

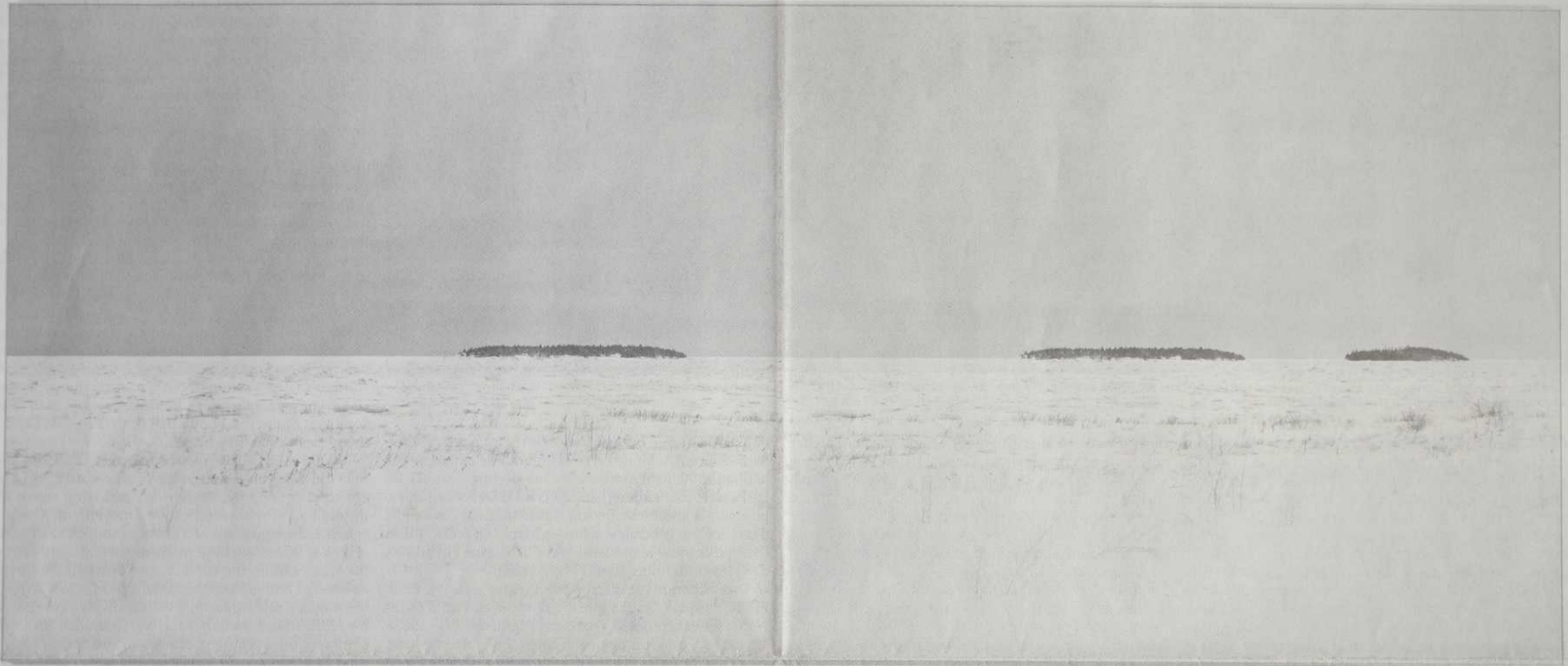
6337 con

# Para-para-

019

VII VIII IX 2005

gratuit \_ free



GENEVIÈVE CADIEUX, *MIND*, ÉDITION DE 2, 2004-2005, ÉPREUVE À DÉVELOPPEMENT CHROMOGÈNE MONTÉE SUR ALUMINIUM, 182,9 x 431,8 CM; PHOTO RICHARD-MAX TREMBLAY, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE RENÉ BLOUIN, MONTRÉAL.



art contemporain / contemporary art

- page 1 Julie Lavigne > GENEVIÈVE CADIEUX, René Blouin, Montréal
- page 2 André Lamarre > GUY PELLERIN, La couleur d'Ozias Leduc, Musée d'art de Joliette, Joliette
- page 2 Robert Darcey Nichols > TIMELENGTH, Leonard & Bina Ellen Gallery, Montréal
- page 3 Bernard Lamarche > JOCELYN ROBERT, L'inclinaison du regard, Galerie de l'UQAM, Montréal / Jocelyn Robert, Vox, Montréal
- page 4 Sylvie Parent > AELAB : DATA, Galerie Liane et Danny Taran, Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal
- page 4 Judith Parker > VERA FRENKEL, Carleton University Art Gallery, Ottawa
- page 5 Frédéric Maufas > BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE MOSCOU, Moscou
- page 5 Miriam Jordan + Julian Haladyn, CAI GUO-QIANG, Inopportune, Mass MCCA, North Adams, Massachusetts
- page 6 Brian Boucher > T.J. WILCOX, Garlands, Metro Pictures, New York
- page 6 Julien Bismuth > STEVE MCQUEEN, Marian Goodman Gallery, New York
- page 7 Shep Steiner > MORRIS LOUIS, The French & Co. Show of 1960, Riva Yares Gallery, Scottsdale, Arizona
- page 7 Evence Verdier > TATIANA TROUVÉ, Extraits d'une société confidentielle, Frac, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille

## Geneviève Cadieux

Galerie René Blouin

Montréal

19 février - 26 mars

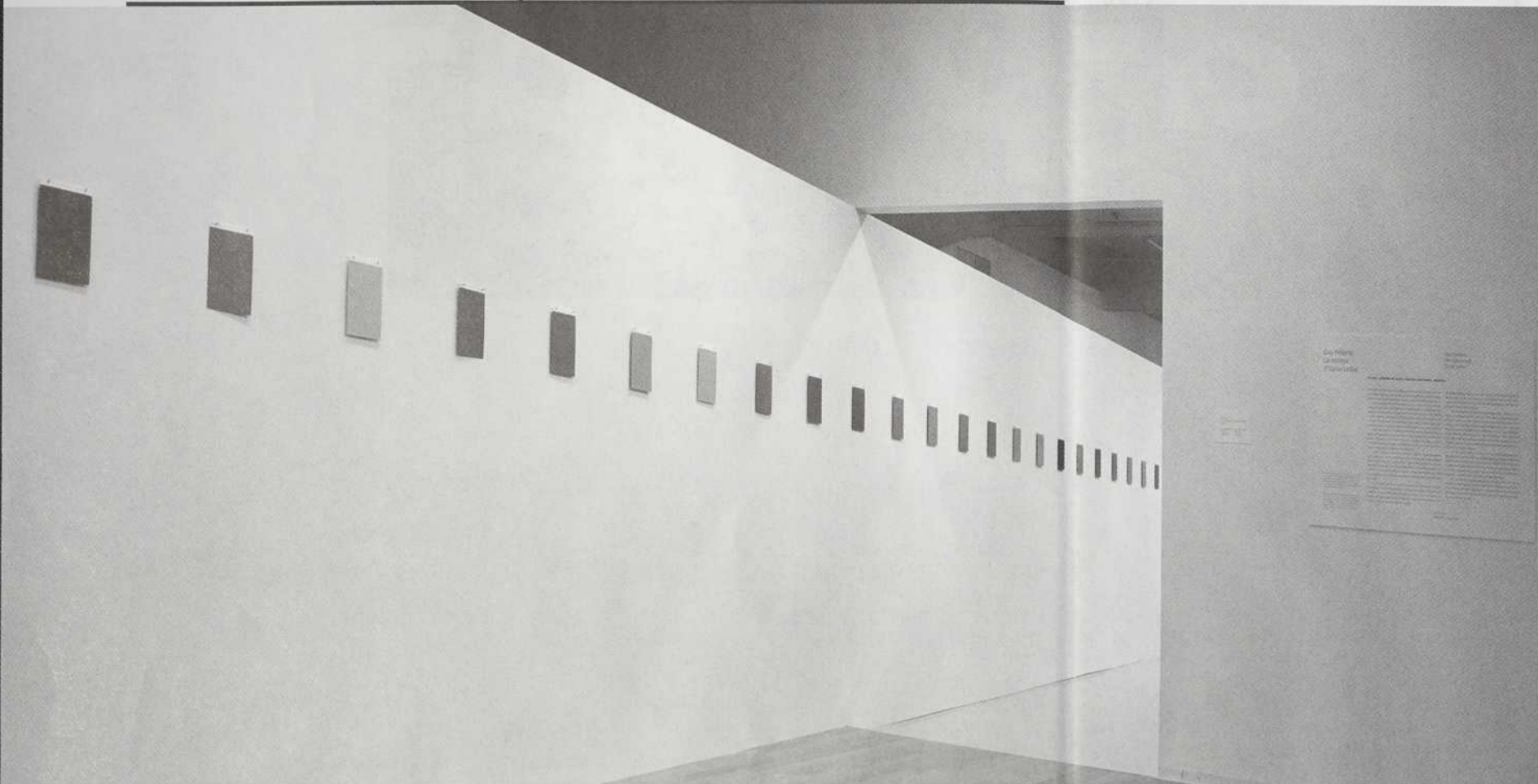
La nouvelle production de Geneviève Cadieux présentée à la Galerie René Blouin poursuit une exploration relativement nouvelle chez la photographe, soit le paysage. Déjà en 1995 avec *Juillet 94*, Cadieux commence à intégrer des éléments de paysage dans son travail qui se concentrait jusqu'alors sur les corps, les visages, les identités et les relations intersubjectives. L'artiste scrute l'horizon au large de Trois-Pistoles avec la même virtuosité technique qu'elle traite tous ses sujets. L'imposante œuvre intitulée *Mind* (2004-2005), composée d'un panneau double, montre deux vues – on en déduit – légèrement décalées d'un même paysage hivernal. La prise de vue de gauche montre une île au loin tandis que celle de droite, décalée aussi vers la droite, nous en montre deux. En fait, seule une subtile différence entre les deux ciels indique qu'il s'agit de deux photographies et non d'une même image qui se prolongerait dans les deux panneaux. Dans les deux images, un même avant-plan détaille une nature frêle composée de quelques brindilles qui semblent résister à l'assaut hivernal. La terre, comme le fleuve, revêt un même manteau blanc, si bien que l'on ne peut pas distinguer avec certitude ce qui appartient au rivage et ce qui constitue le fleuve. Il n'y a que les îles au loin qui ponctuent, voire qui déchirent, ce paysage presque monochrome. Le regardant se trouve ainsi devant un paysage tout en nuances où chaque petit détail se donne à voir dans toute sa précision. Il en résulte une œuvre à la fois fragile et intense. On serait tenté d'y voir une photographie purement formelle; la beauté de l'image ainsi que la forte présence physique de l'installation nous incitent à lire l'œuvre en ce sens. Seulement, à l'instar de la production de l'artiste en général, le titre de l'œuvre vient perturber cette interprétation formaliste. Le titre, *Mind*, complexifie considérablement la lecture de l'œuvre, le mot étant en soi déjà polysémique, et insiste sur la nature subjective de tout paysage, l'importance de la psychologie du regard dans la construction de ce dernier. Au dire du spécialiste du paysage Augustin Berque, le paysage ne se limite pas, en effet, à être un objet à regarder (une nature existante), ou à être une construction du sujet, il réside en réalité dans l'entre-deux, entre l'objet et le sujet; un peu à l'image du médium photographique qui doit compter sur la présence de l'objet photographié pour exister sans pour autant être purement objectif. N'est-ce pas ce sur quoi toute la production de Cadieux repose essentiellement : l'interstice entre l'objet et le sujet, entre le soi et l'autre, entre *elle et lui*, entre l'objectif et le subjectif?

L'œuvre intitulée *Trois* (2005), qui fait face à *Mind*, résonne comme une abstraction du paysage enneigé. Sorte de version biomorphique et esthétique des installations lumineuses de Dan Flavin, *Trois* se compose de trois néons assez fins dont les embouts, légèrement recourbés, sortent directement du mur de la galerie. Il ne s'agit plus de proposer dans toute leur matérialité industrielle des néons, mais plutôt de fabriquer de nouveaux objets de design comme œuvre d'art. De la part d'une artiste qui a plus d'une fois travaillé l'installation photographique sous forme de caisson lumineux, la création de cette sculpture lumineuse laisse croire à une œuvre minimaliste qui parle du degré zéro de la, de sa, photographie, c'est-à-dire la lumière. On serait tenté d'interpréter l'aspect biomorphique des néons, qui se manifeste surtout dans les embouts courbes et la finesse des tubes, comme une abstraction symbolique des racines de la photographie. Le fait que l'appareillage mécanique de l'installation soit masqué confère également à *Trois* une inquiétante étrangeté qui rehausse son aspect biomorphique.

