qui consiste à photographier des trapèzes selon l'angle de vue précis qui permet de les voir comme des carrés, est ici appliqué à grande échelle sur une plage déserte et en proie à la montée des eaux. Cette anamorphose, vivante, mais éphémère, réaffirme la capacité d'un art toujours prêt à échapper au regardeur (la marée finira par effacer la figure) tout en insistant sur l'importance du point de vue dans la perception de l'œuvre (impossible sans le cadre du petit écran). À moins que cet *Object*, considéré de façon plus subversive, soit un clin d'œil aux tumultueuses années 1968: étymologiquement, en effet, *Tide* (marée) peut aussi se traduire par *courant de pensée... ou vague de protestation*. Mais au fond, ce film de Dibbets, par la puissance scénographique qui s'en dégage et les propos qu'il sous-tend, est emblématique du land art que renseignent les sept autres fictions de la «Fernsehgalérie». Du coup, et comme par respect pour Schum qui s'est toujours interdit, à l'instar de Kubrick, d'ajouter des commentaires à ces films, nous choisissons de ne pas les dévoiler.

Dans les deux interventions télévisées produites après «Land Art», on découvre là encore le pouvoir suggestif, mais combien trompeur, des images. On pense inéluctablement à Magritte. Avec *TV Project Self Burial* (1969) de Keith Arnatt, notamment, le spectateur est piégé par un jeu de photographies dont l'apparition à l'écran, brutale, sans commentaire et savamment orchestrée entre le 11 et le 19 octobre 1969, va donner l'impression que l'artiste sombre

progressivement dans la terre. Cet «auto-enterrement», dont on se doute qu'il n'a pas eu lieu tant la supercherie est flagrante, convoque la mort de l'artiste selon un processus artificiel qui oblige le spectateur, par collage mémoriel, à recomposer l'histoire de cette fiction silencieuse. L'attention est donc particulièrement sollicitée par ces pauses subliminales qui semblent, assez ironiquement, critiquer le matraquage visuel inhérent à la télévision. Dans la même veine, *TV as a Fireplace* (1969) de Jan Dibbets nous laisse en tête-à-tête avec un feu de cheminée. Et ce sont les mêmes flammes filmées qui seront diffusées chaque soir entre Noël et la Saint-Sylvestre 1969 durant 12 min 45 s à la fin des programmes de la chaîne allemande wdr. Non dénuée d'humour, l'œuvre pour le moins chaleureuse illustre bien l'idée chère à Gerry Schum de privilégier la communication de l'art sur sa possession. Profonde, aussi, si l'on en croit Hubert Reeves qui compare l'engouement du public pour une éclipse de Lune à l'émotion qu'on peut tous ressentir devant un feu de bois, considérant ces deux attitudes comme la perpétuation de rites ancestraux.

Les films d'«Identifications» marquent le retour de l'artiste et, partant, relèguent le paysage au second plan. Le corps devient désormais le support d'expression, quand il n'est pas l'œuvre elle-même. Et c'est avec Joseph Beuys, Reiner Ruthenbeck, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Hamish Fulton, Daniel Buren, Gilbert & Georges, entre autres, que les téléspectateurs retrouvent les nouvelles expérimentations filmées par Schum. Les lieux, comparés aux paysages exceptionnels de land art, sont banals (industriels, agricoles ou désaffectés) et les interventions, parfois drôles (lorsque Ger Van Elk tond un cactus avec un rasoir pour homme), souvent impressionnantes et physiques (en témoignent les 250 litres d'eau d'un bidon métallique déversés d'un seul coup par Rinke ou les soulèvements de blocs de pierre de Rückriem), immobiles aussi (on ne présente plus le travail de sculpture vivante de Gilbert & Georges) et même didactiques (lorsque Giovanni Anselmo refait pour les yeux du spectateur son *Torsione* (1968), icône de l'arte povera aujourd'hui répandue par des images inertes). Ce qui frappe dans ce regroupement, c'est son caractère hétéroclite, comme si on avait à faire à une grande famille. Cette idée, que revendiquent d'ailleurs certains tenants de l'arte povera comme Jannis Kounellis ou Michelangelo Pistoletto, conduit naturellement à leur aîné, Joseph Beuys. Le film que lui consacre Schum, et qui montre l'artiste en sérieux pourparlers avec un vieux téléviseur désespérément muet (étouffé, châtié ou ausculté avec un saucisson utilisé comme un stéthoscope), est à l'image, à la fois visionnaire et tragique, des déboires qu'auront connus Gerry Schum et Ursula Wevers, dès l'origine de leur aventure, face aux logiques inébranlables des directeurs de programmes de la télévision d'une époque où tout semblait encore possible. > Marc de Verneuil

L'auteur est architecte, photographe, critique et travaille depuis 1994 sur le projet inédit d'un Observatoire du Land Art (forêt de Meudon, France).

marc.de.verneuil@free.fr

Robert Smithson

Museum of Contemporary Art | Los Angeles
September 12 – December 13



ROBERT SMITHSON, *SPIRAL JETTY*, 1970, GREAT SALT LAKE, UTAH, BLACK ROCK, SALT CRYSTALS, EARTH, RED ALGAE, WATER, VARIABLE DIMENSIONS; PHOTO: GIANFRANCO GORGIONI, COURTESY MOCA LA, ART © ESTATE OF ROBERT SMITHSON, LICENSED BY VAGA, NEW YORK.

The experience of Robert Smithson's work and its interpretation have always been at odds. MOCA-LA's compelling and comprehensive Smithson retrospective, along with the important catalogue of essays, does not change this historical fact or suture the nature of this disjunction. For the most part it seems rather to have turned the extant pattern of experience and interpretation on its head, as if in keeping with the mirror reversals so central to the artist's practice.

Let me put it this way: if at one time art historical writing on this seminal figure of American art in the 1960s and 1970s could never quite face up to the lack of presence in the work, it now seems that scholarship has generally resigned itself to precisely this fact; and what's more, attributes it to the artists' concerted attempt to deconstruct the hegemony of sight in the wake of modernism and in face of minimalism. Conversely, what MOCA-LA's retrospective does for Smithson's work is something that previous museum shows of this artist's

wide-ranging practice have never accomplished – at least for this reviewer. That is, reconstruct the grammatical neighbourhood of Smithson's works – a palimpsest-like texture of incredibly fertile, wide-ranging and unrealizable ideas, parallel dialogues, supplemental writings, auxiliary economies, early obsessions, artistic reference points, and motifs reworked over time – in such a rich way, and in such a compressed, proximal space that the works gain a presence after all.

It is a strange turn of events, especially if one considers that by the looks of it there seems to be a modicum of theoretical agreement between the two parties regarding the terms of Smithson's achievement. Indeed, the curators have gone a long way in showing precisely the Smithson that art history values. In the first two galleries, especially, one sees a practice that begins to take aim at a notion of the isolated and singular artwork; initially, and least successfully in a number of paintings that divert viewers' attention from the medium toward that of a painful reli-

gious thematic, and in a series of drawings that incorporate collaged elements by way of an overtly gay aesthetic that fairly jumps off the page. Circa 1964 Smithson can be seen breaking down the object through minimalist repetition; through the problem of reference – predominantly an art historical optic fixated on the work of Donald Judd, but also as a function of channeling attention toward the meta-discourses of mineralogy and popular culture; and finally, via works housing mirrors placed in perplexing arrangements. Of these, *Enantiomorphic Chambers* (1965) are surely the last stepping stone to Smithson's mature work. The confusion aroused by the viewer's uncertainty as to what exactly one is looking at, looking for, or if one is to use the apparatus at all, save as a good reason to look away or at something else, goes to the heart of the matter. The temptation in this work – a veritable byline of the artist's practice – is to circumvent or bypass the habitual circuitry animated between subject and object for a cathexis with what Thomas Crow calls the "sedimentary array" of support material. Instead of being drawn into dialogue with the work, one is carried off to transparent understandings offered up by the optical theory behind the work, to the books in the artist's library, or to parallel texts on crystallography and sedimentology written by the artist himself.

Just how much pressure is being placed on the object to achieve this feat is easily lost on experience. But then, with interest diverted from the object itself onto the fertile plain of ideas, further projects, earthworks...entropy, one can lose oneself. Thus the map and photographs of *The Monuments of Passaic* (1967) which are so very banal and beside the point. The point being that in relation to Smithson's experiments up to and including 1968, only a slight increase more in pressure and the object is emptying out of the white cube altogether and being reconstituted in an elsewhere. How very thin the line between reference and presence all of Smithson's pre-1968 works tread is worth noting. If less reaching in their scope, they are little less tenuous than the highly unstable dialectic around which the classic Non-sites turn. What is finally visible in this exhibition then is how Smithson's unique approach to institutional critique emerged from a series of progressively radicalized experiments in what I would call the *patterning or rhetoric of avoidance*.

This brings me back to the question of presence that the works possess in spite of the efforts by the essayists and curators alike at unearthing Smithson's original intentions. Take *Nonsite (Oberhausen, Germany)* (1968). What minimal contractual obligations bind the viewer to the object are here expedited: one is instantly whisked away and deposited in a gritty location elsewhere. Not only does the map itself take one there, as well as the mimetic apparatus of photography, but the physicality of dirt and rocks inside the gallery transport one outside as well. However, the slippery point which is so easily forgotten – especially in face of the documentation or film relating to *The Spiral Jetty* (1970), which has, I assume, many wrapped around its finger and planning a site visit to Rozel Point in the coming year – is that it is only in face of the object that one travels at all. The systematic substitution and ex-

change of an inside for an outside is uncontrollable; the sequencing of tropological inversions cannot help but spiral back toward its origin and then out again, so as to make what Smithson described as the movements of a "sublime nausea" more and more tangible. In all it suggests that the dialectical resources of the system Smithson summons – call it the Smithson system – is a far, far larger entity than the cognitive capacity most individuals can handle, let alone juggle with such facility and simplicity, as Smithson himself was able.

What should be obvious thus far is that nothing propels one toward the front ranks of theory about Smithson's art faster than acknowledging the negative moment of experience that nests within each positive flight into the conceptual realm. How one might suggest that Smithson moved far beyond even the horizon of this abstract theory can be briefly sketched out if one focuses on Smithson's signature use of mirrors. As a visual device with very strict conventions for use, the mirror opened up Smithson's art to a parallel, deterministic and everyday universe of exchange and substitution of which even he was an exile. Nowhere is this point made more salient in the present exhibition than in *Chalk-Mirror Displacement* (1969) and *Non-Site (Essen Soil and Mirrors)* (1969). In my experience one takes in both pieces – the white of the one, the orange-red of the other – at first from a distance, as aesthetic wholes, and only then settles in to the job at hand. And one is never in any doubt about what the task at hand is: what is required of the conscientious viewer is to find a perspective that works, for it goes unsaid that whenever one is dealing with mirrors only so many perspectives work. In the case of both works what one finds oneself jockeying for is a position from which the configuration of mirrors, the angle from which one is looking at them, and the arrangement of dirt and rock all lend themselves to the fiction of wholeness. The mirrors should cast a perfect double for the rubble that lies behind them. The mirrors should look as if they are transparent, rather than reflective, to such an extent that the viewer is tempted to place one's foot in the mirror to prove the trick – I mean sufficiently between two of the radiating panes to confirm the illusion. At which point one imagines oneself to be in Smithson's shoes; that he himself had previously experienced this very doubleness that amounts to wholeness, and that by virtue of this tacit agreement forged between the artist and an undetermined future viewer, that viewer will know that Smithson had willfully entered into a duplicitous situation on the figural level as well. > Shep Steiner

The author is currently working on a book on high modernist painting and living in the O.C.

