

Para-para

O2O

X XI XII 2005

gratuit _ free



art contemporain _ contemporary art

- page 1** Robert Labossière > DEDICATED TO YOU, BUT YOU WEREN'T LISTENING, The Power Plant, Toronto.
Yann Poireau > PASCAL GRANDMAISON, Galerie René Blouin, Montréal.
- page 2** Réal Larochelle > TRACER, RETRACER/TRACKING THE TRACES, Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal.
Dominique Sirois > CYNISMES? MANIF D'ART 3, Québec.
- page 3** Marie-Eve Beaupré > AVANCER DANS LE BROUILLARD, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.
- page 4** Kaira Marie Cabañas > THE EYE OF THE STORM: WORKS IN SITU BY DANIEL BUREN, Guggenheim Museum, New York.
- page 5** Shep Steiner > FACING THE MUSIC, Roy and Edna Disney, Cal Arts Theater Gallery, Los Angeles; OLAFUR ELIASSON, MEANT TO BE LIVED IN (TODAY I AM FEELING PRISMATIC), Jamie Residence, Pasadena.
Sandra Cattin > VÉRONIQUE BOUDIER, PROMENADE DE SANTÉ, Villa Arson, Nice.
- page 6** Ed Krzma + Jody Patterson > FACES IN THE CROWD: PICTURING MODERN LIFE FROM MANET TO TODAY, Whitechapel Art Gallery, London.
- page 7** Stephen Wright > BEYOND BORDERS: ART OF PAKISTAN, National Gallery of Modern Art, Mumbai.
Yam Lau > NESTOR KRUGER: ANALOG, 7^e Sharjah Biennial, United Arab Emirates.
- page 8** Maureen Murphy > AFRICA REMIX, L'ART CONTEMPORAIN D'UN CONTINENT, Centre Georges Pompidou, Paris.

Dedicated to You, But You Weren't Listening

The Power Plant | Toronto | March 25 - May 23

"Newness" today begs certain questions. What has changed? How has it changed? Is change important? The premium attached to innovation and originality, to the avant-garde, is under review.

In this exhibition, the works of thirteen young artists drop like chestnuts beneath a towering work by Dan Graham, *Opposing Mirrors and Video Monitor on Time Delay* (1974), as if to answer the question concerning what has changed as follows: Everything and nothing. As usual, our present situation is laced with ironies. But it is also a time when a younger generation of artists is confident enough to engage with practices it has not itself invented.

This exhibition, which was curated by Ried Shier, is comprised of conceptual works that elaborate upon and extend Graham's seminal "Time Delay Room." The exhibition's title is revealing: the first part, "Dedicated to You," asserts that since Graham's conceptual practice of the 1970s, artists have continued to "dedicate" someone other than themselves in the creative process. "Dedicated" here has a technical meaning, which can be likened to the way an intercom phone might be described as being "dedicated" to a single purpose; there is no sentiment relative to how Graham uses surveillance cameras and televisions to record and feed back visitors' images. But for Shier and the thirteen artists knitted into the curatorial theme, "dedicated" is not about instrumentality; it is an idea rich with ironic inflections.

For example, visitors viewing G.L.N.'s *Space Ship Earth: Highway 44* (2004) may mistake the piece for a straightforward *in situ* recording of nature sounds until the recordists (Maura Doyle and Tony Romano) become visible in the video, planted in the landscape like the grasses and rocks around them. The sheer pointlessness of their presence elicits an unexpected, sympathetic response; the beholder laughs out loud, perhaps, charmed by the tongue-in-cheekiness of it all: how "dedicated" the artists are to their role, the "dedication" of their equipment to creating land/soundscapes that are "dedicated" to the viewer standing there alone, in the dark, in a gallery in Toronto.

"Dedicated" assumes a different but also ironic meaning in Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla's *Returning a Sound* (2004). A spontaneous flash of brilliance executed without pretence, this film would fall comfortably into line with works like Fluxus artist Al Hansen's *Yoko Ono Piano Drop* more than Graham's. Here, a trumpet attached to a motorbike's exhaust pipe blats and drones as the bike is driven around the perimeter of a military

base, returning the sound of morning reveille with a Bronx cheer.

Returning a Sound also alludes to the second part of Shier's title "But You Weren't Listening," for the military base is abandoned, there is no one there to "listen," nor are there any listeners seen in the film itself. The film is "dedicated" to the gallery visitor because she or he is the only remaining possibility for listening, and that listener (i.e., the gallery visitor) is, the title would have us believe, not really listening because the "music" is merely a product of the concept "a trumpet played by a motorbike."

In Graham's work, I would argue that the issue of "listening" is quite different. One can't actually "listen" to, as in "take in" or "receive," a Graham work; one is too busy sorting out what is going on. The signals coming back at the viewer are too mediated, asymmetrical, out of sync. It is as if Graham's works were beyond audible range, beyond our social capacity to hear, and it is this challenge to reception that makes his work so interesting.

None of the other works in the exhibition is as challenging, though they do reflect on the question of reception. For example, in Dave Allen's *The Mirrored Catalogue d'Oiseaux* (2002-03) the music of French composer Olivier Messiaen—music based on natural bird song—is played to caged starlings in the (vain) hope that they might mimic the music, nature supra-naturally returning to itself. But practically speaking, no one is listening here, neither the birds nor gallery visitors. It is a tautological exercise, ironic to be sure, but wholly lacking in tension or visitor engagement.

Then there is the user/viewer interaction in Jonathan Monk's *Searching for the Center of a Sheet of A4 Paper* (*White on Black, Black on White*) (2002), a piece in which the artist records, in two film loops, the attempts of his commercial dealers to pinpoint, without measuring, the centre of a sheet of office paper. While the work removes the artist somewhat from the creative process, it also creates a lovely scene: a dancing ghost suspended between antique projectors. The viewer watches the dots dance back to back to the music of the film ratcheting through the projectors. Like *Returning a Sound* and *The Mirrored Catalogue d'Oiseaux*, this work is concept-scripted, but unlike Graham's work, it falls distinctly within audible range.

Yet another way that Graham's work alienates the viewer is in the way that source materials are multiple and blended through media transliterations. The basic materials are the visitor's body and movements, as well



JENNIFER ALLORA + GUILLERMO CALZADILLA, *RETURNING A SOUND*, 1994, VIDEO, 5 MIN 42 SEC.; PHOTO COURTESY GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS.

as the space itself, which are then mediated (recorded and sometimes time-delayed) and, finally, rendered two dimensionally on television.

Media are univocal and blend more literally in Jeremy Deller's *Acid Brass Band* (2003-2004), in which Deller asked the Williams Fairey Band, a brass ensemble, to perform acid house dance songs just as they would more traditional compositions. This is also the case in Derek Sullivan's *Endless Kiosk* (2005), which recreates Constantin Brancusi's *Endless Column* as a kiosk on which gallery visitors can put posters, paper, and advertisements. Both works are hugely entertaining and we are far from "... Not Listening."

Today, the legacy of Conceptualism is felt everywhere. As this exhibition illustrates, for more than thirty years works in multiple or blended media have occupied more

than wall or floor space, unprotected by velvet cordons. Shier has made an admirable attempt to deconstruct Graham's conceptualism and to show it to be alive and well in the hands of a younger generation. It is not the smallest irony of this exhibition that it positions current works within point blank range of a historical work by an internationally recognized artist, as if the newer works needed historical legitimization. They don't. But neither do they share Graham's conceptual framework. They stand in the shadow of Graham's work and claim its shelter, but their differences, which are not without interest, are also somewhat camouflaged by the canopy of Graham's work. > Robert Labossière

The author is an artist, writer, and new media curator living in Toronto.

Pascal Grandmaison

Galerie René Blouin | Montréal | 2 avril - 7 mai

Le travail de Pascal Grandmaison s'est distingué depuis quelques années par sa cohérence et sa rigueur remarquables. On a déjà dit de son travail qu'il participait à de nombreuses innovations par ses dispositifs d'expositions, ses modes de présentation et de représentation. D'autres critiques ont vu dans ses œuvres une heureuse collaboration de références et d'allusions, voire de citations stylistiques ou formelles empruntées à quelque Dan Graham ou Thomas Ruff. Bien que l'on puisse encore trouver des comparaisons et qu'il soit vrai que le jeune artiste semble connaître et maîtriser les principaux enjeux actuels de la photographie et de la vidéo, son travail montre des solutions uniques, riches de nouvelles avenues.

Présentée à la galerie René Blouin, la série « Verre » pourrait être considérée en dehors du genre du portrait avec lequel la critique a su jauger ses œuvres jusqu'à maintenant. Bien que les conventions du genre soit inextricablement liées au travail de l'artiste, « Verre » met plutôt en forme une proposition autoréflexive, et plus précisément une complexe collaboration entre différents modes d'appréhension du médium photographique et de ses possibles espaces de représentation. En effet, la série « Verre » montre devant un arrière-plan vide et blanc, comme ceux que l'artiste utilise abondamment dans ses vidéos et photographies, de jeunes gens inexpressifs tenant tous dans leurs mains une plaque de verre qui, bien qu'incolore, occupe presque toute la composition. Seul un léger, mais essentiel, décalage du cadre, à droite, permet de saisir les limites et l'épaisseur de la feuille de verre où s'agrippent les doigts des individus photographiés. Tout comme dans les séries antérieures des « Parcs » et des « Waiting Photography », les sujets solitaires photographiés par Grandmaison sont en pleine introspection, semblant traduire une absence quasi totale de toute expression singulière. Mais ici, la tenue du verre leur redonne un rôle actif, marquant au sein de l'image un point d'entrée extrêmement intéressant.

Toutefois, l'immobilisme présent dans l'image suggère un exercice presque méditatif auquel se plient inévitablement les sujets, car la feuille de verre demande une certaine concentration par la lourdeur et la fragilité de sa matérialité. De plus, les fonds d'un blanc à peine teintés qu'utilise Grandmaison sont à la fois restreints et profonds, proposant un espace ambigu, presque absent, où les personnages font office de motifs plus que de portraits. Ce genre d'espace, plat, bidimensionnel, est néanmoins court-circuité par un espace sillonné de multiples indices de profondeur, par le foyer par exemple, fait plutôt derrière le verre, par les doigts repliés à l'extérieur de la plaque, mais aussi par le reflet qui se dessine discrètement sur la surface réfléchissante. Ainsi, l'espace habituellement ambigu que l'on trouve dans les œuvres de Grandmaison est, dans « Verre », beaucoup plus défini, géométrique, voire architect-



PASCAL GRANDMAISON, *Verre 7*, 2003-2004, TIRAGE NUMÉRIQUE, IMPRESSION COULEUR SUR PAPIER PHOTOGRAPHIQUE, 180,3 x 180,3 x 8,2 cm; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA GALERIE RENÉ BLOUIN, MONTRÉAL.

tural. En effet, l'aspect spéculaire des photographies de l'artiste ne réside plus dans la contemplation muette d'une surface imprimée, mais bien à travers la réverbération des espaces hors champ sur la plaque; en somme, par la juxtaposition ou même la superposition complexe des espaces photographiés ou simplement suggérés.

Si, dans la série «Waiting Photography», les sujets se perdaient dans un vide aussi planéiforme que le mur sur lequel ils étaient présentés, dans «Verre», les images occupent littéralement l'espace de la galerie; l'échelle imposante du support, en quasi-adequation avec les espaces de la représentation, renforce, quant à elle, la clarté déroutante de la photographie. Montées sur des caissons de 8 cm de largeur, les surfaces imprimées sont projetées dans l'espace d'accrochage. Elles sont ainsi dégagées du mur et leur format, un carré de 180,3 x 180,3 cm, ne va pas sans rappeler la feuille de verre que tiennent les sujets, ce qui participe à la multiplication extrêmement dynamique des espaces où sont permises plusieurs entrées. L'effet repoussoir des caissons alimente doublement les espaces produits par les reflets. Ce jeu de stratifications que propose savamment Grandmaison se trouverait donc davantage dans le constant rapport dialogique qu'il établit avec le hors champ, laissant éclater de multiples spéculations quant au réel objet de ses photographies.

André Rouillé, dans son ouvrage *La Photographie* paru en 2005 (Gallimard), décrit la clarté comme «une forme d'anonymat, de devenir machine à voir de l'opérateur, de desubjectivation du processus photographique par quoi l'exactitude photographique peut atteindre à l'idéal d'objectivité» (p. 352). La perfection technique avec laquelle est exécuté le travail de Grandmaison collabore à cet idéal d'objectivité dont parle Rouillé. Les compositions, les cadrages et les éclairages privilégiés par Grandmaison – que la critique aura accusé de suivre de trop près les paramètres de la publicité et de la photo de mode – sont toutefois brouillés par la réflexion inégale sur la feuille de verre de l'espace du studio où ont été réalisées les prises de vue. Ladite objectivité dont l'artiste semblait faire preuve est ici habilement contredite, et ce, avec grande sensibilité. La lumière naturelle émanant de la fenêtre que l'on croit reconnaître désamorce tout autant les stratégies habituelles recherchées par une photographie de studio. Et s'il est possible de voir, dans le motif de la plaque de verre, une probable mise en abyme de la photographie, il est d'autant plus intéressant de noter qu'elle reflète l'image du studio et, parfois, celle du photographe. Ainsi, on pourrait croire que l'arrière de la feuille de verre permet d'accéder à l'espace latent de la photographie. Le contrat mimétique qui semble lier la photographie avec son sujet voit dans cette série ses mécanismes mis à nu et ses stratégies de captation sabotées.

