

6337 con

# para-para-

## 025

I II III 2007

gratuit \_ free



art contemporain, contemporary art



page 2

Vered Maimon > PIERRE HUYGHE / CELEBRATION PARK, Tate Modern, London

Vesna Krstich > THOMAS DEMAND, The Serpentine Gallery, London

page 3

Ed Kröma > TACITA DEAN / ANALOGUE: FILMS, PHOTOGRAPHS, DRAWINGS, 1991-2006, Schaulager, Basel

Brian Curtin > BELIEF, Singapore Biennale 2006, Singapore

page 4

Mason White > CITIES: ARCHITECTURE AND SOCIETY, 10th International Architecture Biennale, Venice

Benjamin Thorel > LE MOUVEMENT DES IMAGES - ART ET CINÉMA, Centre Georges Pompidou, Paris

page 5

Vanessa Morisset > CINDY SHERMAN, RÉTROSPECTIVE, Jeu de Paume, Paris, Kunsthau Bregenz, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humlebæk, Martin-Gropius-Bau, Berlin

page 6

Tammer El-Sheikh > ANDY WARHOL / SUPERNOVA: STARS, DEATHS AND DISASTERS, 1962-1964, The Art Gallery of Ontario, Toronto

Nathalie Côté > HABITER, ÉVÈNEMENT D'ART PUBLIC, Quartier Saint-Roch, Québec + LES CONVERTIBLES, Parc des Champs-de-Bataille, Québec

page 8

Julie Matte > MATHIEU BEAUSE JOUR / 1 1/2 MÉTRO CÔTE-DES-NEIGES + ALAIN DECLERCQ / EMBEDDED VERSUS WILDCAT, VOX, centre de l'image contemporaine Montréal



TACITA DEAN, FERNSEHTURM, 2001, 16MM COLOUR ANAMORPHIC FILM WITH OPTICAL SOUND, 44 MINUTES, PHOTO COURTESY OF THE ARTIST © TACITA DEAN.

PIERRE HUYGHE, ANTARCTICA, A JOURNEY THAT WASN'T, 2005, FILM STILL FROM SUPER-8 FILM AND HD VIDEO TRANSFERRED TO HD VIDEO, COLOUR, SOUND. PHOTO: PIERRE HUYGHE. COURTESY OF THE ARTIST AND MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK/PARIS © THE ARTIST.

## Pierre Huyghe / Celebration Park

Tate Modern | London | July 5 – September 17

"Celebration Park," Pierre Huyghe's solo exhibition at the Tate Modern, presents a number of recently completed projects, rather than a retrospective survey of his works. The artist takes the idea of the amusement park and the world fair as models for a performative form of exhibition. It is structured as a journey through a number of "pavilions" or "mini-exhibitions," which are designed to elicit a specific kind of viewing experience, one that moves beyond the contemplative into the participatory and playful. Huyghe's artistic project is a rethinking of the concept and format of art exhibitions through the production of often collaborative, time-based scripted events. His work is part of the tendency—central to artistic practices in the 1990s, as suggested by the concept of "relational aesthetics"—to shift the focus from the production of objects to the initiation of new forms of sociality through open-ended events and environments. Yet, the singularity of Huyghe's work lies in the way in which the performative aspects of his project are always devised out of a complex understanding of the conditions of representation under global capital. His work is remarkable in the way it redefines the role of political art today by moving beyond a position of "negative critique" into a practice that consistently re-partitions the relations between representation and experience, the real and the fictional. It is thus through the productive manufacturing of difference within the constraints of the spectacle that Huyghe's work gains its political edge.

This productive and critical position is made explicit by a neon sign at the entrance to the exhibition that states: "I Do Not Own Tate Modern or the Death Star." Similar signs appear throughout the exhibition: "I Do Not Own Snow White"; and "I Do Not Own Modern Times." These signs are defined by Huyghe as "disclaimers" and mark an operation by which one circulates something that one does not own. They have a double function in "Celebration Park": to refer to specific works by Huyghe that are not displayed in the exhibition, and to highlight a practice by which copyrighted cultural products cease to be privately owned and, instead, become sites for public dialogues and negotiations. The problem of copyrighting has occupied Huyghe in a number of projects, most notably in *No Ghost Just a Shell* (1999), in which he and Philippe Parreno acquired the rights to a manga character, whom they later named Annlee, and offered to other artists to use in their projects. The exhibition includes the work *A Smile Without a Cat* (2002), which documents the liberation of Annlee from commodification and circulation in a fireworks display.

The "disclaimer" signs are installed in the largest room in the exhibition, which also contains the new work *Gates* (2006), consisting of two very large revolving doors that move within the room. They also refer to an earlier project, Huyghe's 2003 installation at the Dia Center for the Arts, *Streamside Day Follies*, in which moving walls formed a viewing pavilion. Yet, more than evoking previous projects, these doors enact a dynamic threshold that is simultaneously temporal and spatial, symbolic and experiential. They mark the end of the prologue of the exhibition: from this point on, new works are displayed and the open space is divided into separate, dark "pavilions," each presenting a work that evolved out of time-based events: *Streamside Day* (2003), *This Is Not a Time For Dreaming* (2004) and *A Journey that Wasn't* (2005). The moving doors thus open up onto different realms of experience and ontological modalities. They are both metaphors for "other worlds," and concrete objects that actively re-structure the space and the viewer's movement and position within it.

In a way, *Gates* also marks a strategic shift within Huyghe's artistic practice. While in his early works such as *Third Memory* (1999), *Les incivils* (1995), *Remake* (1994–95), he used specific cultural objects to re-engage with the fictional in order to produce "real" encounters and divisions between characters and roles, the new works take forms of experience like those of a celebration or a journey in order to examine how the fictional informs the given and what is conceived as real. This is particularly evident in *A Journey that Wasn't*, a film that reconsiders the relation between an event and its representation through the notion of transformation rather than similitude. The film juxtaposes footage from

Huyghe's journey to Antarctica following a rumour that a rare albino penguin is living in an uncharted island, and the restaging of this expedition as a musical event, titled *Double Negative*, in the ice rink of New York's Central Park. For Huyghe, the journey to Antarctica triggers a chain of "translation" events. The island's topography is translated into a Morse-code like sequence of sound and light that is shown in the film. It is also translated into a musical score by Joshua Cody that was played at *Double Negative*, and into an architectural structure designed by François Roche which is shown at the exhibition alongside an animatronic penguin. The journey to Antarctica becomes a productive matrix through which the experience of a journey is shown in the film as ontologically inseparable from the fictional event that initiates it—a search after an imaginary creature—and from the events that constituted its representation.

It is the "otherness" of the given and its immanent capacity to produce "folds" within the "real" that is captured in Huyghe's films. This seems to inform his interest in the idea of the celebration as a social form of experience through which a specific "order of things" responsible for the division of time and the distribution of roles is displaced. For the exhibition, Huyghe invited artists to propose ideas for a new celebratory day. The proposals are displayed in poster-form at the entrance to the "celebration" pavilion. In the pavilion itself the film *Streamside Day* is shown. It was filmed in Streamside Knolls, a new ecological residential development in New York State. In order to mark the birth of the new town, Huyghe invented an annual celebration that highlights the theme of migration. The film documents this fictional event, which consisted of a costume parade, a speech by the mayor, a musical performance and a feast, while also making references to nature films and romantic landscape paintings. *Streamside Day* evokes the Utopian social projects of the nineteenth century as well as the avant-garde dreams of aesthetic revolution. It thus offers a profound insight into the viability of communal forms of experience today and the possibilities for socially engaged art. While it shows that communities are only possible in the form of a fictionalized enactment, it also suggests that the political role of art today consists in the production of "real" events.

It is a work like *Streamside Day* that points to the potential of the statement that "Celebration Park" is making, while simultaneously revealing its limits. In response to the following question from the curator, Emma Dexter, "Why have you chosen not to make a conventional retrospective exhibition at Tate Modern?" Huyghe stated: "I was more interested in a collective monograph based in the present rather than a display of my recent past." Huyghe might be referring to artistic collaborations, yet his answer still begs the question: who is this collective? And can an exhibition, even one as self-reflective and engaging as "Celebration Park," form this collective? Or can it, like *Streamside Day*, only point to the difficulties in presupposing collective forms of experience today outside of, on the one hand, their fictionalized manifestations, and on the other, real-estate marketing strategies. The power of *Streamside Day* is that by staging a community it also examined its conditions of possibility, whereas in "Celebration Park" the viability of a collective is taken to be self-evident. In its structure and design the exhibition compartmentalizes its objects and the viewing experience in a way that feels very much removed from the carnivalesque and the celebratory. Moving from one dark projection room to another, it seems as if the exhibition constitutes, in Walter Benjamin's terms, a mysterious dream image, rather than an unclaimed wish image. That is, it is as if it displayed the fulfilment of its own proposal, instead of a constellation of unrealized possibilities inherent in the present. This leaves the visitor encountering not a new form of "exoticism"—one that focuses on the everyday, as the curators claim—but the old nineteenth-century spectre of melancholia. Yet, it remains to be seen what "Celebration Park" will become within Huyghe's artistic practice of transformation. > Vered Maimon

Vered Maimon teaches art history in the School of Contemporary Arts at the Ramapo College of New Jersey.

vm159@columbia.edu



THOMAS DEMAND, *KLAUSE/TAVERN (STUDIO VIEWS)*, 2006. COURTESY OF VICTORIA MIRO GALLERY, LONDON © THOMAS DEMAND/DACS.

to make parts of the image appear out of focus. The interplay between image and sculpture reveals nature's own architectonic structure and dissolves the barriers of built space. The interior and the exterior locations merge. The juxtaposition between the natural and the man-made extends throughout the entire gallery.

The walls are the most provocative features of this exhibition. During the MOMA survey, the uncanny interiors that have won the German artist international acclaim were displayed against the pristine white expanse of the gallery space. The Serpentine Gallery has opted for a more old-fashioned approach—one more befitting the Edwardian charm of the former tea pavilion and its natural surroundings. In an attempt to play up the "domestic peculiarity" of the building, Demand stenciled an ivy print designed by nineteenth century craftsman William Morris over the entire surface of the gallery walls. Each room is saturated with a dense ivy pattern in varying monochromatic shades of blue, green and yellow. Visitors will also notice that the artist repeated this pattern inside the newly constructed pavilion designed by Rem Koolhaas and Cecil Balmond. The trompe l'oeil effect created by the wallpaper introduces a layer of artifice to the existing structure: the interior begins to resemble one of Demand's paper models. Like the installation of *Lichtung (Clearing)* (2003) during the Venice Biennale, the distinction between the real and the replicated foliage comes into question.

