

PER

p. 255

BNQ



<< design >>

∞ PARACHUTE

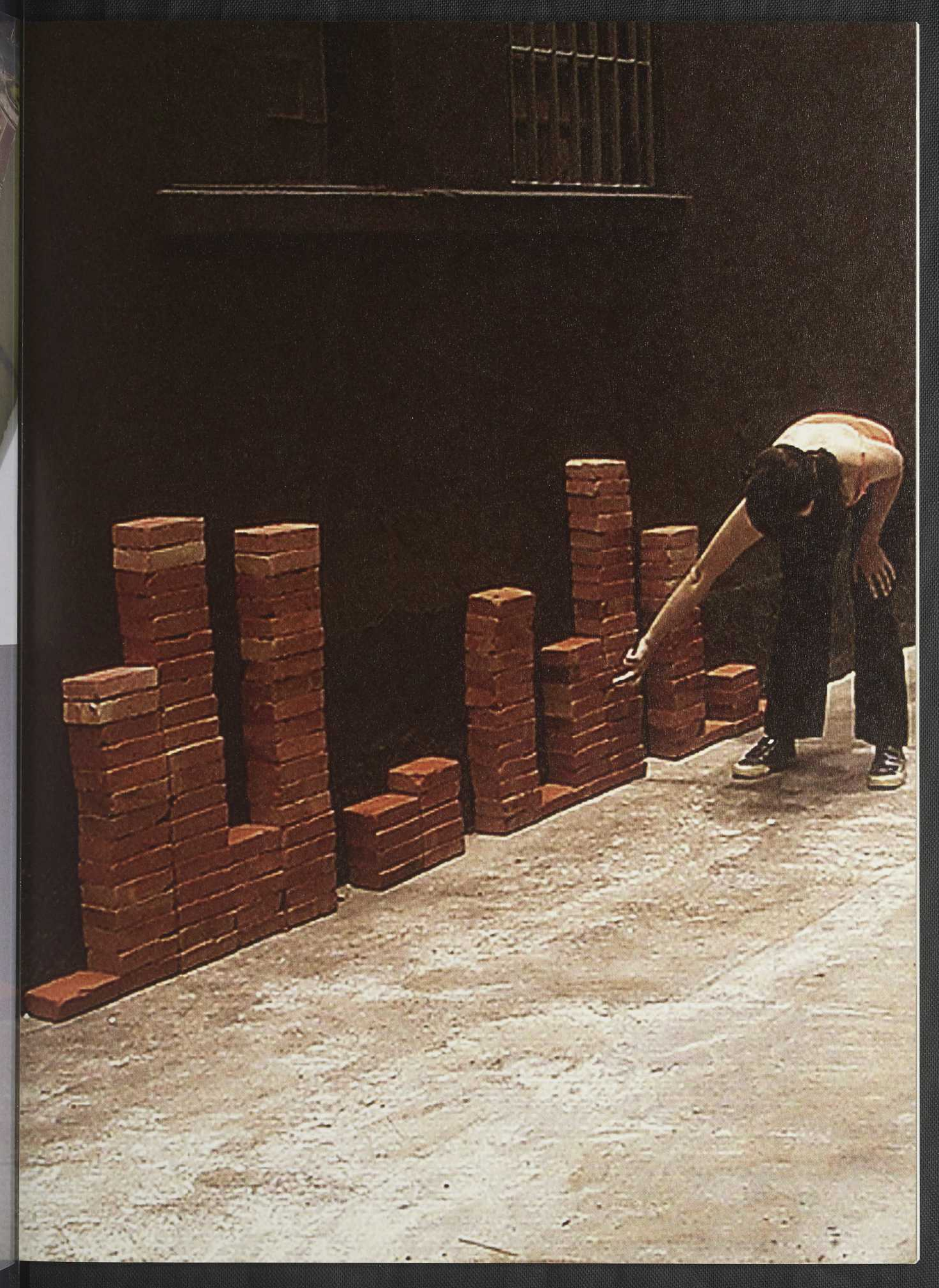
art contemporain_contemporary art













Banner

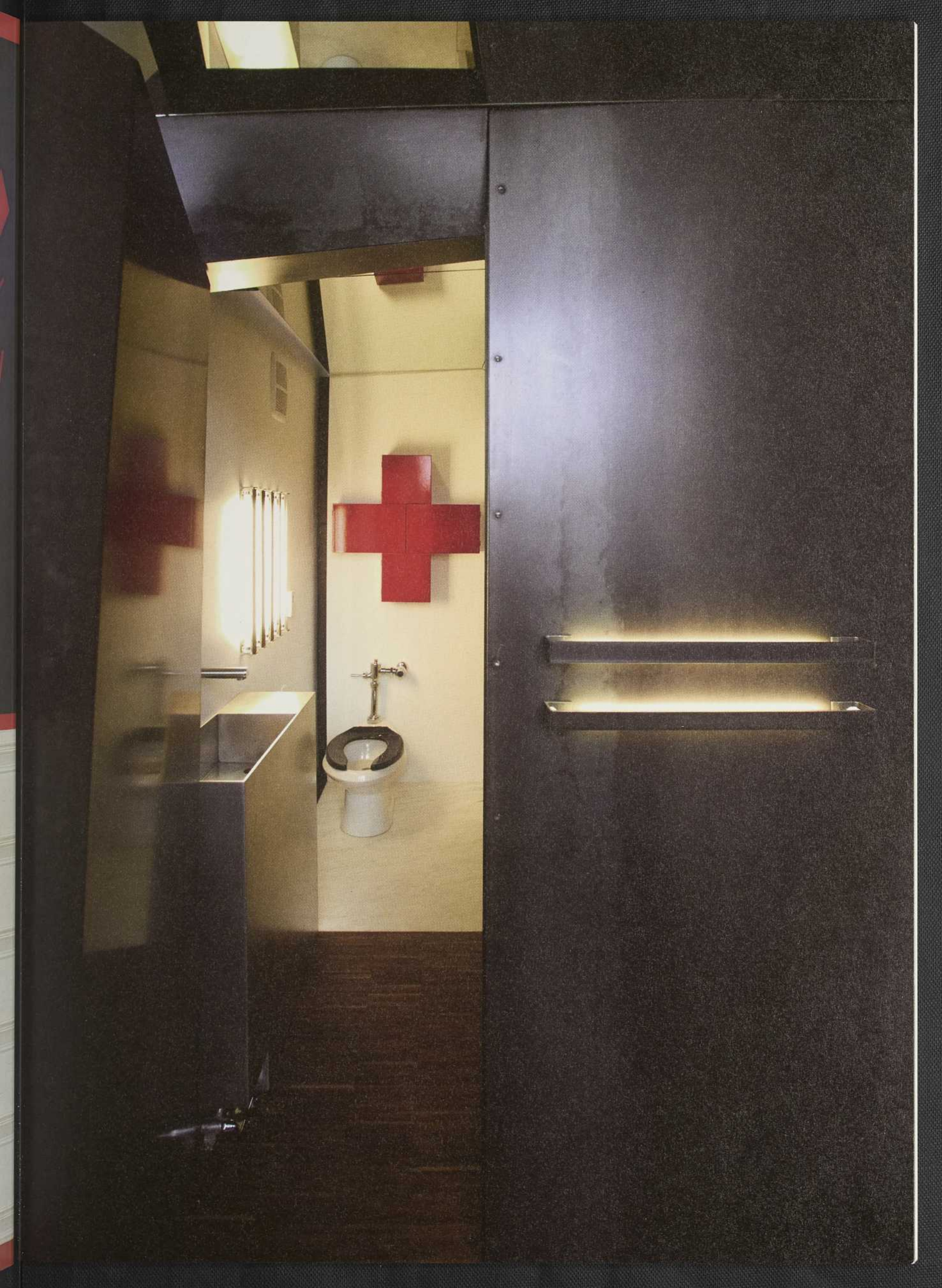
Sausage Company

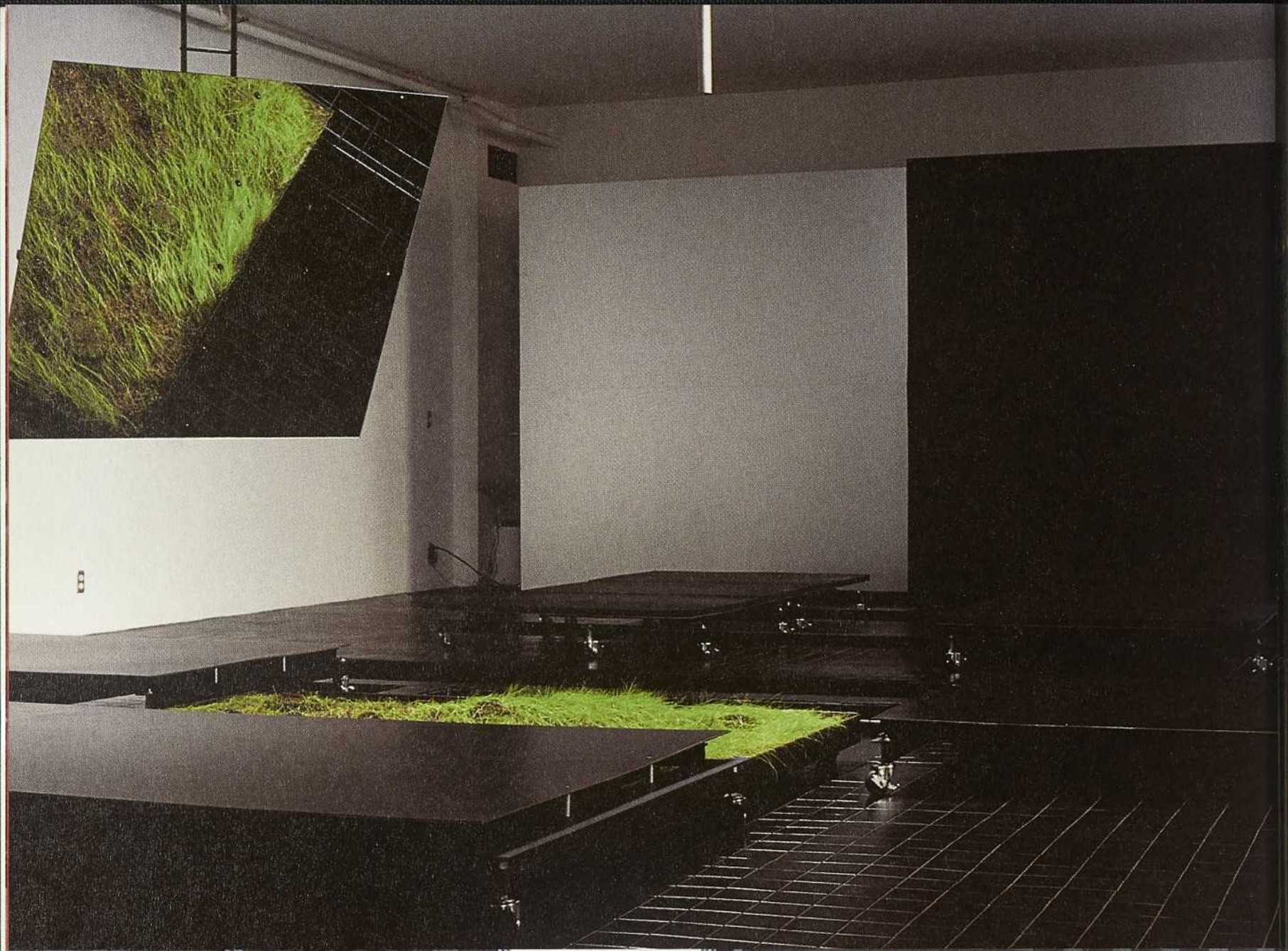


• Since 1965 •

ICH HAB

DIE NASE VOLL







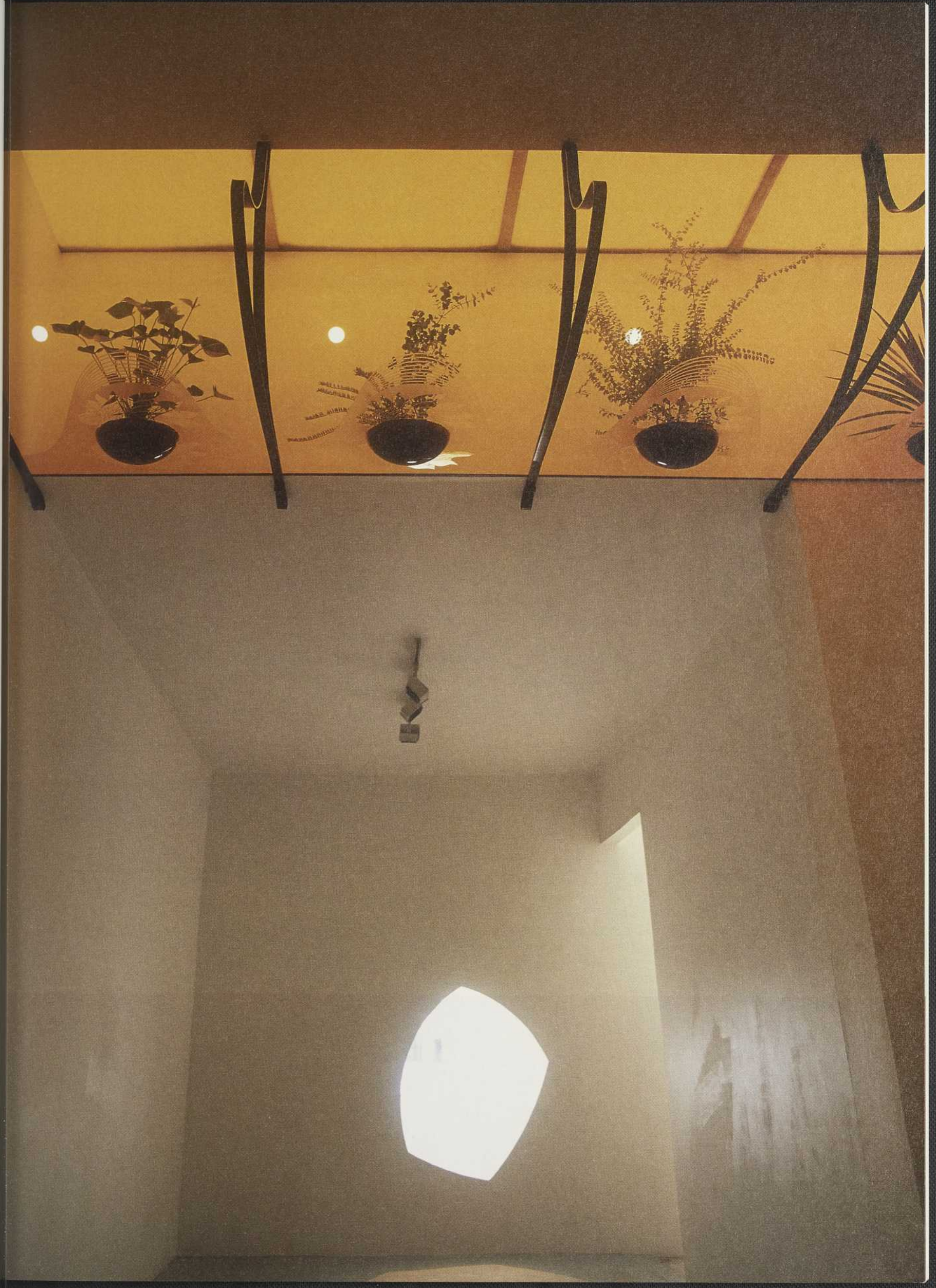












<< design >>

04_05_06[∞] PARACHUTE

18 <<DESIGN>>
par_by Chantal Pontbriand

31 ANGELA DETANICO ET RAFAEL LAIN
DU LANGAGE PARTOUT
par Lisette Lagnado

40 EXCLUDED BY DESIGN:
KEN LUM'S "SHOPKEEPERS SERIES"
EXCLUSION À DESSEIN:
LES « COMMERCANTS » DE KEN LUM
by_par Stephen Wright

54 DANIEL PFLUMM – GMBH.
ENTREPRISE EN PRODUITS ARTISTIQUES
DANIEL PFLUMM – GMBH.
ARTISTIC PRODUCTS COMPANY
par_by Magali Nachtergaele

68 LIAM GILLICK AND THE
KENNETH NOLAND SCENARIO
LIAM GILLICK ET LE SCÉNARIO
KENNETH NOLAND
by_par Alex Coles

86 SYN- RANDONNÉE DANS LA VILLE INTÉRIEURE
SYN- EXCURSIONS IN THE INDOOR CITY
par_by Louis Jacob

136 LIVRES ET REVUES_
BOOKS AND MAGAZINES
par_by Jim Drobnick, Sarah-Jane Lewis,
Todd Meyers, André-Louis Paré,
Petra Rigby Watson

107 REPENSER LE LIEU
Un entretien avec Jacques Bilodeau et Claude Cormier
par Koen de Winter

125 CONTEXTUAL DESIGN
THE DISTINCTIVE OBJECTS AND INSTALLATIONS
OF COREY MCCORKLE
by Wouter Davidts



Des textes par_Texts by Alexandra Baudelot, Alex Coles, Christophe Domino,
Alexandra Midal, Jean-Louis Violeau, Évence Verdier, Stephen Wright
Sur_On AAA Corp, Richard Artschwager, Atelier Van Lieshout, Iain Baxter,
Andrea Blum, bureau d'études, Grupo de Arte Callejero, Jennifer Lacey + Nadia Lauro,
MVRDV, Philippe Parreno, Studio KOL/MAC, The Yes Men, Franz West...
+ essai visuel_visual essay de_by Martí Guixé

[www.parachute.ca]

P. 9: SYN-, PROSPECTUS, 2003-2004; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS. P. 10: ANGELA DETANICO + RAFAEL LAIN, FATLAND, 2003, EXTRAIT DE VIDÉO_VIDEO STILL; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS. P. 11: LIAM GILICK, BIG CONFERENCE CENTRE FOCAL POINT, 1998, MATÉRIAUX MIXTES_MIXED MEDIA; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY CORVI-MORA, LONDON. P. 12 ET 13: CLAUDE CORMIER ARCHITECTES PAYSAGISTES INC. (CCAP), SOLANGE, GARDEN BIENNALE, LYON, 2003; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY CCAP. P. 14: DANIEL PFLUMM, O. T. (ROWENTA), 1999; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE NEU, BERLIN. © DANIEL PFLUMM. P. 15: COREY MCCORKLE, TERMINATIF (PREMIER PLAN_FOREGROUND), 2004; ARRIÈRE PLAN_BACKGROUND: CUTTING (OFFICE BAROQUE); PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST, OBJECTIF_EXHIBITIONS, ANTWERP, ET_AND STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.

<< design >>

- Ce deuxième numéro de PARACHUTE sur le design se présente à nouveau entre guillemets, complétés cette fois par deux chevrons plutôt qu'un seul, comme ce fut le cas pour le numéro 117. Une fois de plus donc, nous nous interrogeons sur comment, entre matérialité et immatérialité, le design s'articule aujourd'hui. Comment penser la sphère du vivant, dans son entité matérielle, entre ce monde bien tangible qui nous entoure et cet autre monde des immatériaux dont Jean-François Lyotard avait si bien pressenti l'avènement?

Ludwig Wittgenstein, dans son désormais légendaire *Tractatus logico-philosophicus*, place le langage entre le sujet et le monde. Quelles formes prennent les choses de ce monde que nous habitons? Quelles formes peut-on leur faire prendre? Le design s'articule dans cette tension entre ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas, entre ce qui existe et n'existe pas matériellement, mais dont la présence ne peut pas être niée. Les systèmes d'information et les technologies dont nous disposons augmentent la part du non visible dans l'environnement humain. Le design en acquiert une importance croissante, contaminant les pratiques artistiques et vice-versa.

L'objet est le stable, l'existant; la configuration est le changeant, l'instable.
– Ludwig Wittgenstein¹

Angela Detanico et Rafael Lain s'intéressent à ce que le design peut nous faire comprendre des systèmes qui se mettent en place dans le monde. Leur vision des choses passe par le langage, un déchiffrement du réel, basé sur la perception et l'apprentissage. Ken Lum, dans sa série « Shopkeepers », produit un travail fort axé sur le langage également, même si le point de départ en est les enseignes que l'on trouve chez les petits commerçants. Par des jeux de langage, celles-ci se transforment et s'ouvrent à une polyphonie de sens qui donne place au sujet. Daniel Pflumm utilise les logos des corporations, ou encore les images de CNN, et en détourne le sens et le mode de fonctionnement premier, renversant les codes de l'économie marchande. Liam Gillick, dans les œuvres ici commentées

COREY McCORKLE, *NEW RUIN (SONIC NIMBUS)*, 2002; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE...COURTESY THE ARTIST ET...AND STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.





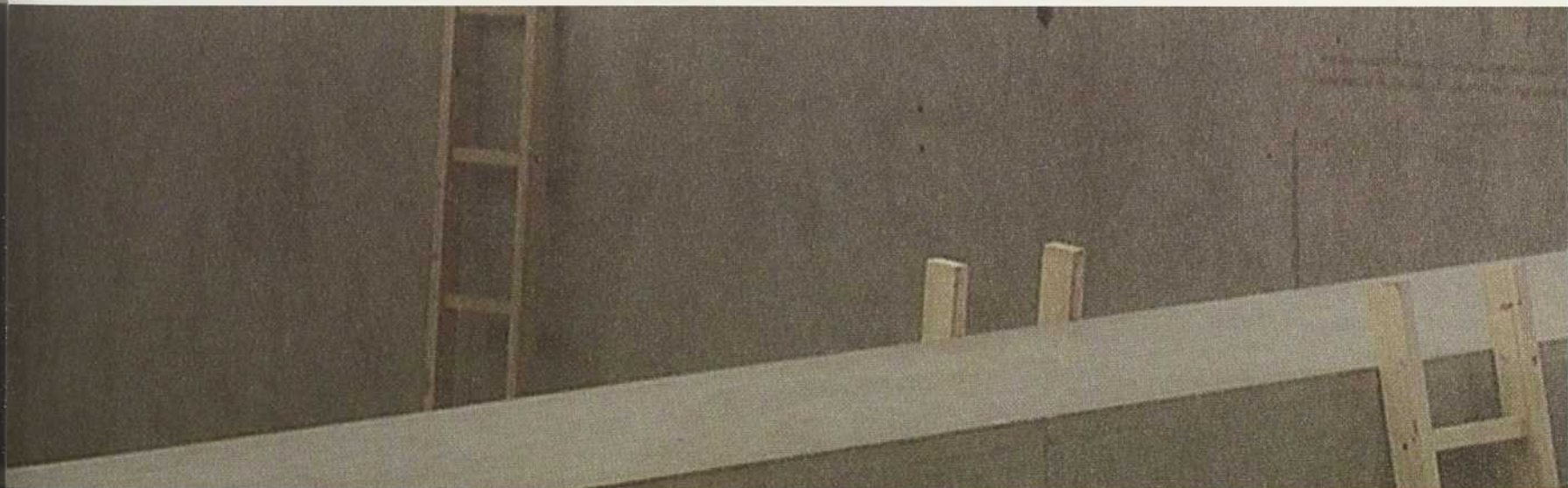
PARACHUTE'S second design issue presents itself once more in quotation marks; however, this time the word "Design" is spelled with double brackets instead of the single brackets used for issue 117. Once again, we are enquiring into the material and the immaterial modes of existence of contemporary design. How is one to approach the sphere of the living in its material entity, which lies, perhaps, between the tangible world around us and the immaterial one whose emergence Jean-François Lyotard so keenly foresaw?

In his now legendary *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ludwig Wittgenstein placed language between the subject and the world. What forms do the things of the world we inhabit take? What forms can we bestow upon them? Design arises from such a tension between the seen and the unseen, between what exists materially and what does not, yet the presence of its objects cannot be denied. The information systems and technologies at our disposal have increased the role played by non-visible elements in the human environment. The importance of design is only increasing. It is contaminating artistic practices and vice versa.

"I am my world. (The microcosm.)" – Ludwig Wittgenstein¹

Angela Detanico and Rafael Lain are interested in how design can help us understand the systems taking shape in the world. Their vision of things is mediated by language, a deciphering of reality based on perception and learning. In his "Shopkeepers Series," Ken Lum also creates work strongly oriented towards language, even if his point of departure is inspired by the signs found in small shops. By means of language games, such signs are transformed and lend themselves to a polyphony of meaning from which subjects emerge. Daniel Pflumm uses corporate logos or images taken from CNN and subverts their meaning and primary mode of operation, thereby reversing the codes of the consumer economy. The installation works of Liam Gillick, which

ANGELA DETANICO + RAFAEL LAIN, *5 TIMES 10 STEPS*, 2003; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.



Le sujet n'appartient pas au monde, mais il constitue une limite du monde.
– Ludwig Wittgenstein²

par Alex Coles, produit des installations qui se réfèrent à des systèmes de communication mis en place dans les années 1960 dans une Amérique triomphante, où peinture et design corporatif se répondaient. SYN- est un collectif d'individus qui travaille sur la réalité urbaine, entre utopie et désir. Ils introduisent dans la ville des situations inusitées qui permettent au quidam de se réinventer par des gestes hétérotopiques. Jacques Bilodeau et Claude Cormier travaillent à des aménagements intérieurs et extérieurs atypiques. L'un invente une forêt rose, alors que l'autre fabrique des meubles qui se moulent au corps humain. La fonction suit la forme. L'espace poétique s'ouvre au quotidien, celui d'un monde urbanisé et industrialisé. Le sujet s'y réinvente. L'histoire et la mémoire se trouvent interpellées à partir du présent. Corey McCorkle nage dans ces eaux. Pour lui, l'histoire est un langage que l'on décline tout en le détournant. Ainsi naît une plus grande perspective critique, qui fait suite à une mise en contexte de fragments d'histoire du design et de l'architecture, livrés à l'expérience nouvelle du spectateur. Les grands récits font place à des microrécits. Encore là, le sujet trouve à s'exprimer, en naviguant dans des configurations inusitées de la matérialité et de l'immatérialité du monde.

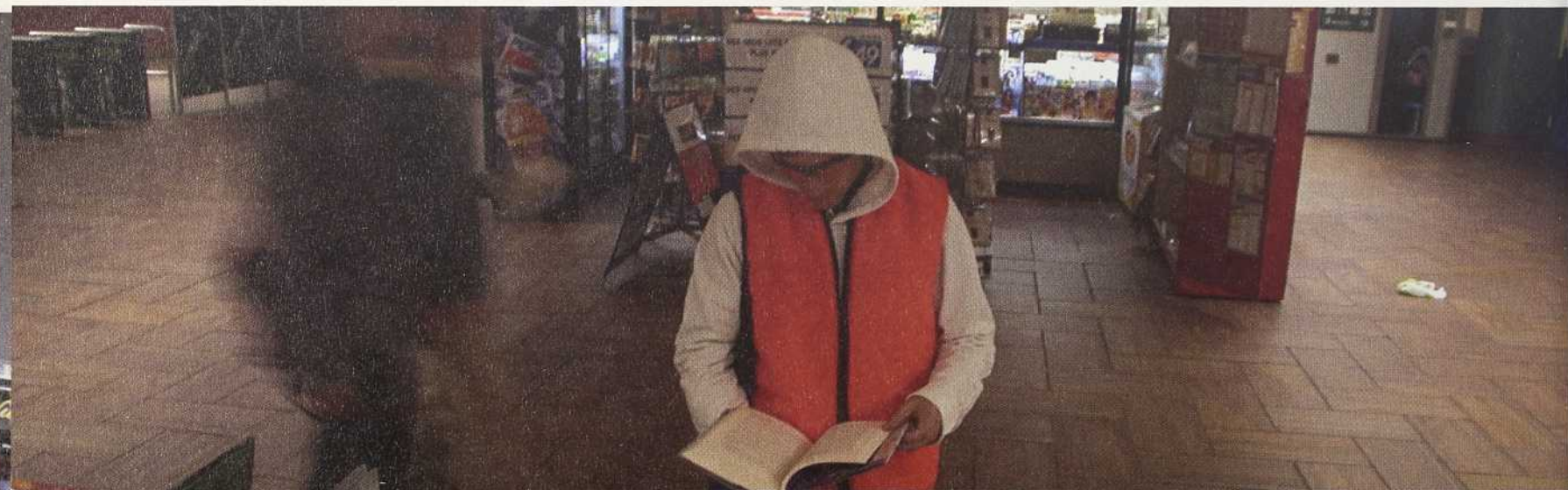
Chantal Pontbriand

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961 [1921], proposition 2.0271, p. 49.

2. *Ibid*, proposition 5.635, p. 143.

PARACHUTE souhaite remercier Alex Coles et Alexandra Midal pour leur précieuse participation à l'élaboration de ce numéro.

SYN-, *PROSPECTUS*, 2003-2004; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES...COURTESY THE ARTISTS.



**“Whatever we see could be other than it is....
There is no a priori order of things.” – Ludwig Wittgenstein²**

are here analyzed by Alex Coles, refer to the communication systems put in place in a triumphant America in the 1960s, when painting and corporate design were in dialogue. SYN is a collective made up of individuals who work on urban reality, which thrives between Utopia and desire. They introduce into the city unusual situations that make it possible for individuals to reinvent themselves through heterotopic gestures. Jacques Bilodeau and Claude Cormier construct atypical indoor and outdoor objects. One invents a lipstick-pink forest, while the other produces furniture that moulds itself to the human body. Function follows form. Poetic space is opened up to daily life, the daily life of an urbanized and industrialized world. This is where the subject reinvents itself. History and memory are called upon in the present. This is Corey McCorkle’s native element. For him, history is a language that one subverts by using it. In this way is wrought a greater critical perspective that follows on from the contextualization of historical fragments of design and architecture, which are given over to the new experience of the viewer. Master narratives give way to micro-narratives. Here again the subject finds a way to express itself, navigating in new ways between the materiality and immateriality of the world.

Chantal Pontbriand

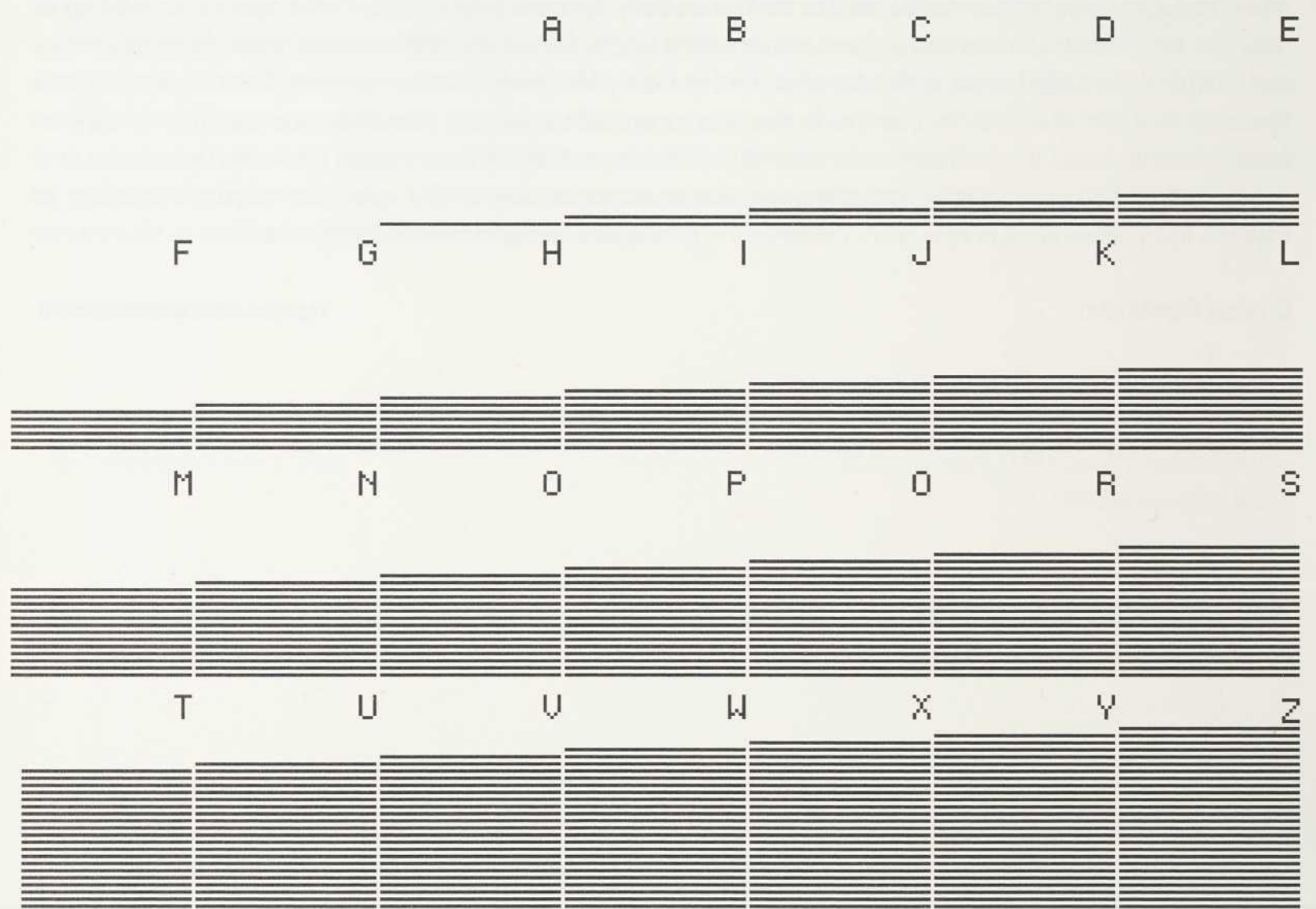
Translated by Timothy Barnard

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. D.F. Pears and B.F. McGuinness (London/New York: Routledge/The Humanities Press, 1961), Proposition 5.63, 117.
2. *Ibid.*, Proposition 5.634, 117.

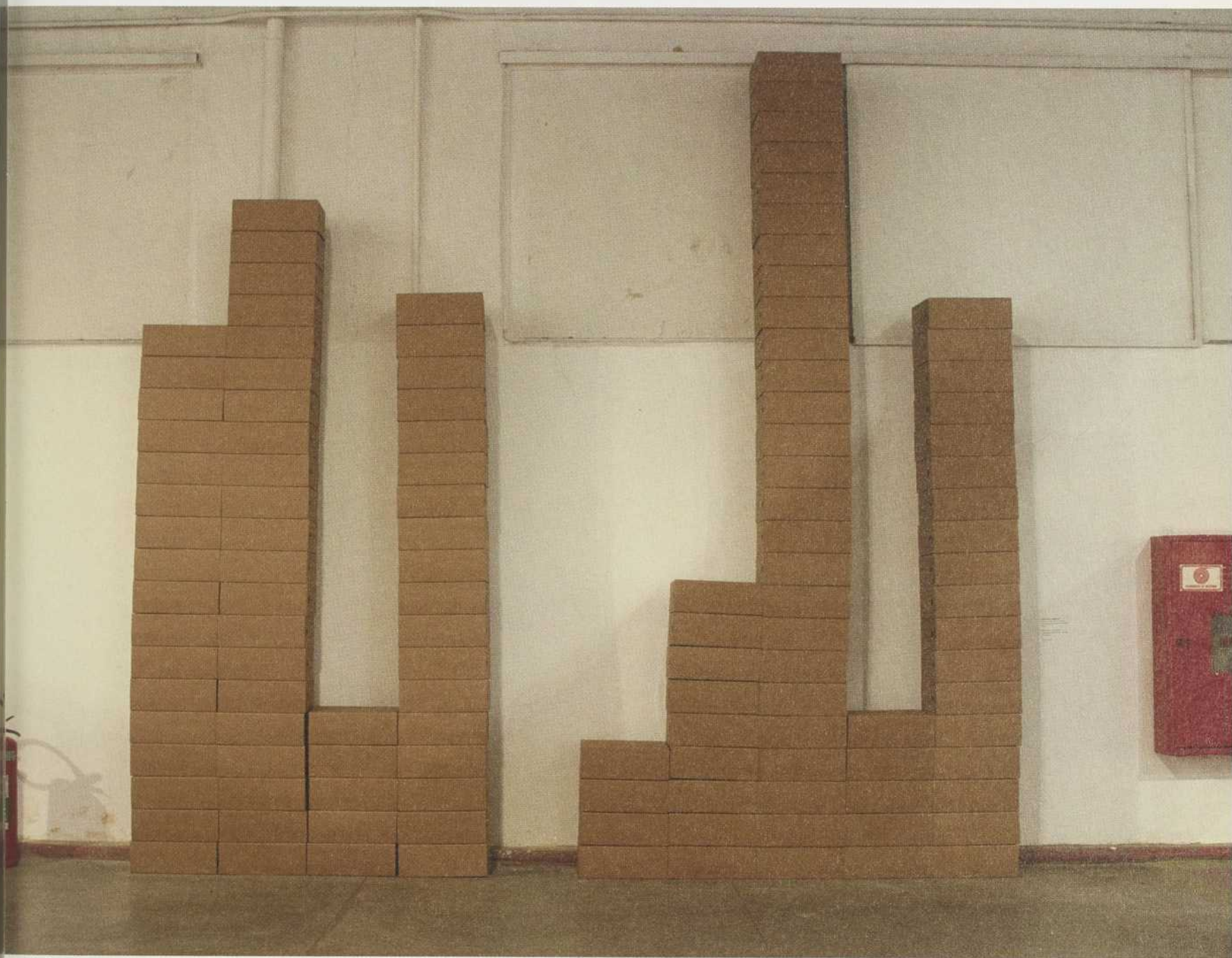
PARACHUTE would like to thank Alex Coles and Alexandra Midal for their valuable help during the development of this issue.

CLAUDE CORMIER ARCHITECTES PAYSAGISTES INC. (CCAP), *BLUE STICK GARDEN*, FESTIVAL INTERNATIONAL DE JARDINS DE MÉTIS, GRAND-MÉTIS, 1999-2000; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE COURTESY CCAP.





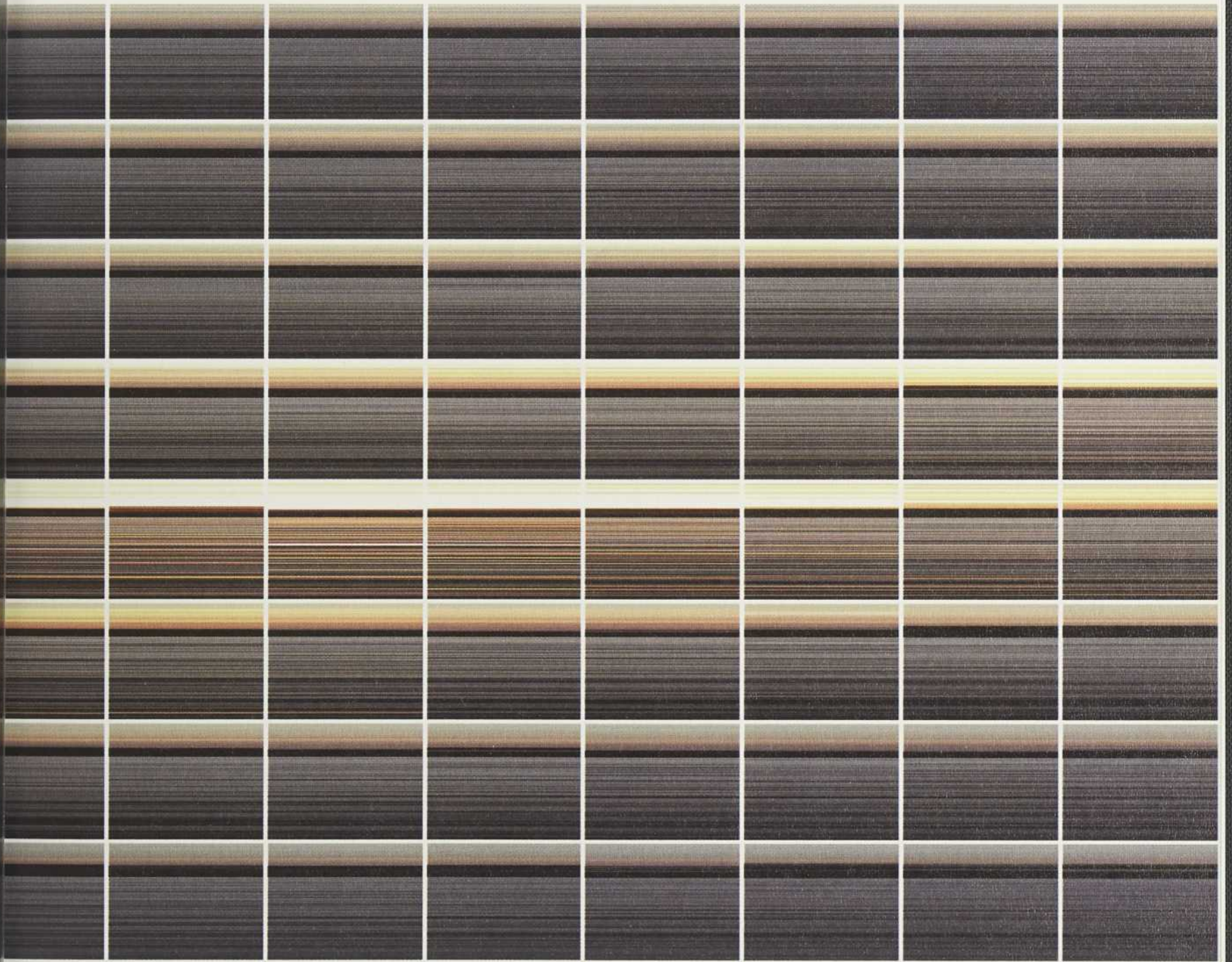
ANGELA DETANICO + RAFAEL LAIN, *PILHA (PILE)*, 2003, SYSTÈME D'ÉCRITURE_Writing SYSTEM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.



ANGELA DETANICO + RAFAEL LAIN, *Quer Dizer (ÇA VEUT DIRE)*, 2004, BOÎTES DE CARTON_CARDBOARD BOXES, APPROX. 325 x 344 x 24 CM; PHOTO: DING MUSA, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIA VERMELHO, SÃO PAULO.

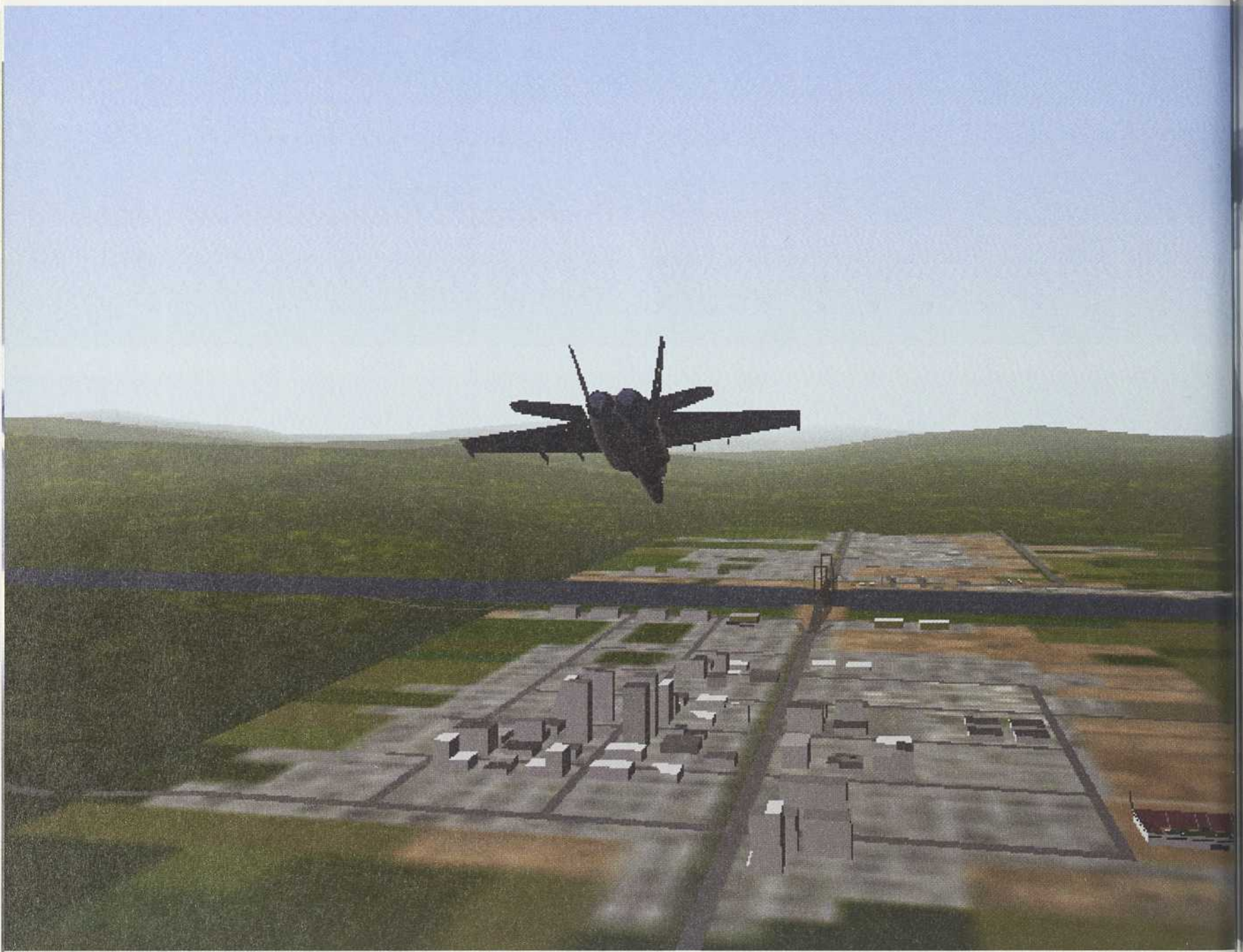


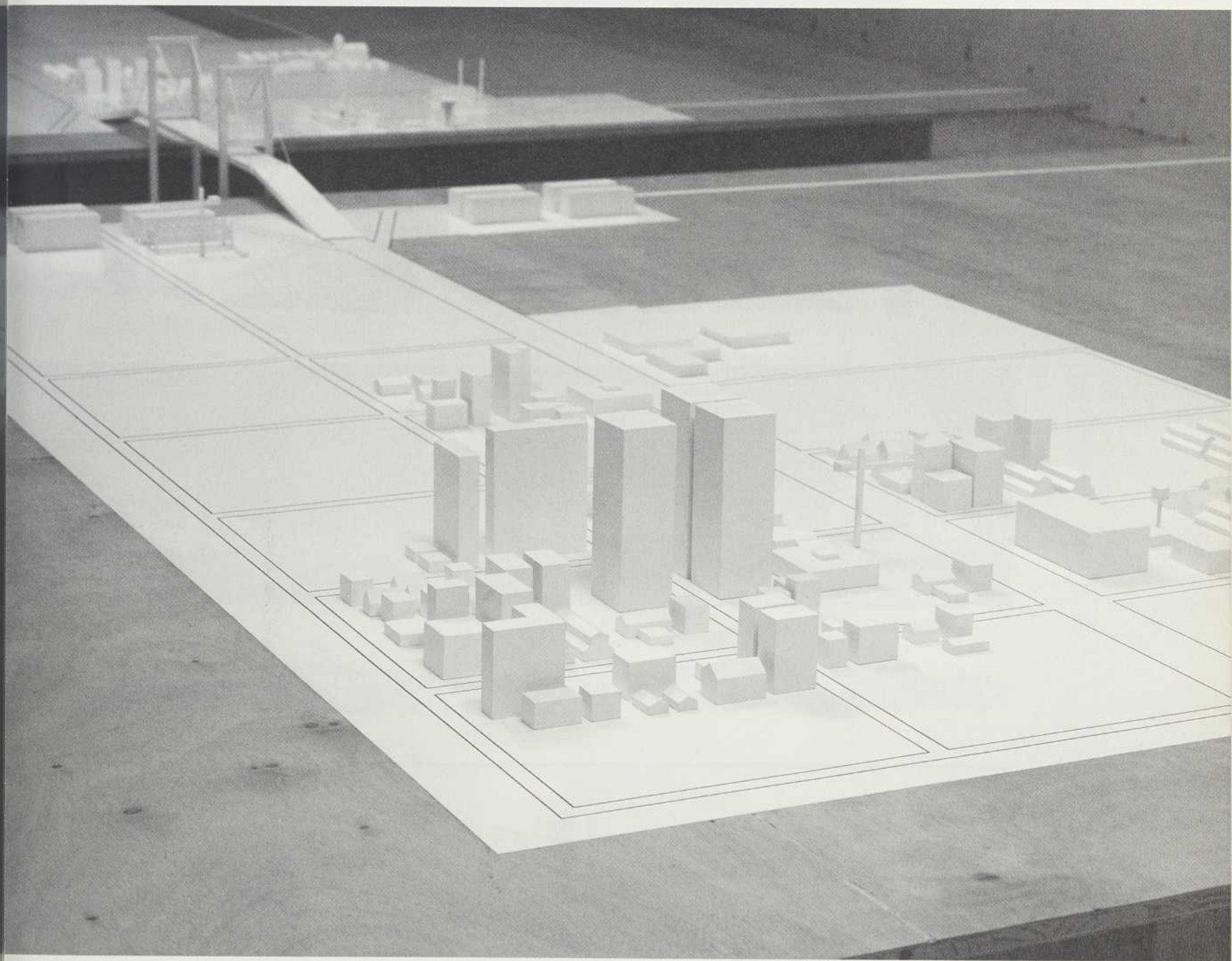
ANGELA DETANICO + RAFAEL LAIN, *POUCO A POUCO (PEU À PEU)*, 2003, BOÎTES EN BOIS ET PLANTES_WOOD BOXES AND PLANTS, APPROX. 155 x 455 x 25 CM; PHOTO: LEANDRO LIMA, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIA VERMELHO, SÃO PAULO.



