

PARACHUTE

PER

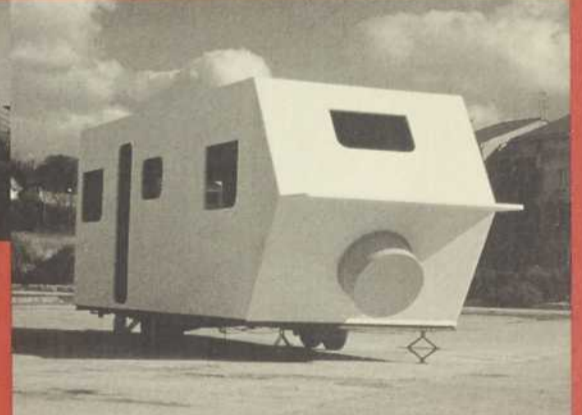
P-255

+1 Suppl.
BNQ

art contemporain
contemporary art



architecture et événement . architecture and event



octobre,
novembre,
décembre
1999
October,
November,
December
10\$



96

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

PARACHUTE, REVUE D'ART CONTEMPORAIN INC.
ÉDITIONS PARACHUTE PUBLICATIONS

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY président du conseil / chairman

CHANTAL PONTBRIAND présidente directrice générale / president

COLETTE TOUGAS secrétaire-trésorière / secretary treasurer

CHARLES LAPOINTE président sortant / outgoing chairman

ROBERT HACKETT membre / member

rédaction, administration, abonnements /

editorial and administrative offices, subscriptions:

PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec)

Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805

télocopieur / fax: (514) 842-9319 courriel/e-mail: parachut@citenet.net

Prière de ne pas envoyer de communiqués

par courriel/Please do not send press releases by e-mail.

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:

UN AN / ONE YEAR – Canada (taxes comprises / tax included):

individu / individual 34\$ étudiant / student 26\$ institution 50\$

org. sans but lucratif / not for profit organization 42\$

à l'étranger / abroad: individu / individual 44\$ institution 60\$

DEUX ANS / TWO YEAR – Canada (taxes comprises / tax included):

individu / individual 57\$ étudiant / student 43\$

diffusion/distribution: Les Messageries de Presse Internationale Inc.,

4001, boul. Robert, Montréal, Québec, Canada H1Z 4H6, tél./

tel. (514) 374-9661, téléc./fax (514) 374-4742. Pour connaître le point

de vente le plus proche au Canada, composez le 1-800-463-3246,

et aux États-Unis, le 1-800-263-9661. / To find out the nearest

outlet in Canada, dial 1-800-463-3246, and in the U.S.,

1-800-263-9661. EUROPE: La Librairie du Québec, 30, rue Gay Lussac,

75005 Paris, tél. 01 43 54 49 02, téléc. 01 43 54 39 15.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés.

Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la

réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication.

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. /

Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision

concerning publication within four months of receipt of text. The content of the

published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction

et de traduction réservés / All rights of reproduction and translation reserved

© PARACHUTE, revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans /

is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access

Company (full text/texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de / is a

member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The

Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts.

Dépôts légaux / Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque

nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle

publiée en janvier, avril, juin et octobre. / PARACHUTE is a quarterly published

in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi

de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications Enregistrement

n°08995. Impression / Printer: Bowne de Montréal inc., Montréal. Imprimé

au Canada / Printed in Canada. 4^e trimestre 1999 / 4th trimestre 1999.

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 la Communauté urbaine de Montréal.

directrice de la publication / editor

CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor

COLETTE TOUGAS

adjoints à la rédaction / assistant editors

JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS

rédacteur correspondant / contributing editor

STEPHEN WRIGHT

collaborateurs / contributors

GEORGES ADAMCZYK, KEN ALLAN, JANICE ANDREAE, DIDIER
ARNAUDET, JAN AVGIKOS, ANNE BERTRAND, ALEXANDRE
BOHN, MARIE-ÈVE CHARRON, JENNIFER COTTRILL, LISE ANNE
COUTURE, MARTIN DÉSILETS, JENNIFER FISHER, HUGUES
FONTENAS, HERVÉ FROSSARD, CORINNA GHAZNAVI,
KATHLEEN GOGGIN, JONATHAN GOODMAN, ROBERT GRAHAM,
CARLES GUERRA, EMMANUEL HERMANGE, STEPHEN HORNE,
JOAN KEE, ALAIN LAFRAMBOISE, JACINTO LAGEIRA, CAROLINE
LANGILL, VALÉRIE LAMONTAGNE, MARCELLA LISTA, ANNIE
MARTIN, EARL MILLER, MARCUS MILLER, ANDRÉ LOUIS PARÉ,
DOMINIC PETTMAN, ANTOINE PICON, PHILIPPE PIGUET,
CHANTAL PONTBRIAND, HANI RASHID, JORGE RIBALTA,
PIERRE ROBERT, THÉRÈSE ST-GELAIS, JOHN STRACUZZA,
COLETTE TOUGAS, PETRA RIGBY WATSON,
DONNA WAWZONEK, ÉLISABETH WETTERWALD,
STEPHEN WRIGHT, GER ZIELINSKI