Excès de vitrine

Lieux divers | Chicoutimi | 17 septembre – 15 octobre

Chère aux institutions muséales dans leur procédé de fétichisation de l'œuvre, la vitrine est un dispositif visuel courant dans le champ des arts. Elle est aussi un mode exploité par certains espaces d'exposition qui veulent, tout au contraire, affranchir l'œuvre d'art de l'enceinte du champ spécifique qui lui est prescrit en lui donnant un visage sur la rue. Dans un cas comme dans l'autre, la vitrine rappelle sa logique : elle donne à voir, certes, les objets qu'elle contient, mais elle est une frontière physique qui exacerbe le désir de les posséder et nourrit, par sa transparence, une proximité illusoire avec ceux-ci ou renforce son côté spectaculaire. En d'autres mots, elle participe à l'aliénation du regardeur tout en lui procurant le sentiment réconfortant de pouvoir jouir de ce qu'elle exhibe.

C'est en partie cette dynamique singulière composée d'attraction et d'éloignement que l'événement Excès de vitrine entendait interroger. Sous le commissariat d'Alain-Martin Richard, l'événement réunissait à Chicoutimi dix artistes de la région en les invitant à réaliser des projets in situ dans autant de vitrines de commerces situés sur la rue Racine, l'artère principale dans la partie historique de la ville. Il n'est pas inutile de préciser que l'événement poursuivait le désir de redonner au centre-ville une activité perdue, effritée par les récents développements économiques. Plus qu'une préoccupation locale, cet état de fait concerne aussi d'autres agglomérations urbaines du Québec qui, comme Chicoutimi, ont vu, au cours des dernières années, la vie de leur centre-ville minée par l'implantation de grands centres commerciaux, Wal-Mart et autres géants du commerce de détail, désormais alignés aux abords de la ville sur des boulevards impersonnels. En toute cohérence, chacun des artistes de l'événement a été logé dans l'espace commercial d'un propriétaire indépendant et non d'une franchise. C'est ainsi que, en plus de pointer un des effets pervers, et déjà palpable, de la mondialisation, Excès de vitrine renouait avec la vitrine d'échelle modeste, celle des petits commerçants dont les affaires dépendent souvent d'une relation plus personnalisée avec le consommateur, visage encore humain dans cet ère de capitalisme avancé. Sans faire l'apologie des commerces occupés – la commande in situ n'a-t-elle pas justement, et de surcroît lorsqu'elle est en vitrine, cette vertu commode de promouvoir, en donnant à «voir», les lieux où l'artiste inscrit son œuvre? – et sans souscrire avec complaisance au discours promotionnel moussé par l'Association des centres-villes de Chicoutimi, partenaire financier de l'événement, Excès de vitrine s'inscrivait plutôt d'intelligente façon dans la foulée de certaines pratiques artistiques actuelles qui ont pour *modus operandi* les transactions et les échanges à même le «réel». À la différence de ces pratiques dont, entre autres, les stratégies se modélisent sur la sphère commerciale pour élaborer des entreprises fictives et des fictions d'entreprises relativement autonomes, les projets en cours à Chicoutimi devaient se greffer à leur structure d'accueil afin de s'infiltrer dans les activités du commerce, appelées ainsi à devenir, sous l'effet d'un parasitage contrôlé, des éléments constitutifs et constituants de leur élaboration. Outre la nature des affaires traitées dans chacun des commerces qu'ils devaient prendre en compte, les artistes ont négocié leur présence avec le propriétaire des lieux au fil de deux semaines de montage.

Chacun des artistes a mis en place des modalités menant à l'extension physique, métaphorique ou symbolique de la vitrine, lieu d'ébauche et d'arrivée de l'œuvre et non, dans l'esprit donné par le commissaire, simplement espace frontal d'affichage ou espace transitoire de l'extérieur vers l'intérieur. Jacques Blanchette, logé dans un salon de coiffure, s'est intéressé aux restes capillaires. Il en a fait une cueillette attentive et minutieuse pour les amasser ou les façonner en boucles afin de les suspendre parmi des mouchoirs ayant essuyé l'excès de rouge à lèvres de sa copine, empreintes intimes du corps destinées autrement elles aussi à la poubelle. Ce recyclage ouvrait sur une esthétique du surplus, du corps indiciaire et fragmenté glané au quotidien, une sorte d'intensification poétique des activités économiques du commerce.

C'est à travers une temporalité journalière inscrite dans les activités du commerce qu'une bonne part des interventions artistiques ont répondu au projet global dans sa volonté d'excéder la vitrine, elle qui souvent suspend le temps, qui le cristallise dans le moment parfait de l'idéalisation par des étalages commerciaux toujours plus sophistiqués en phase avec le calendrier des festivités. En cela, la plupart des vitrines occupées par les artistes donnaient à voir l'envers du décor dans leur façon d'exhiber une activité en cours ou la genèse progressive de leur projet, devenant laboratoire plutôt que lieu de stase. Il a fallu, par exemple, plusieurs jours à Cindy Dumais pour réunir ses matériaux, elle qui, dans la boutique de mangas et de superhéros qui lui était attribuée, voulait élaborer un récit fictif à partir de figurines en thermoformage à l'effigie des deux propriétaires et des clients franchissant la porte du commerce.

Le projet de Guy Blackburn, quant à lui, occupait une librairie avec une mosaïque d'extraits de textes littéraires retenus après qu'ils aient été lus par des passants choisis par l'artiste dans un périmètre élargi qui le conduisait dans les grands centres commerciaux, là où la lecture n'a pas sa place. De fait, la vitrine colligeait aussi les textes orphelins, ceux qui avaient été boudés par les lecteurs ou consommateurs trop pressés; par ces refus, aussi exposés quoique moins nombreux, l'artiste révélait le degré plus ou moins grand de disponibilité, d'ouverture à l'imaginaire, de possible rupture du temps fuyant de



CARL BOUCHARD, «EXCÈS DE VITRINE» (VUE DE L'INSTALLATION), 2004; PHOTO ALAIN DUMAS, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

l'efficacité marchande. Pierre Dumond a de son côté utilisé les congélateurs de la crèmerie La Mégère pour en faire des incubateurs de givre sur vitre dont les configurations mirifiques étaient photographiées par l'artiste après les avoir judicieusement rehaussées au moyen d'éclairages. Habituellement inactif en dehors de la saison estivale, le commerce a délaissé les crèmes glacées pour les gaufres, laissant ainsi le champ libre à l'artiste qui a utilisé toutes les installations en place, jusqu'à exploiter les haut-parleurs extérieurs pour y diffuser le son amplifié des machines vrombissantes du commerce autrement invisibles, car situées au sous-sol. Le commerçant y a certes trouvé son compte, mais on peut dire aussi que Dumond a pratiqué une infiltration des plus réussies.

D'autres projets se sont plus difficilement affranchis du caractère frontal de la vitrine. C'était le cas de Boran Richard qui a procédé à un intéressant travail d'investigation dans la ville pour donner une visibilité aux citoyens oubliés en les photographiant, mais le dispositif de présentation dans la vitrine de l'hebdomadaire *Voir*, une mosaïque de téléviseurs, donnait un portrait figé, trop près des codes habituels de présentation. Dans l'agence de voyages où elle était située, Michelle Rhéaume, au moyen d'images vidéo, de son et d'objets, a fait une installation reprenant le thème du voyage et du déracinement. Cependant, l'installation, en plus de s'élaborer autour du récit personnel de l'artiste, semblait surtout développer un ancrage strictement thématique avec les affaires du commerce à partir d'un montage quasi scénique. Les déplacements évoqués par Jean-Jules Soucy faisaient d'abord sourire: l'artiste s'activait sur un vélo stationnaire donnant sur la rue, tel qu'on les voit dans les Nautilus, mais l'artiste se trouvait parmi les tableaux d'une galerie d'art commerciale; il additionnait les kilomètres pour se rendre à Montréal, première escale d'une tournée qu'il annonçait nationale. Si l'opération ne manquait pas de mordant en confrontant des identités artistiques diamétralement opposées, la dépense physique de Soucy ironiquement choisie dans le cadre d'une démarche conceptuelle – doublé d'un réel travail de remise en forme – et le «métier» de peintre célébré par la galerie, elle signifiait aussi le retour sur la scène artistique d'un artiste prisé dans la région pour ses projets de nature communautaire.

D'autres projets, encouragés sans doute par la nature des commerces occupés, travaillaient davantage l'axe du désir, thème inséparable de la vitrine. Dans sa vitrine de boutique de mariée, Marie-Ange Thériault avait fort à propos magnifié l'étalage d'objets dans une vitrine fermée accentuant la relation spéculaire qui sous-tend la projection du moi dans la sphère idéalisée du désir de l'économie marchande. Le tableau composé par l'artiste foisonnait de détails, cumulait des objets divers (farine, ruban, filtre, tissus) sélectionnés d'abord pour leur blancheur immaculée coïncidant avec le thème marital. La vision onirique suggérée par ce spectacle à la fois baroque et épuré se tordait finalement pour laisser poindre une réalité plus inquiétante marquée par la fragilité des objets

réunis, par leur connotation domestique et leur banalité. Bien que fixe, le tableau ne souscrivait pas à une vision unique, ce qui faisait sa réussite.

Pour Claudine Cotton, la vitrine de la boutique de vêtements Classique mode servait d'interface pour un tableau vivant où des figurants volontaires venaient patiemment accrocher des chardons sur des fragments de vêtements qui les unissaient, matérialisant bellement la relation épineuse et attractive des amoureux. Dans ce registre également, la contribution de Carl Bouchard était notable. Les écrans de projection qu'il avait réunis dans la vitrine d'un cybercafé devenaient des surfaces de projection inversée; il avait découpé à même la planéité opaque du support des bras extensibles qui suggéraient un geste fragile tendu vers l'autre. Cette technologie d'une autre époque commentait à sa façon le comportement des usagers du commerce venus sonder l'hypervitrine qu'est Internet, notamment à la recherche, peut-on présumer, de l'âme sœur. Ce pouvoir séducteur du désir virtuel, leurre peut-être, était ostensiblement mis en cause par l'artiste grâce à l'intrusion d'images sur les fonds

d'écran et à l'apparition au cours des jours dans la vitrine d'éléments autres sollicitant la communication, comme des lettres en plastique pour construire des mots, ou la présence de l'artiste au travail finalement tournée vers les cybernautes, appelant la rencontre, dans le présent.

Il faudrait également noter la présence anonyme des néons circulaires, référence sans doute aux *Window Signs* de Bruce Nauman, qui se greffaient sur plusieurs des vitrines de la rue Racine.

Une intervention bien ciblée qui ne manquait pas de rajouter au mérite de l'événement dans sa façon de repenser la vitrine commerciale. Le dernier mot revenait donc aux flâneurs qui, la nuit venue, parcourent les rues et décodent autrement la profusion des signes qui les habite.