Dans la petite salle, Cadieux traite, avec *Blind* (2004-2005), un troisième point de vue du même rivage pistolois, cette fois-ci par temps de blizzard. Il n'y a plus que les quelques brins de l'avant-plan pour briser ce quasi monochrome et pour rappeler qu'il s'agit bien d'un paysage photographique. L'effet est saisissant et d'une grande beauté plastique. La précision remarquable de l'avant-plan laisse place à une représentation abstraite, en apparence, d'un phénomène physique, lui, très concret. Si le fondement du paysage comme de la photographie est une interrelation entre l'objet et le sujet, alors l'œuvre tend à déconstruire cette équation. En effet, Cadieux absorbe la part « objet » du paysage photographique : soit en détruisant la visibilité de l'objet que sont ces îles au large par son point de vue lors d'une tempête, soit en remettant en cause la matérialité de l'objet en photographiant un phénomène naturel évanescant. Dans un cas comme dans l'autre, Cadieux déstructure l'équation paysagère et photographique pour travailler dans cet interstice troublant qui fait la force singulière de ses œuvres. > JULIE LAVIGNE

L'auteure est critique d'art et est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université McGill. Elle vit et travaille à Montréal.

julie.lavigne@mail.mcgill.ca



GUY PELLERIN, N° 356 - CATHÉDRALE SAINT-CHARLES-BORROMÉE, JOLIETTE, 2003-2004, ACRYLIQUE SUR PAPIER AQUARELLE, 48 ÉLÉMENTS, 21,7 X 14 CM (CHAQUE); PHOTO: BAPTISTE GRISON, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DU MUSÉE D'ART DE JOLIETTE.

Guy Pellerin calcule avec minutie toutes les composantes du processus et de l'œuvre. Pour l'exposition, il étudie les rapports établis entre le lieu, la technique d'accrochage, le support et la couleur. S'ajoute une autre dimension essentielle : le temps. Puisque la couleur s'associe au souvenir, on conçoit son aspect autobiographique. Le temps s'avère aussi celui de la production de l'œuvre, discrètement présent sur le support qui trahit les diverses applications colorées. De plus, l'art de Pellerin s'est situé dans le cours de l'histoire de l'art, entre autres par le découpage de silhouettes extraites d'œuvres de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal (*L'assemblée*, 1991) et la série des *Portraits* (1994), tableaux monochromes rendant hommage à de grands peintres canadiens (où figure déjà Ozias Leduc). Ainsi, paradoxe ultime de ce travail hypermoderniste, Pellerin propose une version inédite de la peinture d'histoire.

L'exposition de Joliette, sous le titre « La couleur d'Ozias Leduc », affiche un travail formel exceptionnel. Une longue cimaise – ce mur inventé – traverse les deux salles principales et porte 48 pages monochromes accrochées à égale distance l'une de l'autre : elle produit une reconfiguration de l'espace architectural et muséal. Aucun spectateur sensible ne peut éluder l'effet de fuite et d'infini provoqué par ce long mur blanc qui prend son origine dans l'espace vide de gauche. S'impose un code de lecture de type occidental, un parcours procédant de la gauche vers la droite, suivant la ligne d'énumération des couleurs, selon un ordre apparemment aléatoire. Après cette entrée en matière forte de silence et de pureté, derrière le pan de mur blanc vers lequel pointe la cimaise, la petite salle a une tout autre fonction.

Le titre de l'exposition y trouve une première élucidation. Depuis près de trente ans, le syntagme *La couleur* sert à l'artiste pour circonscrire son interrogation chromatique des lieux, des œuvres, des objets. La longue sélection des couleurs exposées renvoie au travail pictural du peintre québécois Ozias Leduc (1864-1955). Il s'agit d'une étape toute particulière du travail de Pellerin puisque c'est la plus intense extraction de couleurs différentes faite d'un même objet par l'artiste. Dans la petite salle, un panneau d'interprétation situe le contexte du travail de Leduc à Joliette, un contrat d'ornementation réalisé en 1893-1894. Le titre de l'œuvre de Pellerin, n° 356 – *cathédrale Saint-Charles-Borromée, Joliette*, trouve son ancrage géographique, historique et esthétique. Les couleurs ont été prélevées, selon une méthode fixée par Pellerin, sur les murales ornant les voûtes de la cathédrale, représentant les quinze mystères du rosaire et huit épisodes tirés des évangiles. Au musée, trois natures mortes montrent la recherche personnelle de Leduc à l'époque de ses premiers contrats d'art religieux. À droite figure le portrait du commanditaire, le curé Beaudry, peint en 1875. Par contre, une autre œuvre de Pellerin fait face aux tableaux de Leduc : un panneau de contreplaqué, peint d'un vert tendre des deux côtés, et fixé par deux équerres métalliques de façon à ce qu'il s'extrait du mur. Au minimalisme et à l'épuration du grand espace traversé par la cimaise s'opposent l'hybridité et la complexité de la petite salle. Elle se présente comme un atelier de l'œuvre. Y agissent de nombreux courts-circuits historiques et esthétiques : contradiction apparente entre le travail de commande et l'art personnel de Leduc (à la fois symboliste et intimiste), contradiction évidente entre le conservatisme du portrait du commanditaire et la modernité rigoureuse de l'œuvre de Pellerin. Entre l'art officiel et la naissance de la modernité au Québec, Ozias Leduc a agi comme passeur. L'installation de la petite salle lui rend hommage. Pellerin

met en lumière le raffinement de son travail d'atelier, puisque le panneau sculptural insiste sur un vert qui hante les trois natures mortes. Spatialement, ce tableau perpendiculaire au mur prolonge la poussée de la longue cimaise des salles précédentes pour, en quelque sorte, pénétrer dans l'atelier de Leduc et renverser la flèche du temps, puisque l'œuvre pointe en direction de la cathédrale.

Chez Pellerin, la couleur pense. L'exercice de prélèvement ne vise en rien l'analyse scientifique de l'œuvre, du lieu, de l'objet. Il cherche au contraire à énoncer une interprétation personnelle, fondée sur la sensibilité, une émotion retenue. Cette recherche fait preuve d'un profond respect de la matière, de l'être et du monde. L'artiste déclare que son ambition se résume à « humblement extraire quelques couleurs ». Si la rencontre met en lumière la modernité de Leduc, elle pulvérise plutôt la distinction entre tradition et modernité, à travers une évidente parenté. Comme Leduc, Pellerin reçoit une commande et travaille à partir de contraintes. En effet, le peintre de l'ornementation religieuse a dû concilier l'iconographie obligée, le style conventionnel et les données architecturales. Leduc lui-même, dans un texte de 1932, décrit son travail moins comme une création que comme des « arrangements d'après des reproductions photographiques ou gravées ». Ses tableaux constituent des « interprétations très libres, dessin et couleurs, des maîtres choisis ». Qu'est-ce que Pellerin a fait d'autre ? La modernité ne se situe plus en position de rupture par rapport à la tradition, mais dans un lien de filiation. Ce thème est central chez Pellerin, qui a rendu hommage aux maîtres de l'histoire de l'art, aux grands peintres canadiens, à son père dont il a exposé le bureau de bois massif, jusqu'à ce technicien anonyme

dans la boutique duquel il a prélevé des couleurs, rue Saint-Laurent, à Montréal (en 1998). Cette approche par la filiation ne peut que susciter une lecture nouvelle de l'art sacré, particulièrement de celui d'Ozias Leduc, en pointant la spécificité de son travail original : le « choix d'une couleur générale », selon les termes de Leduc. Ainsi, l'ancien comme le moderne travaillent dans l'hybridité, dans les contraintes, dans l'impondérable.

Dans l'hommage offert à son mentor en 1953, Paul-Émile Borduas déclare que la grandeur de l'art d'Ozias Leduc lui est conférée « par sa vertigineuse délicatesse des tons qui est le miroir de son âme ». Pellerin a visé juste. Alors que Borduas évoque des œuvres « difficiles à bien voir dans les conditions habituelles de nos musées; qui appellent un sanctuaire dédié à la douceur », on peut attester que Pellerin a respectueusement accordé à Leduc, cinquante ans après sa mort, le sanctuaire qu'il mérite, faisant descendre les couleurs des voûtes inaccessibles et du labyrinthe de la figuration religieuse pour leur donner une première visibilité, une éclatante lisibilité.

Enfin, dernier hasard objectif de cette entreprise, à l'automne 2004, une fois les deux expositions ouvertes, Guy Pellerin a reçu de la Fondation Émile-Nelligan, pour l'ensemble de son œuvre, le prestigieux prix Ozias-Leduc. L'institution confirme ainsi l'authenticité de la filiation. Le fils reçoit en prime le nom du père.

> André Lamarre

L'auteur est professeur de littérature au Cégep de L'Assomption et publie des textes sur l'art pour des revues et des catalogues.

lamarre.andre@sympatico.ca

## TimeLength

Leonard & Bina Ellen Gallery | Montréal

November 11 – December 22



GWEN MACGREGOR, UP TO THE 8<sup>TH</sup> FLOOR, 2004, THREE-CHANNEL LOOPED DVD PROJECTION; COURTESY LEONARD & BINA ELLEN GALLERY, CONCORDIA UNIVERSITY, MONTRÉAL.

In this first exhibition curated by the gallery's new director Michèle Thériault, film-based artworks are considered through the medium's inherent aspect of time, or more specifically, through the concept of "duration." Bringing together works by Andy Warhol and Michael Snow, whose seminal efforts on this thematic installed filmic art practices into the art gallery world, with those of a younger generation of Canadian and international artists represented

by Pascal Grandmaison, Jocelyn Robert, Gwen Macgregor, and Jeroen de Rijke & Willem De Rooij from the Netherlands, the exhibition is ambitious and timely. With the notion of "duration" offering interpretations such as the "non-event" and "boredom" as experiential states, which a number of recent exhibitions have explored, "Time-length" is, as Thériault writes in the catalogue essay, considerate of this issue. This being said, the strength of this

exhibition rests in the curatorial effort to incorporate different modes of production (16mm film and 35mm film, DVD video) with multiple display techniques (DVD and film projection) into a relatively small exhibition. By means of the heterogeneity of presentation modes duration is foregrounded through juxtaposed yet critically symbiotic aspects such as the dynamic versus the static, randomness versus the distinguishable, dark versus light, as well as sound versus silence.

Fitting what I would term "near cinema" in the show, Snow's three 16mm films, *See you Later* (1990), *One Second in Montreal* (1969), and *Side Seat Slide Paintings Sound Film* (1970), as well as De Rijke & De Rooij's 35mm film *Bantar Gebang* (2000) each require a projectionist and set viewing times, which are suggestive of traditional movie theatre presentation schedules. In a literal sense, they underscore how viewers' expectations are prompted by a defined temporal event – a known beginning and end. In contradistinction to these works, the looped DVD projections of Robert, Grandmaison, and Macgregor are encountered in random fashion as one moves through the gallery. As a curatorial strategy, this combination provides the exhibition with a metaphysical reference point wherein the two forms of filmic production articulate a relational tension between the modalities of finitude and the infinite.

As an example of the latter, Robert's *Catarina* (2002) eradicates a formal beginning or end as we view a close-up zoom focused on the side of a continuously passing subway car on a seemingly relentless linear journey – a contemporary update of early cinema's use of trains to indicate cinematic "real time." In this work the speed of the train is manipulated by means of an alternating and repeating cycle of acceleration and deceleration. By doing so it creates the visual effect of simultaneous forward and reverse motion in the image. Thus, the train never escapes our presence. Forward progress is countered by reversal, thereby invoking an endless cyclical return – an infinite finitude. Complementing the projected image is a sound component comprised of a fragmented recording of a woman's conversation about a past relationship; this sound component extends the viewer's sense of time beyond that of the image into that of passing and fleeting memories which time has marked.

Taking a somewhat different approach, Grandmaison's *Spin* (2002) problematizes the seamless nature of time afforded by looping, thereby accentuating repetition through an emphasis on camera movement. Through extreme close-up shots of a series of models (each sitter is on a series of washing machines set on spin – hence the work's title), the camera shot descends in jarring downward jumps from the top of a head across a face to the model's mid-torso, only to end and start over at the top of the next model's head. Here, Grandmaison's work contrasts the specificity offered in the details of each model's physiognomy, which is highlighted by the zoom shot, and the avoidance of such specificity by the camera's movement onwards to each figure. The possibility of a visual engagement with the image afforded by duration is constantly eclipsed by the camera's activity, and by the highly agitated image in which each second is magnified visually and aurally by a repetitive mechanical sound.

Macgregor offers a more contemplative and immersive experience of duration. In the triptych DVD projection *Up to the 8th Floor* (2004), time is marked in silence as we witness the changing shadow and light on three windows created by the arrival of dawn, daylight, and dusk. With the convergence of naturalism in this work (which is reminiscent of sixteenth-century Dutch paintings of interiors highlighting windows), the analogy is raised with the use of programmable and self-sustaining digital loops enabled by modern technology. Somewhat like the cyclical sequence of day to night, they hold within themselves a temporality that functions independently from human intervention.