Il est donc possible de spéculer que l'espace de la représentation échappe à son propre cadre et, même, d'affirmer qu'il y a dans cette simple action un renversement d'une importance majeure : c'est le sujet photographié qui délimite lui-même le cadre de l'image en le supportant physiquement et non l'inverse. La réflexion que propose Grandmaison est donc, dans cette série, articulée autour d'un jeu extrêmement dynamique de mise à distance et d'ouverture de l'espace, mais permet aussi de révéler les subterfuges photographiques. De plus, il serait aussi fructueux de penser cette série à partir d'un commentaire sur les limites et les choix de l'intimité, sur les enjeux de la transparence. Il y a dans le travail de Grandmaison une liberté de lecture, une densité du langage d'où, à travers les dispositifs mis en place, se recoupent diverses problématiques résolument contemporaines. > YANN POCREAU

L'auteur poursuit des études en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal et écrit sur les pratiques artistiques actuelles. Il vit et travaille à Montréal.

yannpocreau@yahoo.ca

Tracer, retracer / Tracking the Traces

Galerie Leonard & Bina Ellen | Montréal | 2 mars – 9 avril

Debout dans une petite chambre presque abstraite, entre trois murs de coton blanc, me voici couvert de seize minuscules haut-parleurs (fixés aux chevilles, aux poignets, aux avant-bras et à la tête). Grâce à Lynn Pook et à sa pièce *À fleur de peau* (2003), je deviens objet sonore, réceptacle et caisse de résonance relié à un ordinateur. Le courant électrique démarre, vibre en chatouillant les électrodes; une musique bruitiste se déploie alors et je suis devenu le transmetteur...

Cette œuvre ouvre l'exposition «Tracer, retracer» organisée par la commissaire Nicole Gingras : «Tracer», comme la gravure qui enregistre le flux sonore; «retracer», comme le sillon ou le code numérique qui permet de rediffuser le son captif. Ces actions convoquent à la fois le passé, la mémoire et la réactualisation. Ils sont synonymes de mort et de transfiguration.

Encore avec cette exposition, Gingras démontre qu'elle possède un flair singulier pour faire émerger le domaine sonore dans les arts plastiques : «Tracking The Traces», comme l'indique le titre anglais, Gingras est «à l'affût des traces, des gravures, des signes pour l'ouïe». Ses récents projets confirment sa contribution dans la recherche sur l'art sonore et la ferveur de son intérêt pour la chose. À l'automne 2004, au Musée national des beaux-arts de Québec, elle a rassemblé plusieurs artistes pour «Frottements. Objets et surfaces sonores», et puis, l'année précédente, elle éditait un livre et un cd, *Le son dans l'art contemporain canadien* (Artexes Éditions).

Pour l'exposition à la galerie Leonard & Bina Ellen, elle souhaite que, à travers différents moyens, «l'ensemble de ce projet s'interroge sur la trace ou les traces que laissent les sons en nous et autour de nous, comme

autant de présences et d'images singulières». Elle poursuit sa démarche en ayant une conscience historique des interactions entre le sonore et le visuel que de nombreux artistes québécois et canadiens expérimentent dans la foulée d'une aventure créatrice qui remonte aux années 1950 et où se sont croisés des artistes comme Pierre Mercure, Jean-Paul Riopelle, Françoise Sullivan, Jean-Paul Mousseau, Armand Vaillancourt et Charles Gagnon. Voilà pourquoi il n'est pas surprenant que, pour «Tracer, retracer», la commissaire ait choisi une œuvre lointaine des années 1970, celle du Néo-Écossais Ian Murray avec sa vidéo *Keeping on Top of The Top Song*. Cette pièce de 1973 est à la fois hilarante et empreinte de mémoire phonographique : un batteur accompagne, en direct, les enfilades des premières dix secondes des cent chansons les plus populaires des années 1960, où se bousculent des extraits des Beatles, The Rolling Stones, Tom Jones, Simon and Garfunkel, Elvis Presley, Neil Diamond et *tutti quanti*.

Deux autres œuvres parachutent aussi le visiteur dans le passé : les sons d'outre-tombe de Friedrich Jürgenson (cueillis à partir des années 1960) ainsi que le travail de restaurateur du vidéaste hongrois Péter Sülyi, qui s'ingénie à donner un volet sonore pianistique à un film amateur «muet», tourné à New York en 1942, montrant Béla Bartok jouant une de ses compositions au piano. Si mon scepticisme reste assez grand vis-à-vis le fait que les enregistrements de Jürgenson soient véritablement des voix de personnes décédées, il n'empêche que ces gravures du phénomène *evp* (*Electronic Voice Phenomena*) représentent des sortes de partitions bruitistes assez envoûtantes. Le film de Sülyi, *Images cinématographiques de Bartok* (1989), de son côté, offre une tentative passionnante d'habiller de fugaces images silencieuses avec des sons musicaux, un travail qui se réclame à la fois de l'archéologie pianistique et d'une résistance entêtée vis-à-vis le silence de la technologie.

L'installation de Martin Tétreault, *r__go* (1990-2005), est formée de plusieurs pochettes de disques, d'un lutrin et d'une partition. À partir du grattage minutieux de pochettes de disques des Beatles, Tétreault a tout enlevé,

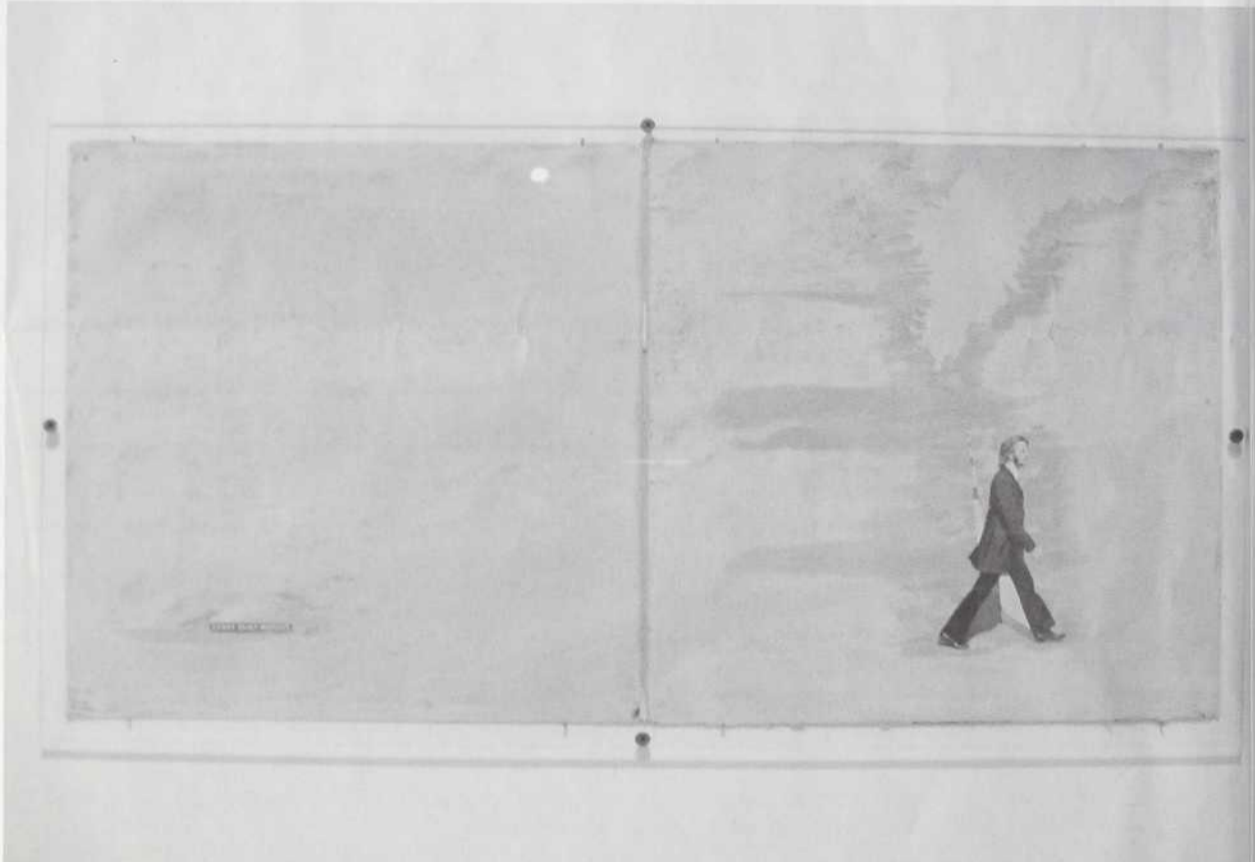
sauf l'image du batteur Ringo Starr. Hommage appuyé et humoristique, avant-plan volontariste qui, le soir du vernissage, s'accompagnait d'un jeu de percussions (exécuté par Pierre Tanguay) de tous les solos de ce quatrième Beatles demeuré dans l'ombre. Pour sa part, les *Marqueurs d'incertitude* (2005) de Jean-Pierre Gauthier est une ingénieuse double machine en mouvement (petits moteurs, cordes, poulies, fusains) qui a gravé, tout au long de l'exposition, deux taches grises sur un grand mur blanc, tombeau d'une discrète mécanique sonore.

Enfin, l'installation sonore *Je* de Dominique Petitgand (2004-2005). Quatre petits haut-parleurs blancs sont disposés sur le plancher d'une immense salle. Des voix jaillissent une par une de chacun d'eux, des voix jeunes ou plus âgées, complémentaires ou contradictoires, disant la vie quotidienne et les heures qui passent. Il s'agit d'un montage très subtil, d'une bande sonore d'un film sans image, de la diffusion d'un programme radio ou d'un disque; c'est le triomphe d'un monde sonore maintenant vide de tout référent visuel.

Le grand bonheur que procure «Tracer, Retracer» émerge d'une série d'œuvres qui tentent, comme le signale Gingras, de «mettre l'accent sur l'écoute; il y est question de documentation, de transmission, de circulation et d'évocation des sons». De la sorte, cette très belle exposition rejoint, dans l'espace des arts visuels et sonores, ce à quoi travaillent les centres d'archives et toutes les sonothèques et phonothèques du monde, à savoir, comme l'exprimait un jour le compositeur Yves Daoust, transformer les traces fugitives en «temps fixé». > Réal La Rochelle

L'auteur est professeur et critique de cinéma. Il a fait paraître récemment *Derns Arcand. L'Ange exterminateur* aux éditions Lémac. Il est aussi l'auteur d'*Écouter le cinéma* (les 400 coups) et d'*Opérascope. Le film-opéra en Amérique* (Triptyque).

real.la_rochelle@videotron.ca



MARTIN TÉTREAULT, *r__go* (VUE PARTIELLE DE L'INSTALLATION), 1990-2005; PHOTO : E. MATTSO, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

Cynismes? Manif d'art 3

Biennale de Québec | Québec | 1^{er} mai – 12 juin

Issue d'une volonté avouée de définir la ville comme vecteur artistique, la Biennale de Québec se distingue des autres événements du même acabit par l'espace considérable qu'elle consacre à la relève artistique locale et internationale. Pour la troisième édition de la Manif d'art, les commissaire et cocommissaire, Patrice Loubier et André-Louis Paré, regroupent autour de la thématique du cynisme plus d'une cinquantaine d'artistes de toutes allégeances, de provenances et de pratiques confondues. «Cynismes?» prend la forme d'un regroupement artistique éclectique marqué par des productions à caractère contestataire. Le cynisme s'apparente ici à une remise en question des rapports entretenus par l'humain avec son environnement. Des étoiles aux déchets, en passant par l'humain lui-même, tout est propice à un détournement cynique. Souvent teintées d'humour noir, les œuvres révèlent le mensonge derrière chaque vanité. Ainsi, c'est à partir des grands mensonges utopiques de notre société (la consommation, le social, le politique, l'art, etc.) que s'organise le cynisme des artistes jouant justement sur la frontière poreuse entre rêve, réalité et duperies.

Dans cet ordre d'idées, l'univers tentaculaire de la consommation est analysé autant dans son abondance que dans son absence. Les artistes français Laurent La Gamba et Matthieu Laurette posent des regards contradictoires sur l'environnement de la consommation et les excès de son influence. La Gamba photographie des individus peints pour se confondre, un peu à la manière des caméléons, dans la jungle mercantile du supermarché. Tandis que les *Homochromies* (2003) de La Gamba réfléchissent sur le rôle passif du consommateur littéralement assimilé par la consommation, c'est-à-dire presque consommable, Laurette participe personnellement à cette dynamique promotionnelle rattachée à l'abondance de produits au point d'en tirer profit et de dominer la situation. Comme le témoigne *Apparitions : Produits remboursés* (2004), Laurette a survécu en consommant exclusivement des produits remboursés dans le cadre de promotions dans les supermarchés. Il s'agit de deux propositions distinctes pourtant inscrites dans la même lecture cynique de la consommation en tant que prédateur. Entre la proie consommatrice prenant l'apparence de son prédateur et celui qui le combat à partir de ses propres armes se



QJISTES, HOMMAGE À RIOPELLE, DÉTAIL DE LA «BALADE AU CŒUR DE LA VÉRITÉ DE L'ART», 2005; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES.

manifeste aussi le point de vue d'un autre type de consommateur, celui n'ayant pas véritablement accès à la consommation. En effet, les collages numériques *Los niños son nuestro futuro?* (*Nos enfants, notre avenir?*, 2003) de la Mexicaine Amelia Ramirez détournent les artifices habituels de la consommation pour transmettre une pensée ironique sur l'inégalité économique mondiale. La finition manufacturée et l'échec des œuvres de Ramirez, comme la sélection des images, misent sur le clivage entre la réalité du collage et le perçu publicitaire. Ainsi, à l'instar de La Gamba et Laurette, la jeune Mexicaine exploite les atours du prédateur pour porter le regard du

spectateur vers la proie. Le cynisme de ces réalisations témoigne de la nécessité de lever le voile sur l'utopie de la consommation. Autrement dit, utilisé comme agent d'infiltration, le cynisme permet de révéler l'impact paradoxal, entre excès et pénurie, de l'univers de la consommation sur l'humain.