abonnements, gestion / subscriptions, administration

KATHLEEN GOGGIN

graphisme / design

DOMINIQUE MOUSSEAU



Spica

Spica

Skat

Naos

Nekkar

Sirrab

Albali

Alula australe

Alula boreale

Altair

Izar

Alaraph

Toliman

Acrab

Adara

Celaeno

Rigel

Beid

Talitha

Porrina

Diadem

Unuk Elbaia

Wasat

Coxa

Merak

Sadir

Véga

Vindemiatrix

Mérove

Reda

Taygeta

Etamin

Rotanev

Pollux

Agna

Mirach

Caph

Mizar

Dabib

Sirius

Acubens

Betelgense

Maia

Kuma

Alchita

Gemma

Mebuta

Capella

Kelb Alrai

Thuban

Electra

Mirzam

Cursa

Ain Alamak

Enif

Zosma

Castor

Zibal

Mira

Botein

Mirfak

Polaris

Sabik

Baten Kaitos

Fomalhaut

Matar

Yed Prior

Wezen

Cor Caroli

Sulapbat

Cih

Ksora

Zaurak

Heka

Adhafera

Lesat

Rana

Miaplacidus

Atlas

Bellatrix

SPICA (1999) EST UN PROJET DE ROBER RACINE CONÇU SPÉCIALEMENT POUR LA REVUE *PARACHUTE*.
L'ARTISTE TIENT À REMERCIER LA VILLE DE MONTRÉAL ET L'ASSOCIATION DES GALERIES D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (PRIX LOUIS COMTOIS – 1998),
LA GALERIE RENÉ BLOUIN, IZABELLE MOREAU ET COLETTE TOUGAS.

S O M M A I R E / C O N T E N T S

octobre, novembre, décembre 1999 October, November, December 10\$

ESSAIS / ESSAYS

- ESPACE ARCHITECTURAL ET TECHNOLOGIE. Les aventures du possible**
par Georges Adamczyk 6
- ARCHITECTURE WITHOUT WALLS: Notes on the Home and Office, Atelier in situ and Discreet Logic**
by Robert Graham 11
- L'ARCHITECTURE VIRTUELLE. Textures, paysages et cyborgs**
par Antoine Picon 16
- THOMAS DEMAND: Catastrophic Space**
by Stephen Horne 21
- INTRICATION (une architecture indiscernable)**
par Hugues Fontenas 25
- THE TRANSCENDENCE OF TRANSARCHITECTURE: Current Projects by KIT**
by Dominic Pettman 29
- VITO ACCONCI. Une architecture de l'instable**
par Jacinto Lageira 33
- ANDREA ZITTEL: Have Habitat, Will Travel**
by Jan Avgikos 36
- VERS UNE ARCHITECTURE ICARIENNE. Une entrevue avec Christine Buci-Glucksmann**
par Stephen Wright 42
- "LIKE CLEANING YOUR LOFT WITH A TOOTHBRUSH...": An interview with Douglas Cooper**
by Valérie Lamontagne 48
- FRANCK SCURTI. Délit d'initié**
par Philippe Piguet 55
- ASYMPTOTE: The Architecture of Convergences**
by Hani Rashid and Lise Anne Couture 59