The faux finish inside the gallery space mimics the leaves that cling to portions of the exterior edifice. Even more chilling is how this pattern compliments the lush ivy that surrounds the tiny window in *Klause (Tavern) 2* (2006). This image is one of five new photographs belonging to Demand's "tavern" series. Installed in the central room, these works replicate the actual tavern in a small German town where a little boy was held hostage by thirteen others and allegedly killed by his own stepsister. It took the artist nearly a year to construct a full-scale model of this building from newspaper photographs as well as those he commissioned from private investigators and press agencies. The crime scene is a recurring theme in Demand's work. Works such as *Poll* (2001), for instance, references the ballot recall in Florida during the 2000 presidential election, and *Corridor* (1995) recreates the hallway of serial killer Jeffrey Dalmer's apartment. For this new body of work, Max Beckman's 1941 apocalypse series inspired the artist to create a story of true "biblical horror." In all of these images, doorways and windows are the predominant subject matter. How did the assailants enter? Did the little boy try to escape? How did the witnesses exit? The crime remains unresolved. To the left, the frosted window pane behind the desiccated house plant in *Klause 4* (2006) bears a striking resemblance

to the translucent window perched high above the visitor's head in this room. In the adjacent gallery space, the white shades have been lowered.

What is the social or political subtext that accompanies this decor? What is the role of the viewer who is present but never represented? According to the artist, the reason people are not depicted has to do with the "reading of the space and its possibilities for the imagination." On one level the human element is present. The Plexiglas surfaces of these photographs transform them into highly reflective surfaces. It is difficult to see into the depicted scene without negotiating around the glare of the light against the work and one's own image. For example, when standing in front of *Klause 3* (2006), viewers encounter a haunting reflection of themselves in the darkened entrance to the kitchen. Unintentionally, viewers are projected into Demand's makeshift environment. Perhaps this is just another imperfection: the sculptor's deliberate attempt to heighten the work's illusory nature. He once said his inspiration to include hidden imperfections in his scenes is inspired by Magritte's 1937 painting *La Reproduction interdite (The Forbidden Copy)* in which a man looking into a mirror sees his own back. The painting allows you to "watch yourself watching," says Demand. This Lacanian gesture places viewers at the scene of the crime, perhaps in an attempt to question personal and social accountability. Viewers must take on a more active role in interpreting the terror that these seemingly inconsequential settings obscure.

Lately, the Serpentine has been offering a more politicized art viewing experience. Before Demand turned the gallery into a sublime ivy forest, Elmgreen and Dragset transformed it into a series of Foucauldian spaces, and Ilya Kabakov's sterile sleep clinic challenged Utopian ideals. The artist subverts the cultural etiquette of the tea-pavilion-turned-art-gallery and offers a more sinister reading of its location. The overgrown ivy thicket scaling the walls in this exhibit recalls Antonioni's 1960 classic film *Blow Up*. Set in London, a photographer discovers a murdered body resting within the bushes of the park through gradual enlargement of his photograph. Demand's investigative approach offers viewers a chance to examine the images with the same scrutiny. Whether the gallery serves as the forensic lab or the crime scene is an altogether different question—so much for teatime. > Vesna Krstich

Vesna Krstich is a freelance writer who is currently based in Toronto.

## Thomas Demand

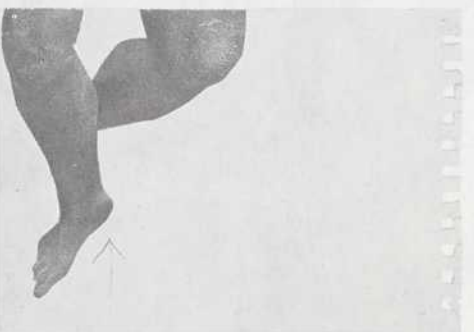
The Serpentine Gallery | London | June 6 – August 20

Before the opening of Thomas Demand's retrospective at the Museum of Modern Art in New York, Andrea Bellini asked the artist in which direction he thought his work was headed. Demand's reply, which signalled the end of their conversation, was simply: "Next question please." A year later, the Serpentine Gallery is investigating this question. The exhibition includes six of his more canonical works displayed in the east and west galleries as well as his video animation *Recorder* (2000), whose discordant twangs permeate the atmosphere with an unsettling energy. There are some unique additions that set this exhibit apart from Demand's previous showings.

Thomas Demand's most recent work greets viewers as they enter the gallery. *Grotte* (2006) is an impressive wall-sized C-print depicting the darkened recesses and craggy ridges of a cavern in Majorca. Like all of his work, Demand built and photographed this massive, thirty-six-ton cardboard model from an image he found. Yet, the work is unlike any other. This latest piece further deconstructs critical appraisals about his work, challenging notions of truth in photography by offering a low-tech mediation on digital reproduction. *Grotte* looks computer-generated. Demand achieves this effect by meticulously constructing tiny paper pixels into the sculptural model



TACITA DEAN, *JETÉ*, 1991/1992, 3 PARTS (FORMERLY 4, ONE WAS STOLEN); MIXED MEDIA ON PAPER, 10.5 x 14.8 CM EACH. PHOTO: MARC DOMAGE. COURTESY OF THE ARTIST AND MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK/PARIS.



## Tacita Dean / Analogue: Films, Photographs, Drawings, 1991–2006

Schaulager | Basel | May 13 – September 24

What is at stake when a contemporary artist aligns herself unequivocally with analogue as opposed to digital technologies? A huge amount of ink has been spilled (or at least keys tapped) on the properties and potentials of digital culture, yet comparatively little attention has been paid to thinking through what exactly is being lost as analogue media are superseded. This exhibition of Tacita Dean's films, photographs and drawings, the most comprehensive to date, provides an excellent opportunity for redressing this situation.

Dean's own brief catalogue text provides a good starting place: "[The digital] just does not have the means to create poetry; it neither breathes nor wobbles, but tides up our society, correcting it and then leaves no trace. I wonder if this is because it is not born of the physical world, but is impenetrable and intangible. It is too far from drawing, where photography and film have their roots: the imprint of light on emulsion, the alchemy of circumstance and chemistry, marks upon their support." In contrast to digital, analogue describes media that are embedded in material reality, are subject to (imperfect) erasure, and leave behind traces; the analogue is involved with continuous translation and variation, its progress never being reducible to the digital binary code of 1/0.

Dean's emphasis on drawing here might strike us as surprising. Indeed, I think that the most unexpected lesson of this show is how central drawing is to understanding both Dean's development as an artist and her current practice. She is undoubtedly most famous for her visually rich, allegorically suggestive yet subtly opaque films, sixteen of which were on display at the Schaulager. These included two relating to the doomed voyage, existential crisis and eventual suicide of English amateur sailor Donald Crowhurst (*Teignmouth Electron*, 1999; *Disappearance at Sea I*, 1996), three developing her preoccupation with buildings as anachronistic remnants of failed Utopian visions (*Bubble House*, 1999; *Palast*, 2004; *Fernsehturm*, 2001), and two laconic homages: one to Marcel Broodthaers, the other to Mario Merz. Two beautiful films specifically concerned with the obsolescence of analogue film were presented here for the first time: *Kodak* (2006) and *Noir et Blanc* (2006).

Recently, some insightful attention has been paid to Dean's work involving photography, especially to her book of found photographs, *FLOH* (2001), examples

from which were also on show. But not until this exhibition, and with the publication of the elegant catalogue that accompanies it, have the complexity and resonance of Dean's drawings begun to be articulated properly. Although Dean did produce some drawings on paper in the early 1990s, she has most often chosen to work on rather less conventional supports: alabaster slabs, audio tape, found photographs and, most significantly, blackboards. *Sixteen Blackboards* consists of sixteen photographs (each 50 x 50 cm) of a single blackboard, taken over a period of weeks in 1991, and thought lost until recovered in a studio in London in 2004. Although we don't know at what intervals the photographs were taken, they nevertheless describe the progress of motifs and ideas as they are registered in chalk, subsequently erased and drawn over. While there are some details that clearly relate to specific films made by Dean, most of the drawing and writing remains unanchored from particular works realized in other media. Some details survive longer than others, outlasting the notes and diagrams that initially provided their framing context, but that are now reduced to faint, illegible residues. Since Freud's celebrated 1925 essay "The Mystic Writing Pad," this kind of palimpsest has provided a suggestive metaphor for the workings of consciousness, and it is as a diagram of thought itself that these emergences, retentions and recessions might be viewed.

While each board has its own temporal "thickness," together, displayed in a single row, they have something of the cinematic about them. Indeed, these cinematic aspects are more explicit in a number of later groups of blackboards, which depict scenes of sea-bound drama. Like storyboards, these are populated by arrows, written stage directions and designations of date, weather conditions and mood. Such series as "The Sea, with a Ship, Afterwards an Island" depict the swell of the ocean and the maritime trials enacted thereon. Deeply connected to the "constant motion, flux, change" of the sea, Dean writes, "somehow they are films."

The layered and smudged chalk marks, like William Kentridge's charcoal drawings made for projection, signal a material drag on the unfolding of events in time. This translation of what we normally regard to be insubstantial into a visible material form is central also to Dean's *Magnetics* (1997). These consist of different lengths of

audio tape, onto which various sounds have been recorded and the name of that sound then written with a film editor's Chinagraph marker ("A Kiss, A Cough, A Laugh, A Sneeze, A Breath, A Hawk, A Hiss"). The words are deliberately sequenced rhythmically, and these simple materializations of sound have a surprisingly complex effect once the imagination gets to work recreating them internally.

One distinctive property of Dean's oeuvre is that, once involved, it is very difficult to stem the proliferation of connections that arise between the works. One narrative weaves into another; one formal device sheds light on the operations of others: the films, drawings, photographs, as well as her short texts (or "asides" as she calls them) resonate together, feeding back into her attempts to avow the past, to seek out potential in the anachronisms of the present and to embalm the fleeting and singular as it appears. This is a project to which the analogue has a special affinity. The speed, ease and efficiency of digital technologies means that analogue media and instruments are fast becoming obsolete. Dean's meditations on time and transience are therefore built into the very structure

and support of her works. But this is not only a question of technical obsolescence. Drawing might now be discussed on the same register as analogue photography and film: all importantly preserve the trace of a presence or action now absent. Unlike with digital media, here there is no mediating numerical code that subtends the inscription of light onto celluloid or the pressure of the hand onto board. The analogue partakes directly of the trace, and, as is powerfully dramatized by Dean's blackboards, this trace is always vulnerable to decay and erasure.

Taking time to look around the exhibition, the effect is cumulative: the oblique narratives, visual richness and conceptual subtlety of Dean's works mingle with the viewer's memories and projections. The result is a demonstration of the analogue nature of thought itself: rather than proceeding via a pre-arranged sequence of numerical units, imagination, affect and conceptual reflection couple to generate resonant and unforeseen new connections and syntheses. > Ed Krcma

Ed Krcma is a writer based in London.