> Marie-Eve Charron

L'auteure est adjointe et coordonnatrice à la rédaction pour la revue PARACHUTE. Elle enseigne l'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et au niveau collégial. Elle vit à Montréal.

m.charron@parachute.ca

Holly King, «Vistas»

galerie Art Mûr | Montréal

13 novembre – 18 décembre

Bien qu'il ait été revisité plus de fois que l'on puisse les compter, le paysage, et sa pesante tradition, reste encore aujourd'hui, dans cette ère d'ambiguïté et de contaminations, un thème récurrent et encore, dans la plupart des cas, pertinent. L'artiste montréalaise Holly King, d'abord connue pour ses performances vers la fin des années 1970, s'est tournée depuis vers le médium photographique. Dans ses premiers travaux photo, alors de très près liés à la performance, King construit décors et accessoires rappelant les grands thèmes de la mythologie classique et de l'histoire de l'art. Peu à peu, le thème prendra le dessus sur l'histoire, le décor, lui, prédominera sur la performance. C'est ainsi que l'on connaît Holly King aujourd'hui. Les bricolages miniatures occupant la position centrale des propositions de King ont fait de sa pratique photographique une vision unique où, sous forme de maquettes conçues de cartons, de plastiques divers et de papier mâché, se laisse photographier le paysage dans ses moments uniques. Bien que souvent dissimulé sous l'épais manteau de la mimésis, King crie haut et fort l'artifice qui habite ses images sans toutefois, et étrangement, s'écarter d'une certaine réalité propre au paysage, à ses moments et états.

Holly King présentait récemment à la galerie Art Mûr la série «Vistas» (2002-2004) réunissant huit nouvelles compositions. Ces dernières ont la particularité de s'inscrire dans un cadre de forme ovoïdale qui n'est pas sans rappeler les premiers portraits photographiques, revisitant le médium, ses codes, introduisant une certaine confusion à plusieurs niveaux au sein même de la présentation. Peut-être aurait-il été souhaitable que dans «Vistas», où l'artiste parle littéralement de l'idée d'un paysage en tant que portrait, on ne joue pas seulement sur les contraintes du cadre physique de l'œuvre, mais que l'on amène plus loin cette formule si propre à King. De ces nouveaux paramètres en résulte, certes, une nouvelle proposition, mais est-il suffisant pour nourrir un propos que de garder une même recette en changeant tout simplement de moule? Bien que les multiples passages entre médiums et réalités, celles de l'imaginaire comme celles proposées par la représentation, enrichissent ce propos, la pertinence aujourd'hui d'une simple réflexion sur le format ne serait-elle pas, sous toutes réserves, à réévaluer, surtout si l'on considère la richesse des préoccupations actuelles concernant les rapports entre photo et peinture?

Quoi qu'il en soit, ce type de format, au-delà de l'idée du paysage-portrait, permet des possibilités jusqu'ici explorées par l'artiste. Proposant une mathématique incohérente où le temps semble fixé entre deux moments, deux saisons, King met en place une relation ambiguë avec l'espace-temps qu'elle construit notamment par un jeu de flous et de mises au point photographiques. Ainsi, des œuvres comme *Beauty* (2002), *Exquisite* (2004) et *Hope* (2002) ont comme premier plan une large étendue d'eau. Ce plan flou, qui semble déborder et dont le risque d'inondation est accentué par la forme et la hauteur du cadre, positionne étrangement le spectateur les deux pieds dans l'eau, calme et immobile face à un paysage à la composition juste assez erronée pour ne pas permettre à l'imagination toute sa liberté.

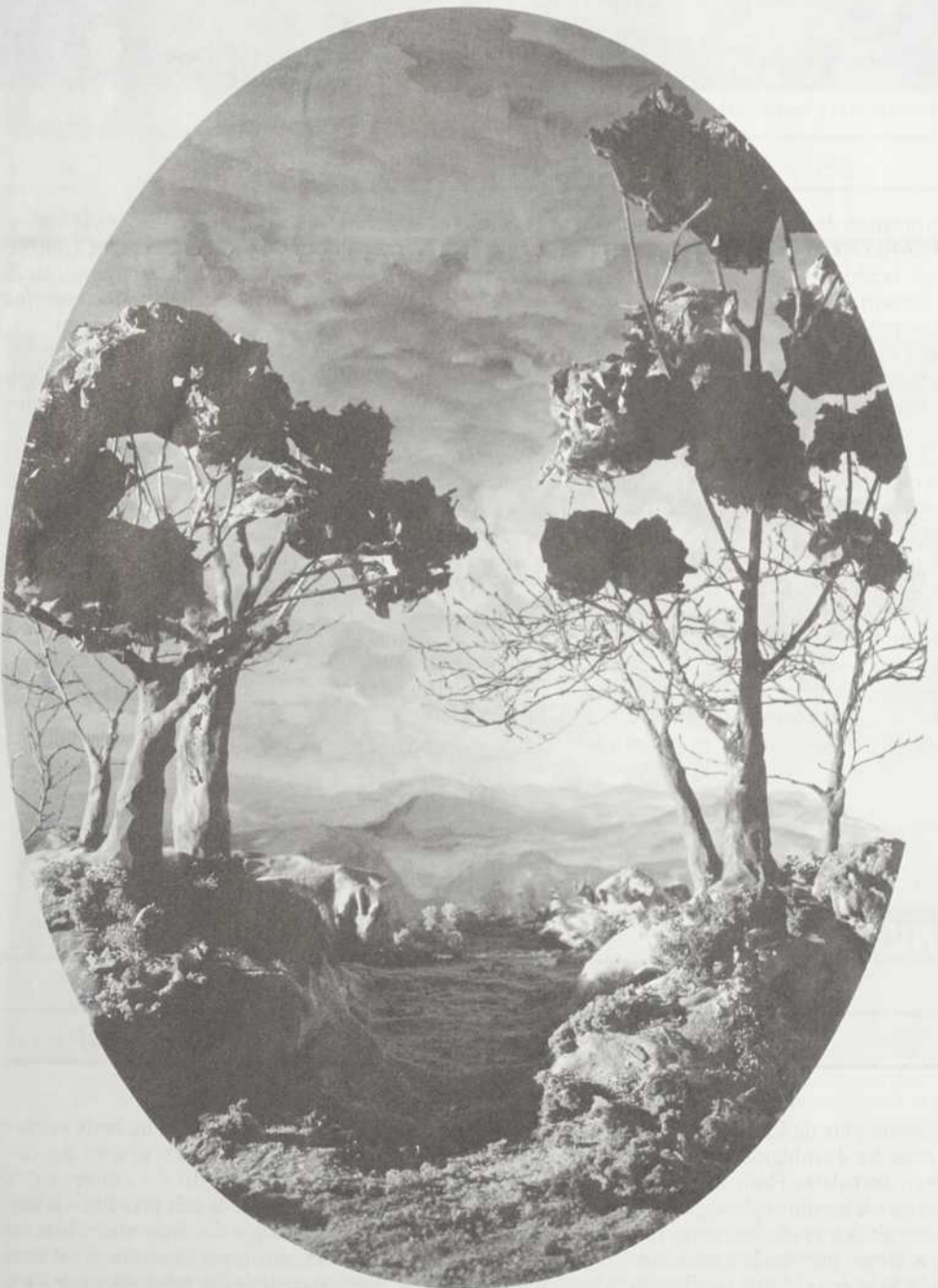
Inondés ou sillonnés par la trace d'une pluie torrentielle qui les aurait peut-être transformés, cachant dans la cime touffue de leurs arbres branches mortes et autres cassures, ces paysages pittoresques d'un romantisme indéniable se présentent plus vivants que désolés, rescapés d'une aride saison, d'un cataclysme synthétique fabriqué non plus de papier mâché, mais bien de l'imagination du spectateur pris au piège par les multiples confusions que lui impose le bricolage intelligent.

La lumière joue, chez King, un rôle prépondérant quant à l'articulation des mécanismes de rupture qu'elle met en place. Si l'effet de réalisme fonctionne bien, si dans le coup de pinceau rapide qui dessine le ciel et dans les ombres accusant les moindres reliefs de ces faux paysages on croit voir et sentir l'air frais d'un lever de soleil, la lumière peinte et celle de l'éclairage artificiel sont souvent, quant à elles, dirigées dans des directions diamétralement opposées, subtile tromperie qui brise toute illusion, qui ramène la démonstration de l'idéal au statut de simple bricolage.

Stone (2002), *Stream* (2004) et *Slope* (2004) se laissent voir d'un point de vue périlleux, semi-aérien, imposant à nouveau à l'observateur une certaine distance, stratégie bien connue par l'histoire de la peinture. En plus de l'inconfort auquel il est confronté, le spectateur fait souvent face à des paysages pour la plupart inaccessibles. *Wonder* (2002), par exemple, semblerait vouloir amener le regardeur entre deux pans de falaise, à quelques pas du vide, au-dessus des eaux mouvementées qui s'échappent lourdement vers l'infini. Ces lieux pointant l'impossible et l'inaccessible pourraient peut-être alors relever de l'idée de la mémoire, du souvenir que l'on se forge à coups de fragments et d'utopies, souvenirs juste assez inexacts pour ne pas fonctionner parfaitement, tout comme le font ces images ou comme pourrait le faire le portrait photographique.

Les photographies de King, auxquelles elle attribue des résonances multiples, fonctionnent donc en sollicitant la mémoire et l'expérience du spectateur. Seul le titre – un mot unique, *Lush*, *Beauty*, *Hope*, ... – guide sa perception, dirige son interprétation de la réalité et de la fiction habilement confondues dans les images. Et si tout ce qu'il y a de plus artificiel est ici mis en relief, les nuages peints à la brosse et les lignes d'horizon grossièrement dessinées se plient aussi au paradoxe d'une nature à la fois idéalisée et dérangeante, absurde dans toute sa précarité. La série «Vistas» ne réinvente pas le paysage, mais pose un regard critique sur celui-ci ou, plutôt, propose un discours qui interroge notre conception de la réalité, de ses systèmes et mécanismes de construction. Cette réalité, alors illusoire et plurivoque, stagne au sein d'un système dualiste et dichotomique, plongée dans un étrange entre-deux, à la fois inquiétant et libérateur, comme si la mémoire pouvait alors servir d'échappatoire. King pose à nouveau un regard constructif sur le genre, sur son histoire et ses médiums; et bien qu'elle le fasse avec brio et intelligence, la mise en place de ses mécanismes, arnaques et confusions semble après quelques années répéter les mêmes schèmes, réutiliser un même discours à toutes les sauces.