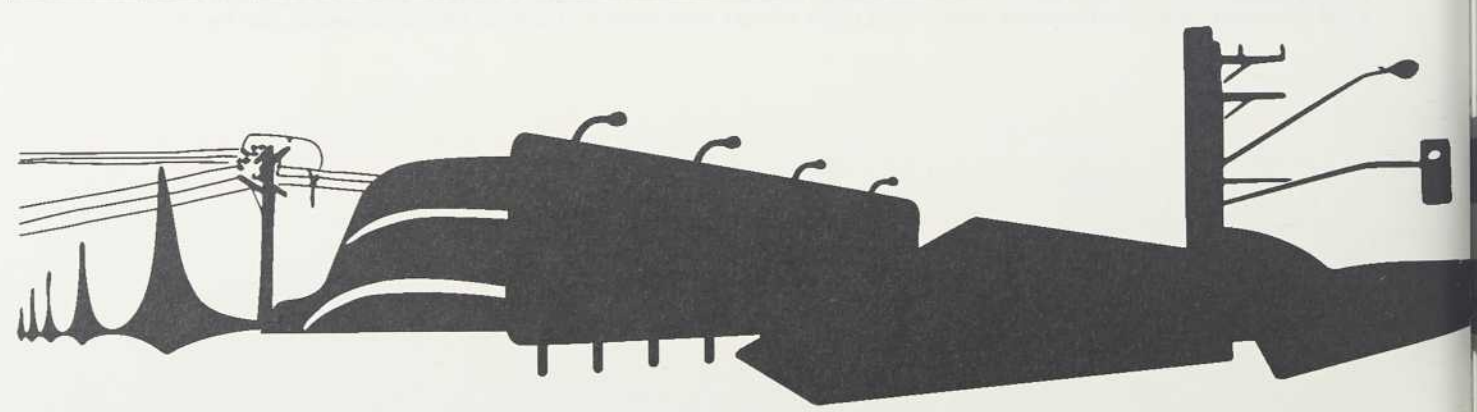
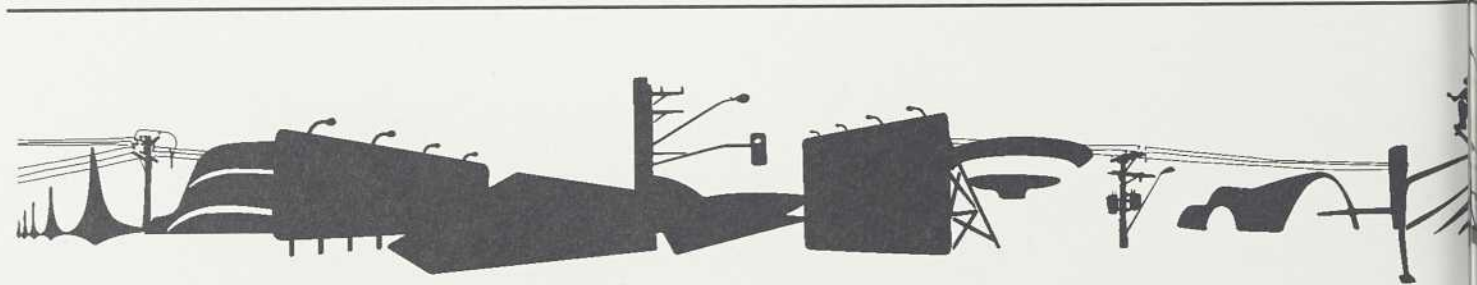
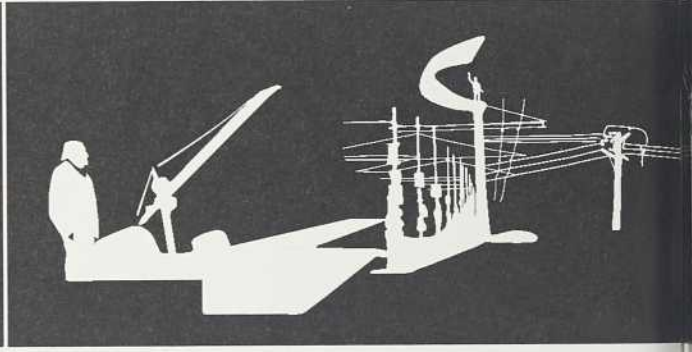
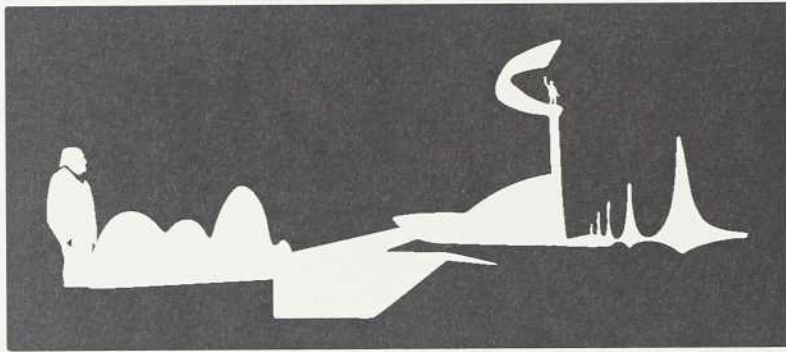
ANGELA DETANICO + RAFAEL LAIN, *FLATLAND*, 2003, EXTRAITS DE VIDÉO_VIDEO STILLS; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES_COURTESY THE ARTISTS.

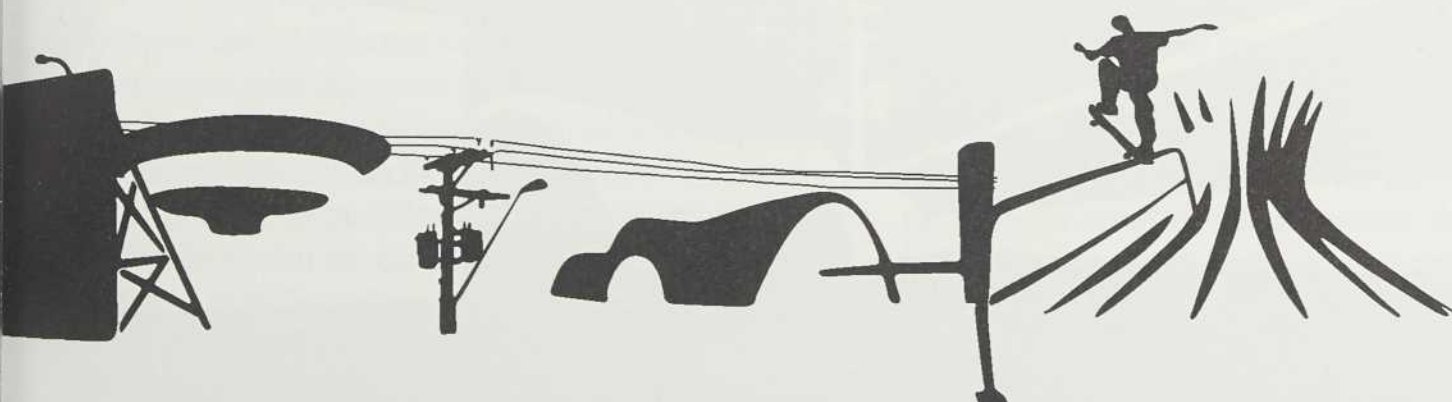
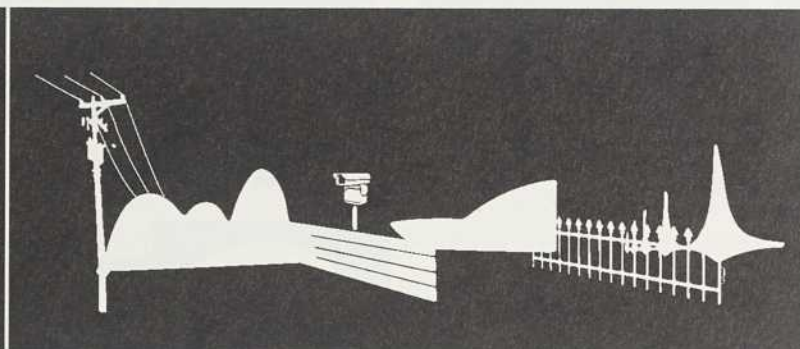
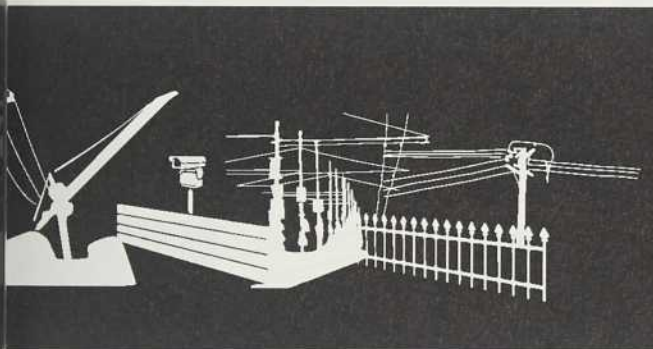
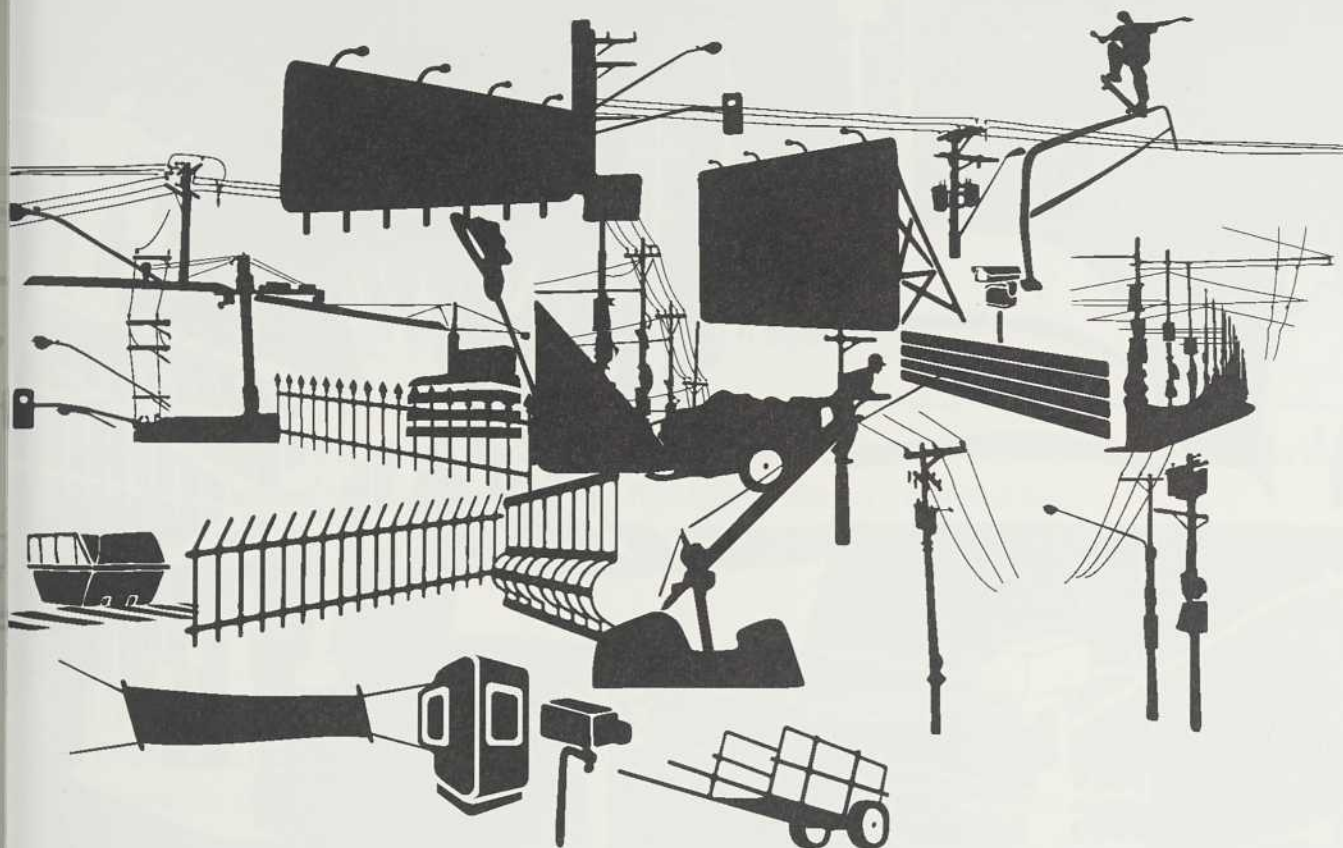






ANGELA DETANICO + RAFAEL LAIN EN COLLABORATION AVEC_IN COLLABORATION WITH JIRI SKALA, *SEOUL/KILLING TIME*, 2003, MAQUETTE ET VIDÉO_MODEL AND VIDEO, 35 x 570 x 300 CM; PHOTOS: EDOUARD FRAIPOINT, REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIA VERMELHO, SÃO PAULO.







ANGELA DETANICO et RAFAEL LAIN DU LANGAGE PARTOUT Lisette Lagnado

– Nous doutons des catégories, de la séparation entre la réalité et la fiction, entre l'individu et le collectif, entre la forme et le contenu, entre le début, le milieu et la fin. Angela Detanico et Rafael Lain¹

→ Provocateur, Thierry de Duve part de la constatation suivante dans « Petites réflexions sur la crise de l'art et la *réalité* du design » : tandis que le bidet est une pièce sanitaire qui n'est pas encore entrée dans le musée d'art, on ne peut pas en dire autant de l'urinoir, qu'un certain R. Mutt a nommé *Fontaine*. Dans les mots de De Duve : « Tout musée d'art moderne qui se respecte, dont celui du Centre Pompidou, en possède aujourd'hui une réplique². » L'artiste brésilienne **Ana Maria Tavares** a déjà traité du problème de la dissolution des frontières entre le design et les arts visuels avec ses sculptures inspirées du mobilier urbain (par exemple, les sièges de métro, les appareils de gymnastique, les escaliers d'aéroport, les rétroviseurs) qu'elle « camouflait » dans l'espace d'exposition à même les composantes architecturales, telles que les colonnes et les tablettes d'appui. D'emblée, le milieu artistique a rejeté son travail, ce qui dénote une réaction négative pour une pratique qui relève des arts appliqués, ceux-ci considérés inférieurs aux beaux-arts. L'histoire est ancienne et dépasse la question de la « promiscuité » entre les catégories esthétiques. Il ne manquera pas de pessimistes qui dénonceront le « tout-est-permis » de l'art et qui diront que ce phénomène s'est tout simplement déplacé dans le champ du design, un terrain suffisamment « bourgeois » pour accueillir n'importe quel ustensile, emballage ou production, pourvu ou non d'une efficacité conceptuelle.

Il faut, de la part des commentateurs, une rare versatilité pour accompagner les projets des deux artistes brésiliens Angela Detanico et Rafael Lain.

Même s'ils appartenaient exclusivement au circuit de l'art ou du design graphique, ce ne serait pas non plus une tâche facile, vu la profusion des procédés hybrides dont ils se servent et qui peuvent tout aussi bien se valoir d'une habileté rudimentaire que d'une technologie de pointe. On peut ici raconter une anecdote pour mettre en évidence le point de tension entre ce qu'on appelle design et ce qui s'entend par « art contemporain ». Dans le cadre de l'exposition « Modes d'emploi³ », dont j'étais la commissaire, ces artistes ont développé un alphabet nommé *Pilha* (*Pile*⁴) qu'ils définissaient ainsi : « un système d'écriture qui met en pile des objets identiques [...] Un objet correspond à la lettre « a », deux à « b », et ainsi de suite dans l'ordre alphabétique⁵. » À chaque mot, ou ensemble de mots, correspondait un matériau, ce dernier sélectionné avec autant de finesse que lorsque le peintre choisit une couleur. Ainsi, l'expression « Peu à peu » a été construite de façon à donner un sens à des boîtes en bois qui contenaient des petites plantes, toutes de la même espèce, et celles-ci, à leur tour, demandaient l'entretien journalier de l'équipe de la galerie pour continuer leur croissance pendant la durée de l'exposition.

Cependant, quand j'ai décidé que ce travail devait être exposé contre le mur frontal du cube blanc de la galerie, Detanico et Lain s'y opposèrent, affirmant que je détournais leur projet d'« écriture ». En d'autres mots, ils craignaient que les boîtes superposées ne fussent ainsi traitées comme des sculptures formalistes – une méprise que les artistes voulaient éviter à tout prix –, alors que leur intention était de

Comment Detanico et Lain prennent-ils aujourd'hui le parti de la lecture dans une société pourtant organisée par l'image?

distribuer les «textes» dans des endroits inattendus, de façon à laisser le public dans le doute au sujet de la nature de ces «piles». Une affiche à l'entrée de la galerie donnait toutes les indications à ceux qui voulaient comprendre cet «alphabet» d'objets. D'autres «phrases visuelles» furent distribuées par la galerie: des briques disposées les unes sur les autres énonçaient l'expression «*Antes de mais nada*» («Avant tout»), tandis que des gommes à effacer concevaient soigneusement trois mots en contradiction avec l'idée d'effacement de l'écriture: «*Mais uma vez*» («Encore une fois»). Pour cette exposition, j'ai d'ailleurs présenté le travail des artistes en l'inscrivant dans la tradition constructiviste de la poésie concrète, laquelle a eu une importance majeure à São Paulo grâce aux poètes Haroldo et Augusto de Campos⁶.

Comment Detanico et Lain prennent-ils aujourd'hui le parti de la lecture dans une société pourtant organisée par l'image? Il faut remarquer que le projet *Pile* a provoqué une dépendance irrésistible parmi ses quelques appréciateurs, les incitant à réunir des objets afin de leur ajouter un autre sens – enfin, de construire de modestes «poèmes concrets». Grâce au code de l'alphabet, toutes les «piles» (dans la rue, dans la cuisine, dans les toilettes) pouvaient ainsi être admises, c'est-à-dire que les choses pouvaient avoir une conscience et la puissance du monde un contexte.

Cela dit, on peut se demander si cette stratégie est pédagogique. À prime abord, oui. Cela ressemble à un «jouons à apprendre, à compter et à lire». Cependant, ce qui n'est habituellement pas pédagogique, c'est d'encourager l'envie de déchiffrer, c'est de détourner la relation traditionnelle entre le signifiant et le signifié. Il s'agit, de plus, de la présentation d'une façon de penser une réalité pour l'art dans laquelle la participation (mentale) du public empêche de sombrer dans une forme vide et tautologique.

À l'exclusion du design publicitaire, dont les objectifs ont d'autres spécificités, que signifie, pour reprendre la pensée de Platon, être un «artisan de nom, [...] qui, les yeux fermés sur le nom naturel de chaque objet, est capable d'en imposer la forme aux lettres et aux syllabes⁷»? La profession du designer graphique, que j'ai eu le plaisir d'exercer en humant la benzine de la colle de caoutchouc et en me battant avec les feuilles de Letraset, a atteint une spécialisation incalculable. En vingt ans, l'univers des signes graphiques s'est laissé envoûté par une révolution dans la disposition des textes, des titres, des illustrations, des fils, des barres, des cadres et des vignettes. Il ne s'agit pas d'une apologie naïve qui sous-estime la primauté du projet graphique par rapport à la lisibilité du contenu. Ce phénomène est infligé par certains designers graphiques aux lecteurs, car ils teignent leurs pages de sombres couleurs, ils diminuent de plus en plus les caractères typographiques et ils mélangent sans critères des types hétérodoxes. L'ordinateur et tous les logiciels qu'on peut y insérer (Photoshop, pour citer l'exemple le plus commun) devraient, purement et simplement, servir d'outils. Photoshop, en lui-même, n'est pas un langage. Sans un but rigoureux (du point de vue esthétique, technique, moral et politique), il devient un jouet pervers, responsable de publications dont le vernis est réfractaire à la lecture. Pire encore, son usage en architecture donne de plus en plus forme, du moins au Brésil, à des immeubles sans caractère combinant pastille, ciment, brique et verre, un pur bricolage qui résulte d'une fascination puérile pour cet outil numérique.

Les détracteurs de la rationalité économique, penchés sur la question du sous-emploi et de la précarité, affirmeraient certainement que le travail du créateur n'a jamais été aussi proche du rêve du travail libre. Or, une remarque est de mise: le designer graphique dans la société moderne n'est pas sans valeur d'usage. Selon l'idéal du Bauhaus,

il a la condition d'exercer, grâce à une esthétique numérique (postindustrielle), une fonction qui peut, bien que plaisante, attester un rôle idéologique; c'est-à-dire qu'elle peut mobiliser un système de convictions en dehors des intérêts institutionnels. C'est ce qui se passe lorsqu'on analyse *Seoul/Killing Time* (2003), définie par Detanico et Lain comme étant la « vidéo d'une désertion ». Le jeu de destruction d'une ville est remplacé par un vol inoffensif au-dessus d'une ville fantôme. Ensuite, pour construire la maquette de la ville, les artistes ont projeté sa carte et sa photographie sur un écran d'ordinateur d'après des points de vue différents. Le résultat renverse les objectifs de guerre trop souvent mêlés à l'industrie de la diversion. En janvier 2004, invités à rendre hommage au 450^e anniversaire de la ville de São Paulo, Detanico et Lain ont créé *Grifos nossos* (*Nos soulignements*) pour un cahier spécial du journal *Folha de S. Paulo*: l'opération consistait à s'approprier, encore au stade de la mise en page, des mots choisis parmi les textes des auteurs, en les soulignant d'une couleur jaune qui finissait par produire un « dessin », une sorte de ponctuation apparemment aléatoire d'une page à l'autre, le projet se concluant par un paragraphe, « infiltré », écrit justement à partir de la juxtaposition linéaire des paroles d'autrui cueillies au fil de la lecture (une opération qui rappelle une « pile », mais à l'horizontale).

Pour Detanico et Lain, être responsable d'un projet graphique signifie qu'il n'y a rien de neutre et qu'il faut imprimer une marque dans le choix de la typographie (il s'agit, parfois, de changements minimes, comme dans le cas du *Helvetica concentrated*, projet qui pourrait être une boutade à propos de la façon dont Internet assujettit ses usagers) ou transformer en « textes » les taches d'images comme dans *Mundo alinhado* (*Monde aligné*, 2004). Le problème s'épaissit quand on commence à comprendre que, dans l'acception de Detanico et de

Lain, il n'y a qu'une petite, ou peut-être aucune, possibilité de se concevoir en dehors du langage. Si le monde est évident, le dire présuppose une perception et un apprentissage. Dans ce sens, le travail du duo est redevable à la philosophie de Maurice Merleau-Ponty :

Il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. En ce sens d'abord que nous devons égaler par le savoir cette vision, en prendre possession, *dire* ce que c'est que *nous* et ce que c'est que *voir*, faire donc comme si nous n'en savions rien, comme si nous avions là-dessus tout à apprendre⁸.

De telles « difficultés » et « contradictions » dans les travaux de Detanico et Lain n'éliminent pas la présence d'un silence qui rebute l'interprétation de leurs signes. Certaines couches de signification ne sont pas même effleurées. C'est comme faire encore un pas de plus dans la découverte lacanienne où l'inconscient est structuré en tant que langage, vers la nature « insuffisante » de ce langage auparavant tout-puissant: le « dehors », notre extériorité, est rempli de sens, mais rien de tout cela ne nous garantit un accès à celui-ci. L'inconscient est fini et infini en même temps, voilà le charme de cette découverte. L'acte de « déchiffrer », pour Detanico et pour Lain, est une façon de palper le monde avec les lois de la vision et l'attention qu'on porte aux choses du monde. Ainsi, ni le désert ni la plaine ne manqueront d'avoir une désignation appropriée; une maladie, un amour, le tournesol non plus. Pour chaque chose, un mot, un signe, plusieurs même (les Grecs, pour certains mots, proposaient une pluralité d'étymologies). Pour les lecteurs férus de la clarté de la lisibilité, ce type de pensée atteint son moment critique, voire angoissant, avec *Fonte/Delta* (*Source/Delta*, 2002), projet que les artistes décrivent ainsi :

Fonte/Delta est une typographie qui fait le portrait du langage comme un système en transformation; de même que la langue est modifiée par l'usage, les lettres de « Delta » se

Il suffit de voir un texte inscrit en «Delta» pour comprendre qu'il y a une «foi perceptive» à faire coïncider le monde et le mot, même si la matrice de ce monde s'effondre.

redessinent quand on les applique. «Delta» est une typographie générative. Le dessin des lettres est progressivement transformé par des étalons génératifs. Le fichier numérique de la typographie est programmé pour appliquer les étalons de façon aléatoire. Les dessins des lettres varient avec le passage du temps, et d'une personne à l'autre⁹.

Il suffit de voir un texte inscrit en «Delta» pour comprendre qu'il y a une «foi perceptive» à faire coïncider le monde et le mot, même si la matrice de ce monde s'effondre (n'oublions pas que le mot est une image). Dans ce cas, le «génératif» et le «dégénératif» convivialisent dangereusement. Comme un virus.

Cette sorte de «figuration» appartient à l'argumentation platonicienne; le fait d'attribuer un usage social à la transformation de la langue était déjà un thème prévu dans le *Cratyle* de Platon. Pour Detanico et pour Lain, tous les supports sont les bienvenus: le langage peut être engendré à partir d'un système linguistique ou infralinguistique, d'un rythme sonore ou d'un symbole visuel, d'un code artificiel ou d'une gesticulation, d'instructions transmises à un ordinateur, du lexique mathématique ou du jeu de la diversion. Cette infinitude de la chaîne ne fait qu'éclaircir davantage la résistance des artistes aux dogmes. Chaque nouveau travail ravive le dialogue entre Socrate et Hermogène rapporté par Platon et montre que la conclusion de Socrate demeure souveraine:

Cratyle a raison de dire que les noms appartiennent naturellement aux choses, et qu'il n'est pas donné à tout le monde d'être un artisan de noms, mais à celui-là seulement qui, les yeux fixés sur le nom naturel de chaque objet, est capable d'en imposer la forme aux lettres et aux syllabes¹⁰.

Cependant, que se passe-t-il quand nous analysons, à travers ce prisme, le cas d'*Utopia* (*Utopie*, 2001), une typologie numérique où les majuscules reproduisent les projets modernistes de l'architecte Oscar Niemeyer, tandis que les minuscules amènent des éléments d'une urbanité hors de contrôle

(barrières, guérites, poteaux indicateurs, etc.)? Ici, la proposition de Socrate serait insoutenable: «[...] il est clair que les choses ont par elles-mêmes un certain être permanent, qui n'est ni relatif à nous ni dépendant de nous¹¹.» Si, d'un côté, le problème de la représentation persiste dans l'histoire, il faut reconnaître, d'un autre côté, que le temps modifie son existence. Écrire en typographie «*Utopia*» produit des croisements virtuellement réels entre les projets de Niemeyer et l'indétermination de l'espace urbain: ni le modernisme ne succombe aux barrières et aux guérites ni ces excroissances n'ignorent leurs fondations. Pour eux, la «foi perceptive» en la coexistence persiste.

Cette croyance n'est bouleversée que dans *Mundo alinhado* (*Monde aligné*, 2004), le travail de Detanico et de Lain produit spécialement pour la 26^e Biennale de São Paulo. Avec un simple doigté sur le clavier (en termes sémiotiques, il serait possible de lire simultanément «clavier» et «détente»), les artistes génèrent plusieurs cartes géopolitiques. La carte, dont nous connaissons la représentation, reçoit le qualificatif «justifié», à la manière d'un texte qui, sur l'écran de l'ordinateur, va de gauche à droite dans la page. Prenant au sérieux les artifices des programmes de mise en page auxquels les graphistes ont habitué les lecteurs, Detanico et Lain appellent alors les autres versions cartographiques *Mundo centralizado* (*Monde centralisé*), *Mundo alinhado à direita* (*Monde aligné à droite*) et *Mundo alinhado à esquerda* (*Monde aligné à gauche*). Le terme d'«alignement», qui n'est pas moins une variante des «piles», maintient une forte résonance politique, les pays alignés étant ceux qui partagent une même pratique idéologique. En revanche, «gauche» et «droite» se sont vidées et ont rendu ironique de nos jours la possibilité de séparer des communautés supranationales entre sociétés gouvernées par l'État ou par le Capital. Dans *Mundo justificado* (*Monde justifié*), les frontières, bien qu'en litige

quotidien, miment une idée de carte « modèle », leurs gouvernants et leurs peuples sagement cachés. Mais dans tous les mondes, et nul ne peut être nommé « le meilleur des mondes », chaque région reçoit également un trait noir, soit plus court, soit plus long. Le *back-light*, quand on l'allume, illumine une configuration qui ressemble fort à une traduction en morse (donc, un langage de guerre). Disons mieux : chaque monde (ou chaque texte) garde l'essentiel de l'organisation que nous représentons mentalement comme « le globe », au point que nous pouvons encore le reconnaître, tout en sachant que la destinée de cette carte est aussi aléatoire qu'une tache graphique et qu'il a été plaqué (homogénéisé) jusqu'à devenir une image virtuelle. Le monde de l'indifférentiation ou « l'Empire » pour d'autres auteurs, ce n'est plus le nom qui importe, mais la manipulation. C'est peut-être le projet le plus critique d'Angela Detanico et de Rafael Lain.

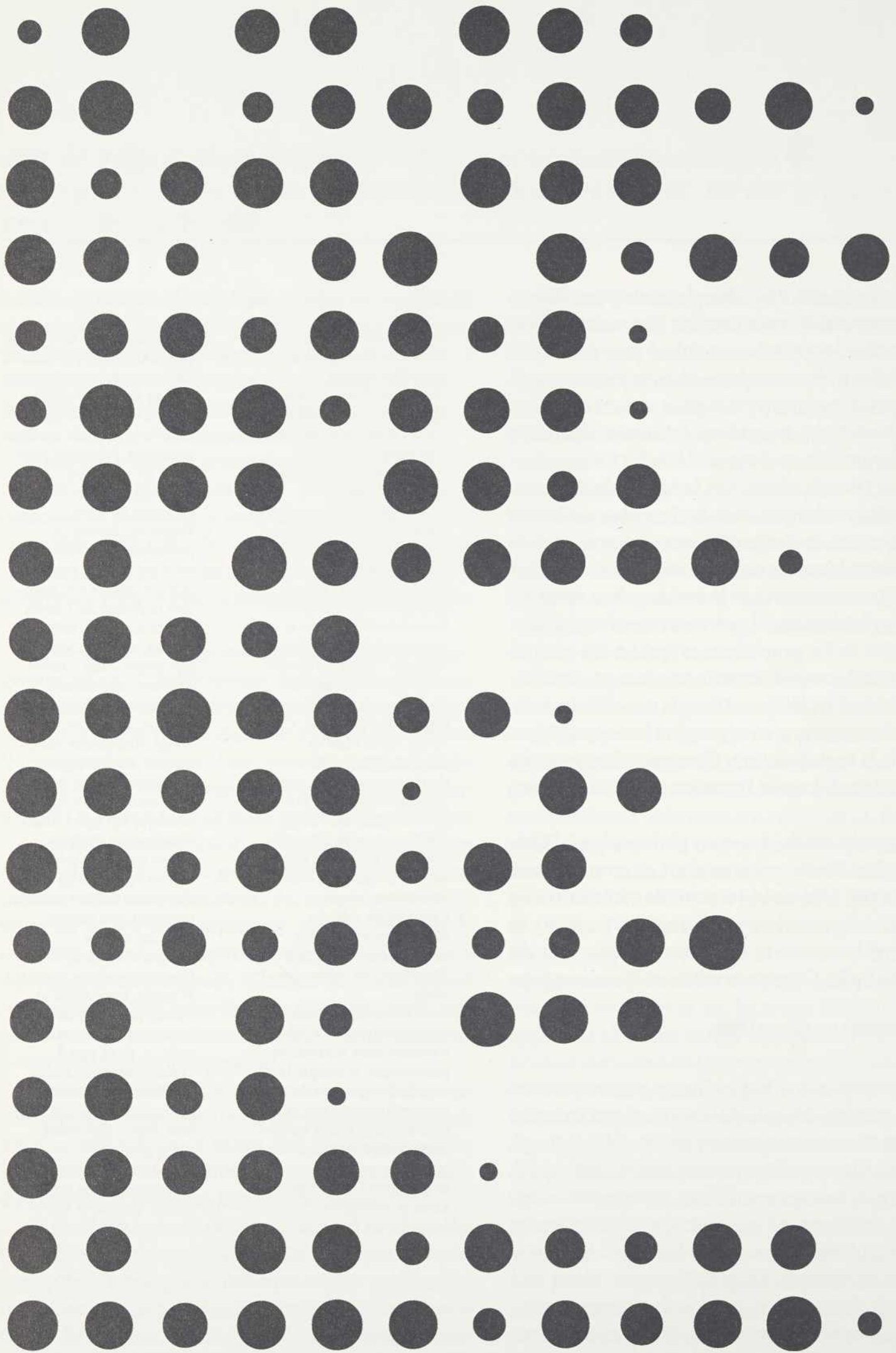
Lisette Lagnado est docteure en philosophie à l'Université de São Paulo, critique d'art et commissaire indépendante. Elle coédite actuellement la revue électronique *Trópico* (www.uol.com.br/tropico) et a coordonné les archives du Projet Leonilson et du programme Hélio Oiticica (www.itaucultural.org.br).

Traduit du portugais par Alberto Dwek

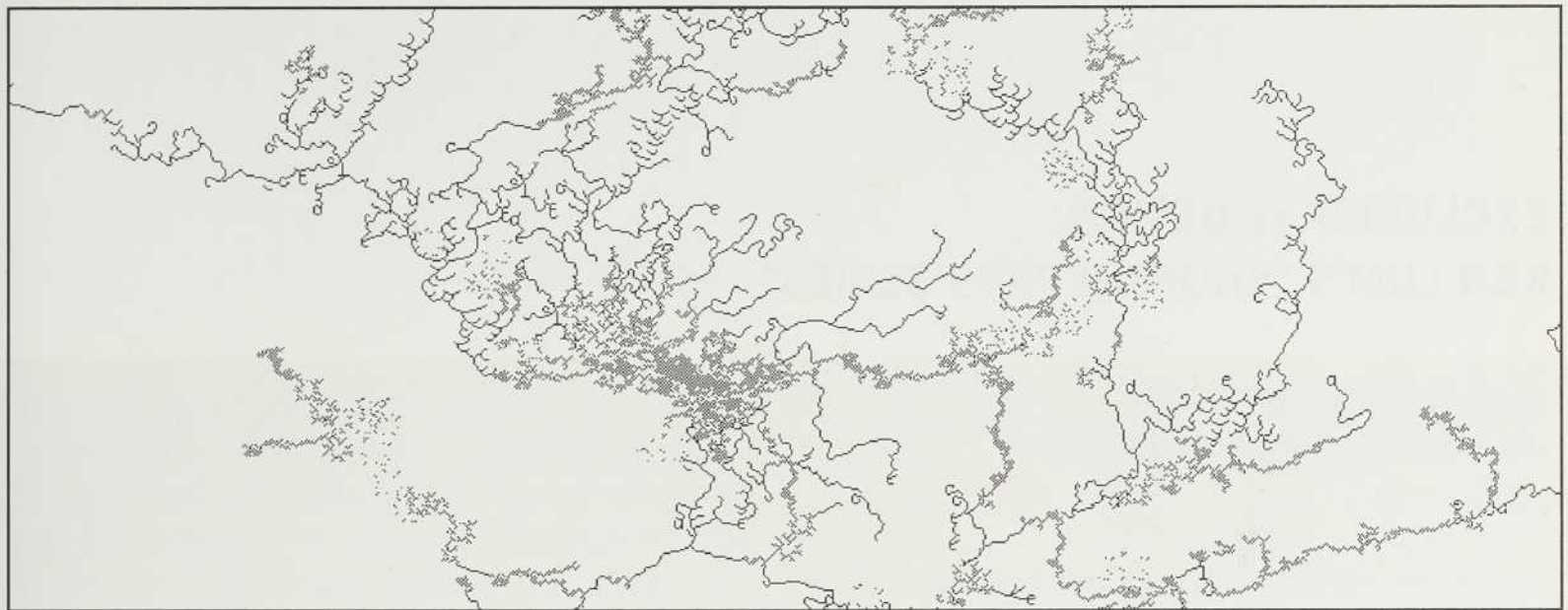
Angela Detanico's and Rafael Lain's artistic practice integrates graphic design and the visual arts in order to problematize contemporary issues of language and communication. By creating interactive typography computer programs (*Pilhas, Mundo Alinhado*), these artist-designers seek to investigate the intimate relations that link language to the sensible world. Ultimately, subverting typographic conventions and playing with the signs of graphic design are strategies devised by the artists to resist the constraints of the languages that surround us.

NOTES

1. Site Web de la Galeria Vermelho www.galeria.vermelho.com.br
2. Thierry de Duve, « Petites réflexions sur la crise de l'art et la réalité du design », *Tr@verses*, n° 1, juillet 1996 webzine pluridisciplinaire publié par le Centre Georges Pompidou www2.centrepompidou.fr/traverses/numero1/textes/t-deduve.htm Traverses. Dans cet article, Thierry de Duve remarque que le dessin du bidet, avec la notice technique « Maison Pirsoul », figure au deuxième chapitre du livre de Le Corbusier, *L'art décoratif aujourd'hui* (Paris, G. Crès, 1924). Cette note se rapporte à la question du design, car si les arts plastiques ont « tardé » à s'intéresser au design, méprisant sa finalité utilitaire, l'architecture, par contre, a traditionnellement côtoyé ses rivages.
3. L'exposition « Mode d'emploi » s'est tenue à la Galeria Vermelho à São Paulo, en novembre 2003.
4. Pour le travail de Detanico et de Lain, le mot « pilha » a encore deux acceptions pertinentes : il évoque la « batterie » qui sert de source d'énergie aux appareils portatifs (nous serions donc devant une locution en permanente énergie et déplacement) et il signifie aussi le « pillage », c'est-à-dire le vol, le sac, la spoliation (c'est dans cette perspective que j'ai, dans le catalogue de la 26^e Biennale de Sao Paulo, qualifié le duo de *hackers* qui agissent dans la légalité du système artistique, l'appropriation étant un acte plus-que-légal dans le domaine de l'art).
5. Extrait du dossier de présentation des artistes.
6. Ce n'est pas par hasard que ces poètes ont introduit la poésie de Francis Ponge au Brésil, car ils étaient attirés par la typographie des « textes visuels » (expression employée par Elisabeth Walther dans *Francis Ponge. Analytische monographie. Ein Beitrag zur semantischen und statistischen Aesthetik*, Stuttgart, K. Mayer kg, 1961). Dans son ouvrage *Proèmes*, publié pour la première fois en 1948, Ponge écrit : « Le poète ne doit jamais proposer une pensée, mais un objet. »
7. Platon, « Cratyle », *Platon Œuvres complètes*, tome v, 2^e partie, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 61 et 390 d.
8. Maurice Merleau-Ponty, « Réflexion et interrogation », *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 18.
9. Extrait du dossier de présentation des artistes.
10. Platon, *op. cit.*, p. 61.
11. *Ibid.*, p. 54.







Font Delta	Font Delta	Font Delta
font delta	font delta	font delta
font delta	font delta	font delta
font delta	font delta	font delta
font delta	font delta	font delta
font delta	font delta	font delta
Font Delta	Font Delta	Font Delta
font delta	font delta	font delta
font delta	font delta	font delta
font delta	font delta	font delta
font delta	font delta	font delta
font delta	font delta	font delta

<p>On est ensemble sur un grand fleuve. Après un long moment, le paysage change et l'horizon se dégage: c'est le Delta. On se laisse glisser lentement, absorbés par le mouvement continu de l'eau. Parfois la rumeur des habitations alentour arrive jusqu'à nous. Quel paysage décidons nous de projeter sur ces rives</p>	<p>On est ensemble sur un grand fleuve. Après un long moment, le paysage change et l'horizon se dégage: c'est le Delta. On se laisse glisser lentement, absorbés par le mouvement continu de l'eau. Parfois la rumeur des habitations alentour arrive jusqu'à nous. Quel paysage décidons nous de projeter sur ces rives</p>	
--	--	--

EXCLUDED by DESIGN: KEN LUM'S "SHOPKEEPERS SERIES" Stephen Wright

EXCLUSION À DESSEIN: LES «COMMERÇANTS» DE KEN LUM

→ «Il y a une fissure dans tout, dit Leonard Cohen dans "Anthem", c'est ainsi que la lumière s'introduit¹.» Nonobstant ses connotations mystiques, il y a quelque chose de curieusement intrigant dans cette idée que c'est uniquement à travers une imperfection (une fissure) dans l'objet que sa dimension subjective – comme le produit du travail humain – peut être mise en lumière; comme si, dans le monde des marchandises, il n'y a du *sujet* que lorsqu'il y a un défaut dans le design de l'*objet*. Si l'idée a un attrait intuitif immédiat, c'est que dans le cycle de production intégralement taylorisée caractéristique de la modernité, le sujet semble ne pouvoir émerger que sous le mode de l'erreur, de l'anomalie, du défaut: ce qui fait que le consommateur n'a de rapport au sujet en amont de l'objet manufacturé que comme sujet d'une défaillance. Dans le cours de son analyse de la production de la valeur d'usage, Marx soutient que c'est exclusivement à travers leurs imperfections que les moyens de production dans un processus quel qu'il soit nous rappellent leur caractère fabriqué, comme l'incarnation du travail antérieur:

[Ce sont] des couteaux qui ne coupent pas, du fil qui se casse à tout moment [qui] éveillent le souvenir désagréable de leur fabricant [...] le bon produit ne fait pas sentir le travail dont il tire ses qualités utiles².

Quand tout va bien, c'est-à-dire quand tout se déroule en conformité avec les normes de production, le sujet se fond dans les apparences léchées

↓
"There's a crack in everything," says Leonard Cohen in "Anthem." "That's how the light gets in."¹ Mystical overtones notwithstanding, there is something oddly intriguing about the idea that it is only through an imperfection (or crack) in the object that its subjective dimension – as a product of human labour – can be brought to light; that in the world of commodities, there is a subject only when there is a design flaw in the object. For in the otherwise seamlessly Taylorized production cycle, the subject can emerge only through the presence of error, anomaly, breakdown: the consumer's only relationship with the subject behind the object, in other words, is as a subject of failure. As Marx pointed out in his analysis of the production of exchange value:

[I]t is by their imperfections that the means of production in any process bring to our attention their character of being the products of past labour. A knife which fails to cut, a piece of thread which keeps on snapping, forcibly remind us of Mr. A, the cutler, of Mr. B, the spinner. In a successful product, the role played by past labour in mediating its useful properties has been extinguished.²

When everything is running smoothly – that is, in conformity with the norms of production – the subject blends right into the commodity's polished appearances, incorporated into the immaculate surface.³ How then can this estranged subjectivity be revealed, irretrievably alienated as it is in all the commercial and bureaucratic semiotic contrivances – the all-extensive array of signs and logotypes, advertisements and announcements – which seamlessly cover public space and condition its interpretation? Through what crack can the subject be

de la marchandise, incorporé dans sa surface immaculée³. Comment faire émerger la subjectivité aliénée dans toute la sémiotique commerciale et bureaucratique – l'ensemble d'enseignes et de logotypes, de publicités et d'informations – qui, souvent sans trace de suture, noie l'espace public et conditionne son interprétation? À travers quelle fissure faire transparaître le sujet, et faire entendre sa voix, dans un monde où tout indice de maladresse ou de faiblesse humaines est exclu à *dessein...* et par le design?

Ce sont de telles questions qui, depuis une quinzaine d'années, préoccupent Ken Lum, artiste vivant et travaillant à Vancouver. S'intéressant à la construction sociale de l'identité, ses travaux interrogent ce qu'on pourrait appeler le « design iconographique diffus » des sociétés contemporaines, et se situent invariablement au seuil du signe et du langage, de l'image et du texte, troublant la lecture de celle-là en la confrontant à celui-ci. Comprendre une image, semble suggérer Lum, ce n'est pas seulement reprendre les significations qu'elle *proclame* – à savoir, les intentions explicites dont son utilisateur l'investit et qu'il autorise –, c'est surtout déchiffrer le surplus de signification qu'elle *trahit* en tant qu'elle participe de la symbolique d'une classe sociale, d'un groupe ethnique – ou d'un individu.