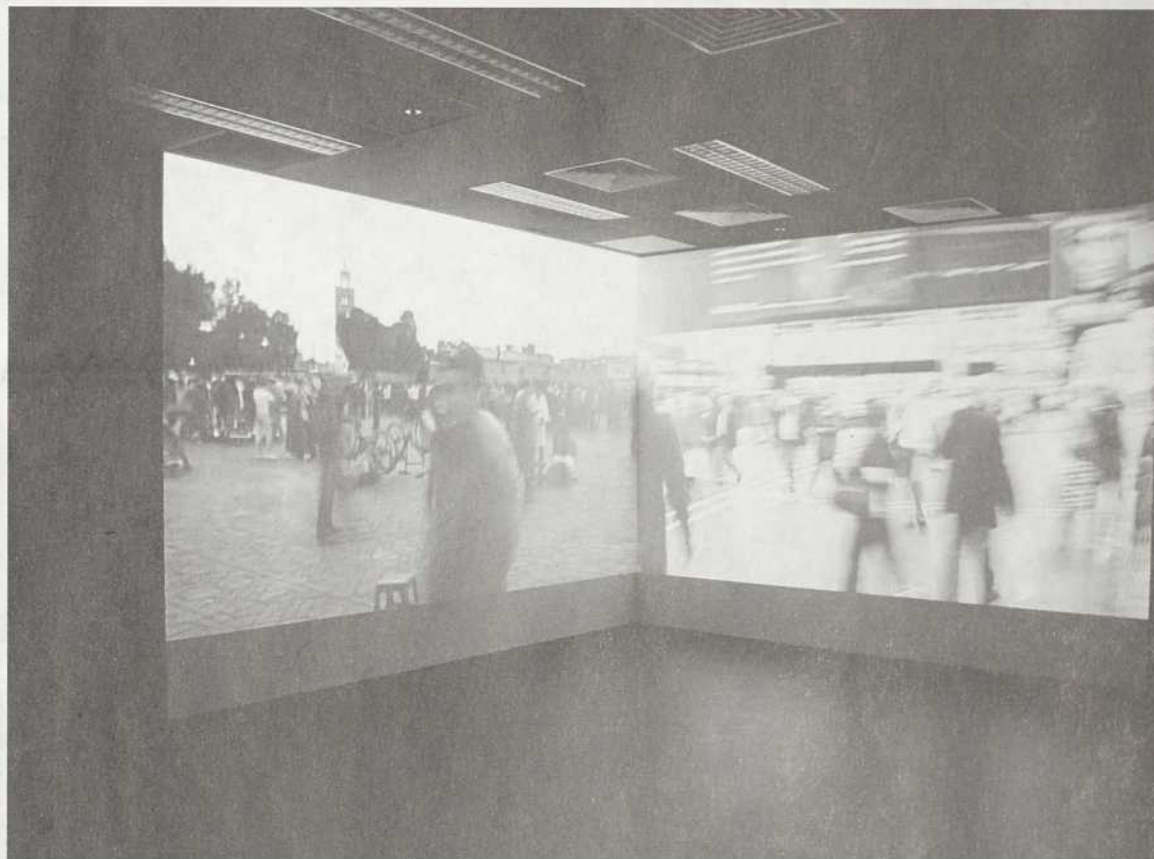
edkrcma@hotmail.com

## Belief

Singapore Biennale 2006 | Singapore  
September 4 – November 12

The international proliferation of art biennales is not so much getting good press as generating good press. Much critical hang-wringing has resulted from what

this focus produced a lot of what is colloquially known as a one-liner and the visitor could consequently move quite quickly through the various artworks and venues.



TOMAS OCHOA, *THE MYTH OF SISYPHUS*, 2006, TWO-CHANNEL VIDEO INSTALLATION (COLOUR), PHOTO COURTESY OF THE SINGAPORE BIENNIAL.

Contemporary magazine noted as the existence of no less than eighty contemporary international biennales/triennales (Antarctica is the only continent without one). Criticisms usually focus on the implication of non-art interests such as city promotion, a repetitive format and ill-elaborated rationales for which artists get included and which don't. In Asia we have the added accusation of appropriating Western models and, in the case of Singapore, their first biennale coincided with World Bank and imf meetings in the city-state, thereby encouraging speculation on the "real" reason why the Singaporean government gave 3.4 million dollars for this event.

To the extent that we can separate our experience of artworks from these issues (or to the extent that we would want to) there remains the inevitably vexed question of theme. "Belief" was the theme of the 2006 Singapore biennale, based on the relatively peaceful co-existence of different faiths, languages and ethnic groups there. In the an interview in the magazine *Broadsheet*, the artistic director of the biennale, Fumio Nanjo, spoke of curatorial policy in terms of raising questions about the meaning of belief amidst the contemporary array and addressing what binds us together as human beings.

While this suggests the curators cast a very liberal and broad net, variety or diversity was not an obvious feature.

There were a total of ninety-five artists, including collectives, in over eleven venues. The largest showcases were at City Hall, the National Museum and Tanglin Camp, an ex-military barracks now almost in ruins. The stars included Jenny Holzer, Barbara Kruger and Mark Wallinger.

Insofar as an amorphous concept like "belief" can be kept in view, the overriding impression of the biennale was of a focus on forms which express belief rather than the structures which produce belief systems. Regrettably,

Tomas Ochoa's *The Myth of Sisyphus* (2006) is a two-channel video installation where random members of the public in Marrakech and Zurich were asked about the last thoughts of suicide bombers. The responses ("I think religion and politics") were generally telling rather than enlightening. Brooke Alfaro presented two video screens of rival gangs in Panama performing the same rap song. The catalogue notes write of "mak[ing] the impossible possible, creating for a moment, a genuine belief in peaceful co-existence." This claim is less interesting than the recognition of the pervasiveness of media stereotypes of disenfranchised, "ethnic" male youth and the earnest appropriation of such reductive forms of identity. The Finnish collective ykon's *M8-Summit of Micronations, Singapore* (2006) is a video projection of conference delegates laughing endlessly, while a series of videos by different Chinese artists entitled *Through Popular Expression* (2006) explored the idiosyncrasies of individuality against the grain of homogenizing social processes in China. In one of these videos the collective MAP Office filmed settlements along an unforgiving motorway to Shenzhen.

Bani Abidi's video *Reserved* (2006) sustained greater attention by implicating the viewer in its particular take on belief. *Reserved* holds the viewer along with the inhabitants of a city in a state of suspense as "we" await the arrival of an unnamed and unseen vip. Though only eight minutes in length, the video's endless repetition curiously ensured a reluctance to leave the room as the forces greater than us did their manipulative work.

Amidst the range of icons and symbols on view, Yayoi Kusama and Hiroshi Sugimoto stood out. Kusama's fibre optic *Ladder to Heaven* (2006) and Sugimoto's lithographs of a candle flame were placed in an Indian temple and

Catholic Church, respectively. Both evoked rich cross-cultural ideas of infinity and impermanence. Alongside Kusama, N.S. Harsha painted sleeping figures on the exterior roof above the inner sanctum and, in remarking on the historical and spatial significance of the temple, successfully engaged formal ambition with resonance and subtlety.

Otherwise, one would have to concede that the Singapore Biennale 2006 was a staid event. Alongside the general criticisms I pointed to above, we also have the implication of tensions between the nominal idea of a survey of international contemporary art and the exploration of a specific theme. The majority of the works in Singapore were lens-based, while the few examples of traditional media like painting were largely cool and self-conscious. In a word, the selection was aesthetically unsurprising by fitting "contemporary" expectations too neatly. Though given the amount of artists there will

always be exceptions. Sheba Chhachhi, for example, presented a gorgeous collection of pan-Asian images entitled *Winged Pilgrims: A Chronicle from Asia* (2006). Using a relatively primitive animation device, *Winged Pilgrims* consists of diverse Eastern cultural icons moving slowly across luminous photographs of expansive landscapes. While the box structures, some wrapped in white fabric, seemed somewhat crude or heavy-handed in relation to much of the other work, the installation succeeded in breaking monotony through the evocation of other, or manifold, traditions.

In this respect, a biennale could perhaps resist some of the charges cited above if notions of contemporary art and its wider relevance were taken more as a challenge rather than as a given. > BRIAN CURTIN

BRIAN CURTIN is a visual artist and writer based in BANARAK.

## Le mouvement des images – Art et Cinéma

Centre Georges Pompidou | Paris

5 avril 2006 – 29 janvier 2007

Voici plusieurs années que le débat sur les rapports entre cinéma et arts plastiques est particulièrement vivant, motivé autant par les pratiques artistiques des années 1990 et la redécouverte de pionniers que par les célébrations du premier siècle d'un septième art dont les tenants annonçaient alors la mort éminente.

Avec « Le mouvement des images – Art et Cinéma », le Centre Georges Pompidou fait moins le point sur la question qu'il ne vient la complexifier. En effet, c'est l'accrochage de sa collection permanente dans son ensemble qui est placé sous le signe du cinéma. Confiée à Philippe-Alain Michaud, conservateur en charge du cinéma expérimental, l'exposition prend même à contre-pied les termes du débat en rejetant d'entrée de jeu le modèle de

la fiction et du divertissement, qu'il soit d'Hollywood ou d'auteur, pour privilégier le cinéma expérimental. Bien que des artistes aujourd'hui réputés pour leur œuvre filmique comme Mark Lewis ou Steve McQueen y soient représentés, l'exposition de Beaubourg préfère mettre en évidence les échanges constants, au fil du xx<sup>e</sup> siècle, entre avant-gardes artistiques et cinématographiques. L'ambition n'en est cependant pas seulement pédagogique : Philippe-Alain Michaud a publié il y a déjà plusieurs années un essai intitulé *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Macula, 2000), où il s'attachait à relier la question du cinéma à la conception de l'histoire de l'art du théoricien allemand en termes de « migrations » et de « survivances », et à prolonger son intuition selon laquelle la représentation a

## Cities: Architecture and Society

10th International Architecture Biennale Venice

September 10 – November 19



JEHANCIR SORABJEE, CHOWPATTY BEACH DURING THE GANESH FESTIVAL, 2006, PHOTO COURTESY OF THE URBAN DESIGN RESEARCH INSTITUTE AND THE VENICE BIENNIAL.



SCOTT PETERMAN, MEXICO CITY ECATEPEC, 2006, PHOTO COURTESY OF THE VENICE BIENNIAL.

The 2006 International Architecture Biennale, the 10th edition, demonstrates a radical departure from its preceding edition. If the 2004 theme of "Metamorph" offered a buffet of formal trends toward a qualitative history of the present, this year's theme, "Cities: Architecture and Society," veers straight for the quantitative. The difference, though drastic, is refreshing and not surprising considering this year's director is Richard Burdett, adviser to the Mayor of London and Professor of Architecture and Urbanism at the London School of Economics and Political Science.