Toutefois, avec les «Vistas», King réussit à le faire fonctionner de façon brillante, amenant le spectateur sur les traces laissées par la confrontation antérieure de l'homme et de la nature, du héros solitaire affrontant le sublime, ses forces et leur déploiement. Et malgré la supercherie évidente, le stéréotype même à son paroxysme laisse la boue laissée par l'orage, le bruit des feuilles sèches qui frétilent sur les branches mortes envahir les sens du regardeur de



la façon la plus irrationnelle qui soit. Silencieux champs de bataille désertés, les constructions d'Holly King, portraits trompeurs d'une mémoire fabriquée de toutes pièces, se laissent vivre et humer, agitent les sens. L'eau habite ces images pour confondre et perdre le spectateur au sein d'une fiction troublante, randonnée nostalgique à travers les idéaux de la représentation. > YANN POCREAU

L'auteur est historien de l'art. Il vit et travaille à Montréal.

yannpocreau@yahoo.ca

HOLLY KING, *LUSH*, 2003, PHOTOGRAPHIE COULEUR, 152 x 109 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE ART MÛR, MONTRÉAL.

Evolution 2004

Lieux divers | Leeds (Angleterre)

1 - 6 novembre

Chaque automne depuis quatre ans, l'Association d'art multimédia Lumen célèbre à Leeds, dans le nord de l'Angleterre, le cinéma expérimental et la vidéo dans le cadre du festival Evolution. Chose étonnante au premier abord, l'édition 2004 a été lancée avec *Antenna*, une performance commandée à Robert Whitman qui a animé la façade et les abords de la bibliothèque municipale avec un déploiement de lumières, la présence de performers en noir et blanc, des images mouvantes et des vêtements géants flottant dans les airs. Durant toute la semaine du festival, les étoffes de cette performance sont restées pendues aux fenêtres et ont été illuminées par des projections vidéo à la tombée de la nuit. Ces traces de l'événement inaugural ont donné le ton d'un festival qui a continuellement fait résonner l'écho du passé. La question de la mémoire des œuvres éphémères, et des époques révolues, fut en effet maintes fois posée au sujet des décennies 1960 et 1970, qui sont déjà lointaines, mais dont les protagonistes peuvent témoigner. Quels contours donner aujourd'hui à ces souvenirs ?

Quatre vidéos de la série «Poetics Project» (1997), conçue par Mike Kelley et Tony Oursler, étaient faites d'entretiens avec des artistes et des musiciens, pour la plupart quinquagénaires. Une époque prenait ainsi forme à travers les témoignages, notamment ceux, personnels, de Laurie Anderson relatant ses débuts ou de Genesis P.-Orridge à propos de ses excès de violence sur scène, et ceux, plus distancés, de Dan Graham avec ses jugements féroces sur les artistes qui refusent de vieillir, ou sur les hippies dont le «fantasme bucolique» provient, selon lui, de «leur enfance dans les banlieues».

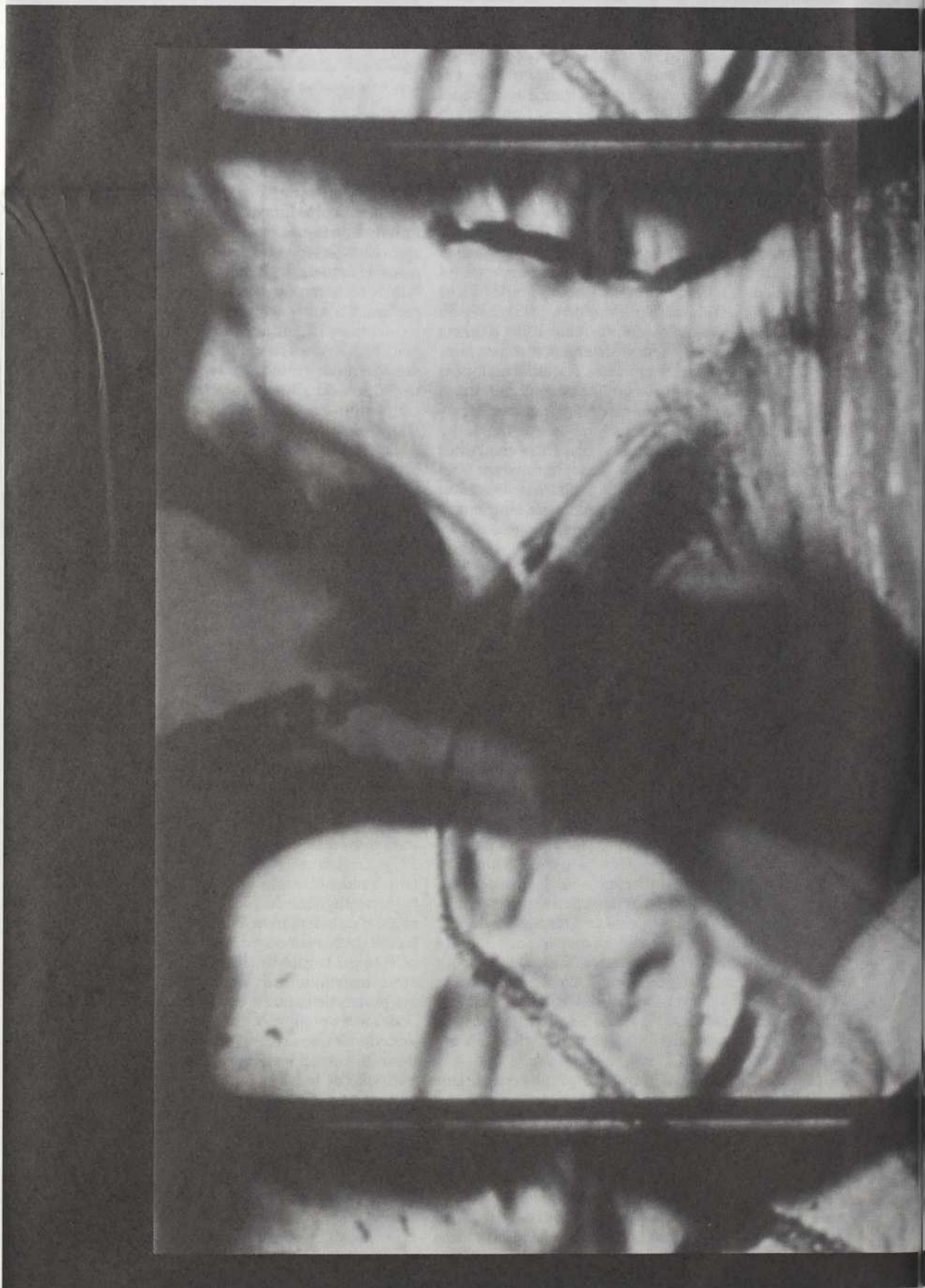
Avec une remarquable cohérence, Evolution 2004 a porté une attention soutenue aux performances dont la mémoire est particulièrement menacée du fait qu'elles ont été réalisées avant l'arrivée de la vidéo. Ainsi, *Varia-*

tions VII de John Cage, telle que cette performance fut interprétée à New York en 1966 lors de la série des «9 Evenings: Theatre and Engineering», n'a été filmée que par une seule caméra. À peine achevé, le film de Julie Martin et de Barbro Schultz consacré à ce concert à été montré en primeur à Leeds. Les pellicules d'époque, accompagnées de la bande son d'origine, ont indéniablement constitué un matériau de choix pour une telle entreprise. Cage y apparaît dans la pénombre, flanqué de radios et de dix téléphones décrochés diffusant par haut-parleurs les bruits provenant, entre autres lieux, de chez Merce Cunningham, d'un restaurant et d'un magasin d'animaux. Visiblement captivé par la performance, le public a fini, contre toute attente, par quitter les gradins et envahir tranquillement la scène, comme s'il était gagné par l'extraordinaire liberté avec laquelle le spectacle s'affranchissait des règles de l'interprétation musicale et scénique.

Le récit rétrospectif, sous forme d'entretiens avec les participants, constitue l'autre ressource de ce film qui combine ainsi les voix du présent et du passé. Si la parole des témoins compose bien souvent un tableau sensible (et parfois intime) de l'histoire, le rôle joué par la description dans la reconstitution des actions a été particulièrement mis en lumière par Vito Acconci lors d'une conférence donnée au cours du festival: l'intensité de ses performances, au début des années 1970, reposait dans une large mesure sur les contraintes qu'il s'imposait pour interagir avec les spectateurs et sur la tension psychologique qui en résultait, ce que les images seules ne peuvent pas restituer.

L'intelligente combinaison de projections et de discussions durant le festival fit apparaître la nécessité de constituer une mémoire des performances. Pour établir cette pérennité, les traces filmiques demandent à être diffusées le plus largement possible afin que l'assise des

CAROLEE SCHNEEMANN, *FUSES*, 1965, EXTRAIT DE FILM 16 MM, MUET; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.



discours critiques ne soit pas limitée à un nombre restreint de sources (les mêmes photographies circulent constamment). À cet égard, il manquait notablement le film *Meat Joy* (1964) à la séance consacrée à Carolee Schneemann. Grâce à ce document, la performance, toujours mythique dans l'esprit du public, aurait acquis une véritable consistance. Quelques-uns des films de l'artiste réalisés hors du domaine de la performance ont plutôt été présentés, dont le somptueux *Fuses* (1964), qui figure la sexualité féminine (les ébats amoureux de l'artiste épiés par son chat) en dehors des canons habituels de l'imagerie médicale et pornographique, et *Viet Flakes* (1965), qui met en images le conflit au Viêt-Nam alors fortement censuré aux États-Unis.

Les affinités pour l'art de l'action et le cinéma s'observent également chez Gordon Matta-Clark dont le parcours a été évoqué par sa veuve, Jane Crawford. Alors que *Tree Dance* (1971), film silencieux où plusieurs jeunes gens grimpent et s'installent dans un arbre, à la facture d'un film amateur, les autres, comme *Fresh Kill* (1972), révèlent une écriture cinématographique nettement plus construite. Dans *Conical Intersect* (1975), la caméra immortalise ainsi les étapes les plus spectaculaires du percement d'une énorme tranchée circulaire dans un vieil immeuble parisien : la première trouée ouvre la paroi, un gros pan de mur s'abat alors au sol. La liberté que s'octroie Matta-Clark pour brouiller les disciplines, intervenir dans l'espace public et heurter l'ordre social (il est recueilli par la police à l'issue du tournage de *Clockshower*, en 1973, après s'être suspendu aux aiguilles d'une immense horloge dans une rue de New York) fait de lui un digne héritier des artistes-performers des années 1960. Le caractère expérimental des films de tout début de carrière projetés à Evolution a largement contribué à cerner l'esprit d'une génération d'artistes qui immortalisaient ses prouesses en 16 mm et en super-8. Seuls quelques films désormais transférés sur vidéo défilaient à l'écran sans le ronronnement nostalgique des projecteurs. > Pierre Saurisse

L'auteur est historien de l'art. Il vit et travaille à Londres (Angleterre).