Incontournables de la réflexion cynique et épiscopales utopiques, le politique et les illusions qui l'accompagnent sont aussi disséqués par les artistes. Pour sa part, l'installation lourde de revendications des Montréalais d'International Virologie Numismatique (ivn) met en scène une effraction sur le symbole même de l'économie : l'ar-

gent. *We Have a Special Plan for this World* (2004) se présente telle une action définie par la simple nécessité de porter atteinte au système, voire une invitation à la révolution anarchiste. Au rythme d'un tic tac ambigu entre la marque d'une attente ou d'un ultimatum, ivn attaque l'illusionnisme entourant la politique nord-américaine et ses promesses, par la destruction de billets de banque dans un décor publicisant la conspiration. Dans une perspective plus loin de la propagande, les qjistes, tandem d'artistes de la relève montréalaise, démantèlent aussi les idées reçues et les illusions. À partir d'un détournement de citations, *Balade au cœur de la vérité de l'art* (2005)

pose un regard cynique sur l'art, son milieu, ses icônes et particulièrement ses illusions. Dispersées dans la ville, les plaques de citations des qjistes obligent à remettre en question les rouages du milieu artistique et les croyances de l'art par rapport à la perception populaire, celle des néophytes. S'appuyant sur leur statut d'historiens d'art, les qjistes tournent vers leur propre discipline un miroir critique et cynique. Alors, le cynisme, comme celui employé dans les œuvres de l'ivn et des qjistes, cherche à marquer la fin des illusions politiques et artistiques. Dans ce type de propositions, le cynisme a la fonction précise de mettre bas les masques; non sans humour, il espère mettre un terme aux mensonges organisés.

La fin du rêve et des faux-semblants balise le plus souvent les frontières de la réalité. Remise en question ou tout simplement interpellée par les créations cyniques de la Manif d'art, la réalité est aussi la cible de détournements. Patrick Bérubé avec *Demi-mesure* (2005) livre un constat troublant et moqueur sur la condition réelle de l'humain. Article ludique et impraticable, le trampoline que l'artiste a emmuré dans une pièce au plafond bas suscite une frustration particulière et insurmontable due aux limites physiques imposées par le dispositif. En réponse aux esprits libres des cyniques, Bérubé confronte les contraintes du corps. Les traces de la présence de Ben à la bibliothèque Gabrielle-Roy abondent également dans ce sens. Le cynisme est une attitude qui autorise une distance critique entre l'individu cynique et son sujet, un écart dont abuse l'artiste français pour pointer avec ses mots les limites physiques et psychologiques de notre réalité. Tandis que Ben matérialise ses pensées par l'emploi d'objets, Bérubé bafoue la pensée par la barrière physique de son installation. Enfin, les possibilités infinies de la pensée cynique sont limitées par la finalité physique du cynique et de son environnement, « Soyons réalistes, le cynisme n'existe pas, tout est vrai » (Ben, bibliothèque Gabrielle-Roy, Québec, 2005).

L'ensemble des problématiques soulevées par les artistes de «Cynismes?», ceux évoqués ici comme les autres de l'événement, renvoie à une attitude vis-à-vis les diverses façons d'exister dans le monde. Si les méthodes de travail des artistes diffèrent, un besoin imminent de réévaluer notre position dans la société ressort de l'ensemble de l'exposition sans pour autant que celle-ci sombre dans le pessimisme. Au contraire, la Manif d'art regorge de propositions intéressées à exploiter le meilleur de la réalité. L'actualité de la thématique réside justement dans cet effort pour améliorer la situation par la dérision. Appuyé par une économie de moyens, le cynisme devient l'outil artistique par excellence pour déridier l'art revendicateur, mais surtout pour redonner au spectateur le pur plaisir de se laisser surprendre.

> DOMINIQUE SIROIS

L'auteur poursuit des études de deuxième cycle universitaire en histoire de l'art. Elle vit et travaille à Montréal. dominiquesirois@sympatico.ca

Avancer dans le brouillard

Musée national des beaux-arts du Québec | Québec

21 octobre 2004 - 17 avril 2005

Qualifiant une condition humaine qui repose sur l'instabilité de l'existence en elle-même, Milan Kundera écrit dans *Les testaments trahis* que «l'homme est celui qui avance dans le brouillard». C'est donc vers le risque essentiel que s'échelonnent les pas de celui en quête de l'être, vers un réel ambivalent qui met à l'épreuve notre rapport à la trajectoire du monde contemporain. Les propositions de Claire Savoie, d'Angèle Verret, de Jean-Pierre Gauthier, de Michael A. Robinson et de Karilee Fuglem, rassemblées dans l'exposition «Avancer dans le brouillard», tentent de révéler cette fugacité du temps par la bouche de la matière, de rappeler que le fait de «marcher à tâtons» fait intrinsèquement partie des petites errances et autres détours empruntés par l'humain.

Conservatrice de l'art actuel au Musée national des beaux-arts du Québec, Anne-Marie Ninacs a mis en scène cet espace abstrait et inquiétant qu'est la conscience, au moyen d'une exposition où le corps en action doit prendre le risque de se perdre. Tel un flâneur baudelairien, le visiteur se voit encouragé à la divagation et confronté à l'hésitation, à son hésitation devant les démonstrations d'accidents contrôlés et de chaos provoqués. La commissaire, motivée par les difficultés de monstration de ce que Line Ouellet, en préface du catalogue, désigne comme «l'insaisissable et du presque visible», a mis l'accent muséographique sur l'idée du parcours, défini comme un voyage dans l'intime, comme une promenade à la fois cérébrale et littéralement physique. Dans l'idée où les impressions spatiales se prolongent dans l'activité psychique de celui qui regarde, les œuvres sélectionnées traitent des seuils du langage, des logiques irrationnelles, des accidents de matière et autres errances poétiques.

Dès son introduction dans l'espace, dans le rôle d'un nouveau venu imprévu, le marcheur se trouve confronté à une structure qui lui suggère trois entrées. D'immenses façades blanches s'enchevêtrent et s'emboîtent, composant un labyrinthe propice au vagabondage culturel. Cet espace déambulatoire, s'entortillant sur lui-même, concourt à la perte des repères géographiques que sont le centre et sa périphérie, provoquant ainsi une expérience de l'œuvre qui renvoie à l'imprévisible et au hasard. Cette architecture singulière, réalisée par Claire Savoie, intègre en son milieu un petit écran diffusant une monobande. Un cadrage serré est effectué sur des mains qui caressent les surfaces de ce dédale à la hauteur du regard, comme si elles déchiffraient le braille inscrit sur la peau des murs. Ces mains frottent, effleurent et parcourent les cloisons blanches, cherchant leur chemin du bout des doigts. Le regardant, hypnotisé par la constance du geste, guette le moindre pli sur la surface dans lequel il pourrait insérer ses réflexions. Une rumeur chaotique diffusée par des haut-parleurs encastrés est perceptible du fond de chaque impasse; des sifflements, des craquements et des voix s'entremêlent. Des verbes d'action et d'état sont scandés, sans jamais offrir de réponse, de sujet ou même de contexte, influençant ainsi le rythme des déplacements du visiteur qui s'effectuent sans vraiment chercher d'issue vers l'extérieur. Contournant l'arête des murs comme l'on tourne les pages d'un livre, dans cet environnement à la fois visuel et sonore, c'est l'oreille pendue au bout des doigts que nous découvrons l'œuvre *Qui se tient sur les lèvres* (2004).

Cet état réflexif est aussi convoqué dans la contemplation de *Moments aveugles* (2000), de *Brouillage dans la peinture 11* (2001) et de *Fait identique* (2002), des acryliques sur toile peintes par Angèle Verret. Dans la confection d'*Une toute petite décision* (2004) ou d'*Un jaune inoffensif* (2004), elle superpose les couches de pigments légèrement colorés de manière à accentuer les reliefs et autres fossiles du tissage de la toile, autrement invisibles à l'œil nu

sur un support vierge. Procédant ainsi, la toile collectionne les épaisseurs, les plis et replis, l'air enfermé sous de fines bulles ainsi que les accidents des strates précédentes. Tel un médium photographique, elle use de la matière comme révélateur de l'image, jusqu'au moment où advient le «dévoilement intuitif», où la couche finale enfermera le souvenir des précédentes. Ces terrains mouvants, pourtant si lisses et vernis, cultivent une attitude insaisissable; ne pouvant définir ni la profondeur ni l'échelle des proportions, ces trompe-l'œil, véritables détournements de réalité, évoquent à la fois le grandiose et l'infime, se jouant du regardant de par leurs similitudes contradictoires, familières au souvenir de vues aériennes comme à l'agrandissement des pores de la peau. Ces surfaces troublantes invitent à l'introspection, ou est-ce plutôt notre regard qui est troublé de ne pouvoir nommer, comme le dit l'artiste, «ce qui du visible s'échappe»?

Les recherches de Jean-Pierre Gauthier, également vouées aux percées du brouillard au moyen de l'expérimentation, visent l'orchestration de l'accident. L'œuvre *Echotriste* (2002) témoigne de cette recherche. Elle consiste en un système complexe et rigoureux exploitant les possibilités de résonance du frottement de ressorts sur des miroirs pivotants, actionnés à l'aide d'un dispositif électrique ponctué par les signaux des capteurs reconnaissant les déplacements du visiteur dans l'espace. Recluse à l'intérieur d'une pièce isolée, cette installation sonore, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2002, doit son titre à une libre interprétation plastique du mythe identitaire de Narcisse. Inspiré par le triste chant de la nymphe Écho, Gauthier a su assembler avec précision les pièces d'une œuvre célébrant le hasard, ce facteur inconnu caractéristique de la condition humaine. *Echotriste* déploie sobrement dans l'espace un circuit de fils et de tuyaux relié à des haut-parleurs qui traduisent le rythme de cette danse dissonante et lancinante. L'œuvre réagit, varie, se transforme et fait résonner ses cicatrices dues aux impacts de la matière sur les cimaises et les surfaces miroitantes. Opérant selon une séquence aléatoire, puisée influencée par les imperfections de la matière et le passage des promeneurs, cette machine s'emporte dans la production de ses débordements. Le marcheur arpente l'espace ne peut qu'assister l'air béat à l'évolution de l'œuvre en action sachant qu'il participe à la conversation.

Au chevet du mourant alité par Michael A. Robinson, *Sweet Dreams* (2003) met en scène la cohabitation singulière d'éléments disparates - vidéo, photographie, pièces moulées et objets divers dont un lit et son mobilier, un mannequin, des couvertures et béquilles - sélectionnés pour leur symbolisme et reliés formellement par la blancheur des surfaces et la récurrence des motifs. Le visiteur fait intrusion dans un rêve monochrome aux étranges allures; tel un voyeur il pénètre dans une petite pièce, la chambre de cet homme peint en blanc, endormi. Inconfortable, mais curieux dans la pénombre, il assiste, ambivalent, à un rêve ou à un cauchemar. Ce monde onirique aux symboles aliénants se déploie en une forme hybride où la psyché oscille entre une abstraction s'ouvrant sur un univers poétique et un hyperréalisme pessimiste envers sa propre réalité. Au-delà du personnage fut déposé un exemplaire du *Répertoire des centres autogérés du Québec et du Canada*, de la *Critique de la faculté de juger* de Kant, de *Qu'est-ce que l'esthétique?* de Marc Jimenez et de l'ouvrage de Pierre Bourdieu sur *Les règles de l'art* conférant à l'installation une attitude critique incisive. Ces «métaphores pathologiques», propose Ninacs, questionnent littéralement la nature même de l'expression créative et la condition sclérosée de l'artiste d'aujourd'hui; elles font appel à une errance engendrée par l'autoréférentialité de la proposition. La production de l'artiste s'engage simultanément dans une multiplicité de directions débouchant invariablement sur une perception de la liberté créatrice de l'esprit qui semble s'endormir, peut-être trop médicamenteusement par sa société.

À mille lieux et quelques mètres de la lourdeur de l'environnement de Michael A. Robinson, Karilee Fuglem célèbre l'introspection, ces silences qui questionnent et épuisent les seuils du langage. Les fragments d'un dialogue emprunté à Virginia Woolf, extrait où les personnages se questionnent sur leur propre existence, tapissent de fines lettres argent le mur exposant *many things were left unsaid* (2003-2004). L'utilisation exclusive de caractères



minuscules évince l'idée d'un début de la fin et participe à l'effet de suspension, aussi présent dans (*Untitled*) *invisible thread* (2002). Le caractère indivisible du monde, un thème récurrent chez l'artiste, oscille entre le visible et l'invisible. Crochetés en boucles, des fils de nylon se détachent de la matité des murs au passage de la lumière. L'œil cherche et tente de circonscrire leur position dans l'espace aérien, position étrangement située près d'une fenêtre, annulant en partie la subtilité de l'œuvre. Son vocabulaire plastique, lexique du vide et de l'indicible, transpose la profondeur de l'air et l'ampleur de la lumière en une matérialité qui explore les qualités de l'instable. Rendant visible l'anonyme, tel l'écho d'une poussière, ce carrefour de fils qu'aucune cimaise ne satisfait rend compte de l'espace que le visiteur occupe.