Dans « Commerçants », une série récente d'enseignes commerciales – fictionnelles, mais s'inspirant des enseignes rétroéclairées qu'on voit devant bien des petites entreprises dans les quartiers populaires de Vancouver et un peu partout devant des petits centres commerciaux à la périphérie des villes

brought to light and given a voice, where human failings have been excluded *by design*?

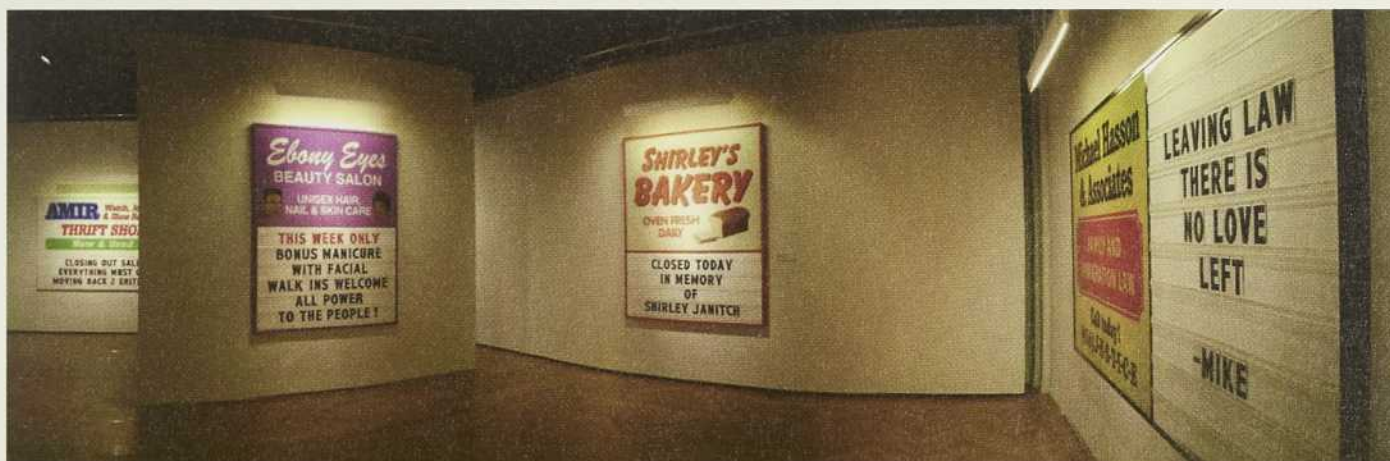
These are among the questions which, over the past fifteen years, Vancouver-born artist Ken Lum has wrestled with. Though Lum's work deals specifically with the social construction of identity, he has done so by making use of what one might refer to as the "diffuse iconographic design" of contemporary society, which is invariably situated at the threshold between sign and language, image and text, and uses the latter to perturb our reading of the former. Understanding an image, Lum suggests, consists not only in focusing on its *declared* meanings – that is, the explicit intentions underwritten and authorized by its user – but above all in deciphering the surplus meaning which it *betrays* in its role in the symbolic complex of a social class, an ethnic community – or an individual.

Lum's "Shopkeepers Series" (2000–) is a series of commercial signs, which, though fictional, are uncannily reminiscent of the backlit signage of small businesses that one sees a lot of in places like Vancouver's poor and largely immigrant downtown eastside and more generally in down-at-the-heels strip malls across North America. In this ongoing series, Lum identifies and makes use of the plasticity of a medium of non-artistic creativity, forcing a double-take on a form of design whose commercial use by no means exhausts its expressivity; he focuses our gaze on a graphically visual object whose apparently lacklustre design conceals – and can be made to reveal – a wealth of meanings. Physically speaking, the series is comprised of large simulations of small shopkeepers' signs – bakeries and

nord-américaines –, Ken Lum identifie et exploite la plasticité d'un médium de créativité non artistique, d'une forme de design non professionnel, dont la finalité commerciale n'épuise nullement la signification. Ce faisant, il attire notre attention sur un objet plastique bien moins pauvre qu'on ne le suppose au premier abord et dont le design apparemment terne dissimule – et peut être amené à révéler – une mine de significations. La série se compose donc de grands panneaux muraux simulant des enseignes typiques de petits commerçants : boulangeries et boucheries, salons de coiffure et agences de voyages, cordonneries et motels – qui ont prospéré avant l'époque de Wal-Mart et de Starbuck's, et qu'on trouve encore en abondance dans des quartiers périurbains et d'immigrés – en bas desquelles des rainures permettent d'accrocher des caractères de style « marquée » pour afficher des slogans publicitaires personnalisés, annoncer des campagnes de vente et, généralement, faire du boniment. Instruments de marketing rudimentaire, de tels panneaux échappent au pouvoir des experts en communication et au monopole du savoir-faire des professionnels de la publicité. Cette sorte de design – qui semble revendiquer, pour ainsi dire, un certain droit à la gaucherie – s'appuie au contraire sur la sorte de créativité diffuse propre à une communauté donnée, si bien analysée par Michel de Certeau⁴. Si les phrases qu'arborent les enseignes, au style et à la syntaxe plutôt télégraphiques, ne sont jamais signées, c'est précisément l'anonymat du médium qui est transcendé par la subjectivité latente du message. Tout en faisant

butcher shops, hairdressers and travel agencies, cobblers and motels: the sort of family-run shops that flourished in the days before Wal-Mart and Starbuck's, and which are still abundant in more rural and immigrant neighbourhoods – fitted with slots beneath the logo where marquee letters can be slid in to display personalized advertising pitches, announce sales, and so on. As rudimentary advertising tools, these billboards escape the power of experts in communications design and the monopoly of the advertising professionals. This sort of drive-by design relies instead on the diffuse creativity specific to a given community that has been analyzed by Michel de Certeau.⁴ Though the often short-handed phrases they bear are never signed, Lum's point seems to be that it is precisely the anonymity of the medium which is transcended by the subjectivity latent in the messages. Though the texts emblazoned on Lum's signs ostensibly refer to the business, they also complicate and even confound the sign's overall impact and intent; as such, as the artist has said, they "refer to the idea of contradicted identities, hidden in the form of the sign."⁵

One sign, whose design features the heads of an African man and woman against a flashy mauve background, reads: EBONY EYES BEAUTY SALON. UNISEX NAIL, HAIR AND SKIN CARE. And below: MANICURE & FACIAL SPECIAL THIS WEEK ONLY COME ON IN LET'S TALK ABOUT CLASS ANALYSIS. Another, beneath the image of a friendly cobbler and the slogan DANNY'S SHOE RENU, reads: HELP FREE LEONARD PELLETIER. As usual in Lum's work, there



référence ostensiblement au commerce, les textes qui animent les enseignes complexifient et même contredisent la portée du message qu'elles véhiculent. Comme l'affirme l'artiste, elles « font allusion à l'idée d'identités contradictoires, dissimulées dans la forme du signe⁵. »

Sur une enseigne mauve clinquante, ornée de la tête d'un homme et d'une femme africains, on lit: EBONY EYES BEAUTY SALON. UNISEX NAIL, HAIR AND SKIN CARE; et en dessous: MANICURE & FACIAL SPECIAL THIS WEEK ONLY COME ON IN LET'S TALK ABOUT CLASS ANALYSIS. Sur une autre, en dessous de l'image d'un cordonnier affable et du slogan ramassé DANNY'S SHOE RENU, on lit: HELP FREE LEONARD PELLETIER. Comme souvent dans le travail de Lum, à travers ces « sous-titres » (et d'autres du même genre) qui invitent à profiter d'une séance de manucure pour parler du marxisme, ou qui subordonnent les affaires au message de soutien au célèbre militant autochtone auquel le gouvernement américain refuse le statut de prisonnier politique, une dimension sociale s'insinue dans l'image d'intégration économique que projettent les enseignes, jetant une lumière inattendue sur les attentes et les espérances, les rêves et les refus des propriétaires et clients invisibles de ces commerces fictifs. En effet, ce qui s'affiche n'est pas le *reflet* direct de la position de son auteur dans la communauté, mais plutôt une expression *réfractée* par toutes les tensions et dynamiques propres au champ social. Et si, comme partout dans son travail, Lum cultive ici un certain humour pince-sans-rire, ces slogans improvisés à la va-vite sont suffisamment discordants pour permettre au spec-

is a disquietingly deadpan humour about these “subtexts” and others like them, proposing as they do to combine manicure and Marxism, or jeopardizing (or perhaps bolstering) business interests with a message of support for the imprisoned American First Nations' activist denied political prisoner status. A social dimension weasels its way into the image of economic integration projected by the sign's design, shedding unexpected light on the expectations, hopes, dreams and refusals of the imaginary yet easily imaginable proprietors and customers of these fictional businesses, for what is displayed by the signs is not the direct *reflection* of their author's position in his or her community but its *refraction* – refracted by all the tensions and dynamics of the social field. The signs' improvised slogans are sufficiently jarring to enable whoever sees them to imagine the no-less-improvised identities that produced them. Though their informational content is reduced to the minimum, the signs nevertheless have considerable narrative potential: the predicaments hinted at by these instances of drive-by design are the stuff of urban legend, containing just enough elements to trigger a new episode in contemporary folklore, so voraciously imagined and consumed by suburbanites as they commute their way through an increasingly seamless modernity. Taken from their ostensible social context (ostensible because of course Lum actually designed them for exhibition), the signs abrade that seamlessness, intimating a latent disorder – one which Michel de Certeau contended was inherent to the relationship between human practice and place:



Superior
DRAPERY

www.superior_drapery.com

**BIGGEST SHOWROOM
IN TOWN**

NEXT YR IN JERUSALEM!

HANOI TRAVEL

FLIGHTS, CRUISES & TRAIN TICKETS



**DISNEYLAND PACKAGES
FUN IN THE
SUN TICKETS
WE REMEMBER THE
PEOPLE'S WAR**

DANNY'S



SHOE RENU

Quality Repair - All Styles

"While you wait service"

**HELP
FREE
LEONARD
PELLTIER**

SHIRLEY'S BAKERY

OVEN FRESH
DAILY



**CLOSED TODAY
IN MEMORY
OF
SHIRLEY JANITCH**

tateur d'imaginer les identités tout aussi improvisées de ceux qui les auraient composés. Les enseignes, dont la teneur informationnelle est réduite au minimum, recèlent pourtant un potentiel narratif tout à fait considérable: ces exemples d'une forme de design graphique, destinée essentiellement aux automobilistes, sont de véritables amorces de «légendes urbaines», comportant juste assez d'éléments pour engendrer un épisode de plus dans notre folklore contemporain, si avidement imaginé et consommé par des citadins naviguant à vue dans une modernité toujours plus lisse, qui leur échappe. Arrachées à leur ostensible contexte social (ostensible, car Lum les avait bien sûr conçues pour être exposées dans les espaces réservés à l'art), les enseignes usent et corrodent cette surface unie et sans suture, suggérant la présence d'un désordre latent juste en dessous, un désordre qu'un Michel de Certeau considérerait comme inhérent au rapport entre des pratiques humaines et le lieu où elles émergent:

Du *plus* et de l'*autre* (détails et surcroîts provenant d'ailleurs) s'insinuent dans le cadre reçu, ordre imposé. On a ainsi le rapport même des pratiques de l'espace avec l'ordre bâti. En sa surface, cet ordre se présente partout piqueté et troué par des ellipses, dérives et fuites de sens: c'est un ordre-passoire⁶.

Le sens latent qui suinte de ces fissures dans l'ordre établi doit être activé – ou «approprié» comme le dirait De Certeau – par le spectateur, qui, dans le cas de l'œuvre de Lum, est invariablement un lecteur, comme l'artiste lui-même le confirme: Mes enseignes sont informées par des énoncés de désir visant ce qui se situe en dehors du représentable... L'acte

Things *extra* and *other* (details and excesses coming from elsewhere) insert themselves into the accepted framework, the imposed order. One thus has the very relationship between spatial practices and the constructed order. The surface of this order is everywhere punched and torn open by ellipses, drifts, and leaks of meaning: it is a sieve-order.⁶

These leaks of subtextual meaning have to be activated – de Certeau would say “appropriated” – by the viewer, who in the case of Lum's work is invariably also a reader, as the artist himself confirms: Injected into my signs are utterances of desire that speak to that which lies outside of what can be represented.... Reading is one way in which a subject is able to act creatively and not necessarily in line with normalizing social systems of action and thought.⁷

The signage of the “Shopkeepers Series,” at any rate, is designed such that the subtext refuses to remain quiescent and literally springs to the fore. This is the sort of graphic design not normally *seen*, and when it is spotted it invokes *staring*. Staring is an odd kind of seeing, and is itself brought on by an oddity, an anomaly. Staring is a sign of malfunction in the object of vision – in this case, a design flaw. Though fictional, the signs are entirely plausible and directly address the semiotics of non-professional graphic design. Indeed, Lum has stated that in some respects he sees the series as an art-informed focusing device for examining the issues of signage design – and non-artistic creativity in general – far beyond the confines of the artworld.⁸

This is a crucial point, for it directly raises the issue as to the value of exhibiting what are ostensibly everyday design objects or real life examples of

de lire est une des manières par lesquelles un sujet peut agir de façon créative, sans être obligé de se conformer à des systèmes sociaux qui normalisent l'action et la pensée⁷.

En tout cas, la signalétique des « Commerçants » est conçue de telle sorte que le désir, et les tensions qu'il engendre, refusent de demeurer sublimés et sautent littéralement aux yeux. C'est le genre de design graphique qu'on ne voit pas normalement et qui ne peut que susciter un *regard fixe* dès lors qu'on l'aperçoit. Regarder fixement n'est pas seulement voir; c'est un mode d'observation visuelle très particulier, occasionné par une excentricité, une anomalie. Le regard fixe est révélateur d'une défaillance dans l'objet regardé – en l'occurrence, d'un défaut de design. Bien que fictives, les enseignes sont tout à fait plausibles, s'inspirant directement de la sémiotique du design graphique non professionnel, sans en faire la parodie. Il est significatif à cet égard que Lum affirme considérer la série, entre autres, comme un dispositif informé par l'art qui permet la mise en perspective des enjeux du design commercial – et de la créativité extra-artistique en général – bien au-delà des frontières du monde de l'art⁸.

En accentuant dans son œuvre la tension entre l'art et le réel, Lum soulève la question de la valeur d'exposition des objets qui relèvent ostensiblement du design quotidien dans les espaces de l'art, que ce soient des galeries ou des musées. Car les enseignes sont conçues de telle sorte qu'elles *ressemblent* à des readymades grappillés au bord de la route. Or, s'il s'agit d'attirer l'attention du spectateur sur le réel, pourquoi ne pas accrocher les enseignes devant des locaux commerciaux ou sur les façades

diffuse, non-professionnelle créativité en art-spécifique settings, be they galleries or museums. Ironically, Lum's signs are designed to *look like* readymades culled from the roadside. If the point is to draw attention to the real, then why not simply take the signs out and hang them in front of closed-down shops or mini-malls, thereby infiltrating the public space with artworks stealthily designed to look like artless billboards? In such a setting, they would be at once conspicuous (as advertising) and inconspicuous (as art). Or, to take that logic one step further, why not simply go out and *look* at the real such as it is – the small-business signage, with all its telltale eccentricities – with the sort of sustained attention typically reserved for artwork? In other words, what surplus perceptive value is generated by placing the signs in an artworld framework, where they are bracketed off from the pragmatics of the urban environment? It is perhaps that artworks, framed as art, unlike objects in the public space that are merely informed by artistic competence of whatever calibre (amateur or professional), precisely because they bracket off use-value, have redoubled heuristic value. As Maurice Blanchot writes, "in this case, the utensil, no longer disappearing in its use, *appears*.... The category of art is connected to this possibility of making objects 'appear'."⁹ In other words, an art context foregrounds an object's intrinsic purposiveness (its perfection), thereby causing its extrinsic purposiveness (its utility) to slip into the shadows. Blanchot's argument probably holds for design objects in general that are re-categorized as art, but seems less relevant to



PARVI



FRESH MEAT & POULTRY

لحوم حلال طازجة

**FREE HOME DELIVERY
TRY OUR
HOME MADE PATES
PRAISE BE TO ALLAH**

de boutiques fermées, infiltrant ainsi l'espace public avec des œuvres d'art «furtives», mimétiques des panneaux publicitaires naïfs? Inscrites dans un tel contexte, elles seraient tout à la fois hautement visibles (en tant que publicité) et pratiquement invisibles (en tant qu'art). Ou, pour pousser cette logique plus loin encore, pourquoi ne pas tout simplement aller *regarder* le réel tel qu'il est – y compris les enseignes des petits commerces, si riches en excentricités révélatrices – avec la sorte d'attention soutenue dont ne bénéficient généralement que les œuvres d'art? Autrement dit, quelle plus-value perceptive produit-on en situant les enseignes dans le cadre du monde de l'art, les éloignant ainsi de la pragmatique de l'environnement urbain? La réponse est peut-être que les œuvres d'art, lorsqu'elles sont symboliquement encadrées, à savoir mises en évidence comme de l'art, contrairement aux objets dans l'espace public qui sont simplement informés par des compétences artistiques (de quelque calibre que ce soit, amateur ou professionnel), précisément parce que leur valeur d'usage est mise entre parenthèses, jouissent d'une valeur heuristique redoublée. Comme l'écrit Maurice Blanchot, «en ce cas, l'ustensile, ne disparaissant plus dans son usage, *apparaît* [...] La catégorie de l'art est liée à cette possibilité pour les objets d'"apparaître"⁹.» En d'autres termes, un cadre artistique met en avant la finalité intrinsèque de l'objet (sa perfection) au détriment de sa finalité extrinsèque (son utilité) qui s'éclipse tant que le statut artistique de l'objet se maintient. Si l'argument de Blanchot reste sans doute valable pour tout objet de design

Lum's fictional small-business signs, for his point is not primarily to cause the *object* to appear, but rather to draw attention to the *subject* behind the object.

This deeply political dimension of the work is inseparable from Lum's calculatedly post-pop artistic strategy, which blends realism and deferred artistic recognition.

What I try to achieve is a degree of "realism" whereby the signs look persuasive enough as found objects, yet have an affectivity that only a clearly demarcated work of art can bring (which is not possible with simply a found object). My works defer the moment of recognition as pop surfaces, whereas pop art announced its difference from the source immediately.¹⁰

If the signs as such proclaim modest economic prosperity, the caption-like "subtitles," which defy strictly commercial interests, betray the uncertainties and predicaments in identity that are simply too overwhelming to yield to propriety and remain sublimated within or behind the image, and that somehow ooze out of every available crack, disclosing the implicit values and frailties of people torn between economic integration and community belonging. In each case, subjectivity is brought to light because no one commands a full overview of the meaning of their own conduct, which always evinces more significance than they know...or desire.

qui se voit re-catégoriser comme de l'art, il semble moins pertinent en ce qui concerne les enseignes commerciales de Lum, dont le propos n'est pas en premier lieu de faire apparaître l'*objet*, mais plutôt de faire transparaître le *sujet* derrière l'objet.

Cette dimension profondément politique de l'œuvre de Lum est inséparable de sa stratégie artistique délibérément post-pop, fondée sur une combinaison de mimétisme et de révélation différée.

Je cherche à atteindre un degré de «réalisme» tel que les enseignes paraissent assez convaincantes en tant qu'objets trouvés, mais possèdent néanmoins un niveau d'affectivité que seule une œuvre d'art nettement démarquée peut dégager (ce qui n'est tout simplement pas possible avec un objet trouvé). Tandis que mes œuvres diffèrent le moment de leur révélation comme surfaces pop, le pop art faisait immédiatement valoir sa différence par rapport à la source¹⁰.

Si, en tant que telles, les enseignes proclament une prospérité économique relative, les énoncés qui les légendent, allant au-delà des intérêts strictement commerciaux, trahissent des incertitudes et des tracasseries identitaires qui sont simplement trop forts pour céder à la correction et demeurer refoulés derrière l'image; au contraire, ils suintent de chaque fissure, donnant à voir les faiblesses et les valeurs implicites chez des individus tiraillés entre intégration économique et appartenance communautaire. À chaque fois, les sujets transparaissent précisément parce qu'ils ne détiennent pas toute la signification de leurs comportements, qui indiquent toujours plus de sens qu'ils ne le savent... et ne le désirent.

Stephen Wright is an art critic, programme director at the Collège international de philosophie (Paris), and professor of philosophy at the École Supérieure des Beaux-Arts de Toulon. In 2004, he curated "The Future of the Reciprocal Readymade" (Apexart, New York), as part of a series of exhibitions examining art practices with low coefficients of artistic visibility, which raise the prospect of art without artworks, authorship or spectatorship. He lives in Paris, and is PARACHUTE's correspondent in France.

NOTES

1. Leonard Cohen, "Anthem," from the album *The Future* (Stranger Music, 1992).
2. Karl Marx, "The Labour Process," in *Capital*, vol. 1, trans. Ben Fowkes (New York: Vintage Books, 1977), 289.
3. Indeed, the products themselves cease to be noticed as the fruit of the human labour process, and "function only as objective factors contributing to living labour.... In the process itself, the fact that they are the products of past labour is as irrelevant as, in the case of the digestive process, the fact that bread is the product of the previous labour of the farmer, the miller and the baker." *Ibid.*
4. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984).
5. Ken Lum, public lecture at the Brest School of Fine Arts, January 14, 2003.
6. De Certeau, 107.
7. Ken Lum, e-mail correspondence with the author, January 9, 2005.
8. Lum, public lecture.
9. Maurice Blanchot, "Les deux versions de l'imaginaire," in *L'Espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1973), 352.
10. Lum, e-mail correspondence.

Stephen Wright est critique d'art, directeur de programme au Collège international de philosophie (Paris) et professeur de philosophie de l'art à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Toulon. En 2004, il a été commissaire de l'exposition «L'avenir du ready-made réciproque» (Apexart, New York), une exposition collective faisant partie d'une série de projets qui, en interrogeant des pratiques artistiques à faible coefficient de visibilité artistique, soulèvent la question d'un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur. Il vit à Paris, où il est rédacteur correspondant pour PARACHUTE.

Traduit de l'anglais par Stephen Wright

NOTES

1. Leonard Cohen, «Anthem», de l'album *The Future*, Stranger Music, 1992. [Notre traduction.]
2. Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, 3^e section, chapitre VII, partie I, «Production de valeurs d'usage», Paris, La Pléiade, p. 734.
3. En effet, les produits eux-mêmes cessent d'être perçus comme étant le fruit du processus de travail humain et «ne fonctionnent que comme des facteurs objectifs contribuant au travail actif [...] Dans le processus lui-même, le fait qu'ils sont des produits du travail passé est aussi peu important que ne l'est, dans le cas du processus digestif, le fait que le pain est le produit du travail antérieur du paysan, du meunier et du boulanger.» *Ibid.*
4. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.
5. Ken Lum, conférence publique à l'École supérieure d'art, Brest, 14 janvier 2003.
6. De Certeau, *op. cit.*, p. 161.
7. Ken Lum, correspondance par courriel avec l'auteur, 9 janvier 2005. [Notre traduction.]
8. Lum, conférence publique.
9. Maurice Blanchot, «Les deux versions de l'imaginaire», *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1973, p. 352.
10. Lum, correspondance par courriel avec l'auteur.

DANIEL PFLUMM – GMBH.**ENTREPRISE EN PRODUITS ARTISTIQUES.** Magali Nachtergaele

→ Daniel Pflumm. Le nom résonne comme celui d'un groupe pharmaceutique allemand, aux sonorités volontairement marquetées. Derrière le patronyme de l'artiste, se cache en effet une entreprise éponyme qui s'est développée avec les ans à partir de la figure centrale de Daniel Pflumm, connu depuis longtemps à Berlin pour avoir ouvert diverses boîtes de nuit pendant le grand essor électronique des années 1990. À l'époque, le terrain est favorable aux expérimentations artistiques : installations vidéo, interventions graphiques, productions musicales, le mélange cadre parfaitement avec l'esthétique berlinoise qui se rencontre dans les immeubles aujourd'hui réaménagés en centres culturels branchés par ces alternatifs high-tech. Ce résultat éclectique procède du choc culturel qui a confronté le communisme moribond et le capitalisme triomphant sur les rives de la Spree, un choc brutal auquel a succédé une reconstruction effrénée et exclusivement libérale.

Le statut de Pflumm dans ce mouvement est difficile à identifier. Artiste d'origine suisse, entrepreneur culturel, il expose, entre autres, ses détournements de logos de grandes firmes. Lieu commun de l'art au même titre que les portraits de dame au petit chien ou qu'une marine, la publicité traverse le xx^e siècle depuis les surréalistes (on pense, par exemple, à l'affiche « Mazda » dans *Nadja* de Breton) et, plus tard, dans le pop art avec Warhol et ses soupes Campbell's ou ses boîtes Brillo

DANIEL PFLUMM – GMBH.**ARTISTIC PRODUCTS COMPANY**

Daniel Pflumm. The name sounds like a German pharmaceutical conglomerate with a deliberate brand ring to it. In fact, concealed behind the artist's family name lies an eponymous company that was developed over the years around the central figure of Daniel Pflumm, who has a long-standing reputation in Berlin for the many musical clubs he opened during the great electronic heyday of the 1990s. During this period the ground was fertile for a spirit of artistic experimentation that embraced video installations, graphic interventions and musical productions: a mix that fits in perfectly with the Berlin aesthetic that one encounters in the buildings that have now been transformed into trendy cultural centres by the alternative hi-tech crowd. Such an eclectic state of affairs has its origins in the cultural shock that confronted moribund communism and rampant capitalism on the banks of the Spree, a brutal shock that was followed by an unbridled and exclusively neoliberal reconstruction.

Pflumm's status in this movement is difficult to pinpoint. This Swiss artist and cultural entrepreneur has exhibited, among other things, his appropriations of corporate logos. As an artistic commonplace on the same level as portraits of ladies with

*PLEASE
WAKE ME
FOR MEALS*

swissair 



DANIEL PFLUMM, *NEU*, 1999, BOÎTE LUMINEUSE_LIGHTBOX; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY GALERIE NEU, BERLIN. © DANIEL PFLUMM.

(1964), transformées par Pflumm en pastilles pour lave-vaisselle (*Neu*, 1999). Il se définit comme un artiste pop, avec toutes les nuances à apporter quarante ans après l'émergence du mouvement américain. Le principe s'inscrit donc selon toute vraisemblance dans une démarche « populaire », puisque les œuvres présentées reproduisent avec exactitude les symboles de grandes marques qui, plus récemment, ont fleuri dans les rues sur des t-shirts où des messages subversifs se déguisaient sous l'innocente apparence de tel ou tel logo bien connu et identifiable¹. Codes caractéristiques de la *Culture Club*, Pflumm s'inscrit donc dans un mouvement très contemporain aussi appelé le *Hi'n'lo*² où les niveaux de « culture » (sous et super-culture) se chevauchent et s'entremêlent. Le mouvement a donc mûri avec ses fondateurs pour s'institutionnaliser et pénétrer le champ de l'art. Cependant, l'activité de détournement pratiquée par Pflumm laisse planer une indéfinie ambiguïté sur cette esthétique trop lisse et finalement trop commune pour être honnête.

Si Pflumm incarne une certaine attitude face au design des multinationales et des médias, son discours ne correspond pas tout à fait à la politique de « dénonciation » dans laquelle s'engagent d'autres artistes. Dans la préface de l'ouvrage *Pflumm Private*, le premier catalogue monographique lui étant consacré et lancé lors d'une exposition au Palais de Tokyo à Paris en 2004, l'artiste en appelle, dans

small dogs or seascapes, advertising has been present in twentieth-century art since Surrealism (for instance, the "Mazda" poster in Breton's *Nadja*), and later played a role in Pop Art with Warhol's Campbell soup cans or Brillo boxes (1964), which Pflumm transformed into dishwasher tablets (*Neu*, 1999). Pflumm defines himself as a pop artist, albeit with all the nuances that need to be applied forty years after the emergence of the American movement. The principle underpinning his practice apparently inscribes itself in a "popular" approach, since the works he has exhibited faithfully reproduce the symbols of well-known brands. More recently, this approach has flourished on the streets, where one encounters T-shirts bearing subversive messages that lurk behind the innocent appearance of well-known and identifiable logos.¹ Through his association with characteristic codes of *Club Culture*, Pflumm adheres to a highly contemporary movement known as *Hi'n'lo*² in which levels of "culture" overlap and intermingle. This movement has come of age with its founders and has become institutionalized, thereby penetrating the art world. However, Pflumm's practice of appropriation is marked by an indecisive ambiguity with respect to its aesthetic, which is perhaps too smooth and ultimately too common to be honest.

If Pflumm's pose embodies a certain attitude vis-à-vis the design of multinationals and the media, his discourse doesn't quite correspond to the "de-





une diatribe presque cliché, à «transmettre des valeurs non monétaires à nos descendants³.» Il est donc bien question de dénonciation, certes, mais de quoi exactement? Peut-on aisément regrouper les œuvres en fonction du message qu'elles délivreraient? De grands thèmes peuvent en être dégagés et les motifs récurrents permettent de sérier un «type d'œuvre» qui procède par détournement d'objet, affectant leur intention initiale et leur fonction sociale. Aujourd'hui, les termes de mondialisation ou *mass market* se greffent à cette politique artistique qui tourne en dérision les travers de la société de consommation.

Ce positionnement paraît pourtant plus équivoque chez Pflumm lorsqu'on le compare à **Sylvie Fleury** ou à **Iain Baxter** qui s'attaquent directement aux objets de consommation. Dans le premier cas, ce sont 2184 canettes de Coca-Cola brillantes (*First Spaceship on Venus*, 1996) ou, encore, des boîtes de *Slim Fast (délice vanille)* (1993) qui s'empilent pour former des pyramides. La «cible» est la même (pour reprendre un jargon mercatique) lorsque Iain Baxter aligne des chariots remplis à ras bord de boîtes de conserve dénudées qu'il met sous les feux de la rampe pour révéler encore plus le strass du fer blanc. Cependant, ces artistes appartiennent à une génération où le détournement affecte l'objet lui-même plus que son habillage graphique. Il existe, malgré l'apparente familiarité de ces œuvres, un véritable hiatus entre ces postures artistiques, selon

nunciatory” politics that other artists are engaged in. In the preface to the publication *Pflumm Private* – the first monographic catalogue dedicated to his work, which was launched during an exhibit at the Palais de Tokyo in Paris in 2004 – the artist pleads in an almost clichéd diatribe that “non-monetary values ought to be passed on to our descendants.”³ Clearly, then, this is a question of denunciation, but of what exactly? Can one readily classify Pflumm's works based on the messages they convey? Major themes can be traced, and recurrent motifs make it possible to devise typologies of works that make use of appropriation strategies to alter the initial intention and social function of the objects they corrupt. Today, terms such as “globalization” or “mass market” are grafted onto this artistic politics that makes a mockery of consumer society's failings.

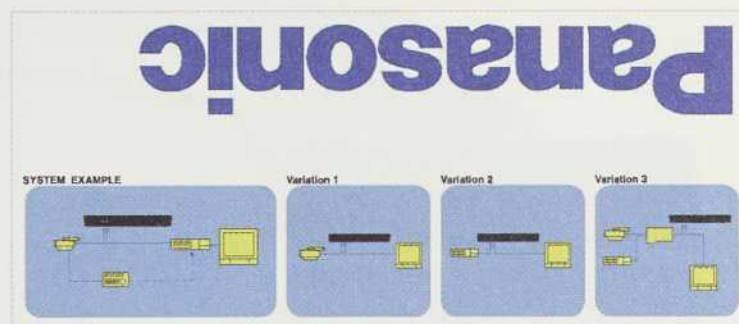
However, Pflumm's stance appears equivocal if one compares him with **Sylvie Fleury** or **Iain Baxter**, artists who have taken on consumer objects more directly. For instance, Sylvie Fleury has created works comprised of accumulations of such objects. She has constructed pyramids with 2184 brilliant Coca-Cola cans (*First Spaceship on Venus*, 1993) or with other food products (*Slim Fast (délice vanille)*, 1993). The “target” is the same (to use marketing jargon) when Iain Baxter lines up shopping carts filled to the brim with canned goods stripped bare, which he then puts under the limelight to further accentuate the gloss of the white iron. These artists



qu'elles se focalisent sur la prétendue valeur de l'objet, qui appartient au monde concret, plutôt que sur l'image qui, pour sa part, ressort de la propriété intellectuelle.

C'est cette dernière qui est la pierre d'achoppement sur laquelle certains buttent: l'atteinte à l'image est un acte grave, puni par la loi et rares sont ceux qui en retirent les bénéfices impunément. En effet, les détournements trop flagrants sont plutôt assimilés à des actes de piraterie et ont par conséquent la fâcheuse tendance de mener assez rapidement les caricaturistes téméraires au tribunal. **Natalka Husar** en a fait l'expérience en illustrant à sa manière les couvertures des éditions Harlequin d'images salaces (*Library*, 1999 – 2001). Par conséquent, le lecteur sceptique accordera un certain mérite aux artistes qui osent subvertir les enseignes multinationales.

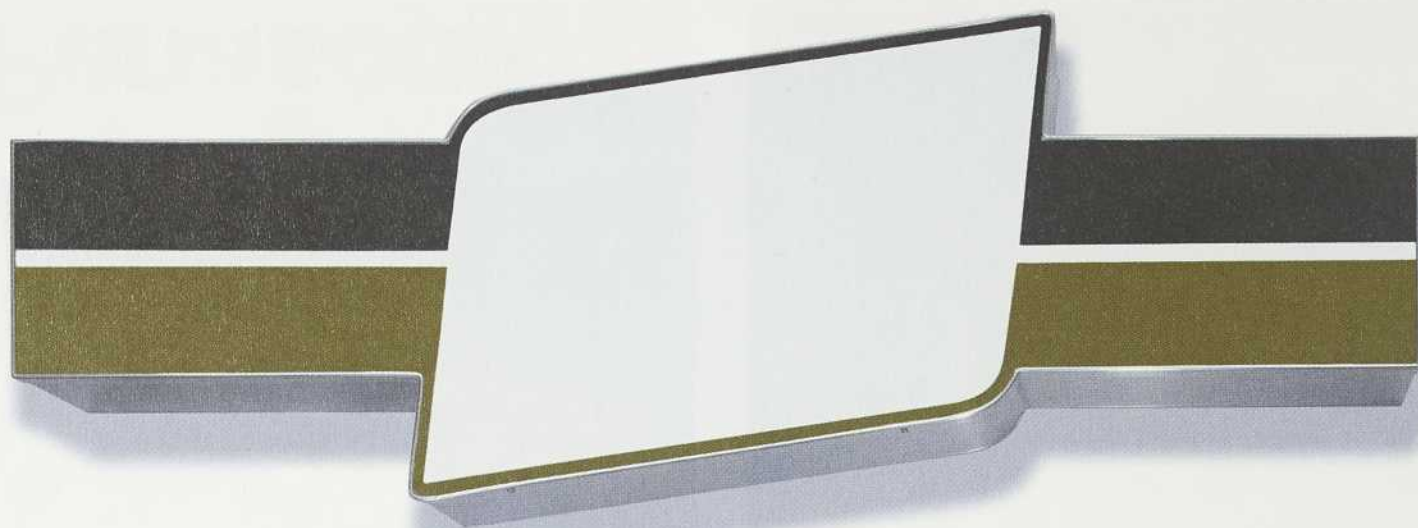
Chez Pflumm, un paradoxe subsiste néanmoins: on ne sait pas s'il dénonce ou s'il utilise les vertus de cet esprit d'entreprise. Pour exemple, sa reprise, en plan inversé, du logo «Panasonic» (1997) opère un amalgame qui ne se situe pas sur le plan de la stricte parodie. En effet, le retournement symétrique singerait plutôt le camouflage hypocrite pratiqué dans les reportages télévisés. De plus, la sérigraphie sur métal correspond idéalement à la représentation des signalétiques publicitaires, au point d'en devenir un modèle emblématique – bien que renversé – d'une nébuleuse compagnie qui



belong to a generation for which appropriation affects the object more than its graphic packaging. Despite the apparent familiarity of these works, there exists a veritable gap between the above-mentioned artistic postures that is predicated on their focus: either they question the supposed value of the object, which belongs to the concrete world, or they problematize the image, which pertains to the realm of intellectual property.

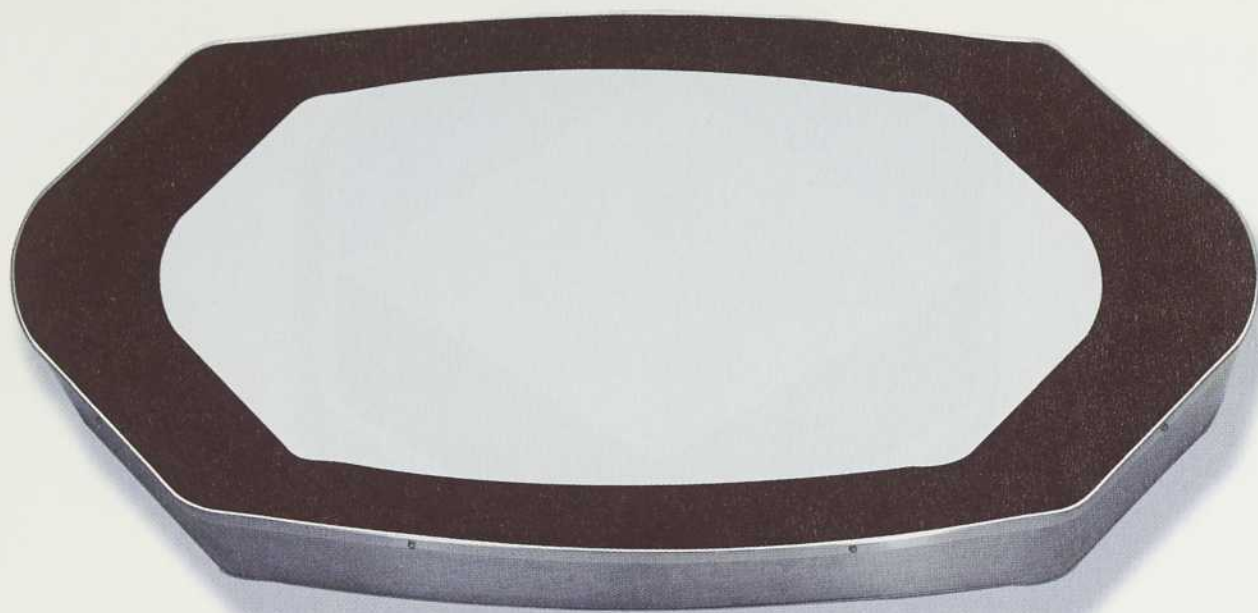
The latter case is a stumbling block for many artists: to attack an image is a serious act that is punishable by law, and only very few reap the rewards with impunity. In fact, when appropriations are overly flagrant, they tend to be associated with acts of piracy, which have the nasty effect of swiftly bringing reckless caricaturists before the courts. **Natalka Husar** experienced this firsthand when she illustrated the covers of Harlequin books with salacious images (*Library*, 1990-2001). Consequently, sceptical readers cannot but grant some merit to artists who have dared to subvert multinational logos.

Nevertheless, with Pflumm a paradox subsists: one does not know whether he uses or denounces the virtues of this entrepreneurial spirit. For example, his inverted reworking of the "Panasonic" logo (1997) creates an amalgam that does not merely function as outright parody. In fact, the symmetrical inversion mimics the hypocritical camouflage applied in television reports. Furthermore, the screen print on metal ideally corresponds to the repre-



s'incarne autour d'une succession de lettres bleues sur fond blanc: une trop belle image de la firme qui jette un trouble sur les prétendues intentions militantes de l'artiste. De plus, «Panasonic» était le nom donné à la boîte de nuit underground de la Invalidenstrasse au milieu des années 1990, par assimilation au panneau qui en signalait l'entrée: l'artiste bénéficiait donc directement de la popularité de la firme elle aussi spécialisée en électronique. Cette compromission semble d'autant plus troublante que l'artiste obtient, en 1997, un prix de la Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI) pour les logos qu'il exhibe dans ses boîtes de nuit. Cette forme de reconnaissance venue de pairs insoupçonnés court-circuite la dénonciation: les logos de Pflumm apparaissent comme un hommage stakhanoviste à l'industrie allemande, le juste retour d'un mécénat qui trouve ses capitaux dans l'économie de marché. Ce prix a eu pour première conséquence l'effacement des noms qui figuraient à l'intérieur des logos pour donner les Lightboxes (1998 – 2002) telles qu'elles apparaissent aujourd'hui dans les salles d'exposition. Dans une autre œuvre, créée en 2001, Pflumm évoque avec un humour grinçant les repas de la feuée compagnie aérienne Swissair, démantelée pour avoir été trop gourmande: «*Please Wake Me for Meals, Swissair*». La dénonciation iconoclaste revêt un instant le costume de l'hommage vibrant à un monstre économique défunt, effleurant ici le style

sentation of advertisement's pictorial language to the point of becoming an emblematic model – though inverted – of an unknown company whose image is embodied by a succession of blue letters on a white ground. This is a company image that is simply too beautiful and which jeopardizes the credibility of the artist's activist intentions. Moreover, "Panasonic" refers to an underground club on Invalidenstrasse in the mid-90s, which was named after a leftover building sign near the entrance. The artist thereby benefited directly from the renown of the corporation, which also specializes in electronics. This compromising association appears even more troubling since in 1997, Pflumm received the Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI) prize for the logos he exhibited in his clubs. This recognition from unsuspected peers short-circuits the artist's denunciatory politics. In this light, Pflumm's logos can be seen as a Stakhanovist homage to German industry; this prize is the just reward from an art patronage that draws its capital from the market economy. Acceptance of this prize engendered the erasure of the names appearing inside the logos. This change is reflected in the "Lightboxes" (1998-2002) as they are now being exhibited. In another work created in 2001, Pflumm uses black humour to evoke the meals of the late Swissair airline company, which was dismantled for its excessive appetite: "Please Wake Me for Meals, Swissair." Such iconoclastic denunciation



d'un «Tombeau pour Swissair». Bien sûr, Pflumm ne travaille pas pour les entreprises dont il utilise les symboles, mais il les amène par effraction dans des lieux d'art où la valeur marchande reste taboue.

Aux côtés de ces icônes spoliées, Pflumm conçoit des vidéos qui passent en boucle des images d'urbanité – émissions télévisées, passants, trains à grande vitesse. Les images de CNN (*Questions and Answers*, 1997) passent en boucle, parce que CNN représente le stade le plus abouti de la télévision d'information: l'ubiquité, les retours permanents de l'événement et la redistribution de l'information dans le monde font de cette chaîne un pieuvre qui fascine Pflumm autant qu'elle le répugne. Cette *réorchestration* des messages aboutit à l'écriture d'une équation dont certains des termes sont identifiables. Pflumm utilise la répétition, un trait propre à la musique électronique, et donne l'illusion de la quantité: cette notion comptable dévalue l'œuvre d'art, car elle est le facteur variable qui permet de distinguer l'œuvre d'art du produit.

Dans la salle qui était réservée à l'artiste au Palais de Tokyo en 2004, se trouvaient une vidéo, un choix de logos et un guichet de vente. Aux côtés de la projection de *Questions and Answers*, une vidéo déjà connue grâce à sa diffusion dans les boîtes de nuit berlinoises, siégeait en retrait un point de vente Pflumm. Une jeune femme y était affairée à coller des étiquettes. Ce pseudo-magasin auquel le visiteur se trouvait confronté suscitait à la fois curiosité,

temporairement se cache dans un hommage en mouvement à un défunt monstre économique, et presque embrasse le style d'une éloge. Bien sûr, Pflumm ne travaille pas pour les entreprises dont il utilise les symboles, mais il les force dans un monde de l'art où la valeur marchande reste taboue.

À côté de ces icônes spoliées, Pflumm crée des vidéos qui bouclent des images de la vie urbaine prises de télévision: passants, trains à grande vitesse, etc. Les images de CNN (*Questions and Answers*, 1997) sont bouclées parce que CNN représente le stade le plus avancé de la télévision: l'omniprésence, le retour permanent des événements et la retransmission de nouvelles du monde font de ce canal un organisme tentaculaire qui fascine et répugne Pflumm. Cette *re-orchestration* des messages aboutit à l'écriture d'une équation dont certains des termes sont identifiables. Pflumm utilise la répétition, un trait caractéristique de la musique électronique, et crée l'illusion de la quantité: cette notion comptable dévalue l'œuvre d'art, car elle est le facteur variable qui permet de distinguer l'œuvre d'art du produit.

Dans la salle qui abritait les œuvres de Pflumm au Palais de Tokyo en 2004, il y avait une vidéo, un choix de logos et un comptoir de vente. À côté de la projection de *Questions and Answers*, une vidéo déjà connue grâce à sa diffusion dans les clubs berlinois, se trouvait en retrait un point de vente Pflumm. Une jeune femme y était occupée à coller des étiquettes. Ce pseudo-magasin auquel le visiteur se trouvait confronté suscitait à la fois curiosité,



hésitation et malaise: Devait-il être considéré comme partie de l'installation? Quel était le rôle de ce personnage féminin dans le fonctionnement de l'ensemble? En fait, la bonne volonté des surveillants du musée était sollicitée pour tenir le guichet. Dans cette perspective, l'exploitation des procédés mercantiles au sein d'un musée impose un nouveau rapport à l'objet d'art: Pflumm ne vend pas de ces « produits dérivés » habituellement disponibles dans les incontournables boutiques qui se situent à l'entrée ou à la sortie du lieu d'exposition, c'est-à-dire *hors* de l'espace artistique, lui, résolument détaché des contraintes matérialistes. Lorsque Pflumm installe sa boutique de vente directe, il institue, par conséquent, un marché parallèle et indépendant, sans intermédiaires, puisqu'il est lui-même distributeur de son travail, ainsi que la galerie Neu pour laquelle il a dessiné un logo. Le guichet, spécialement conçu pour s'intégrer dans les murs du Palais de Tokyo, n'a pas suscité l'engouement auprès des guides du musée. Ils déclarent éprouver une certaine réticence à vendre les composantes de l'installation au sein de l'exposition. L'œuvre d'art se trouve dès lors corrompue par l'étalage de sa valeur marchande, car le prix n'est jamais mentionné en dehors des salles de vente ou des galeries. Il y a quelque chose malgré tout de dérangeant. Les t-shirts, à l'effigie du label musical Elektro Musik Department créé par Pflumm, les posters et les disques, tous vendus au guichet, calquent l'icono-

store with which the viewer was confronted was a source of curiosity, hesitation and unease. Should it be considered as a part of the installation? What was the role of the woman within the functioning of the whole? Actually, the museum guards were entrusted with watching over the booth. In this perspective the application of commercial procedures within a museum environment establishes a new relation to the art object. Pflumm does not sell any of the typical "spin-off products" usually available in the inescapable boutiques situated at the entrance or exit of exhibition sites – that is, *outside* of artistic space, which remains resolutely detached from materialistic constraints. Consequently, by installing his direct sales outlet, Pflumm institutes a parallel and independent market without intermediaries, since he is himself the distributor of his work, as is the Neu gallery for which he drew the logo. The booth, which was specifically designed to be integrated within the Palais de Tokyo space, did not cause much excitement among the museum guides. They admitted to being somewhat reluctant about selling the components of the installation within the exhibition. The work of art is thus corrupted through the display of its market value, for its price is usually never mentioned outside of auction houses or commercial galleries. Nevertheless, there is something disturbing here. The T-shirts bearing the image of the music label Elektro Music Department (which was founded by Pflumm), the posters and

graphie des *flyers* et la culture d'entreprise. Cette combinaison tisse tout un réseau de références qui oscille entre principes de gratuité et de rentabilité. En effet, quoi de plus « gratuit » pour le spectateur que la publicité, offerte en permanence au regard dans des lieux stratégiquement établis, tandis que l'art ne cherche pas avec autant de contorsions perverses à débusquer son public à tous les coins de rue. Daniel Pflumm use des codes publicitaires et de leur réception auprès du public. Cependant, il les délocalise et les concentre à des fins artistiques *et* publicitaires: les œuvres ne dénoncent pas un système marchand capitaliste, au contraire, elles l'utilisent pour se propager elles-mêmes, comme les poissons-pilotes voyagent et se nourrissent sous le ventre des requins.