The Biennale grounds are divided into the Giardini, sprinkled with some forty national pavilions and the Corderie dell'Arsenale, a series of converted naval warehouses, with Burdett's "Cities" theme intended to operate pervasively. However, very few participating countries in the Giardini demonstrate that they are up to the challenge to quantify and qualify the city and society within their borders; they prefer, instead, tongue-in-cheek installations, stage-set interiors or unfocused curatorship. But herein lies Burdett's own challenge. The Venice Architecture Biennale has always tended toward themes of architectural style and trends over issues and substance. Past themes suggest the subtext of the biennale as a visionary event, able to forecast the winds of architecture, such as "Next" in 2002 or "Sensing the Future" in 1996. This year has no such ambitions. What is significant about Burdett's theme is its focus on scale—the scale of a city or a region instead of the scale of a building. And with astounding growth and rapid development worldwide in urban areas, the subject is both timely and complex. This is an essential time for us to re-evaluate the city and the current manifestations of our rapidly urbanizing culture.

The Danish pavilion, called "Co-Evolution," presents a host of proposals for confronting urbanizing sites in China with efficiency and ecology in mind. These pro-

posals are the result of a collaboration between young Danish architects and universities in China. The proposals, with massive multi-functional and multi-block plots, represent architecture operating at the scale of a city. The fact that these institutions, which cross two cultures, are unified in a search for new urbanization systems is rewarding and demonstrates the possibility of experimentation and practicality at a large scale.

Probably coming closest to the thematic, the American pavilion, entitled "After the Flood," revolves around the cause of post-Katrina housing for New Orleans. Winning entries from two competitions and a planning study demonstrates the social conscience of architecture in service of the city. The combined vision of addressing a dire housing problem and a lacking infrastructural system demonstrates the necessary versatility of the architect.

Other worthwhile pavilions are the Greek and the Korean. The Greek exhibition documents the Aegean archipelago as a unique city of ports, shipping and tourism. How movement occurs and how these islands have been domesticated reveal an attitude toward the city that permits dispersal. This demonstrates the networked possibility of the contemporary city in explicit geographic terms. Although the installation defaults to a stage-set-like appearance, the content is fascinating. The Korean pavilion takes a unique vision of city and society by featuring a vision of the city as a catalogue of domestic ideals. In "Catalogue City," we get a sense of the shaping of the real estate market in Seoul and the radical techniques employed to lure prospective buyers. Somehow, even these exhibits remains lost among the goofiness and attempted artistry of other pavilions.

The Arsenale contains the primary exhibit, and most accurately represents Burdett's vision for the biennale. Here, sixteen cities are selected for statistical scrutiny. While some of these selections illuminate unique and

emerging urban hubs—such as Shanghai, Mumbai, Bogotá, Caracas and Cairo—others seem to default towards more traditional notions of the city, such as New York, London, Barcelona and Berlin. Although one could argue that these function here as measuring sticks against the new urbanizing territories, more representation of how these cities operate as organisms might have been more revealing. Of course, London and Barcelona are essential benchmarks in city development, socially and formally, but the selections miss an opportunity to further emphasize the diversity of city form. What about the politicized city (Jerusalem), the bombed city (Iraq), the dispersed city (Atlanta), the vacant city (Detroit), or the cold city (Moscow)? What about Seoul? What about Singapore? Or what about modes of the city, such as the wireless city, or the airport city? Burdett's selections seem to suggest only two types of cities: the grid city driven by the automobile, or the haphazard city driven by economic disparity. In either case, the exhibit remains focused more on the morphology and snapshot statistics of the city instead of on the forces that have shaped them—the architecture of city.

Each of the sixteen cities are represented in three ways: in photographs, in colour-coded charts and with statistical data. In addition, each city has a corresponding set of projects, complete or in progress, that are part of their evolution. Although some of the statistical information is numbing, it is displayed clearly and sparsely enough to absorb general economic and cultural trends. Taking it in is less the challenge than synthesizing data across the selected cities. In book form, this kind of statistics-based information, although encyclopaedic, proves more effective. To this end, the catalogue is actually informative and a terrific reference. But, on the walls, the cities remain abstracted and at a distance even if one oscillates between these representations of information. In many

cases, the preference for statistics obscures other aspects—such as war, weather or tourism—that may have made one city grow in a certain way versus another. Part of this is because of the overwhelming desire to equalize the information across the various cities. This means that some cities are analyzed in terms that may be less relevant to their makeup than others.

As evidenced by the projects at work in these cities, a tendency for architects involved in public space, transport infrastructure and social infrastructure emerges. Of note is the work being done in Bogotá for cycle networks, Caracas for settlement accessibility upgrades, and São Paulo for new schools. And this is where the biennale gains strong ground. We see evidence of architecture in service of urban society. This comes in to complement two additional exhibits in the Arsenale compound that, though limited in scope, are promising. The "Metro-polis" exhibit is a survey of architecture for transit and transport in the Naples region. This section could have expanded to a more global scale, since the importance of transport and networks in today's cities cannot be underestimated.

The 10th edition sets a new standard for substance and content which subsequent editions will need to confront. However, with the growth forecasted by "Cities: Architecture and Society," the next theme will likely have to evolve in the direction of "City-States or Regions."

> MASON WHITE

Mason White is a partner in Lateral Architecture based in Toronto.

avant tout à voir avec le mouvement. De l'«image en mouvement» au «mouvement des images», la dynamique est la même : le véritable enjeu de l'exposition est moins de figer une histoire que de faire jouer le cinéma parmi les arts du xx<sup>e</sup> siècle, et dans un même temps, de revoir les pratiques artistiques à la lumière du cinéma et de ses concepts.

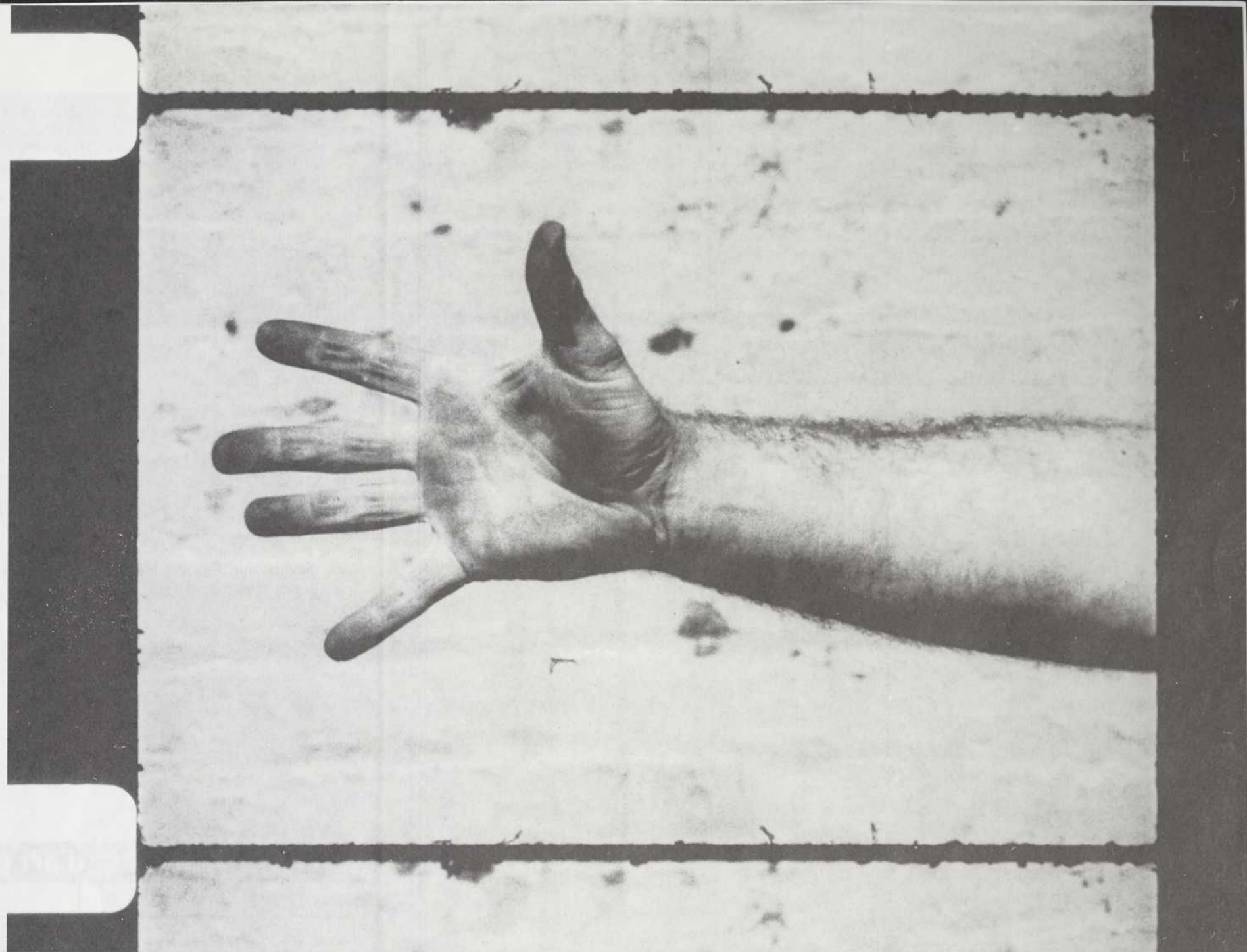
Philippe-Alain Michaud change donc la donne en proposant une vision élargie d'un cinéma dont les processus, les méthodes et les préoccupations s'apparentent à ceux des arts plastiques. «Le mouvement des images» célèbre alors d'autres puissances du cinéma, qui le font tantôt pencher du côté de l'abstraction, avec les jeux de lumières de Moholy-Nagy ou de couleurs de Stan Brakhage; tantôt être un outil de recherche, quand il est partie prenante des performances de Bruce Nauman ou des spéculations de Paul Sietsema; ou encore prétendre à une réflexion d'ordre conceptuel chez Peter Kubelka, qui expose la pellicule d'*Arnulf Rainer* (1960) pour en montrer la construction rythmique, ou chez Richard Serra, dont *Hand Catching Lead* (1968) vaut comme métaphore du dispositif cinématographique.

En mettant l'accent sur le travail avec – et sur – le film d'artistes reconnus, l'exposition s'emploie à déjouer la question de la «spécificité» du cinéma pour s'attacher plutôt à le définir comme une manière de penser en images grâce à une somme d'opérations susceptibles de trouver leur sens et leur efficacité ailleurs. «Défilement», «Projection», «Montage» et «Récit» : si les méthodes et les concepts issus du cinéma choisis comme vecteurs de l'exposition ne font pas système, ils permettent non seulement d'explorer et de saisir autrement les pratiques artistiques de la modernité, mais aussi de les donner à voir dans une dynamique.

Derrière cette indexation des arts plastiques sur le cinéma, l'enjeu n'est alors plus la comparaison des disciplines artistiques entre elles, mais la concurrence entre plusieurs manières de concevoir – et de faire – l'histoire. Philippe-Alain Michaud, en proposant le modèle du cinéma, cherche bien à prolonger l'*Atlas des images* d'Aby Warburg et sa conception multiple, déhiérarchisée de l'histoire de l'art, toute de flux et d'énergies dont la compréhension serait impossible sans une part d'empathie.