Tout comme Fuglem, la commissaire fut attentive aux considérations géographiques de l'exposition qu'elle cartographia dans le but de créer un parcours propice aux déambulations de la pensée, une promenade permettant de saisir l'abstrait qui relie les œuvres entre elles. «Avancer dans le brouillard» se joue de ce qui apparaît en périphérie du regard et participe à l'émergence de cet espace semblable au rêve, où les murs blancs chuchotent dans le silence. > Marie-Eve Beaupré

L'auteur poursuit des études de deuxième cycle en histoire de l'art. Elle vit et travaille à Montréal.

beaupre.marie-eve@courrier.uqam.ca

CLAIRE SAVOIE, *QUI SE TIEN SUR LES LÈVRES* (VUE PARTIELLE), FIBRE DE BOIS, MDF, ENCEINTES ACOUSTIQUES, MONITEUR, LECTEURS CD, LECTEUR DVD, VIDÉOGRAMME COULEUR, SONORE ET BANDES SONORES 250 x 835 x 835 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

The Eye of the Storm: Works in situ by Daniel Buren

Guggenheim Museum | New York | March 25 – June 8

In 1971, as part of the Sixth Guggenheim International, Daniel Buren presented a work that is known today only through its photographic reproduction: his *Painting-Sculpture* (*Peinture-Sculpture*). Censored and removed from the museum the day prior to the opening without the artist's consent, this long 20 x 10 m canvas, woven in alternate 8.7 cm blue and white stripes, was suspended vertically and bisected the central space of the museum's rotunda. Complemented by a similar 1.5 x 10 m canvas that stretched horizontally like a banner across 88th Street, *Painting-Sculpture* addressed the discursive limits of the museum's inside and outside by literally presenting the same form both within and without, and thereby dramatizing its inscription within the institution's legitimating power as well as revealing the assignation of art as dependent on a work's location inside the museum's walls.

Without recourse to the traditional modernist device of a canvas stretcher, *Painting-Sculpture* used the building as well as the urban context as its material support. But ultimately, it was the work's reliance on the museum's inside—that is, its vertical hang from the skylight to the bottom of the first ramp—that posed a problem for a few of the exhibiting artists and, ultimately, for the museum's administration. With *Painting-Sculpture*'s act of incorporation, of literally using the architecture as part of the work's structure, Buren both completed the period's emphasis on site specificity and broke with it at once. This is to say that if the Sixth Guggenheim International's mandate was to present works that were specific to the site, what Buren's work revealed in the end was the other participating artists' formal accommodation to, rather than critical interrogation of, this very mandate.

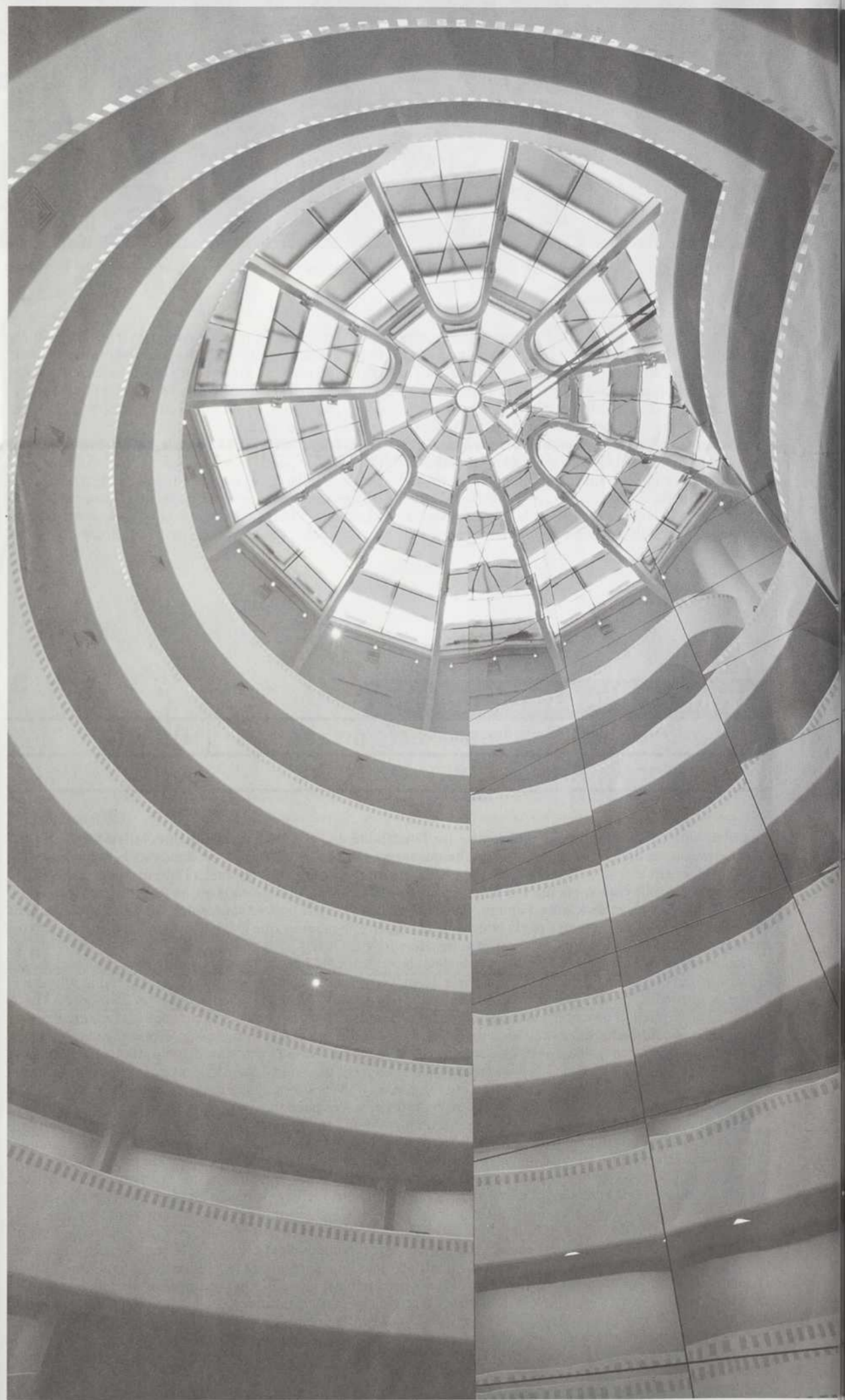
Of the twenty-one artists who took part in the International, sixteen signed a petition against the censorship of Buren's work and Carl Andre went so far as to remove his work altogether in a gesture of critical solidarity. Then Diane Waldman, Guggenheim curator, and Thomas Messer, museum director, justified their decision to remove *Painting-Sculpture* by explaining that it was "in direct conflict with the work of other artists in the exhibition" (see statements in *Studio International*, May–June 1971). At the same time, however, the museum identified its commitment to an avant-garde art that "questions previous art styles, particularly those that directly preceded them," as Waldman explained in the accompanying catalogue. Moreover, the main objection made by the exhibiting artists in question—in particular, by Donald Judd and Dan Flavin—was that Buren's large banner-like work visually obstructed views of their own.

Far more incisive than the obstruction of any view, Buren's use of the Guggenheim architecture as support served to rework the organizational function of the museum, whose spiral unfolding often drives the narrative organization of its exhibitions. Similarly, Frank Lloyd Wright's design of the rotunda displaces attention from the gallery walls to the architecture itself by means of the spiral's orchestration of opposing centrifugal and centripetal forces. As Buren recently explained: "The works that were hung on those walls were thrust far from the center by a strong centrifugal force, while the eyes of the viewer were drawn irresistibly back toward the center. . . ." ("A Conversation with Daniel Buren," Guggenheim website, 2005). Thus, works are pushed away from the viewer as he or she is pulled into the museum's centre, an architectural performance that secures the viewer's perceptual attention to the architecture's inner void—what art historian Alexander Alberro once described as an "omnipresent gaping vortex"—and simultaneously reveals the architectural spectacle at the expense of any exhibited work.

Indeed, it is precisely this vortex effect that Buren's current exhibition, "The Eye of the Storm," directly engages. The exhibition is comprised of three parts: *Around the Corner* (2000–05) in the Rotunda; *Murs de peintures* (1966–77), a selection of twenty striped canvases in the High Gallery; and the windows with coloured gels in *Color, Rhythm, Transparency, works in situ* in the Thannhauser Galleries. The centrepiece of the show, *Around the Corner*, presents one corner of a mirrored cube, which, if it were fully constructed, would literally box in the entire museum. More specifically, the corner is formed by the intersection of two mirrored walls, an intersection whose edge lines up with the exact centre of the museum. Wedged into the rotunda and spanning from the floor to the sixth ramp, the corner is the only right angle in the entire museum, and thereby serves to introduce and mimic the coordinates of New York's urban grid within Wright's organic spiral. Upon entering the museum's public entrance, however, one encounters the structure's interior scaffolding, which blocks any immediate view of the building's interior until one literally turns the corner. Once inside, the work's external mirrored skin, which reads like that of a skyscraper, is revealed as is the circular skylight (with alternate panes coloured by magenta gels) and the near fluorescent green 8.7 cm dash-like stripes—Buren's "visual tool"—which adhere to the outer rim of the circling parapet.

Mirrors, first introduced in Buren's *Cabanes éclatées* (*Exploded Cabins*) in the 1980s, serve in his work neither as a symbol of realist representation nor as a device for the exact reproduction for the viewer of some exterior reality. Insofar as the mirrors reflect, in a work like *Around the Corner* the inverted symmetry of mirror reflection is both invoked and cancelled. While one critic (mis)described the mirrors as offering a "solipsistic perspective," (see *New York Times*, March 25, 2005) their actual effect is not to "complete" the spiral but to undo its continuous circularity. In other words, the spiral does not seamlessly unfold between object and reflection so much as reverse its course at the material points of contiguity with the mirrored walls. And when viewed from across the corner's apex, one perceives the spiral fissure and break as the reflected parapet fails to line up and continue around the corner's edge. The green stripes that are reflected therein add to the destabilizing effect as do the multiple reflections of spectators both above and below.

While "The Eye of the Storm" certainly addresses questions of materials, architecture, and phenomenological perception as these bear on one's understanding of the Guggenheim as a specific site, Buren's earlier work such as *Les Couleurs: sculptures* and *Les Formes: peintures* (Centre Pompidou, 1979) interrogated more explicitly the limits of the visible as these relate specifically to the status of institutional conventions. *Les Couleurs: sculptures* appropriated the flag-form and was placed on top of various buildings far from the Pompidou's walls, while *Les Formes: peintures* worked on the interior: its five paintings were literally placed behind canonical works in the Pompidou collection so as to show, as Buren pithily ex-



Facing the Music

Roy and Edna Disney/Cal Arts Theater Gallery

Los Angeles April 14 – May 29

Olafur Eliasson

Meant to Be Lived In (Today I Am Feeling Prismatic)

Jamie Residence Pasadena April 21 – May 31

Two site-specific exhibitions and one conference entitled "Institutional Critique and After" marked May 1968, 2005 as the Los Angeles Spring. At the REDCAT Gallery in the Disney Concert Hall, Alan Sekula curated "Facing the Music," a selection of documentary-type works (by artists such as Karin-Apollonia Müller, James Baker, and Sekula himself) which were variously engaged with the histories, geographies, and demographics of the Frank Gehry

building and its environs. In a different vein, and under the auspices of the Galleria Emi Fontana at the Jamie Residence—a Richard Neutra-like home in the Hills of Pasadena—Olafur Eliasson exhibited a number of light installations made to measure for the various spaces of the "blacked-out" house; the show was entitled "Meant to Be Lived In (Today I Am Feeling Prismatic)." Finally, the conference held at IACMA turned upon the Institutional

that one enter into dialogue with them through the optic of a structural frame, or a situational, even "relational" ethic, which is antagonistic and critical of the institution in the one instance, and all too willing to go along with its instrumental plot in the other. The variance is revealing of how broad the spectrum of practices potentially involved in institutional critique currently is. Moreover, there is no good reason to assume that there is only one way to tackle the issue, or that one need to be critical of the institution in doing so.

Both idealism and materialism come up against limits here; the burden of criticism, as always, is to show the way in which both do so by way of overcoming a dialectic implicit to each. It is not as difficult as it may seem. In fact, Eliasson's hermetic installations—generated as if organically from the narrative sub-soil of the institutional space itself, and all but cut off from the world save for a metaphorical system that calibrated the opposites of inside and outside through a set of relays able to transform darkness into light (and perhaps valley heat into air-conditioned coolness)—hinge on a symmetrical model of transfiguration that is homologous to Sekula's orchestration of the negative reaction formation through which one enters the documentary mode and apparently gains direct access

appear all the more seductive and threatening, but it seems the oddly unfocused field of contemporary art practice is operating as if it were in a power vacuum. This is one of the reasons why during May '05 in Los Angeles, it seemed to have been ever so slightly reassuring that a disparate pattern of possibilities could indeed be secured through institutional critique.

It is a curious state of affairs, for in spite of the distance that separates us all from 1968, it seems that political futures always have a way of worming their way into a spectrum of potentially rich, variable, and responsible artistic practices that require nothing less than ethical models of responding to the singularity of each.