psaurisse@hotmail.com

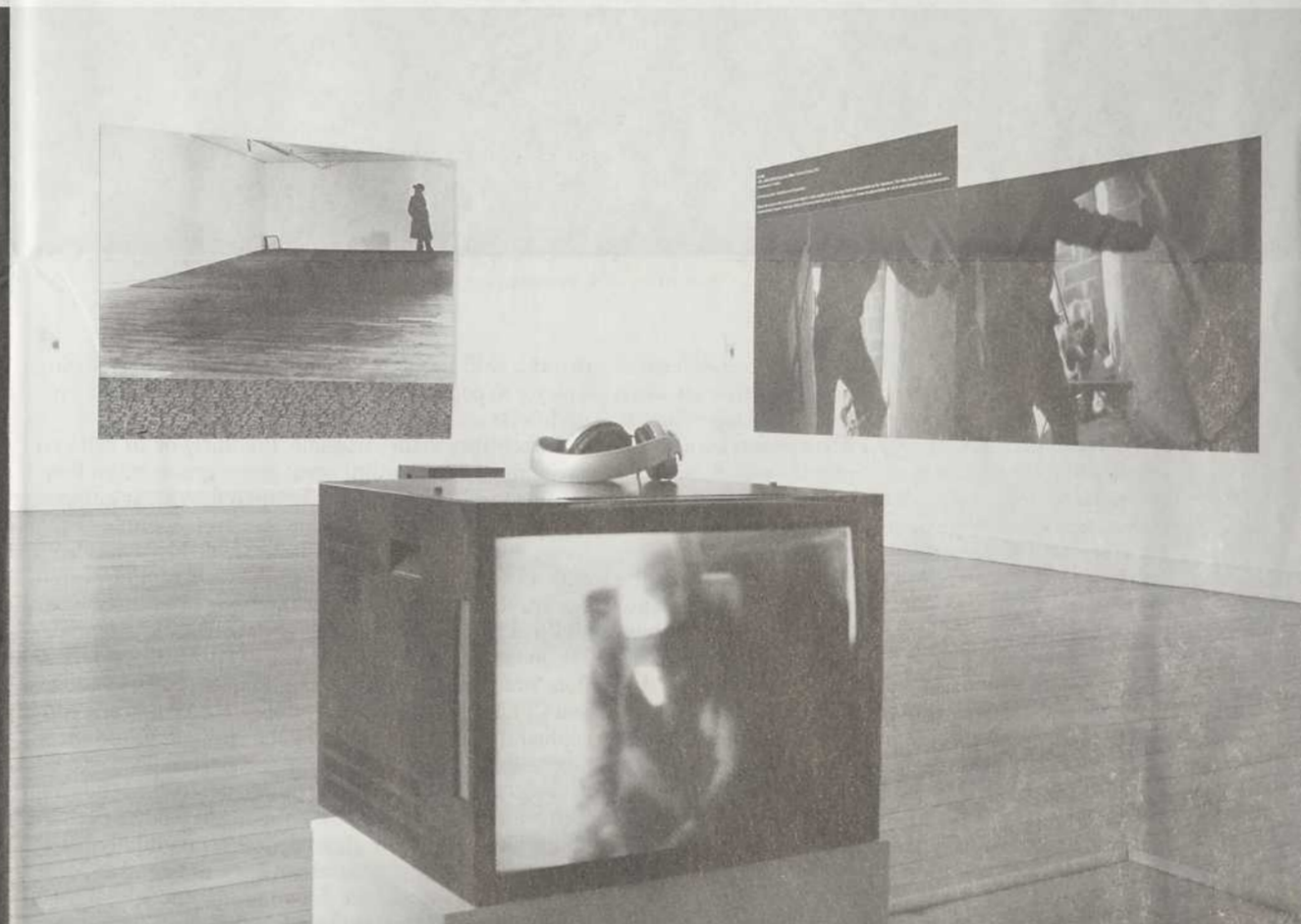
Vito Hannibal Acconci Studio

Musée des Beaux-Arts de Nantes

16 juillet - 17 octobre

Les rétrospectives d'artistes vivants apparaissent souvent comme une tentative artificielle de reléguer au rang de classique une œuvre sur laquelle tout le recul nécessaire n'a pas pu encore être pris. Procédant en tant que faire-valoir institutionnel, ce type d'exposition pose problème. Dans le cas de « Vito Hannibal Acconci Studio » qui s'est tenue à Nantes puis au MACBA de Barcelone, la question se présente différemment. Déjà, comme chacun sait, parce qu'il paraît difficile de maintenir en vie les dispositifs d'Acconci, quel que soit le mode de documentation de ses œuvres performatives et surtout parce qu'il s'agit aussi de montrer des travaux bien différents de ses pièces corporelles. Comme le titre l'exposition, cet artiste a pu opérer sous trois identités distinctes : Vito Hannibal Acconci, le poète dont MIT Press va prochainement publier les œuvres complètes ; Vito Acconci, la plus communément connue et Acconci Studio, du nom du bureau d'architecture qu'il dirige à New York depuis 1988. Un parcours complexe auquel il convient d'ajouter les nombreuses pièces sonores de l'artiste. Cette rétrospective permet donc de découvrir un corpus encore plus polyphonique qu'attendu et constamment ardu à exposer. Le parti pris commissarial de proposer une borne sonore et de montrer quelques pages des revues dans lesquelles Acconci a pu publier (dont *o to 9* qu'il crée en 1967 avec Bernardette Mayer et qui laisse la part belle à des textes théoriques de Sol LeWitt, de Robert Smithson ou de Dan Graham, ou encore à des traductions de Novalis et de Flaubert) laisse saisir la cohérence de l'artiste qui aura en grande partie transposé, telle une *ekphrasis* inversée, ses travaux verbaux dans ses œuvres visuelles. La présentation des travaux actuels semble néanmoins plus en retrait : les projets architecturaux sont pudiquement projetés sur des écrans, alors que de nombreuses maquettes auraient sans doute permis de mieux apprécier les projets du Studio Acconci.

En effet, le passage du champ de l'art à celui de l'architecture est problématique et relève de l'énigme. Désillusion après la fin des derniers courants avant-gardistes autour desquels l'artiste a évolué (minimalisme, art conceptuel, body art) ? Prise en compte d'un contexte discursif en pleine mutation ? Toujours est-il que la lutte contre la marchandisation semble avoir été perdue par ceux qui auront réfléchi sur la dématérialisation de l'œuvre d'art dans les années 1960 et 1970, faute d'avoir pu empêcher la multiplication de ses dérivations. Ce qu'Acconci est amené à exprimer en ces termes à Yvonne Rainer et à Christophe Wavelet dans le catalogue de l'exposition (Vito Hannibal Acconci Studio, Nantes, Musée des beaux-arts, 2004, p. 37) : « Je considère en effet que c'est la génération d'artistes à laquelle j'appartiens qui a fait le lit de ce qui s'est produit dans les années quatre-vingt. Le phénomène qui a permis au système marchand des galeries d'art de prendre le pas sur l'activité artistique elle-même, en fétichisant ses productions, n'est pas tombé du ciel [...] On se demandait même en toute candeur comment le circuit des galeries pouvait bien continuer d'exister, alors qu'il est parfaitement logique que les choses se soient passées ainsi. C'est par nos actes que nous leur avons permis de prospérer. Tel galeriste appelait en disant : « Nous avons besoin de documentation pour telle ou telle pièce ». Et nous fournissions la documentation requise. » Vito Acconci aurait pu être amené à refuser toute documentation, comme le revendiquent aujourd'hui certains artistes (notamment Tino Sehgal pour ses pièces corporelles et vocales, ainsi que Patrick Bernier avec *Quelques K de mémoire vive*, 2003, un récit mené par le conteur Carlos Ouedraogo). Or, l'abandon des arts visuels semble aussi relever du choix de se tourner vers le



VITO ACCONCI, *THREE ADAPTATIONS STUDIES : HAND & MOUTH, SOAP AND EYES, BLINDFOLDED CATCHING*, 1970, 8 MIN 5 SEC, VUE DE L'EXPOSITION « VITO HANNIBAL ACCONCI STUDIO », MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE NANTES, 2004 ; PHOTO C. CLOS, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA VILLE DE NANTES. © VITO ACCONCI © VILLE DE NANTES, C. CLOS.

monde et de changer ses conditions de vie. Une volonté souvent manifeste, notamment dans « Garbage City », un projet non réalisé de 1999 : une ville est construite sur un dépôt d'ordures qui l'alimente grâce au méthane produit par les déchets.

On se retrouve alors davantage face à une attitude de modification radicale du quotidien qu'à une simple gestion utilitaire de l'espace. Une position éloignée de celle que Jean-François Lyotard décèle au sujet de l'architecture de la fin des années 1970 dans *La condition postmoderne* (Paris, Éditions de Minuit, 1979). En prenant comme contexte de réalisation une forme commune (la construction des villes, de leur espace de sociabilité et de surcroît l'épopée mythique qu'elle continue à représenter ; la reconstruction de Berlin en serait un des exemples actuels les plus significatifs), il s'agit alors pour Acconci de continuer son œuvre. Laquelle emprunte soudainement des accents bauhausiens. Si leurs convictions n'étaient pas aussi opposées (notamment celles en rapport avec l'économie marchande et avec la différenciation sexuelle que, notamment, Acconci a interrogé à propos du féminisme dans *Application*, une performance de 1970), on pourrait rapprocher Acconci d'un autre artiste des États-Unis, lui aussi récemment célébré dans deux musées européens (Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst d'Oslo et Taidemuseo d'Helsinki) : Jeff Koons. Pour celui-ci, comme chez le dernier Acconci, il s'agit de partir d'un langage familier au regardeur (la culture médiatique/l'architecture) pour lui faire vivre une expérience esthétique. Ce qui se situe bien au-delà de la position du pop art, lequel, à l'inverse, absorbait généralement les formes communes dans des expressions artistiques canoniques : l'espace de la toile, de la sculpture, le film, la photographie, la performance... À l'écart de l'art contemporain *stricto sensu*, Vito Acconci reste donc un artiste en état de résistance, tant d'un point de vue formel (son passage de la sphère de l'art à celle de l'architecture lui fait détourner l'écueil archéomoderniste par lequel il aurait pu être stigmatisé) qu'institutionnel (le musée d'art est mis en crise par son actuelle pratique menée au nom de l'expérience artistique). Sa trajectoire est une des grandes aventures vivantes de la modernité et de son devenir : un regard rétrospectif sur son œuvre ne peut alors, tant qu'elle demeurera active, rester qu'à l'état d'esquisse. > Frédéric Maufra

L'auteur est critique indépendant. Il enseigne par ailleurs aux universités Paris X et Paris XII.

fmaufra@mageos.com

Metamorph – 9th International Architecture Exhibition

Venice | September 8 – November 7

Every two years, Venice hosts one of the most important festivals of new architecture. The ninth edition, entitled "Metamorph," curated by Kurt Forster, explores the notion of "change" within contemporary architectural culture and the importance of transformation as a device of resisting creative and cultural stagnation. As Forster explains in the catalogue:

In this newfound freedom, architecture is a consumable and part of the cultural landscape that is capable of embracing change as fast as technology will allow. Architecture has been re-branded as something that can be as groovy and sexy as this year's iPod. Architecture, instead of being that sensible, well-functioning grey background, is now the star attraction. Maybe this



SAUCIER+PERROTTE ARCHITECTS, *FOUND OBJECTS* (EXHIBITION VIEW), 2004, VARIABLE DIMENSIONS; PHOTO COURTESY THE ARTISTS.

Instead of clinging to textbook definitions, the recent evolution in architecture has ushered in an astounding variety of concepts as if it were vying with nature's periodic manifestations of a hyper-abundant variety among its species. Numerous recent projects are no longer based on the millenary dialectic of supports and weights, but on the continuous surface – be they folded or curved – and on the concept of topography as a condition weaving together building and site into a state of mutual inter-articulation.