COMMENTAIRES / REVIEWS

- HOME SCREEN HOME. PROGRAMME DE VIÉDOS RÉALISÉES PAR DES ARTISTES POUR LA TELEVISION ENTRE 1970 ET 1999** par Anne Bertrand 62
- JACQUES HONDELATTE** par Didier Arnaudet 63
- LA VOIX (VOICES)** par Stephen Wright 64
- L'ART AU CENTRE. SÉLECTION D'ŒUVRES DU CENTRE GEORGES POMPIDOU** par Alexandre Bohn 65
- ARCHILAB 99** par Hervé Frossard 66
- EXTRAETORDINAIRE. LE PRINTEMPS DE CAHORS** par Élisabeth Wetterwald 67
- 48^E BIENNALE DE VENISE** par Marcella Lista 68
- 16^E FESTIVAL DE MUSIQUE ACTUELLE DE VICTORIAVILLE** par Kathleen Goggin 70
- MICHEL BOULANGER** par Martin Désilets 71
- COLLOQUE « LA NOUVELLE SPHÈRE INTERMÉDIATIQUE »** par Pierre Robert 72
- MICHEL BRICAULT** par Alain Laframboise 73
- MASSIMO GUERRERA** par André Louis Paré 74
- DÉCLICS. ART ET SOCIÉTÉ. LE QUÉBEC DES ANNÉES 60 ET 70** par Chantal Pontbriand 75
- COSMOS : DU ROMANTISME À L'AVANT-GARDE** par Thérèse St-Gelais 77
- EVGEN BAVČAR** by Marcus Miller 78
- MOVING & STORAGE** by Donna Wawzonek 79
- HANS PETER-FELDMAN** by Earl Miller 80
- THE EYE OF THE NEEDLE: HAGOP SANDALDJIAN** by Jennifer Cottrill 81
- JOHN SCHWEITZER** by John Stracuzza 82
- SANDRA RECHICO** by Janice Andreae 84
- CONTACT ZONES: THE ART OF CD-ROM** by Jennifer Fisher 85
- DOUBLE VISION: STAN DOUGLAS / DOUGLAS GORDON** by Corinna Ghaznavi 86
- THE MUSEUM AS MUSE: ARTISTS REFLECT** by Jonathan Goodman 87
- CITIES ON THE MOVE** by Joan Kee 88
- PEREJAUME** by Jorge Ribalta 89

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

- par/by Ken Allan, Marie-Ève Charron, Carles Guerra, Emmanuel Hermange, Caroline Langill, Annie Martin, Earl Miller, André Louis Paré, Colette Tougas, Petra Rigby Watson, Stephen Wright, Ger Zielinski 90

ÉDITORIAL / EDITORIAL

- Architecture et Événement / Architecture and Event**
par/by Chantal Pontbriand 4

COUVERTURE / COVER

ASYMPTOTE, ISCAPE 4.02, 1999, PHOTO: COURTESY THE ARCHITECTS.
KIT, C.O.T.I.S., 1998, PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.
KIT, A.D.I.E.U., 1999, PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.
ANDREA ZITTEL, A-Z ESCAPE VEHICLE CUSTOMIZED BY ANDREA ZITTEL, 1996, PHOTO: (ORCUTT + VAN DER PUTTEN) COURTESY ANDREA ROSEN GALLERY.
VITO ACCONCI, MOBILE LINEAR CITY, 1991, PHOTO: (GERALD ZUGMANN) MAK AUSSTELLUNGSHALLE.
FRANCK SCURTI, MOBILIS IN MOBILI, 1996, PHOTO: (MARC DOMAGE) GALERIE ANNE DE VILLEPOIX.

PROJET SPÉCIAL / SPECIAL PROJECT

- Spica**
par/by Rober Racine n.p.

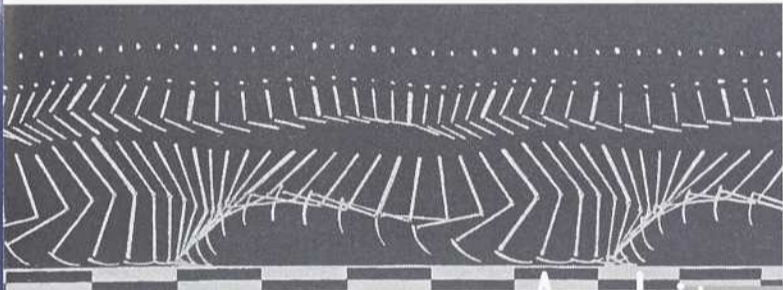
96

Architecture et événement

Des lieux construits récemment ont attiré notre attention sur les rapports entre l'art, l'architecture et les nouvelles technologies.

L'existence de ceux-ci nous amène à penser que des besoins nouveaux entraînent la création d'une architecture qui puisse y correspondre: art, architecture et comportements se tiennent ensemble pour produire de nouveaux effets, une nouvelle donne. Mais à fouiller le sujet, on s'aperçoit que l'art et l'architecture sont en proie à des transformations plus que formelles sous l'effet des nouvelles technologies de communication et de l'environnement qui se dessinent à l'heure actuelle. L'architecture se libère du construit et en cela, se rapproche des pratiques en arts visuels, traditionnellement plus conceptuelles et plus affranchies de leur matérialité. La virtualité est un territoire que l'informatique permet d'explorer, loin des contraintes du construit. L'architecture en tire profit et se transforme sous son impact.

ÉTIENNE-JULES MAREY, CHRONOPHOTOGRAPHIE DE LA COURSE DE L'HOMME EN COSTUME NOIR, 1883, PHOTOGRAPHIE «PARTIELLE» OU «GÉOMÉTRIQUE», 13 X 18 CM (ENVIRON); PHOTO TIRÉE DE E.J. MAREY, 1830/1904. LA PHOTOGRAPHIE DU MOUVEMENT (CENTRE GEORGES POMPIDOU MNAM, 1977).