From the perspective of this new avant-garde of both practice and theory, Eliasson's largely ahistorical and ephemeral light project at the Jamie Residence would be emblematic of the general threat: a charge "Meant to Be Lived In" more than ably offsets through the almost systematic demonstration of a gamut of relationships, from the irreparable to the wholly symbolic nature of the bond between grammar and meaning individual works posit. On the other hand, Sekula's exhibition and, specifically, his slide presentation, *Prayer for the Americans 3 (Disney Stockholders)* (1997–2005), poses what is at stake in May '05 in a far more acute way: the asymmetrical reading his work leaves open is more unnerving, because for all intents and purposes he is a soldier for the cause. Hence the Marxist stand one finds oneself taking in face of the interminably long line of people who, one gleans from title, are Disney Stockholders. One literally assumes the place of a documentary photographer, protester, or picketer at some event related to the Concert Hall. The photographs are highly wrought: the anti-aesthetic, waist-level, tilted, and at times jiggled and badly shadowed shots are perhaps taken from a hidden camera. One woman covers her baby's face from the threat. But the Marxist stand is not the only position one takes in face of the work. We hear the rhetoric loud enough: since the work is projected on a pull-down screen—a comedic hint as to the possibly pedantic and insufferable nature of the terms of this apparently politically engaged practice—one might just as well be an impostor who is putting in time, getting the material, in order to fulfil plans for an eight-year-long project. *Prayer for the Americans* seems to turn around something like these two fictive possibilities, and it is a topological prison that is no less delusional than the general economy around which the larger exhibition as a site of good old-fashioned institutional critique turns. The question is how to get out of this vicious circle, or system of consciousness, to the material conditions of production: to paraphrase Marx in the Fourth Thesis on Feuerbach: Once one has determined the identity of the "earthly family . . . (as) the secret of the holy family," how does one keep the rivenness of the "secular base" intact, in order that . . . how would Sekula put it . . . the priests of the new temple find nothing to laugh at?

Evidently, in this city, the answer is obtained via a non-transcendent form of transport that does not merely carry thoughts upward, but outward, along the ground. This is no longer negation then, but the play of the letter stuttering down Grand Avenue—what Sekula calls "the avenue of culture and official spirituality, replete with what used to be called 'ideology'"—or, more precisely, the slide presentation that moves one along a long line of human remainders, not as isolated objects of perception, but as products of labour. Such a material relationship seems inscribed in the title's cryptic reference to "prayer"; beside this in the obfuscated reference to Hans Haacke in parenthesis; finally, in the irony of an institutional site that is located beside the city's judiciary function. Rigorous causality and determinate negation give way to something else here: the sheer metonymic proximity of examples. Within the present context of the art world the recuperation of meaning only does violence to such radically unsystematizable moments that certainly exist within the system, but which are no less constitutive of it. What distinguishes May '68 from May '05 in Sekula's work, then, is that the horizon of meaning his work immediately calls up is recognized to be underwritten by its own double and worst enemy, a shadow institution that is constantly creeping up on one in order to make sense or give order to the world by virtue of a metaphoric system of exchange. Beyond this horizon is language as inscription, the grammar of the work, the institution, and its site on Bunker Hill. > Shep Steiner

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

plained, that "that wall is not innocent" (Buren, 1979). By appropriating the public space of the flag—"les couleurs" also refers to the national flag in French—and the inner space of museum's hanging respectively, this dual work played with art's legibility as the functional flag was made aesthetic and painting's display was revealed as functional in turn. And space both inside and out was posited not only as phenomenal, but also, primarily, as a discursive construction. Within these terms, what does "The Eye of the Storm" tell us today about the formerly concealed discursivity—be it formal, political, economic, or ideological—of a specific site, a particular architecture?

The exhibition's title, "The Eye of the Storm," may literally refer to the museum's pool on the ground floor, which was designed by Wright to look like an eye, or it may be meant metaphorically, as Buren explains: "[Wright] would remain totally calm in the face of the rising storm that his new structure would unleash . . . even as he created a storm against contemporary works of art by refusing them a decent wall for hanging" (Guggenheim website). But, perhaps unwittingly, the title speaks more directly to the contemporary situation in which art—and critical practice—finds itself, for if thirty-five years ago, the storm around *Painting-Sculpture* was all bound up with a few artists' complaints as well as the museum's acquiescence to mounting cultural and political conservatism, now everything seems quite "calm, quiet and peaceful" both inside and outside the Guggenheim's walls. Indeed, the press surrounding Buren's current show—from *Beaux Arts*, *L'Express*, *Time Out New York*, *New York Times* to my own reflections here—repeatedly invokes the 1971 censorship and subsequent scandal. And it is the insistence on this earlier work, (i.e., its fundamental absence) which, one might say, makes legible what is absent today: for nowadays revealing the discursivity of space as ideologically circumscribed has been assimilated within the art institution and culture at large as one more avant-garde gambit; one does not work against or in opposition to the institution so much as within it.

As Buren clarifies, art institutions have lost some of their power through their global "proliferation," and this condition may also be "the reason for the fatigue of the entire structure" (*Artforum*, May 2005, p. 210–14). Yet if art institutions no longer secure art's difference, and take part instead in an ever-increasing culture industry, then indeed there is no longer an outside, an Archimedean point from which to speak and hence critique. Yet Buren never worked from this imaginary beyond; instead, he always inscribed his work within the discursive limitations of a specific site. At the same time, however, his work was nevertheless read as critique insofar as it depended on the stability—real or imagined—of the institution itself. However, today's situation, in the midst of the museum's global reach and simultaneous fatigue, begs the question: how is one to tell the difference between art and all the rest, between what goes on inside and outside the museum's walls? In short, within the eye of the storm, where does one locate a critical practice? > Kaira Marie Cabañas

Kaira Marie Cabañas is an art historian living in New York.



ALAN SEKULA, *GALA (STILL)*, 2003–05, DIGITAL VIDEO, 24 MIN; PHOTO COURTESY THE ARTIST AND CHRISTOPHER GRIMES GALLERY, SANTA MONICA.

Critique (ic) Movement of the 1960s, a number of international developments, as well as the performance-based practices of a new ic.

More proximity counts for a lot here. With driving times being what they are, three such events, even if only loosely clustered around an institutional thematic, deserve attention. Why? Certainly not to champion the idea of the artist as curator: it seems obvious enough that this "sure-fire" model of institutional critique through substitution only manages to sidestep the problem. But then how truly clichéd and mechanical has the notion of site-specific production itself become, especially a flatly Marxist critique of the institution in an institution such as the Disney Concert Hall? Surely the notion that a critical practice need only embody contradiction in order for it to possess the requisite form of reflexivity to reverse the plight of alienation is bankrupt in a context like this? To bring on the vocabulary of Marx's *The German Ideology*—a paradigmatic text for such ideological demystification—simply picturing contradiction as content over form is never enough, inasmuch as overturning the "religious realm" for the "secular basis" à la Feuerbach is yet another version of substitution. But no less impoverished is the staging of an exhibition outside of the normal apparatus of the institution when one simply substitutes its evils for a pleasant form of architectural tourism in the hills. That Eliasson's policy of "anything goes" can be accounted for by a naive fatalism, which assumes that there is no "outside" to the institution, only makes matters worse—though in reality it only casts his theorizing skills in a poor light, for at the Jamie Residence the artist's essentially poetic practice of transforming spatial questions into purely formal answers once again had viewers dazzled to the point of being slightly dumbstruck. Without any recourse to meaning—and a strict grammar or poetics does not have access to logic, especially the horizon of meaning that typically accompanies institutional practice and which cannot easily be separated out from Eliasson's thinly veiled references to science in any case—one could only look at the various light spectacles and say: "At least it's kind of beautiful."

The unbridgeable, but nevertheless bridgeable, response to a stripped down grammar of stage lighting, lenses, mirrors, and their arrangement on the one hand, and on the other the imperative to make sense of it all in aesthetic terms just the same, are in stark contrast to the materialist drive and hermeneutic logic one confronts in Sekula's exhibition. What constitutes the interest posed by these two otherwise disconnected events (not to mention the convenient theoretical frame of the conference that so horribly failed to get the measure of the beast) is that "Facing the Music" and "Meant to Be Lived In" demand

to the external world. That the latter's critical attitude is as recuperable by a hegemonic system as the former's affirmation is the first crux of the matter. Ultimately, that the terms of negation or affirmation are far more unstable than one would like to think, and, in fact, ground each practice in a rhetorical model of language that both artists have gleaned from their own practices and apparently disseminated throughout their respective exhibitions as a whole, not only renders one's original entrance to the exhibitions suspect (already a limit of "relational aesthetics"), but also supplementary to an exchange relation that is potentially a closed and delirious system (a necessary corrective to one recent attempt to complicate "relational aesthetics" by way of antagonism). In an important sense, for the close reader of May '05, the negative moment of truth is always already built into these curatorial exercises; at the very least they are dialectical as soon as a viewer enters into dialogue with the work, via the institutional frame supplied.

It is in this sense that the L.A. Spring gave unique expression to a global phenomenon in which a broad spectrum of practices—from various political and aesthetic traditions, which are uniquely rooted in the particularities of local circumstance, and concerned with very different hazards, objectives, and horizons—seem to be in the running for the mantle of the true avant-garde, but are potentially not. With the political now completely back on the table after a long hiatus (and apparently for just about everyone), not only do the mystifications of language

Véronique Boudier, Promenade de santé

Villa Arson Nice 26 février – 22 mai

Je me souviens des gentilles prouesses (1992) de Véronique Boudier, petits exploits physiques comme toucher le bout de son nez avec sa langue et autres micro-acrobaties; de ses grandioses ratages quand ils se présentaient sur un plateau d'argent où trônait un gâteau brûlé (*Dessert*, 1993); de tout ses gestes inutiles (*Que des gestes inutiles*, 1995), tout aussi pathétiques que dérisoires.

Je me souviens précisément de cette grande toile de bache déployée comme un paysage et éclairée par deux phares de voiture posés par terre, à un bout de laquelle l'artiste repoussait le vide lui faisant face en vaporisant un

peu de parfum, celui-ci se confondant avec l'atmosphère brumeuse de l'immensité sans fond dressée partout autour d'elle (*Ballade 2*, 1998). Le naturel et l'artificiel trouvaient là un point de concordance, les raisons d'une indémontable superposition.

L'impuissance et les gestes désespérés hantent les œuvres de Boudier comme autant de tentatives pour se mesurer face à l'incommensurable, se tenir debout, même en équilibre, face au chaos. Une de ses premières œuvres consistait à poser deux coussins sur *Le Monde*, soit l'affirmation d'un être-là et, peut-être, une manière d'écarter

DANIEL BUREN, *AROUND THE CORNER*, 2000–05, AND *THE ROSE WINDOW*, 2005, WORKS IN SITU, SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK; PHOTO DAVID M. HEALD, © SRGF, N.Y., COURTESY SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM.

une certaine réalité pour lui préférer un constat plus brutal. Aujourd'hui, encore, on trouve dans son travail cette façon de faire le monde sien, de le comprendre tout entier.

Composées de fragments, comme issues d'un rêve, les expositions de Boudier peuvent réclamer du visiteur qu'il se laisse aller à une promenade sans jamais y trouver le repos, et la présente exposition plus qu'aucune autre. Elle lui demande de tisser des liens d'une œuvre à l'autre, au-delà de toute évidence, de dérouler selon des logiques intuitives le fil d'Ariane d'une funambule prête à faire le grand saut, à tout moment, semble-t-il. L'artiste fait affleurer à notre mémoire et, plus particulièrement à la sienne, sensations, impressions, fantômes, souvenirs ou images comme autant de réminiscences ou résurgences qu'elle recueille.

Ainsi, « Promenade de santé » s'ouvre sur une projection tripartite où trois figures noires en tutu semblent masquées. Chacune d'elles évolue seule dans un espace immaculé qui pourrait être celui d'une feuille de papier, tant les mouvements qu'elles esquissent se dessinent sur la surface plane du mur. Comme des ombres chinoises qui se déplacent d'un mur à l'autre, les trois danseuses proposent une espèce de ballet sans volume ni espace où elles sont des figures de passage, des corps sans chair. Si les danseuses ne sont pas professionnelles, on y perçoit néanmoins une maîtrise qui nous indique qu'un jour tout ces gestes ont été répétés et appris. Pour les exhumer, l'artiste puise dans ses réserves, ici physiques, ailleurs mentales.

Autre forme de passage, l'écoulement du temps apparaît comme un facteur de changement et d'altération des éléments, mais pas à la façon d'une vanité moderne :

Montrée précédemment aux côtés d'œuvres jouant les faux-semblants, *Libre répartition* (2002) évoque précisément cela et sa possible faillite. Avec ses paillettes, son faux marbre et sa feutrine verte bas de gamme, les apparences trahissent ici une piste aux étoiles à laquelle on ne parvient pas à croire. L'émerveillement enfantin s'est mué en farce tragique; le plateau de guéridon en support composite constellé de paillettes simule une sorte de carte d'état-major prise entre le jeu de hasard et les hasards de la cosmétique.

Plus loin, baignées dans la lumière rouge des maisons closes, les filles de *Choral* (2004) poussent la ritournelle avec chacune leur interprétation des *Nuits d'une demoiselle*, chanson érotique interprétée par Colette Renard à la fin des années 1940, dont la rumeur envahit l'espace. Une série de portraits en buste, épaules nues, fait un joyeux clin d'œil aux marins exposés quelques salles avant (*Un marin dans chaque port*, 2005). Sauf que les unes sont de souveraines sirènes et que les autres sont dans l'attente.