Through the inclusion of photographs in *Side Seat Painting* and *One Second in Montréal* (20 and 26 minutes respectively), Michael Snow's works reference the structural connection between film as photography twenty-four times per second. Providing what can be understood to some extent as a historical reference for viewing Robert's work, each piece contains filmed still images that accelerate and decelerate over time, thereby acknowledging the mechanical manipulation of the photograph in film,

and obliquely resembling an increase in tempo encountered in narrative film. Moreover, Snow's appearance in his extended exit from an office in *See you Later* is – perhaps humorously intended as such – a short take extended into a long take through extreme slow motion, setting up a strangely anticipatory sense of time not unlike the unedited single-shot opening sequence in Orson Welles's *Touch of Evil* (1958).

Perhaps for some, the experience of film-based works premised on the notion of time as duration could parallel Michael Fried's accusation that Minimalism exemplifies "literalness" from a phenomenological perspective. However, the attentive gallery visitor could come away with experiential reactions that prompt a wider set of concerns, which may include the meditative or sociological. Take for example De Rijke & De Rooij's *Bantar Gebang* (2000) in which we view a single image shot on location in In-

for the almost luxuriant composition observed, and the realisation that this discomfort is prompted by an awareness that the work offers but a but a brief moment of this other world. Consequently, duration is actually circumscribed as a framed temporal snapshot where the possibility of this unchanging realism is unable to be captured fully; thus, its despair lies beyond our comprehension.

Lastly, the inclusion of Warhol's *Screen Tests* (1963-66) and the off-site exhibition of *Empire* (1964)



JEROEN DE RIJKE & WILLEM DE ROOIJ, *BANTAR GEBANG, NEKASI, WEST JAVA, MAY 2000, 2000, 35MM COLOUR FILM WITH OPTICAL SOUND, 10 MIN; COURTESY LEONARD & BINA ELLEN GALLERY, CONCORDIA UNIVERSITY, MONTRÉAL AND GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN.*

onesia using a fixed 35mm camera that overlooks a shantytown situated in a garbage dump on the outskirts of Jakarta. Filmed as a misty rain saturates the desperate squalor somehow made liveable by the inhabitants, De Rijke & De Rooij's work evokes a distinct painterly reference with its atmospheric quality and through the cropping of the image, which distinctly structures frontal-plane and background compositional elements. However, the role of "time" in this work ventures into an understated socio-political terrain and counters the potential for an aesthetic "sublime." Over the 10-minute duration of the work, the activities of the residents take place within the encampment among the detritus from the adjacent urban metropolis that can be viewed in the background. We view a scene that offers no significant moment of action or evidence of narrative, but only an appearance of unsettling normalcy. Accompanied by on-site sound (which has been incorporated by some post-production editing), the spectator's viewing experience oscillates between a disquieting sense of attraction

shown with live experimental musicians, bands, and spoken word over its 444 minutes at La Sala Rosa (a popular local alternative art and performance venue) grounded the show's thematic with a sense of a narrative reflection. From an art-historical point of view the legacy of the 1960s is, as many cultural historians have also argued from a wider perspective, a defining moment in modernity that continues to exert its influence and presence in the cultural forms produced decades later. The screening of *Empire* and the *Gesamtkunstwerk* "happening" that surrounded its presentation demonstrates to what extent that decade continues to influence how we experience cultural production. To a certain degree, the 1960s exist as a form of duration. Its experiences and artistic production are in a sense a lingering leitmotif revisited and reinterpreted both theoretically and historically in present cultural production.

> Robert Darcey Nichols

The author is a free-lance art critic living in Montréal.

faire en sorte que les mouvements de l'imagerie soient absorbés dans le cadrage de l'image est typique d'une partie de la production de Robert, comme en témoignent *Vermeer* (1996), *Café Dolci* (2004), *Fontaine* (2005) et *Colville* (1996, présentée à Vox).

Dans ces œuvres, le cadre de la représentation est travaillé de façon à recharger les images, un des *modus operandi* de l'artiste. Avec *The State of the Union* (2002-2003), une des œuvres majeures de cette présentation, Robert élargit le champ de son intervention et fournit un tout nouveau contexte de présentation. Ici, l'artiste utilise des archives filmiques de la Seconde Guerre mondiale, qu'il diffuse à rebours comme si l'histoire se repliait sur elle-même. Ce faisant, il renvoie au roman de science-fiction populaire *Abattoir V*, de Kurt Vonnegut, dans lequel est exprimé le fantasme de voir des bombes remonter dans le ventre des bombardiers. Ici, les marches militaires reculent, pour le plus grand effet.

En établissant cette uchronie, Robert a enrichi ces images d'une implacable dimension sonore. Placés sur l'écran translucide qui absorbe la projection, des circuits photoélectroniques transforment la lumière en impulsions électriques. Ils sont reliés à des circuits électriques placés derrière la paroi d'un muret, qui se présente un peu comme la caisse d'un piano, un instrument important dans la production de l'artiste (la paroi a été extraite d'un des murs de la galerie, échanuré, comme pour signifier, sans grand impact toutefois, un geste de nature archéologique).

Les cliquetis des circuits électroniques se font entendre avec insistance, comme le crépitement d'un compteur Geiger ou d'ordinateurs archaïques. Ce signal parasite est provoqué par la luminosité variable de l'écran. La relation de cause à effet est nette, le tout passe par le principe d'une traduction d'archives visuelles en sons, un passage dont la résultante est peu rassurante.

Ce principe a été repris, au gré d'un tour de vis supplémentaire, pour la pièce réalisée chez Vox. Dans *Aucune de mes mains ne fait mal*, ce sont deux écrans qui diffusent des images. À gauche, dans une sorte de film immobile, un homme marche d'un pas si lent que le visiteur jurerait qu'il s'est figé dans son mouvement. À droite,

des images se relayent : celles d'une pointe de crayon traçant malgré les hoquets imprimés à la séquence; et d'autres, le texte d'adresses postales présentées en rafales, selon un principe de papillotement.

Robert a exploité le plafond en verre de la galerie, un ancien environnement de *peep-show*, afin que le visiteur devine, de l'autre côté d'un mur, un champ de haut-parleurs et de petits éclats de lumière, une sorte de firmament qui étendait à tout l'espace les registres de l'image. Les haut-parleurs diffusaient *La leçon de piano*, la reprise par Jocelyn Robert d'une étude à deux voix de Jean-Sébastien Bach, jouée de mémoire. Aussi les hésitations de la main écrivant à l'écran rencontraient-elles le mouvement musical incertain et discontinu; et, de même, les sons se retrouvent-ils, parasités par la « pixelisation sonore », pour reprendre les mots de Marie Fraser, la commissaire de cette exposition, des images vidéo.

Le plus souvent, l'image est replacée dans un contexte renouvelé, en partie grâce à l'appareillage d'accompagnement qui la nourrit et l'infléchit. D'autres ont vu dans cette pratique un art de la traduction, une traduction, avec ses pertes et ses gains afférents, de l'image en impulsions sonores, comme c'est notamment le cas pour les deux œuvres précédentes. Afin, semble-t-il, de s'éjecter de l'hégémonie de l'image, Robert donne lieu à une véritable diffraction de l'image, qui résiste paradoxalement au cloisonnement des sens, puisque chaque élément, si hétérogène soit-il et si incohérent donne-t-il l'impression d'être, se propage dans un rapport de complémentarité témoignant d'une réelle capacité d'invention.

> Bernard Lamarche

L'auteur est critique d'art pour le quotidien *Le Devoir* et est commissaire indépendant. Il vit et travaille à Montréal. lamarche.bernard@sympatico.ca

## Jocelyn Robert. L'inclinaison du regard

Galerie de l'UQAM Montréal 25 février - 2 avril

Jocelyn Robert

Vox Montréal 24 février - 16 avril

La présentation concomitante des œuvres de Jocelyn Robert par la galerie de l'Université du Québec à Montréal (galerie de l'UQAM) et le centre Vox n'aurait pas pu tomber plus à point. Quiconque s'intéresse à la production de l'artiste était contraint de se mesurer au caractère parcellaire du commentaire critique sur sa pratique. Le survol que proposaient les deux expositions corrige admirablement la situation, en balisant la production de cet artiste dont la reconnaissance à l'international ne se limite pas à l'obtention, en 2002, du premier prix *ex aequo* catégorie nouvelle image de la Transmédiale à Berlin, pour son installation *L'invention des animaux* (2001), présentée à Vox.

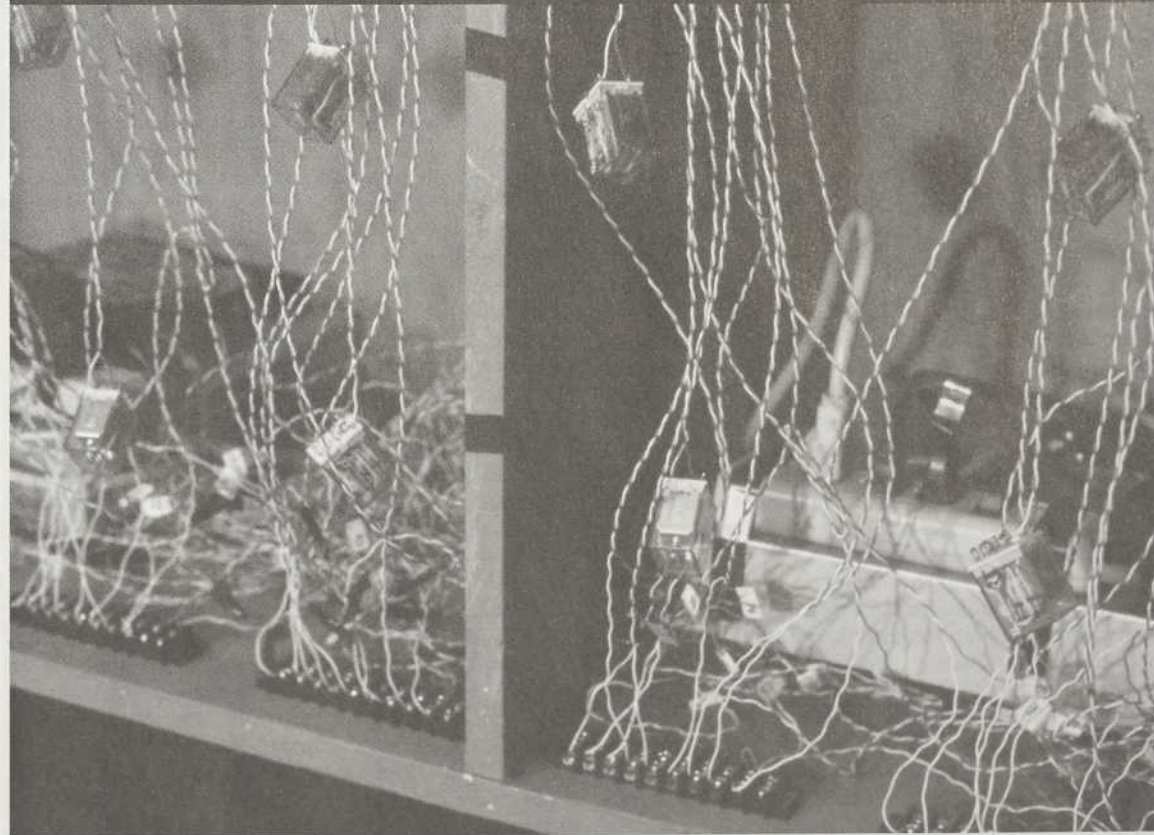
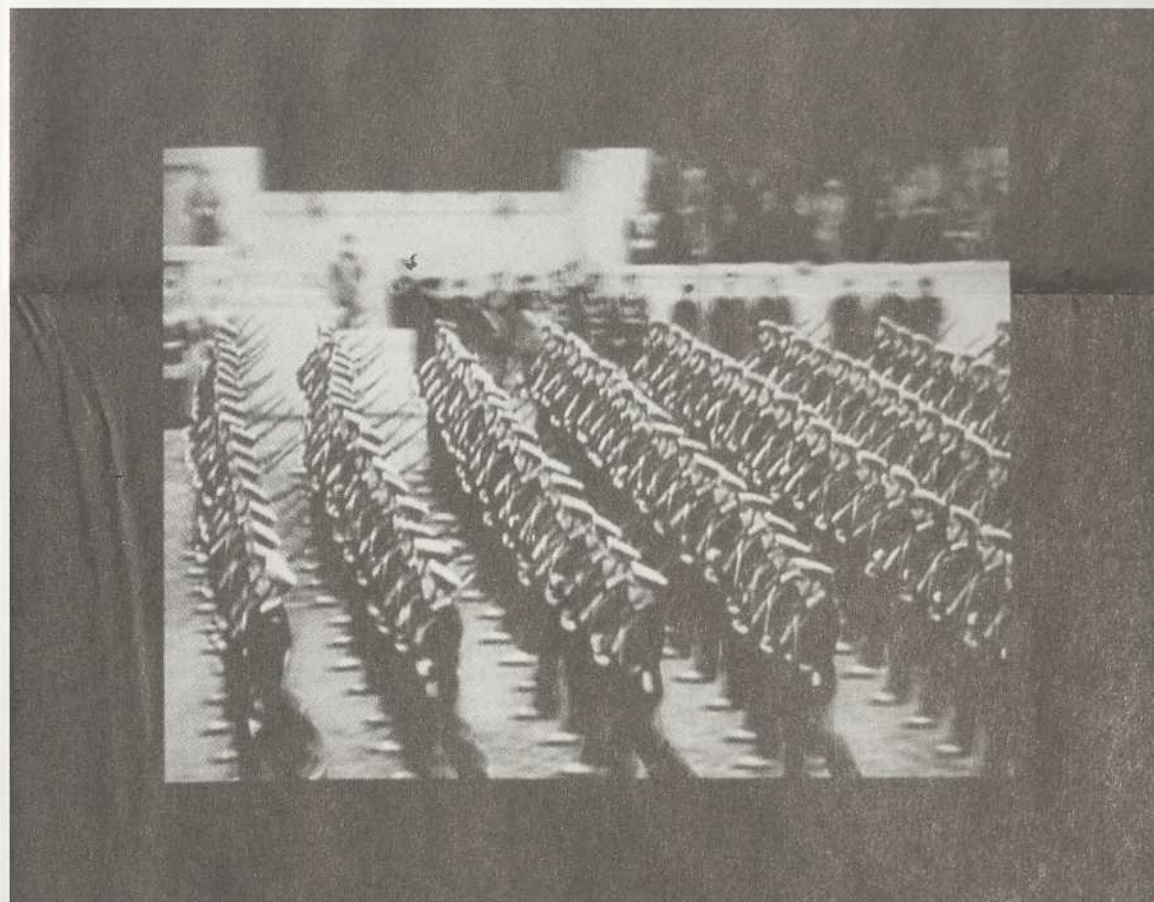
Avec sa vingtaine d'œuvres produites entre 1990 et 2005, « L'inclinaison du regard », le volet présenté à la galerie de l'UQAM, possédait les traits de la rétrospective. La commissaire de l'exposition et directrice de la galerie, Louise Déry, aura choisi de reléguer au catalogue la prise en considération de pièces sonores et éphémères qui jalonnent la production de Robert depuis ses débuts, en 1987.