The proof of this statement somewhere lies in the hundreds of architectural models, drawings, photographs and computer animations, produced by over 170 architectural studios worldwide and exhibited in the rambling expanse of the Biennale's two primary locations, the Corderie dell'Arsenale and the Italian Pavilion.

The theme is more loosely adhered to in the remainder of the national pavilions of the Giardini della Biennale and in the ephemeral floating pavilion in the Arsenale basin. The latter was constructed for the "Cities on Water" exhibition, which offered visitors a snapshot of a series of innovative waterfront developments from Alexandria, Egypt to Seoul, South Korea.

The Corderie dell'Arsenale is an ambitious exhibition. To make it more "digestible," Forster did two things. First, he hired Hani Rashid and LiseAnne Couture of the New York studio Asymptote, together with the graphic design studio Omnivore, to set an overall tone. Their consistent hand is evident in everything from the organization of the various exhibitions to the graphic design of the signage for "Metamorph" and its three-volume catalogue. Second, Forster divided the main exhibition in the Corderie dell'Arsenale into several sections, under headings such as "Transformations," "Surfaces" and "Atmospheres." Although at times these titles seem arbitrary, they did help in providing some structure to the enormous volume of work displayed.

However, unlike previous Biennales, "Metamorph" lacks the conscientiousness of the 2000 Biennale, entitled "Less Aesthetics More Ethics," and the immediacy of the Post-9/11 hysteria of "NEXT," which opened in September, 2002. Rather, "Metamorph" embraces a robust formalism, without a lot of social pondering. The power of the computer-assisted design software and its sensuous formal offspring seem to be the centre of attention. This is evident in a myriad of laser-cut models, computer-generated imagery, and QuickTime animations displayed on flat screen monitors. Asymptote has not only set the exhibition's formal tone, it also seems that they and their architectural contemporaries have contributed heavily to the actual content of "Metamorph" as well. In this light, architecture is no longer framed as a device to "cure" the urban and social ills of the planet, but as a medium of self-expression. Architecture has been freed of the gravity of

marks a shift from architecture's classical roots to being a player in pop culture's more lucrative and reified arena. Architects are the new rock stars.

In contrast to the Arsenale, the thirty or so national pavilions of the Giardini seem more grounded in their architectural positioning – tempered by their cultural and geographic contexts. The British pavilion's show, "Nine Positions," curated by Peter Cook, had a decidedly anti-academic tone. It exhibited the work of nine design studios that in Cook's view were doing interesting work and had not been exhibited previously at the Biennale. The list included such noted architects and designers as Ron Arad, Kathryn Findlay, John Pawson, Future Systems and CJ Lim. Although the exhibition lacked a strong conceptual thread it was offset by the strength of the sheer talent exhibited. Findlay's model for a Villa in Doha, Qatar demonstrated her masterful manipulation of free-flowing forms and light. Future Systems displayed their smart and highly original designs for such potentially banal projects as a cricket ground pavilion and a department store. CJ Lim's expansive drawings and models showed an elegance and thoughtfulness missing in most other architectural presentations of the Biennale.

In the American exhibition, "Transcending Type," six architects were "commissioned" to deal with one of six types: apartment towers, sacred space, parking sections, highway interchanges, shopping malls and stadiums. Among the most startling and poetic results of this exercise is an installation by Predock Frane Architects of Santa Monica, who dealt with sacred space in their installation entitled *Acqua Alta, or, Just Add Water*. The work consisted of about five thousand weighted acrylic strings stained green at approximately eye level. The result is an extraordinary experience of being caught in a sea or a marsh of delicate green rods that play with the viewer's depth of field.

The Danish show, "Too Perfect – Seven New Denmarks," was among the most conceptually strong and provocative. Their objective was to re-brand Denmark in an attempt to break free of the weight of "Danish Modern" design. The content of the show was generated by answering seven questions proposed by curators Bruce Mau and the design group plot. These questions ranged from "What if Denmark was the world's housing factory?" to "What if Greenland was Africa's water fountain?" Although verging on utopian oversimplification, the projections, drawings and models presented demonstrated the clear-headed thinking of young Danish designers and the emergence of plot as one of the stars of "Metamorph," winning the best design award for their concert hall in Stavanger, Norway, over noted architects as Zaha Hadid and Frank Gehry.

Canada presented the work of one of its most internationally-renowned architecture studios, Saucier + Perrotte Architects of Montreal. As an initial gesture they renovated the Canadian pavilion, originally built in 1957. Through unblocking windows and removing floor and ceiling coverings, the pavilion was once again opened up to the surrounding gardens and natural light. Having re-created a luminous and reflective space, the exhibition entitled "Found Objects" was mounted. The walls were lined with a free-floating metallic bar establishing a horizon line and providing a background for the large black-and-white photographs hung along its length. Four large objects, constructed of black folded metal, were placed on the terrazzo floor. These "sculptures" comprised the heart of the show. As explained by the architects in the press release "More than traditional models, these architectural artifacts render tangible in their dark metal forms the ideas and concepts at the heart of Saucier + Perrotte's work." These objects, which echo projects previously designed by the firm, are essentially spatial negatives, not unlike the work of Rachel Whiteread, in which space has

become solidified. They are like landscapes or strange geological constructions in themselves – a theoretical ground upon which future Saucier + Perrotte projects will surely spring.

The distilled offerings of the Canadian pavilion together with the more boisterous polemics of the Arsenale create a snapshot of the state of contemporary architecture. However, instead of creating a straightforward image of what is "the state of the art," "Metamorph" creates a dynamic "field of possibilities" in which some readable patterns emerge – the importance of the computer as a tool of architects, the idea of "flow," and the favouring of topography over object building. Above all, one of the most enduring messages of "Metamorph" is to embrace change, ponder possibilities and live in the fecundity of architecture's present moment. > Michael Carroll

The author is partner of atelier BUILD, RECIPIENT of Canada's 2004 Prix de Rome Prize and Adjunct Professor of Architecture at McGill University.

Didier Courbot et Roman Ondák

Domaine de Kerguéhennec | BIENNALE

9 octobre – 8 décembre

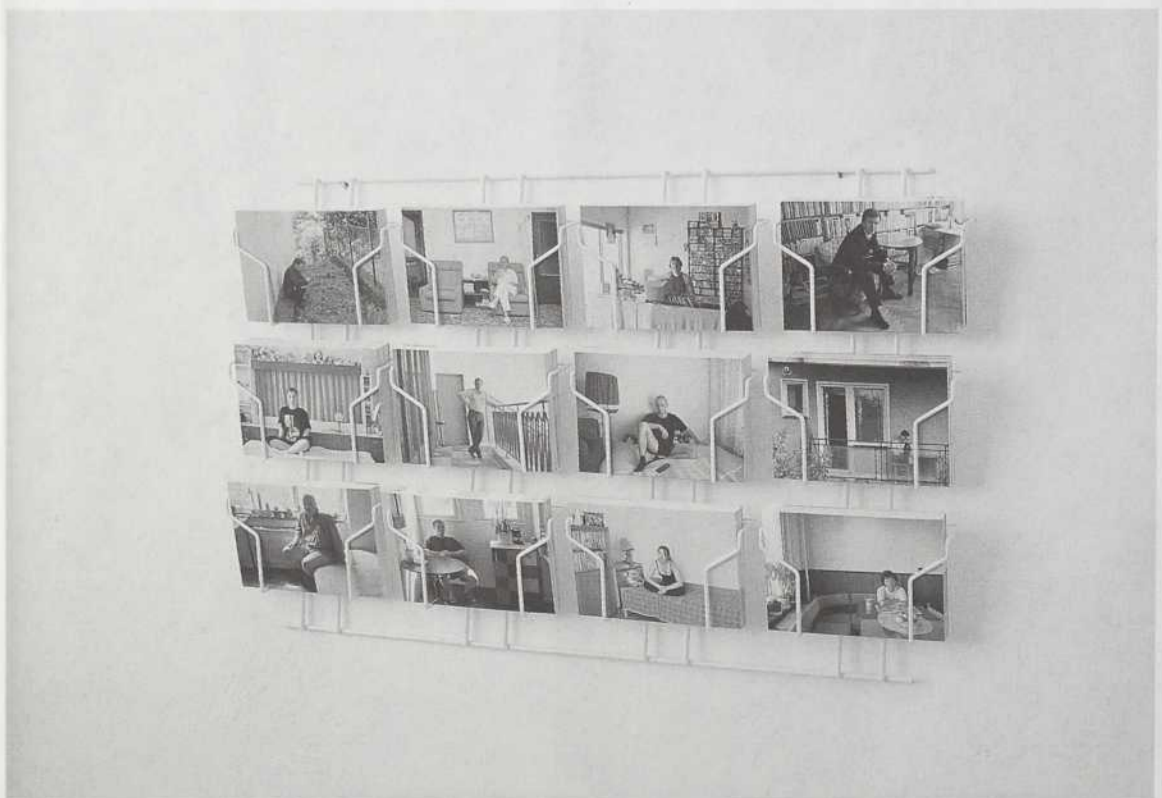
À Kerguéhennec, Frédéric Paul a réuni deux artistes, le Slovaque Roman Ondák et le Français Didier Courbot, dont le travail présente en effet des similitudes de méthode et de forme. Didier Courbot réalise le portrait de ses amis en réunissant quelques-uns de leurs objets familiers en un assemblage architecturé. Quant à Ondák, il demande à ses proches de le dessiner dans l'une des situations qu'ils choisissent parmi les souvenirs de voyage qu'il leur raconte. Le proche et le lointain se joignent en une boucle parfaite, se fondent en une forme adéquate, la carte postale. Courbot édite des cartes de sa ville natale qu'il a fait photographier par un cousin de neuf ans, répondant à une commande pour un magazine de Tokyo (*Berguettes Isbergues*, 2003). Ondák, lui, a édité des cartes postales de portraits d'amis qu'il diffuse dans des musées (*Anti-nomadism*, 2000).

Ces deux expositions personnelles montrent des productions polymorphes: installations, vidéos, photographies, performances, œuvres sonores. Roman Ondák présente la vidéo projetée *Guided Tour (Follow me)* (2002), des installations d'œuvres réalisées par d'autres (*Common Trip*, 2000; *Untitled Journey*, 2003), des œuvres apparentées à des performances (*Good Feelings in Good Time*, 2003), un projet de performances, des photos (*Bad News is a Thing of the Past Now*, 2003) et enfin, une pièce sonore, *Announcement* (2002). Ces œuvres s'appuient sur une expérience partagée ou participative, réalisant un échange concret entre l'artiste et des personnes généralement extérieures au monde de l'art. L'implication de tiers est donc une procédure habituelle chez Ondák, même si les formes produites varient. *Common Trip* est ainsi né d'un voyage que l'artiste a raconté à des connaissances, leur décrivant les lieux, les rencontres et les faits. Il leur a ensuite demandé de dessiner, de peindre ou de réaliser un objet à partir d'un «souvenir» de leur choix. Le «commun» que l'artiste met en œuvre, en acte et en forme est celui d'une communication et d'échanges réciproques. Des peintures encadrées aux styles maladroits et naïfs et des maquettes au sol composent l'installation dont l'accrochage aéré, quoique irrégulier, restitue la diversité

d'impressions subjectives. Ce parti pris d'agrément instaure une distance à l'égard de ces «documents», contrecarrant toute bonne volonté réaliste; l'enjeu ne réside pas dans la signification de ce «matériau», collection de souvenirs ou kaléidoscope de vues stéréotypées, mais dans la procédure déterminée par le récit. L'amorce et l'argument de ce voyage commun sont en effet le récit, et en particulier la transmission qui est la dynamique de tout récit: raconter, c'est faire raconter, inciter à raconter. Ondák met l'accent, non sur le contenu, mais sur l'acte de transmission qui embrasse une échelle temporelle plus vaste. À travers la filiation, les deux photos de *Bad News is a Thing of the Past Now* désignent aussi la transmission comme valeur supérieure, car l'essentiel – ce qui (se) passe – disparaît sous l'habitude qui fait croire en la permanence du monde qui nous entoure: à gauche, un homme jeune (Roman Ondák), à droite un homme mûr (son père), chacun assis sur le même banc, revêtu des mêmes pantalons, polos, chaussures, dans la même position, lisant le même journal.