L'entreprise Pflumm se présente donc comme un lieu artistique forclos, qui instaure à travers son design et ses productions médiatiques des espaces propres avec des règles originales, sans prétendre pour autant à un prosélytisme social ou économique. Bien que l'artiste se positionne contre cette culture du *mass-marketing*, il n'en reste pas moins un instrument habile de la propagation des images associées à ces techniques médiatiques. Et cette philosophie du produit fait des émules, à la suite directe de la génération Pflumm.

Marc Vernier a, par exemple, présenté au CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux l'installation commerciale *Brand Junk Food* (2004), un

the records that were for sale at the booth, were all modelled on the iconography of flyers and business culture. This combination weaves a web of connections and references that oscillates between the principles of gratuity and profitability. In fact, is there anything more "freely" available for the viewer than advertising, which is permanently put on view in strategically chosen places for all to see? In contrast, art does not burden itself with such perverse contortions in order to capture its audience on every street corner. Daniel Pflumm uses the codes of advertising and its reception by the public; however, he decontextualizes and distils them for ends both artistic *and* commercial. His works do not denounce a capitalist market system; on the contrary, they use such a system to propagate themselves, much like the pilot fish that thrive and feed under the bellies of sharks.

The Pflumm company can thus be likened to a self-contained system in which design and media productions are employed to establish specific spaces structured according to original rules, without, however, laying claim to a social or economic proselytism. Although the artist takes a stance against the culture of mass marketing, he nevertheless remains an able instrument of the propagation of images associated with its media techniques. Such a philosophy of the product has given rise to instances of emulation, for Pflumm's generation is followed by countless disciples. For example, at the

stand mobile proposant des frites en formes de logos où figuraient le « M » de McDonald's, la virgule de Nike ou encore le lotus Adidas⁴. Cet artiste, qui use d'un registre humoristique et décalé, a lui aussi fondu son identité dans un collectif répertorié en société anonyme du nom de Praxis. Les artistes « capitalisent » à leur tour leur potentiel artistique et les exemples du même type ne manquent pas. Depuis 2001, des artistes indépendants diffusent en France et sur Internet un catalogue de leurs œuvres, *Buy-Selff*, à la façon des grands distributeurs. Pourtant, le regroupement, en France, de ces artistes en Société à responsabilité limitée (SARL), ou en collectifs labellisés, entraîne une forte négation de leur identité artistique et de leur autonomie créative. C'est donc souvent au travers du lieu que va se déployer, dans une esthétique de l'effacement, l'image de marque du groupe ou de l'artiste. En effet, Pflumm a créé plusieurs boîtes de nuit, à la fois des espaces de loisirs et des laboratoires de production, où la faible lumière permet l'évanouissement relatif des corps, une disparition stroboscopique pendant laquelle, selon le critique d'art Jörg Haïser, « les contraintes identitaires semblent perdre leur substance » temporairement⁵.

Cette problématique de l'identité et de l'individu fait directement écho à l'incipit du catalogue *Pflumm, Private*. Celui-ci s'ouvre par une préface anonyme qui débute ainsi : « Bienvenue dans la brochure publicitaire de l'entreprise Daniel Pflumm. Nous tenons à vous féliciter pour l'achat de ce catalogue [...] » L'effet produit par ce « nous » de majesté ré-

CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, **Marc Vernier** displayed the shopping installation *Brand Junk Food* (2004), a mobile stand comprised of French fries in the shape of logos, such as the McDonald's "M," the distinctive geometry of the Nike check mark, or the Adidas lotus.⁴ Vernier also makes use of an offbeat and humorous tone. Moreover, he has also concealed his identity by joining a collective whose incorporated company name is Praxis. Artists are increasingly "capitalizing" all of their artistic potential. Further examples of the same sort abound. Since 2001, a group of independent artists has been distributing a catalogue of its works entitled *Buy-Selff* in France and on the Internet in the manner of big distributors. However, in France the incorporation of such groups as limited liability companies (Ltd.) or as labelled collectives has brought about a strong negation of their artistic identity and their creative autonomy. Thus, it is often through the sites in which works are exhibited, by means of an aesthetics of self-effacement, that an artist's or a group's brand image is consolidated. In fact, Pflumm has created several clubs, which are both spaces of leisure and laboratories of production where the dim lighting allows for bodies to vanish to some degree, a stroboscopic disappearance during which, according to the art critic Jörg Heizer, "the constraints of identity appear to lose their substance [temporarily]."⁵

This problematic of the individual and his or her identity directly echoes the incipit of the *Pflumm, Private* catalogue. It opens with an anonymous

MARC VERNIER, *Brand Junk Food*, 2004, VUE DE L'EXPOSITION_EXHIBITION VIEW
 «HORS D'ŒUVRE. ORDRE ET DÉSORDRE DE LA NOURRITURE», CAPC MUSÉE D'ART
 CONTEMPORAIN DE BORDEAUX; PHOTO: F. DELPECH, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE
 PERMISSION DE_COURTESY CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX.



vèle toute l'ironie d'un discours qui se réduit au fil de la lecture à une vision individualiste de l'avenir (le «je» reprend le dessus) et formule un manifeste erratique de cette «entreprise». Cette dernière cristallise une multitude de représentations: confusion identitaire autour du nom Pflumm, à la fois société anonyme et individu artiste, rapports ambigus avec la «marchandisation» et l'œuvre d'art... Une autre conception du médium émerge dans cette contre-culture du «logo⁶» qui occupe avec intelligence les terrains de la publicité et de l'art. Daniel Pflumm conçoit une esthétique du paradoxe, certes aseptisée, qui flirte avec la compromission mercantile et laisse le spectateur libre de trancher entre sublimation ou dérision grotesque du système économique. Pflumm affirme d'ailleurs lui-même: «Mes produits sont des produits artistiques. Pour le dire autrement, mes œuvres sont précisément cela, des produits⁷.»

Le plus étonnant reste encore que cette transmission de l'œuvre se trouve véhiculée par du vide, car après que l'artiste a dépouillé les icônes publicitaires de leur référentiel, la clientèle cible n'est, de fait, jamais atteinte: émetteurs, messages et destinataires s'annulent lorsque la publicité s'impose comme une finalité et non comme vecteur d'un projet commercial. Le propos publicitaire s'amuit pour se réduire à une représentation formelle et graphique, puis progresse, sans l'atteindre complètement, vers une abstraction qui ne parviendrait pas à s'affranchir de sa symbolique originelle. La formule de McLuhan prend corps: «Le médium,

preface that begins as follows: "Welcome to the Daniel Pflumm company advertisement brochure. We would like to thank you for the purchase of this catalogue..." The effect produced by this majestic "we" reveals the pervasive irony of a discourse that is slowly reduced, over the course of the catalogue, to an individualistic vision of the future (as the "I" takes over again), thereby formulating an erratic manifesto of this "company." The company crystallizes a multitude of representations: it harbours confusion around the name of Pflumm and its relation to corporate identity, for the artist's name designates both a faceless corporation and an individual; it also harbours an ambiguous relation between commodification and the work of art. Another conception of the medium emerges in this "logo"⁶ counterculture, which intelligently occupies the terrain of advertisement and art. Daniel Pflumm develops an aesthetic of paradox – sanitized as it may be – which flirts with the disreputable and compromising aspects of commerce, and leaves the viewer free to decide whether one is dealing with a sublimation or a grotesque mockery of the economic system. As Pflumm himself claims: "My products are art products. In other words: my works are precisely that, products."⁷

What is most surprising is that the content of the work is vehicled in a void, for after the artist has stripped the advertising icons of their referents, the target audience is, in fact, never reached: senders, messages and receivers cancel each other out when advertising presents itself as a finality and not as

c'est le message». Baudrillard prolonge cet axiome que l'on peut tout à fait appliquer à l'esthétique des *Lightboxes* de Pflumm: «Le contenu nous cache la plupart du temps la fonction réelle du médium⁸.» Commentateur cynique, Pflumm pratique la «vidange de contenu» comme l'indique l'avertissement à la page d'accueil de son site Web⁹: «*No Contents. Promotion Only*». Pflumm opère donc un déplacement du point de vue: la visée de l'œuvre se perd dans son iconographie et hypertrophie le rapport au trait, à la forme et à la couleur. Même pour les vidéos CNN, la chaîne est dépossédée de ses qualités informatives pour ne plus exister que par un florilège de procédés et d'automatismes journalistiques. L'épure, ajoutée à la répétition, génère un formalisme assaini qui s'offre à la fois comme une nouvelle forme d'art et de design. Une fois ce postulat accepté, peut-être qu'une réorganisation de l'espace artistique est à nouveau envisageable, à l'image des actions entreprises, il y a trente ans, par les situationnistes et le groupe Fluxus. Le rapport marchand et l'esthétique commerciale seraient donc en mesure de générer, comme Daniel Pflumm l'a amorcée, une traversée des lieux communs *et* des lieux de l'art.

the vector of a commercial project. The message of advertising is muted as it is reduced to a formal and graphic representation, and then progresses towards, without ever fully attaining, an abstraction that cannot succeed in ridding it of its original symbolism. McLuhan's formula, "the medium is the message," takes shape here. Baudrillard extends this axiom, which fully applies to the aesthetic of Pflumm's "Lightboxes": "Most of the time the content hides the real function of the medium."⁸ Pflumm is a cynical commentator who practices "content disposal," as is indicated by the warning on his web site's homepage: "*No Contents, Promotion Only*."⁹ Pflumm therefore displaces the point of view: the aim of the work is lost in its iconography and amplifies the relations to the graphic mark, to form and to colour. This also applies to the CNN videos, in which the channel is dispossessed of its news qualities in order to exist only as an anthology of journalistic automatisms. The cumulative effect of repetition and abstraction generates a sanitized formalism that presents itself as a new form of art and design. If one were to accept such a postulate, one could perhaps conceive of a reorganization of art space in the image of the actions undertaken thirty years ago by the Situationists and the Fluxus group. The relation between commerce and art could potentially generate, as Pflumm has begun to do, a crossing of commonplaces *and* places of art.

L'auteure est critique d'art pour la revue *artpress* et prépare une thèse de doctorat à l'Université de Paris VII. Elle vit à Bordeaux.

The author is an art critic for the French magazine *art press* and is preparing a doctoral thesis at the Université de Paris VII. She lives in Bordeaux.

Translated by Bernard Schütze

NOTES

1. La marque «Esso» devient «Escroc», etc.
2. *Hi'n'lo* pour «*High and low culture*». Voir Uta Grosenick et Burkhard Riemschneider, *Art Now: 137 Artists at the Rise of the New Millennium*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 2002, p. 124.
3. Mika Hannula, Jörg Heizer, Veirt Lört et Nicolas Bourriaud, *Pflumm, Private*, Paris, Palais de Tokyo, 2004, p. 5.
4. Le travail de Vernier a été présenté conjointement avec celui, mentionné plus haut, de Sylvie Fleury et de Iain Baxter au CAPC dans le cadre de «Hors d'œuvre. Ordre et désordre de la nourriture», une exposition collective réunissant aussi d'autres artistes et dont les commissaires étaient Maurice Fréchuret et Éric Féloneau.
5. Pflumm, *Private*, *op. cit.*, p. 19.
6. Voir à cet égard le succès commercial de *No logo: La tyrannie des marques*, de Naomi Klein (Paris, Actes Sud, 2003, trad. de Michel Saint-Germain, 574 p.).
7. Daniel Pflumm dans un entretien avec Wolf-Günther Thiel, «Daniel Pflumm, Art as Innovative Advertising», *Flash Art*, n° 209 (novembre-décembre 1999), p. 78.
8. Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1971, p. 189.
9. danielpflumm.com
1. For instance, the brand name "Exxon" becomes "Excon" etc.
2. *Hi'n'lo* for "*High and low culture*." See: Uta Grosenick and Burkhard Riemschneider, *Art Now: 137 Artists at the Rise of the New Millennium* (Cologne: Benedikt Taschen Verlag, 2002), 124.
3. Mika Hannula, Jörg Heizer, Veirt Lört and Nicolas Bourriaud, *Pflumm, Private* (Paris: Palais de Tokyo, 2004), 5.
4. Vernier's work has been presented alongside the above-mentioned work by Sylvie Fleury and Iain Baxter at the CAPC as part of "Hors d'œuvre. Ordre et désordre de la nourriture," a group exhibition in which other artists also participated. The exhibition was curated by Maurice Fréchuret and Éric Féloneau.
5. *Pflumm, Private*, *op.cit.*, 19.
6. See the bestseller by Naomi Klein *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies* (New York: Picador, 2000).
7. Daniel Pflumm in an interview with Wolf-Günther Thiel, "Daniel Pflumm, Art as Innovative Advertising," *Flash Art* 209 (November-December 1999): 78.
8. Jean Baudrillard, *La société de consommation* (Paris: Gallimard, 1971), 189.
9. www.danielpflumm.com

LIAM GILLICK and THE KENNETH NOLAND SCENARIO Alex Coles

LIAM GILLICK ET LE SCÉNARIO KENNETH NOLAND

→ Un champ vert clair envahit l'écran. La couleur est bientôt traversée de fines lignes noires qui se croisent rapidement pour former une grille noire. Le nom de Cary Grant apparaît, glissant le long d'une des lignes. Un deuxième nom, celui d'Eva Marie Saint, le remplace aussitôt. Après le va-et-vient de plusieurs noms, le vert saturé se dissipe, les minces lignes noires se dissolvent et la façade miroitante d'un gratte-ciel émerge à l'écran.

Cette séquence de titre composée par le graphiste Saul Bass pour le film d'Alfred Hitchcock intitulé *North By Northwest* figure parmi les nombreuses séquences qu'il a réalisées à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Cette application parfaite de l'abstraction géométrique au capital de l'entreprise – en réalité, le siège social d'une agence de publicité dirigée par Cary Grant – est troublante, en ce sens qu'elle annonce à quel point ces deux réalités allaient désormais nourrir une relation de symbiose.

Imaginons le même édifice, quelques années plus tard. Une peinture de **Kenneth Noland** occupe le mur du hall d'entrée, à l'opposé de notre scène de départ. La peinture est composée d'une série de bandes – larges par endroits, plus minces ailleurs – dont la teinte est similaire à celle de la séquence du générique. Puisque l'œuvre de Noland est un produit du début des années 1960, elle provient d'une époque pendant laquelle la culture nord-américaine était à la veille d'un moment extraordinaire. C'était une époque pendant laquelle l'éloquence du passé et les promesses de l'avenir s'entremêlaient pour former un présent dynamique et crucial.



A brilliant green colour-field predominates the screen. Soon the colour is overlaid with pencil-thin black lines that rapidly criss-cross to form a black grid. Then the name Cary Grant glides into view down one of the lines. A second name, Eva Marie Saint, quickly replaces it. After much to-and-fro of further names, the saturated green fades, the thin black lines melt, and the gleaming façade of a corporate skyscraper snaps into focus.

This is a title sequence composed by the graphic designer Saul Bass for Alfred Hitchcock's *North By Northwest* and is one of many he did in the late 1950s/early 1960s. Such faultless mapping of geometric abstraction onto corporate capital – the building, actually, is the headquarters of an advertising agency that Cary Grant directs – is uncanny because it foretells the extent to which the two would have a symbiotic relationship in the future.

Now imagine the same building just a few years later. By this time a **Kenneth Noland** painting hugs the wall of the lobby opposite the scene we opened with. The painting is composed of a series of bands – broad in places, slimmer in others – whose predominant hue is not so dissimilar from that of the credit sequence. Since the Noland work is a product of the early 1960s, it comes from a time when North American culture was poised on the cusp of something extraordinary. It was a time when the eloquence of the past and the promise of the future commingled to make a vibrant and crucial present.

Both a strong feel for speculative thinking and a keenly nuanced sense of periodicity are vital in perceiving this scene – two things that the optic of Liam Gillick's practice provides. Few have perceived how the difference between the early 1960s and the mid-to-late 1960s is a crucial one and, moreover, how it is a key moment in the genealogy of the interface between art and design. In our time, when

La perception de cette scène exige à la fois une forte propension pour la pensée spéculative et un sens remarquablement nuancé de la périodicité, deux choses offertes par l'optique de la pratique de Liam Gillick. En effet, rares sont ceux qui ont perçu la différence cruciale entre le début des années 1960 et la seconde moitié de cette période, et qu'il s'agit, de plus, d'un moment clé de la généalogie de l'interface entre l'art et le design. Alors qu'aujourd'hui, les différences entre ces deux moments des années 1960 sont trop facilement gommées, il est plus que jamais nécessaire de les distinguer, étant donné surtout que plusieurs artistes, universitaires et commissaires contemporains présument que la seconde moitié des années 1960 est plus importante que la première¹. Ce n'est peut-être pas si surprenant, puisque les premières années de la décennie sont coincées entre plusieurs événements majeurs, juste avant la froide logique du minimalisme, mais après les bouillantes explosions de l'expressionnisme abstrait et leur interprétation ironique par le néo-dadaïsme. En comparaison avec ces artistes et ces mouvements, les peintures de Noland paraissent tièdes. Cela pourrait d'ailleurs expliquer pourquoi, au sein du discours critique toujours croissant sur le travail de Gillick, on a négligé les œuvres qui réinterprètent cette période.

Lorsque Noland a fait, en 1958, la transition depuis de lourdes formes picturales vers une forme d'abstraction géométrique souple, il faisait du neuf. Les premières cibles de 1958-1960 comportent souvent une traînée de pinceau à main levée comme anneau extérieur, interprété comme l'énergie colorée lancée contre l'anneau suivant par la force centrifuge. Dès 1961, Noland a tempéré cette démonstration d'énergie et a commencé à donner plus d'espace à la configuration en anneaux à l'intérieur de la surface carrée de la toile, tout en rendant leur articulation plus nette. Une série de peintures de chevrons a succédé aux cibles.

Noland n'a pas poussé la géométrie jusqu'à la logique extrême de son contemporain, et désormais sacro-saint, Frank Stella. Avec ses séries programmatiques et sa logique quasi informatique – des couleurs et des séquences presque numériques –, Stella se rapprochait davantage du minimalisme. Étant donné que Noland s'est arrêté juste avant d'atteindre le seuil marqué par les séries sur aluminium de Stella, ses peintures sont demeurées entre

the differences between these distinct moments in the 1960s are all too readily elided, it is crucial more than ever to distinguish between them, especially considering how numerous contemporary artists, scholars and curators alike assume that the mid-to-late 1960s are of more consequence than the early 1960s.¹ Perhaps this is not surprising given how the early 1960s are sandwiched in-between a number of key developments: they were just prior to the icy logic of Minimalism but followed the hot explosions of Abstract Expressionism and its wry coding by Neo-Dada. In comparison with these artists and movements Noland's paintings appear tepid. This could in turn explain why Gillick's revisiting of the period has been somewhat overlooked in the growing discourse on his work.

When in 1958 Noland made the transition from leaden painterly forms of practice towards a type of agile geometric abstraction, he was doing something fresh. The early "targets" from 1958-1960 often have a trail of freehand brushing at the outermost ring that reads like colour energy thrown off the next ring by a centrifugal force. By 1961, Noland tempered this display of energy and began to make the ring configurations fill more of the square surface of the canvas, while at the same time making their articulation crisper. A series of "chevron" paintings followed the targets.

Noland didn't follow geometry through to the logical extreme the way his now sacrosanct contemporary Frank Stella did. With his pre-mapped out series and computer-like logic – the almost digital colour and sequencing – Stella went one step further towards Minimalism. Since Noland pulled back just before he reached the line marked out by Stella's aluminium series, his paintings remain poised at the edge of one thing without being at the beginning of something else. They are in a sort of non-time all of their own: the time of the early 1960s. Nor, however, did Noland follow reference through to its logical extreme as the Pop Artists of the early 1960s did by appropriating its icons (as is the case in the work of Richard Hamilton and James Rosenquist). Rather, in a more sophisticated way, he fashioned an *analogue* to the architecture, urbanism, and political strategies of the time.²

In *Understanding Media*, a book written during the period and published in 1964, eminent media critic Marshall McLuhan speculates on how abstract

la fin de quelque chose et le début de quelque chose d'autre. Elles sont situées dans une sorte de non-temps qui leur est propre: le temps du début des années 1960. Toutefois, Noland n'a pas non plus poussé la démarche référentielle jusqu'à la logique extrême des artistes pop – tels que Richard Hamilton et James Rosenquist – du début des années 1960 qui s'approprièrent les icônes du réel. Il a plutôt créé, d'une manière plus sophistiquée, un *analogue* de l'architecture, de l'urbanisme et des stratégies politiques de l'époque².

Dans son livre intitulé *Pour comprendre les médias*, composé durant cette période et publié en 1964, l'éminent critique des médias Marshall McLuhan réfléchit sur le rapport entre la peinture abstraite et les systèmes extérieurs d'événements:

Une peinture non figurative représente une manifestation directe des processus de la pensée créatrice, comme pourraient en produire des ordinateurs. Ce qui nous préoccupe ici, [...] ce sont les [dynamiques] psychologiques et [sociales] des modèles ou des produits en tant qu'accélérateurs ou amplificateurs de processus existants³.

Le critique d'art Lawrence Alloway, qui était ouvert aux idées de McLuhan, associait lui aussi la peinture abstraite à des formes plus globales de culture:

[...] certains artistes en sont arrivés à introduire des références pop dans le contexte dénudé de la théorie de l'art abstrait. Un moyen d'y parvenir est d'employer la couleur de manière à ce qu'elle conserve un reste de rappels de l'environnement⁴.

Également, selon Alloway, certains types de peintures abstraites ont alors développé leur propre forme de représentation. Ailleurs, il nomme cela un analogue.

Cette notion est très différente de l'«autocritique» chez Clement Greenberg, une notion souvent associée à Noland; en fait, les peintures de Noland sont rarement envisagées en dehors du discours strict du critique à son égard. Le célèbre essai «La peinture moderniste» de 1961 martèle sa théorie en une suite de phrases concises:

Le rôle de l'auto-critique devint d'éliminer de [chaque art] tous les effets qui auraient pu éventuellement être empruntés au médium, ou par le médium, d'un autre art [...] «Pureté» signifiait «auto-définition», et l'entreprise d'auto-critique en art devint une entreprise d'auto-définition passionnée⁵.

painting relates to external systems of events:

An abstract painting represents direct manifestations of creative thought processes as they might appear in computer designs.... What we are considering here...are the psychic and social [dynamics] of the designs or patterns as they amplify or accelerate existing processes.³

The art critic Lawrence Alloway – who was receptive to McLuhan's ideas – also linked abstract painting to wider forms of culture:

there are artists who have moved to introduce pop references into the bare halls of abstract-art theory. One way to do this is by using colour in such a way that it retains a residue of environmental echoes.⁴

According to Alloway, then, certain types of abstract painting developed their own form of representation. Elsewhere he terms this an “analogue.”

This is a very different notion from Clement Greenberg's concept of “self-criticism,” which is often associated with Noland. In fact, Noland's paintings are seldom considered outside of Greenberg's strict discourse on him. The infamous essay “Modernist Painting” from 1961 pounds his theory out in sentences that are successively crisp:

The task of self-criticism became to eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art... “Purity” meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance.⁵

Listen to the self-confident and affirmative tone of the prose – this is typical of the time. Indeed, the notion of self-criticism was such a key watchword that historian Arthur Schlesinger Jr. repeats it again and again in both his published work and speeches given at the time as part of the New Frontier's socio-political programme. In part, this is because it was perceived that self-criticism could lead to a state of clarity in art and politics and thus provide a valuable service to the nation:

Social criticism had fallen into disrepute during the Eisenhower decade.... But the message of Kennedy's 1960 campaign had been that the American way of life was in terrible shape.... As president, he proceeded to document the indictment. In so doing he released the nation's critical energy. Self-criticism became...legitimate.⁶

The notion of self-criticism also applied to design but without the heavy-handed nationalistic overtones. “If the thing does not communicate effectively and



KENNETH NOLAND, *Turnsole*, 1961, PEINTURE SYNTHÉTIQUE SUR TOILE NON PRÉPARÉE_SYNTHETIC POLYMER PAINT ON UNPRIMED CANVAS, 239,1 x 239,1 CM; PHOTO: DIGITAL IMAGE ©, REPRODUITE AVEC L' AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY MOMA NEW YORK, LICENSED BY SCALA / ART RESOURCE. ART LICENSED BY © VAGA (NEW YORK) / SODART (MONTRÉAL), 2005.

While Liam Gillick benefits from the developments that followed the colour-field tradition such as Minimalism and Conceptualism, they paradoxically enable him to re-read this moment in the early 1960s prior to their inception.

Le ton affirmatif et plein d'assurance est typique de l'époque. En effet, la notion d'autocritique représentait un mot d'ordre déterminant, à tel point que l'historien Arthur Schlesinger junior le répète sans relâche dans ses ouvrages et les discours qu'il a prononcés à l'époque, dans le cadre du programme sociopolitique du New Frontier. Il en était ainsi notamment parce que l'on pensait que l'autocritique pourrait conduire à un état de clarté en art et en politique, et rendre ainsi un précieux service à la nation :

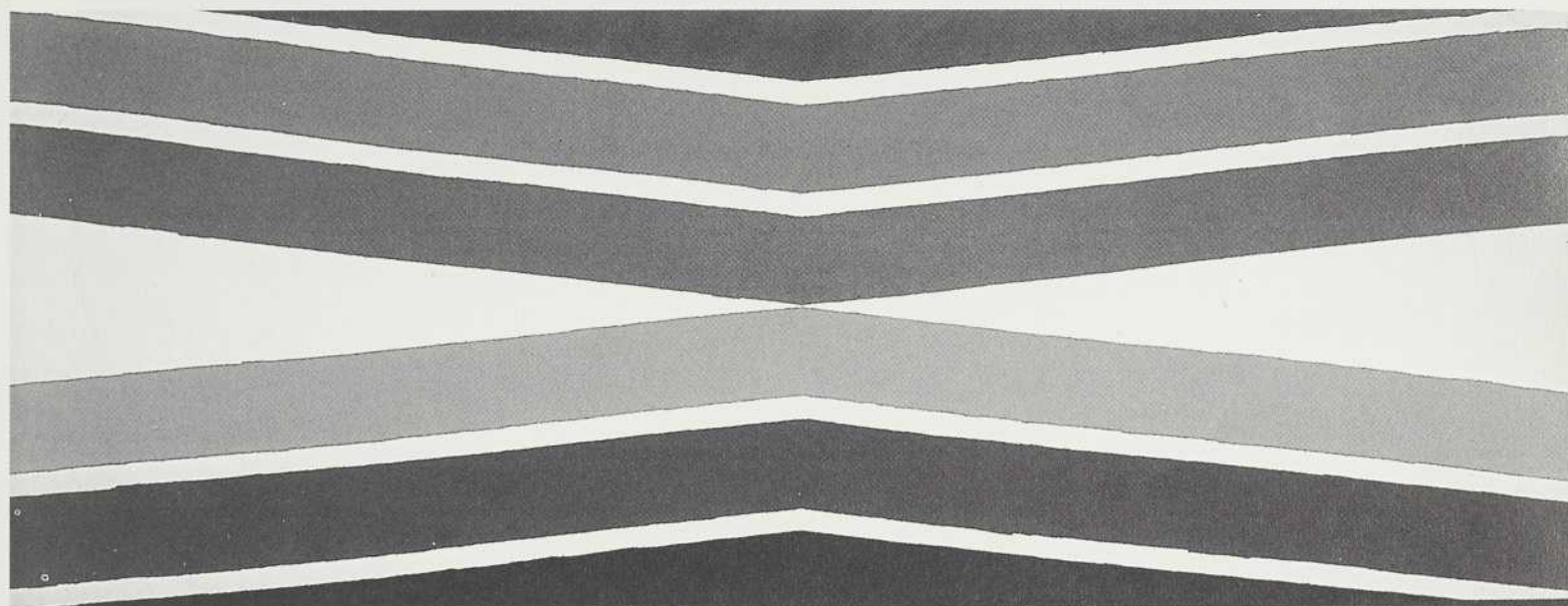
La critique sociale était discréditée durant la décennie Eisenhower [...] Mais le message de Kennedy lors de la campagne de 1960 signifiait que l'«American way of life» se portait très mal [...] Élu président, il s'est employé à documenter son réquisitoire. Ce faisant, il a libéré l'énergie critique de la nation. L'autocritique est devenue... légitime⁶.

La notion d'autocritique s'appliquait également au design, mais sans les lourdes connotations nationalistes. «Si la chose ne communique pas avec efficacité et économie, alors elle ne fonctionne pas», affirmait le graphiste Paul Rand⁷. Alors qu'il écrivait cela au début des années 1960, Rand travaillait en étroite collaboration avec IBM, à la suite d'une invitation de leur expert-conseil en design Eliot Noyes. En conséquence, le credo moderniste de responsabilité sociale accompli grâce à l'autocritique est passé des préoccupations sur l'individu aux préoccupations sur l'individu médiatisées en fonction des bienfaits pour les entreprises. Ces dernières devenaient ainsi les protectrices du design efficace. Le fait que ces mêmes entreprises ont fini par accrocher les rayures autocritiques de

economically then it is not working," the graphic designer Paul Rand asserted.⁷ At the time of writing this in the early 1960s, Rand was collaborating closely with IBM following an invitation from their design consultant Eliot Noyes. As a result, the modernist credo of social responsibility achieved through self-criticism shifted from concern for the individual to concern for the individual through the beneficence of the corporation. The corporation had thus become the patron of effective design. That these same corporations eventually hung Noland's self-critical stripes on their walls as the decade proceeded shows the extent to which they subconsciously concurred with this point. Noland's paintings had become akin to corporate logos.

In the early 1960s, Rand heralded a move away from the looser painterly approaches developed towards graphics in the 1950s and espoused a more streamlined-looking style. Both shifts are fully commensurate with the age's emphasis on technology and efficiency. "Every logo that some designers do has stripes" Rand remarked in one essay, since "stripes have become symbolic of the latest in technology."⁸ As is painting so then is design.

But surely this emphasis in art, politics and design on clarity is not so straightforward. Often what lies just beneath the surface repudiates it. In fact, the most interesting painting from the early 1960s – and colour-field painting was all surface – turns on this very discrepancy. One could call it furtive aesthetics. For in the same way that the apparent openness and transparency of means in the politics of the New Frontier veils all kinds of



Noland sur leurs murs au courant de la décennie démontre dans quelle mesure elles s'entendaient inconsciemment sur ce point. Les peintures de Noland étaient devenues pareilles à des logos d'entreprises.

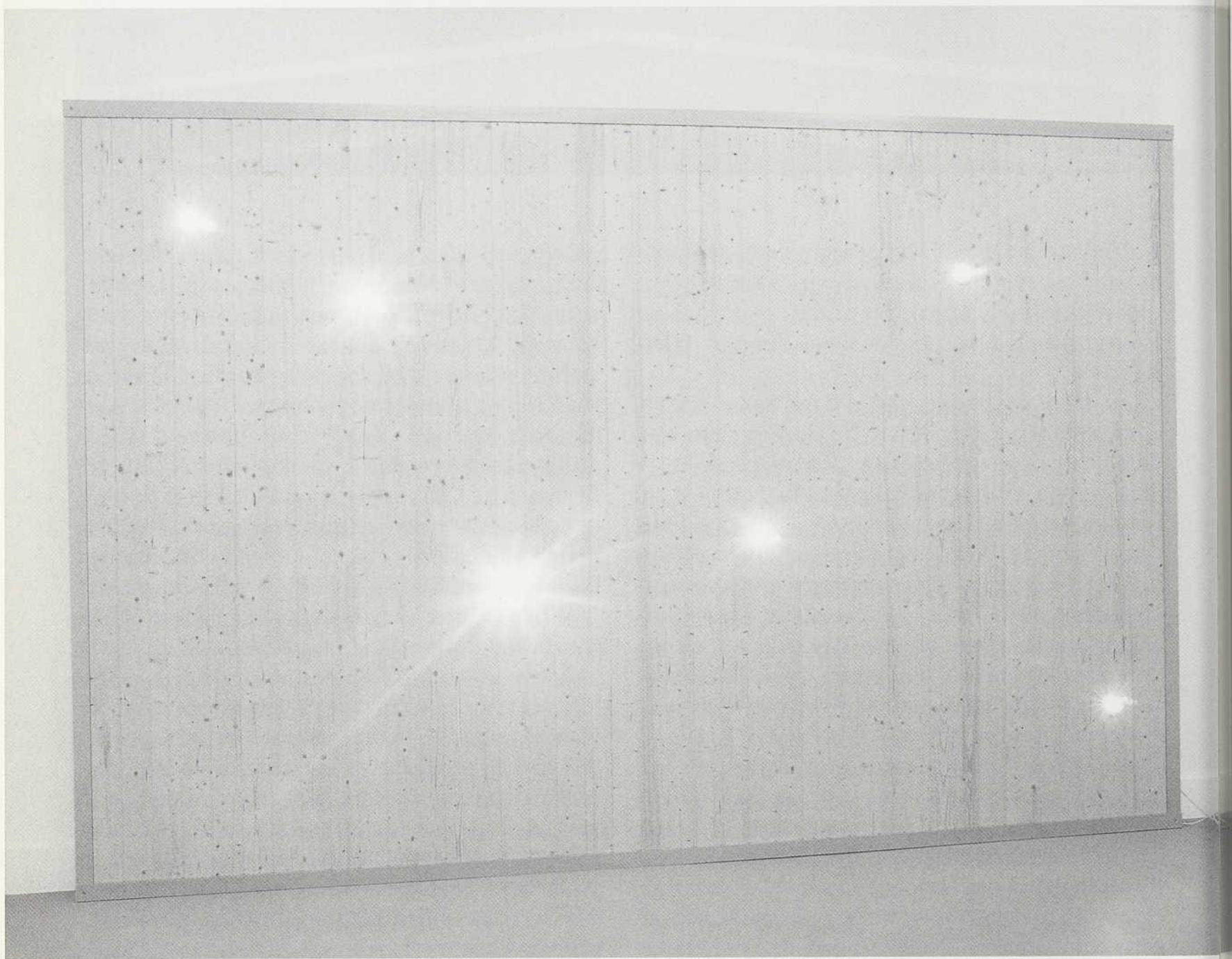
Au début des années 1960, Rand annonçait un changement par rapport aux approches picturales plus libres développées en graphisme pendant les années 1950, en faveur d'un style à l'aspect plus dépouillé. Les deux changements étaient tout à fait dans l'esprit de l'accent mis à l'époque sur la technologie et l'efficacité. «Tous les logos créés par certains designers ont des rayures», faisait remarquer Rand dans un essai, parce que «les rayures sont devenues le symbole du dernier cri de la technologie⁸.» Si cela vaut pour la peinture, cela vaut également pour le design.

Assurément, cet accent mis sur la clarté en art, en politique et en design n'est pas complètement intègre. Souvent, ce qui se trouve juste sous la surface la désavoue. En fait, la peinture la plus intéressante du début des années 1960 – et l'abstraction chromatique était toute en surface – active justement cette contradiction. Appelons cela de l'esthétique furtive. Car de la même manière que l'ouverture et la transparence apparentes des moyens de la politique du New Frontier voilent toutes sortes d'activités cachées, il en est de même également pour l'abstraction chromatique et le design⁹. Ainsi, lorsqu'au début des années 1970, le critique Max Kozloff analysait attentivement cette période pour dénoncer comment les expressionnistes abstraits, alors très en vue, étaient utilisés par la CIA comme outil effi-

hidden activities, so it is for both colour-field and design as well.⁹ Hence, when in the early 1970s the critic Max Kozloff closely examined this period and blew the whistle on how the hot abstract expressionists were used by the CIA as an effective tool in the Cold War, he was not only speaking about what all those involved already knew but he was also spoiling the fun. In fact, he was spoiling the fun for them and us,¹⁰ for from then on, art had to be overt rather than covert about its political convictions. The period of literalism that continues to this day had been initiated. Noland's paintings fell from grace.¹¹

While Liam Gillick benefits from the developments that followed the colour-field tradition such as Minimalism and Conceptualism, they paradoxically enable him to re-read this moment in the early 1960s prior to their inception. Although the installations use the language and narratives of high modernism as material, they rely on the critical methodologies of conceptual art to probe and explore them. Whereas Noland's paintings produce an analogue of this time, Gillick's installations *allegorize* it. The result of Gillick's allegorization of Noland's paintings can be referred to as "the Kenneth Noland Scenario."

What makes Gillick's practice so innervating – aside from its references to the fine art of the early 1960s – is its relation to the design and political methodologies of the time, for it proves how the two are imbricated within one another. Sometimes this is achieved through the structures he produces along with their titles, and sometimes through the narratives his books spin. By gliding across areas,



LIAM GILICK, *THINK-TANK WALL*, 1998, ALUMINIUM, PLANCHES DE PIN, LAMPES HALOGÈNES, FILAGE ANODIZED ALUMINUM, PINE PLANKING, HALOGEN LAMPS, WIRING, 360 X 240 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY ROBERT PRIME, LONDON.
LIAM GILICK, *ROBERT McNAMARA 1/3*, 1994, DIMENSIONS VARIABLES_VARIABLE DIMENSIONS; PHOTO REPRODUITE AVEC L' AIMABLE PERMISSION DE_COURTESY CORVI-MORA, LONDON. >



Robert McNamara
1963-1994



“McNamara”

**Robert McNamara
1963-1994**

Scene 1

**Tunnel under the Whitehouse,
linking Oval Office to various other
places. Present are Robert
McNamara (Secretary of State for
Defense) and Herman Kahn (of the
RAND Institute). It is dark, Kahn
carries a flashlight.**

Ce qui donne à la pratique de Gillick toute son acuité, outre ses références à l'art dominant des années 1960, ce sont les relations qu'il tisse entre les méthodologies du design et de la politique de l'époque, démontrant ainsi leur imbrication réciproque.

cace de la guerre froide, il ne parlait pas seulement de ce que tous ceux impliqués savaient déjà, mais il jouait aussi les trouble-fêtes, pour eux comme pour les simples consommateurs innocents¹⁰. Car à compter de ce moment, l'art se devait d'être à découvert plutôt qu'à la dérobée, sur le plan des convictions politiques. La période de littéralité qui continue à l'heure actuelle venait d'être inaugurée. Les peintures de Noland tombaient en disgrâce¹¹.

Si Liam Gillick est avantagé par les développements qui ont suivi l'abstraction chromatique, tels que le minimalisme et l'art conceptuel, ceux-ci lui permettent, paradoxalement, de faire une relecture de ce moment du début des années 1960, précédant leur avènement. Ses installations emploient comme matériau le langage et les récits de l'apogée du modernisme, mais elles ont recours aux méthodologies critiques de l'art conceptuel pour les scruter et les explorer. Si les peintures de Noland produisent un analogue de cette époque, les installations de Gillick l'allégorisent. Le résultat de cette allégorisation des peintures de Noland par Gillick peut être qualifié de «scénario Kenneth Noland».

Ce qui donne à la pratique de Gillick toute son acuité, outre ses références à l'art dominant des années 1960, ce sont les relations qu'il tisse entre les méthodologies du design et de la politique de l'époque, démontrant ainsi leur imbrication réciproque. Parfois, cela se concrétise grâce aux structures que l'artiste produit, de pair avec leurs titres, ou grâce aux récits racontés dans ses livres. En glissant d'un champ à l'autre, il confirme à quel point les divisions entre les disciplines et les médias sont souvent artificielles. La machine à écrire Olivetti conçue par Eliot Noyes en 1961 et le logo d'entreprise de Rand sont tout aussi séduisants que la peinture de Noland réalisée au cours de la même année. Même si plusieurs peintures des années 1960 sont basées sur le design, les artistes ont inventé plusieurs stratégies pour se maintenir à

he confirms how divisions between disciplines and media are often spurious. An Olivetti typewriter designed by Eliot Noyes in 1961 or a corporate logo by Rand is as enticing as a Noland painting executed in the same year. Even though many paintings of the 1960s are premised on design, artists invented numerous strategies to ensure their safe distance from the discipline. This is the case within Pop Art as well. For example, Ed Ruscha published his graphic design work for *Artforum* from the early 1960s under the name of Eddie Russia, a pun on the political climate of the time to be sure, but also a reference to art's fear of design. It is as if design were art's Cuba.

So it is not just the corporate design of the period – together with the associated Federal architecture of Saarinen, Mies and Gropius – that fascinates Gillick, but also the way they correlate with the new structures of thinking of the early 1960s. For instance, the epoch of the New Frontier popularized the notion of the think tank in political and corporate scenarios – a notion around which the production and reception of Gillick's work converges. Often his work is produced through think tank scenarios with artists such as Angela Bulloch and Phillip Parreno. Once installed, Gillick's installations then turn the creative spotlight onto the beholder – and under its glare his or her role flourishes. Whether it is by attempting to fathom a loose narrative that may connect the disparate parts of an installation, or by simply turning his or her back on the presented scenario altogether, the beholder is an integral part of the piece. Not only is the studio refashioned into a think tank but the gallery as well, albeit into a think tank about think tanks.

Occasionally, Gillick makes more of the references to the early 1960s and the New Frontier. One particular series that includes a play, an animation and a number of screens is titled *McNamara* (1992-94) after Robert McNamara, The New Frontier's Secre-

Gillick provides a more ideologically complex picture of just one instance of the history of the interface between art and design.

bonne distance de cette discipline. C'est également le cas du pop. Par exemple, Ed Ruscha a publié son travail de graphisme dans *Artforum* à compter du début des années 1960 sous le nom d'Eddie Russia, un jeu de mots sur le climat politique de l'époque, sans doute, mais aussi sur la peur du design en art. Comme si le design était le Cuba de l'art.

Gillick est non seulement fasciné par le design d'entreprise de cette période, et par l'architecture fédérale de Saarinen, Mies et Gropius qui lui est associée, mais également par leur façon de correspondre aux nouvelles structures de pensée du début des années 1960. Prenons un seul exemple. La période du New Frontier a popularisé la notion du laboratoire d'idées (*think tank*) dans les plans d'action politique et dans ceux des entreprises, un élément vers lequel convergent la production et la réception du travail de Gillick. Son travail est souvent produit grâce à des laboratoires d'idées, auxquels se joignent des artistes comme Angela Bulloch et Phillip Parreno. Une fois mises en place, les installations de Gillick mettent en lumière la créativité du spectateur, et son rôle se développe sous cet éclairage. Que ce soit en tentant de comprendre un récit dénoué pouvant relier les composantes hétérogènes d'une installation, ou en tournant simplement le dos au scénario offert, le spectateur demeure une partie intégrante de l'œuvre. Non seulement l'atelier, mais aussi la galerie, sont transformés en un laboratoire d'idées, voire un laboratoire d'idées à propos de laboratoires d'idées.

À l'occasion, Gillick exploite davantage les références au début des années 1960 et au New Frontier. Une de ses séries comprenant une pièce, une animation et plusieurs écrans porte le titre de *McNamara* (1992-94), d'après Robert McNamara, le secrétaire à la Défense durant la période du New Frontier, qui a introduit la notion de «réponse flexible» dans le discours militaire de l'époque. La première partie de l'œuvre consiste en un dessin animé

tary of Defense who introduced the notion of "flexible response" into the military discourse of the time. The first part of the work consists of a cartoon animation of a fictional meeting between McNamara and an unnamed presidential aide. As the cartoon plays and the narrative unfolds, it becomes apparent that the two characters are conferring over speculative defence strategies appropriate to the Cuban Missile Crisis. Further elements of the work consist of a series of machine-hewn metallic cubes that represent the think tanks McNamara was infamous for introducing into the Kennedy administration. These think tanks were translated from his work at the Ford Motor Company to help devise military tactics such as flexible response to be used during the escalating Cold War. Gillick's slightly later series *Big Conference Centre* (1997) includes further references to this process, while interspersing them with abstract ruminations on a Federal Building in which the think tanks were situated. As with *McNamara*, a series of loose installations followed, but now they included elements such as hovering aluminium platforms filled with multi-coloured Perspex under which the beholder could linger in order to read the book of the same name.

What is so engaging about this work is not only how it literally spins a fictional narrative based on McNamara, but more how the notion of flexible response dovetails with the contemporary concept of "relational aesthetics" coined by Nicolas Bourriaud, which is often associated with Gillick's work.¹² The two are basically the same thing. McNamara conceived flexible response as a strategy that could help a think tank engineer its way out of a straight-jacketing military situation by pressing those interpreting the problem to come up with a response appropriate to the situation rather than relying on a pre-programmed response that had previously been used. Gillick uses it for the same purpose, albeit in a radically different context.





montrant la rencontre imaginaire entre McNamara et un conseiller présidentiel dont le nom n'est pas divulgué. Tandis que le dessin animé se déroule et que le récit progresse, on comprend que les deux personnages s'entretiennent de stratégies de défense possibles en regard de la crise des missiles de Cuba. Les autres éléments de l'œuvre consistent en une série de cubes métalliques taillés à la machine, représentant les laboratoires d'idées que McNamara est réputé avoir mis en place sous le gouvernement de Kennedy. Il avait repris ces laboratoires d'idées de son travail à la compagnie Ford, afin d'aider la conception de tactiques militaires telles que la réponse flexible, pour servir durant l'escalade de la guerre froide. La série à peine plus tardive de Gillick intitulée *Big Conference Centre* (1997) contient d'autres références à ce processus, tout en les émaillant de ruminations abstraites au sujet d'un immeuble fédéral logeant les laboratoires d'idées. Comme pour McNamara, une série d'installations flexibles a suivi, mais elles incluaient désormais des éléments tels que des plates-formes en aluminium garnies de Perspex multicolore sous lesquelles le spectateur pouvait s'attarder pour lire le livre du même nom.