«Le mouvement des images» est ainsi empreint d'une subjectivité assumée, inhabituelle à Beaubourg. Le choix de quelques curiosités fait mouche – une vitrine de pop-ups d'artistes –, la justesse de certains rapprochements stimule : en mettant en vis-à-vis, dans un passage entre plusieurs salles, *Mas o Menos* (1964) de Frank Stella et un accrochage de la « suite lithographique » des *Cantos* (1963-1964) de Barnett Newman, on est invité à apprécier la latéralité d'un *shaped canvas* dont l'autorité est désamorcée. En fin de parcours, un ensemble de pièces d'Hans Arp rend sensible – dans le jeu des métamorphoses d'un corps toujours en devenir, comme esquissé à différents moments d'un développement perpétuel – la notion même de «mouvement des images»; mais il est plutôt gênant qu'une vidéo de Erwin Wurm, *59 Positions* (1992), vienne platement rabattre ces sculptures sur la naïveté de leur anthropomorphisme.

Rarement maladroits, souvent féconds, les jeux de rapprochements et de rebonds que propose l'exposition convainquent finalement davantage du bien-fondé de l'entreprise que l'«accrochage» même des films. «Le mouvement des images» s'ouvre sur un vaste corridor



RICHARD SERRA, *HAND CATCHING LEAD*, 1968, FILM CINÉMATOGRAPHIQUE 16 MM NOIR ET BLANC, SILENCIEUX, 3 MIN; © ADAGP, PARIS 2006 © COLLECTION DU CENTRE POMPIDOU, PHOTO: PATRICK PALAQUER.

plongé dans une semi-obscurité; c'est là que sont projetés en version numérique les films phares de l'exposition, sur les parois alternant avec les passages vers des galeries annexes. Semée de bancs, cette «rue» – puisque c'est ainsi que cet espace est appelé – est construite comme une promenade, offerte au spectateur-flâneur cher à Dominique Païni. C'est en effet l'ancien responsable du projet de Musée du Cinéma qui avait repris le terme de Walter Benjamin pour qualifier l'attitude du visiteur de galerie d'art face à des projections qui lui demandent une attention mobile et distraite davantage que la focalisation propre à la salle de cinéma. L'attitude du flâneur, individuelle, voire solipsiste, prenait toute sa valeur par rapport au spectateur de cinéma immobile dans son fau-

teuil, hypnotisé ou voyeur, bercé d'illusions jusqu'à la perte de conscience. Cependant, cette opposition était moins une affaire de dispositif que d'œuvre. Or, projeter dans cette «rue» un flicker de Paul Sharits, film dont tout l'effet est subordonné à l'obscurité de la salle, ce n'est pas libérer le spectateur – c'est, concrètement, l'empêcher de voir un film. De même, l'illusion n'est-elle pas de faire croire que quelques secondes suffisent à saisir *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-1968) de Bruce Nauman quand, justement, tout se noue dans la correspondance de la performance de l'artiste et de l'expérience de celui qui en regarde l'enregistrement sur la durée? Au-delà de cette distinction, au demeurant contestable, entre spectateur et

voyeur, ce qui fait retour ici, mais qui a complètement été oblitéré tout au long de l'exposition, est en fait une dimension essentielle du cinéma : le cinéma comme lieu d'une expérience à la fois singulière et collective. Faute de parvenir à penser cette utopie, alors que c'est sa crise même qui rend possible la «migration» des films sur les cimaises de musée, «Le mouvement des images» débouche sur une impasse. > BENJAMIN THOREL

L'auteur est critique d'art indépendant. Il vit et travaille à Paris.

## Cindy Sherman, rétrospective

Jeu de Paume | Paris | 16 mai – 3 septembre 2006

Kunsthau | Bregenz | 25 novembre 2006 – 14 janvier 2007

Louisiana Museum for Moderne Kunst | Humlebæk

9 février – 13 mai 2007

Martin-Gropius-Bau | Berlin | 13 juin – 10 septembre 2007

À bien des égards, la rétrospective de l'œuvre de Cindy Sherman présentée d'abord à Paris, au Jeu de Paume, puis à Bregenz, à Humlebæk et à Berlin, ressemble aux rétrospectives précédentes organisées en 1996-1997 et en 1998-2000. Leur similitude tient sans doute au fait qu'elles sont présentées à des dates assez rapprochées pour des manifestations de cette ampleur. La rétrospective de 1998-2000 – à l'époque, la plus grande exposition consacrée à l'artiste – donnait à voir, avec plus de 150 œuvres, une production échelonnée sur vingt ans. Celle qui démarre au Jeu de Paume élargit le panorama à trente ans. Et si elle montre tout de même une centaine de clichés supplémentaires, ils sont surtout répartis à travers les séries anciennes, les complétant, semble-t-il, dans un souci d'exhaustivité, à côté de quelques séries inédites. L'exposition présente en effet deux ou trois séries très récentes, ainsi que des œuvres des premières heures restées jusque-là inconnues. Mais cela suffit-il à justifier une nouvelle rétrospective? Ou alors, l'œuvre de Cindy Sherman comporte-t-elle quelque chose de particulier qui oblige les plus grandes institutions artistiques à organiser des rétrospectives tous les cinq ou dix ans?

L'exposition commence avec quelques travaux de jeunesse inédits. Dans le couloir, *A Cindy Book* (1964-1975), un album de souvenirs où chaque photo est légendée «*That's me*», interroge l'identité, mais apparemment comme le ferait l'album de nombreuses adolescentes.

Dans une petite salle en retrait, est projeté *Doll Clothes* (1975), un film en super-huit, où Sherman apparaît en petite poupée de carton qui essaie des habits : le thème du travestissement est d'ores et déjà abordé. Puis, deux courtes séries «*Bus Riders*» et «*Murder Mystery*», toutes deux de 1976 et achevées en 2000, se composent de portraits en pied de personnages – interprétés par l'artiste – typiques d'un univers, que ce soit la rue américaine ou le roman policier. L'interrogation sur l'impact des représentations sociales se met en place.

Cependant, ces quelques travaux sont suivis, dans les grandes salles, des séries les plus connues, les «*Untitled A-E*», les «*Film Stills*», les «*Centerfolds*», les «*Fashion*...» Puis les «*Disasters*», qui vont des héroïnes de cinéma, belles légendes surprises par la caméra, jusqu'aux natures mortes cauchemardesques où l'œuvre offre des visions de folie. Ainsi, la rétrospective obéit à une interprétation de l'œuvre de Sherman développée par Laura Mulvey en 1991, dans le catalogue d'une exposition à Londres, qui attirait l'attention sur un jeu entre «*sublimation*» et «*désublimation*» du corps féminin. Il n'est par conséquent pas étonnant de retrouver ce même texte de Laura Mulvey dans le catalogue du Jeu de Paume, mis à jour pour l'occasion.

L'exposition se poursuit de même chronologiquement, avec les «*History Portraits*» qui confirment, selon Mulvey, la thèse de la sublimation – dans cette série, la sublimation



CINDY SHERMAN, *UNTITLED # 412*, 2003, PHOTOGRAPHIE COULEUR (ÉDITION DE 6), 130, 2 x 104, 8 CM, COLLECTION MARGARET ET DANIEL LOEB © CINDY SHERMAN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU JEU DE PAUME, PARIS.

par l'art –, puis les «*Sex Pictures*», «*Civil War*», «*Horror Pictures*» et «*Mask*», des travaux se situant du côté de la désublimation.

Deux séries récentes occupent les dernières salles, les «*Hollywood-Hampton Types*» (2000-2002) et les «*Clowns*» (2003-2004). La première marque un retour au portrait de personnages joués par l'artiste, avec des photographies que l'on serait tenté de ranger dans la catégorie de l'enquête sociologique, dans la lignée d'August Sander. Il s'agit, en effet, de portraits de femmes, dont

Sherman dit que ce sont des actrices ratées à la recherche d'un emploi. Toutefois, leur panoplie de vêtements et d'accessoires les trahit. Caricaturales au plus haut point, leurs tenues indiquent les motivations illusoire de leur existence : ces femmes vivent dans la fiction d'un cinéma hollywoodien qui ne veut pas d'elles.

Ces portraits sont grotesques et tragiques à la fois, rejoignant à cet égard les «*Clowns*». Présentés dans un espace faussement onirique, composé de fonds numériques acidulés comme ceux que l'on crée de manière aléatoire, ces clowns révèlent comme en négatif des personnalités inquiétantes, au bord de la folie. Comme le dit Sherman dans un entretien publié pour la première exposition de cette série (*Cindy Sherman: Clowns*, Hanovre, 2004), elle cherche «*[...] à faire émerger une personnalité derrière le maquillage du clown [...]*» afin de poser la question de «*[...] ce qui pousse telle personne à devenir un clown [...]*». Et bien qu'elle précise que ces personnes n'ont rien à voir avec elle-même, on a inévitablement envie de lui adresser cette question et d'interroger de nouveau son œuvre à partir de l'ambivalence de la figure du clown.

Et ce faisant, on obéit à une sorte de loi de rétrospection qui, comme l'avait remarqué Rosalind Krauss dans un ouvrage de 1993, caractérise cette œuvre. Selon elle, chez Sherman, il y a toujours «*[...] quelque chose qui émerge rétrospectivement au fur et à mesure que chaque série successive semble faire un pas en arrière et commenter les précédentes.*» C'est pourquoi elle conclut par ces phrases : «*Ainsi, au moment même où cet article paraît, Sherman est sans aucun doute en train de créer une nouvelle œuvre. Et dans cette série-là, ou bien la suivante, nous rencontrerons des signifiants qui traverseront l'horizon du discours et le plan de l'image pour renforcer et donc clarifier cela même qui demeurait caché.*» Répondant par là à la question de l'opportunité de toute nouvelle rétrospective de l'œuvre de Sherman, les remarques de Rosalind Krauss invitent à relire le début de l'exposition à partir de la fin.

On revoit alors le *Cindy Book* où, bien que le moi s'exhibe, la légende, redondante et répétée, «*That's me*», insiste : comme si l'artiste ne se reconnaissait pas im-

médiatement dans la diversité de ces situations où elle apparaît souriante, souvent endimanchée et engourdie par une pose convenue. On revoit aussi *Doll Clothes* où elle joue le rôle d'une petite poupée en culotte, d'abord manipulée par une main anonyme, qui conquiert son autonomie pour fouiller dans sa garde-robe, comme si sa liberté n'était que la possibilité de se cacher derrière des vêtements. Puis on revoit surtout les premiers portraits grimés des « Untitled A-E » dans lesquels Cindy

Sherman imite des personnages stéréotypés, à la fois révélés ou engloutis par les signes de leur identité. Ces figures clownesques, les premières, comme les dernières, répondent à une problématique qui lui est chère : cesser d'apparaître, sans pour autant devenir quelqu'un d'autre. > Vanessa Morisset

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

## Andy Warhol / Supernova: Stars, Deaths and Disasters, 1962-1964

The Art Gallery of Ontario Toronto July 8 - October 22



ANDY WARHOL, MOST WANTED MEN, NO. 6, THOMAS FRANCIS C., 1964, ENCRE SÉRIGRAPHIQUE SUR TOILE, 2 PANNEAUX 121,9 x 99 CM; 121,3 x 98,4 CM. THE ELI AND EDYTHE L. BROAD COLLECTION © THE ANDY WARHOL FOUNDATION FOR VISUAL ARTS/SODRAC (2006).