Dans le catalogue qu'elle signe, Louise Déry a raison d'écrire que devant cette pratique « aussi peu linéaire [...] à la fois si poétique et si politique, si technologiquement savante et si modestement dépourvue d'effet spectaculaire, il faut s'employer à reconnaître les indices d'une position artistique farouchement singulière dans le paysage d'aujourd'hui ». Ici, la technologie sert de cadre à la diffusion d'images et de sonorités, voire de musiques qui, volontairement, affichent un certain retard par rapport à la technique, comme si Robert voulait opposer au vertige

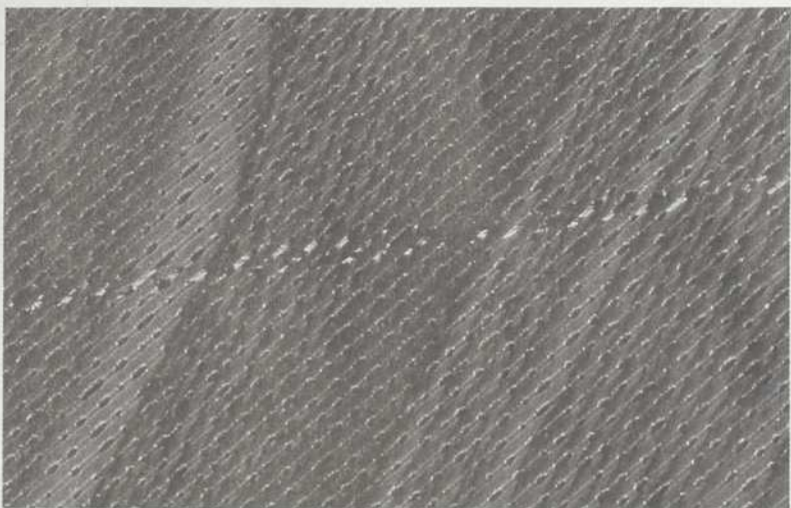
de l'accélération technique un mode autre, non pas uniquement marqué par le ralentissement, mais un mode manifeste du désir de s'engager au cœur de lieux de mémoire, un mode, pourrait-on croire, évoquant un état nostalgique.

Dès le seuil de la galerie, *Machines*, une œuvre de 1991, prenait la forme de deux traceurs de cercles, au mur, réalisés en contreplaqué. Le visiteur n'avait qu'à activer le bras des traceurs pour accéder à plusieurs des dimensions du travail de l'artiste. La pointe traceuse de cette œuvre éminemment tactile et interactive (au sens le plus immédiat du terme), selon un procédé qui se rapproche de l'écriture, s'enfonçait dans le mur, et cet effleurement circulaire, paradoxalement brutal, émettait un crissement sonore. On avait alors beau jeu de garder en tête, tout au long de la visite, les paramètres soulevés par ces machines brillantes de simplicité : les mouvements de balancier, les rotations (de disques, de la roue d'un tricycle sur *Fontaine*, une bande vidéo) et une approche du son éminemment reliée à l'acte de toucher font partie des préoccupations de l'artiste.

Chacune des pièces, par la suite, suscite une curiosité qui convoque autant l'imaginaire qu'elle ne s'adresse à des pulsions scientifiques. Dans une œuvre comme *Snowmobile* (1996, en référence directe à l'artiste et cinéaste expérimental canadien Michael Snow), l'image est sujette à un double tangage. Le cadrage de l'image bouge et redécoupe constamment une image elle-même animée d'un mouvement irrégulier, induit celui-là par les soubresauts des pas du porteur de la caméra. Cette manière, en vidéo, de



JOCYLYN ROBERT, *THE STATE OF THE UNION* (DÉTAILS), 2002-2003, INSTALLATION AVEC PROJECTION VIDÉO EN BOUCLE, EFFETS SONORES, 11 MIN 34 S, PROJECTEUR, LECTEUR DVD, OBJETS; PHOTO : PAUL LITHERLAND, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.



ÆLAB, DATA : SERIES A (DÉTAIL), 2004, COMPOSITION NUMÉRIQUE, MICROSCOPIE PAR BALAYAGE ÉLECTRONIQUE (MEB), 0,9 x 15,24 m, JET D'ENCRE SUR VINYLE ANTI-DÉCHIRURE, AIMANTS DE TERRE RARE; PHOTO : PAUL LITHERLAND, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES.

Réalisée à la suite d'une résidence au Nanolab du Département de chimie de l'Université McGill, l'exposition « DATA » fait partie d'un ensemble de projets conçus par Ælab (le duo composé de Gisèle Trudel et Stéphane Claude) incorporant des images obtenues à l'aide d'instruments scientifiques hautement spécialisés, soit les microscopes électroniques à balayage et à forces atomiques. Rares sont les projets de cette nature dans le milieu artistique et c'est grâce à la collaboration spéciale du Dr Bruce Lennox, directeur du laboratoire, et de la doctorante Vicki Meli, étroitement associée au projet, que de telles explorations ont pu être réalisées. Le projet a aussi bénéficié du soutien financier de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie.

L'imagerie scientifique fait certes partie de notre culture visuelle et bon nombre d'artistes se sont inspirés d'images produites à l'aide de technologies de plus en plus sophistiquées, apportant chaque fois des visions inédites du monde. La valeur d'information de ces productions visuelles est indéniable, tout comme l'est leur potentiel de séduction. D'ailleurs, l'appropriation de ces images en art s'accompagne le plus souvent d'une réflexion critique sur leur impact tout en jouant sur la fascination qu'elles procurent pour engager le spectateur dans l'expérience artistique. Les images présentées dans « DATA » étaient elles aussi fascinantes, absorbant le regard et suscitant l'interrogation sur leur identité et leur mode de production. Toutefois, il ne s'agissait pas simplement d'images récupérées ou empruntées à une source extérieure au projet, la situation d'« observation » directe et de manipulation à laquelle ont pris part les artistes venant grandement qualifier l'expérience du spectateur.

L'accès à la structure moléculaire de la matière signifie un retrait considérable du visible. En effet, à l'échelle du nanomètre, soit du milliardième de mètre, les instruments de nature optique prolongeant la perception sensorielle ne suffisent plus. Dans le domaine de la nanotechnologie et de la microscopie électronique, l'acquisition d'images se fait par l'analyse informatique de données recueillies par les appareils grâce à la manipulation d'électrons. Il ne s'agit donc plus de voir, mais de prendre contact, de détecter, de lire, de mesurer, de compiler et de traiter l'information obtenue. C'est par la visualisation de données, méthode pratiquée dans les sciences là où la sensibilité humaine ne peut plus s'exercer, que la création d'images

est rendue possible. Ces images sont précieuses parce qu'elles nous renseignent sur une profondeur de la réalité qui est invisible, mais elles font aussi naître l'incertitude.

Et c'est bien l'incertitude qui gagnait le spectateur lorsqu'il s'engageait dans l'espace d'exposition. Une longue frise ceinturant l'espace proposait des images et des tracés schématiques on ne peut plus énigmatiques qui se parcouraient comme un texte dans un alphabet étranger, fait de codes et de ruptures. La métaphore de la lecture se manifestait jusque dans les images, la matière étant elle-même parfois filiforme, s'enroulant autour d'elle-même puis se séparant de la continuité. Une autre série montrait des images fantomatiques, reliefs lumineux surplombés d'une suite de codes qui en constituaient peut-être l'origine. Ailleurs, une installation sonore projetait le visiteur dans une dimension impossible à concevoir, celle des bruits inaudibles, au-delà des limites de la perception. La séquence d'images cavernueuses qui tapissait les murs dans cette salle appuyait cette sensation de vertige. À s'enfoncer ainsi dans le réel, l'expérience ressemblait à celle du spéléologue qui ne sait pas ce qu'il trouvera dans les profondeurs qu'il explore. D'autres images rappelaient les coupes réalisées dans le sol montrant la sédimentation, ou encore des formes évoquant la formation de cristaux. Alors que nous étions ainsi plongés dans un univers géologique, ces images nous invitaient à imaginer les strates du réel. Mais s'agissait-il ici de matière inorganique ? Rien n'est moins sûr. Les échantillons déposés avec soin dans un présentoir non loin de là ne permettaient pas d'effectuer quelque rapprochement que ce soit avec les images. Ils signalaient ce prélèvement du réel, mais ne conduisaient pas à l'éclaircissement.

Précisons que, lors de la présentation de l'exposition, une vidéo était projetée sur un mur près d'une grande fenêtre au moment où la lumière du jour faisait place à l'obscurité. Faisant voir le processus de balayage du microscope et l'image résultante, elle révélait la prise de contact avec l'invisible à la source de la construction des images. L'ouverture sur le dehors, avec vue sur le parc adjacent, fonctionnait comme un rappel de ce réel à observer. De l'extérieur, ce passage s'opérait également, mais en direction inverse. Du dehors au dedans, l'expérience d'observation à laquelle les artistes se livraient, et les visiteurs de l'exposition à leur invitation, était ainsi mise en évidence.