« Promenade de santé » passe par plusieurs âges de la vie, vécus davantage comme des états que comme des moments. Depuis les gestes appris dans l'enfance et leur remémoration, jusqu'au constat clinique établi par le médecin légiste et reproduit en grand sur les murs verts de la salle (façon bloc opératoire) pour poser là un point final à ce cheminement. Une balade physiquement interrompue nette par un géant shoriken, cette arme de rue japonaise dont les branches sont en forme d'étoiles aux bords acérés, fiché dans le mur. La mise en relation précise de ces deux œuvres suggère l'alternance de deux types de constats qui utilisent des mécanismes de projec-



SANDRA CATTINI, *TUTU*, INSTALLATION VIDÉO, 2002; PHOTO: JEAN BRASILLE, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA GALERIE CHEZ VALENTIN, PARIS.

juste une prise en compte alchimique des métamorphoses qu'il occasionne. Cela a pu se manifester lors d'expositions précédentes par le spectacle de la lente décomposition d'éléments périssables (gélatine alimentaire, substances organiques, lait corporel...) ou, comme c'est le cas ici, par le coup d'arrêt prononcé par l'irruption violente de la mort ou de son symbole ou encore par le temps remémoré du souvenir. Quand bien même ce dernier serait rêvé ou provoqué – car les œuvres de Boudier flirtent toujours avec cette autre limite, celle du factice, de la pacotille ou de la plaisanterie –, cela ne mettrait pas en doute la véracité de son apparition, elle-même souvent mêlée d'expériences présentes ou passées. Du vrai faux qui articule une cosmogonie personnelle et rapproche l'art d'une expérience intime.

tion inverses, l'un s'appuyant sur un objet mis en scène à l'appréhension immédiate, l'autre sur une image agissant dans un espace-temps plus lent, mais tout aussi implacable. La collusion visuelle et mentale qui en résulte traverse toute l'œuvre de Véronique Boudier et produit une disjonction permanente entre la réalité et la fiction, l'une alimentant l'autre pour former un anneau de Möbius. C'est le trait d'union le plus court qu'elle ait trouvé pour rapprocher l'art de la vie. > SANDRA CATTINI

L'auteur est critique d'art. Elle vit à Paris et à Strasbourg. scattini@club-internet.fr

Faces in the Crowd: Picturing Modern Life from Manet to Today

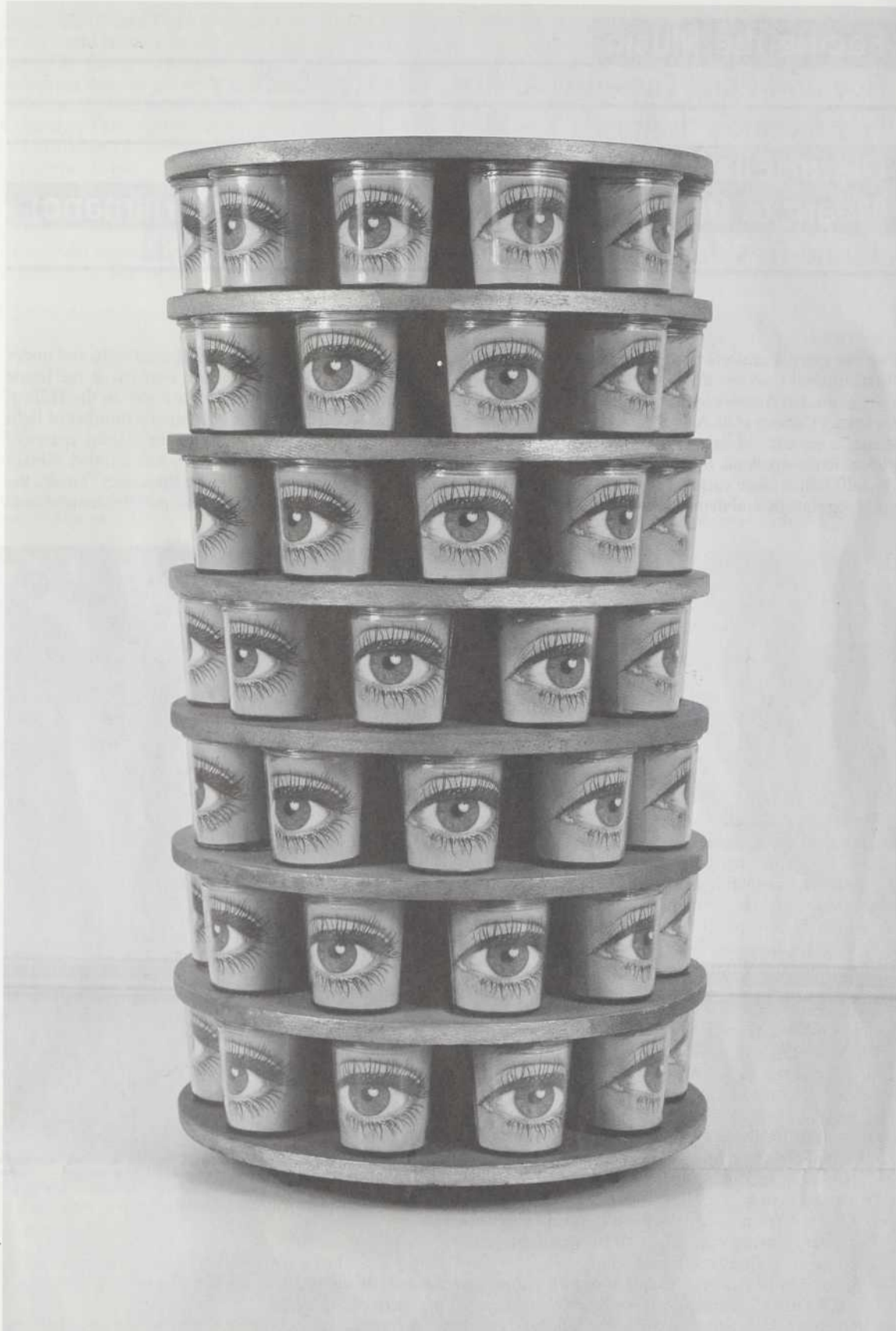
Whitechapel Art Gallery | London | December 3 – March 6

"The apparition of these faces in the crowd; Petals on a wet, black bough."

The distilled, crystalline elegance of Ezra Pound's 'In a Station of the Metro' (1916) provides the title for an ambitious, plethoric exhibition recently on view at the Whitechapel Art Gallery. The poem's resonant clarity becomes a foil for the sense of inundation felt on attempting to steer a course through this dense, heterogeneous population of icons of modern and contemporary art. The metropolitan crowd is not only the dominant subject here; it also provides the model for the exhibition's form.

Taking Édouard Manet (the quintessential "painter of modern life") as its starting point, "Faces in the Crowd" sets aside the canonical narrative of modernism hinged upon abstraction and traces a different but parallel history through figuration. This alternative story, one equally concerned with subject matter and medium, foregrounds the ways in which transformations of urban space and shifting definitions of self are at once contingent and reciprocal. As curator Iwona Blazwick asserts in the substantial catalogue accompanying the show, "what is central to this exhibition is the exploration of the relationship between the individual and contemporary society."

The exhibition comprises painting, sculpture, photography, film, and video, and the roster of names presented alone initiates the onset of vertigo: Manet, Munch, Vertov, Duchamp, Klutcis, Magritte, Warhol, Bacon, Broodthaers, Beuys, Schneemann, Boltanski, Acconci, Sherman, Ofili, and Gursky are among the one hundred major artists whose works are included. Connective possibilities proliferate in the crossfire of glances and associative ricochets. Indeed, the viewer is at times overwhelmed by such an unexpected confluence of disparate voices, each with much to say, sometimes talking cross-purposes, and not infrequently difficult to keep in check.



MARCEL BROODTHAERS, *THE VISUAL TOWER*, 1966, GLASS JARS, WOOD AND MAGAZINE ILLUSTRATIONS, 88.7 x 49.7 x 49.7 CM; PHOTO COURTESY THE SCOTTISH NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, EDINBURGH.

In fact, there is cause to wonder how such a diverse constellation of artists and artworks can occupy the same space. What question or "curatorial strategy" is elastic and capacious enough to elicit relevant responses from each of them? The exhibition affords a seemingly unlimited array of interpretive options. As alternative narratives swerve and splinter, Baudelaire's evocation of modernity as "the transitory, the fugitive, the contingent" becomes manifest. In this melee, it is necessary for the viewer to divine a trajectory.

"Faces in the Crowd" is organized according to a rough chronology, with the downstairs galleries running from the 1870s to the late 1960s, and those upstairs continuing to the present. On the ground floor, a number of photographs taken from Brassai's 1932 collection *Paris by Night*, the result of a series of nocturnal urban wanderings, present a shadowy city laced with menace and compulsion. Looming figures, dark recesses and unnerving inhabitants encrypt these spaces with an urgent and unsettling tension. This veil of suggestion is lifted, however, in the graphic presentation of the aftermath of violent events by Weegee and Warhol. Weegee's chillingly still *Murder on the Roof* (1941) and Warhol's *Orange Car Crash* (1963), a silk-screened repetition of death and damage, speak of a fixated response to an anonymous disaster. The active Surrealist subject at work in Brassai, seeking out the erotic and the disturbing, is replaced by a vacancy that has been numbed by a barrage of the inassimilable.

Such questions of subjectivity become dominant in the upstairs galleries. Here, the wilful immersion in spectacular metropolitan experience encountered on the ground floor (Manet's masked ball, George Bellow's boxing match, Eve Arnold's political rallies) gives way to a more introspective engagement, with notions of agency, identity, and representation becoming intertwined. Jeff Wall's *Picture for Women* (1979), a meditation on Manet's *Bar at the Folies-Bergère*, is juxtaposed with Cindy Sherman's fictional feminine clichés (1980). Implications for artistic agency are especially complex: Bruce Nauman's manic *Clown Torture* (1987) counters Joseph Beuys's shamanism in *I Like America and America Likes Me* (1974); the aggression of Paul McCarthy's debased anal-eroticism in *Class Fool* (1976) joins with Valie Export's guerrilla exposures in *Genital Panic* (1969). More subtly perhaps, works by Vito Acconci and Sophie Calle displace conventional notions of creative agency with intriguing strategies that splice compulsion with detachment. In *Following Piece* (1969), Acconci allows the duration and spatial parameters of his actions to be determined by the strangers he follows; once selected, these people are trailed until they enter some private space. The uneasy intrigue of these secret pursuits is ambiguously developed by Calle in her *Suite vénitienne* (1980), where the ghosting continues over a series of days.

Taken together, the cacophony that comprises "Faces in the Crowd" serves as an analogue for one of the fundamental conditions of modern experience: sensory overload. Increasingly throughout the twentieth century, the city has become the *mise en scène* for a vast web connecting labour and leisure, entertainment and ennui, performance and spectacle, autonomy and collective action. But the relations between the individual and society are not only framed by the city, they are also determined by it. As Georg Simmel wrote in "The Metropolis and Mental Life" (1903), the city itself imposes an "intensification of emotional life due to the swift and continuous shift of external and internal stimuli."

"Faces in the Crowd" sets the metropolis and its psychic space as the ground from which an unstable, multifaceted vision of modernism emerges. From this urban labyrinth powerful assemblages emerge to generate and sustain artistic production. New subject matter, modes of perception, systems of dissemination, and spaces for display become available in a complex cultural field traversed by contending ideologies. As the exhibition demonstrates, these dynamics register their impact on all facets of life, and have been met with an intensity fuelled by the twinned creative lightning rods of exhilaration and anxiety. Yet as Simmel warned more than a century ago, when faced with an agglomeration of relationships and concerns so manifold and complex, the danger is that our fragile constructs "break down into an inextricable chaos." > Ed Krzema and Jody Patterson

The authors are writers living in London.

Beyond Borders: Art of Pakistan

National Gallery of Modern Art | Mumbai

February 17 – March 17



Confrontation between Indian and Pakistan

Confrontation between Pakistani and Indi

BANI ABIDI, *THE NEWS*, 2001, VIDEO INSTALLATION; PHOTO COURTESY THE ARTIST.

"To cross a frontier is to be transformed," writes Bombay-born author Salman Rushdie in *Step Across This Line*. "The frontier is a wake-up call. At the frontier we can't avoid the truth; the comforting layers of the quotidian, which insulate us against the world's harsher realities, are stripped away and, wide-eyed in the harsh fluorescent light of the frontier's windowless halls, we see things as they are." Rushdie makes border-crossing sound for all the world like an artistic experience: eye-opening, perception-deepening, even slightly world-transforming, but always accompanied by some attendant unease. Though he never explicitly says so, I take this similitude to be his point: because all frontiers are fictions—that is, products of human will and imagination, even when upheld by grandiose state-sanctioned narratives proclaiming their universality—they are somehow, by definition, an object of predilection for scrutiny by fiction and art, for that scrutiny becomes at the same time an act of self-scrutiny. Because art, too, is partitioned off from other symbolic acts and configurations by borderlines no less permeable than geopolitical borders.

Nowhere were the repercussions of border-making more laden in tragedy than with the wholesale 1948 vivisection of the Asian subcontinent into India and Pakistan. "Beyond Borders," the first museum-scale exhibition in India of contemporary Pakistani art since Partition cleft the two countries apart almost sixty years

ago, takes on particular significance in a cosmopolis like Bombay (though "Bombay," the name the Portuguese mariners gave to their trading post, has now been replaced officially by the Marati name of Mumbai). For in some respects, this sprawling multiethnic city is a small-scale example (if one may speak in this way of a city of some twenty million inhabitants) of what India would have looked like today had Partition never occurred.