Architecture and Event

Recent buildings have drawn our attention to the relationship between art, architecture and new technologies.

These sites suggest that new needs generate corresponding forms of architecture. Together art, architecture and behaviour produce new effects and deliver new data. Moreover, under the influence of communication and environment technologies, art and architecture are both subjected to changes that go beyond mere formal considerations. Architecture has been freed from the built form and, in this, seems closer to the visual arts, usually more conceptual and emancipated from materiality. Virtuality is a territory that can be explored through computer technology, away from the constraints of building. Architecture draws benefit from and is transformed by this situation.

Several contributors to this issue, architecture theorists, art critics or writers, retrace fragments of virtual thinking throughout his-

Plusieurs auteurs dans ce numéro, théoriciens de l'architecture, critiques d'art ou écrivains retracent dans l'histoire des fragments de pensée virtuelle à partir du Baroque, en passant par Boullée, certains modernistes comme Mies van der Rohe, Le Corbusier, jusqu'à Buckminster Fuller et Archigram, pour n'en nommer que quelques-uns. Une dimension utopique réapparaît comme étant plus près de la réalité aujourd'hui qu'hier, alors que la virtualité qui nous est contemporaine nous semble plus légitime.

D'autre part, une prise en compte de la quotidienneté amène l'architecture à être plus pragmatique que jamais auparavant; elle se plie aux besoins qui se traduisent par les gestes du corps, les déplacements des personnes, comment on occupe aujourd'hui l'espace selon nos modes de vie. Ceux-ci s'articulent entre le travail à la maison, le voyage pour le travail, pour la découverte, l'espace loisir, intérieur et extérieur, le domicile et le non-domicile domicilié, la concentration et déconcentration des humains. Au

tory, from the Baroque, by way of Boullée and Modernists such as Mies van der Rohe and Le Corbusier, up to Buckminster Fuller and Archigram, among others. A utopian dimension is resurfacing that seems more in tune with today's reality where contemporary virtuality has acquired a legitimate status. On the other hand, everyday life has become an integral part of architecture, making it more pragmatic than ever before and yielding to needs expressed by bodily gestures, displacements of people and how we occupy space today depending on our lifestyle - the home office, leisure space, travelling for work or discovery, inside and outside, home and homelessness, conurbation and displacement. In these spaces redefined by postmodernism emerges a conception of architecture that does not have precedence over life but that develops within it, between body and space, for better or for worse. Architecture becomes an opening onto experience, a dynamic linked to existence, constantly changing, conse-

sein de ces espaces redéfinis par la post-modernité, s'élève une conception de l'architecture qui n'est plus en amont de la vie, mais qui se décline en son sein, entre le corps et l'espace, pour le meilleur ou le pire. L'architecture devient une trouée dans le vécu, une dynamique liée à l'existence, en constante évolution, s'éloignant par conséquent de toute fixité, pour épouser le mouvement des choses.

Cet éloignement de la représentation est signifié de plusieurs façons. La virtualité permet de configurer des espaces non existants, mais amène aussi une interrogation sur le rapport entre le réel et l'imaginaire ou la fiction, comme dans le travail photographique de Thomas Demand ou dans les constructions/installations de Vito Acconci où le corps est affranchi de l'emprise du réel avec l'idée de développer des espaces nouveaux. KIT réalise des interventions qui rendent compte de l'effet des espaces urbains sur une manière d'habiter, une ruse de l'habitant qui devient aujourd'hui la principale préoccupation

de l'architecte. Asymptote explore les contrées virtuelles en imaginant également des possibilités de les investir. La préoccupation est à une domestication de l'inhabitable, dans une optique de plus en plus liée à l'habitus. Cette attitude rejoint la prise en compte à la fois poétique et critique du réel que l'on retrouve chez Franck Scurti, par exemple. Le déplacement et la déambulation guident ce dernier dans son rapport à la ville; Andrea Zittel explore cette voie, cette fois dans le rapport au spectateur/habitant du monde actuel pour lequel son œuvre sert d'embrayeur.

Le geste de l'artiste et de l'architecte devient avant tout geste déclencheur. Il met en scène le réel, suscitant des agencements qui créent des rencontres inusitées au sein de ce dernier et qui permettent de le repenser, et finalement d'y vivre. En ce sens, l'architecture, à l'instar des pratiques que l'on retrouve dans les arts visuels, se fait événement.

Chantal Pontbriand

quently removed from fixedness to follow the movement of things.