Le projet artistique multimédia « DATA » ne conduit pas à une compréhension; il ne vise pas à instruire et n'a rien de didactique. Certes, le partenariat avec une équipe de scientifiques et l'accès à des instruments sophistiqués ont permis de créer une situation d'observation exceptionnelle et de partager le plaisir de la découverte associé à l'exploration scientifique. Cette exposition invitait à questionner notre perception du monde en nous rendant témoins d'un niveau de la réalité qui échappe à nos sens. Mais elle n'offrait aucune information précise. Elle suggérait plutôt de considérer le monde au-delà de ce que nos sens peuvent percevoir, d'accepter les limites sensorielles

et d'envisager d'autres possibles. Elle proposait d'envisager l'ambiguïté à laquelle nous faisons face devant ces images comme une expérience créatrice qui déclenche un état d'esprit favorable à la réflexion et au renouvellement du regard. > Sylvie Parent

L'auteure est critique d'art et commissaire indépendante. Elle a été rédactrice francophone de la revue *HorizonZéro* (2001-2004) et rédactrice en chef du *Magazine électronique du CIAC* (1997-2001).

sylvie\_parent@sympatico.ca

## Vera Frenkel

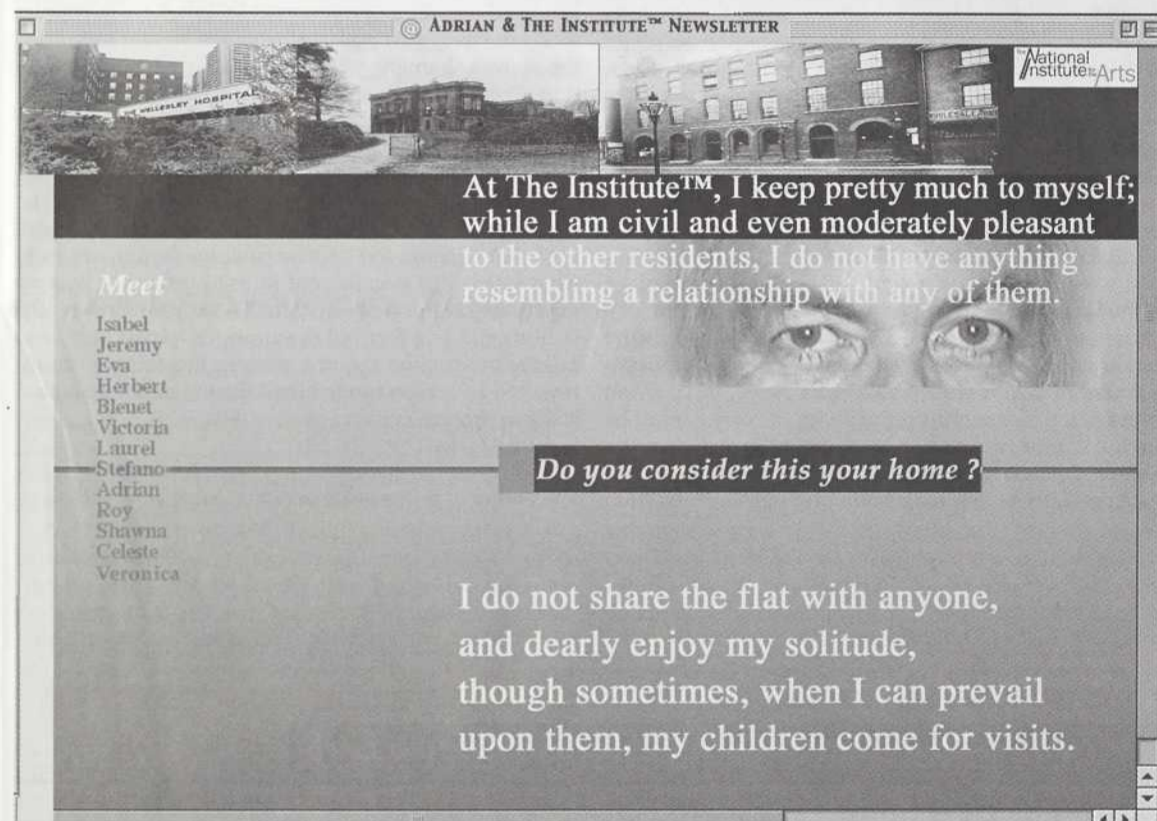
Carleton University Art Gallery

Ottawa

November 15 – January 23

Carleton University Art Gallery provides a perfect ambience for Vera Frenkel's utopian but dysfunctional scenario: the fictitious National Institute for the Arts – a chain of artists' residences for those over fifty. The exhibition *The Institute™; Or, What We Do for Love* (2003 and ongoing) includes the institute's official website (www.the-national-institute.org) and finds itself doubly-framed by the cultural institutions it satirizes with vicious wit and uncom-

The trade-show approach is complete with hi-tech video projections on huge screens that present The National Institute for the Art's website and its virtual existence, an actual CBC radio website that documents a broadcasted program, "Artists in Residence." Enlarged and framed corporate brochures grace the walls, as do photographs of a previous Institute™ trade-show display at Hart House, Toronto, computer work stations permit in-depth surfing



VERA FRENKEL, WEB PAGE FEATURING THE POET ADRIAN BIX, FROM *THE INSTITUTE™; OR, WHAT WE DO FOR LOVE*, 2003-; COURTESY CARLETON UNIVERSITY ART GALLERY, OTTAWA.

promising insight. One frame is provided by the university campus – the academic establishment; the other by Ottawa's status as a national capital and home to Canadian arts institutions and cultural agencies – and policy bureaucrats in arts, culture and healthcare.

The latter policy area (healthcare) is an important sub-current in this work. The intention of the imaginary National Institute for the Arts to house all its branches in disused hospitals brings vital awareness to actual events such as the crisis in healthcare funding and closing of facilities that occurred contemporaneously with the creation/production of this work. It also brings critical attention to the lack of support and recognition for senior and aging artists in Canada.

Frenkel's installation alternates between a commercial trade-show exhibit and an institutional entrance lobby. It sports a "retro" atmosphere, with vintage institutional furnishings from the mid-twentieth century, to woo prospective residents with familiar surroundings, since "eligibility is limited to those over fifty who are at the height of their creative powers" (all unattributed quotes from *The Institute's™* website). Visitors are greeted by three corporate brass plaques affixed to the wall and their slick metallic presence announces *The Institute's™* lead corporate messages and motto:

A dual mission: to provide physical care and professional studio support for the nation's leading artists in their retirement years. A non-denominational, interdisciplinary haven with branches coast to coast, supporting the creation of art forms of all kinds. The Institute hosts and protects the lifestyle and studio practises of the living cultural treasures of our time.

of the corporate website and interaction with fictitious residents. Lastly there is an institutional reading corner featuring vintage Canadian art magazines and journals from the late 1960s and early 1970s – for potential clients, or the residents themselves, who may feel nostalgic for the good old days. To top it off, witty ditties such as "It's a Job, That's All," or "Weird Language Will Save You" (written by those inside *The Institute™*) emanate from computer speakers. One song laments the all too common phenomena of job-induced alienation; the other extols the virtues of bureaucratic jargon typical of institutions that use strategies of mystification to avoid responsibilities and to hide their true agendas.

Although Frenkel's prime media are new technologies, language and narrative are her principal tools. *This is Your Messiah Speaking* (1990) demonstrated this with pithy impact. A flow of texts across an electronic billboard atop a building in Piccadilly Circus (London's prime commercial district) instructed shoppers to shop enthusiastically without worry. Frenkel used language in a site-specific context to generate an ironic message on the implications of being manipulated by corporate market forces with the consequent loss of individual freedom of choice – a theme which is reprised from a different angle in *The Institute™*. Frenkel's other major works include *From the Transit Bar* (1992-1996) in which a functioning piano-bar provided a site-specific milieu inside an art museum. Here television screens showed quasi-invented individuals recalling personal accounts of displacement, exile, deracination and trauma experienced during WW II. And *Body Missing* (1994 and ongoing), a web-based work

presented as an interactive artists' studio building, addresses the theft of art treasures from European citizens during Hitler's Third Reich and its attendant bureaucratic criminality.

The *Institute*™ website reveals characteristic Frenkel strategies: fiction mingled with reality, intertwined layers, mixed metaphors, non-sequitur answers and straight paths leading to false turns which she uses to parody the "vexed relations within the administration of culture" and "the curious tangle of control and chaos that characterizes even our most cherished [arts] institutions" (Vera Frenkel in *The Institute*™ catalogue, University of Toronto, 2003, p. 69).

Interactions with the inhabitants' virtual lives via *The Institute*™ website reveal this darker side. Thirteen hyperlinked names in the residential section headed "Let's Talk" provides access to artists of various disciplines. My attempt at personal communication proved to be disappointing and mainly futile; few of my questions about an individual's field of arts practice received a direct or logical response. Residents appear to be quite suspicious of others and stay within their own agendas. This frustrating experience could be taken as an inversion of an artist's typical experience with the administrators of a cultural bureaucracy. As Adrian, one of the residents, phrases it, "It strikes me that nobody out there is listen-

ing and it's putting me quite out of temper; as I have just explained..."

In *The Institute*™ "Outreach Programs" web pages, I encountered a ghostly fragment of a poem floating across the computer screen – the words overlapping, moving around and obscuring each other – "human kind cannot bear much reality... T.S. Eliot." This creative and unexpected disruption of the corporate surface was a welcome escape – albeit with dark implications. Another breach of the institutional skin occurred on the main floor of the residential area where artists' inaudible and rather sinister whisperings about a break-in and possibly a conspiracy or rebellion could be heard.

Coursing beneath the surface of Frenkel's works are autobiographical currents. As a child of Czech parents who escaped the Nazis, it is easy to understand Frenkel's role as champion of individual human rights and critic of the misplaced power of institutions and authoritarianism that parades as concern for the wellbeing and common good of all. *The Institute*™: Or, *What We Do for Love* is a cautionary tale. Its stories have a familiar ring of reality to those who know both sides of the Canadian arts administration fence. > Judith Parker

The author is a visual art administrator and educator based in Ottawa.

## 1<sup>re</sup> Biennale d'art contemporain de Moscou

28 janvier – 28 février



CLEMENS VON WEDEMAYER, *Leave*, 2004, film 16 mm transféré en vidéo couleur, 15 min; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.



KERIM RAGIMOV, *Portrait #21*, huile sur toile, 206,5 x 282 cm, 2004; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

«Dialectiques d'espoir», l'intitulé de cette manifestation rappellerait presque une critique du régime de l'époque soviétique, d'autant plus qu'il s'agit du titre d'un essai du sociologue Boris Kagarlitsky, ancien dissident et aujourd'hui directeur de l'Institut d'études sur la mondialisation de Moscou. Hélas, bien peu de perspectives d'«espoir» semblent s'ouvrir avec cette biennale, laquelle aura été annoncée à grands frais depuis quelques années comme un symbole international du renouveau de la création artistique russe. Les polémiques sont apparues en mai 2004 lorsque Viktor Misiano (le rédacteur en chef de *Moscow Art Magazine*, la principale revue d'art contemporain russe) pourtant à l'origine de ce projet a été renvoyé de son poste de commissaire général de la biennale. L'autre responsable de la manifestation, Joseph Backstein, avait alors décidé d'adresser au ministre de la Culture une lettre dénonçant le travail de son rival. Si de telles méthodes rappellent une époque qu'on croyait révolue en Russie, le paroxysme est sans doute apparu lorsqu'à la suite d'une lettre de soutien à Misiano publiée par plusieurs artistes et critiques, on lui retira aussi le commissariat du pavillon russe à la Biennale de Venise. Il apparaît clairement que la manifestation moscovite devait être reprise en main par les pouvoirs publics qui la financent. L'avant-propos de la biennale, publié sur son site Internet peu de temps après le resserrement de la vie politique en Russie (annoncé dans la foulée du traumatisme de Beslan : contrôle accru de la presse, suppression du suffrage universel direct pour les gouverneurs de région, changement du mode de scrutin pour l'élection des parlementaires de la basse assemblée) et maintenu pendant la crise ukrainienne, à un moment où les caméras de télévision du monde entier se penchaient sur certaines défaillances démocratiques, relevait du cynisme le plus certain. «Une des conséquences les plus flagrantes de la stabilisation politique et économique en Russie est l'intérêt croissant de la société russe pour la culture contemporaine et plus précisément pour l'art contemporain», avec un tel programme de «stabilisation» la suite des événements était annoncée. Le projet *Camouflage*, sur les pratiques de résistance dans la création contemporaine, que préparaient Olesia Turkina et Evelyne Jouanno fut freiné par la direction de la biennale qui prétendait pourtant l'inclure dans sa programmation officielle. Jouanno aura d'ailleurs lancé le 23 février dernier depuis le Palais de Tokyo à Paris, avec l'artiste Jota Castro, une «Biennale de l'urgence». Cette dernière se présente comme une réaction au «phénomène de prolifération des biennales» et comme une prise de position face au drame tchétchène : il s'agit d'envoyer à Grozny une cinquantaine d'œuvres réalisées pour l'occasion. Quant au code de bonne conduite, les artistes participant à la biennale officielle auront au moins eu la chance d'en recevoir un : interdiction de critiquer le président Vladimir Poutine, la religion, d'évoquer les problèmes d'antisémitisme et, bien sûr, la Tchétchénie. La seule exposition parallèle («Russia 2» qui s'est tenue en février à la Maison centrale des artistes) autorisée à montrer des œuvres critiquant doucement le Président aura d'ailleurs été organisée par un proche du Kremlin. Une situation à multiples rebondissements qui a d'ailleurs poussé Boris Kagarlitsky à dénoncer publiquement l'utilisation du titre d'un de ses ouvrages.

Les expositions n'auront pas ouvert de perspectives beaucoup plus réjouissantes. La principale se tenait dans l'ancien musée Lénine rouvert pour l'occasion, sauf que les commissaires semblent s'être pris dans la perte de repères face à la profusion des images qu'ils pointent dans la préface du catalogue de la biennale. Accrochage sans doute mené en urgence dans un lieu décrépiti, choix d'œuvres internationales peu cohérent, les pièces les plus significatives semblaient de plus étrangement désactivées de leur puissance symbolique. C'est ainsi qu'une sculpture matérielle de Tino Sehgal était eseuulée dans un coin du musée, lui retirant tout son poids contextuel, tandis que les fausses bombes de David Ter-Oganyan prenaient une fonction décorative qu'elles n'ont pas à l'origine. Au musée d'architecture Schusev, un film de Clemens Von Wedemeyer se distinguait néanmoins. *Leave*, présenté sous forme de double projection, met en scène avec un sens de l'égarement que provoquent le récit fragmentaire et de longues incursions de silence, des ressortissants russes qui tentent de passer des postes de douane allemands. Des revendications exprimées par un mime de manifestation dans laquelle fleurissent des pancartes telles que «nous voulons un passeport pour un autre pays», au rituel sécuritaire des gardiens de l'immigration, tout le tableau d'une époque semble alors se figer dans l'installation de Wedemeyer.