It would have been difficult to miss the spectacle of the "Andy Warhol: Supernova" exhibition in Toronto at the AGO. As befits the media-savvy subject of this exhibition, the AGO's ad campaign included full page, black ads in national newspapers and international art magazines, and a ubiquitous hearse deployed on the packed summer streets of Toronto with a version of the same ad painted in bold typeface on the sides, and a silver-wigged Warhol Doppelgänger behind the wheel. The ruin that lay in wait of the anticipated Frank Gehry facade at the gallery on Dundas Street for much of the summer also powerfully, if only incidentally, announced the "disaster" theme of the exhibition. And in keeping with the Can-con spirit of the AGO's "Transformation" campaign, director David Cronenberg was invited to act as co-curator of the exhibition, alongside Douglas Fogle, thereby contributing a curatorial strategy for both the installation of the show and an audio tour.

The exhibition presented a selection of Warhol's most iconic work produced between the landmark years 1962-64 in art-historical as well as political terms. Warhol's early obsession with celebrity, death and disaster are treated in conjunction with his discovery of, and transition to, experimental film work, which began during 1963 but continued well beyond the historical arch at issue in "Andy Warhol: Supernova." In this connection, Cronenberg's curatorial function takes on added significance. David Moos, curator of contemporary art at the AGO, remarks at the beginning of the audio tour that Cronenberg is "uniquely qualified" to examine the connection between Warhol's film production and his more well-known silkscreen work. While Cronenberg brings an enthusiasm and characteristic fearlessness to this task, it is dealt with only in the audio tour and in the

installation's sometimes didactic logic (the selected films are projected alongside the silkscreens in the same dimensions and on the basis of occasionally cumbersome thematic connections), and not in the otherwise superb exhibition catalogue.

For Cronenberg, a work such as *Elvis I, II* is read as a filmic narrative forecasting the "inevitable" twilight of the movie star in its progression of fading frames from left to right. The reference in this work to Elvis's role as a troubled "half-breed" in the movie *Flaming Star* from which the image is lifted, also figures centrally in Cronenberg's reading. The movie's grim assessment of the fate of U.S. race relations is crucial here, constituting a powerful inflection of the theme of "social disasters" that runs throughout the exhibition. Even the monochrome panels in *Silver Disaster #6* and *Red Disaster* set against the solemn image of an electric chair, are read temporally, filmically, as symbols of the silence that is death's only certainty. And one recognizes the director's own meditation from the film *Crash*, on the erotic merging of man and machine in his readings of both Warhol's car crash "disasters" and especially *Suicide/Fallen Body*.

This filmic coding in Cronenberg's Warhol is, however, less obvious in his readings of the actual films on display. Setting the projections alongside and in between the screen prints, as in the arrangement of *Kiss*, *Silver Disaster #6* and *Blowjob*, the films are presented as echoes of the prints. It is the silkscreens that are filmic for Cronenberg, while the films, for the most part, are thematically referred back to the silkscreens: studies in presence and absence as in *Sleep*, and voyeurism and the profane as in *Blowjob* and *Kiss*. Regarding the formal qualities of Warhol's films, Cronenberg does, however, acknowledge a "dreamlike" effect of their silent speed. But a gloss on the logistics

of marrying film with sound, and Warhol's relation with silent film history is pursued by Cronenberg at the expense of forging a connection with both the Fluxus/Happenings roots of Warhol's film "Factory," and the structuralist echoes of the films' unrelenting fixed shots and imperceptibly slow pans. (Michael Snow and Hollis Frampton come to mind as additional Canadian connections to Warhol worth investigating.) For Cronenberg the films figure primarily, then, as aesthetic objects that re-articulate the concerns addressed in the silkscreens. Much is made of the unavoidable, textural variation in subsequent frames in both the celluloid medium and Warhol's repeated silkscreens: a difference that finds its way into every repetition, thus sabotaging Warhol's stated longing to eradicate "hand gesture" and supporting Cronenberg's case for the "artisanal" nature of the work.

In the second room of the show, this artisanal quality of the work, the polished "surfaces" onto which Warhol routinely deflected critical scrutiny, were frequently overwhelmed by the content of the appropriated imagery and its jarring repetition. Warhol here presents sustained reflections on violence, both the state's as in *Race Riots*, and that of the despairing psyche, as in *Suicide (Fallen Body)*. It is here where Moos's art-historical reflections give way to the social/critical stakes that authors Douglas Fogle and Francesco Bonami address in their respective essays in the catalogue. And it is this work that presents both the greatest challenge and the greatest rewards for the contemporary viewer. Fogle, channelling Susan Sontag, remarks in his essay that the shift in her position between *On Photography* in the 1970s and *Regarding the Pain of Others* of 2004 provides the basis for a contemporary re-evaluation of Warhol's disaster imagery. Warhol's stated position on the narcotic effect of overexposure to violent imagery is roughly shared with Sontag in the 70s.

But as the simulacral images of Vietnam gave way to an unmediated witnessing of the horrors of Bosnia and the events following September 11, Sontag's position was revised to hold out hope for a prospect of real moral value to mass-mediated images of violence, on the condition that "spaces for contemplation and action are established." Fogle's role in the exhibition provides precisely this condition. The space in question is carved out by the gallery walls, but also, crucially, by our historical distance from the images at play in Warhol's disaster series. In his essay "Paintingslaughter," Bonami notes that in the 1960s, when Warhol's images were culled from the national presses, they were regarded by the European critical community as revolutionary in aesthetic terms, rather than ethical terms. (And as Moos persuasively argues, the extent of this aesthetic revolution is considerable.) Bonami concludes, from a selection of responses in the European art press to Warhol's 1962 debut at Paris' Sonnabend Gallery, that the violence depicted in Warhol's work, for a European audience in the throes of a postcolonial accounting, amounted to little more than a "footnote from a childish society with a few growing pains." But through the lens of our contemporary gaze, with the benefit of hindsight and the lessons of the intervening decades, these American "growing pains," indeed its growth per se, may be rightly regarded as interminable. Warhol's uniquely American brand of social disasters figure now as localized and formative eruptions of a culture of the spectacle that would increasingly seek its photo ops in international military ops; in the "theatres" of combat on which the curtain is loathe to close except for reasons of "national security." > Tammer El-Sheikh

The author is an art critic who lives in Montreal.

### Habiter, événement d'art public

25 août - 1<sup>er</sup> octobre

Quartier Saint-Roch, Québec

### Les Convertibles

Dixième anniversaire des Journées de la culture

15, 16 et 17 septembre 2006

Parc des Champs-de-Bataille Québec

Pendant l'été 2006, se déroulaient au Québec deux événements collectifs sollicitant la participation du public. *Habiter*, un événement d'interventions in situ dans la ville de Québec et *Les Convertibles*, soulignant le dixième anniversaire des Journées de la culture. En orchestrant la participation de la population dans la réalisation des œuvres, ces événements participaient d'une volonté de rapprocher le public de l'art actuel. Ils soulevaient, aussi, des questions quant au dessein de l'art et au rôle de l'artiste.

*Habiter*, le projet de résidences d'artistes organisé par le Centre de production et de diffusion photographique Vu, invitait des créateurs à travailler avec la population locale, faisant participer les gens du quartier Saint-Roch dans l'élaboration de leurs œuvres. Familles, immigrants et jeunes ont collaboré avec les artistes. *Habiter* se présentait comme « un art véritablement public qui prend le citoyen lui-même comme sujet », tel que l'écrivaient les commissaires de l'événement, l'artiste Giorgia Volpe et le directeur de Vu, André Gilbert.

Pour le projet *Les Convertibles*, des groupes précis de la population étaient également ciblés afin de participer à la transformation de dix autobus désaffectés. Des adolescents, des enfants, des groupes d'alphabétisation ou des personnes âgées se sont prêtés aux jeux. C'est l'artiste Sylvette Babin qui a agi à titre de commissaire de ces ambitieux chantiers disséminés dans dix villes québécoises. Après plusieurs mois de travail, les autobus ont été transportés à Québec pour un grand rassemblement sur les plaines d'Abraham. Le public s'y est déplacé en grand nombre : l'événement a été un succès.

Dans ces projets collectifs, le processus de réalisation de l'œuvre et les différentes modalités de participation du public s'avèrent aussi importants que les résultats. Les projets dont il est question ici s'inscrivent, à certains égards, dans ce qu'il est désormais convenu d'appeler l'esthétique relationnelle. Ils en sont des expressions institutionnalisées. En outre, puisque ces projets, où la participation du public est déterminante, sont doublés de la production d'objets, ils demandent à être envisagés également pour leurs qualités plastiques.

Les artistes participant au projet *Les Convertibles* ont travaillé pendant plusieurs mois mobilisant des participants dans diverses municipalités, de Chicoutimi à Montréal, en passant par La Pocatière. Ce projet s'inspire de « L'art sur la place », un événement participatif initié en 1997 à la Biennale d'art contemporain de Lyon en France. Si plusieurs des dix projets monumentaux qui ont été réalisés pour *Les Convertibles* ne sont pas le lieu des plus étonnantes innovations formelles, on constate cependant que les contraintes se sont avérées des plus

stimulantes pour plusieurs artistes. Qu'on pense seulement au projet de Gwenaël Bélanger et de Stéphane Beaudet, réalisé avec la collaboration des enfants du quartier Saint-Michel, ou à celui de Patrick Bérubé qui a travaillé avec le groupe de jeunes montréalais love (Live Out Violence). Tout en intégrant une partie du travail communautaire, ces deux véhicules ont acquis des qualités sculpturales. Bélanger et Beaudet ont conservé l'autobus intact le recouvrant d'une structure de bois ressemblant à s'y méprendre à un snack-bar. Bérubé a fait basculer l'autobus sur lui-même en faisant une pièce remarquable dont l'esthétique se rapproche plus du fait divers que du décoratif. Carlos et Jason Sanchez ont réalisé une bande vidéo en collaboration avec des gens ayant frôlé la mort. Le film était projeté à l'intérieur de l'autobus accidenté offrant au public une des productions les plus efficaces de l'ensemble.

De la dizaine d'autobus, chacun a révélé la signature des artistes qui en ont coordonné la transformation. Ainsi, on retrouvera la marque de Guy Blackburn sur son autobus devenu un véritable cabinet de curiosités peuplé de centaines de portraits d'enfants. Comme pour les projets de Pamela Landry, d'Alain Fleurent et d'Ani Deschênes ainsi que pour le duo Cooke et Sasseville qui a reconstruit une allée de quilles, s'inspirant des parties de bowling qu'ils ont jouées, comme des discussions qu'ils ont eues avec un groupe de personnes âgées pendant l'été...