Dans la réjouissante vidéo *Guided Tour (Follow me)*, le spectateur suit un jeune garçon de douze ans qui joue le rôle de guide et mène un groupe d'adultes dans la ville de Zadar. Son propos est au futur: «La ville sera aussi connue pour son théâtre peu confortable pour les gens qui n'aiment pas dormir la nuit. Les séances commenceront à minuit et s'achèveront à 3h du matin. [...] Ces trois petits cafés de la rue Narodni vont fusionner en un seul, et toute cette rue, y compris le célèbre lampadaire, sera recouverte d'un grand parasol.» Mélangeant la réalité topographique avec la fiction, ce parcours-discours opère un tour de passe-passe, qui jongle avec le présent, juvénile et plein d'avenir, le futur d'une autre vie et un passé désincarné en trop belle ville; il transforme en hypothèse la certitude historique, le monument en décor d'histoires possibles.

Ce que l'artiste dit de *Untitled Journey*, inspiré par un trajet en train de onze heures et obéissant au même protocole que *Common Trip*, dévoile ses intentions: il s'agit «de trouver une manière d'habiter l'espace temporel, qui



ROMAN ONDÁK, *ANTINOMADS*, 2000, CARTES POSTALES SUR MUR, ENSEMBLE DE 12 CARTES POSTALES SUR PRÉSENTOIR; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE G.B. AGENCY, PARIS.



DIDIER COURBOT, PORTRAITS, 2004, PHOTO: DOMINIQUE DIROU, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

est une "pièce mouvante", dans laquelle le paysage change... et les situations, avec les allées et venues...». Les actions de Roman Ondák, qui sont plutôt des interactions avec un milieu concret, mimant une forme existante – le récit de voyage, le laïus touristique, la file d'attente, le journal, la carte postale –, favorisent les chassés-croisés entre pays, personnes et modes de vie distants et distincts. Ondák interprète le phénomène social de la file d'attente, symptôme idéologique différemment connoté à l'Est et à l'Ouest, constituant des files d'attente dans les lieux d'art (performance *Good Feelings in Good Times*, réalisée à la foire de Frieze à Londres en 2004), et si ce fait n'est pas absorbé par le contexte, il fonctionne comme un motif subtil d'époque, un signe dont le sens changeant est interprétable.

Son pays, tiraillé aujourd'hui d'Est en Ouest, a d'ailleurs voyagé dans le temps, d'un communisme figé à un présent conjugué au futur, selon le principe des sociétés industrielles de consommation. Puisant dans une histoire personnelle et collective, Ondák tient la bonne distance, au rebours de tout vérisme documentaire.

Dissociant les faits de leurs significations, le passé de ses lieux, la mémoire de ses souvenirs, l'espace de ses situations, les propositions d'Ondák, qui font percevoir la ductilité de l'espace et du temps, révèlent l'essentielle plasticité du sens: l'adhésion à un ici et maintenant se défait, le présent retrouve sa fluidité, la faculté du possible s'aiguise.

Sous le signe de la dialectique, Didier Courbot fait jouer des opposés: intime et public, individuel et quelconque. Les photos de la série «Needs» représentent

l'artiste intervenant dans l'espace urbain: arroseur de plantes (mauvaise herbe tenace) poussées entre deux pavés, peintre de bords de trottoirs ou de passages cloutés. Ses actions infimes à l'échelle d'une ville répondent pourtant aux besoins étouffés de nature, de beauté, de paysage. Démesurément dérisoires, ces travaux publics relèvent du potlatch, désignant un acte efficace, le don. Pénétrant dans l'intimité quasi imperceptible de la cité, ces actes fugitifs concrétisent aussi le lien personnel que chacun entretient nécessairement avec la ville, et plus généralement avec l'espace public. *Les Portraits* (titre provisoire) (2003) manient aussi les mêmes notions contraires; ils traduisent une personnalité en objets et la cryptent en un rébus, l'objet dévoilant et cachant le subjectif: la personne demeure une énigme. Pour montrer son pays natal, il ajuste son point de vue: il dissout cette part la plus intime de soi, l'enfance, dans des vues, des paysages impersonnels (photos de plats paysages, de pancartes signalétiques). Ainsi les œuvres de Courbot impliquent un rapport vécu à l'espace architectural, naturel et personnel. Et résorbant toute antinomie entre beau et laid, universel et singulier, nature et urbain, sa dialectique artistique est anti-romantique, sans sublime, sans nostalgie, à l'échelle de l'anodin. > ANNE BONNIN

L'auteure est critique d'art, écrit pour *artpress* et *O2*. Elle vit et travaille à Paris.

anbonnin@wanadoo.fr

ing history, memory and experience. *Haunted's* sound acknowledges this gap by functioning as a void – suggesting lack or failure – instead of attempting to bridge it with visual appearances: the mirage of full presence.

Haunted's use of absence and subtlety is an elegant, albeit potentially dangerous strategy: at the exhibition opening, the work was completely imperceptible, the audio obliterated by crowd noise. Without inclusion of visual elements that assert themselves as a physical presence, or that provide information that is normally considered evidence, *Haunted's* effectiveness depends on more active participation from its audience. The listener must adopt heightened sensorial attention, first to notice the artwork, and then to search the audio recording for clues to piece together a sense of place. Can the music from a passing car locate the recording in a particular time? Will pieces of conversation from passers-by hint at the activities of the building's occupants? The listener attempts to patch these snippets of information into a coherent whole, to try to overcome the sense of uneasiness induced by the work's temporal and physical displacement, by the body's immersion in a soundscape that belongs to an elsewhere. Even with scrupulous attention, it is extremely difficult to divine the origins of a given sound, to discern whether the sound of an airplane droning overhead is live or pre-recorded. This mixing of ambiances, an effect well exploited in many of Janet Cardiff's sound works, conflates the present physical space with past or fictive spaces. The struggle to cobble together an overview, a rational mapping of the space, is ultimately frustrated. Plenitude – be it spatial, psychological, or cognitive – is elusive.

While Cranfield's project invokes a number of influences from the history of sound art – Brian Eno, John Cage, R. Murray Schafer – it is equally informed by practices in the visual arts, most notably those associated with Minimalism. While Minimalist art focuses on the experience of the body in space as it is affected by the presence exerted by three-dimensional forms, *Haunted* is concerned with the body's experience with the sense of absence, or elusive presence, evoked by the fourth-dimensional ambient soundtrack. In lieu of a physically particular interaction with specific objects, one must figure out how to make sense one's experience with the disjunctive, ephemeral nonmaterial – the ghosts of the Dominion Building transplanted into the space of the Western Front. Through this imagery of the botched exorcism, *Haunted* can be read as a metaphor for the impossibility of representation: how a history cannot be unfixed from its location in an embodied material and temporal context, and how the multi-sensorial experience of place cannot be fully and unproblematically replicated. In its attempt to grapple with a specific, historically and symbolically rich site through non-visual means, *Haunted* emphasizes the inarticulate, noting that history cannot be exorcised or assimilated by traditional models of knowing. Its ghosts may not be rationally understood, but they are certainly felt. > ADRIENNE LAI

The author is a visual artist, writer, independent curator, and educator currently based in Vancouver.



BRADY CRANFIELD, HAUNTED: THE DOMINION BUILDING (2004), INSTALLATION VIEW; PHOTO: MARK SOO, COURTESY WESTERN FRONT.

Brady Cranfield

Vancouver

Western Front

September 11 – October 16

Massive Change: The Future of Global Design

Vancouver Art Gallery

October 2 – January 3

Initially, it is possible to overlook the conceptual substance of *Haunted: The Dominion Building* (2004), a recent sound installation by Vancouver-based artist and musician Brady Cranfield. However, meaning slowly materializes, tangibly yet invisibly, in *Haunted's* examination of the quandaries around representation and the constitution of knowledge and understanding in the creation of history and meaning.

Haunted consists of gallery space, empty save for speakers mounted inconspicuously in the corners. The speakers play an unedited hour-long audio recording made in the interior of the Dominion Trust Building, a ninety-four-year-old structure located on the edge of Vancouver's Downtown East Side. The Dominion Trust Building was Vancouver's first skyscraper, and upon its completion in 1910, it stood as the tallest building in the British Empire and the largest steel structure on the west coast of North America. The building is "haunted" both by historical events (financial scandals that delayed its construction; the death of the architect, who stumbled on the building's spiral staircase during an inspection) and associations both linguistic (the notion of "dominion" linked to empire and colonialism) and geopolitical (the building's adjacency to Vancouver's most notorious socially and economically troubled neighbourhood). With its many layers of significance, the Dominion Trust Building makes for a fertile source of investigation – the question is how to record, recover, or relate these vestigial histories.

Cranfield's choice of sound to document this storied space initially seems like an odd decision, considering the long-established relation film, video and photography

have to the documentary tradition, and given the pre-dominance of photography as a form in Vancouver. In addition, there's a peculiar irony in the use of sound to investigate the significance of a building whose historical bragging rights are tied up in its visuality. The symbolic power of a tallest building is two-fold: it appears omnipresent, as it can be seen from more locations and a greater distance, and its height enables it to see more, operating as a panopticon looking over its dominion.

Here, sound is deployed to point to the dominance of the visual in epistemological systems, a phenomenon illustrated by numerous examples, including the trope of the eyewitness (instead of an "earwitness") and "to see" being a synonym for "to understand." *Haunted's* conspicuous snubbing of photography as a default means of documentary data collection indicates a kind of scepticism about this reliance on the visual in the construction of knowledge. Though this collection of ambient noises – outside traffic, footsteps, muffled voices – fails to add up to anything from which one can imagine a physical space or character, would a physical depiction reveal the site's historical or political significance any more effectively? Both photography and unmediated sound recording function as indices, representations that point to reality but which do not replace it. The difference is that, as a physical representation, the photographic is more commonly accepted as a stand-in for reality, whereas sound seems indistinct, unreliable. The deliberate use of a documentary device that appears deficient – whose inadequacies are more widely perceived – points towards a rupture in the possibility of ever completely represent-

"Massive Change: The Future of Global Design" is a relatively conventional – if not retrograde – exposition trying hard to be seen as phenomenal. Curator Bruce Mau developed "Massive Change" out of his rather grotesquely named "Institute Without Boundaries" (think... *Sans Frontières*), a post-graduate internship provided by Bruce Mau Design on behalf of George Brown-Toronto City College. The brief for the students was rather straightforward: using an expanded notion of design they were to research and incorporate into display forms the current state of human-friendly and technologically advanced materials, processes and projects that emphasize sustainable and elegant problem-solving. Claiming first to have taken "aesthetics off the table entirely," the result – according to a hectoring wall-text – concentrates on projects "where design is the driver." The total package, a two-floor series of displays at the VAG that is hyped to tour, a web-site, a book, a radio show, a speakers series and a soon-to-be completed feature-length film, is Mau's way of combining a series of personally aggrandizing projects under the "Massive Change" brand, a kind of meta-design that smacks of an overwrought sense of mission where putting on a "front" conceals many shortcomings.