This distancing from representation is signified in various ways. Virtuality allows the re-configuration of non-existent spaces but also brings a questioning of the relationship between reality and imagination or fiction, as evidenced in the photographic work of Thomas Demand or in Vito Acconci's constructions/installations where the body is liberated from the ascendancy of reality with the aim of developing new spaces. KIT creates interventions that manifest the effects of urban spaces on dwellers and their survival devices as they become the main focus of contemporary architecture. Asymptote explores virtual regions and also imagines ways to invest them. Their main concern is to domesticate the uninhabitable, with an increasing focus on human habits and on ways of existing in the world as it is. This attitude is similar to Franck Scurti's poetic and critical consideration of reality. Displacement and wandering guide

him in his relationship to the city; Andrea Zittel also explores this path, more precisely the relationship between the viewer/inhabitant of this world whom the work sets in motion.

The artist's and the architect's gestures are above all release mechanisms. They stage and rearrange reality, bringing about unusual encounters and new ways of considering and living in the real world. In this sense architecture, just like the visual arts, is an event in the becoming.

Chantal Pontbriand





Espace architectural et technologie

LES AVENTURES DU POSSIBLE

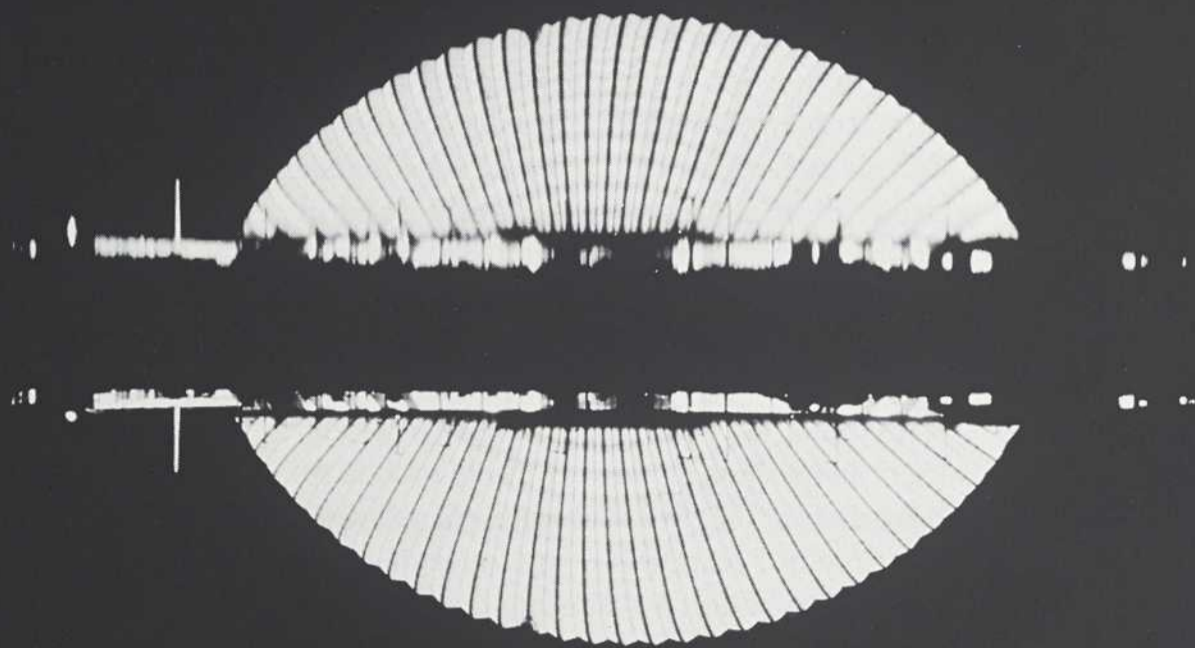
› GEORGES ADAMCZYK ‹

Le train d'innovations reliées aux applications des découvertes des sciences physiques, tout comme le champ des possibles ouvert par l'informatique, traverse et disperse, aujourd'hui, l'ensemble de la production de l'environnement construit. De leur côté, les sciences cognitives et la dictature de la performativité financière modifient radicalement les modes d'intervention des concepteurs, voire mettent en question le rôle professionnel des architectes dans ce qu'il est convenu d'appeler la nouvelle économie à l'heure de la globalisation des marchés. Pris par l'urgence de se convertir aux impératifs de l'âge électronique, la pensée architecturale renonce au mythe de l'unité historique de la discipline, accepte l'impossibilité de l'avant-garde et s'interroge anxieusement sur l'autonomie réelle de la création.

Les relations de l'architecture et de la technique prennent la figure d'un labyrinthe lorsque l'on se met à distance du concret des chantiers pour explorer l'espace



TOYO ITO, TOUR DES VENTS, YOKOHAMA, 1986; PHOTO TIRÉE DE *LIGHT CONSTRUCTION* (MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK).