Cette œuvre est non seulement captivante en ce qu'elle tisse littéralement un récit imaginaire basé sur McNamara, mais davantage à cause de la manière dont la notion de réponse flexible concorde avec le concept contemporain d'«esthétique relationnelle», forgé par Nicolas Bourriaud, et souvent associé au travail de Gillick¹². Il s'agit essentiellement d'une seule et même chose. McNamara a inventé la réponse flexible comme stratégie pouvant aider les coordonnateurs de laboratoires d'idées à sortir du carcan d'une situation militaire, en faisant pression sur les analystes des problèmes afin qu'ils trouvent une réponse adéquate à la situation, plutôt qu'en se fiant à une réponse programmée à l'avance, ayant été utilisée précédemment. Gillick l'emploie dans le même but, mais dans un contexte radicalement différent.

Le fait que Gillick s'intéresse à l'ensemble du contexte des peintures de Noland – «le scénario Kenneth Noland» –, qui englobe le design et la politique, le distingue des contemporains auxquels il est souvent associé. Ces contemporains, qui allient généralement l'art et le design en se référant aux designers populistes de la fin des années 1960

The fact that Gillick is interested in the entire context of Noland's paintings – “the Kenneth Noland Scenario” – which includes design and politics, differentiates him in principle from the contemporaries he is often associated with. These contemporaries, who usually commingle art with design with recourse to populist designers of the late 1960s like Verner Panton, engage art and design on a purely stylistic level. So undesirable is this state of affairs for Gillick and the literalism of the mid-to-late 1960s that comes with it that he introduces the notions of “flexible response” and “furtive aesthetics” into the art of our time through a series of allegorical tropes. In this way, Gillick provides a more ideologically complex picture of just one instance of the history of the interface between art and design.

comme Verner Panton, abordent l'art et le design sur un plan purement stylistique. Cette situation et la littéralité de la seconde moitié des années 1960 sont à ce point indésirables, selon Gillick, qu'il introduit les notions de «réponse flexible» et d'«esthétique furtive» en art actuel, par le biais d'une série de tropes allégoriques. Gillick offre ainsi un portrait idéologiquement plus complexe d'un des nombreux moments de l'histoire de l'interface entre l'art et le design.

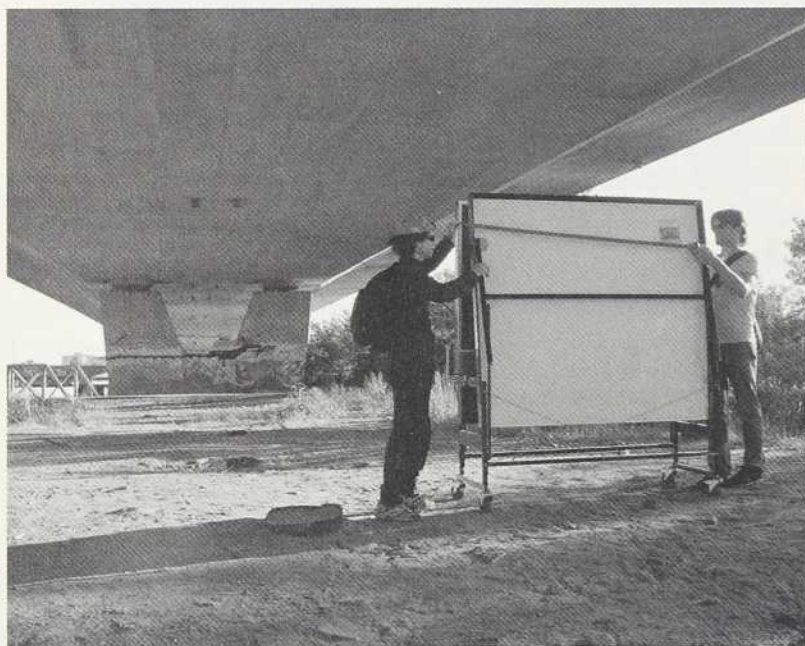
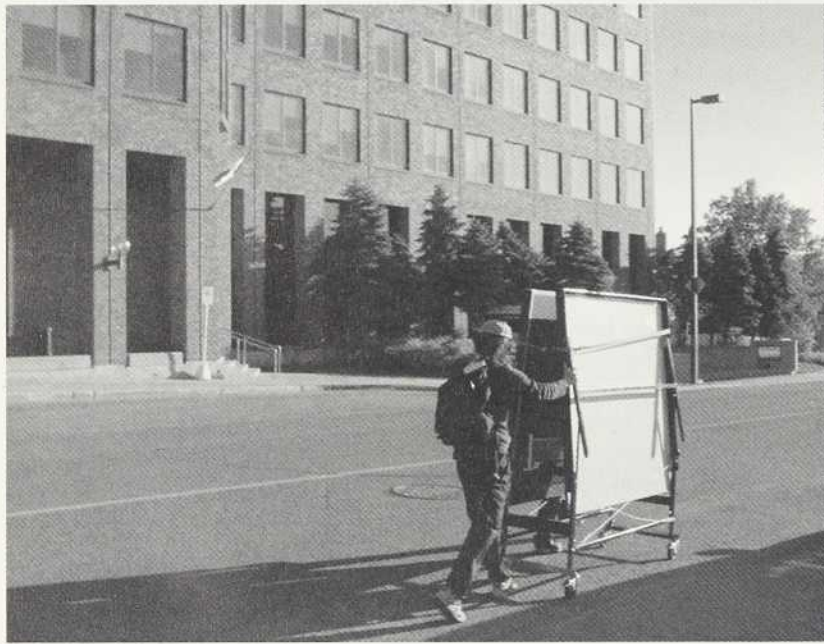
Alex Coles est critique d'art et directeur de publications. Collaborateur régulier à *Art Monthly* et *frieze*, il a également dirigé les publications *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* et *Mark Dion: Archaeology*. Son livre *DesignArt* vient de paraître chez Tate Publishing.

Alex Coles is an art critic and an editor. A regular contributor to *Art Monthly* and *frieze*, he is also the editor of *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* and *Mark Dion: Archaeology*. His book *DesignArt* has just been released by Tate Publishing.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard

NOTES

1. La tendance actuelle en histoire de l'art pose que la seconde moitié des années 1960 – grosso modo, du minimalisme jusqu'à l'art conceptuel et à la performance – représente la tranche la plus importante de la décennie. C'est ainsi que l'attention est principalement portée sur Robert Smithson, Gordon Matta-Clark et leurs semblables.
2. Peter Halley a élaboré une argumentation parallèle dans son essai «Le déploiement du géométrique», mais à des fins très différentes. Voir Peter Halley, *La crise de la géométrie et autres essais: 1981-1987*, trad. Yves Aupetitallot, Bruno Parfait et Monique Sjouerman, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1992, p. 91-93.
3. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, trad. Jean Paré, Montréal, Éditions HMH, 1971, p. 24.
4. Lawrence Alloway, «Systematic Painting», dans *Topics in American art since 1945*, New York, Norton, 1975, p. 90. [Notre traduction.]
5. Clement Greenberg, «La peinture moderniste», *Peinture, cahiers théoriques*, trad. Anne-Marie Lavagne, n° 8-9, 1974, p. 34.
6. Schlesinger, *A Thousand Days*, Londres, Andre Deutsch, 1965, p. 627. [Notre traduction.]
7. Paul Rand cité dans Stephen Heller, *Paul Rand*, New York et Londres, Phaidon, 1999, p. 158. [Notre traduction.]
8. *Ibid.* [Notre traduction.]
9. Pour en savoir davantage sur les activités clandestines du New Frontier et le langage trompeur utilisé pour les dissimuler, voir l'ouvrage de Seymour Hersh, *The Dark Side of Camelot*, Londres, Harper Collins, 1998.
10. Max Kozloff, «American Painting During the Cold War», *Artforum*, mai 1973.
11. Michael Fried est reconnu pour en avoir dit autant en guise de conclusion à son essai «Art and Objecthood», trad. Nathalie Brunet et Catherine Ferbos, *Artstudio*, n° 6, automne 1987, p. 10-27.
12. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 2001.
1. The current fashion in art-historical scholarship has it that the mid-to-late 1960s – roughly, from Minimalism through Conceptualism and on to performance – is the most important slice of the decade to deal with. Thus, there is much focus on the likes of Robert Smithson and Gordon Matta-Clark.
2. Peter Halley developed a parallel argument in his "The Deployment of the Geometric" but to very different ends. See *Peter Halley: Collected Essays 1981-87* (Zurich/New York: Bruno Bischofberger Gallery/Sonnabend Gallery, 1987.)
3. Marshall McLuhan, *Understanding Media* (New York and London: Routledge, 1964), 8.
4. Lawrence Alloway, "Systematic Painting," in *Topics in American Art since 1945*, (New York: Norton, 1975), 90.
5. Clement Greenberg, "Modernist Painting," in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4 (Chicago: Chicago University Press, 1993), 86.
6. Arthur Schlesinger, *A Thousand Days*, (London: Andre Deutsch, 1965), 627.
7. Paul Rand quoted in Stephen Heller, *Paul Rand* (New York and London: Phaidon, 1999).
8. *Ibid.*
9. For more on the covert activities of the New Frontier and the doublespeak they used to cover it up, see Seymour Hersh's *The Dark Side of Camelot* (London: Harper Collins, 1998).
10. Max Kozloff, "American Painting During the Cold War," *Artforum* (May 1973).
11. Michael Fried famously says as much in the conclusion of his essay "Art and Objecthood," *Artforum* (June 1967)
12. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Presses du Reel, 2001).





SYN -

RANDONNÉE dans LA VILLE INTÉRIEURE Louis Jacob

→ L'atelier d'exploration urbaine SYN- créait en 2004 le projet *Prospectus*. Ce projet comportait un diaporama et un guide invitant l'utilisateur des couloirs souterrains de Montréal à effectuer une randonnée dans une mégastructure imaginaire, un hyperbâtiment. L'hyperbâtiment est un sujet de rêverie, mais comme toute rêverie, il mène à une connaissance des choses cachées; il est donc aussi une hypothèse de travail: un bâtiment superlatif, un bâtiment qui abrite d'autres bâtiments et qui les surpasse en tout.

Contre la difficulté de saisir l'identité de l'espace urbain contemporain – ainsi que l'éprouvent beaucoup de citoyens, mais aussi des urbanistes, des designers et des architectes, des spécialistes de toutes disciplines qui cherchent à comprendre les formes de la ville contemporaine, comme si la ville était devenue pour les usagers une énigme –, SYN- suggère une promenade métaphorique, une variation imaginative dans ce qu'un panneau indicateur officiel appelle « Le plus vaste réseau de galeries intérieures au monde ». Ce réseau intérieur existe bel et bien, mais quel est exactement son mode d'existence? Le citoyen habite-t-il ces galeries, ou ne fait-il qu'y passer? Et si le réseau de couloirs fonctionnels, d'espaces commerciaux et de passages piétonniers

**SYN-
EXCURSIONS IN THE INDOOR CITY**



In 2004, the urban exploration workshop SYN- began work on the *Prospectus* project, which consists of a slide show and a guidebook inviting the users of Montréal's underground passageways to take an excursion into an imaginary megastructure, a hyperbuilding. This hyperbuilding is the stuff of daydreams, but, like all daydreams, it brings about an awareness of hidden things. Thus, *Prospectus* also operates as a working hypothesis of sorts: a superlative building, a building that houses other buildings and surpasses them in every respect.

Faced with the difficulty of grasping the identity of contemporary urban space – a difficulty not only felt by many citizens but also by urban planners, architects, designers and specialists in every discipline who seek to understand the forms of the contemporary city (as if it had become an enigma for the people who dwell in it) – SYN- proposes a metaphorical promenade, an imaginative variation on





qui courent sur plus de 30 km, sous terre, entre les stations de métro, les grands hôtels, les édifices publics, les tours d'habitation et les immeubles à bureaux, les banques et les magasins du centre des affaires de Montréal constituait une «ville intérieure»? Et s'il était possible de reconstituer en imagination un lien organique entre tous ces lieux disparates, certains très contrôlés et dédiés à une vocation unique, d'autres tout bonnement oubliés, d'autres encore réappropriés et détournés par des usages intempestifs, s'il était possible d'en saisir l'unité et d'y effectuer une randonnée?

Prospectus soulève des questions fondamentales qui ont trait à la nature des nouvelles pratiques artistiques dans l'espace urbain. Comment déjouer les logiques spectaculaires et de consommation? Comment transformer le regard que les citoyens portent sur l'environnement, susciter des usages inédits ou simplement assumer la part du rêve et

what an official billboard describes as the "largest network of indoor shopping arcades in the world." This indoor network truly exists, but what exactly is its mode of existence? Do citizens inhabit these concourses, or do they merely pass through them? And what if this network of functional corridors, commercial spaces and pedestrian passageways, which extends over 30 km underground between subway stations, major hotels, public buildings, apartment towers, offices, banks and stores in Montréal's business district were not just an indoor city but also an "inner city"? What if it were possible to recreate in the imagination an organic link between all these disparate places, some of them highly controlled and devoted to a single activity, others quite neglected, and others still re-appropriated and used in new and inopportune ways? What if it were possible to grasp this network's unity and carry out excursions in it?



du désir dans la réappropriation de l'espace urbain? Par ailleurs, *Prospectus* adopte un mode ludique d'exploration ou de lecture de la ville qui se déploie à l'intérieur d'un dispositif imaginaire. La randonnée dans cette pseudo-ville intérieure se distingue à la fois de la promenade romantique et de la dérive situationniste, pourtant, elle en retient des aspects essentiels pour les transposer dans une situation «hétérotopique». Plus largement, l'intervention des artistes dans la ville souterraine est une occasion de réfléchir sur notre rapport toujours ambivalent avec les grandes utopies architecturales modernes.

Les grandes utopies

La prospective et l'utopie ont façonné l'architecture moderne. Si on en croit Jacques Dewitte, qui proposait il y a quelques années une réflexion sur l'architecture et l'acte d'habiter¹, deux grandes utopies

Prospectus raises fundamental questions with respect to the nature of new artistic practices in urban settings. How can one foil the logic of the spectacle and of consumption? How can one transform the way citizens perceive their environment or give rise to new ways of using that environment? How can one incorporate dreams and desires in the re-appropriation of urban space? *Prospectus* adopts a playful mode of exploring or reading the city, one that unfolds in an imaginary setting. The excursion in this pseudo indoor city is distinct both from Romantic promenades and from the Situationist *dérive*; nevertheless, it retains essential aspects of each in order to transpose them onto a "heterotopic" context. Generally speaking, the intervention of artists in the underground city is an occasion for thinking about our perennially ambivalent relationship with the great modern architectural Utopias.



caractérisent la modernité, manifestes dans deux projets diamétralement opposés, la *maison-sphère*, esquissée par Charles-Nicolas Ledoux vers 1770, et la *maison-organisme* de Henry van de Velde, élaborée au tournant du xx^e siècle. Le projet de Ledoux consiste en une sphère maintenue au-dessus du sol par des passerelles et dont tous les volumes intérieurs, de haut en bas, peuvent être intervertis; dans l'art nouveau dont Van de Velde sera l'un des porte-parole, le style et l'ornement sont des principes unificateurs qui embrassent littéralement tout l'espace habité, les murs et les sols, le mobilier, et jusqu'au vêtement de l'habitant.

Ces deux figures architecturales sont issues chacune d'une utopie, c'est-à-dire d'une représentation idéale de l'être de l'homme. Dans l'une, d'inspiration rationaliste, l'idéal proposé est un rêve d'émancipation absolue vis-à-vis de tout enracinement et d'un arrachement à la spatialité originaire où l'humain

The Great Utopias

Futurology and Utopias have shaped modern architecture. If we are to believe Jacques Dewitte who, a few years ago, proposed a new way of thinking about architecture and the act of inhabiting,¹ two great Utopias characterize modernity and are visible in two diametrically opposed projects: Charles-Nicolas Ledoux's spherical house, which was designed around 1770, and Henry van de Velde's concept of the organic home, a project elaborated at the turn of the twentieth century. Ledoux's project consists of a sphere suspended above ground and whose interior volumes could be inverted from top to bottom. In van de Velde's Art Nouveau project, style and ornamentation are the principal unifying elements, for they literally embrace the entire inhabited space from the floors and walls to the furniture and even to the inhabitants' clothing.



habite, la représentation d'une existence libérée de toute attache terrestre, de tout sol et de tout lieu. Dans l'autre, d'inspiration romantique, l'idéal visé est celui d'un enracinement absolu, d'une corrélation absolue entre l'habitant et son lieu qu'il n'aurait donc plus aucune raison plausible de vouloir quitter².

Selon Dewitte, on ne peut plus s'en tenir aujourd'hui à cette alternative, dont les termes extrêmes apparaissent désormais comme le signe d'une déperdition. D'un côté, un sujet abstrait et désincarné, de l'autre, un sujet qui disparaît par résorption dans l'environnement. Bien que ces deux passions de la mobilité et de l'enracinement soient emblématiques de la modernité et définissent des vecteurs essentiels de la condition humaine, il faut aller plus loin. Notre réflexion sur l'acte d'habiter serait inconsistante si elle ne cherchait pas à examiner les qualités symboliques, les

Each of these architectural figures is the product of a Utopia, which is to say of an ideal representation of humankind's essence. The former project, which is inspired by rationalism, proposes an ideal of absolute emancipation from any rootedness, an uprooting of the original spatiality of human dwellings; it thereby harbours a representation of existence liberated from any earthly attachment, from any ground or site. The latter project, which is underpinned by romantic influences, strives for an ideal of absolute rootedness; it seeks an absolute correlation between the inhabitants and the space they occupy. Thus, it is a space one would no longer have any plausible reason to want to leave.²

According to Dewitte, one can no longer cling to such alternatives, whose antithetical terms now seem to be the sign of a fruitless debate. On the one hand, one is faced with an abstract and disembodied subject, and on the other, a subject who disap-

[...] l'intervention des artistes dans la ville souterraine est une occasion de réfléchir sur notre rapport toujours ambivalent avec les grandes utopies architecturales modernes.

usages sociaux et les relations interpersonnelles, les discours et les rapports de pouvoir qui constituent les lieux habités³.

Les petites utopies de la micro-urbanité

Le type d'expérience à laquelle convient les aménagements souterrains et les espaces intérieurs des grandes villes déroutent constamment les aspirations à la mobilité et à l'enracinement, si on ne voulait retenir que ces seuls vecteurs. Ce réseau de corridors, de places et de complexes greffés en quelque sorte sur la structure interne de la ville n'est pas une ville, il ne satisfait pas le besoin des usagers de parcourir, de comprendre et d'assimiler un territoire. Malgré toutes les sollicitations sensibles ou intellectuelles qui se déploient dans ce réseau pour maintenir une vie urbaine, malgré la multiplication des réalités synthétiques, voire des « télé-réalités » nécessaires à la production, à la circulation et à la consommation, les espaces intérieurs ne semblent pas tenir leurs promesses. Si la ville intérieure protège les usagers des intempéries et

pears into the environment through resorption. While these two tendencies – mobility and attachment – are emblematic of modernity and define essential vectors of the human condition, one must surpass them. Our understanding of the act of dwelling would be deficient if it did not encompass other vectors, such as the symbolic qualities, social uses, interpersonal relationships, discourses and power relations that make up inhabited spaces.³

Little Utopias of Micro-Urbanity

The kinds of experience suited to the underground facilities and indoor spaces of major cities are constantly derailing our aspirations to mobility and rootedness, to consider these two vectors alone. Such a network of corridors, squares and complexes, grafted in a sense onto the inner structure of a city, is not a city, for it does not satisfy people's need to traverse, understand and assimilate a territory. Despite all the emotional and intellectual attractions that are deployed in this network as a way to maintain an urban form of life, despite the great



Each of SYN-'s projects is an "urban exploration workshop," or a laboratory for ideas in space, form, and the ways the city is used.

des rigueurs de l'hiver, si elle leur permet d'échapper à certaines contraintes quotidiennes, d'oublier leurs repères et d'en créer d'autres, elle force aussi une fusion des espaces et des fonctions de la ville pour laquelle ils n'ont pas encore de vision intégrée, ni surtout de mode de vie. C'est ce que SYN- entend explorer à travers la métaphore de la randonnée dans un hyperbâtiment, sans illusion, sans complaisance, rompant cette fois avec les grandes utopies de la modernité.

Fondé en 2000 par Luc Lévesque et Jean-François Prost, l'atelier d'exploration urbaine SYN- cherche à comprendre les usages sociaux de l'espace urbain jusque dans ses formes les plus triviales et les plus dénigrées. Un premier projet lancé en 2001, *Hypothèses d'amarrages*, consiste à disséminer une vingtaine de tables à pique-nique dans des espaces interstitiels ou résiduels de Montréal. Laisseres sur place sans aucune autre intervention des artistes pendant des mois, voire des années (certaines existent toujours au moment d'écrire ces lignes), les tables s'offrent simplement aux passants et se prêtent alors aux usages les plus divers et à des relations sociales inédites pour inaugurer une sorte de micro-urbanité. Les artistes créent des situa-

number of synthetic realities or "tv realities" that are required for the production, circulation and consumption of goods, indoor spaces do not appear to keep their promises. While the indoor city protects people from the inclement and rigorous winter weather, while it affords them a certain freedom from the constraints of daily life and allows citizens to avoid familiar landmarks and to create new ones, it also forces a fusion of the city's spaces and functions for which we do not yet have a complete vision, nor, above all, a lifestyle. This is what SYN- seeks to explore through the metaphor of an excursion in a hyperbuilding – without illusions and without complacency, and by breaking with the great Utopias of modernity.

Founded in 2000 by Luc Lévesque and Jean-François Prost, the SYN- urban exploration workshop seeks to understand the social uses of urban space, including their most trivial and denigrated forms. *Hypothèses d'amarrages* ("Hypotheses About Moorings"), an inaugural project launched in 2001, consisted in distributing some twenty picnic tables at interstitial or residual spaces in Montréal. The tables were left behind without any further intervention on the artists' part for months or even years

ory



" that
n and
ot ap-
or city
orous
ertain
nd al-
nd to
city's
have
his is
phor
illu-
king
ear-
work-
rban
ated
bout
001.
bles
The
inter-
ears
mists.



tions nouvelles qui échappent à leur volonté d'art, ils provoquent un regard neuf sur le mobilier et l'organisation de l'espace urbain, en misant essentiellement sur les discours et les pratiques quotidiennes des habitants. L'année suivante, en 2002, SYN- s'adjoint la collaboration d'un nouveau membre, Jean-Maxime Dufresne, et réalise un autre projet d'infiltration urbaine, *Hypothèses d'insertions*. Cette fois, le projet requiert une présence soutenue des artistes puisqu'il s'agit de parcourir le centre urbain de Hull-Gatineau avec une table de ping-pong, et d'occuper temporairement quelque espace jugé propice au jeu. Là aussi, les lieux choisis sont inusités, comme un terrain de stationnement la nuit, l'esplanade déserte du Musée des civilisations, un remblai sous un échangeur d'autoroute, et, là aussi, les artistes demandent comment générer de nouveaux rapports et s'approprier les usages de la ville⁴.

Ces interventions artistiques en milieu urbain sont abondamment documentées par les artistes, notamment au moyen de photos et de plans, diffusés sur leur site Web, ou imprimés sous forme de cartes postales, qui circulent à leur tour. Ces actions poursuivent des interrogations développées ailleurs, dans d'autres types de pratiques artistiques, dans des conférences ou des articles savants. Comme pour beaucoup d'artistes qui investissent l'espace public urbain, les œuvres proposées comptent moins que le processus dans lequel elles s'insèrent. Les problématiques et les lieux d'intervention témoignent du parcours professionnel des protagonistes, de leur activité multiforme, et de leur tentative de s'insérer dans l'espace social: Lévesque est architecte et fait des recherches sur la notion de paysage interstitiel, il a réalisé des interventions environnementales multimédias; Prost est un artiste dont la pratique relève de l'installation et de la performance, il est aussi diplômé en architecture; Dufresne est un artiste formé en architecture et en médias interactifs; Louis-Charles Lasnier, qui se joint au collectif en 2003, est un designer diplômé en architecture et design graphique. Les artistes font la démonstration qu'on peut passer d'un type de pratique à l'autre, les pratiques relativement plus éphémères pouvant non seulement s'inspirer des

(some were still in existence when this article was written). As such, the tables simply present themselves to passers-by and lend themselves to the most varied and unusual social relations, thereby inaugurating a sort of micro-urbanity. With this project, the artists created new situations that evaded their artistic intentions and provoked new ways of looking at furniture and the organization of urban space by making use, for the most part, of the daily discourses and practices of the city's residents. The following year, in 2002, SYN- welcomed a new member, Jean-Maxime Dufresne, and created another urban infiltration project, *Hypothèses d'insertions* ("Hypotheses About Insertions"). This time, the project required the artists' sustained presence, because it consisted in travelling through the centre of Hull-Gatineau with a ping-pong table and in temporarily occupying whichever space seemed conducive to playing a game. Here too the sites chosen were unusual, such as a parking lot at night, the deserted esplanade of the Canadian Museum of Civilization, and an embankment under a highway interchange; and here too the artists sought to generate new relationships and to appropriate the ways in which the city is used.⁴

These artistic interventions in urban environments have been amply documented by the artists, in particular through photographs and maps posted on their web site or printed as postcards, which are in turn put into circulation. These actions seek to address questions raised elsewhere by other modes of artistic practice and in lectures or scholarly articles. In keeping with the work of many artists who use public urban spaces, their works are less important than the process of which they are a part. The issues and sites testify to the professional trajectory of the protagonists, their many-sided activities, and their attempts to become part of the social space: Lévesque is an architect who researches interstitial spatiality; Dufresne is an artist who has studied architecture and interactive media; and Louis-Charles Lasnier, who joined the collective in 2003, is a designer who has completed a degree in architecture and graphic design. The artists demonstrate that it is possible to move from one kind of practice to another, while the relatively

pratiques plus permanentes, mais aussi de les nourrir. Bien que cela ne soit que très rarement perçu comme tel sur les lieux de l'intervention – et pourquoi le faudrait-il, ce n'est pas là que se situe l'enjeu –, chacun des projets de SYN- est un « atelier d'exploration urbaine », c'est-à-dire un laboratoire pour des idées d'espace, de forme, d'usage de la ville.

Déambuler dans la ville intérieure

Avec *Prospectus*, le travail d'infiltration urbaine adopte une nouvelle stratégie. La documentation elle-même, les captations sonores et visuelles, la diffusion du projet prennent une autre signification, en partie grâce aux moyens mis à la disposition des artistes par le Centre Canadien d'Architecture (CCA) qui produit l'événement. La partie visible de ce nouveau laboratoire mis en branle par SYN- occupait la vitrine que le CCA réserve aux artistes invités dans le cadre de son volet extra-muros. Du 22 juin au 31 octobre 2004, neuf téléviseurs disposés en rangée diffuseront ainsi des images de la « randonnée dans un hyperbâtiment », accompagnées d'une trame sonore reproduisant des bruits ambiants glanés çà et là. Chacun des téléviseurs projette des séries d'images différentes, montées selon des techniques et des rythmes variables. On y voit tantôt un, tantôt deux ou trois randonneurs, cagoulés et tout de blanc vêtus, équipés d'une veste de sécurité fluorescente, croqués dans différentes situations et différents lieux du réseau de la ville intérieure. Au bout d'une séquence totale d'environ quarante-cinq minutes, les écrans virent à l'orange, un à un, puis se réaniment, sans ordre apparent. Le fond et les parois latérales de la vitrine ainsi que le socle sur lequel sont disposés les téléviseurs sont peints du même orange qui rappelle la veste des randonneurs. Des inscriptions identifient et décrivent brièvement le projet. Sur un présentoir, on a déposé des imprimés dans lesquels le visiteur peut consulter un plan de l'hyperbâtiment. Quarante-vingt-et-une vignettes en couleurs extraites du diaporama sont imprimées au verso et sont localisables sur le plan au moyen d'un numéro. Un index répertorie certaines des expériences ou des conditions de la randonnée et propose une typologie des lieux.

ephemeral practices are capable not only of inspiring but also feeding into more permanent ones. This, however, is only rarely apparent on the sites in which one encounters their works – and why should it be, for this mobility is not what is at issue here. Each of SYN-'s projects is an "urban exploration workshop," or a laboratory for ideas in space, form, and the ways the city is used.

Sauntering Through the Indoor City

With *Prospectus*, the group's urban infiltration work adopted a new strategy. The documentation itself, the sound and visual recordings, and the project's dissemination took on a different meaning, thanks in part to the resources put at the artists' disposal by the Canadian Centre for Architecture (CCA), which produced the event. The visible part of this new laboratory created by SYN- occupied the display window that the CCA reserves for guest artists as part of its off-site activities. From 22 June to 31 October 2004, nine neatly lined up television monitors broadcast images of the "excursion in a hyperbuilding," accompanied by a soundtrack of ambient noises that were recorded in various places. Each television projected a different series of images, which were edited using different techniques and rhythms. These videos sometimes showed one, two or three hooded excursionists dressed in white and equipped with a florescent safety vest who were at play in different situations and places in the indoor city. After a sequence of about 45 minutes, one by one the screens turned orange and then came back to life in no apparent order. The back and side walls of the display window, as well as the pedestal on which the televisions were placed, were painted with the same orange, which recalls the colour of the excursionists' vests. Printed notices identified and briefly described the project. Pamphlets were placed on a display case in which visitors could view a floor plan of the hyperbuilding. Eighty-one colour vignettes taken from the slide show were printed on the back of the plan and could be identified by means of a numbering system. An index listed some of the experiences or conditions of the excursion and offered a typology of the sites.

Comme le tapis qu'on étend et qu'on reprend sur son épaule, l'hétérotopie permettrait d'envisager la coïncidence et la cohabitation des espaces [...]

C'est ainsi que la rêverie de la ville intérieure prend forme: lorsque les passants sont confrontés à la représentation de l'hyperbâtiment et lorsqu'ils constatent l'éventualité de leur propre participation au jeu.

L'index propose une lecture de la ville intérieure avec ses tonalités sensibles et symboliques particulières, une nomenclature psychogéographique, et s'amuse à reclasser les vignettes, à créer des associations. On distingue neuf «zones» et soixante «conditions», par ordre alphabétique: Ambiguïté, Disparition, Hospitalité, Informel, Oasis, etc. On notera peut-être d'abord la douce ironie à l'endroit des produits du tourisme culturel et du tourisme d'aventure. Mais il ne s'agit pas d'un réquisitoire contre les industries du divertissement. Le petit pictogramme du randonneur rappelle qu'on peut simplement apprendre à jouer, et se prêter au jeu. Par ailleurs, la vitrine du cca est située dans un couloir moyennement achalandé qui relie deux édifices prestigieux, le Palais des congrès de Montréal et le nouveau centre administratif de la Caisse de dépôt et placement du Québec. La place Jean-Paul-Riopelle, juste au-dessus, en surface, a été aménagée spécialement pour accueillir la

Thus, the indoor city took form: passers-by were confronted with the representation of the hyperbuilding and they became aware of the possibility that they themselves may take part in the game.

The index offered a reading of the indoor city with its sensory tonalities and peculiar symbolism, a psycho-geographic nomenclature, and took pleasure in reclassifying the vignettes and creating associations between them. Viewers could perceive nine "zones" and 60 "conditions" in alphabetical order: Ambiguity, Disappearance, Hospitality, Informal, Oasis, etc. Here, one is made aware of the gentle irony expressed towards the products of cultural and adventure tourism. But this is not a morally charged indictment against these industries. A little pictogram of an excursionist reminds us that we can simply learn to play, to be a part of the game. Moreover, the cca's display window is located in a relatively busy corridor that connects two prestigious buildings: Montréal's Palais des congrès and the new business offices of the Caisse de dépôt et placement du Québec. The Place Jean-Paul Riopelle, which is located outdoors directly above the corridor, has been specially designed to house the fountain-sculpture *La Joute*, which Riopelle created nearly



sculpture-fontaine *La Joute*, réalisée par Riopelle il y a près de trente ans, et dont la relocalisation a créé une certaine polémique en 2003. Mais ce ne sont pas non plus les stratégies de prestige et le rayonnement du quartier des affaires et du multimédia qui intéressent *Prospectus*.

L'ensemble des documents (sons et images) recueillis pendant le projet puis diffusés en vitrine constitue un compendium d'usages urbains non programmés ou libres, incluant donc beaucoup de « temps perdu » ou de « temps mort », des moments d'attente indéterminés, où tout semble en suspens, comme lorsqu'on regarde sans en avoir l'air le tableau de commande de l'ascenseur. Le passant qui s'arrête et qui demeure plus de quelques secondes devant la vitrine sera peut-être frappé par l'aspect à la fois comique et attachant des bonhommes. Les randonneurs que donnent à voir les écrans sont éminemment visibles, ils se détachent nettement de leur environnement, qu'ils montent ou qu'ils descendent (forcément, il y a beaucoup d'escaliers ou d'ascenseurs), qu'ils soient entraînés dans la foule ou assis sur une chaise pliable, au milieu d'une des vastes « steppes » de la ville intérieure. Ils ne cherchent pas à se fondre dans le décor, bien que leur action soit le plus souvent parfaitement banale. Ils donnent plutôt l'impression d'être absorbés, et, étrangement, de découvrir, d'expérimenter quelque chose, même dans leur nonchalance. Ou alors de s'adonner à des gestes plus ou moins réglés, sur un mode toujours ludique : jouer du piano sur une improbable mezzanine, jouer aux échecs, aux fléchettes, au hockey sur table, à la balle dans des endroits parfois fort convenables, faire du patin à glace, enregistrer des sons ambiants, mesurer des distances avec une roue d'arpenteur, donner un coup de fil, lire le journal. Bavarder. S'allonger. Observer. Admirer. Continuer son chemin. Le participant est bien en randonnée et pas tout à fait dans une expédition où il s'agirait d'ouvrir une voie ou de conquérir un territoire inconnu, un voyage d'exploration d'où on rapporterait des témoignages pittoresques.

30 years ago and whose relocation in 2003 proved to be somewhat controversial. However, this being said, *Prospectus* is not a project concerned with strategies for achieving prestige and visibility in the business and multimedia district of Montréal.

The entire set of documents (including sounds and images) gathered as part of the project and then exhibited in the display window forms a compendium of non-programmed ways to make use of the city, including much "lost time" and "down time" and other moments of indeterminate waiting when everything appears to be in suspension (such as when one stares without seeming to at an elevator's control panel). A viewer who stops and remains in front of the display window for more than a few seconds is struck, perhaps, by the comic and endearing qualities of the figures on display. The excursionists shown on the screens are highly visible; they stand out from their surroundings as they move upwards or downwards (inevitably, there are many stairways and elevators), or as they are swept along with the crowds or seated on folding chairs in the midst of the vast "steppes" of the indoor city. They make no attempt to blend into the decor, even though their actions are most often perfectly ordinary. Rather, they give the impression of being absorbed and, strangely, of discovering and experiencing something, even in their nonchalance. They seem to give themselves over to somewhat regulated gestures yet always in a playful manner: they play the piano in an improbable mezzanine; they play chess, darts, table hockey, or ball games in places that are sometimes quite well suited to such activities; they ice skate, record ambient sounds, measure distances with a surveyor's wheel, make a phone call, read the newspaper. They chat, stretch out and admire, since there are so many things to admire. The participants are truly on an excursion and not at all on an expedition. In the latter case, they would be engaged in clearing a trail or conquering an unknown land from which they would bring back picturesque mementos.

La place comme constellation

À bien des égards, la déambulation dans la ville intérieure rappelle donc plutôt la dérive situationniste, sa critique du fonctionnalisme et du spectaculaire⁵. Mais ici, les constructions de situations n'ont pas de résonances révolutionnaires. Elles demeurent locales, provisoires et à la portée de tout un chacun. Ce qui intéresse SYN-, ce sont ce que Luc Lévesque appelle les usages différentiels, les modalités fluctuantes et les qualités émergentes de la place publique conçue comme « constellation⁶ ». La constellation est une accumulation de gestes modestes opérés par les citoyens dans leur milieu de vie, comme autant de percées dans le tissu des relations et des habitudes.

Un autre terme clé est employé par Lévesque pour caractériser cet espace public en gestation, c'est celui d'« hétérotopie », emprunté à Michel Foucault. L'hétérotopie ainsi entendue est l'acte par lequel on réussit à définir un espace avec un minimum de moyens, en prenant simplement position, en adoptant une attitude, en délimitant une surface comme on le fait en déposant un tapis ou une nappe sur le sol. Ces gestes qui peuvent être très nuancés et complexes, mais qui sont toujours des gestes d'ouverture, ne sont jamais définitifs. Comme le tapis qu'on étend et qu'on reprend sur son épaule, l'hétérotopie permettrait d'envisager la coïncidence et la cohabitation des espaces, contrairement à l'utopie qui ne semblerait pas concevoir un lieu sans aussitôt séparer et exclure tous les autres.

En proposant aux passants ces images en rafales et surtout en les invitant, au moyen du plan de l'hyperbâtiment, à mettre à plat la mégastucture pour la parcourir, SYN- invite donc les citoyens à se réapproprier la ville, même s'ils ne saisissent jamais l'identité de cette ville en devenir. L'exercice pourrait aussi signifier la nécessité absolue de ces gestes symboliques et simplement humains qui constituent les lieux habités, sans quoi il n'y a pas de construction qui puisse être habitée, qui puisse même exister pour les humains.

Place as Constellation

In many respects, sauntering through the indoor city recalls the Situationist *dérive* and its criticism of functionalism and the spectacular.⁵ In this case, however, the construction of situations does not have revolutionary overtones. They remain local, temporary, and within reach of everyone. What interests SYN- is what Luc Lévesque has termed the differential uses, fluctuating modalities, and emerging qualities of public place understood as a "constellation."⁶ A constellation is an accumulation of gestures by citizens in their surroundings; it can be likened to countless openings wrought in the fabric of relationships and habits.

Another key term used by Lévesque to describe this embryonic public space is "heterotopia," a word borrowed from Michel Foucault. In this case, heterotopia is understood as the act by which a space is defined with a minimum of means, simply by taking up position in it, by adopting an attitude, or by delimiting a surface (e.g., by laying a rug or a tablecloth on the ground). Such gestures, which can be highly nuanced and complex but which merely inaugurate what is to come, are never definitive. Much like a rug one rolls up and carries away on one's shoulder, heterotopia makes it possible to see the way spaces coincide and co-exist. It is contrary to Utopia, which seems incapable of conceiving a place without immediately separating it and excluding it from all others.

By proposing to passers-by such a whirlwind of images and by inviting them (by means of the hyperbuilding's floor plan) to flatten the megastucture in order to travel through it, SYN- calls upon citizens to re-appropriate the city, even if they never grasp its identity in the process of becoming. Such an exercise could also signify the absolute need for symbolic and simply human gestures, which make up inhabited spaces and without which no building could be inhabited or even exist for humans.

The exercise also recalls the persistence of Utopias – great or small – whose apparently endless trajectories lead people from illusion to disillusion,

L'exercice rappelle aussi la persistance des utopies, petites ou grandes, ces trajectoires apparemment sans fin qui mènent les usagers d'illusions en désillusions et grâce auxquelles, peut-être, ils réussissent à donner des formes à leur réalité, pour la nier d'abord, puis pour la déborder. Si tel est le cas, c'est un peu comme si les entrailles de la ville perdaient de leur mystère, comme si la logique incompréhensible qui la maintient en mouvement ne se trouvait plus cachée dans la profondeur de ses synapses, mais entièrement exprimée en chacune de ses apparences.

Louis Jacob est professeur au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal où il enseigne la théorie sociale et l'épistémologie. En 2001-2004, il était coordonnateur du projet Art public au Centre d'information Arttexte. Il publie des articles et participe à des ouvrages collectifs sur les pratiques artistiques et la culture contemporaines.

and thanks to which, perhaps, people succeed in giving form to their reality, if only first to deny it and then to go beyond it. If this is the case, it is almost as though the city's entrails had lost their mystery, as though the incomprehensible logic that keeps it moving were no longer hidden in the depths of its synapses but was entirely expressed in each of its appearances.

The author is a professor in the Sociology Department at the Université du Québec à Montréal, where he teaches social theory and epistemology. In 2001-04, he was coordinator of the Art public project at the Centre d'information Arttexte. He has published articles and contributed to anthologies on artistic practices and contemporary culture.

Translated by Timothy Barnard

Crédits des projets_Project credits: *Hypothèses d'amarrages*: Luc Lévesque, Jean-François Prost; *Hypothèses d'insertions*: Jean-Maxime Dufresne, Luc Lévesque, Jean-François Prost; *Prospectus*: Jean-Maxime Dufresne, Louis-Charles Lasnier, Luc Lévesque, Jean-François Prost.

NOTES

- Jacques Dewitte, « Mobilité et enracinement: la maison-sphère et la maison-organisme comme figures emblématiques de la modernité », *Lumières et romantisme*, Annales de l'Institut de philosophie de l'Université de Bruxelles, Paris, Vrin, 1989, p. 77-102.
- Ibid.*, p. 100.
- C'est l'objectif que s'est donné, par exemple, le groupe de recherche « Discours et pratiques du lieu habité », sous la direction de Simon Harel (Université du Québec à Montréal), Guy Mercier (Université Laval) et Jean-François Côté (Université du Québec à Montréal), groupe auquel je participe et dont les discussions m'inspirent ici.
- Sur l'ensemble des projets, voir le site www.amarrages.com qui comporte une bibliographie et de nombreux documents visuels.
- Les textes fondateurs de Ivan Chtcheglov, Guy Debord et Constant figurent dans *l'Internationale Situationniste, 1958-1969*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997. Voir aussi l'étude récente de Patrick Vachon, *L'arpenteur de la ville: l'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Triptyque, 2003.
- Propos recueillis lors de la table ronde organisée par le Centre d'information Arttexte, « Art actuel et espace public », Montréal, 29 septembre – 2 octobre 2004.
- Jacques Dewitte, « Mobilité et enracinement: la maison-sphère et la maison-organisme comme figures emblématiques de la modernité », *Lumières et romantisme* (Paris: Vrin, 1989), 77-102.
- Ibid.*, 100.
- This, for example, is the goal of the "Discours et pratiques du lieu habité" research group led by Simon Harel (Université du Québec à Montréal), Guy Mercier (Université Laval) and Jean-François Côté (Université du Québec à Montréal), a group to which the present author belongs and whose discussions have been drawn on here.
- For information on all the group's projects, see: www.amarrages.com, which includes a bibliography and numerous visual documents.
- The founding Situationist texts by Ivan Chtcheglov, Guy Debord and Constant can be found in *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, ed. Tom McDonough (Cambridge: MIT Press, 2002). See also Patrick Vachon's recent study *L'arpenteur de la ville: l'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram* (Montréal: Triptyque, 2003).
- From comments made at a panel discussion at the Centre d'information Arttexte, "Art actuel et espace public," Montréal, 29 September – 2 October 2004.

in
it
al-
eir
ic
he
ed

nt
re
4.
n-
es
es

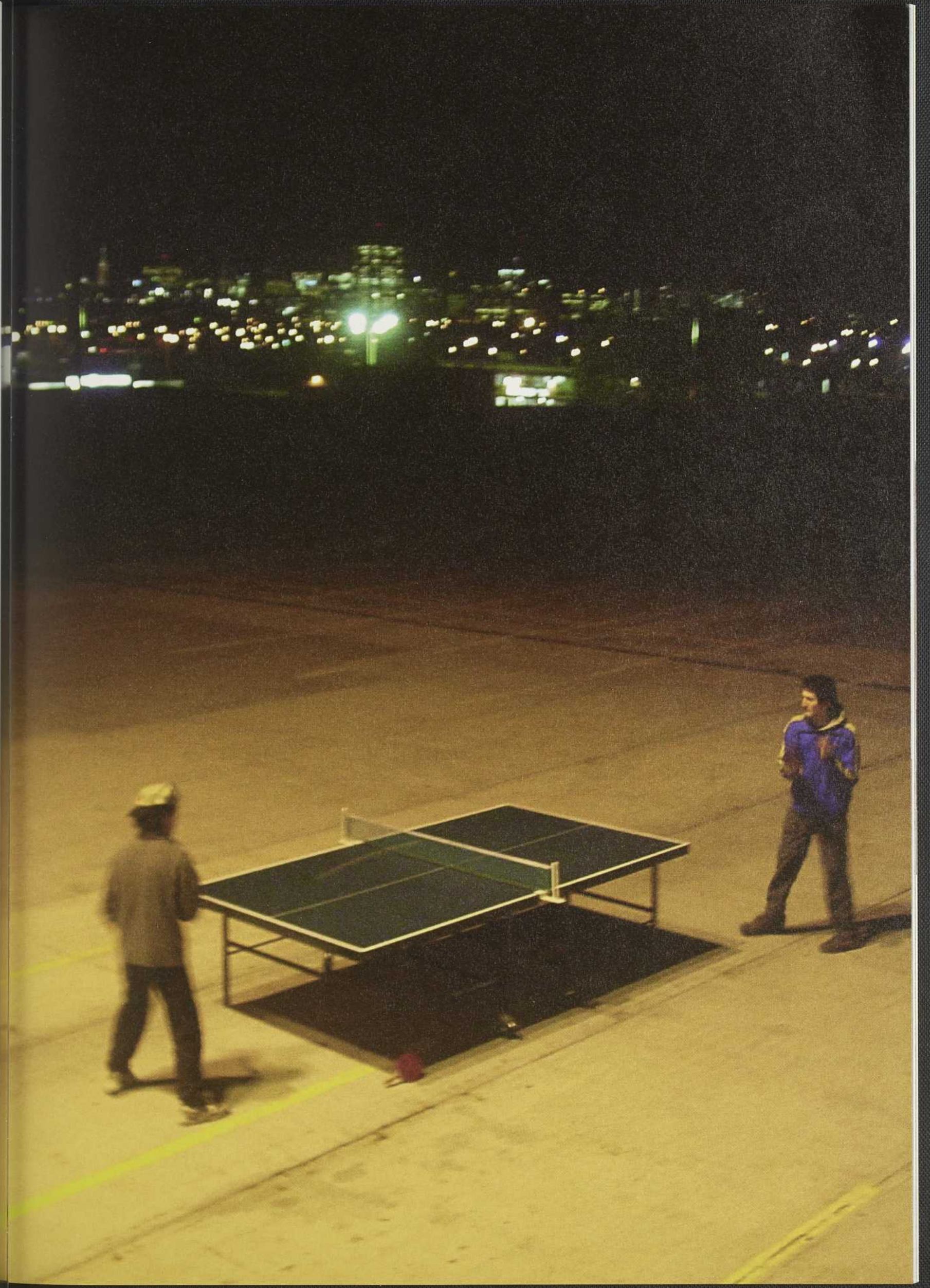
t.