Mais il convient de ne pas oublier la profusion des nombreuses expositions parallèles organisées à la biennale. Si certaines témoignent de la vitalité de l'actuelle scène russe, d'autres, comme «Complices. Œuvres collectives et interactives dans l'art russe des années 1960 à 2000» aux galeries Tretyakov ou «Expositions en appartement, hier et aujourd'hui» constituent des témoignages historiques de premier plan sur les pratiques qui ont pu se mener ces dernières décennies. Sur le plan de la création actuelle, le «Human Project» qui se tenait dans les salles voisines de «Russia 2», à la Maison centrale des artistes, montrait des œuvres plus qu'intéressantes. Ainsi les grandes peintures hyperréalistes d'après photographies d'actualité de Kerim Ragimov qui ont pour particularité de happer les regards dans la part d'énigme anthropocentrique qu'elles proposent. En effet, chez Ragimov, paradoxalement, on en finit par oublier le sujet pour se fixer sur la posture physique humaine que l'artiste arrive à réincarner avec insistance dans ses toiles.

À la clôture de la manifestation, il ne reste donc plus qu'à souhaiter que la création russe reprenne une nouvelle visibilité, mais il s'agit aussi d'espérer que soit désormais prise en compte à l'échelle internationale une nouvelle nécessité : celle de s'interroger quant à la responsabilité du critique d'art et du commissaire d'exposition dans la situation idéologique posée par une telle biennale. > Frédéric Maufrais

L'auteur est critique indépendant, il vit à Paris.

fmaufrais@mageos.com

## Cai Guo-Qiang | Inopportune

Mass MOCA | North Adams | Massachusetts | December 2004 – October 2005

The space and scale of *Inopportune*, a site-specific installation at the Mass MOCA in North Adams, Massachusetts, are Cai Guo-Qiang's (pronounced Tzi Gwo-Chung) staging grounds for what amounts to a spectacular visual explosion, a term that the artist constantly employs when representing and promoting his work. Commissioned by the Mass MOCA, *Inopportune* is displayed in four adjoining cavernous galleries that build upon the museum's reputation for "spectacular" shows – this exhibition in particular is boasted as being the "most expensive installation to date" (Mass MOCA press release for Cai Guo-Qiang's *Inopportune*). Guo-Qiang intentionally uses the scale of this museum space, which is part of a complex of converted factory buildings, to create a feeling of excess and senselessness that is typical of the climate of American culture today.

Guo-Qiang's artistic career has developed out of an enthusiasm for explosions of one kind or another. A prime example of this tendency was *Transient Rainbow*, a work commissioned by the MOMA in New York in response to the 9/11 attacks, which consists of a simultaneously

celebratory and mourning display of explosive fireworks over the East River. Building upon such discharges of energy which Guo-Qiang views as embodying both creative and destructive forces, *Inopportune: Stage One* is a series of nine Ford Taurus cars suspended in the cycle of a mid-air flip pierced by pulsing rods of coloured light. As the entry point for this exhibition, we were completely overwhelmed by the spectacle of this display of "exploding" cars that appeared to be a physical manifestation of a Baudrillardian nightmare. This stage of the exhibition begins with a plain white car parked at the entrance of the gallery, followed by a series of seven sequential frames of a simulated exploding car, ending with the ninth and final car resting unharmed on the opposite end of the gallery floor. The combination of excess, both of space and of conspicuous consumption, highlights the monetary aspects of the material objects, thereby jolting the viewers into a spectacular simulation of an explosion that has been obviously stilled, and overwhelming and leaving them to make sense of the senselessness of this scene. Walking through this space is like walking through

the petrified frames of a film. After the initial bang of excitement, we were struck by the emptiness of this arena, which became ironically underwhelming: how long can we stay suspended within the grip of the spectacle?

Furthermore, how is it possible to top this spectacle? Cai Guo-Qiang seizes upon the present climate in the USA to question how long one can remain in state of siege and fear when nothing happens. This is mirrored in the spectacle of exploding cars, which ultimately reconciles itself, for no one is harmed and nothing is damaged: everything is all right. This explosion is a metamorphic event that contains within it both positive and negative repercussions. *Inopportune: Stage One* provides the vocabulary for understanding the remaining works in this exhibition.

In the adjacent gallery is *Illusion*, a video projection of a car moving through Times Square while fireworks dramatically explode out of it; the majority of people milling about this spectacular space seem oblivious and unaffected by the commotion. This ninety-second video loop of an actual exploding car – the remains of the

charred vehicle was strategically placed behind the screen as evidence – was underwhelming after the simulacra of exploding cars of *Inopportune: Stage One*. The juxtaposition of reality and the simulacra reveals the inadequacy of the real after the drama of the stage. Even *Nine Cars*, which is placed in the gallery overlooking the main gallery, has more of a dramatic and effective flair than the documentary video of Times Square. *Nine Cars*, a drawing made from exploded gunpowder, depicts nine cars in a large circular retina-like arrangement. This burned image functions as a gigantic eye – a metaphoric gaze overlooking the nine cars in *Inopportune: Stage One* – emphasizing the participatory nature of the spectacle.

The final enactment of this exhibition, *Inopportune: Stage Two*, consists of a series of nine tigers suspended in various poses and pierced by hundreds of arrows set in the landscape of an artificial mountain and trees. There are obvious parallels between the nine tigers and the nine cars, for both groups are pierced by dynamic visuals of destruction while suspended in an unnerving stillness – in a very conflicted fashion, this in itself is almost meditative.



CAI GUO QIANG, *INOPPORTUNE: STAGE ONE*, 2004, VARIABLE DIMENSIONS; PHOTO: HIRO IHARA, COURTESY MASS MOCA.

There is a symbolic violence incipient to these scenes of tigers and cars, but it is undermined by the excess of display that Guo-Qiang uses: the act of stilling both of these tableaux is one that denies the actualization of violence which would relieve the tension and expectation that builds up in the viewer. Is this suspension of violence an analogy for the state of siege that presently grips the United States in anticipation of a violence that is yet to occur? The simulacra of violence constructed by Guo-Qiang serves to question the veracity and accuracy with which we view acts of violence. And Guo-Qiang allows us the ability to scrutinize this terror by pausing.

*Inopportune: Stage Two* is constructed in direct relation to a Chinese scroll depicting a series of tigers painted by the artist's father, which is displayed in the exit hall of the exhibit. It is this scroll that provides us with the most intriguing reading of the entire exhibition, albeit in reverse:

it traces the trajectory of the development of imagination from a simple scroll to the theatrical display of *Inopportune: Stage Two*, which is a physical embodiment of the tigers in this scroll, to the contemporary display of the creatures of the Ford Taurus, a vehicle named after the bull-shaped constellation. The visual shift between *Inopportune: Stage One* and *Inopportune: Stage Two* creates the most promising framework for viewing these seemingly disparate collections of extraordinary sights. One can imagine a child growing up looking at this scroll of tigers and fantasizing about the stages of simulacra that we witness unfolding before our eyes in the spaces of this exhibition.

> Miriam Jordan and Julian Haladyn

The authors are writers and interdisciplinary artists living in Peterborough.

## T. J. Wilcox, Garlands

Metro Pictures

New York

January 15 – February 26

Chopin departed from this world on Paris' Place Vendôme after a visit from his favourite performer. Ortino, a French bulldog belonging to Princess Tatiana when the Romanovs were sent into exile, was found in the family's mass grave, "an innocent casualty of the Revolution." Ann died at age forty-two and, "uninspired by the prospect of a single gravesite, she chose several."

These are some of the fabulous deaths chronicled in T.J. Wilcox's "Garlands," a series of sixteen silent short films grouped together in five "garlands" (the word denotes a circular arrangement of intertwined material, such as flowers or leaves, or a collection), and shown on six screens with 16mm projectors. Using his signature technique of combining original and found footage, still images, and one-line subtitles, Wilcox creates a moving and tender poetry. The image of architectural details of stone-cut garlands appearing behind the titles of each short piece ties past to present in something like the way Wilcox uses film along with video to preserve and enrich the older medium. Critic Bill Arning identified in the artist's work "an over-the-top romantic swooning for the unique quality of celluloid." Here, a half-dozen projectors clicked away, evoking nostalgia and providing a minimalist soundtrack to otherwise silent works. Numerous screens in proximity encouraged an interrupted viewing – stuttered much like the projectors' flickering light – that allowed the various short films' effects to accumulate upon the viewer.

Along with mortality, a number of other themes seem to have caught the artist's fancy in "Garlands." Many of the films celebrate female historical figures or women Wilcox knew, from Ann ("one of my four parents") to the Comtesse de Castiglione, and a former U.S. Ambassador to France. He also touches on animals – sparrows, dogs, swans, and cats all make appearances. Many of the films examine obscure historical subjects like the Melchite friars (Wilcox thanks them for bringing Angora cats to

the West) and the origins of the cultivation of honey. Others set forth unabashed celebrations of kitsch in images of sunsets and Christmas trees.

Part of the seduction of Wilcox's films is their textured, layered beauty. This results not only from the varied quality and sources of the images but also from his process: he shoots his material on 8mm film (even when shooting a video monitor), copies it onto video for editing, and then transfers it to 16mm film for exhibition. "The labs think I am losing image," the artist told Douglas Fogle, "but I always feel like I am gaining something new with each step in the process." His feeling for the medium is analogous to his preservation of sensitively chosen oddball nuggets of history.

Paired with the rich images, the simple prose that appears in subtitles in most of the films similarly conveys emotion with great economy. Wilcox also turns letters and words themselves into visual elements in two of the short films. For example, the charming "W or Monogram," the subtitles of which I quote in full: "I decided to monogram eastern Long Island. The island forks like a fishtail into the Atlantic Ocean. The local bus company runs a line from Orient Point to Montauk Point, a long 'U' shaped journey. I rode roundtrip making two 'U' shaped bus trips. Or, a double 'U.' My monogram." As the subtitles explain this fetching conceit, images illustrate it: pushpins trace out the artist's route in stop animation on an antique map replete with decorative sailboats; the image abruptly doubles to turn U into W. The text then gives way to dreamy montages of Long Island farmland, woods, and roadways, all lovingly filmed through bus windows.

In another work, Wilcox reminisces about an unconventional conversation. A fuzzy field of colour is revealed to be a pane of glass frosted with condensation when an unseen finger writes on the other side: "In 1972 my mom hired a house painter who was deaf. I've never forgotten watching them talk with their fingers, writing

## Steve McQueen

Marian Goodman Gallery

New York

January 14 – February 19



STEVE MCQUEEN, *ONCE UPON A TIME*, 2002, DETAIL OF A REAR-PROJECTED SEQUENCE OF 116 IMAGES, VARIABLE DIMENSIONS, 70 MIN; COURTESY MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.

In his recent show at the Marian Goodman Gallery in New York, Steve McQueen presented four sound and image installations. The first, entitled *Once Upon a Time* (2003), combines a slide show of the images sent up in NASA's *Voyager 2* spacecraft with recordings of people speaking in tongues. The one hundred sixteen images compiled by Carl Sagan for the NASA probe were intended to provide a portrait of the Earth and of human civilization to alien life forms. To the human viewer they come across as a carefully edited though at times strangely incongruous narrative sequence. *Once Upon a Time's* pairing of these images with the undecipherable babble of the audio recordings makes for an interesting perspective into the ways we as humans communicate. While the *Voyager 2* images are an attempt to communicate with an interlocutor described only as alien, the recordings are a curious form of linguistic invention in which language itself is made impenetrably foreign by its speakers.

Looking at the *Voyager 2* images, one wonders to what extent an alien life form would be able to decipher Sagan's selection of photographic stills and scientific diagrams. The sequence itself is arranged in a sort of progression or narrative, and includes numbers and indications of scale. Yet the repetition of symbols and images, as well as the overall narrative structure, would probably only make sense to those, like us, who communicate and think in a language based on repetition and syntactic structures. Certain images seem like they would be quite abstract regardless of the viewer's intellectual or linguistic capacities. For example, consider the enlarged black and white drawing of two sperm cells approaching an egg, or the incongruous photograph of a man walking with a dog and a donkey in the desert. Moreover, the soundtrack is a reminder that human culture is far more complex than the *Voyager 2* images seem to suggest. There is a curious interplay between sense and nonsense in these recordings. The purposeful tone of the speakers and the discernible repetition of certain "words" make it seem as if they were not just speaking a language, but also saying something with it, yet the opacity of these improvised monologues also lead one to question their speakers' motives. Like the works of certain modern poets, language here relies on the communication of invented speech in a purposefully impenetrable form. As such, these recordings stand as an eloquent counterpart to the highly polished narrative clarity of the *Voyager 2* images, which remind one both of *Life* magazine photography and of Edward Steichen's 1955 "Family of Man" exhibition. What they reveal instead is not just a mysterious aspect of human life, but the fact that human culture hinges on a relationship with the unknowable or inexpressible. To quote from the conclusion of Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus* (proposition 6.522), when this dimension of human life comes through, it "shows itself" as "the mystical," as in the inspired glossolalia of religious mystics.