The display is separated into zones centring on shelter, transport, communications, imaging, markets, materials, the military, waste management, genetic modification, and, finally, measuring wealth. Each zone is headed by a general statement – "We will create urban shelter for the whole world," "We will build a global mind," "We will build intelligence into materials and liberate form from matter,"

"We will eradicate poverty." As can be seen, some are punchier than others, and that elusive but seemingly inclusive first-person plural is made to do a lot of work without the least sense that divisions exist or that definitions of this sort of human-gathering might be a research project in its own right. Indeed, the research project has been compromised by the mission, in the rather simple way that, against most administrative logistics, the research and design team were not separate. Similarly, it went unquestioned what sort of skills designers might require in order to inquire incisively into a series of specializations. True, some of the material presented has compelling aspects, but the exhibit design – not BMD's forte – is clumsy and opaque, not elegant problem-solving. While cute electric and pedal cars are shown alongside rickshaws and bicycle ambulances (the latter, you know, not for "us" but still by "we"), and materials like "Wheatwood" and "Aerogel" (the former a particle board made from fibre and the latter "the world's lightest solid") are shown in specimen-form spelling out their names; tangible demonstration of their usefulness is not forthcoming. In another display, supposedly accounting for changes in prototypes leading up to the "self-balancing personal transportation" of the Segway Human Transporter, the criteria for assessing changes is not presented so that the modifications, with labels speaking of colour associations and how holes in wheels make things seem to go faster, seem arbitrary and lack rigour. Historical displays of crash-test dummies and computer interfaces possess an intrinsic anthropomorphic curiosity value but are not placed in appropriate contexts whereby their



"MASSIVE CHANGE" (EXHIBITION VIEW); PHOTO: ROBERT KEZIERE, COURTESY VANCOUVER ART GALLERY, BRUCE MAU DESIGN.

import might be assessed. Even interaction, surely an imperative, was poorly handled, with barcode-operated video consoles that simply used the code as a "on" switch and untubulated Hans Haacke-ish card voting in the genetic modification promotion zone.

It is possible to track the problems of "Massive Change" down to the expanded notion of design being floated. "It's not about the world of design. It's about the design of the world," is the tagline on the poster, and here a range of issues is encountered. As Michael Baxandall has discussed, the Italian word *disegno* has the double-sense of conception or scheme and the act of drawing, where "the relation between the artist's mind and hand

has been set up in a form that invites reflection." However, the word's translation into English as design has from early on stressed the former understanding with the aspect of the graphic plan or drawing passing onto the less noble area of drafting. Mau himself, though he doubtlessly sees himself beyond it, is primarily known for the classic, Aldine-derived graphics of Zone Books and Getty Center editions, or for brasher signage projects he has done on hire by Roots, the Office for Metropolitan Architecture and Phaidon Books. The prestige of style and critical acumen that is accorded his clientele has somehow accrued – through a mass mediated over-the-top sloganeering persona – an unwarranted cachet suggest-

ing that Mau is somewhere where it's at. With "Massive Change," the slogans came thick and fast as in a pitch, heading breathlessly towards the sort of uncomfortable silence that closes a motivational seminar.

"Massive Change" is ultimately a theodicy justifying the ways of the world. The apodictic quality of the over-abundant wall-texts attends to the "design of the world" but hardly recognizes its roots in the "argument from design" where the regularity, intricacy and predictability of phenomena in the world was used in order to infer a primal designer who prepared the machine-like workings. A somewhat popular Enlightenment way to hold onto deism, the argument from design had two strong refutations. David Hume argued that since we cannot have experience outside of this world which we cannot simply infer that its continuity demonstrates design; while Charles Darwin showed how local adaptations determine living forms rather than universals or constants, so that there could be no central designer even if general processes such as natural selection or evolution can be seen at work. It is this shrewd argument that "Massive Change" can be said to ignore when the rubric of genetic modification states: "We will design evolution." Not in any meaningful sense could this be so and the intellectual misrepresentations do not begin there. When the last timeline is presented, in the gift shop, one reads such gems as how in 1936 in Germany polystyrene was "designed," or "1949: Mao designs China." Not only does this indicate the urge behind "Massive Change" to raise the designer to the level of research scientist or revolutionary statesman, it displays a distorted historical sense. The aim of the revolution was for the Communist Party, with its central state planning and collective ownership, to reform and re-design an existing China of oppressive feudalism. If it was designed, were the "necessarily" enforced famines part of the design work? Was the unsustainability of carbon resources part of the design of plastics? What is missing is precisely the reflection *disegno* invites.

Two conclusions follow. First, the "design of the world" "Massive Change" wants to describe is not dominated by the sanguine work-together sound-bite theology offered. The types of forces and processes that the exposition's "design" covers spills out into administrative, bureaucratic, economic, scientific and, especially, technocratic processes and institutions which are complexly inter-related through large, unwieldy, inefficient, inelegant power blocs. This can be seen in the one zone where the declarative rubric shifts tense, so that, for the celebration of the transfer of military technology to civilian purposes (Gore-Tex, PDAs, Meals-Ready-To-Eat, the Hummer – yes, the Hummer as good design!), one finds: "Will we shift from the service of war to the service of life?" Here, against all the Panglossian hopefulness and student brainstorming, the planners have hit on the interrogative anomaly and contradiction of their enterprise.

The way the world is run – not designed to run but actually constituted – has little interest or investment in elegance, efficiency or the human-friendly. The Whiggish God of Design driving "Massive Change" is not one recognized by the now current dominant fundamentalisms, whose aims can only be achieved through strife, destruction and discord. Facing these fearsome obstacles, the willingness of "Massive Change" to turn away is irresponsible, a diserving distraction from the present crisis.

Lastly, I would maintain that the only display institution which would support this type of poor but marketable exposition would be the contemporary art museum. A science museum would question the research; a local history curator the global reach; an ethnographer would ask "whose 'we' wills this?" Only art galleries like the VAC, diffident about disciplinary competencies and anxious about relations with a broader public, would fall for the inept hucksterism of Mau's design. Attendance is set to reach near record numbers after an entire year's exhibition budget was sunk into this resource-squandering exercise in mass deception. The tour might break even but the VAC, going beyond a "detached aestheticism" towards a sideshow con game, is using turnstile mysteries to justify coming away with chump change.

>William Wood

The author is Assistant Professor in the Department of Art History, Visual Art, and Theory at The University of British Columbia.

<http://galerie.parachute.ca/>



Offrez-vous une œuvre d'art contemporain. Soutenez notre revue!
Purchase a contemporary art work. Support our magazine!

PIERRE DORION, KOJO GRIFFIN, JAMELIE HASSAN, GABRIEL KURI, GUY PELLERIN, ED PIEN, ROBER RACINE, JULIÃO SARMENTO, JOACHIM SCHMID, RIRKRIT TIRAVANIJA, IRENE WHITTOME

para-para- est publié par PARACHUTE para-para- is published by PARACHUTE
 directrice de la publication_éditeur: CHANTAL PONTBRIAND coordonnatrice à la rédaction_production coordinator/adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON outoing senior editor: JIM DROBNICK rédacteur correspondant_contributeur_éditeur: STEPHEN WRIGHT
 graphisme_design: DOMINIQUE MOUSSEAU collaborateurs: ANNE BONNIN, MICHAEL CARROLL, MARIE-ÈVE CHARRON, ADRIENNE LAI, FREDÉRIC MAUFRAS, YANN POCREAU, PIERRE SAURISSE, SHEP STEINER, MARC DE VERNEUIL, WILLIAM WOOD révision de la maquette_copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON
 promotion, publicité_promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS assistante à la direction_executive assistant: ISABELLE DUBÉ comptable_accountant: ANNIE DELISLE stagiaire_intern: FABIEN DE LACHEISSERIE
 rédaction, administration_éditional and administrative offices: PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 (514) 842-9805 télécopieur_fax: (514) 842-9319 info@parachute.ca
 Prière de ne pas envoyer de communiqués par courriel_Please do not send press releases by e-mail.
 abonnements_subscriptions: un an_one year Canada (taxes comprises_tax included): individu_individual: 57\$ étudiant_student: 45\$ institution: 125\$ org. sans but lucratif_non-profit organization: 66\$ | deux ans_two years Canada (taxes comprises_tax included): individu_individual: 99\$ étudiant_student: 79\$ | International (frais d'envoi compris_shipping included): individu_individual: 54€ | 56\$US (aux États-Unis seulement_in USA only): 68\$US (à l'extérieur de l'Amérique du Nord_Outside North America) institution: 96€ | 125\$US Nouveau_New: abonnement en ligne_online subscription: www.parachute.ca
 Canada, international: Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-3333 Sans frais_Toll free: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com USA: Express Mag P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA, 12901-0239 Toll free: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com

PARACHUTE remercie de leur appui financier_thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada_The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de Montréal, la Ville de Montréal, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec et le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

PARACHUTE

Nos annonceurs_Our advertisers

- > Art Gallery of York University > [art photo]image.festival[v.01] > Bookstorming > Centre Canadien d'Architecture
- > Centre des arts Saidye Bronfman Centre for the Arts > Centre d'essai en arts visuels 3^e impérial > Centre d'exposition de Baie Saint-Paul > Charles H. Scott Gallery > Esthésio art contemporain > Expression > Galerie B-312 > Galerie de l'UOM
- > Galerie Graff > Galerie René Blouin > Galerie Trois Points > Manifestation internationale d'art de Québec > Mercer Union
- > Musée des beaux-arts de Montréal_Montreal Museum of Fine Arts > MUTEK > Oakville Galleries > Optica
- > Pierre-François Ouellette Art Contemporain > The Banff Centre > The Koffler Gallery > The Power Plant
- > Vox, image contemporain_contemporary image > vyz Artists'Outlet > www.artefacts.net



Lisez dans_Read in PARACHUTE 118 04_05_06 2005 <<design>>

Lisette Lagnado > Angela Detanico + Rafael Lain
 Stephen Wright > Ken Lum
 Mazali Nachtergaeel > Daniel Pflumm
 Alex Coles > Liam Gillick
 Louis Jacob > SYN-
 Koen de Winter > Jacques Bilodeau + Claude Cormier
 Wouter Davidts > Corey McCorkle

EN kiosque dès maintenant_ON sale now

www.parachute.ca