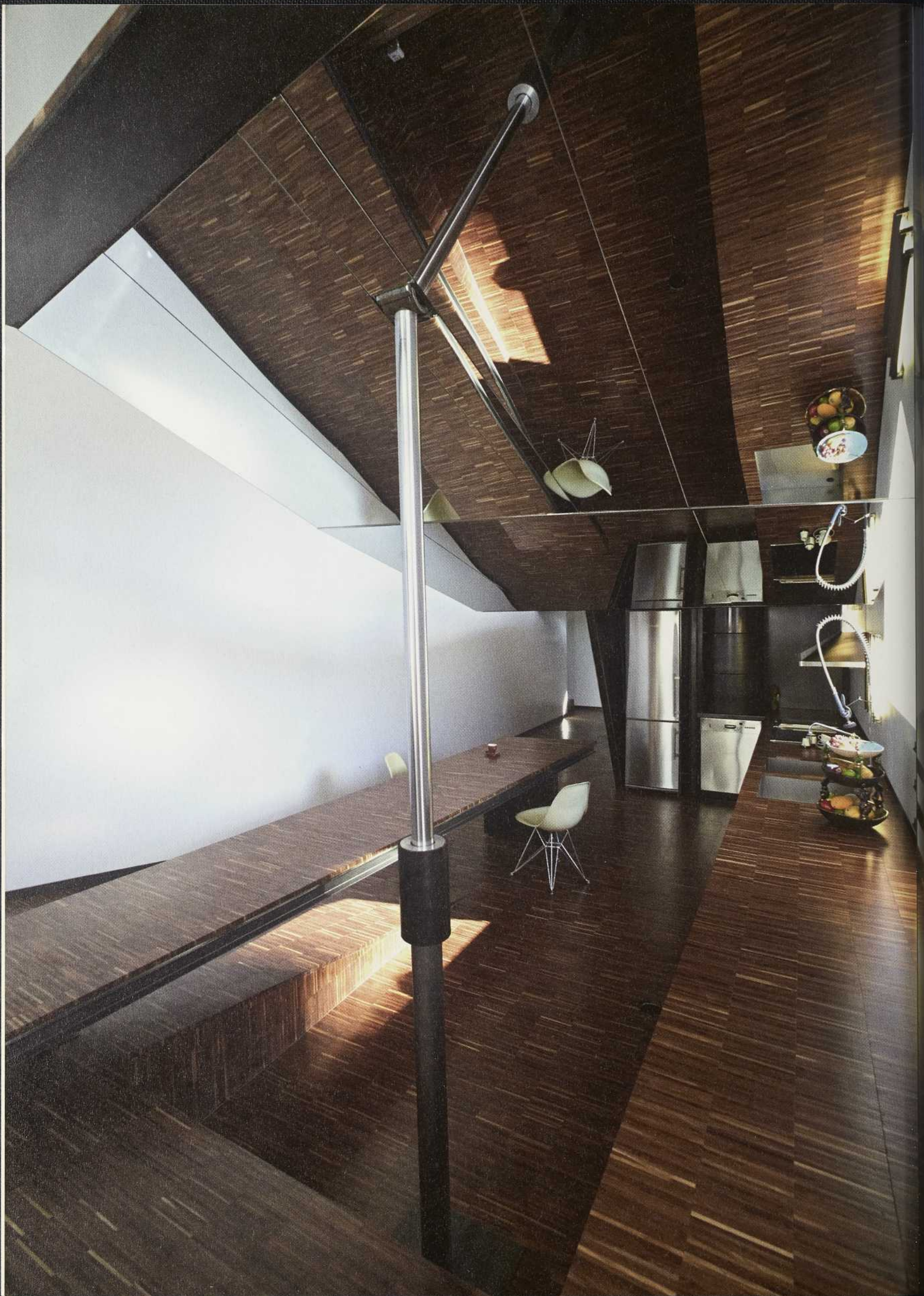
y

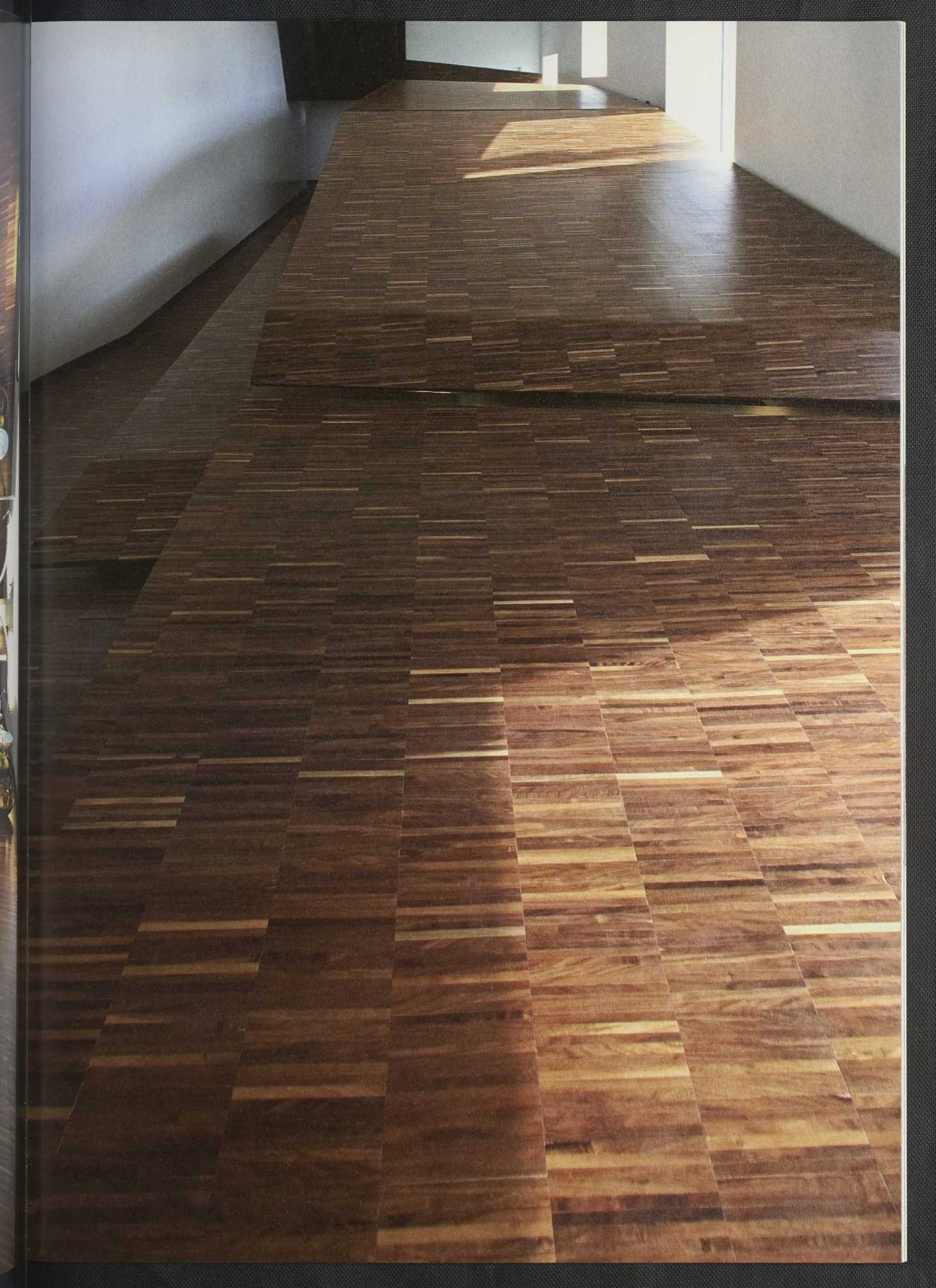
o

e

t.









REPENSER le LIEU Un entretien

avec Jacques Bilodeau et Claude Cormier par Koen de Winter



Jacques Bilodeau est designer. Depuis vingt-cinq ans, il poursuit des recherches sur l'espace d'habitation et développe des assemblages articulés entre le sol et le mobilier. Ses expérimentations ont pris forme dans des projets d'aménagement résidentiels à Montréal tels que la résidence Claude Cormier (2003-2004), le studio des Carrières (2000-2001), le studio Poitevin (1999) et le studio Clark (1983). Son travail a également été montré à Montréal dans le cadre d'expositions en arts visuels, notamment « Objets détournés » (1997) et « Blaast » (1998) à la galerie Claude Rochefort et, dernièrement, lors d'une exposition solo à la galerie Joyce Yahouda.

Claude Cormier est architecte paysagiste. Depuis dix-huit ans, il réalise des projets d'envergure en milieu urbain (notamment *Lipstick Forest*, Montréal, 2000-2002; *Nissan Design Creative Studios*, Detroit, 2002-2005, *Toronto Waterfront*, 2003-06) et participe à de nombreux festivals (Sonoma Valley, CA; Métis-sur-Mer, Québec). Il conçoit des espaces publics où s'amalgament des phénomènes sensibles associés aux paysages et des éléments d'artificialité. En 1996, il a fondé à Montréal la compagnie Claude Cormier Architectes Paysagistes Inc.) qui s'est valu la prestigieuse mention « 2005 Emerging Voices » par l'Architecture League de New York.

→ **KOEN DE WINTER** – Votre travail est très bien reçu par la critique et il est de plus en plus reconnu par les spécialistes. Je fais référence, Claude, à ton « Arbre bleu » au Cornerstone Gardens qui est l'arbre le plus photographié de la Californie et aux nombreuses mentions, Jacques, dont font l'objet tes projets dans les revues d'architecture. Les commentateurs soulignent en général le caractère novateur de vos projets, leur rigueur autant que leur audace, ce qui fait dire à certains que vous optez pour la provocation. Dans votre travail, quelle place accordez-vous à l'intuition et aux risques qui lui sont inhérents ?

JACQUES BILODEAU – Plus souvent qu'autrement, je traite mes expériences directement sur la maquette, en grandeur réelle, et je procède par essais et erreurs. Le résultat n'est donc jamais définitif. C'est dans ce rapport avec le projet que je me donne la liberté nécessaire pour explorer. Généralement, tout s'organise à partir du sol qui est transformable, creusé ou en saillie, intégrant ou dissimulant le mobilier. Inévitablement, le risque prend ici une autre dimension. Vivre dans ces espaces demande en effet vigilance, effort et engagement physique... Ces tensions empêchent de s'habituer à l'espace et de s'en accommoder. Vivre avec ce danger latent est une façon de prendre conscience du lieu, de combattre l'indifférence qui découle inévitablement des repères traditionnels dans l'espace domestique.

K. D. W. – Toi, Claude, tes projets publics sont à l'opposé de cette relation intime entre le résident et son lieu d'habitation. Quel est alors la part de risque dans ton travail ?

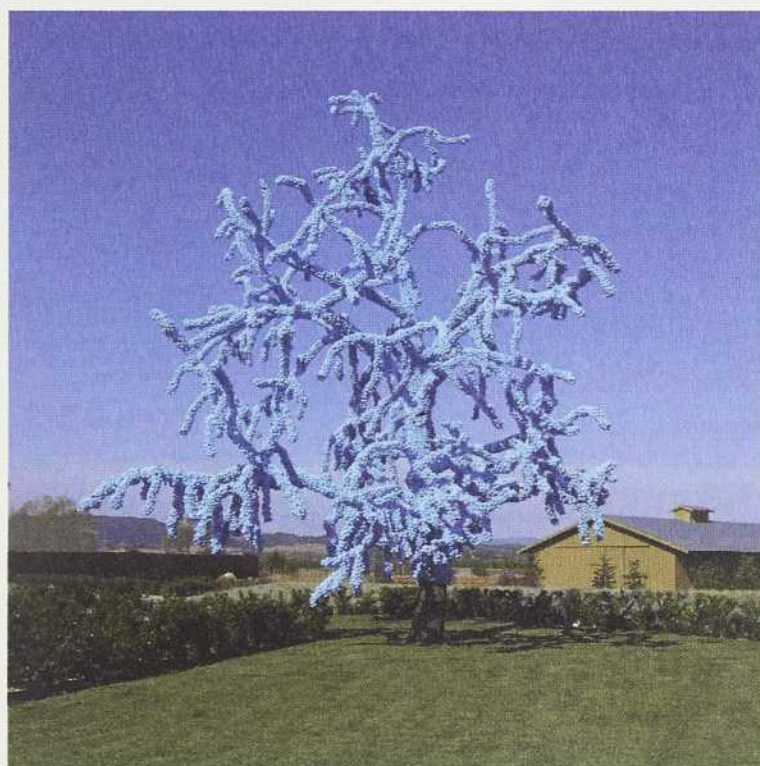
CLAUDE CORMIER – Je ne considère pas mon travail comme de la provocation; il est plutôt stratégique. Dans ma pratique en architecture de paysage, nous collaborons souvent avec des institutions publiques et le pouvoir politique qui, eux, ne peuvent pas être provoqués. Il est alors primordial de situer le projet dans un contexte compréhensible pour tous les acteurs concernés. Je pars donc du principe que chaque lieu est chargé de sens, d'histoire, de fonctions et de nécessités architecturales. J'insiste alors sur des solutions claires et fortes, des gestes singuliers facilement descriptibles à partir desquels une image mentale peut être construite. Le projet peut alors être approprié par tous.

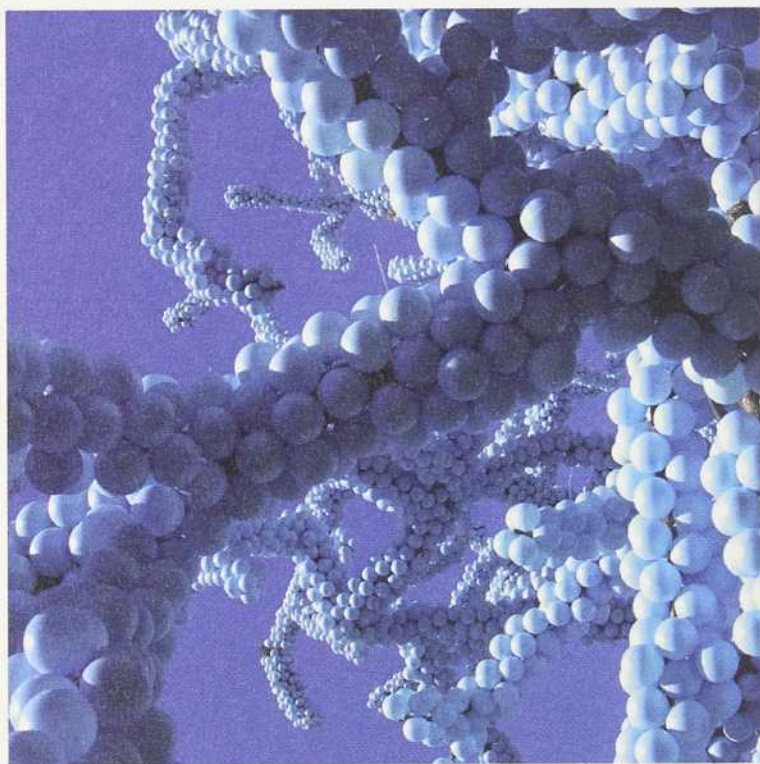
Plus il y a de contraintes et de divergences, meilleure est la solution. Le défi réside dans la définition d'une stratégie conceptuelle, ouverte et flexible, capable de contenir toutes les données de la commande. Je dirais qu'avec cette attitude, le risque est diminué et c'est à ce moment que le projet débute. Je développe cependant un langage sensible et poétique qui me permet d'en faire juste un peu plus, d'aller plus loin. Par exemple, pour le jardin d'hiver du Palais des congrès de Montréal, nous aurions pu créer un autre jardin tropical intérieur; il aurait

Koen de Winter est designer industriel. En 1990, il a mis sur pied HippoDesign Inc. qui développe des produits pour différentes compagnies à travers le monde. Il a été vice-président de la compagnie Danesco Inc. et a été titulaire d'une chaire au Département de design de l'Université du Québec à Montréal. Ses produits ont reçu de nombreuses distinctions et font partie de plusieurs collections de musées dont celle de design et d'architecture du MoMA à New York.

été dénué de sens. Nous avons plutôt choisi de construire une forêt intérieure, reconnaissable dans sa forme, artificielle dans sa matière et surréaliste par sa couleur. La couleur rose, choisie à partir d'une charte de rouge à lèvres, rappelle les importantes entreprises pharmaceutiques de Montréal et exprime la personnalité latine des Montréalais qui est unique en Amérique du Nord.

K. D. W. – La résidence de Claude sur la rue des Carrières à Montréal est ton dernier projet, Jacques, et il a reçu un très bon accueil dans la presse spécialisée canadienne et étrangère. Il traite de façon singulière l'habitat à la fois comme environnement sculptural, comme espace fonctionnel et modifiable. Si le choix des matériaux et leurs finis n'était pas aussi parfait, on croirait par moments enjamber les surfaces instables d'une sculpture de Tinguely. Alors que vos recherches personnelles poursuivent des objectifs diamétralement opposés, vous avez amorcé une relation de collaboration. Le travail de Claude est très public et il déplace avec conviction les barrières traditionnelles de l'architecture du paysage. Il donne à cette architecture un caractère de plus en plus urbain et y introduit des composantes de moins en moins « naturelles ». Jacques, au contraire, tu réduis de plus en plus ton domaine de recherche en le situant dans la dissection de l'espace domestique privé. Plus récemment, avec les « Transformables », tu explores même un espace





encore plus petit, que tu ne traites pas comme du mobilier, mais comme une enveloppe humaine. Est-ce que vous croyez que votre collaboration est issue de la complémentarité des positions opposées que vous occupez ou de la complicité entre les deux?

J. B. – Un consensus s'est très vite imposé entre nous deux tout en développant le concept du projet. Nous avons voulu intégrer les fonctions domestiques à des planchers inclinés sur plusieurs

niveaux en nous référant à «la fonction oblique» développée par Claude Parent et Paul Virilio dans les années 1960. La complémentarité, ou le rapprochement, avec les préoccupations topographiques dans le paysage extérieur chez Claude est apparue tout de suite stimulante. À partir de là, le travail commun et la recherche sur le chantier sont devenus primordiaux dans l'organisation spatiale et fonctionnelle de la maison.

C. C. – La confiance mutuelle était basée sur le simple constat que nous sommes tous les deux convaincus que la fonction banalise les espaces. En architecture du paysage, cela est probant. Dans les années 1980, le paysage semblait davantage préoccupé à répondre à des considérations fonctionnelles, environnementales et sociales, plutôt qu'à construire des paysages ayant des racines conceptuelles bien ancrées; ces paysages possèdent peu de poésie et de sensibilité. De notre côté, et c'est là où nous nous rejoignons, nous établissons d'abord un sens poétique à partir du lieu pour ensuite adapter la fonction.

K. D. W. – Ce qui frappe le plus dans ce projet, au-delà de la qualité de l'espace, des changements étonnants résultant du mouvement d'une porte ou du plancher, et au-delà de la beauté des matériaux, c'est que le résultat final est exactement conforme aux intentions. Il y a de nombreux exemples de

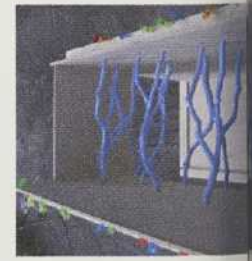
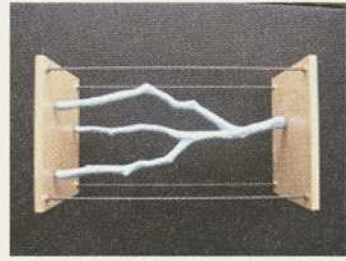
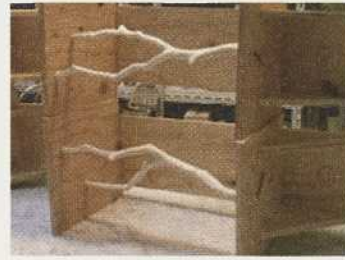
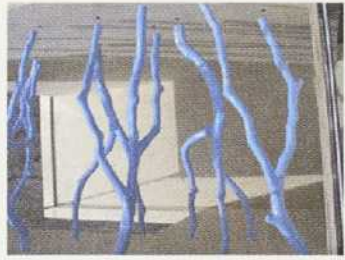
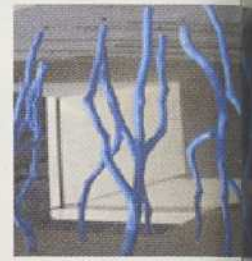
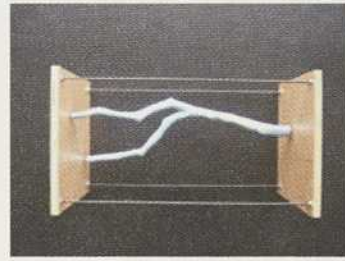
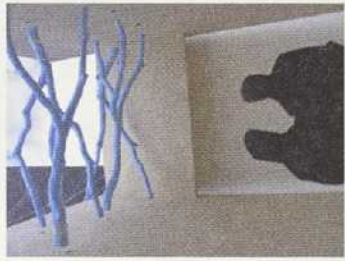
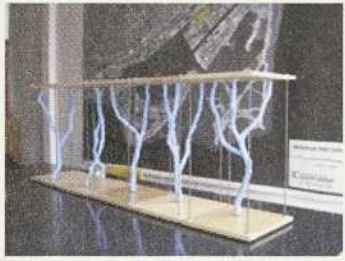
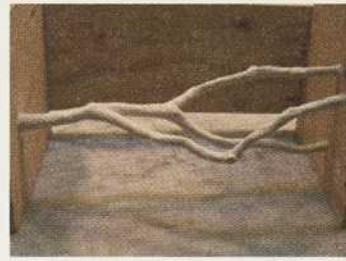
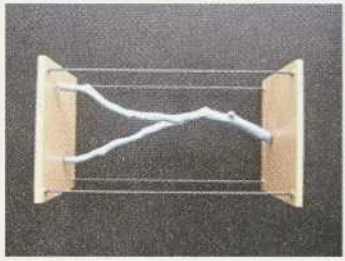
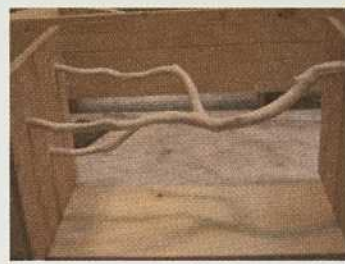
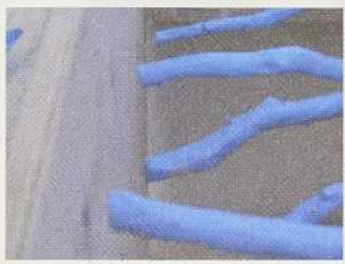
e»
ns
ro-
es
ue
ail
te-
et

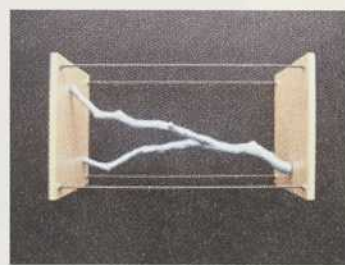
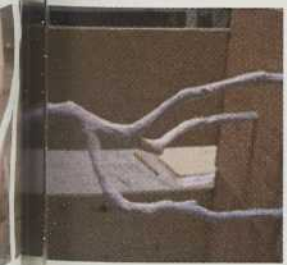
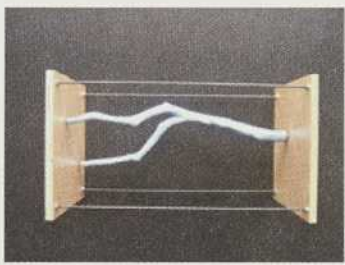
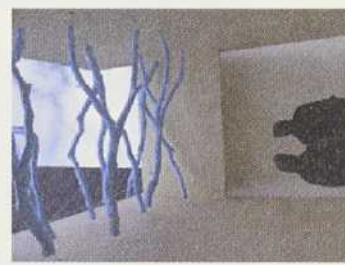
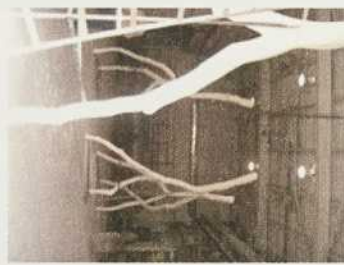
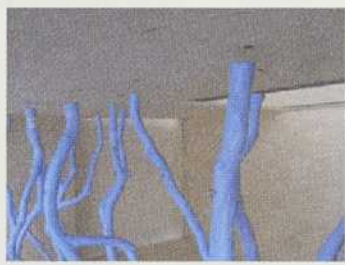
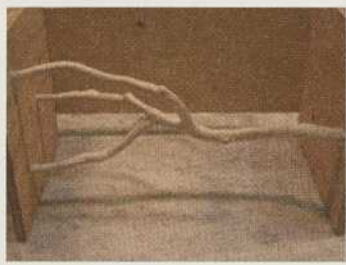
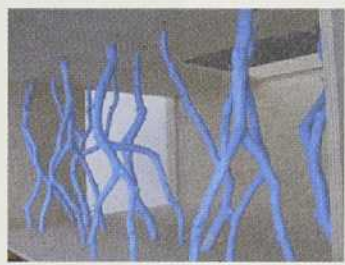
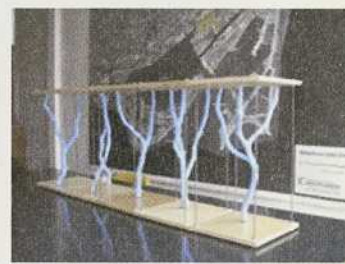
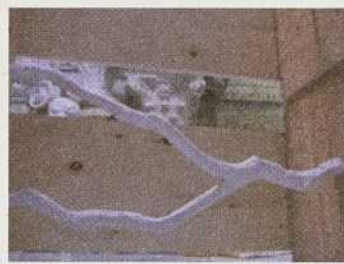
le
ux
En
es
oc-
tr-
à
tr-
nt
et
is
tr-

u-
ts
ou
x.
je
ie

o:
p. 7
e. 78









JACQUES BILODEAU, *RÉSIDENCE CLAUDE CORMIER*, 2003-2004; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST.
EN HAUT À GAUCHE_Top Left: PHOTO: MARTIN A. BEAULIEU. EN HAUT À DROITE ET EN BAS_Top Left and Bottom: PHOTOS: JEAN-FRANÇOIS VÉZINA.



EN HAUT À GAUCHE ET EN BAS_Top LEFT AND BOTTOM: PHOTOS: JEAN-FRANÇOIS VÉZINA. EN HAUT À DROITE_Top RIGHT: PHOTO: MARTIN A. BEAULIEU.



projets de design, autant d'architecture du paysage que d'intérieur, qui cachent difficilement la différence entre les intentions initiales du créateur et la réalisation finale. Ces compromis, ou cette inhabilité à préserver le concept original au fil des exigences techniques ou fonctionnelles, ainsi que d'autres lacunes sur le plan de la maîtrise du processus de réalisation, ne semblent jamais affecter vos projets. À quoi est due cette impression? Est-ce le résultat d'un processus ou d'une stratégie particulière?

C. C. – Selon moi, la force de l'idée doit être plus grande que le problème posé. Dans bien des cas, un projet émerge des difficultés et de la complexité qu'il pose. Prenons, par exemple, le projet de la cour intérieure de Nissan à Detroit dont le sol n'était pas utilisable. Devant cette contrainte, nous avons proposé une forêt artificielle, suspendue au-dessus de la cour, projetant l'idée de la nature grâce à des branches suspendues peintes en bleu. Sous ce dispositif, l'utilisateur perçoit, à contre-jour, les subtiles fluctuations des changements de lumière.

J. B. – Pour m'approprier un espace, ma méthode de travail est relativement simple. Je commence par observer et reconnaître les qualités existantes. Je ne détruis rien, je compose avec. C'est un processus que j'ai aussi adopté pour d'autres projets, par exemple celui des lampes faites d'assemblages d'objets trouvés. Plutôt que de détruire, plutôt que d'ignorer ce qui existe, j'en fais mon point de départ. La suite est un enchaînement d'essais, de transformations, d'améliorations et de changements. Ce processus n'est pas uniquement lié à des plans et des dessins techniques, car tout au long de la réalisation, j'observe et j'évalue. Ainsi, le plus souvent, j'habite les chantiers dès le départ du projet et je finis par maîtriser et tirer profit de ces espaces, sans jamais perdre de vue l'idée originale, qui est, par exemple, pour la résidence de Claude, la notion de plans inclinés.

plus
cas,
excité
cour
était
vous
essus
des
dis-
tibles

mode
ence
ntes.
pro-
jets.
ages
que
de-
de
ge-
té à
t au
nsi,
part
de
rigi-
de

ures



K. D. W. – Contrairement au travail de Jacques, tes projets, Claude, semblent souvent basés sur une trame de références historiques. Peux-tu clarifier le rôle que l'histoire joue dans ton travail?

C. C. – L'histoire est, de par sa nature, nostalgique. Donc, pour moi, l'histoire en soi n'est pas importante. Dans certains cas, le projet commence avec des recherches historiques à partir desquelles je sélectionne des éléments qui sont significatifs pour moi. Souvent, ces lieux sont très chargés en références historiques, je pense notamment à la place d'Youville à Montréal. C'est un projet de place publique construit au-dessus d'un sol qui préserve plus de 400 ans d'histoire, celle de la ville de Montréal depuis ses fondements. Il s'agit d'une courtepoinette de trottoirs et qui intègre la matérialité de cette ville historique, sans nécessairement glorifier un épisode particulier de cette histoire. C'est un projet contemporain qui recycle les connaissances historiques du Vieux-Montréal et protège ainsi à sa façon tous les vestiges archéologiques.

K. D. W. – Vous travaillez tous les deux dans la marge de votre profession; vous en effacez les limites traditionnelles, vous élargissez son langage formel et, pourtant, l'importance de votre travail est largement reconnue et publiée. Selon vous, est-ce contradictoire?

C. C. – Sûrement pas. La marginalité n'est pas seulement de plus en plus acceptable, mais elle est valorisée. L'activité principale d'une profession est importante, mais c'est seulement dans la marge que le travail critique se produit. C'est ainsi que la profession évolue et, par conséquent, la société aussi. Je ne veux pas être prévisible; ma contribution consiste à ne pas me conformer, pas même à mes projets précédents, ce qui, pour paraphraser Nietzsche, veut dire de devenir ce que je suis et d'occuper ma place. Bref, de me surprendre constamment.

J. B. – Je crois que la recherche est située dans la marge. En ce qui nous concerne, les remises en question viennent surtout de professionnels en design qui ont développé une pratique artistique, tels que Atelier Van Lieshout, Droog Design et Faustino. Dans ces cas, la production en série est remplacée par la diffusion des projets dans les magazines spécialisés. L'appropriation de ces objets et de ces espaces par l'utilisateur se fait donc par leur diffusion. C'est ainsi que même si ma recherche est marginale, elle peut avoir une influence sur le milieu grâce à sa présentation dans les revues.

K. D. W. – Dans toutes les disciplines du design, il y a une longue tradition de contestation. L'ouvrage *Programmes et manifestes dans l'architecture du*

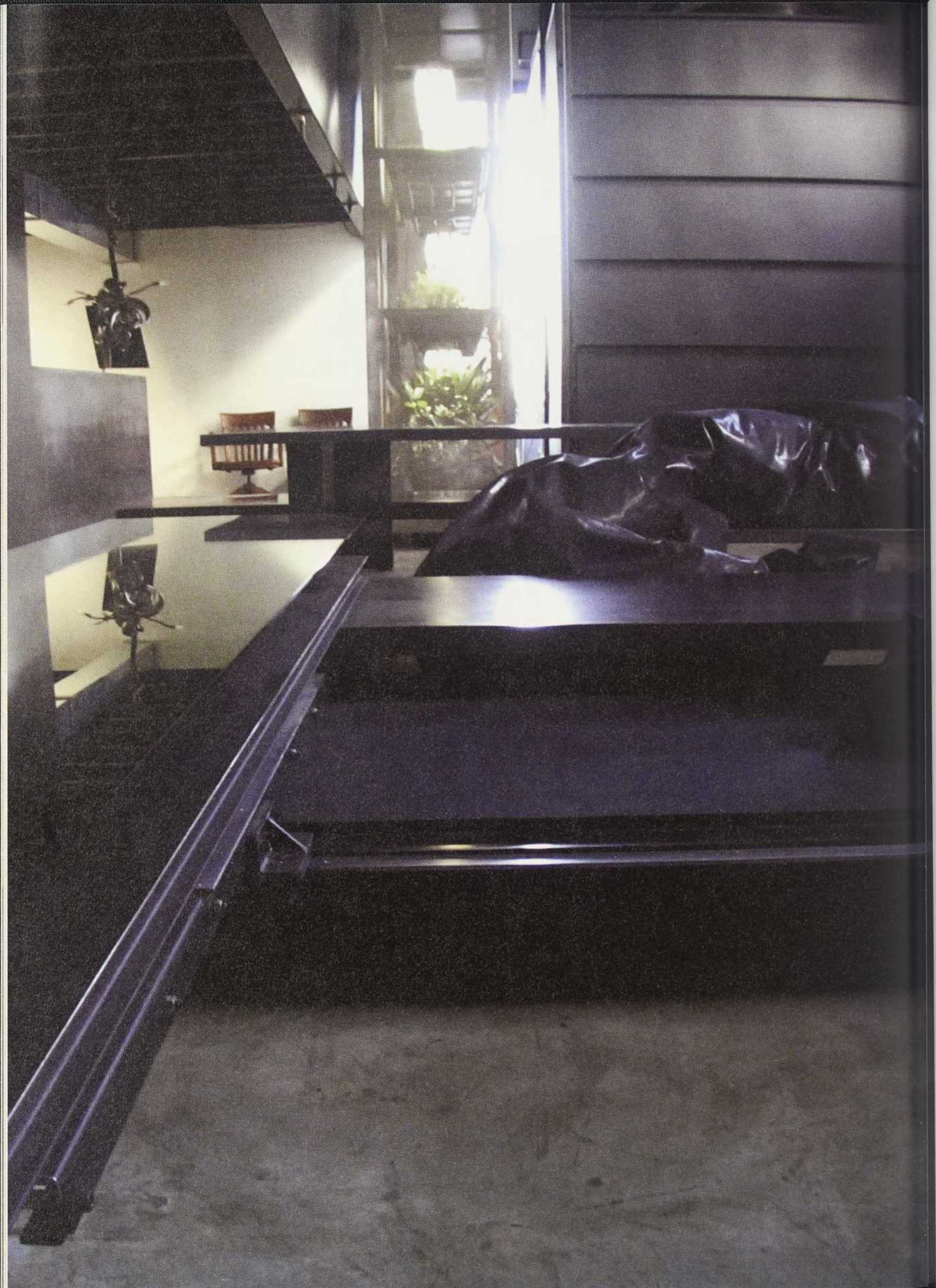
pas
le est
in est
e que
pro-
si. Je
siste
ojets
che,
r ma

is la
es en
n de-
tels
tino.
acée
ines
e ces
ion.
nale.
ce à

il y
rage
du

avec





xx^e siècle
de m
de ce
s'inté
de pe
reme
des v
obse

J. B.
les c
sent
bien
D'ai
soul
des
pose
que
arch
form
sate
son

C. C.
m'e
d'av
pas
com
situ

JACO

xx^e siècle d'Ulrich Conrads réunit une cinquantaine de manifestes seulement pour la première moitié de ce siècle. J'ai l'impression qu'à force de vouloir s'intégrer, nos professions respectives sont en train de perdre cette fonction critique qui, non seulement, remet en cause les acquis récents, mais ouvre aussi des voies nouvelles. Est-ce que vous partagez cette observation ou vous l'interprétez différemment ?

J. B. – Je crois que les remises en question écartent les consensus. Dans le cas de manifestes, ils reposent au contraire sur des consensus, sur des règles bien précises et je ne suis pas intéressé par cela. D'ailleurs, mon travail se justifie par le fait qu'il soulève des interrogations sur les repères usuels des espaces domestiques et les objets qui les composent. Les matériaux que j'utilise et les formes que je leur donne restent simples, parfois même archaïques. Ce qui m'intéresse n'est pas tant l'aspect formel que la possibilité que pourrait avoir l'utilisateur d'intervenir sur les éléments qui composent son environnement.

C. C. – L'idée d'intégrer les courants dominants m'ennuie. Je crois qu'il faut voir les mouvements d'avant-garde dans leur contexte historique et ne pas oublier que le nôtre est différent. Dans notre contexte professionnel, nous devons toujours nous situer soit dans un groupe qui revendique, soit dans

un groupe qui intervient. Personnellement, je me situe dans le second groupe. Cependant, je crois que les deux sont nécessaires et se légitiment réciproquement. En ce sens, mon travail n'est pas une critique ou une contestation.

K. D. W. – Depuis l'intérieur, Jacques, que tu as fait en 1985 sur la rue Clark à Montréal et pour lequel tu as été finaliste au concours International East Meets West, tu explores les possibilités d'articuler l'espace avec des éléments de sol mobiles. Avec les « Transformables », tu sembles avoir atteint la plus petite échelle de l'espace, celui qui colle au corps de l'utilisateur, qui l'enveloppe, le protège et lui donne du confort. Tu traites ces structures de façon très ambivalente : d'un côté, leur présence physique est déterminée par la personne qui veut bien prêter sa forme, mais, d'un autre côté, le matériau et sa noirceur brillante peuvent rendre le contact rébarbatif avec cette première couche du monde extérieur. Avec ce projet, es-tu arrivé au terme d'une exploration ?

J. B. – Ce matériau utilisé dans les « Transformables », dont on peut altérer la structure en retirant l'air, donc en créant un vacuum partiel, est essentiel dans la poursuite de ma recherche. Mon prochain défi consistera à intégrer ces surfaces transformables à même le sol et d'en faire un élément architectural nécessaire.

K. D. W. – Ce qui m’a toujours frappé, Claude, dans ton projet de la place d’Youville, c’est la façon dont les dimensions sensibles sont surtout perceptibles dans la durée. Contrairement aux œuvres d’Andy Goldsworthy qui ne semblent exister que pour le moment de la photographie, tes projets ne vivent qu’à travers le temps et leur fréquentation régulière. Les photos de tes paysages, que ce soit l’esplanade du Palais des congrès de Montréal, Le Jardin de Métis, ou justement la place d’Youville, ne semblent jamais rendre justice à cette qualité particulière de tes paysages.

C. C. – Cette observation confirme que la nature du paysage est beaucoup plus qu’un simple langage de formes. Elle est liée à l’expérience associée au déplacement dans un lieu donné à laquelle est combinée une série de phénomènes physiques et sensoriels. Le temps, la lumière, la durée, les saisons, l’espace... Ces phénomènes ne sont pas facilement quantifiables. Dans les projets d’installation en paysage, le facteur temps est omniprésent. Par exemple, le parcours au travers du jardin des Bâtons bleus à Métis se résume par une expérience chromatique comprimée dans le temps. Le temps d’y circuler, la couleur évolue tout au long du déplacement, comme la floraison au cours de la saison. À la place d’Youville, la luminosité jaune d’automne est amplifiée par un couvert arborescent de jaunes vifs tandis qu’au printemps, avec des dizaines de lilas en fleurs, une fragrance magique embaume de façon inattendue ce lieu dans la ville.

Peu de temps après l’installation de l’*Arbre bleu* à Cornerstone Garden, le propriétaire me rapportait la réaction de son fils de quatre ans. Instinctivement, il avait compris que le bleu de l’arbre devait être le bleu du ciel puisque sa réaction fut de s’exclamer : « Papa, regarde, le ciel n’est pas bleu. » Cette dimension poétique ne se révèle que dans l’expérience personnelle. Elle est associée au temps, et ce temps poétique n’est pas un phénomène mesurable.

In this interview conducted by the industrial designer Koen de Winter, Jacques Bilodeau and Claude Cormier examine their respective conceptions of public and domestic interventions. In his design work, Bilodeau problematizes the unstable nature of dwelling space and seeks to harbour a site-specific consciousness of space. Cormier, a landscape architect, produces projects that combine historic references with strong architectural gestures, as well as the culture of public space with artificiality. Although their practices seem diametrically opposed to one another, they collaborated closely while designing Cormier’s residence in Montreal.



leu
trait
ent,
le le
er:
en-
nce
ps

ial
nd
on-
In
m-
ar-
er,
m-
ral
th
et-
ed
in

er



CO
TH
of

The
of th
terra
crea
pora
Ang
for
craft
tect
ways
desi
dist
dra
eco
her
Age
Utr
in
Aut
cise
con
ous
ble
and
the
obj
Bot
ext
art
tic

Co
v 84
200

CONTEXTUAL DESIGN

THE DISTINCTIVE OBJECTS and INSTALLATIONS

of COREY McCORKLE *Wouter Davidts*

↓

The young American artist Corey McCorkle is one of the many contemporary artists who seek out the terrain linking art, architecture and design. His creations are comparable to the works of contemporaries such as Jorge Pardo, Tobias Rehberger, Angela Bulloch, Atelier Van Lieshout or Joe Scanlan, for McCorkle's practice consists of meticulously crafted objects on the one hand, and precise architectural interventions on the other. The result is always situated at the crossroads between architecture, design, and craftsmanship. Many of McCorkle's distinctive objects and installations, however, often draw their inspiration from psychedelic, Utopian, ecological and esoteric sources. They explore the heritage of psychedelic movements such as New Age and Flower Power, and investigate constructed Utopias such as the Findhorn garden community in Northern Scotland or the garden city project Auroville in India. By doing so, they operate a precise critique of the ambivalent nature of design in contemporary society and its even more ambiguous relation with art. These sources are then doubled with references to the specific geographical and historical context in which the works inscribe themselves. Corey McCorkle exhibited twice at the *objectif_exhibitions* gallery in Antwerp, Belgium. Both installations thoughtfully engaged with the exhibition space and with a specific period in the artistic and architectural history of Antwerp in particular.

During the first exhibition, a group show entitled "Pressing" that was held in 2002, McCorkle traced a pattern of very fine lines on the wall. The symmetrical wing motif of *Untitled (Findhorn Pastoral)* (2002) was based on a decorative stained-glass window at the entrance to Findhorn, a Utopian garden community founded in 1962 in Northern Scotland. McCorkle reduced the original Art Deco-like motif to a sober and colourless line drawing that can be read as a mere abstract reference to the spiritual and ecological programme of Findhorn. Moreover, the drawing was made directly on the gallery wall: *Untitled (Findhorn Pastoral)* did not "hang" on the white surface of the wall; rather, it "decorated" it as an almost imperceptible architectural tattoo. For his one-man show in 2003, McCorkle came up with a remarkable ensemble consisting of three architectural interventions. Over the landing at the entrance to the gallery, he hung four carefully chosen plants from the ceiling, which were fixed by means of meticulously forged chains (*Linx*, 2004). An irregular geometric shape was cut out of the wall dividing the landing from the second gallery space behind it (*Cutting (Office Baroque)*, 2004). Finally, in this room, he installed a structure against the ceiling that was a cross between a glass roof and a terrarium (*Terminatif*, 2004). Panels of orange-tinted glass supported by six elegantly whiplash-curved brackets covered the slanted skylight's rectangular opening. These glass panels again featured

the elegant Findhorn motif, here printed in white. Six houseplants were also integrated into the structure, and were neatly planted in the spherical bulge at the centre of each glass panel. Once installed and closed off, the total structure functioned as a self-regulating environment.

For this three-part ensemble in Antwerp, McCorkle drew inspiration from Art Nouveau, a unique episode of Belgian architectural history and modern architecture in general. This pan-European architectural movement caused an uproar at the turn of the nineteenth century with its plea for the ultimate fusion of all the arts – sculpture, painting, graphic design, applied arts, and architecture – in one all-embracing enterprise. Figures such as Henry Van de Velde, Victor Horta, Hector Guimard, and William Morris designed all kinds of objects, from complete interiors to the coat worn by the mistress of the house. They borrowed motifs from various (and often exotic) sources ranging from the vegetable kingdom to Japanese art to geometry. The result was an eclectic and vitalistic formal idiom that was promptly proclaimed the first international and “modern” style. The influence of Art Nouveau on McCorkle’s artistic practice is manifold. His work is unmistakably characterized by a similar formal sensibility, by a sense of craftsmanship, and by a fascination with plants and organic motifs. The lavishly decorated greenhouse *Terminatif*, for instance, involuntarily reminds one of the elaborate and colourful stained-glass of the winter garden or the staircase in Victor Horta’s Tassel house. More importantly, however, the work deliberately revives a remarkable episode of the architectural history of Antwerp. Antwerp is not only the native city of Henry Van De Velde, one of the protagonists of Art Nouveau, but it also boasts several major accomplishments by architects such as Van Averbek, Van der Gucht, and De Weerd. In the districts of Antwerpen Zuid and Zurenborg, and on Cogels-Osylei, these figures erected several fine examples of Art Nouveau architecture, for which they even earned the admiration of Renaat Braem, a hardcore modernist architect.¹

McCorkle’s oeuvre goes beyond a free style exercise in the spirit of Art Nouveau. The movement serves as a vehicle for a critique of the current relation between architecture, art, and design. McCorkle’s work does not advocate a simple re-

vival of the plea for achieving a complete fusion of art and everyday life, for the ultimate *Gesamtkunstwerk*. It does more than reopen a discussion that is exactly one century old. Rather, it “adapts” it, in the theatrical sense of the word. It restages the debate, but adjusts it to the present conditions and to a particular geographical location. It invites us to revisit the context of a historical discussion and to investigate its contemporary relevance. Nowadays, one no longer needs to argue in favour of a total fusion of the artistic and the functional, of the aesthetic and the utilitarian. This fusion has simply shifted. It is no longer the product of an avant-garde project such as Art Nouveau or the later Bauhaus. It has reached its climax in the ever more aggressive culture industry and found its ultimate form in the most border-crossing discipline of all: design. In design, the aesthetic and the utilitarian are not just fused: they are completely absorbed by commercial motives. Just about everything is “designed” these days: not only architectural projects and art shows, but also clothes and genetics – “from jeans to genes.” In fact, design is to the recent turn-of-the-century what Art Nouveau was to the previous one. It is the “style 2000.”² The dream of ultimately blending all disciplines – the “personalized” treatment of objects and the omnipresence of styling – is at last coming true in contemporary or “modern” design. This tendency, however, creates a situation of *indifference*. Every fringe, rough edge, or unnecessary remnant – whether of an interior, a body, or a company – is neatly smoothed away and subjected to an appropriate design solution. For every problem there is a tailor-made resolution. But once again, this tends to leave no room for the position defended so strongly by Adolf Loos in his well-known 1908 essay “Ornament and Crime” and its fulminations against Art Nouveau: *Spielraum* or “running room.”³ When everything is streamlined, polished, and above all stylized to perfection, there is no margin left for culture, and for art in particular, to *distinguish* itself. Instead, its only task is to deliver artistic *surplus*.