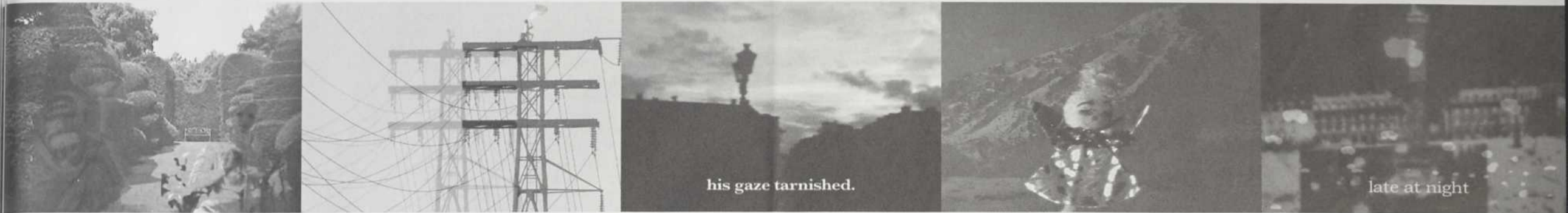
The three remaining installations in the show address very different topics. Though McQueen's pieces are never didactic, they can be quietly confrontational, forcing the viewer to come up with his or her own response to the questions that they raise. They are also characterized by their simplicity and precision. For instance, *Charlotte* (2004) uses only a red filter, the filmmaker's index finger, and a limited portion of the actress Charlotte Rampling's face to convey a stark and disquieting act of physical invasion. The viewer is shown a close-up of Rampling's eye, then the hovering presence of McQueen's finger before it slowly pushes against her eye or creases her eyelid. McQueen's film is in part a subtle paean to the videos of Vito Acconci and to Bruce Nauman's slow-motion film *Poke in the Eye/Nose/Ear*, taking its cue from the stark physicality of their pioneering film and video work. Like *Charlotte*, the third installation entitled *Girls, Tricky* (2001) is also a close-up of a celebrity performer, this time of the musician-producer Tricky rehearsing a song in a music studio. Tricky is first shown talking, drinking water, and smoking what looks like an enormous joint. He then starts running through the words, singing them in different ways with the musicians, slowly working himself into a frenzied pitch before coolly snapping out of it and calling for a second take. *Girls, Tricky* can be best described as a short documentary. What McQueen shows us is the artist at work, thereby providing us with a short yet powerful glimpse into Tricky's process and its mixture of dispossession and self-awareness.

The last installation, which is entitled *7<sup>th</sup> Nov.* (2001) consists of a single still image and a twenty-four minute soundtrack. The image is of McQueen's cousin Marcus lying on his back on the floor. All one sees of him are his shaved skull, his shoulders, the tip of his nose, and his ears. A thick horizontal scar runs across his skull. The continuous projection of this still image is accompanied by his spoken narration of how he accidentally shot and killed his own brother. It is a simple yet incredibly powerful installation, the still image providing no respite from the soundtrack in which one hears not just the details of the incident, but also its aftermath, from the speaker's attempts to deal with this incident to his mother's suicide. As in *Girls, Tricky*, McQueen here hands creative control over to his subject, his only intervention being the selection of the image and of its mode of presentation.

In general, the four pieces in this exhibition are linked by a documentary approach to film and video work, from the documentation of an almost palpable physical intervention in *Charlotte* to the extraction and presentation of real-life situations, narratives, or image sequences in the other works on view. The power of these pieces results from the intelligence and sophistication with which McQueen selects and manipulates his material. It is a tribute to his talent and sensibility that in an age characterized by the excessive documentation of "real life," his works can somehow pierce through our jaded sensibilities and lead one into confrontations with contemporary reality that are both poignant and thought-provoking. > Julien Bismuth

The author is pursuing doctoral studies in the Comparative Literature Department at Princeton University.

jbismuth@Princeton.edu



T.J. WILCOX, *Garlands*, 2005, VIDEO INSTALLATION, VARIABLE DIMENSIONS; COURTESY THE ARTIST AND METRO PICTURES GALLERY, NEW YORK.

their thoughts in the fresh paint on my bedroom wall." Every few words the frame is renewed, the letters having disappeared into re-formed condensation, and a different colour lights the scene as the finger retraces the cherished memory. These thirty-one words appear over several minutes, evoking the slowness of the remembered conversation; the finger writing in condensation echoes the fingers writing in paint.

"Garlands" also advances a quirky brand of loving, celebratory feminism: with the exception of Chopin and the bulldog, Wilcox's subjects are almost all fabulous women, including Ara Tripp, post-operative transsexual and crusader against "decency" laws. "Garlands" succeeds in capturing the queer, idiosyncratic feminism and effeminate sentimentality that earlier works such as *Ladies Room (20 Questions)* (2002) reached for.

Even the overt feminist statements are made sensitively. The heartbreaking "Kokeshi" conveys a lesson about Japanese wooden dolls that have been made for hundreds of years by subsistence craftsmen. "Their original purpose remains obscure. One interpretation derives from their name: keshi (extinguish) ko (child). They may commemorate the spirits of female babies killed by families seeking a son." This text appears below a selection of dolls set on a tiny stage, their heads bobbing with life until they are stilled in the final sentence.

In contrast, Wilcox's sad exploration of mortality is set out humorously in *Garland 3's* "How to Explain the Ephemeral and Tenuous Character of Life to Children." Puppets sit on a stone wall as the nursery rhyme of Humpty Dumpty appears in subtitles. Watching the "Garlands," we become children listening to grown-up nursery rhymes that reassure us that maybe we will not be forgotten when we go.

In *Garland 5*, a chilling look into the future contrasts all the wistful harking to the past. One autumn afternoon near his Long Island home, a man takes his dog for a walk, subtitles relate, as saturated colour images show swans swimming on the crisp blue water of the estuaries. The narrator encounters his normally cheerful neighbour Beverly. She sombrely asks him if he had known her friend Jean, recently deceased. Jean could communicate with the swans, Beverly explains, and their foretellings, often dire, came to pass one after the other. "Shortly before her death, Jean revealed that the swans foretold the end of the world. Moreover, they have a date.... According to the swans, December 16, 2012, is a date to remember." By the time I saw this I was so in Wilcox's spell that I started counting the years we have left. Who knows? The swans could be right. > BRIAN BOUCHER

The author is a free-lance art critic.

Of course, this also speaks volumes about Louis's practice: particularly, the tremendous pressure he placed on the concept of intention. Both between paintings and within individual paintings one sees Louis constantly pushing the boundaries of what intention is. In *7 Bronze* (1958), for example, one is forced into an unstable set of identifications that operate on both the micro textual level and at the global level. For lack of a better entrance one picks up on any number of photographic-like details on the surface of the veil. They read enough like an abstract expressionist brush mark to warrant such attention! The problem is that the wilfulness of this (or whatever) micro passage of paint disintegrates before one's very eyes by sliding off the scale of purposefulness to simply become one more fact in a larger syntactical context where natural processes like gravity appear to be the only law, and whose global effect may equally be the site of a further order of intention. After all, the green shade of this veil must have been made intentionally to look like a flat slab of marble!

A historical approach to Louis's work would be wise to concentrate its efforts here, for there should be little doubt that the undermining of a stable ground for intention in the singular work, but also by rendering this dialectic variable across a corpus of work, cemented Louis's relationship with Greenberg. Individual agency just could not be privileged any more. The possibilities (i.e., freedoms) it once offered were now foreclosed by culture at large: by the spectre of totalitarianism abroad, certainly by the historical lesson of fascism, but also with regard to worries at home in the guise of consumerism as conformity, and in deeply held suspicions for liberalism's championing of individual choice and judgment.

This again illustrates the importance of variability, as well as the viewer's ability to monitor the way one is variously called up to respond or to perform form. Compare, for instance, the radically disjunctive experience of viewing *Aqua* (1960), a painting with two upright jets of blue and green separated by about three feet of blank canvas, and the experience of *Horizontal 1*, a long painting composed of eleven narrow bands of tightly compressed yellows, browns, blues, and greens. If the former presents a somewhat marvellous figure, even a stand-offish set of figures in dialogue which one must straighten up to assess and take in as a whole, one responds straight away to the latter with an attentiveness to detail, bleeds, and experimentation with paint that is reserved for a figure on its death bed. Indeed, it is difficult not to look at *Horizontal 1* without noticing the myriad forms of deadness that Louis is able to tease out of paint on canvas. In obvious dialogue with the optical vigour and speed of Kenneth Noland's stripe paintings from the same period, what one feels up close when facing *Horizontal 1* is infirmity. One notes just how cruddy paint can be; how fluorescent yellow dries with a patchy sheen; that red bleeds through orange; that green on yellow reads as a mistake; and perhaps most revealingly that the stripes look hand painted, or pushed by a brush and not poured as first suspected. Compared to the compositional autonomy and fluidity of the work when initially seen as a whole, this particular symptomatology of intention exists as a complete and utter reversal of fortunes, which is first secured from a distance. Because of the ample cropping on the top and at the sides – something that lends the whole thing an aura of impersonality, and allows it to hover as if on a cushion of air – one moves in close to the painting without a second thought, but not without having first gained the measure of this very beautiful work: an aesthetic quality now open to question!

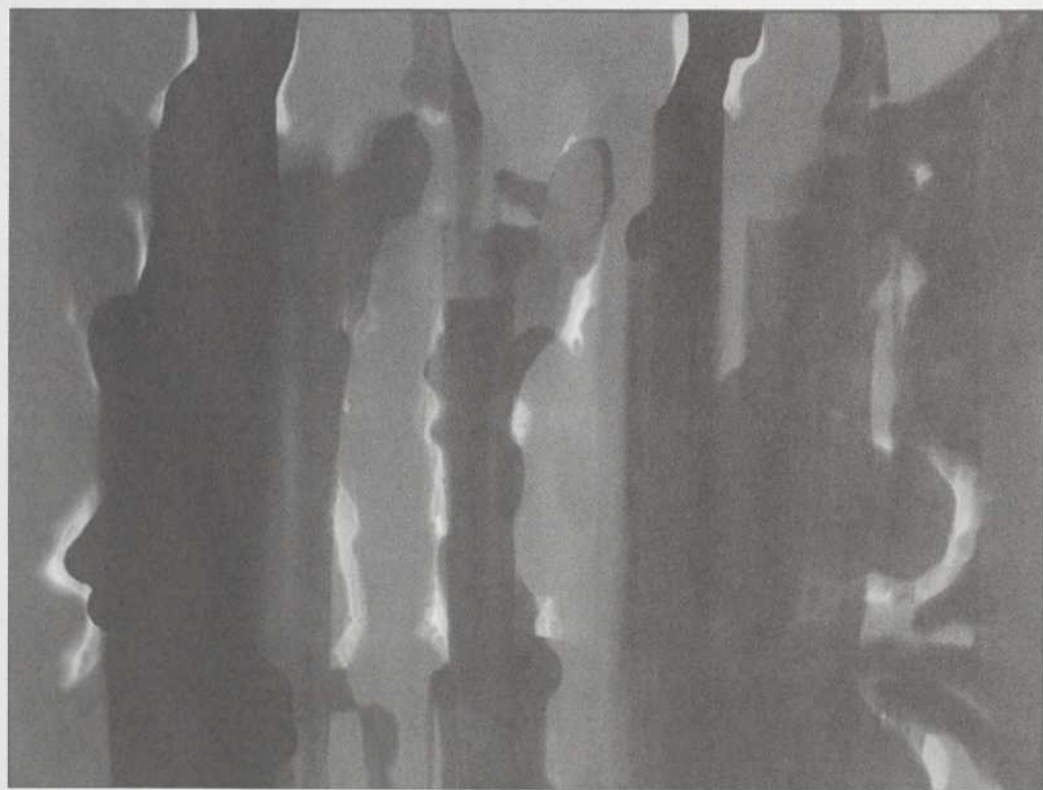
Without labouring the point, some of the paintings on show are perhaps not Louis's strongest. That the works *Doubt* (1959), with its all too transparent title, and *Addition*, with its apparently naive formula for adding colour by simply approaching the canvas from a new side, demand that they be judged for their value as paintings at all is a mark of Louis's real worry about just such matters. In the latter, the plume of red pigment on the left, the large watery blue triangle on the right, and the mossy green intrusion from the top edge barely hold together as a picture. That aesthetic integrity in this incredibly disparate painting is consolidated around the row of theatre-going-like ghouls, which are silhouetted in black at the bottom and are apparently watching these forms coalesce as if on a screen before them goes to show how tenuous, provisional, and to what lengths Louis would go to push even his radicalized aesthetic. No doubt it is also an indication of the very close relationship he maintained, and a set of values and concerns about painting he shared with Greenberg. And there is no shame in this. The shamed are those who still refuse to be open to Louis's painting because of historical prejudice that undervalues Greenberg's criticism and the role of aesthetic judgment therein. > SHEP STEINER

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

## Morris Louis, The French & Co. Show of 1960

Riva Yares Gallery | Scottsdale | Arizona

November 6 – December 27



MORRIS LOUIS, *ADDITION V*, 1959, ACRYLIC ON CANVAS, 257 X 361 CM; COURTESY RIVA YARES GALLERY, SCOTTSDALE, ARIZONA.