Certains artistes, proches des pratiques de l'art relationnel, ont fait un travail plus directement lié aux rapports avec les participants. Il en est ainsi pour Giorgia Volpe qui s'est promenée dans son autobus de village en village, tricotant avec les habitants et multipliant les rencontres, recouvrant petit à petit le véhicule d'une grande court-pointe. Lynda Baril a travaillé avec un groupe d'adolescents de Victoriaville qui n'ont pas hésité à s'approprier le véhicule. Chaque autobus est devenu, pour un temps, un lieu de rencontres pour un public qui ne fréquente pas habituellement l'art contemporain.

Le projet *Habiter* désirait, quant à lui, renouveler l'intervention in situ en intégrant la participation des habitants du quartier d'accueil des œuvres. La quinzaine d'artistes participant à l'intervention urbaine ont poursuivi leurs démarches respectives. Qu'on pense notamment aux propositions des James Partaik et Blair Taylor; à celles d'Henri Louis Chalem et des Fermières obsédées.

L'artiste de Vancouver Ken Lum a présenté une des plus efficaces pièces. Sur une grande bannière installée sur la place de l'Église, une jeune femme chante une chanson, *Ayoje*, de Gerry Boulet. Un extrait du texte double



Ayoye tu m'fais mal  
 À mon cœur d'animal  
 L'immigré de  
 l'intérieur  
 Tu m'provoques  
 des douleurs  
 Tu m'fais mal au cœur

KEN LUM, *Ayoye*, 2006, PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE IMPRIMÉE SUR UNE BANNIÈRE, 35 x 53 CM.

la photographie. La scène a été concoctée dans un bar de karaoké du quartier. Cette œuvre équivoque à souhait se confondait avec l'esthétique publicitaire, laissant le passant interdit. Dans la plupart des œuvres du projet *Habiter*, qu'on pourrait envisager comme des variations sur le portrait, la figure humaine est centrale.

La mystérieuse installation vidéo de Romeo Gongora montrait un couple (d'immigrants ?) dont l'image était projetée sur une grande vitrine et dont la discussion était audible de la rue. Murielle Dupuis-Larose a filmé, quant à elle, les yeux de dizaines d'habitants du quartier, les diffusant dans un moniteur installé dans un commerce du centre-ville. Caroline Hayeur et Myléna Bergeron ont photographié des adolescents qui ont présenté des photographies de leur chambre idéale. Eva Quintas et Paule Belleau ont fait une série de portraits de jeunes dans leurs lieux de rencontres. Benoit Aquin a dispersé dans la ville divers portraits polaroïds d'habitants du quartier.

Même si les artistes participant aux événements *Habiter* et *Les Convertibles* répondaient à des commandes, il semble qu'il y ait chez plusieurs d'entre eux un véritable désir de sortir de la solitude de l'atelier pour aller vers les gens. On cerne vite, cependant, les limites de ces projets aux velléités populaires. Les différentes modalités de participation du public deviennent souvent problématiques et le rôle d'animateur que tient l'artiste demeure, la plupart du temps, bien provisoire. Enfin, s'ils ne comblent pas toujours les attentes de l'esthète, ces projets, dont on se méfie pertinemment du caractère instrumental, contribuent à diversifier les rapports entre l'art et le public, en aval comme en amont de l'œuvre. Et leur envergure participe certainement à donner une plus grande place à l'art actuel dans notre société. > Nathalie Côté

L'auteure est critique d'art au quotidien *Le Soleil* de Québec. Elle vit et travaille à Québec.  
 nat.cote@sympatico.ca



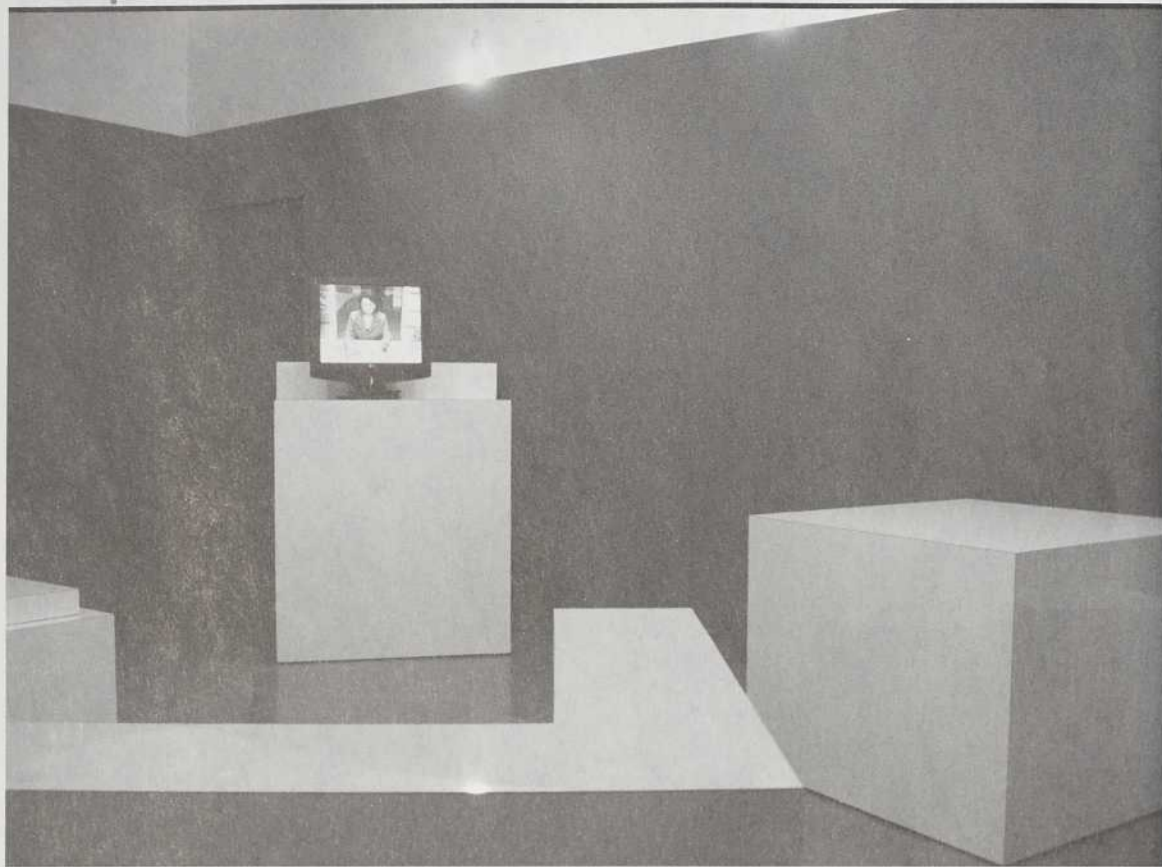
GWENAËL BÉLANGER ET STÉPHANE BEAUDET, *CONTENIR L'OBJET (MAINTENIR L'IMAGE)*, 2006, MINIAUTOBUS SCOLAIRE RÉCUPÉRÉ ET MATÉRIAUX MIXTES.

## Mathieu Beauséjour / 1 1/2 Métro Côte-des-Neiges

## Alain Declercq / Embedded versus Wildcat

VOX, centre de l'image contemporaine | Montréal

9 septembre - 21 octobre



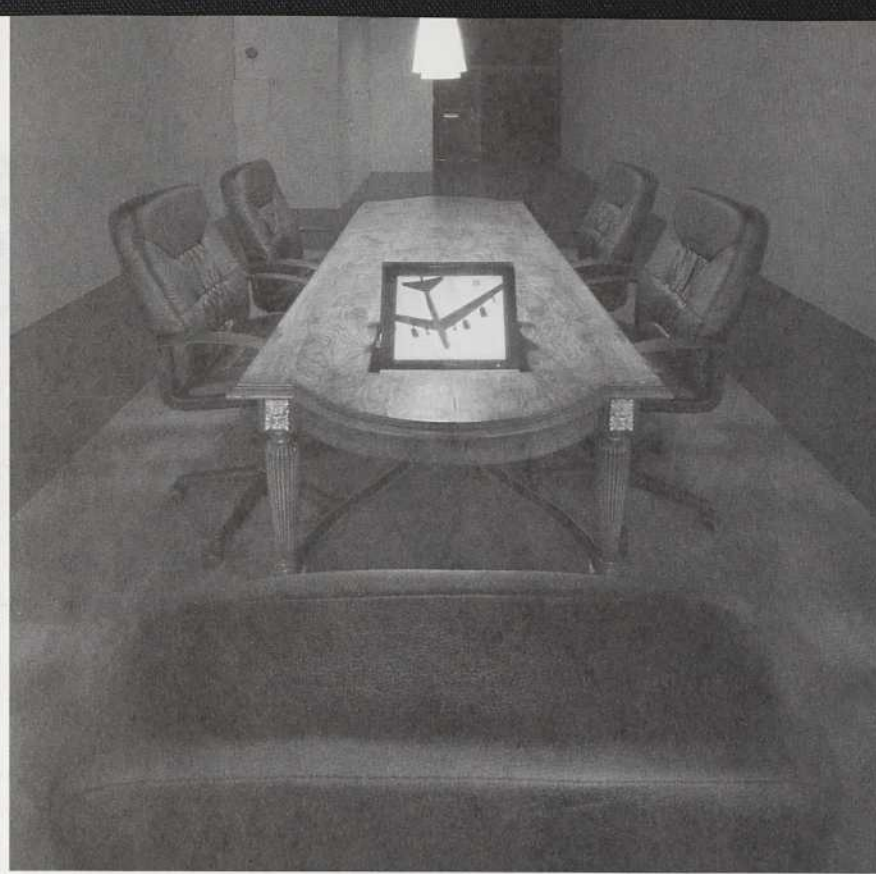
MATHIEU BEAUSÉJOUR, 1 1/2 MÉTRO CÔTE-DES-NEIGES, 2006, INSTALLATION, MATÉRIAUX MIXTES, 16 MIN. VUE DE L'INSTALLATION. PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

L'art et la citoyenneté entretiennent une relation controversée, souvent mise en doute quant à son efficacité et à son authenticité. Pourtant, certains artistes motivés par la volonté de trouver de nouveaux publics, mais aussi par le désir de prendre une part active à la société, s'engagent dans un travail qui va au-delà de leur recherche artistique. Plusieurs artistes participent à une action citoyenne par leur engagement personnel et par une pratique à la fois créative, sociale et politisée. Présentées chez vox et commissariées avec intelligence par Marie-Josée Jean, les expositions d'Alain Declercq et de Mathieu Beauséjour s'inscrivent dans cette approche où des artistes « engagés » créent des univers où l'art met la subjectivité en tension avec la collectivité.