Karachi-based curator Quddus Mirza was commissioned to curate an overview of contemporary Pakistani art in a context where a "je t'aime, moi non plus" attitude of mutual attraction and aversion prevails between the two countries. To do so, he chose to highlight five visual vernaculars particular to Pakistani art-making: the sublimation of calligraphy in Pakistani painting (notably in the work of Hanif Ramay); the re-appropriation of the miniature tradition; visual languages derived from pop culture and the diffuse iconography of everyday design; the body as the main frame of reference for both art and politics; and national cultural identity. Regrettably, given the context and the theme announced by the title, "Beyond Borders," the exhibition as a whole paid scant heed to the issue of art's own borders, and the borderlines of art—that glass ceiling in everyone's head—are ultimately reproduced. This is not to discount the politicized nature of most of the works shown. But like so much would-be political art, many works merely folded

political issues into conventional forms, engaging in "picture politics" rather than doing art politically; illustrating well-worn themes rather than engaging reflexively with how art itself reproduces the logic of partitioning which it sets out to condemn. The interest of borders, of course, lies in transgressing them. Yet as transgressive theorist Georges Bataille understood, transgression is both a necessity and a "reinscription" of the violated border, meaning that only a self-reflexive transgression (one reiterating formally a geopolitical transgression) has any real chance of escaping the circularity.

The most successful work in this respect, and the most intriguing in the exhibition, is Adnan Madani's video projection, *Playing Chess with Marcel Duchamp* (2001). Deliberately deterritorializing his subject matter, Madani can be seen as sublimating the dynamics of partition into the form of the work. The video intermixes footage of an interview with Duchamp over a game of chess, with film of the artist doing likewise, striking similar poses, ostensibly asking the questions in the silent, subtitled film. A spoof on Duchamp's "overrated silence," the work is above all an allegory of how borders can enact mutually exclusive yet overlapping ontological landscapes, as the artist struggles for Duchamp's ear and a straight answer. The interviewer grows increasingly frustrated with the interviewee's cryptic remarks, and ends up vainly hurling insults at him across the ontological schisms that divide them.

Three works by video artist Bani Abidi deal directly with the post-Partition psyche. In *The News* (2001), a stern-looking television newscaster—her voice as deadpan as her attire is traditional—reads out in Urdu news about some nonsensical border incident involving the theft of a chicken egg: "resolution is sought in age-old conflict," read the English subtitles in a string of clichés, "situation tense but under control." Razor-wired or merely rhetorical, borders are physically and symbolically the major obstacle to the construction of new forms of community, of being together; understood in their broadest sense, they are the only obstacle. But the logic inherent in state-promoted border skirmishes finds spokespersons in individuals, not just newscasters. Abidi's *Mangoes* (2000) is an allegory of one-upmanship, where mangoes stand in for nuclear warheads. Two women sit side by side eating mangoes: "So how many sorts of mangoes do you have in Pakistan," asks the Indian. "About five," answers her Pakistani neighbour, "and in India?" "We have six," she replies, upping the ante. "I think we have six or something too," retorts the Pakistani, not to be outdone—and so the escalation goes. Works of this kind remind us that it is a defining characteristic of borders to be disputed—a fact which might provide some comic relief from the human condition were the outcomes of

such disputes not so often tragic. It is, in other words, no easier to trace an arbitrary line across the world than it is to justify or contest that line on some high-minded sounding grounds, be they ethnic, linguistic, or historical. Were they not so permeable (to information, imagery—indeed to anything that, unlike bodies, can be dematerialized), borders might appear less arbitrary and be less susceptible to disputation. Selective permeability is the theme of another of Abidi's videos, *Anthems*, where a stereo war becomes a border incident. A girl is shown dancing to an upbeat pop song, with an inately nationalist chorus. A vertically split screen separates her from what appears to be her twin sister to the left who is dancing to a different tune (in all three films, the artist herself plays both parts). They both keep cranking up the volume, in an attempt to drown each other out, in an apt allegory of sameness in difference.

The work shown by Pakistani-Canadian artist Rashid Rana, by contrast, has more to do with the construction of identity out of difference. Rana addresses the composite nature of the image and the imaginary, producing large digital prints comprised of thousands—even hundreds of thousands—of tiny images, which themselves function as pixels. His *Veil* series (2004), portraying women clad in the burkha (the all-covering variety that makes the wearer look like a ghoul) is actually made up of tiny images from porn movies, though this can only be seen from close up. More subtle—hence more incisive—is his *All Eyes Skywards during the Annual Parade* (2004): two mirror-images of a crowd, in which everyone's gaze is focused intently on some common event or symbol beyond the frame, stand at right angles to one another. Upon close inspection, one sees the work is made up of myriad tiny still shots from Bollywood movies (if not their "Lollywood" counterparts, as the Lahore film industry is now known), yet there is no viewpoint from which one can at once see the little pictures and the big picture which they collectively compose. Obviously, like the images that reiterate them, borders are eminently unnatural phenomena; nature knows no borders, and only human will can secrete the sort of flat-out negation of pure presence that allows borders to fissure an otherwise seamless continuum. Yet, however imaginary, borders are eminently real—for nothing is so real as the imaginary. Described in this way, too, art-making—as we conventionally know it—has more in common with border-making than we often care to acknowledge. > Stephen Wright

The author is an art critic and curator, and is PARACHUTE'S CONTRIBUTING EDITOR based in Paris.

Nestor Kruger | Analog

7th Sharjah Biennial | United Arab Emirates

April 6 – June 6

Insofar as computer-generated modelling and animation technology has become increasingly entrenched in popular culture for nearly two decades, the applications of such technology are persistently homogenized, mired in conventional techniques of narrative and representation. While intuition certainly hints at the fact that this new medium might essentially be connected to other modes of thought and expression, its potential has yet to be taken up and demonstrated fully.

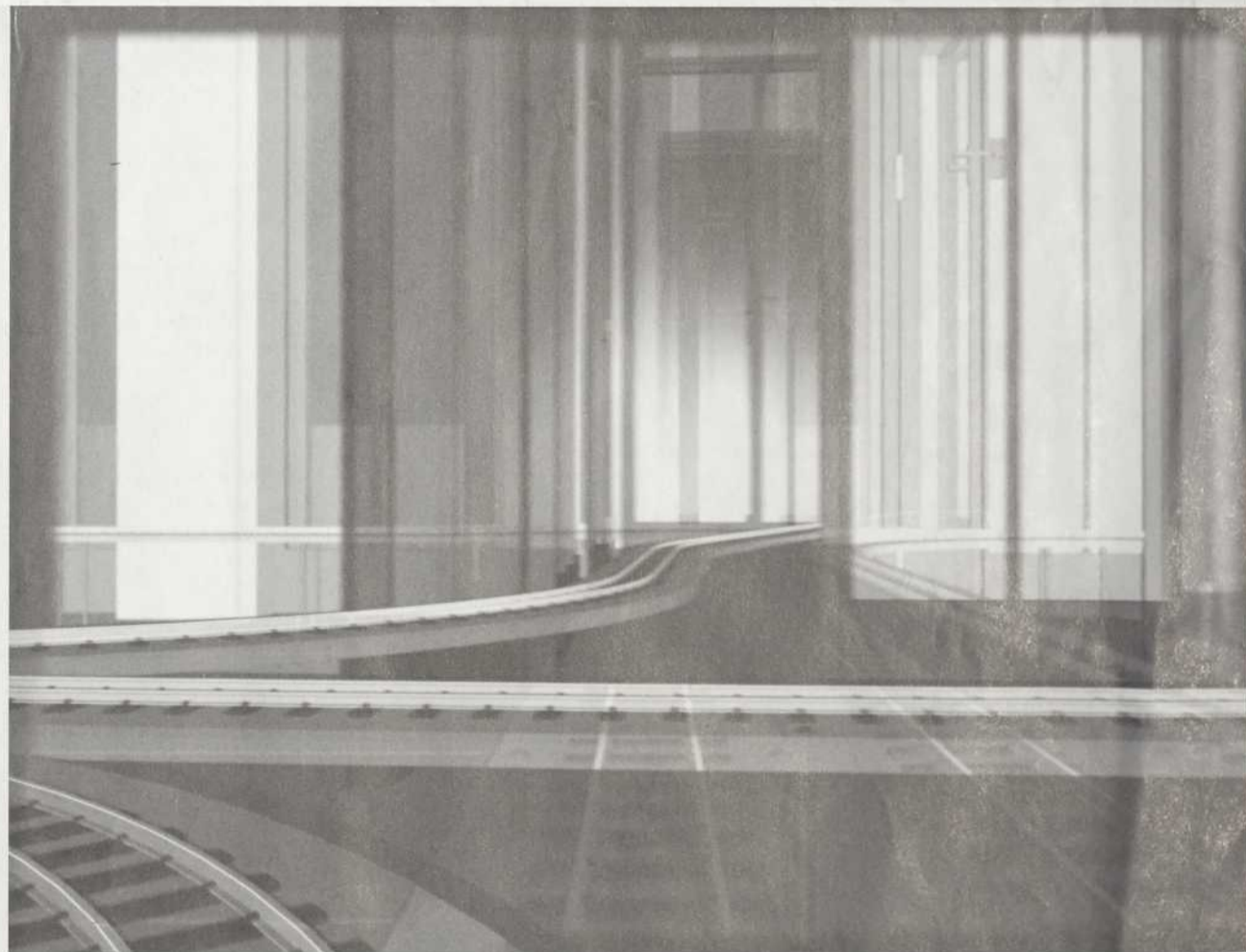
It is perhaps in the discipline of architecture that the medium is currently explored most constructively. An architect such as Peter Eisenman has recognized the autonomy of 3D modelling software and has developed new design procedures and protocols, thereby generating new forms and problems that depart from traditional paradigms of representation and utility. If such architectural experiments were exemplar encounters between design process and what might emerge as a logic of the virtual, one might ask then how such logic would implicate the realm of the visual with the appearance of images? Or, to put the question differently, what would such implication "look" like?

Nestor Kruger's recent work entitled *Analog* (*Three Cameras Through a Model of Haus Wittgenstein*) (2005) draws me to construct the aforementioned line of questioning. *Analog*, recently shown at the 7th Sharjah Biennial, is a computer-generated animation of an architectural "walkthrough" that takes place in a virtual model of the house the philosopher Wittgenstein built for his sister in the 1920s. Known for its uncompromising exactitude, the house is faithfully re-constructed in virtual space according to available plans. On the ground floor of the virtual model's interior is laid a system of tracks which, judging from its scale in relation to the architecture, indexes the hobbyist's model train track. Three virtual cameras, each "mounted" with a light source that illuminates the space ahead, are programmed to travel along the tracks in different directions. The interior is thus viewed through the trajectories of these virtual cameras. The light, the camera, and the "train," whose bodies we do not see, are in fact without visual representation and physicality; they exist as mathematical points in virtual space. Only the interior of the house and the tracks are actually modelled. In the final work, each camera view is presented as a separate projection comprising, together with the other two, a presentation in the format of a triptych. A computer-generated soundtrack of the engine of a locomotive accompanies the motion of the camera. The duration of the

walkthrough, measuring two minutes and ten seconds, is the length of the animation.

What complicates matters is that the single light source for illumination, which is "mounted" on the camera, is in fact a projector. This means that the illumination of the scene is provided by a projection, which is a pre-recorded walkthrough along the same trajectory of the same camera. Here, something novel happens: the scene is at once illuminated and complicated by an image of itself. I would like to emphasize that insofar as there is "appearance" at all in this scenario, it is due to the effect of this complication. Hence this singular appearance cannot be properly characterized as a superimposition. It is not as if a second image were overlaid on a pre-existing one, thus producing an indeterminate reading of both. Rather, the reverse is the case: it is a result of this complication that appearance is produced at all. Furthermore, the projection presents a view that is slightly ahead of the current position of the camera. Hence the projection is, both temporally and spatially, slightly out of sync with the virtual interior onto which it is projected. The two "images" of the scene never align. (The two images being the projection and the virtual interior, for in virtual space the distinction between the actual architecture and the projection, the real and the imaginary, has no register. There is simply no referent beyond appearances.) Or, the scene is delivered as already bifurcated, as somewhat "beside" or ahead of itself. Such might be the "movement" of the work—an incessant non-arrival of the scene that releases the house from the composure of a Gestalt, from its own geometry.

If one were to extract a logic of the virtual out of this scenario, it would not be accomplished by an appeal to a phenomenological account of appearance, for in *Analog*, it is rather the framing/transcendental conditions—the architecture, the camera, and the light source—that are enfolded, complicated in ways that are difficult to imagine in any other medium. It seems that *Analog* introduces another order of appearance: one that distributes the scene by the movement of complications and multiplicities without recourse to a prior ground. The three cameras/lights, sharing parts of the tracks and sometimes crossing each other from opposite directions, perform to deregulate the geometry of the house. Less of a guide within the house, they do not so much reveal but produce the house as essentially a self-differentiating movement, as something that simultaneously produces and unmakes itself as it unfolds and multiplies. While



NESTOR KRUGER, *ANALOG* (THREE CAMERAS THROUGH A MODEL OF HAUS WITTGENSTEIN), 2005, THREE-CHANNEL DVD PROJECTION WITH SOUND; PHOTO COURTESY THE ARTIST AND GOODWATER, TORONTO.

features of the house are still recognizable, they are expressed differently, in geometries that are looser, constructed out of the event of its complicated appearance, than those laid out by Wittgenstein.