TOYO ITO, DOME À ODATE, 1997; PHOTO: (MIKIO KAMAYA) TOYO ITO & ASSOCIATES.

de représentation des architectes défini autant par leurs projets que par leurs discours. De grands auteurs tels que Pierre Francastel et Lewis Mumford ont consacré de nombreuses pages à ce thème. Inscrite dans le temps historique, la question technique, plus précisément technologique, éclaire l'évolution de l'architecture et ses excursions utopiques par le progrès de la construction. Dans une histoire non linéaire, des liens plus systémiques émergent entre les modes de penser et d'exécuter l'une et l'autre. Le projeteur oscille alors moins entre le passé et le futur qu'entre une approche rationaliste ou naturaliste. Chaque époque reprend à son compte le problème de l'imitation et de l'imagination.

Au moment où la mécanisation prenait le pouvoir, ainsi que le proclamait Sigfried Giedion dans son célèbre ouvrage¹, la rhétorique corbuséenne pouvait nous inviter à comparer la maison paysanne et l'élévateur des eaux souterraines dans la campagne argentine afin de choisir celle de ces deux constructions qui soit la plus apte à exprimer

l'esprit du temps. Dans sa conférence de 1929 consacrée à la «cité mondiale»², Le Corbusier déclarait à son auditoire que l'organisation moderne doit «créer la visualisation des événements, les rendre saisissables presque instantanément au regard. Il faut un lieu pour cela, des méthodes d'exposition – en l'occurrence des bâtiments». Cette idée que le bâtiment révèle et actualise l'événement a résisté à la motorisation du territoire et au développement des transports et des communications intercontinentaux jusqu'aux années soixante. Depuis, l'inforoute du futur et ses réseaux ont transformé les individus en passe-muraille et les édifices en objets anachroniques. L'idéal de la concrétisation des objets techniques s'est dissout dans la surabondance des flux hertziens. Mais plus encore, l'irruption de l'informatique entraîne

une mutation profonde de l'activité de conception. La notation, la représentation, la modélisation, la simulation, l'intégration des données, l'organisation des transactions entre les acteurs, la délocalisation et la fragmentation du processus, son immersion inévitable au cœur de la production, bref! tout cela nous pousse-t-il vers cet «Art total» imaginé par Pierre Restany³ ou bien vers une disparition pure et simple de l'architecture?

Bien avant Le Corbusier, Diderot, en critique de l'architecture de son temps, doutait de la pertinence des ordres classiques face aux nécessités nouvelles de la société: «Que deviennent donc alors ces proportions rigoureuses dont l'imbécile pusillanimité de nos artistes tremble de s'écarter?» Refusant tout modèle naturel et rejetant dans le folklore la cabane primitive, il plaide pour le nouveau: « Si l'usage est nouveau, il [l'édifice] se distinguera de tout autre par quelque chose qu'on n'a point encore vu ailleurs...»⁴. Alors que ni Le Corbusier, ni Mies Van der Rohe ne refouleront jamais leurs sources

classiques, l'architecture actuelle semble se projeter dans l'inconnu. L'événement s'est affranchi du construit. Il se définit en dehors du savoir historique de l'architecture. Il échappe au programme, il est multiple et imprévisible, il est visible et invisible, entre le réel et le virtuel.

L'hyper-fonctionnalisme ou l'excès de technologie et, symétriquement, l'historicisme stylistique ou l'éclectisme populiste ne font qu'accentuer cette contradiction. À cela l'architecture moderne répondait par la fluidité de l'espace et la transparence, au service d'un formalisme qui, à son tour, l'éloignait de la vie concrète. Cette dénégation des conditions sociales, qui seules pouvaient faire naître cette architecture, constituait un paradoxe dont on s'échappait alors par l'utopie. Ce même paradoxe, aujourd'hui, est devenu la matière même du projet. «Vers une architecture» en 1927, c'était peut-être déjà un appel au pluriel, dans tous les cas l'affirmation radicale d'un départ. Si le Projet avait détrôné la Composition, celui-ci cède maintenant son territoire à la Stratégie.

Dans son essai intitulé *L'Espace critique*, Paul Virilio pose la question: «Architecture ou post-architecture?» et il conclut le premier chapitre, «La ville surexposée», par une prédiction:

En fait, si l'architectonique se mesurait bien à la géologie, à la tectonique des reliefs naturels, avec les pyramides, les tours et autres détours néogothiques, elle ne se mesure plus désormais qu'aux techniques de pointe dont les vertigineuses prouesses nous exilent toutes de l'horizon terrestre⁵.