It is significant that McCorkle restages the debate within the context of an art institution. The modernist project of functionalism and purity has probably never found a more complete execution than in the spaces of the art world. Le Corbusier’s creed that modern life stands out with greatest def-



COREY McCORKLE, *NEW LIFE EXPO*, 1997; BOIS LAMINÉ À LA MAIN, TAPIS_HAND LAMINATED BIRCH, CARPET UPHOLSTERY AND CARPET, 56 x 112 x 36 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST ET_AND STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.



COREY McCORKLE, *MIDDLE OF NOWHERE*, 2002, PROJECTION DE 40 DIAPOSITIVES EN BOUCLE; SLIDE PROJECTION COMPRISED OF 40 LOOPED SLIDES; PHOTOS REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE; COURTESY THE ARTIST ET AND STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.

inition against white walls, that architectural white-wash functions as “an x-ray of beauty,” has been rigorously applied in galleries and museums. For figures such as Le Corbusier, modernity was no longer a matter of a new art or style, but of a new spirit, *un esprit nouveau*. If modern culture was to manifest itself, the sensual coat of decoration had to be replaced by a thin skin of white paint. Or, in Le Corbusier’s deliberately paradoxical words: “today’s decorative arts are without decoration.”⁴ The materiality of representation had to make way for the immateriality of pure presentation: the clear view. It is not surprising, therefore, that his white-wash operation was rigorously followed in the arts and in the art world. Modern art simply “demanded”



a space where it could lead a life of its own in self-contained solitude. The result has meanwhile gone down in history as “the white cube,” which Brian O’Doherty, in his legendary essay “Inside the White Cube” from 1976, has labelled as “modernism’s greatest invention.”⁵ The white cube embodies the process of deracination and alienation that every modern work of art is doomed to undergo. It radically materializes the difference between art space and the real world. The recent history of art, however, displays a particularly wide range of architectural interventions that have pinpointed, exposed, and analyzed the ideological premises of neutrality and separation, as well as the social, political, and economic mechanisms that dictate the white cube.

The difference installed by the white cube has turned out to be too manifest and too artificial. By now, white cubes have been locked, occupied, stuffed or left vacant; their walls have been torn down, vandalized, broken open, sawed through, or wrapped.

At first sight, the opening in the wall between the first and the second gallery rooms at *objectif_exhibitions* seems to position McCorkle’s work within this tradition of institutional critique. *Cutting (Office Baroque)* explicitly refers to the cutting piece that Gordon Matta-Clark created in 1977 in a vacant office building in Antwerp. McCorkle pays tribute to an artist who tried, at the end of the 1960s, to literally and metaphorically “break open” the modernist project both in art and in architecture.



COREY McCORKLE, *CUTTING (OFFICE BAROQUE)*, 2004, MUR DÉCOUPÉ SELON LE SCHÈME DE TROIS CERCLES SUPERPOSÉS_CUT THROUGH THE NEGATIVE SPACE OF THREE OVERLAPPING CIRCLES; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST, OBJECTIF_EXHIBITIONS, ANTWERP, ET_AND STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.



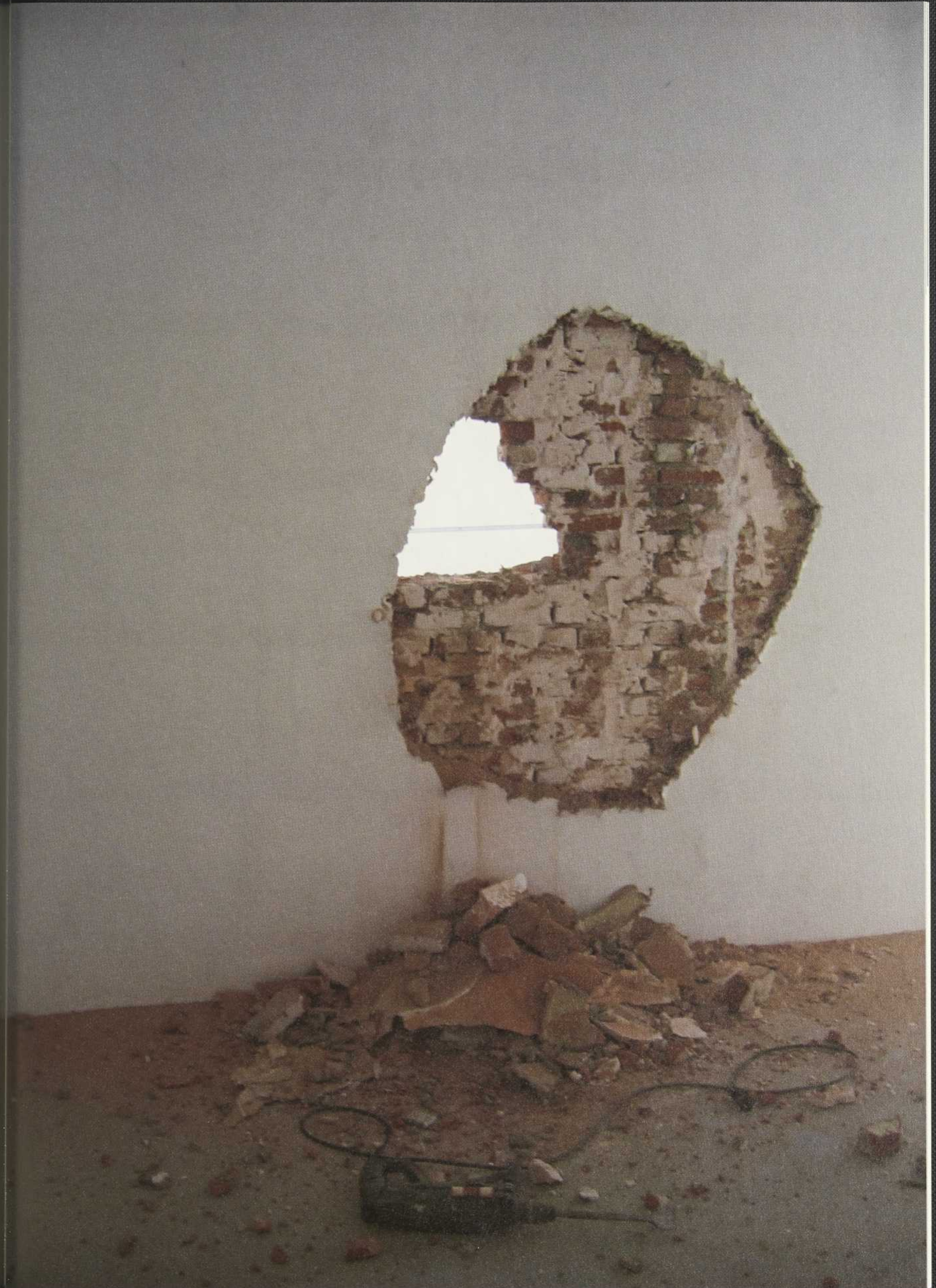
COREY McCORKLE, *TERMINATIF* (PREMIER PLAN_FOREGROUND), 2004, PANNEAUX EN ACRYLIQUE, TERRE, PLANTES_CAST ACRYLIC PANELS, SOIL AND PLANTS, 490 x 95 CM; ARRIÈRE PLAN_BACKGROUND: *CUTTING* (*OFFICE BAROQUE*), MUR DÉCOUPÉ SELON LE SCHÈME DE TROIS CERCLES SUPERPOSÉS_CUT THROUGH THE NEGATIVE SPACE OF THREE OVERLAPPING CIRCLES; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_COURTESY THE ARTIST, OBJECTIF_EXHIBITIONS, ANTWERP, ET_AND STEPHEN FRIEDMAN GALLERY, LONDON.

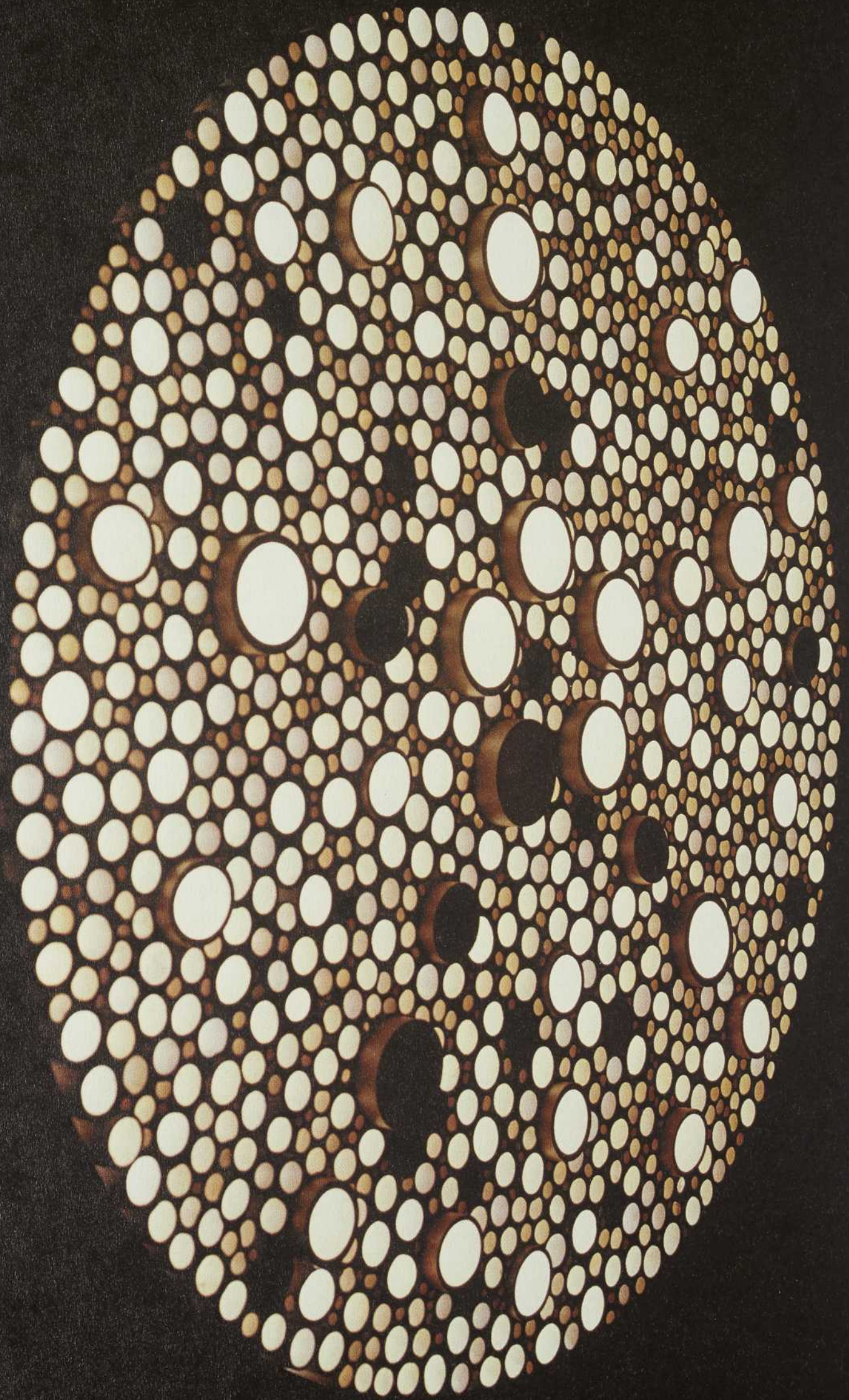
Matta-Clark looked for an alternative to the white cube – which is so well suited to minimal art, the dominant movement at the time – and turned to mostly dilapidated buildings in the outside world. His practice – once characterized by John Baldessari as “messy minimalist” – is paradigmatic of the aversion post-minimalist artists have to the clean spaces representative of the traditional art circuit.⁶ They sought out spaces where art could no longer rely on its surroundings to unfailingly guarantee its status, but had to constitute a difference with the world by itself by its own means. At the same time, these artists refused to deliver slick and shiny objects any longer. They seemed to sense that the minimalist idiom would one day become *salonfähig*, a development that Clement Greenberg actually predicted as early as 1967 when he dismissed minimal art – although on account of its lack of aesthetic surprise – as “good design.”⁷ Nowadays, design is synonymous with an aesthetic of austerity, with minimalist *chic*. Minimalism has become pervasive. It can be found in the interiors of John Pawson, in the galleries of Richard Gluckmann, over the sofas of Molteni, in the furniture designs of Maarten Van Severen, on the bottles of Absolut Vodka, and on the packages of Marlboro Light cigarettes.

McCorkle does not flee from the domination of minimalism, nor does he seek out other horizons as Matta-Clark did. In this age, a staged departure has simply become pathetic, and so he invariably operates within the customary spaces of the art world. Instead, McCorkle thematizes the departure itself and works it through in a formal way, as is exemplified by the abstracted Findhorn motif. The Findhorn garden community and other favourite subjects of his, such as the Utopian garden city project Auroville and the heritage of psychedelic movements such as New Age and Flower Power, represent concrete attempts that have been made since the 1960s to question the project of high modernism and, in extremis, to quite literally leave it behind.⁸ Then, as before, the aim was to make a “difference.” It is not surprising, therefore, that these escapist movements, precisely in their reaction to modernist asceticism, were characterized by a revival of Art Nouveau and Jugendstil. The fantasy according to which the modern spirit attains its fullest development in an aseptic, standardized, machine-like *space* was smothered in interiors and

settlements abounding with lyrical and organic ornament. Spiritual enlightenment was, once again, considered the product of an expressive and individualized *environment* in tune with nature. In McCorkle’s work, however, this nature is reduced to a symbolic presence. This is achieved for instance with the aid of a few lonely hanging plants scattered about the gallery (*Linx*), or by the self-regulating but inaccessible terrarium (*Terminatif*). The solace they are imagined to offer never amounts to more than an empty promise. The environment, on the other hand, is not comprehensive either. *New Ruin (Sonic Nimbus)* (2002), a work installed at the Stephen Friedman Gallery in 2002, consists of a full-scale model of the circular architectural canopy of the reverberation chamber in one of the pavilions in the city of Auroville, which was designed in the 1960s by French architect Roger Anger, an associate of Le Corbusier at Chandigarh. McCorkle didn’t construct an enclosing space but placed only the spherical architectural fragment on the lowered ceiling of the front gallery space. Like a ruin, the ornate piece only “reminds” us of the revelatory sonic experience offered by the original chamber. The sole atmospheric experience is provided by a minimalist vinyl circle placed on the gallery’s large bay window (*Control*, 2002), which imbues the gallery with yellow light reminiscent of the infiltrating light in the dome of the Matrimandir, the golden-plated dome at the centre of the city. Again, a single hanging ivy functions as a mere allegory of a natural setting.

McCorkle is not urging an unconditional return to Art Nouveau as a historical period or a local architectural context, nor does he strive for a fashionable and tailor-made restyling of contemporary art spaces. McCorkle’s contextually designed objects and installations are aimed at the status and the identity of those spaces. Although he introduces precisely those elements that hardcore modernists like Loos or Le Corbusier wanted to banish from architecture at all costs, he does so, ultimately, for similar reasons. **In the current era characterized by a constant striving to blend artistic disciplines, dissolve institutional domains, and liquidate critical distances, it seems ever more important to create spaces that allow for distinction, that afford room for “difference.”** And it is this crucial yet often forgotten insight that is elegantly evoked by McCorkle’s distinctive works.





Wou
doct
& U
he c
In r
com
as t
boo
the
boo
A&S
shif
and
arti

Se
Co
iss
l'a
ver
ses
sig
M
co
gr
ce
n
l'a
s'
du

Co
pe

Wouter Davidts is an engineer-architect and a post-doctoral researcher at the Department of Architecture & Urban Planning at the University of Ghent, where he obtained a PhD on museum architecture in 2003. In recent years, he has published on the museum, contemporary art and architecture in such magazines as *Open*, *Archis* and *De Witte Raaf*, and in several books and exhibition catalogues. In 2000 he edited the publication "B-sites." In the spring of 2005, his book on museum architecture will be published by A&S/books. His current scholarly work focuses on the shifts in postwar artistic attitudes towards architecture and on the architectural status of the contemporary artist's studio.

Selon Wouter Davidts, les installations hybrides de Corey McCorkle opèrent une fusion de stratégies issues de diverses histoires de l'art (les arts visuels, l'architecture, le design). En explorant les mouvements psychédéliques et les utopies modernes, ses œuvres critiquent la nature ambivalente du design dans la société contemporaine. Les projets de McCorkle s'adaptent aux débats modernistes en contextualisant ces derniers dans des situations géographiques précises dont l'histoire est reflétée par les œuvres. Ainsi, l'esthétique de McCorkle renouvelle plusieurs conceptions modernes de l'espace (de l'art nouveau au cube blanc) dont la valeur critique s'affirme dans la « différence » en révélant le poids du présent dans l'acte artistique.

NOTES

1. Renaat Braem, *De Art Nouveau en wij* (Brussels: Paleis der Academiën, 1969).
2. Hal Foster, *Design and Crime and Other Diatribes* (London and New York: Verso 2002), 19.
3. As translated by Hal Foster in *Design and Crime*, 16. Foster rightly states that this is precisely the reason why it is so important now to return to the debate around Art Nouveau. With the title of his book, Foster alludes to Loos's essay "Ornament and Crime." But Foster no longer takes offence at ornament. In his view, the crime that Loos accused Art Nouveau of, that is, its almost obsessive preoccupation with ornamentation, is now equalled by the compulsive application of design.
4. My translation. The original French text of 1925 reads: "L'art décoratif d'aujourd'hui n'a pas de décor!" See: Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui* (Paris: Flammarion, 1996), 84.
5. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999), 87.
6. John Baldessari, as cited in Mary Jane Jacob, ed., *Gordon Matta-Clark: A Retrospective* (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985), 19. For a discussion of the spatial and architectural strategies of such post-minimal figures as Gordon Matta-Clark, see to my article "Messy Minimalism" in *De Witte Raaf* 93 (2001): 1-5.
7. Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, in Maurice Tuchman, ed., *American Sculpture of the Sixties* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1967).
8. For an overview of works by McCorkle that deal with these "constructed Utopias," see Philippe Pirotte "The Empty Over The Full," in *Corey McCorkle. Jugendstill* (Antwerp: objectif_ exhibitions, 2004).

Livres et revues **Books and Magazines****Ouvrages théoriques** *Essays*

Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, 319 p., ill. coul.



En tant qu'expression collective ou individuelle s'insérant dans le monde social, l'art a sans doute toujours été politique. Il a toujours désigné une façon de marquer l'espace public. Mais ce que l'on appelle «art politique» est évidemment autre chose. Il se veut le témoin d'une réalité en marche et tente, par conséquent, de donner au spectateur la pleine mesure du monde tel qu'il va. À ce sujet, l'auteur de cet essai, Dominique

Baqué, remarque que c'est, à la limite, l'art révolutionnaire qui devrait être le plus «efficace et convaincant». Pourtant, ajoute l'auteur dans un même souffle, en se convertissant rapidement en idéologie, cette liaison entre l'art et le pouvoir est considérée, depuis Mai 1968, dangereuse par les artistes. De là le problème: qu'en est-il désormais de l'intention critique des artistes plasticiens? De quel engagement s'agit-il? Or, pour l'auteur, spécialiste de l'art photographique, le travail artistique qui est proposé dans le contexte de ce qu'il convient d'appeler «l'extrême contemporain» tombe souvent à plat en matière d'implication sur le plan social.

En référence au philosophe Kant, Baqué considère que la force de l'œuvre d'art réside dans le fait qu'elle donne à penser. Or, malheureusement, juge l'auteur, en se faisant intimiste, ou en se retirant dans l'*entertainment*, l'artiste se fabrique de plus en plus un monde en dehors du monde. Son action n'a plus la force de déranger les consciences, mais de les divertir de manière intelligente. Par conséquent, une grande part de l'art contemporain s'avère naïf. Il a beau opérer avec sarcasme et ironie, flirtant d'une certaine manière avec la geste cynique, les provocations de ces pratiques artistiques n'ont rien de bouleversant, puisque tout se fait dans l'antré bienveillant d'un milieu

de l'art complice. On pourrait alors croire que l'art dit relationnel sera mieux considéré aux yeux de l'auteur. Or, rien de plus faux. En règle générale, avance Baqué, les pratiques qui expérimentent cette esthétique se complaisent dans l'illusion du social, ce qui a pour résultat de ne proposer que «des sensations dérisoires, des échanges inchoatifs, des fêtes factices». L'auteur se moque également de l'art humaniste qui, au nom des droits de l'homme, se contente d'actions caritatives tournées en spectacle. Bref, le mariage entre art et politique semble devenu infructueux. C'est pourquoi, propose Baqué, lorsqu'il s'agit de «prendre avec justesse l'exacte mesure d'un art à vocation politique», le documentaire demeure la seule voie à suivre. C'est que, pour témoigner du politique, il est une formidable «machine à penser». Ne se voulant pas nécessairement objective, l'approche du réel du documentaire tente toutefois d'élaborer des formes visuelles qui tiennent compte de la parole de l'autre. En ce sens, même si certains artistes produisent toujours des «effets politiques» en adoptant une stratégie du retrait, de l'invisibilité et du silence (A. Jaar, J. Salmon, les Gerz, etc.), seuls les documentaristes (A. Sekula, M. Patout, G. Saussier, etc.) semblent être aujourd'hui en mesure de reconstruire «la parole comme témoignage transmissible». Et, de toute évidence, en produisant

de l'être-avec, le documentaire opère à l'écart des «bruyantes imageries postmodernes» là où, pour saisir la réalité au plus près, il ira jusqu'à témoigner de l'événement au-delà de la représentation. Parce que volontairement polémique, cet essai ne fera certes pas l'unanimité. Même s'il souligne avec raison les contradictions de certaines pratiques de l'art contemporain, l'analyse rapide que l'auteure en fait ne rend pas justice au travail artistique de la plupart des pratiques évoquées. D'ailleurs, s'il faut pour donner à penser que l'œuvre d'art ait pour fonction de témoigner du réel, de toute évidence, l'art contemporain n'est pas toujours à la hauteur. Par conséquent, l'auteure a une thèse à défendre, à savoir que les artistes plasticiens, depuis qu'ils ont quitté le monde de l'image en tant que reflet du réel, ont bien peu de prise sur la réalité politique dans laquelle s'affirme, selon Baqué, la vraie vie. Reste à se demander si la propre recherche de l'auteure sur les effets politiques du documentaire, confinée toujours aux mêmes sources, trouve la crédibilité qu'il faut pour convaincre le lecteur de la justesse de son propos.

> André-Louis Paré

Martha Rosler, *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 2004, 396 pp., ill. b. & w.

It is a thrill to find Martha Rosler's important and influential essays now available in this new compendium. Rosler has never been adequately recognized for her critical writings, which extend over the last three decades, in which her activist voice joins with erudite analysis. The writings in this publi-

cation span from the late 1970s to the turn of the twenty-first century, and while most were previously published, some are now revised, while other essays, which began as lectures, are published for the first time.

Rosler, also an artist and teacher, is best known for two essays, both republished here: "In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)" and "Video: Shedding the Utopian Moment." Both were originally published in Canada. The first by the Press of the Nova Scotia College of Art and Design in *Martha Rosler: 3 Works* (1981), and the second, which began as a talk at the Université du Québec à Montréal, by Artex in *Video* (1986), edited by René Payant. While the former essay almost single-handedly dismantled the entrenched traditions of the American documentary photographic practice that reached back to the 1950s, the latter explored video as a voice of aesthetic and social dissent questioning both video art's relation to the mass media and its eventual acceptance within the discursive structures and institutional conventions of the museum. In both essays, and in others that followed, Rosler struggles with the inevitable hegemony of the artworld viewed through power relations and politics of representation. As we now live in harsh and troubled political times, art's placement within the public sphere as a generator of dialogue remains consistently important. Rosler's art and writings, with their starting points of social and political change, elicit the need for continued critical analysis; her combining of theory with practice is as important today as it was for the 1970s and 1980s.

> Petra Rigby Watson

Radu Stern, *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004, 208 pp., ill. b. & w. & col.

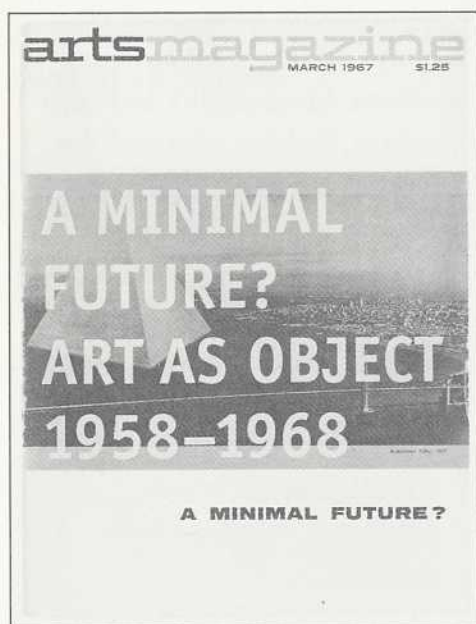
As *Against Fashion* makes abundantly clear, fashion has held a special interest for artists since the beginnings of avant-gardism in the mid-nineteenth century. Whether clothing served as a medium in which creative principles were applied to the warp and woof of everyday life, a means by which the fabric of social relations could be revolutionized or re-engineered, or a tempting target for critiques of tradition, functionality and commercialism, fashion attracted the attention of artists from a number of aesthetic and political positions. "Reform" was a term often present in discourses rethinking the possibilities of fashion, and while some artists extolled extreme individuality and liberated self-expression via outrageous configurations of cloth and colour, others championed extreme conformity in designing prototypes for universal, egalitarian costumes. Both artistic camps, however, had at their source a similar desire to break out of the circumscribed boundaries of high art and to intervene materially into quotidian existence.

With haute couture, such a central fixture in contemporary art and culture, Radu Stern provides informative and essential background history on early modern precedents. Her survey covers eighty years of sartorial explorations from Romanticism and Aesthetic Dress in the nineteenth century to Futurist and Constructivist experiments in the twentieth. Over two dozen manifestos and critical texts by Elizabeth Cady Stanton, Oscar Wilde, Henry van de Velde, F.T.

Marinetti, Aleksandra Exter and Sonia Delaunay, among others, testify to the degree to which the highly visible site of fashion spurred artistic imaginations, Utopian thinking and concerns for social responsibility.

> Jim Drobnick

Catalogues et monographies
Catalogues and Monographs



Anne Goldstein (éd.), *A Minimal Future? Art As Object 1958-1968*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA et Londres, UK: MIT Press, 2004. 452 p., ill. n. et b. et coul.

Ce catalogue accompagne l'exposition éponyme qui s'est tenue au Musée d'art contemporain (MOCA) de Los Angeles du 14 mars au 2 août 2004. Le titre *A Minimal Future?* reprend celui de la couverture du numéro de mars 1967 de la revue *Arts Magazine*, tribune importante pour le rayonnement du minimalisme. Anne Goldstein cite dans son texte d'introduction du cata-

logue l'article de John Perreault «A Minimal Future?; Union-Made: Report on a Phenomenon» qui figurait dans ce numéro de *Arts Magazine* et qui exprimait un certain scepticisme face au futur du minimalisme, que l'auteur voyait comme un style parmi d'autres qui ne laisserait comme héritage à l'art que quelques artistes clés. Or, ce catalogue du MOCA démontre bien l'étendue du minimalisme et sa contribution à la remise en question de l'objet d'art, du rôle de l'artiste et du regardeur dans l'art contemporain.

L'objectif de l'exposition du MOCA, qui a lieu quarante ans après l'apparition des premières œuvres minimalistes, était, explique Goldstein, de poser la question suivante: «Quelles sont les conséquences et polémiques de l'art minimaliste, de ses praticiens, conservateurs, critiques et historiens?» Chacun des essais de ce catalogue adresse cette question à partir de points de vue très variés et soulève des observations inédites sur ces pratiques. On y réexamine l'émergence du minimalisme dans le contexte culturel américain en lien avec le modernisme, le pop art, l'art conceptuel ainsi que les disciplines de la danse et de la musique. Dans son essai «Another Minimalism», James Meyer trace une topographie du (ou des) minimalisme(s) en Amérique dans l'opposition *East Coast/West Coast*, soit le stéréotype du *Minimal Art* new-yorkais d'un côté et le *Finish Fetish* de Los Angeles de l'autre. Il s'intéresse en particulier aux œuvres de Larry Bell et de John McCracken qui transcendent, selon lui, de manière exemplaire ces divisions géographiques. Jonathan Flatley, dans «Allegories of Boredom», compare la notion d'«intérêt» (*interest*) dans les

œuvres de Donald Judd avec celle de «prédilection» (*liking*) dans les œuvres d'Andy Warhol. Il rend compte de la complexité de leurs démarches esthétiques, en les rapprochant, les situant dans un contexte historique caractérisé par l'«ennui» (*boredom*) et soutient qu'ils réinvestissent tous deux ce contexte d'un espace où la réaction affective est de nouveau possible.

Anne Rorimer se penche sur l'incontournable relation entre le minimalisme et l'art conceptuel et commente, entre autres, les œuvres de Dan Flavin, Eva Hesse, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Robert Smithson et Richard Artschwager. Carrie Lambert explore ce qui constitue le minimalisme à travers des exemples de performances en danse, entre autres celles de Simone Forti, Trisha Brown et Yvonne Rainer. Elle interroge la notion de théâtralité, les éléments de mouvement et de fixité, le rôle du regardeur. Enfin, Diedrich Diederichsen explique les impacts du minimalisme dans la musique, se référant par exemple aux œuvres de Steve Reich, John Cale, Terry Riley et LaMonte Young.

Ainsi, par la diversité des aspects couverts, les différentes relectures originales et critiques proposées de l'histoire de ce mouvement, la quantité d'artistes qui y sont représentés (une quarantaine) ainsi que la documentation visuelle et historique exhaustive qu'il offre, ce catalogue rappelle l'importance colossale du minimalisme en contribuant à élargir la réflexion et la discussion sur ce mouvement.

> Sarah-Jane Lewis

Paul McCarthy, *Piccadilly Circus/Bunker Basement*, Zurich: Scalo, 2005, 2 vols., 348 pp., ill. col.

Piccadilly Circus/Bunker Basement is a two-volume edition documenting performances and installations that took place in an abandoned bank in London's Piccadilly, now the converted Hauser & Wirth London gallery space, and McCarthy's studio outside of Los Angeles. The volumes are huge, sleek, and uncompromisingly artful, even if it is unclear at times what they mean. Essays by Robert Storr and Ralph Rugoff attempt to offer guiding voices, but in a certain way McCarthy actively resists the normalization that happens with uncomplicated explanations of meaning.

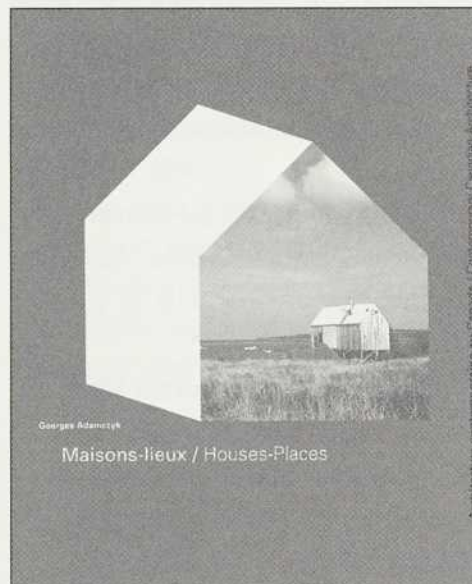
This is not to say the work is absent of meaning. *Piccadilly Circus/Bunker Basement* is a kind of modern day political carnival. Rabelais described the world of the medieval carnival as a spectacle in which Christian and feudal norms are inverted – where officialdom, etiquette, and decency are substituted (for a moment) with the grotesque and the excessive. But the apparent freedom afforded to perform excess during the carnival exists precisely because of the otherwise strict regimentation of everyday life. Yet, McCarthy's engagement with contemporary politics shows that the excess of the political everyday is the norm, rather than a break from a norm. The performances centre around three giant-headed characters: the President (George W. Bush), the Queen (the Queen Mum), and the Terrorist (Osama bin Laden), complete with a turban modeled on the Guggenheim Museum. Each of the characters appears in multiple; the multiples dry hump tables, repan themselves

and one another, and madly cover every surface with ketchup, chocolate and smashed pastries. While there is little explanation offered for the things that go on in the performance, *Piccadilly Circus/Bunker Basement* seems to be McCarthy's appraisal of geopolitics rather than simply satire – the performances reflect a political milieu that is outrageous and gruesome more than creating one of its own.

> Todd Meyers

Ouvrages reçus_ Selected Titles

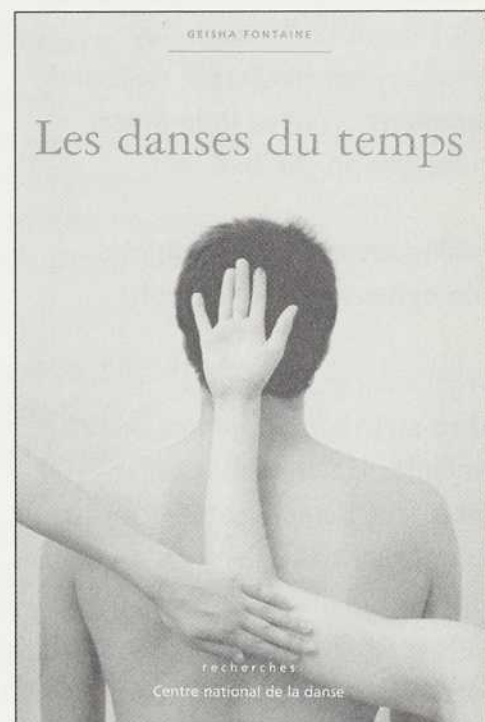
Ouvrages théoriques_Essays



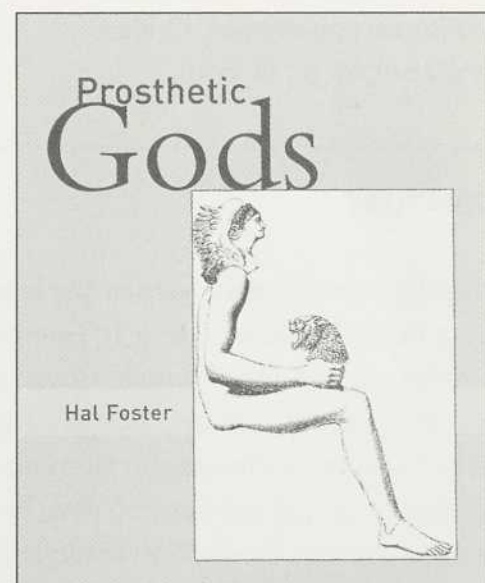
Georges Adamczyk, *Maisons-lieux/Houses-Places. Architecture contemporaine au Canada*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 2004, 192 p., ill. coul.

Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, 230 p., ill. coul.
Pierre-Damien Huyghe, *Le différend esthétique*, Belval, les éditions Circé, 2004, 162 p.

Guy Debord, *Panegyric, Volumes 1 & 2*, translated by James Brook and John Mchale, London and New York: Verso, 2004, 182 pp., ill. b. & w.
Atom Egoyan and Ian Balfour (eds.), *Subtitles: On the Foreignness of Film*, Cambridge, MA, and London, UK: MIT Press, 2004, 344 pp., ill. col.



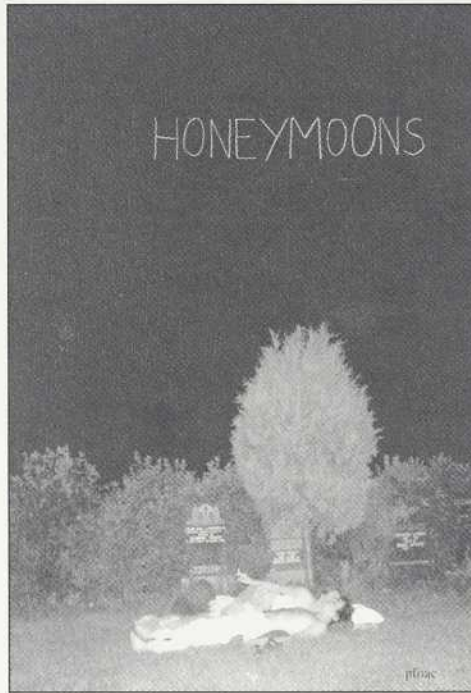
Geisha Fontaine, *Les danses du temps. Recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de danse, 2004, 270 p., ill. n. et b.
Hal Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge, MA, and London, UK, MIT Press, 2004, 456 pp., ill. b. & w. & col.



Barabra Le Maître, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004, 160 p.
 Françoise Levallant (dir.), *Les écrits d'artistes depuis 1940*, Paris, Institut mémoire de l'édition contemporaine, 2004, 510 p., ill. n. et b.
 Thomas Waugh with Willie Walker, *Lust Unearthed: Vintage Gay Graphics from the DuBek Collection*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2004, 320 pp., ill. b. & w.

Catalogues et Monographies_ Catalogues and Monographs

Artefact 2004. Sculptures urbaines/Urban Sculptures, textes par Gilles Daigneault, Denise Desautels, Serge Fiset et Élisabeth Recurt, Montréal, Centre d'art public, 2004, 106 p., ill. n. et b. et coul.
Avancer dans le brouillard. Karilee Fuglem, Jean-Pierre Gauthier, Michael A. Robinson, Claire Savoie, Angèle Verret, texte par Anne-Marie Ninacs, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, 112 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).
Cynthia Girard. Fictions Sylvestres, texte par Réal Lussier, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2005, 24 p., ill. coul. (text also in English).
Décosterd & Rahm. Distortions. Architecture 2000-2005, Orléan, HXX, 2005, n. p., ill. coul.



Honeymoons, Michel de Broin et Ève K. Tremblay, textes par Eduardo Ralickas et Udo Karl de Sauriac, Montréal, PFOAC, 2004, n. p., ill. coul. (text also in English).
In-A-Gadda-Da-Vida, Angus Fairhurst, Damien Hirst, Sarah Lucas, texts by Gregor Muir and Clarrie Wallis, Londres: Tate Britain, 2004, 112 pp., ill. col.
Jannis Kounellis, texts by Bruno Corà and Denys Zacharopoulos, Athens: Emet, 2004, 150 pp., ill. b. & w. (textes aussi en grec).
Jan Fabre, Gaude Succurrere Vitæ, texts by Stefan Hertmans *et al.*, Gent: s.m.a.k., Stedelijk Museum Voor actuele Kunst; Bergam: Galleria d'arte Moderna e Contemporanea; Barcelona: Fundació Joan

Miró; Lyon: Musée d'art contemporain, 2004, 338 pp., ill. col. (textes aussi en espagnol).

Les 20 ans du CIAC: 1984-2004, édité par Colette Tougas, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 2004, 254 p., ill. coul. (texts also in English).

Michel Campeau, Arborescences.

Beauté et paradoxes, texte par Mona Hakim, Longueuil, Plein sud, 2004, 48 p., ill. coul.

Part de vie, part de jeu. Une incursion critique dans l'œuvre graphique et sculpturale de Michel Goulet, texte par Josée Bélisle, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004, 86 p., ill. coul. (text also in English).

Peter Gnass. Couper/Coller, textes par Eve-Lyne Beaudry, Louise Déry, Jocelyne Fortin, Patrice Loubier, Louise Poissant et Marcel Saint-Pierre, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2004, 128 p., ill. coul.

Regarder, observer, surveiller, texte par Nicole Gingras, Chicoutimi, Séquence, 2004, 70 p., ill. coul.

Transcultures, text by Anna Kafetsi, Athens: Emet, 2004, 150 p., ill. coul. (texte aussi en grec).

Livre d'artiste_Artist's Book

Raymonde April, *Soleils couchants*, Québec, J'ai vu, 2004, 64 p., ill. coul.

ERRATUM

Dans l'article d'Évence Verdier sur le travail d'Andrea Blum paru dans PARACHUTE 117, les crédits pour *Nomadic House* (p. 53 et 61) auraient dû être_In Évence Verdier's essay on the work of Andrea Blum, which was published in PARACHUTE 117, the caption for *Nomadic House* (p. 53 and 61) should have read: *Nomadic House*, 2003; photo reproduite avec l'aimable permission de_courtesy art3 dépôt du Fonds national d'art contemporain.

Dans l'article de Christophe Domino sur le travail de Iain Baxter paru dans PARACHUTE 117, les crédits pour *Inflated Landscape* (p. 72) auraient dû être_In Christophe Domino's essay on the work of Iain Baxter, which was published in PARACHUTE 117, the caption for *Inflated Landscape* (p. 72) should have read: *Inflated Landscape*, 1965; photo: Iain Baxter, reproduite avec l'aimable permission de l'artiste_courtesy the artist.

PARACHUTE

conseil d'administration_board of directors

JEAN-PIERRE GRÉMY, président du conseil_chairman
CHANTAL PONTBRIAND, présidente directrice générale_president
JOHANNE LAMOUREUX, vice-présidente_vice-president
SUZANNE BÉLANGER, secrétaire trésorier_secretary treasurer
PAUL FRASER, DAVID JOANISSE, CÉLINE POISSON, GILLES SAUCIER

directrice de la publication_editor: CHANTAL PONTBRIAND |
coordonnatrice à la rédaction_production coordinator/
adjoite à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON |
assistant editor: EDUARDO RALICKAS |
rédacteur correspondant_contributing editor: STEPHEN WRIGHT |
graphisme_design: DOMINIQUE MOUSSEAU |
collaborateurs_contributors: ALEX COLES, WOUTER DAVIDTS, KOEN DE WINTER,
JIM DROBNICK, LOUIS JACOB, LISETTE LAGNADO, SARAH-JANE LEWIS, TODD MEYERS,
MAGALI NACHTERGAEL, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, PETRA RIGBY WATSON, STEPHEN WRIGHT |
traduction_translation: TIMOTHY BARNARD, DENIS LESSARD, BERNARD SCHÜTZE,
STEPHEN WRIGHT |
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 |

PARACHUTE

rédaction, administration, éditorial and administrative offices

PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 (514) 842-9805 F: (514) 842-9319
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

abonnement_subscription

tarifs des abonnements_subscription rates: **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

diffusion_distribution

ANGLETERRE ET IRLANDE_ENGLAND AND IRELAND: Central Books, 99 Wallis Road (London) E9 5LN +44 (0) 845 458 9925 F: +44 (0) 845 458 9912 magazines@centralbooks.com www.centralbooks.com AUSTRALIE_AUSTRALIA: Selectair Distribution Services, P.O. BOX 1466, Double Bay NSW 1360 T/F: + 61 2 93718866 derek@selectair.com.au www.selectair.com.au Pour connaître le point le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +61 (0)2 9371-8866 BRÉSIL_BRAZIL: Black & White, Rua Vespasiano, 560, Vila Romana, São Paulo, Cep. 05044-050 T: 55 (11) 3573 6668 F: 55 (11) 3675 3573. Pour connaître le point de vente le plus proche, contactez_To find the nearest outlet contact b.andwhite@uol.com.br DANEMARK_DENMARK: Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center (Nikolaj Plads), Museet for Samtidskunst (Roskilde) ESPAGNE, PORTUGAL, ITALIE_SPAIN, PORTUGAL, ITALY: ACTAR, Roca i Batlle 2 i 4, 08023 Barcelona. T: + 34 (93) 418 77 59 F: + 34 (93) 418 67 07. Pour connaître le point de vente le plus proche, au contactez_To find the nearest outlet contact info@actar-mail.com FRANCE: Sarl Dif'Pop, 21 ter, rue Voltaire 75011 Paris. Pour connaître le point le plus proche composez le_To find the nearest outlet dial +33 (0)1 40 24 21 31 F: +33 (0)1 40 24 15 88 difpop@globenet.org CANADA, ÉTATS-UNIS_UNITED STATES: Les Messageries de Presse Internationale inc., 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-5674 F: (514) 355-5676. Pour connaître le point le plus proche au Canada, composez le_To find the nearest outlet in Canada dial 1-800-463-3246, aux États-Unis_In the U.S. dial 1-800-263-9661 JAPON_JAPAN: Mori Art Museum (Tokyo), My Book Service Inc (Tokyo) order@mybookservice.co.jp LUXEMBOURG: Casino Luxembourg LIBAN_LEBANON: Levant Distribution (Beyrouth), Sélection (Beyrouth) NOUVELLE-ZÉLANDE_NEW ZEALAND: Govett-Brewster Gallery Art & Design Store Queen St. (New Plymouth) PAYS-BAS_THE NETHERLANDS: Athenaeum Boekhandel (Amsterdam), Erasmus Boekhandel (Amsterdam) SUISSE_SWITZERLAND: Librairie du Musée de l'Élysée (Lausanne)

Ce numéro de **PARACHUTE** est accompagné de **para-para- 018**. This issue of **PARACHUTE** is accompanied by **para-para- 018**.

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: Litho Acme. Imprimé au Canada_Printed in Canada. 2^e trimestre 2005_2nd trimester 2005. **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.**



Conseil des Arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Fonds de stabilisation et de
consolidation
des arts et de la culture
du Québec

PARACHUTE

revue d'art contemporain_contemporary art magazine



Trimestrielle. Des artistes et des auteurs de la scène internationale. Un laboratoire de pensée. En français et en anglais.
_A laboratory for ideas. In French and English. A quarterly. International roster of artists and writers.

L'idée de communauté_The Idea of Community 01-02-03. Mouvements de l'image_Image Shifts. Mexico. Autofictions.
Economies. Électrosons_Electrosounds. Beyrouth_Beirut. Anonymat_Anonymity. Economies bis_Economies-biz.
Démocratie_Democracy. Corps Automates_Automata. Écrans numériques_Digital Screens. Résistance_Resistance.
São Paulo. <DESIGN>. <<DESIGN>>. Extra humain_Extra Human. Frontières_Borders...

ABONNEMENT_SUBSCRIPTIONS

Canada (taxes comprises_tax included): **un an_one year** › INDIVIDU_INDIVIDUAL › 57\$ ÉTUDIANT_STUDENT › 45\$ INSTITUTION › 125\$
ORG. SANS BUT LUCRATIF_NON-PROFIT ORGANIZATION › 66\$ **deux ans_two years** › 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)

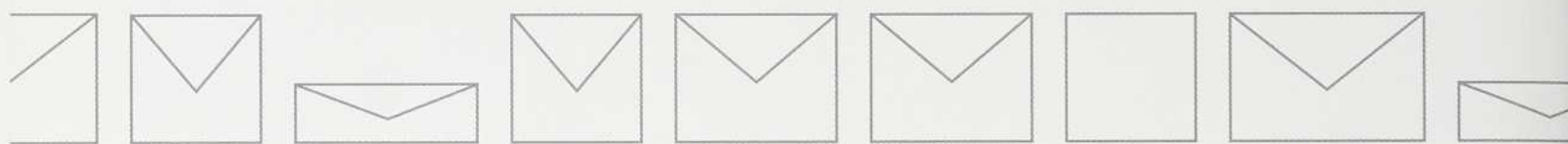
› 68 \$us (À l'extérieur de l'Amérique du Nord_Outside North America) INSTITUTION › 96€ › 125\$us

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

USA: Express Mag P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA. 12901-0239 Sans frais_Toll free: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332

www.expressmag.com expsmag@expressmag.com

[www.parachute.ca]



e-storming.com

est un **service dédié à l'envoi par Internet, d'informations** auprès d'institutions, d'organes de presse et d'amateurs d'art contemporain.