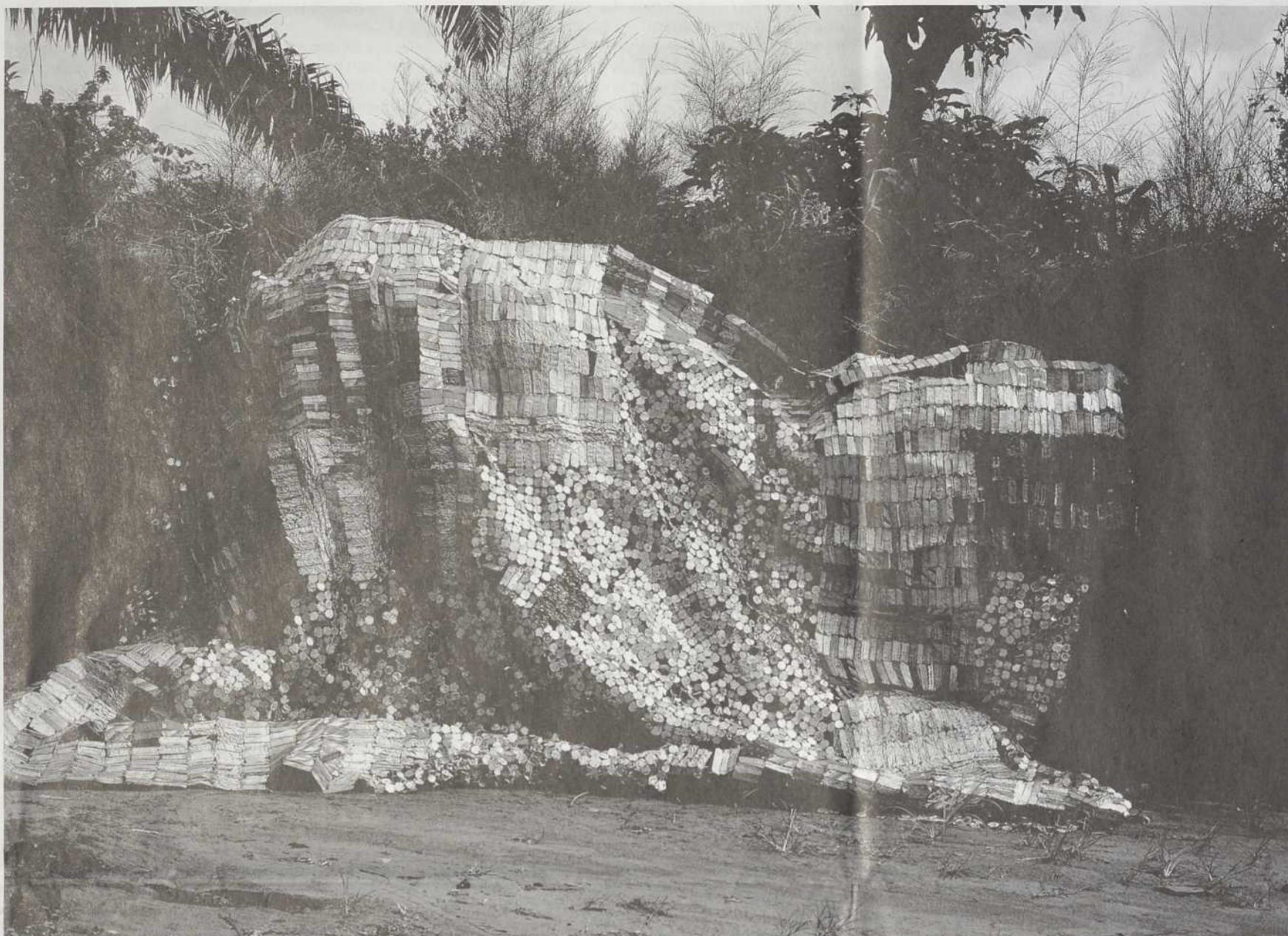
Given the novelty of what is "shown" in *Analog*, one might be inclined to reformulate the limit of the computer program. By definition, avatars or objects in virtual space, in this case the cameras, cannot operate beyond what they are programmed to do—they cannot stray outside of the plan, the schema, to possibly go off track where no track has already been pre-programmed. Still what remains unforeseen is how things may be complicated, how unforeseen appearances can arise out of new complications. In theory, Kruger's setup could take place not only in Wittgenstein's, but also in any house, without diminishing its accomplishment. I am, however, convinced

that the choice of the Wittgenstein house is integral to the work. Given that the house is total and complete, to the point of being perverse, it appears to be fulfilled in every aspect that necessarily excludes the possibility of contingency. The Wittgenstein house is best when no one lives in it. It is a space that leads one to believe that there is no oxygen in it. This quality finds its counterpart in the self-enclosed totality of virtual space. Is not the Wittgenstein house the appropriate place, where the term otherness seems to have no registry, to investigate whether it might not be the very medium that constitutes its own deregulation and process of becoming? > Yam Lau

Yam Lau is an artist and writer based in Toronto. He teaches painting at York University.

Africa Remix, l'art contemporain d'un continent

Museum Kunst Palast	Düsseldorf	24 juillet – 7 novembre 2004
Hayward Gallery	Londres	10 février – 17 avril 2005
Centre Georges Pompidou	Paris	25 mai – 8 août 2005
Mori Art Museum	Tokyo	avril – juin 2006



EL ANATSUI, SASA (VUE DE L'INSTALLATION), 2004, ALUMINIUM, FIL DE CUIVRE, 840 X 640 CM : PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

Quel point commun existe-t-il entre un artiste tel que El Anatsui (né en 1944 à Anyako, au Ghana), Jelle Gasteli (né en 1958 à Tunis, en Tunisie) et Wim Botha (né en 1974 à Pretoria en Afrique du Sud)? Tous trois sont réunis dans l'exposition « Africa Remix » au Centre Georges Pompidou à Paris et pourtant, rien ne semble les lier : l'œuvre d'El Anatsui présentée ici (Sasa, 2004) fait songer à une cape aux dimensions exceptionnelles (huit mètres de haut). Ses drapés sont lourds et miroitants, composés de motifs aux couleurs vives. Large de plus de six mètres, l'œuvre emplit l'espace avec force; monumentale, elle semble destinée à un roi d'un autre monde et pourtant, ce sont des canettes et des capsules de bouteilles écrasées qui la composent. Jelle Gasteli est photographe. La série « Eclipse n° 1 » (2001), constituée de sept photographies en noir et blanc, suit l'évolution d'une forme sous l'effet de la lumière. Un carré blanc,

surmonté d'un demi-cercle de même couleur, contraste avec son ombre qui se déplace avec le soleil. Ainsi photographié et traité (les épreuves au sel d'argent sont contre-collées sur aluminium), l'objet est rendu abstrait (il s'agit d'un bâtiment de la médina de Tunis) et devient prétexte à une réflexion sur la représentation, l'illusion, le temps. L'œuvre de Wim Botha est une installation (*Commune*; *Onomatopoeia*, 2004) : au centre d'une salle blanche, très éclairée, une table dont les pieds ne touchent pas le sol; au plafond, le corps d'un agneau (un bas-relief en plâtre) d'où tombent des gouttes d'eau recueillies au centre de la table creusée et percée. Tout autour, sont accrochés des dessins de hyènes, grouillantes et nombreuses, qui disent un cauchemar invisible, une violence tue. Le buste de notre « ancêtre commun » est placé sur un socle lui aussi en lévitation et sculpté dans le papier d'un dictionnaire afrikaans – anglais. Né et vivant à Pretoria, en

Afrique du Sud, Wim Botha interroge la situation du pays et les fossés qui séparent les peuples qui le composent. Ces trois artistes appartiennent à trois générations différentes. L'un vit au Nigeria, l'autre à Paris et le troisième à Pretoria. Leurs œuvres abordent des questions que rien ne semble lier, mais ils sont réunis ici en tant que représentants de « l'art contemporain d'un continent », comme le suggère le sous-titre d'« Africa Remix ».

En 1989, Jean-Hubert Martin (à l'initiative du présent projet) organisait « Magiciens de la terre » au Centre

coloniales : faire fi du parcours de chaque artiste, du contexte de réalisation des œuvres (en Afrique du Sud, les structures d'enseignement et de promotion de l'art sont incomparablement plus développées que celles des pays d'Afrique de l'Ouest, par exemple), mettre sur le même plan le travail d'artistes résidant dans un pays d'Afrique ou d'Europe depuis des années sous prétexte qu'ils sont tous « Africains » relève certes du mélange, du « remix » de tous les genres connus depuis les « Magiciens de la terre », mais ne témoigne pas d'une démarche problématisée et vise moins à faire connaître des œuvres qu'à véhiculer une certaine image essentialiste de l'Afrique tout en alimentant un marché avide d'exotisme et de catégories toutes faites.

Structurée autour de trois thématiques qui situent d'emblée le discours dans une optique anthropologique (« identité et histoire », « corps et esprit », « ville et terre », cette dernière renvoyant d'ailleurs aux « Magiciens » de 1989), l'exposition présente plus de quatre-vingt artistes dans un péle-mêle scénographique allant à l'encontre d'une réelle mise en valeur des œuvres : des photographies sont accrochées dans d'exigus couloirs, les installations n'ont pas l'espace nécessaire à leur déploiement, les sons se parasitent... L'ensemble donne une sensation de désordre et de cacophonie à l'image d'une vision de l'Afrique véhiculée à la fois dans la sélection des œuvres (furent privilégiés les travaux violents, évocateurs de conflits récents ou des douleurs de l'histoire) et dans le catalogue : pour Simon Njami, commissaire général, « l'Afrique est un scandale ». Né en Suisse, de parents camerounais, le commissaire développe une imagerie d'un continent misérable, en deçà du « politiquement correct », nourrie de préjugés et de stéréotypes acceptés probablement du fait de la couleur de sa peau et parce qu'ils s'inscrivent dans une veine récente de « l'exotisme de la pauvreté ».

L'Afrique en « friche », pour reprendre l'image de Jean-Loup Amselle (*L'Art de la friche, Essai sur l'art africain contemporain*, Flammarion, Paris, 2005), déconstruite, malade et condamnée, semble aujourd'hui séduire et répondre à cette autre vision du continent innocent, pur, authentique et « primitif » en train de prendre forme au musée du quai Branly. Conçu par l'architecte Jean Nouvel comme « un lieu marqué par les symboles de la forêt, du fleuve, et les obsessions de la mort et de l'oubli », ce musée, dédié aux arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie, ouvrira ses portes à Paris au printemps 2006. Entouré d'un vaste jardin conçu par Gilles Clément, de façades aux vitres imprimées de photographies de paysages (jungles, savanes, etc.), il incarne un « état de nature » d'avant la faute et s'oppose à la vision urbaine, violente et misérabiliste développée dans « Africa Remix ». Entre ces deux pôles de l'imaginaire occidental existe pourtant un non-dit, ce « péché » lourdement imprégné de culpabilité que représente la colonisation, jamais véritablement étudiée ou même abordée en France. Financée par Total et par l'Association française d'action artistique (fort vecteur de la politique francophone dans le monde), « Africa Remix » est l'expression de la fascination et de la nostalgie de l'Europe pour ses colonies, de la volonté de consolider une catégorie d'art « contemporain africain » vendeur parce qu'exotique. Analyisée dans son contexte français, elle est également révélatrice de l'incapacité de la France à considérer les ressortissants de ses anciennes colonies comme Français à part entière, en les renvoyant sans cesse à leur altérité supposée, à leur « africanité » : dans *Dansons* (2003), Zoulikha Bouabdellah évoque cette question avec humour. Sur fond d'un mur peint aux couleurs du drapeau français, une femme se drapait lentement d'un tissu bleu, puis blanc, puis rouge. Seules ses hanches sont visibles. Tout d'un coup, l'hymne national français se fait entendre et la femme de se déhancher à l'orientale... > Maureen Murphy

L'auteur est chercheur en histoire de l'art. Elle a travaillé pendant trois ans au Musée du quai Branly à la préparation de l'exposition d'ouverture et termine actuellement une thèse de doctorat à l'Université Paris 1 Sorbonne.

maureen.murphy@laposte.net

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-EVE CHARRON assistant editor: EDUARDO RALICKAS rédacteur correspondant, contributive editor: STEPHEN WRIGHT graphisme, design: DOMINIQUE MOUSSEAU collaborateurs: MARIE-EVE BEAUPRÉ, SANDRA CATTINI, ED KRČMA + JODY PATTERSON, ROBERT LABOSSIERE, RÉAL LAROCHELLE, YAM LAU, KAIRA MARIE CABAÑAS, MAUREEN MURPHY, YANN POCREAU, DOMINIQUE SIROIS, SHEP STEINER, STEPHEN WRIGHT 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: ASEMAN HAGHSHENO-SABET

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) • 125\$US abonnement en ligne, online subscription: www.parachute.ca

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

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

120 PARACHUTE

Nos annonceurs, Our advertisers

- > AGENES ETHERINGTON Art Centre > ARCO > Art Basel Miami Beach > Art Gallery of York University > Artcube
- > Arusima > B-312 > Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul > Charles H. Scott Gallery
- > Esthésio art contemporain > Expression > Galerie Leonard & Bina Ellen > Galerie de l'UQAM > Galerie Graff
- > L'œil de poisson > La Galerie d'art d'Ottawa > Mercer Union > Musée des beaux-arts de Montréal, Montreal Museum of Fine Arts > Musée national des beaux-arts du Québec > Oakville Galleries > Opica > Paris Photo
- > Pierre-François Ouellette Art Contemporain > The Armory Show > The Koffler Gallery > The Power Plant
- > Toronto International Art Fair (TIAF) > YZY Artists'Outlet > www.artfacts.net



120 PARACHUTE

Lisez dans Read in PARACHUTE 120 10_11_12 2005

Kaira Marie Cabañas > Chantal Akerman
Nathalie Delbard > Melik Ohanian
Christa Blümlinger > Ruth Beckermann
Michelle Debat > Gilbert Boyer
André-Louis Paré > Jean-Pierre Aubé et and Makrolab
Chantal Pontbriand > Hooman Sharifi
Marc James Léger > Miwon Kwon

+ essai visuel par visual essay by Stefano Boeri

En kiosque dès maintenant, On sale now

[www.parachute.ca]