Certes, il y a là un pessimisme lyrique qui dispose vivement de l'héritage vitruvien. Mais retenons surtout qu'il y a, de la part de Virilio, une invitation aux architectes pour qu'ils s'interrogent sur ce fait, qu'à côté des techniques de construction, il y a la construction des techniques. On sait que de cette *disjonction* entre architecture et construction, Bernard Tschumi a fait un des thèmes de son travail.

En fait, cette attitude orientée vers la construction d'un environnement technique se trouve déjà dans l'avant-garde historique. Des expériences «corréalistes» de Frederick Kiesler qui propose en 1926 une «maison sans fin» à la «maison suspendue» de Paul Nelson en 1937, du théâtre total du Bauhaus aux petites «machines à habiter» d'Albert Frey dans le désert de la Californie après la guerre, des formes conoïdales d'André Bruyère aux sculptures habitables de Jacques Couëlle en passant par les métabolistes japonais, il s'agit de construire les techniques et non d'explorer un métalangage qui saurait donner sens à leur invasion toujours plus grande dans le champ de l'architecture. De plus, dans tous ces cas, le programme

repose plus sur la notion d'*élan vital* que sur une liste raisonnée des besoins. Ainsi les notions de déséquilibre, de tension, traduisent-elles cette vision des nécessités modernes. Cependant, il n'est pas question d'indétermination des comportements mais plutôt d'un environnement souple, fluide, quasi organique qui réponde à la nature biologique de l'être humain.

C'est moins l'enveloppe ou les capsules que la structure, les services et l'espace comme ressources qui feront l'objet de recherche sur l'architecture en tant qu'œuvre ouverte aux événements. On la voit s'annoncer dans le «plan obus» de Le Corbusier pour Alger en 1930 qui laisse une marge de création aux futurs usagers qui s'installeront dans cette mégastructure territoriale. Yona Friedman, en 1958, poussera plus loin cette idée dans ses villes aériennes, structures spatiales flottant au-dessus de la cité historique, composée d'une «architecture mobile» où l'informatique permet aux futurs occupants de définir eux-mêmes la forme de leur logis à partir d'un lexique préétabli. Ce pouvoir mythique des techniques, dont Buckminster Fuller sera le héros mondialiste, conduira aux villes de science-fiction du groupe Archigram et à la ville de plaisir, «La Nouvelle Babylone», de Constant. Toutes deux célèbrent la fin d'un monde révolu, le monde du travail et de l'utilité. L'architecture devient machine qui marche sur une terre dévastée ou création collective détachée du sol souillé par la marchandise.

L'architecte britannique Cedric Price qui cherchait à redéfinir les rapports déterminants entre contenu et contenant, proposera un système technique ouvert, capable de répondre aux projets individuels des utilisateurs et dédié au plaisir ou à l'éducation afin de les rendre maîtres de leur propre émancipation. Le travail de conception s'apparente ici à une sorte de planification socio-dynamique de la culture qui donne lieu à des diagrammes d'action-réaction, sorte de notations chorégraphiques qui font de la construction un dispositif scénographique en progrès et indéterminé. Les propositions intitulées «Fun Palace» et «Potteries Thinkbelt» du début des années soixante anticipent les rêves des ingénieurs culturels qui trouveront leur aboutissement dans le projet de 1972 pour le Centre Georges Pompidou par Renzo Piano et Richard Rogers.

En 1967, dans son essai sur «La "dimension amoureuse" en architecture»⁶, Georges Baird décrivait alors ces deux extrêmes que sont l'architecture comme «œuvre totale» (*Gesamtkunstwerk*) et l'architecture comme «conditionnement de l'existence» (*life conditioning*) en proposant d'y voir deux tentations constantes des architectes lorsqu'ils

renoncent à créer des formes signifiantes liées à un fond commun de culture, lorsqu'ils mettent en doute «la possibilité permanente de l'homme» (Lévi-Strauss). La comparaison que proposait Baird entre l'immeuble de la CBS à New York par Eero Saarinen et le projet «Potteries Thinkbelt» dans les Midlands en Angleterre de Cedric Price pourrait s'actualiser, aujourd'hui, dans l'œuvre de Peter Eisenman qui élève l'art de l'installation à l'échelle du territoire et dans celle de Rem Koolhaas qui, entre congestion et dispersion, renoue avec le fonctionnalisme invisible de la métropole devenue nébuleuse. En 1994, ce dernier écrit:

La ville générique est la ville libérée du Centre, débarrassée de la camisole de force de l'identité. La ville générique rompt avec le cycle destructeur de la dépendance: elle n'est rien d'autre que le reflet des nécessités du moment et des capacités présentes. C'est la ville sans histoire⁷.

Que dire alors de l'architecture?