À ce jour, **plus de 40 000 personnes** reçoivent nos informations.

inscrivez-vous gratuitement !

www.e-storming.com / 18 - 20, rue de la perle / 75003 Paris / tel (33-1)01 42 25 15 58 / fax (33-1)01 42 25 10 72 / e-storming est un service de bookstoring

26 mars au 23 avril 2005

Doreen Wittenbols

www.galerieb-312.qc.ca

19 mai au 18 juin 2005

Cardiff à Montréal

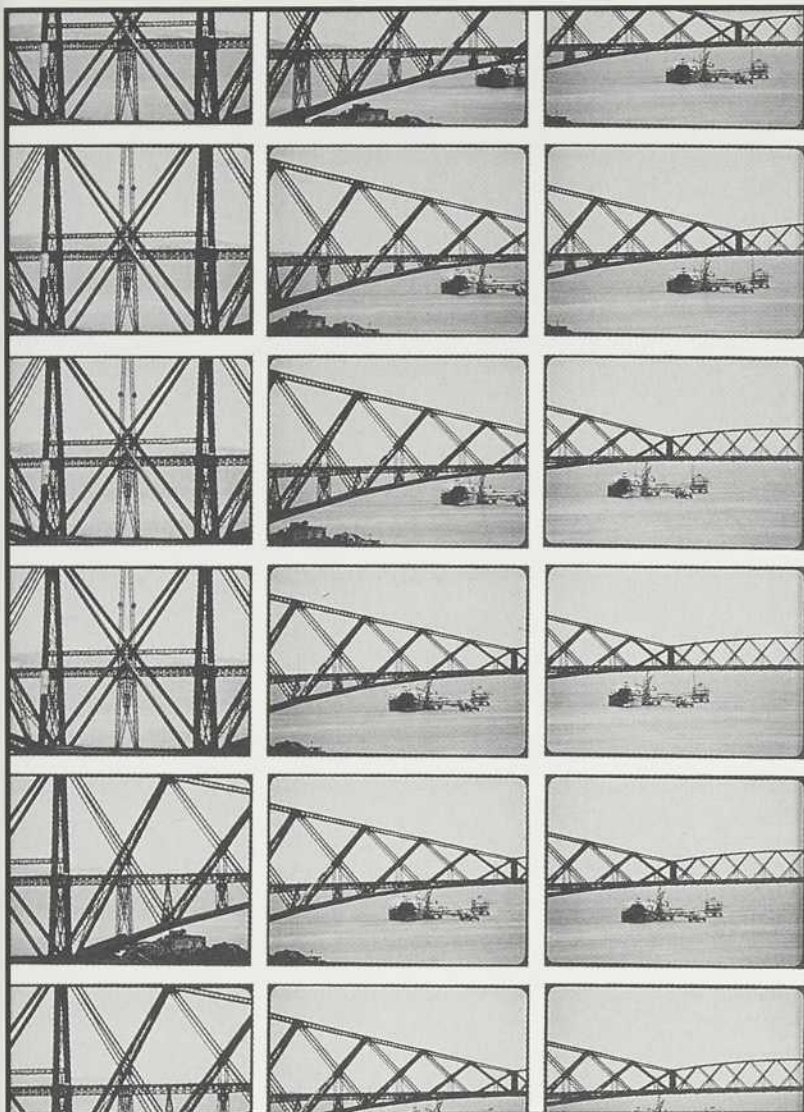
15 juillet au 27 août 2005

Montréal à Cardiff

**Galerie
B-312**

372, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 403—Montréal—(514) 874-9423—b-312@galerieb-312.qc.ca—www.galerieb-312.qc.ca—Ouvert—mardi au samedi—12 h à 17 h

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



tangente dieter appelt

du 9 mars au 22 mai 2005

Une nouvelle oeuvre majeure de l'artiste allemand Dieter Appelt, conçue à partir des vastes collections du CCA. Dans un tableau photographique magistral, Appelt transpose la logique de ce pont spectaculaire du XIXe siècle en un système de notation métrique faisant écho à l'aspect cinétique de l'ouvrage architectural.

CCA

Centre Canadien d'Architecture
1920, rue Baile, Montréal, Québec
514 939 7026 www.cca.qc.ca

Ouvert du mercredi au dimanche,
10 h à 17 h; le jeudi, 10 h à 21 h.
Entrée libre le jeudi soir de 17 h 30 à 21 h.



Forth Bridge — Cinema. Espace métrique (détail)
2004, 312 épreuves argentiques à la gélatine, 150 x 400 cm
Collection du CCA © Dieter Appelt

DIANE LANDRY. (DÉTAIL), 2005.

25 MARS - 17 AVRIL
DIANE LANDRY

22 AVRIL - 15 MAI
PARYSE MARTIN

20 MAI - 12 JUIN
ANTONIETTA GRASSI



191, rue Saint-Paul
Québec, Qc
Canada, G1K 3W2
418.692.7272
info@esthesio.com
www.esthesio.com

Société
de développement
des entreprises
culturelles

Québec



© Serge Lemonde, *Le Pilote*, 1991, acrylique sur panneau, 112 x 137 cm.
Collection de madame Véronique Riverin et monsieur Pierre Riverin
Photo : Yvan Roy

Serge Lemonde | 19.03.2005 - 01.05.2005_
Tout Lemonde Vernissage 19 mars - 15 h
Conférence 30 mars - 19 h
Commissaire : Charles Bourget

Paul Lacroix | 21.05.2005 - 26.06.2005_
Expositions dessins/photographies Vernissage 21 mai - 15 h
Conférence 1^{er} juin - 19 h
Commissaire : Laurier Lacroix

Catherine Sylvain | 09.07.2005 - 14.08.2005_
Outils pour exister Vernissage 9 juillet - 15 h
Conférence 20 juillet - 19 h

EXPRESSION

Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

495, rue Saint-Simon, Saint-Hyacinthe (Québec) J2S 5C3
T 450 773.4209 www.expression.qc.ca
F 450 773.5270 expression@expression.qc.ca

ALAIN LAFRAMBOISE

Visions domestiques III 17 mars - 23 avril 2005

ISABELLE LEDUC

Œuvres récentes 28 avril - 28 mai 2005

...des Ateliers GRAFF

BLAIN. BOULANGER. DUPUIS-BOURRET. JOOS.
LESSARD. MOORE. MORRISSETTE. WHITTOME
2-30 juin 2005

GALERIE GRAFF 963 RUE RACHEL EST MONTRÉAL (QC) H2J 2J4 514.526.2616
MER-VEN 11-18H SAM 12-17H GRAFF@VIDEOTRON.CA WWW.GRAFF.CA

Avec la participation de la SODEC

Galerie de l'UQAM / Nouvelles parutions

Glissements

Art et écriture

Artistes : Gwenaël Bélanger, Martin Dubé, Julie Favreau,
Thierry Marceau, Nelly Maurel et Myriam Yates

Auteurs : Julie Bélisle, Mélanie Boucher, Jonathan Deschênes,
Maxime Lafleur, Anik Landry et Marie-Pierre Sirois

Commissaires : Louise Déry et Audrey Genois

Jocelyn Robert

L'inclinaison du regard / The Inclination of the Gaze

Auteurs : Louise Déry et Jocelyn Robert

Lancement : le 2 avril 2005

Avec l'appui du Conseil des Arts du Canada

Disponible à la Galerie de l'UQAM, 1400 rue Berri, salle J-R120, Montréal.

www.galerie.uqam.ca

Distribution ABC Livres d'art Canada

www.ABCartbookscanada.com



Galerie de l'UQAM
www.galerie.uqam.ca

Pascal Grandmaison

2 avril au 7 mai 2005

Printemps 2005

VOLET I : 14 mai au 18 juin 2005

VOLET II : 25 juin au 30 juillet 2005

Galerie René Blouin

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

avec l'appui de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec



Couleurs

du 9 avril au 7 mai 2005

Marisa Portolese

du 14 mai au 11 juin 2005

La Galerie Trois Points est ouverte
du mercredi au vendredi de 12 h à 18 h
et le samedi de 12 h à 17 h

Société
de développement
des entreprises
culturelles

Québec

Galerie Trois Points

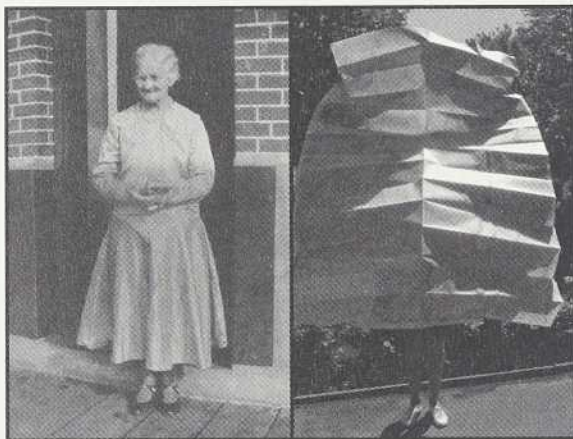
372, rue Ste-Catherine Ouest, espace 520, Montréal (Québec) Canada H3B 1A2
Téléphone : 514.866.8008 Télécopieur : 514.866.1288
j.aumont@galerietroispoints.qc.ca Site Internet : www.galerietroispoints.qc.ca

16 avril - 11 septembre 2005

AIRES DE MIGRATIONS

Raymonde APRIL / Michèle WAQUANT

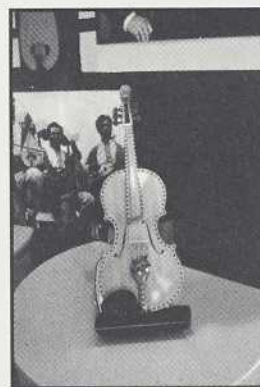
Raymonde April, Azélie Boucher,
mon arrière-grand-mère, ca 1930, photographie
d'archives, impression à jet d'encre, réalisée en 2004



Michèle Waquant, Christiane, 2002
épreuve couleur

Yvon BISSON

LES CORDES À TRAVERS LE TEMPS



Violon Norvégien «Hardangerfjelen»
avec cordes sympathiques décoré
d'incrustations



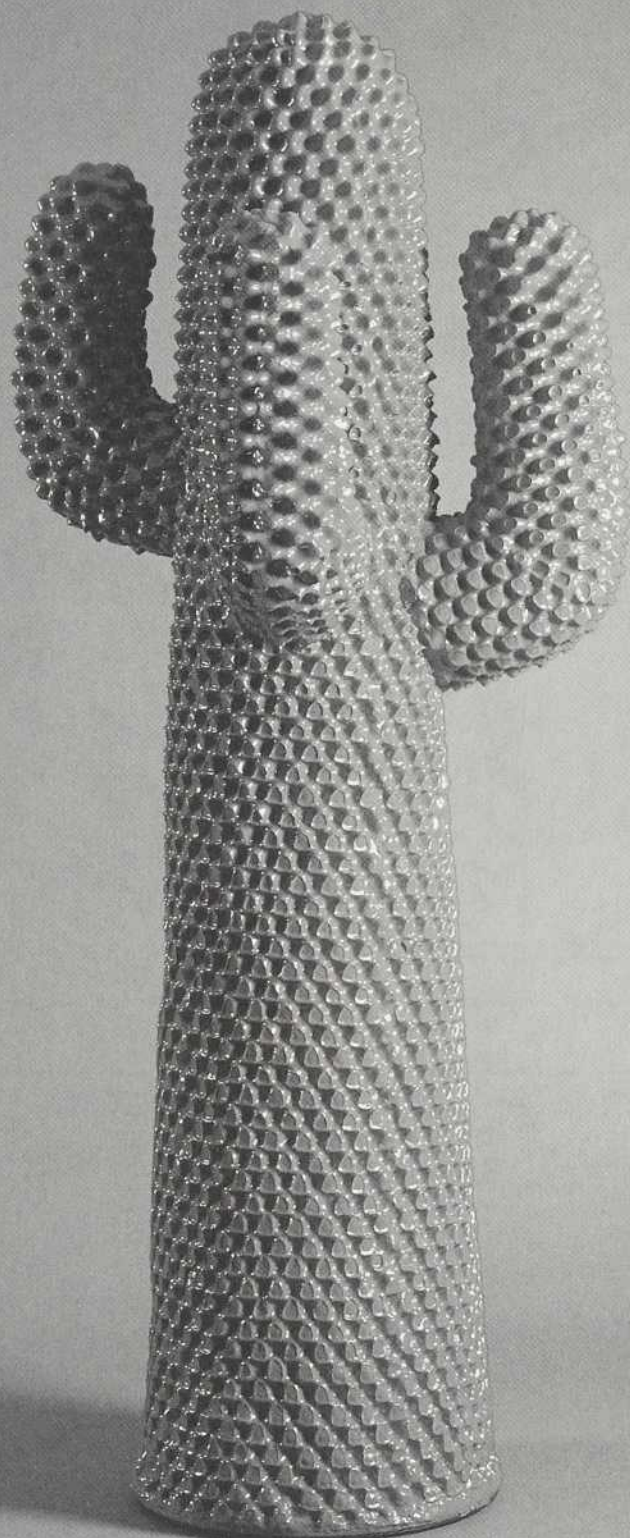
LE CENTRE D'EXPOSITION DE BAIE-SAINT-PAUL

23 RUE AMBROISE-FAFARD, BAIE-SAINT-PAUL (QUÉBEC) G3Z 2J2

T. (418) 435-3681 F. (418) 435-6269 www.centredart-bsp.qc.ca cartbstp@bellnet.ca

Ouvert du mardi au dimanche, de 10h à 17h

LE CENTRE D'EXPOSITION EST SUBVENTIONNÉ PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC



Sortez du quotidien
Découvrez cet objet de la collection
d'arts décoratifs du
Musée des beaux-arts de Montréal.

Le porte-manteau *Cactus* de Drocco et Mello fera partie de
l'exposition **Il modo italiano. Design et avant-garde en Italie
au XX^e siècle**, présenté au Musée du **4 mai au 27 août 2006**.

Pour plus d'information sur cette présentation majeure qui
regroupera quelque 450 œuvres parmi les plus représentatives
de l'époque: www.mbam.qc.ca

Musée des beaux-arts de Montréal, 1379-1380, rue Sherbrooke Ouest
Info (514) 285-2000



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Culture
et Communications
Québec



M

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL

Cynismes ?
manif d'art 3
 LA BIENNALE DE QUÉBEC

PRENEZ GARDE
 Du 1er mai au 12 juin 2005



UNE PRÉSENTATION DE
 MANIFESTATION
 INTERNATIONALE
 D'ART DE QUÉBEC
 WWW.MANIFDART.ORG

PATRICE LOUBIER, COMMISSAIRE
 ANDRÉ-LOUIS PARÉ, CO-COMMISSAIRE



Gun Holmström, *In the raw*, 2004. Vidéo. Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste.

▷ Du 22 avril- 28 mai 2005

GALERIE PRINCIPALE

KLAUS SCHERÜBEL – LE LIVRE

KLAUS SCHERÜBEL REPRODUIT *LE LIVRE*, OEUVRE INÉDITE DE MALLARMÉ. IL EN DONNE UNE NOUVELLE INTERPRÉTATION QUI RELÈVE AUTANT DE LA FICTION QUE D'UN MARCHÉ.

- ▷ LE LIVRE SERA EXPOSÉ À LA GALERIE. SON LANCEMENT AURA LIEU DANS UNE LIBRAIRIE. UN COLLOQUE SUR MALLARMÉ COMPLÉTERA CE PROGRAMME.

LES LIEUX ET LES DATES SERONT AFFICHÉS SUR LE SITE DE LA GALERIE : www.optica.ca

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

GUN HOLMSTRÖM – IN THE RAW

LES PORTRAITS VIDÉO DE GUN HOLMSTRÖM NOUS PLACENT À LA FRONTIÈRE DE LA FICTION ET DU DOCUMENTAIRE. ALTERNANT AVEC DES IMAGES MARQUÉES PAR UNE NORDICITÉ ET L'ÉTRANGÉTÉ DU DIALOGUE, *IN THE RAW*, SA PLUS RÉCENTE BANDE, ÉVOQUE UN HUIS CLOS DONT LES PERSONNAGES NE SONT EN FAIT QU'UNE SEULE ET MÊME PERSONNE.

- ▷ PRÉSENTATION PUBLIQUE EN COLLABORATION AVEC **GIV**

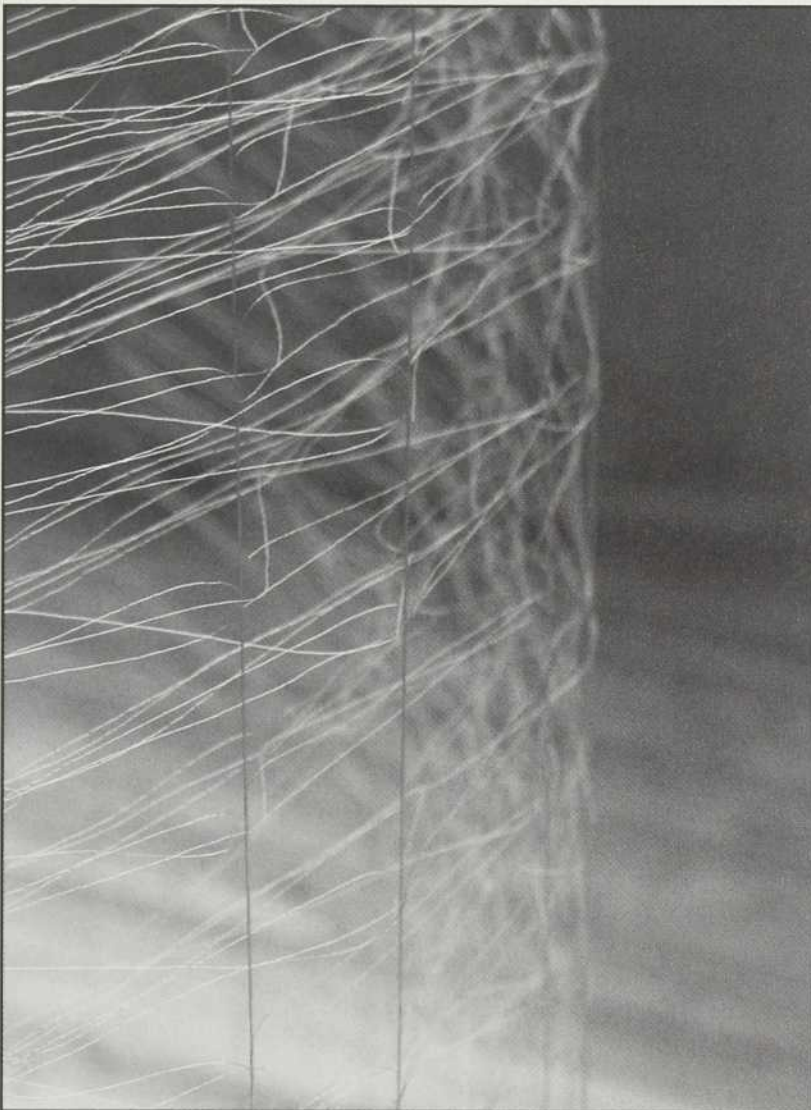
LE 20 AVRIL 2005 19H30, 5505 ST-LAURENT #3015

Optica

▷ un centre d'art contemporain
 a centre for contemporary art

372 rue Ste-Catherine ouest, suite 508, Montréal (Québec), H3B 1A2
 T: (514) 874-1666, F: (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, du Conseil des arts de la Ville de Montréal et du Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec.



PIERRE-FRANÇOIS
OUELLETTE ART
CONTEMPORAIN

372 Ste Catherine Ouest #216, Montréal
H3B 1A2 (514) 395-6032 www.pfoac.com

24 avril - 4 juin 2005
Karilee Fuglem, "Travaux récents"

6 avril - 7 mai
John Oswald, pfoac2 (suite 423)

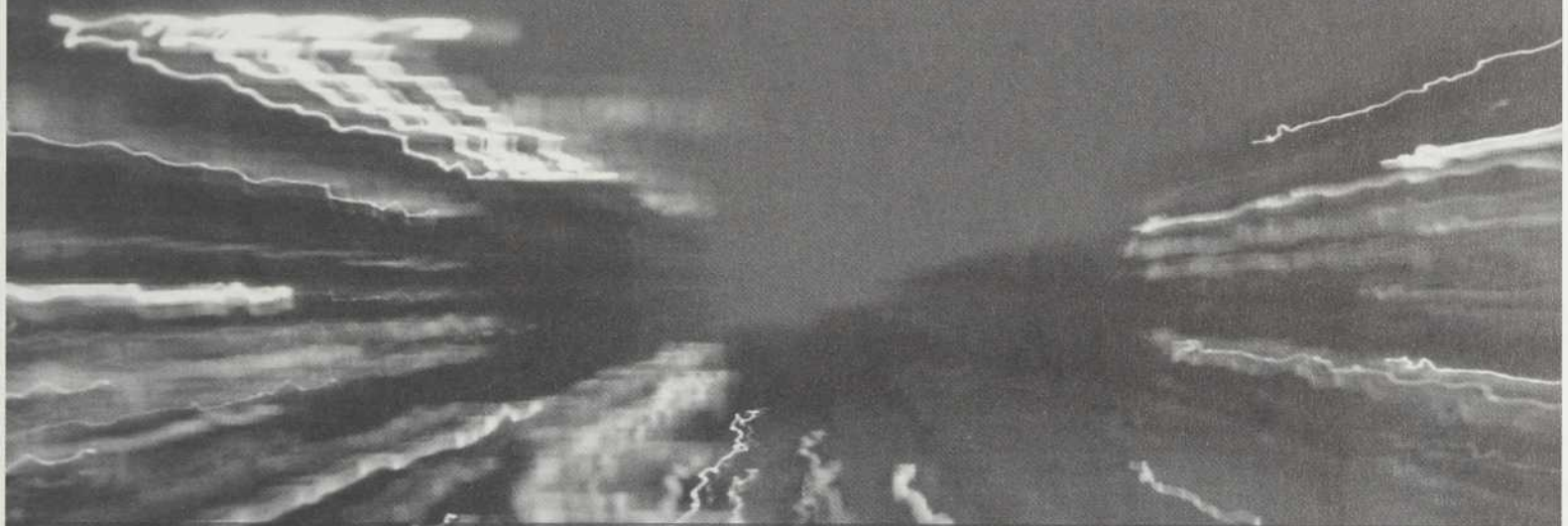


Service
de développement
des arts et
des lettres
Québec

DIANE BORSATO CAROLINE HAYEUR DEVORA
NEUMARK FARINE ORPHELINE WILLIAM POPE.L
ALTHEA THAUBERGER D'BI YOUNG

DECARIE

APRIL 28 - JUNE 5



GALERIE LIANE & DANNY TARAN GALLERY CENTRE DES ARTS SAIDYE BRONFMAN CENTRE FOR THE ARTS
5170 Chemin de la Côte-Ste-Catherine, Montréal (QC) H3W 1M7 / www.saidyebrofman.org / (514) 739-2301 ☺ Côte-Ste-Catherine


Saidye Bronfman
CENTRE DES ARTS
CENTRE FOR THE ARTS



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres

Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Photo: © Martin Dufraine, TRACER, 2003



RÉSIDENCE
ART PUBLIC
2005



CHRISTINE LABEL
[Montréal, Québec] 16 mars - 16 avril
SÉBASTIEN VONIER
[Rennes, France] 16 avril - 6 mai, 8 - 28 août
MILLIE CHEN & WARREN QUIGLEY
[Ridgeway, Ontario] 16 - 22 mai
MURIELLE DUPUIS LAROSE
[Québec, Québec] 30 mai - 12 juin

cyber-reportages :
www.3e-imperial.org

3^e
impérial

CENTRE D'ESSAI EN ARTS VISUELS

164, rue Cowie, bur. 330
Granby, Québec, J2G 3V3
Tél. (450) 372-7261

3eimperial@3e-imperial.org

20 ANS DE PRATIQUES INFILTRANTES
RÉSIDENCES . FORUMS . PUBLICATIONS . VIDÉOS

Le 3^e impérial allie à la résidence d'artiste, la production, la diffusion et la mise en contexte de l'art actuel sur un territoire signifiant tout en favorisant l'émergence de nouvelles pratiques d'art public qui infiltrent l'environnement géographique et social.

3^e impérial combines a program of artist residencies with art production and presentation, and it also contextualizes the art in a meaningful way, integrating a wide range of interventionist and innovative new practices into the geographical and social environment.

Conseil des arts
et des lettres
Québec

Avec la participation du
Ministère de la Culture et
des Communications



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



**WATCHING. SHE'S TOUCHING HERSELF ONE
WITH THE MAGENTA AND GREEN HAIR, AN
STUD IN HER TONGUE AS SHE GETS TO TH
RAND OF SALIVA STRETCHES FROM HER L
LIKE A TOY. HE PUSHES HIS HIPS FORWA
HER BUM, SHE GASPS AND SUCKS HARD
ENS A BIT MORE. SHE GOES DOWN ON HIS
R DARK CUNT GLINT INSIDE. SHE TOUCHE
OCK HER FOR A MOMENT. HE PUSHES INTO
HIS BALLS AND SWINGING IT DOWN ONTO
ST HER FACE AND SHE GRABS THE SOLES C**

agYU @



IMAGES
FESTIVAL

Fiona Banner / Rosa Barba / Nathalie Melikian

Horror, Science Fiction, Porn

13 April - 12 June 2005

Art Gallery of York University

N145 Ross Building, 4700 Keele St., Toronto (416) 736-5169

This exhibition is produced with the assistance of the Canada Council for the Arts,
the Ontario Arts Council, and the City of Toronto through the Toronto Arts Council.



Fiona Banner, *Arsewoman in Wonderland*, 2001 (detail). Billboard. Screenprint on paper, 365 x 610 cm. Courtesy of Frith Street Gallery, London.

agYU

www.yorku.ca/agyu

Charles H. Scott Gallery

Ian Wallace: In the Studio

February 9 to March 20, 2005

Cabin, Cottage + Camp: New Design on the Canadian Landscape

March 30 to May 1, 2005

Opening: March 29 at 7:30pm

Emily Carr Institute
1399 Johnston Street
Vancouver, British Columbia
V6B 3R9, Canada

T 604 844 3809
F 604 844 3801
E scottgal@eciad.ca

H Mon to Fri from 12pm to 5pm
Sat and Sun from 10am to 5pm



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada

WALTER PHILLIPS GALLERY

Aural Cultures

MAY 7 - JUNE 26

Curator: Jim Drobnick

Camp(sites)

JULY 16 - AUGUST 21

Curator: Melanie Townsend

GALLERY HOURS

Tuesday to Sunday
noon to five
Thursday noon to nine

tel 403-762-6281
fax 403-762-6659

www.banffcentre.ca/wpg

Box 1020-14, Banff AB
Canada T1L 1H5

*The Walter Phillips Gallery
is supported, in part,
by the Canadian Heritage, Museum
Assistance Programme, the Canada
Council for the Arts, and the Alberta
Foundation for the Arts.*



THE BANFF CENTRE

Ben Reeves

Drawing Painting

19 March – 29 May 2005
in Gairloch Gardens

Susanna Heller

City Watch

9 April – 5 June 2005
at Centennial Square

2005 Publications

*Janet Hodgson: Here and
There, Then and Now;*
Eric Glavin: Radiant City

Join us for our spring
openings on 8 April 2005

Og₂

Oakville galleries

at Centennial Square
120 Navy Street
in Gairloch Gardens
1306 Lakeshore Road East
Oakville, Ontario L6J 1L6

www.oakvillegalleries.com
<info@oakvillegalleries.com>
telephone 905.844.4402
fax 905.844.7968

> FONDS DOCUMENTAIRE

www.voxphoto.com



> BASE DE DONNEES

> PHOTOGRAPHIE QUEBECOISE

> RECHERCHE

120 ARTISTES / 7000 IMAGES / BIOGRAPHIES D'ARTISTES / TEXTES / PARCOURS VIRTUELS / PROJET WEB

Lancement officiel et mise en ligne le 28 avril à 19 h
Par la même occasion, venez fêter les 20 ans de VOX.

VOX image contemporaine
contemporary image

1211 boulevard Saint-Laurent Montréal, (QC) H2X 2S6
Infos : (514) 390-0382 vox@voxphoto.com

1. © Gabor Szilasi, *Classy Montréal*, tirée de la série *LUX - Enseignes lumineuses*, 1982, épreuve à développement chromogène. 2. © Jean-François Prost, *Convivialités électives*, 2000, épreuve Lambda, 32 x 48 cm. 3. © Jana Sterbak, *Atlas*, 2002, épreuve à développement chromogène, 38 x 25 cm.



Patrimoine
canadien Canadian
Heritage

Canada

Barbara McGill Balfour

Selfish

March 3 - April 22, 2005

Curator: Carolyn Bell Farrell

NXT.Message

*Elizabeth Cohen
Emile Devereaux
Scott McCarney
Cheryl Sourkes*

May 12 - June 26, 2005

Curator: Cyril Reade

The Koffler Gallery

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

kofflergallery@bjcc.ca
www.bjcc.ca



MERCER UNION

04.28.05 - 06.04.05

front gallery

Ann Course

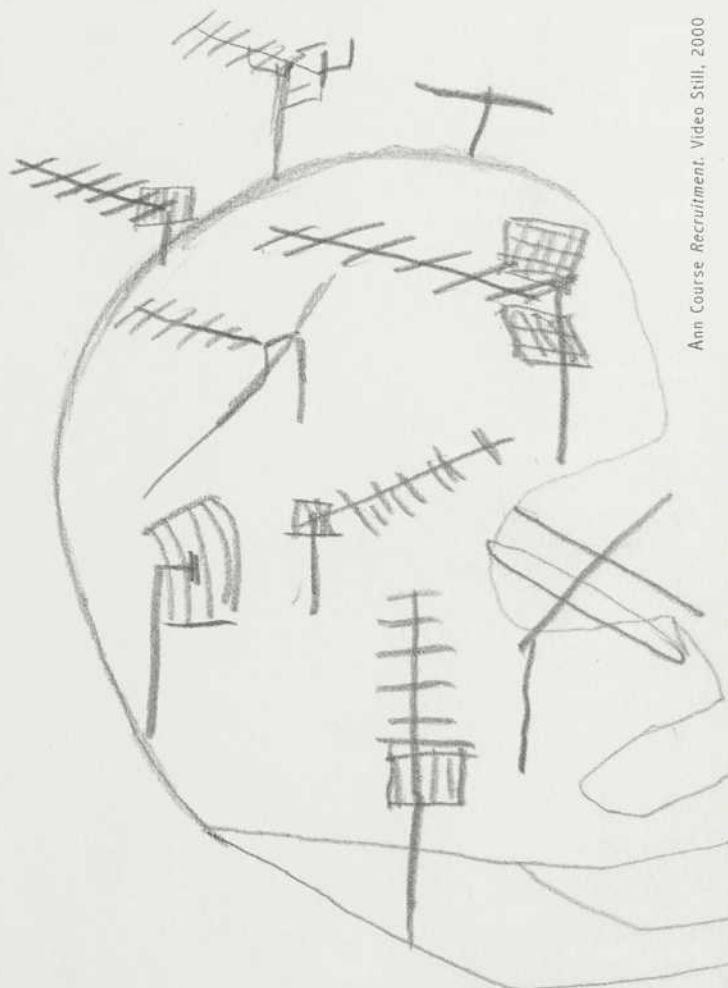
back gallery

Tania Kitchell

06.16.05 - 07.23.05

front and back galleries

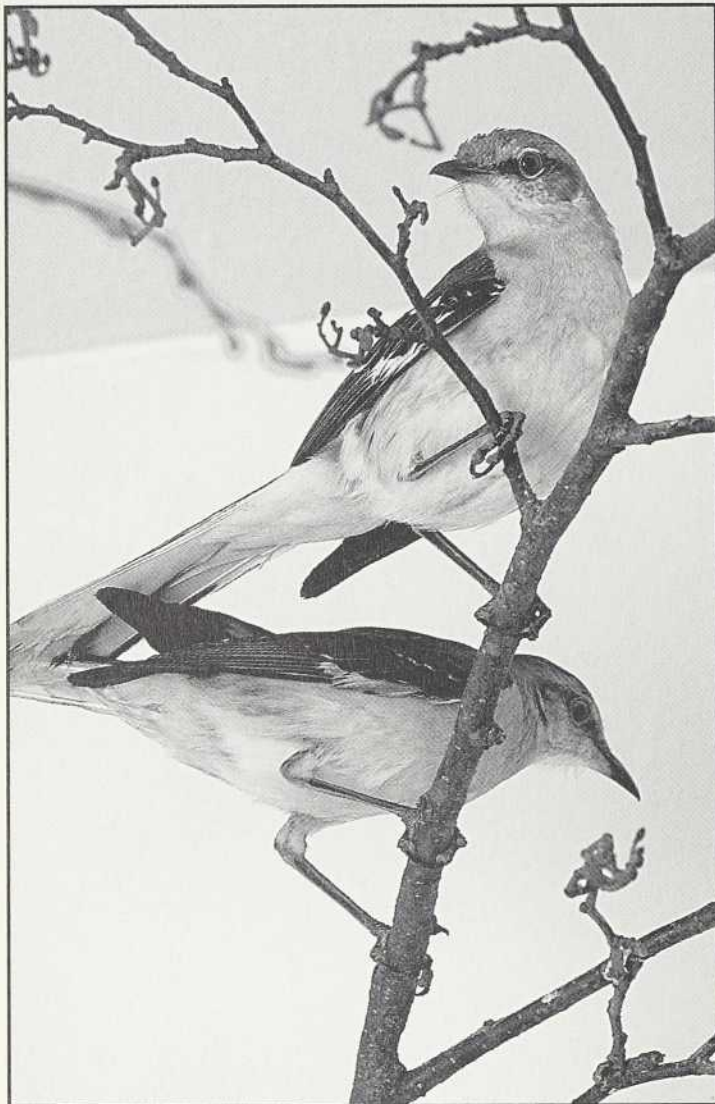
AWP



Ann Course Recruitment: Video Still, 2000

37 Lisgar Street Toronto Ontario Canada M6J 3T3 www.mercerunion.org 416.536.1519

Mercer Union acknowledges the support of the Canada Council for the Arts, The Ontario Arts Council and the Toronto Arts Council



26 March – 23 May 2005

DEDICATED TO YOU, BUT YOU WEREN'T LISTENING

DAVE ALLEN
JENNIFER ALLORA + GUILLERMO CALZADILLA
ANDREW DADSON
JEREMY DELLER
G.L.N. (MAURA DOYLE + TONY ROMANO)
DAN GRAHAM
JONATHAN MONK
DEREK SULLIVAN
ZIN TAYLOR
TERCERUNQUINTO

7 April – 23 April 2005

KELLY MARK

GLOW HOUSE #3

OFF-SITE PROJECT

PRESENTED IN CONJUNCTION
WITH YYZ ARTISTS' OUTLET AND
THE IMAGES FESTIVAL

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

Toronto, Canada
www.thepowerplant.org



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada



ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO

torontocouncil
An arm's length body of the City of Toronto

DAVE ALLEN, THE MIRRORED CATALOGUE D'OISEAUX, 2002-03. AVIARY, MOCKINGBIRDS/STARLINGS, CD RECORDING AND HI-FI EQUIPMENT. COURTESY OF THE ARTIST AND THE MODERN INSTITUTE, GLASGOW.

February 24 – March 26, 2005

To Vincent, With Love

Jillian McDonald

To Hear Is To See

Organized by Gue Schmidt

Audio exhibition featuring the work of over ninety artists.

Presented with the support of the Austrian Cultural Forum, Ottawa

Pillow Talk

Mike Hansen

April 9 – May 21, 2005

horror/suspense/romance/porn/kung-fu

Kelly Mark

The Cave

Christopher Flower

Plexiglass Box

Cindy Baker

Offsite performances and YYZWINDOW

Presented in conjunction with the 18th annual Images Festival (April 7-16, 2005)
and The Power Plant's presentation (April 7-27, 2005) of:

Glow House #3

Kelly Mark

Dusk til Dawn



Jillian McDonald, *On the Phone With Vincent Gallo*. Video still. 2004. Courtesy of the artist.

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

YYZ

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

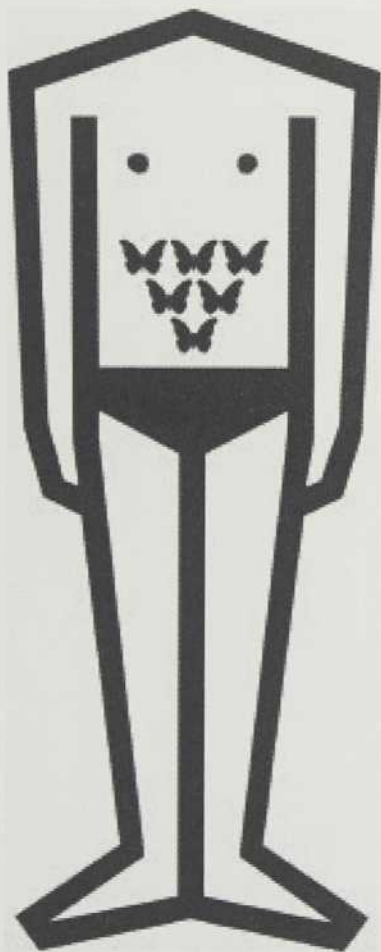
we measure fame



ARTFACTSNET

the international on-line guide for modern, contemporary and emerging art

artist ranking



[artphoto]imagefestival[v.01]

27th-29th May 2005, Bucharest

artphoto image festival is the first and only international festival in Romania dedicated to photo-based works, video and new media. Include: exhibitions, short films projections, lectures, portfolio review and a bookstore.

www.artphotofest.com

MUTEK

MUSIQUE, SON ET NOUVELLES TECHNOLOGIES

1-5 JUIN . 2005

6^e ÉDITION . MONTRÉAL

PRÉSENTÉ EN COLLABORATION AVEC

eXCentris

PERFORMANCES ET CONCERTS . CONFÉRENCES ET ATELIERS . PROGRAMMATION INTERNATIONALE

"A better world is possible, and the artists and organizers at events like MUTEK prove it. While Montrealers can't stop the snow from blanketing the town six months out of the year, for MUTEK's one week period the sun shines on the arts and makes anything possible."

Tomas Palermo, XLR8R (San Francisco)

AUSSI CETTE ANNÉE :

MUTEK.MX

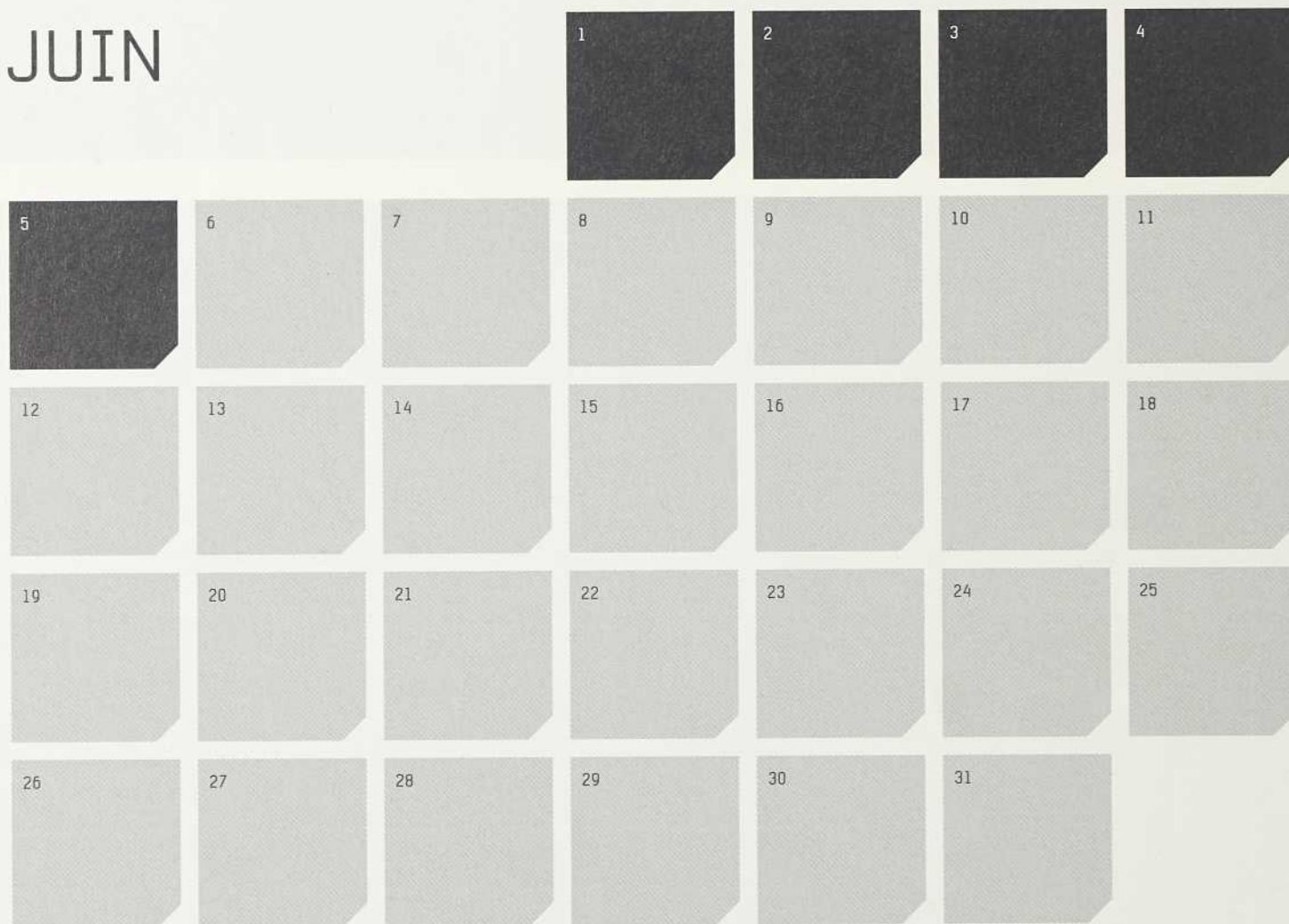
LA PREMIÈRE ÉDITION COMPLÈTE
DU FESTIVAL MUTEK À MEXICO.

MEXICO - 13 AU 17 AVRIL 2005

WWW.MUTEK.COM.MX

VISITEZ WWW.MUTEK.CA et consultez les détails de la programmation,
les accréditations, la billetterie, les événements internationaux,
les archives sonores et visuelles des années passées et plus encore...

JUIN



Québec 

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



musicaction
Canada

TOURISME
Montréal

VIA Rail Canada 

XLR8R

ici

MIRROR

maisonneuve

<convergence>

URBANIA
WWW.URBANIA.CA

PARACHUTE
New d'art contemporain... contemporary art magazine

PARACHUTE

ESSAIS CHOISIS 1975-2000

UNE COÉDITION DE LA LETTRE VOLÉE ET DES ÉDITIONS PARACHUTE

Chantal Pontbriand (s.l.d.)
La Lettre volée / Parachute
(Collection Essais)

TEXTES DE **THOMAS CROW, DOUGLAS CRIMP, GEORGES DIDI-HUBERMAN, THIERRY DE DUVE, ANNE-MARIE DUGUET, PEGGY GALE, RAYMOND GERVAIS, DAN GRAHAM, SERGE GUILBAUT, JACINTO LAGEIRA, JOHANNE LAMOUREUX, VINCENT LAVOIE, KATE LINKER, JEAN-FRANÇOIS LYOTARD/JEAN PAPINEAU, LAURA U. MARKS, PHILIP MONK, RENÉ PAYANT, CHANTAL PONTBRIAND, CHRISTINE ROSS, MICHÈLE THÉRIAULT, DOT TUER, VICTOR TUPITSYN, JEFF WALL.**

Cette anthologie regroupe 23 textes tirés des 25 premières années de la revue, qui en aura publié près de 1000 entre 1975 et 2000. Livrés dans leur succession chronologique, ces essais retracent un quart de siècle d'histoire de l'art contemporain et de constant renouvellement de la critique d'art. Parachute compte parmi ses auteurs des théoriciens et des critiques de renommée internationale qui ont contribué à définir les paramètres et à comprendre les enjeux de la critique. Parmi les artistes commentés, on retrouve Lothar Baumgarten, Geneviève Cadieux, James Coleman, Willie Doherty, Stan Douglas, Jenny Holzer, Nan Hoover, Guillermo Kuitca, Édouard Manet, Gordon Matta-Clark, Reinhard Mucha, Rober Racine, Gerhard Richter, Robert Ryman, Michael Snow et Bill Viola.



1^{er} OFFICE DE NOVEMBRE 2004, 2 TOMES VENDUS ENSEMBLE,
15 X 21 CM, TEXTE FRANÇAIS, 2 X ± 256 PAGES, ± 25 ILLUSTRATIONS
ISBN 2-87317-253-3 38,00€ (49\$ CDN)

DIFFUSION & DISTRIBUTION:

AU CANADA > PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) H2W 1Y9

T: (514) 842-9805 - F: (514) 842-9319 - edition@parachute.ca - www.parachute.ca

LES BELLES LETTRES (FRANCE/SUISSE) > rue du Général Leclerc 25, F-94270 Le Kremlin-Bicêtre

T: + 33 1 45 15 19 70/90 - F: + 33 1 45 15 19 80/99 - courrier@lesbelleslettres.com

EXHIBITIONS INTERNATIONAL [Art books & catalogues] (EUROPE) > Kol. Begaultlaan 17, B-3012 Leuven

T: + 32 16 29 69 00 - F: + 32 16 29 61 29 - orders@exhibitionsinternational.be

IDEA BOOKS (RESTE DU MONDE) > Nieuwe Herengracht 11, NL-1011 RK Amsterdam

T: + 31 20 622 61 54 - F: + 31 20 620 92 99 - Idea@xs4all.nl

ÉDITEURS:

LA LETTRE VOLÉE > 20 Bd Barthélemy, B-1000 Bruxelles

T/F: + 32 2 512 02 88 - lettre.volee@skynet.be - www.lettrevolee.com

PARACHUTE > 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) H2W 1Y9

T: (514) 842-9805 - F: (514) 842-9319 - edition@parachute.ca - www.parachute.ca



PARACHUTE

X HUMAIN - IA
HUMAN - AI



Des textes sur_Texts on
FRANCE CADET, AGNES HEGEDÜS, JULIA MELTZER,
KENNETH RINALDO, ROBERT SAUCIER + KIT, DAVID THORNE...

Par_by
ROBERTA BUIANI, JEAN-PIERRE COMETTI, CAROL GIGLIOTTI,
MARIE-CHRISTIANE MATHIEU, JOHN MENICK, PHILIPPE PASQUIER,
MARTINA RUSSO, DAVID TOMAS...

EN VENTE_ON SALE > JUIN 2005_JUNE 2005

[www.parachute.ca]