The restaging of Morris Louis's 1960 French & Co. show at the Riva Yares Gallery in Scottsdale, Arizona is significant for a number of reasons: first and foremost because this was a compelling, often surprising, and incredibly diverse exhibition of paintings by Morris Louis originally curated by the art critic Clement Greenberg.

As a curatorial exercise alone the exhibition is noteworthy for the unique glimpse it offers into Greenberg's obvious sensitivity to the highly variable nature of Louis's practice. Looking at the nine paintings on show, one feels a certain transparency vis-à-vis the singularities of Louis's practice that not even the critic's own writing on the artist was able to articulate. There is a palpable sense of one's own aesthetic prejudices bumping up against new limits and obstacles with each and every painting looked at. It suggests that Greenberg's original criteria for selection were not merely predicated on the forthrightness of his notions of flatness and opticality, but, more complexly, they were arrived at via close dialogue with individual works. The point being that aside from a historical inclination to value a certain kind of modernist painting as self-critical – let's just say that at a certain moment in the history of painting when abstract expressionism ruled the day, acknowledging as well as dialectically overcoming this debt possessed a modicum of urgency precisely because the critic himself was so attentive to the conformity of even his own taste – it is all too apparent that Greenberg's judgments on aesthetic value were provisional, pragmatic, and based in a variable practice of reading.

I do not think the variability one sees here can be ascribed to the slackening of the critic's enterprise during his short collaboration with French & Co. either. The lack of fit existing between Louis's corpus and a work like *Horizontal 1* (1962), an anthropomorphic anomaly like *Seal* (1959), the carnivalesque atmosphere of *While* (1959–1960), and the theatrical nature of *Addition* (1959) are present in this exhibition not because they are second-rate paintings that never made it into the accepted canon, but simply because Greenberg was a critic with an astute eye, which was always open to the new and to other experiences art had to offer.

## Tatiana Trouvé Extraits d'une société confidentielle

Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur | Marseille

31 janvier – 2 avril

Pour son exposition «Extraits d'une société confidentielle» au Frac à Marseille, Tatiana Trouvé présente trois installations. L'artiste les appelle Polders, du nom de ces espaces improbables difficilement gagnés sur l'au-delà des terres. Dans le cadre de son travail, ce terme qualifie ses tentatives pour reconstituer de mémoire certains lieux ou situations qu'elle a connus. Une mémoire qui opère des changements involontaires comme le traduit, par exemple, la réduction d'échelle que l'artiste applique au mobilier et aux objets. De même, elle a recouvert les murs blancs d'un aplat vert jusqu'à la hauteur de 1,60 m seulement pour ramener l'espace du Frac à la proportion de ses œuvres.

À même le sol, les lignes des objets sont aussi simplifiées et peuvent être perçues comme des dessins. Le premier Polder évoque une sorte de hangar. Les montants latéraux de ce qui pourrait être des étagères ne sont pas parallèles, mais sont comme dessinés en perspective (clin d'œil à «l'armoire à glace fuyante» citée par André Breton dans *Perspective cavalière*?). Les bandes en caoutchouc noir qui les cerclent sont l'équivalent des gommages et des ratages d'une esquisse au crayon. Elles font apparaître le mobilier effacé en même temps qu'il est tracé et construit. À côté, des boîtes de conserve sans étiquette sont étrangement regroupées autour d'une espèce de réchaud. Le Polder est toujours un espace imprécis où les objets sont soumis aux accidents de la mémoire, aux hésitations d'une reconstitution toujours incertaine. Ainsi, deux déambulateurs ne servent plus à

soutenir aucun corps. Encastrés l'un dans l'autre, c'est eux-mêmes qu'ils supportent. Un troisième est devenu un coffrage pour reconfigurer une accumulation d'autres boîtes de conserve. Pour Tatiana Trouvé, il s'agit de nous faire accéder à un autre niveau de perception. C'est pourquoi elle a voulu que les spectateurs, comme des aveugles, appréhendent l'espace par le son, d'où l'importance pour cette exposition de la collaboration de l'artiste avec le compositeur Lucien Bertolina. La bande sonore du premier Polder fait entendre des enregistrements produits et retravaillés à partir des objets installés sur place. Elle seule nous permet d'imaginer ce que le mur qui barre l'installation nous interdit de voir : l'autre côté, d'où provient de la lumière et du son – on pourrait supposer que quelqu'un habite cet espace caché, mais le spectateur est privé des images et, donc, de tout scénario explicite. Ne nous sont livrés que quelques «extraits d'une société confidentielle» et l'artiste de préciser : «Ce qui est confidentiel, c'est l'action, l'activité parce qu'elle est toujours présente, mais ne se voit jamais.» Tatiana Trouvé travaille avec l'idée de créer un récit non visuel, inventé par un non-voyant qui reconnaîtrait les objets par leur matière sonore. Sans doute encore pour elle une manière de représenter et de concrétiser les choses sans les figer. Et l'inscription dans l'espace d'un récit duquel on ne peut pas garder d'image – une abstraction dont il était déjà question lorsqu'elle projetait des images de fins de pellicule sur l'un des murs de la galerie Valois à Paris en 2002.



TATIANA TROUVÉ, «EXTRAITS D'UNE SOCIÉTÉ CONFIDENTIELLE», 2005, VUE DE L'EXPOSITION AU FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR, MARSEILLE; PHOTO: J.-C. LETT / FRAC PACA REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

La deuxième installation s'organise également sur le principe d'une partie occultée : on entend un bruit de voix depuis l'autre côté d'une cloison rajoutée pour l'occasion dans l'espace du Frac. «Je parle en français et je me répons en italien, dit l'artiste, pour donner l'idée qu'il s'agit bien de deux personnes identiques qui ne parlent pas la même langue». Cette idée de dédoublement identitaire renvoie l'auditeur-spectateur à s'interroger sur sa capacité à percevoir et revisiter les choses dans une dimension parallèle. Comme chaque Polder, cette installation est un souvenir dessiné. Malgré la perte de l'usage et de l'échelle du corps, les objets qui la consti-

tuent essaient de retrouver à nouveau leur fonction. Une armature et une selle de vélo se prolongent en batterie, ou en instrument de musculation avec des boules de ciment en guise de poids... Tous ces objets participent à une indétermination de sens et de logique. L'architecture des Polders représente un espace mental, travaillé par l'imagination et l'humour. Elle évoque davantage une topique de l'inconscient qu'une construction habitable.

Séparée des deux autres dans la salle du fond, la troisième installation, tout en beige et silencieuse, est comme un salon de coiffure ou une salle de jeu équipée de bacs à laver les cheveux en résine, traversée verticale-

ment de rampes de canalisations qui la font ressembler à un orgue et contribuent à installer «l'image du son» et sa part de silence. Comme Lucien Bertolina s'est demandé, pour créer ses deux bandes sonores, comment gérer le rapport d'équilibre entre la production du son et le silence qui la rend évidente, Tatiana Trouvé a cherché, elle, à instaurer une tension entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. Les deux premières installations évoquent toujours le derrière des choses : celui qui n'est pas accessible pour les yeux et d'où vient le son. Ce troisième Polder présente, au contraire, ce qui n'est pas voué à être vu : le réseau sanguin et le centre nerveux de l'architecture; la tuyauterie qui l'éclaire, la chauffe et l'irrigue. En retroussant l'architecture pour en exhiber les entrailles et en faire la structure même d'un Polder, Tatiana Trouvé nous fait traverser les murs comme des fantômes. Quand les choses habituellement cachées nous apparaissent en silence, c'est qu'on a sans doute réussi, en suivant l'aveugle et en se laissant guider par les sons, à recouvrir la vue. L'exposition propose à chaque auditeur-spectateur de vivre dans deux dimensions parallèles et simultanées et de participer à un récit non narratif pour élargir son champ de perception au point de devenir deux personnes identiques qui nomment et nient les choses en même temps. Elle introduit pour la première fois au niveau des Polders le fonctionnement dialectique de son Bureau d'Activité Implicite (BAI), laboratoire improductif dont les différents modules donnent, depuis 1997, une visibilité aux activités et aux réflexions de l'artiste. Ici, les Polders mettent en place un univers autonome qui ne dépend plus du BAI. Ils élaborent leur propre histoire, inhérente à l'exposition. Souvenirs dessinés dans l'espace, les polders n'invitent pas pour autant à se recroqueviller sur le passé, mais à sentir que tout ce qui n'est pas retenu existe aussi, du moins peut exister autrement, ailleurs, et même, doit exister, ne serait-ce qu'en tant que simple échafaudage. Tatiana Trouvé pourrait sans doute reprendre à son compte ces mots de Fernando Pessoa extraits de *Cancioneiro* : «j'ai entouré d'un échafaudage la maison qui reste à bâtir». Les Polders sont des tracés architecturaux conçus comme des dessins où les formes sont sans cesse ramenées à un projet initial. Ce ne sont pas des dessins de projets; ils viennent après, avec l'aide de la mémoire. Ils accompagnent l'univers de l'artiste dans la mesure où ils incarnent surtout une manière de travailler, une façon de construire, de reformuler les choses, et la possibilité de les penser en les faisant. > Èvence Verdier

L'auteure est critique d'art. Elle fait partie de l'équipe de rédaction de la revue *art press* et vit à Paris.

e.verdier@artpress.fr

# 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 quarterly. International roster of artists and writers. A laboratory for ideas. In French and in English.

**Abonnez-vous! Économisez jusqu'à 52 % \_ Subscribe now! Save up to 52 %**  
[parachute.ca/abonnement](http://parachute.ca/abonnement)

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

directrice de la publication, editor: CHANTAL PONTBRIAND coordonnatrice à la rédaction, production coordinator/adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON assistante editor: EDUARDO RALICKAS rédacteur correspondant, contributeur editor: STEPHEN WRIGHT graphisme, design: DOMINIQUE MOUSSEAU collaborateurs: JULIEN BISMUTH, BRIAN BOUCHER, MIRIAM JORDAN ET AND JULIAN HALADYN, BERNARD LAMARCHE, ANDRÉ LAMARRE, JULIE LAVIGNE, FRÉDÉRIC MAUFRAS, ROBERT DARCEY NICHOLS, SYLVIE PARENT, JUDITH PARKER, SHEP STEINER, ÈVENCE VERDIER révision de la maquette, copy editor: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON promotion, publicité, promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS assistante à la direction, executive assistant: ISABELLE DUBÉ comptable, accountant: ANNIE DELISLE stagiaire, intern: FABIEN DE LACHEISSERIE

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

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

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

International (frais d'envoi compris, shipping included): individu, individual • 54€ • 56\$US (aux États-Unis seulement, in USA only) • 68\$US (à l'extérieur de l'Amérique du Nord, Outside North America) institution • 96€ • 125\$US Nouveau, New abonnement en ligne, online subscription • www.parachute.ca

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

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

## PARACHUTE

Nos annonceurs, Our advertisers

- > Art Forum Berlin > Centre Canadien d'Architecture > Centre d'exposition de Baie Saint-Paul
- > Charles H. Scott Gallery > Conseil des arts du Canada, Canada Council for the Arts > Dazibao
- > Esthésio art contemporain > Expression > Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC) > Galerie de l'UQAM
- > Galerie René Blouin > Galerie Trois Points > Kamloops Art Gallery > Le mois de la photo à Montréal
- > Mercer Union > Morris and Helen Belkin Art Gallery > Musée d'art de Joliette > Musée des beaux-arts de Montréal, Montreal Museum of Fine Arts > Musée régional de Rimouski > Oakville Galleries > Opuca
- > Pierre-François Ouellette Art Contemporain > Reporters sans frontières > The Banff Centre
- > The Koffler Gallery > The Power Plant > YZ Artists'Outlet > www.artefacts.net



Lisez dans, Read in PARACHUTE 119 07\_08\_09 2005

Jean-Pierre Cometti > Philosophie, IA et art, philosophy, AI, and art  
 David Tomas > Harold Cohen  
 Carol Gigliotti > France Cadet + Kenneth Rinaldo  
 Roberta Buiani > KIT + Robert Saucier  
 John Menick > Speculative Archive  
 Martina Russo > Agnes Hegedüs  
 Marie-Christiane Mathieu > autre  
 Philippe Pasquier > IA art, AI art

En kiosque dès maintenant, On sale now

[www.parachute.ca]