Comme ce fut le cas pour son œuvre *Welcome Home Boss* (Mois de la Photo à Montréal, 2001), Declercq poursuit son travail d'investigation des frontières publiques et privées, révélant un univers angoissant où la conspiration et les collusions entre les pouvoirs politiques et les médias de masse sont omniprésentes. Ainsi, l'installation vidéo *Mike* (2005), qui simule de façon minimale l'aménagement d'un conseil administratif – une table de conférence, cinq fauteuils, un tapis rouge –, peut référer à cette élite fantôme exerçant un pouvoir politique subjectif. Devant le siège qui préside ce conseil invisible, un écran vidéo encastré diffuse la vidéo *Mike*, une fiction documentaire retraçant les éléments d'une enquête menée par un certain Mike. De Singapour à Amsterdam, en passant par Washington, l'artiste joue sur les codes et les symboles pour livrer un récit où des gestes anodins se transforment en véritables scènes de complot. Dans une société de contrôle où la sécurité devient la principale préoc-

cupation politique, un climat généralisé de suspicion peut s'installer. Aussi, le dispositif est à double niveau : le spectateur regarde les images d'une caméra elle-même occupée à regarder. Ne dévoilant que des fragments de ce qui semble être une filature, la scénographie s'apparente davantage à une machine de fabrication d'histoire où le spectateur échafaude la trame narrative à partir de ce qui lui est révélé.

Si *Mike* se veut une fiction, *Embedded versus Wildcat* (2006) trouble davantage en usant de documents concrets (coupures de journaux, entrevues) pour mettre en question le rôle des médias dans la diffusion de l'information. L'intérêt de l'installation vidéo repose, d'une part, sur le contenu des révélations faites par Pierre-Henri Bunel (ancien officier de renseignement français) sur l'attaque du Pentagone et, d'autre part, sur le déplacement demandé au spectateur. En effet, le téléviseur placé sur le plancher rend volontairement inconfortable l'écoute du document, d'autant plus que le contrôle de la vidéo est laissé au soin du spectateur obligé de se pencher. En outre, l'installation qui comprend, en plus du téléviseur et de son lecteur dvd, une immense murale représentant le logo *Embedded versus Wildcat* (une version détournée du logo du Département de la défense américaine), un portrait de l'artiste caméra à la main et deux présentoirs vitrés, force le spectateur à se déplacer et à prendre un certain temps pour tout saisir. Cette mise en espace rend bien compte que la connaissance et l'accès à l'information exigent une volonté et un effort soutenus. Ainsi, *embedded* et *wildcat* réfèrent à deux attitudes journalistiques. La première, « *embedded* », est celle du journaliste se trouvant sous la protection de l'armée et tributaire de celle-ci; la seconde,



ALAIN DECLERCQ, MIKE, 2005, INSTALLATION VIDÉO, MATÉRIAUX MIXTES, 28 MIN. PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA GALERIE LÖEVENBRUCK.

« *wild cat* », est celle du journaliste indépendant, davantage éthique, mais plus risquée. La fin abrupte de la vidéo, coupant au milieu d'une explication, renvoie brutalement le spectateur à sa condition de citoyen. Devant le logo de *Embedded vs Wildcat* quelles attitudes adoptera-t-il? Fera-t-il l'effort d'aller à la recherche d'informations supplémentaires où se contentera-t-il des dépêches officielles? Évidemment, la position retenue par l'artiste est sans ambiguïté et les divers documents de presse mis en vitrine rappellent les risques personnels que peuvent encourir ceux qui choisiront de perturber le système.

Enfin, l'œuvre « *Welcome Home Marines, Washington 2040* » (2006) conclut efficacement le travail de Declercq. Cette série de cinq grands portraits rappelle crûment l'ambivalence des politiques militaires et la versatilité de l'opinion publique. À la manière des images de sans-abri des années 1970, anciens combattants de la guerre du Vietnam, Declercq propose une vision prophétique des vétérans de la guerre d'Irak devenus des parias dans leur propre pays. Marqués par leur engagement, chacun porte au cou les médailles d'identification référant aux cinq camps militaires américains entourant Bagdad : *Honor Camp, Independence Camp, Freedom Camp, Liberty Camp et Solidarity Camp*. L'utopie inhérente à ces appellations rend le malaise d'autant plus grand face à la solitude, la vieillesse et le désespoir apparents des individus photographiés. À travers ces portraits, Declercq questionne les coûts humains engendrés à long terme par la géopolitique actuelle.

Si Alain Declercq cherche à amener le spectateur à s'interroger sur la société et sur les pouvoirs politiques et policiers qui la contrôlent, le travail de Mathieu Beauséjour l'invite davantage à porter un regard critique sur ses symboles culturels. Autodidacte, Beauséjour qualifie lui-même son travail de « terrorisme sémiotique ». Son récent travail s'écarte d'œuvres plus conceptuelles, telle *Survival Virus de survie* (1991-1999) qui questionnait l'argent en tant qu'objet d'échange. Amorçant un tout nouveau projet, Beauséjour donne aujourd'hui une matérialité à l'événement historique en revisitant certains manifestes.

Ainsi, avec *1 1/2 Métro Côte-des-Neiges* (2006), Beauséjour utilise comme matériau le manifeste du F10, groupe terroriste québécois des années 1970. Les trois grands tableaux au fond noir qui introduisent l'installation (*1 1/2 Métro Côte-des-Neiges* – trois impressions numériques) viennent rappeler à la mémoire les événements d'Octobre 1970 et les circonstances entourant la lecture originale

du manifeste sur les ondes de Radio-Canada. Pourtant, même si les images des deux premiers tableaux ancrent l'œuvre dans une certaine temporalité, celle de la Crise d'Octobre, le troisième tableau crée un décalage certain. Sur ce dernier, le détournement de l'actuel logo officiel du gouvernement du Québec pour y inscrire « Front de Libération » soulève un malaise, relevant d'une certaine façon l'utopie qui accompagnait les revendications du groupe. Repris en anglais sur des cartes postales offertes au public, le logo Libération Front vient davantage souligner le débat linguistique qui y était rattaché.

Dans la pièce adjacente, le décalage entre le présent et le passé se fait sentir plus intensément. L'installation vidéo *1 1/2 Métro Côte-des-Neiges* occupe la totalité de l'espace peint aux couleurs du fleurdelisé. Cette couleur bleue pourrait aussi bien être celle de la matrice vierge des écrans vidéo, un bleu ouvrant la voie à de nouvelles constructions virtuelles et utopiques. Comme des fragments éclatés du drapeau québécois, des meubles d'un blanc immaculé viennent rappeler la sculpture minimaliste des années 1970. Sur un module plus élevé, trône un téléviseur à écran plat diffusant en boucle une lecture du manifeste. Véritable performance filmée, le manifeste originalement écrit et lu en français est traduit et lu en anglais par une présentatrice pour qui la langue de Shakespeare lui est peu familière. Cette distorsion rend compte d'un décalage temporel, comme si le passage du temps avait rendu inintelligible le message. Bien que l'idée de Beauséjour est de questionner le Québec d'aujourd'hui à travers un épisode politolinguistique particulièrement sensible de son histoire, le brouillage du message original et l'absence de compréhension qui en résulte pourraient aussi s'étendre à l'incompréhension ressentie face aux actes de violence marquant l'actualité sans qu'un message politique cohérent puisse les expliquer.

Bien que très différentes, les œuvres de Declercq et Beauséjour cherchent à révéler le côté absurde de la réalité en utilisant comme stratégies la dérision, la subversion, l'infiltration et le détournement. Peu importe le médium ou la forme d'intervention, le spectateur doit, au contact de leur art, s'engager dans une voie de réflexion. Efficacement, l'exposition chez vox invite à porter un regard critique tant sur la société que ses symboles culturels. > Julie Matte

L'auteure est à la maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal.

julie\_matte@yahoo.com

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

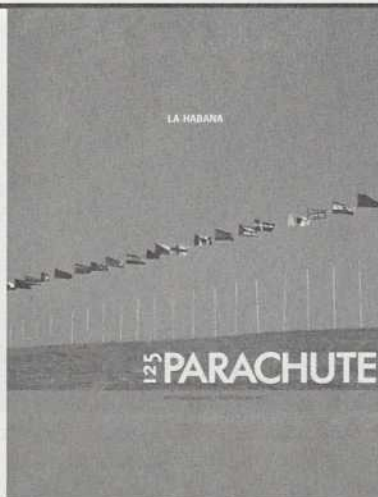
directrice de la publication, editor: CHANTAL PONTBRIAND coordonnatrice à la rédaction, production coordinator/adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON Assistant editor: EDUARDO RALICKAS  
graphisme, design: DOMINIQUE MOUSSEAU collaborateurs, contributors: NATHALIE CÔTE, BRIAN CURTIN, TAMMER EL-SHEIKH, ED KRCMA, VESNA KRSTICH, VERED MAIMON, JULIE MATTE, VANESSA MORISSET, BEN JAMIN THOREL, MASON WHITE  
révision de la maquette, copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON diffusion et promotion, circulation and promotion: JOANNE TREMBLAY assistante à la direction, executive assistant: ISABELLE DUBÉ comptable, accountant: ANNIE DELISLE stagiaire, intern: GENEVIÈVE LAFLEUR  
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  
Prrière de ne pas envoyer de communiqués par courriel. Please do not send press releases by e-mail.  
abonnements, subscriptions: www.parachute.ca

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

PARACHUTE

Nos annonceurs, Our advertisers

> Art Gallery of York University > Biennale de Montréal > Centre Canadien d'architecture > Charles H. Scott Gallery  
> Conseil des Arts du Canada > Descant > Expression > Galerie de l'UQAM > Galerie Leonard & Bina Ellen  
> Kunsthau Graz > Mercer Union > Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts  
> Musée d'art de Joliette > Musée de Charlevoix > Museum London > Oakville Galleries > Optica  
> Pierre-François Ouellette art contemporain > SODEP > The Koffler Art Gallery > The Ottawa Art Gallery  
La Galerie d'art d'Ottawa > Witt the With > e-Flux



Lisez dans Read in PARACHUTE 125 01\_02\_03 2007

Des textes sur\_Texts on: Juan Carlos Alom, Tania Bruguera, Elvis Céllez, Felipe Dulzades, Adonis Flores, René Francisco, Flavio Garcíandia, Luis et Miguel, Grupo Arte Calle, José Hidalgo, Manuel Piña, Wilfredo Prieto, Eduardo Ponjuán, Lázaro Saavedra... Par by: Héctor Antón Castillo, Elvia Rosa Castro Martín, Antonio Eligio Fernández (Tonel), Dalila López Arbolay, Magaly Espinosa, Maëda González-Mora Alfonso, Orlando Hernández, Eugenio Valdés Figueroa... Essai visuel\_Visual essay: Carlos Garaicoa

EN KIOSQUE DÈS MAINTENANT\_ON SALE NOW

[www.parachute.ca]