Elle [la ville] confère à la médiocrité une nouvelle dimension. C'est le «Merzbau» de Kurt Schwitters à l'échelle urbaine: la ville générique est une *Merzville*.

Ce cynisme radieux n'est pas sans rappeler les propos de Manfredo Tafuri qui, évoquant les jeux sémiotiques des architectes dans *Projet et utopie*, notait que:

(...) réduire l'architecture à n'être qu'un «objet ambigu» dans ce «Merz» absolu qu'est la ville contemporaine, cela revient à accepter intégralement le rôle marginal et superstructurel que l'exploitation capitaliste du territoire assigne aujourd'hui à des phénomènes purement idéologiques comme l'architecture elle-même⁸.

Voir dans la ville un environnement physique qui échappe à l'ordre du plan, au projet social, qui constitue dorénavant le *chaos* au sein duquel résiste encore la ville historique pétrifiée, est pour beaucoup d'architectes la seule référence possible dans un monde résolument hétérotopique.

Si l'on glisse ainsi de la superstructure à la simulation, et de l'idéologie à l'iconologie, autant redéfinir dans ce contexte la fonction symbolique de l'architecture, c'est-à-dire son rôle dans un univers dominé par les nouvelles technologies mais aussi sa réalité comme construction de cet univers. Dans cette voie, Toyo Ito, considérant la ville comme un lieu de contradiction, propose que l'architecte apprenne à utiliser les nouveaux médias comme si c'était de l'architecture puisqu'ils sont appelés à être la caractéristique la plus permanente de notre environnement artificiel. De plus, l'architecte devrait concevoir des édifices temporaires et même éphémères. Il en donne une démonstration dans ses réalisations, en particulier «La tour des vents» à Yokohama en 1986 et son «Œuf des vents» à Tokyo en 1991. Dans le texte «Architecture in a Simulated City» qui accompagne son installation pour l'exposition «Visions of

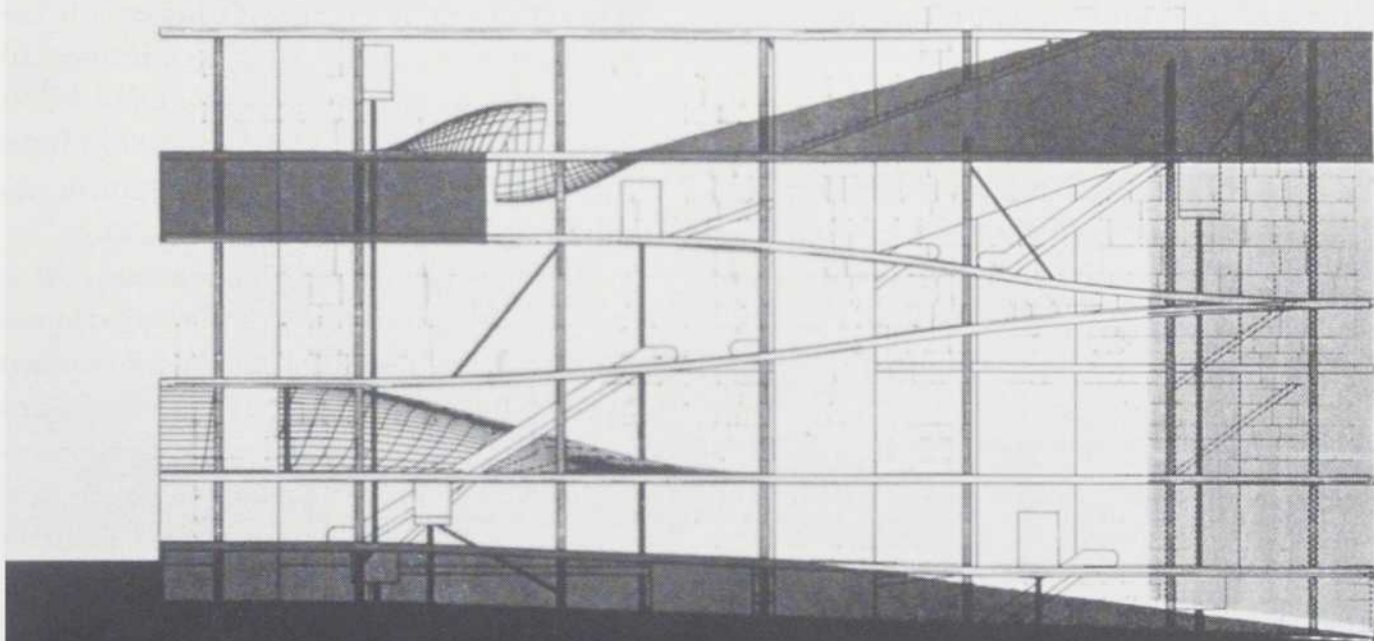
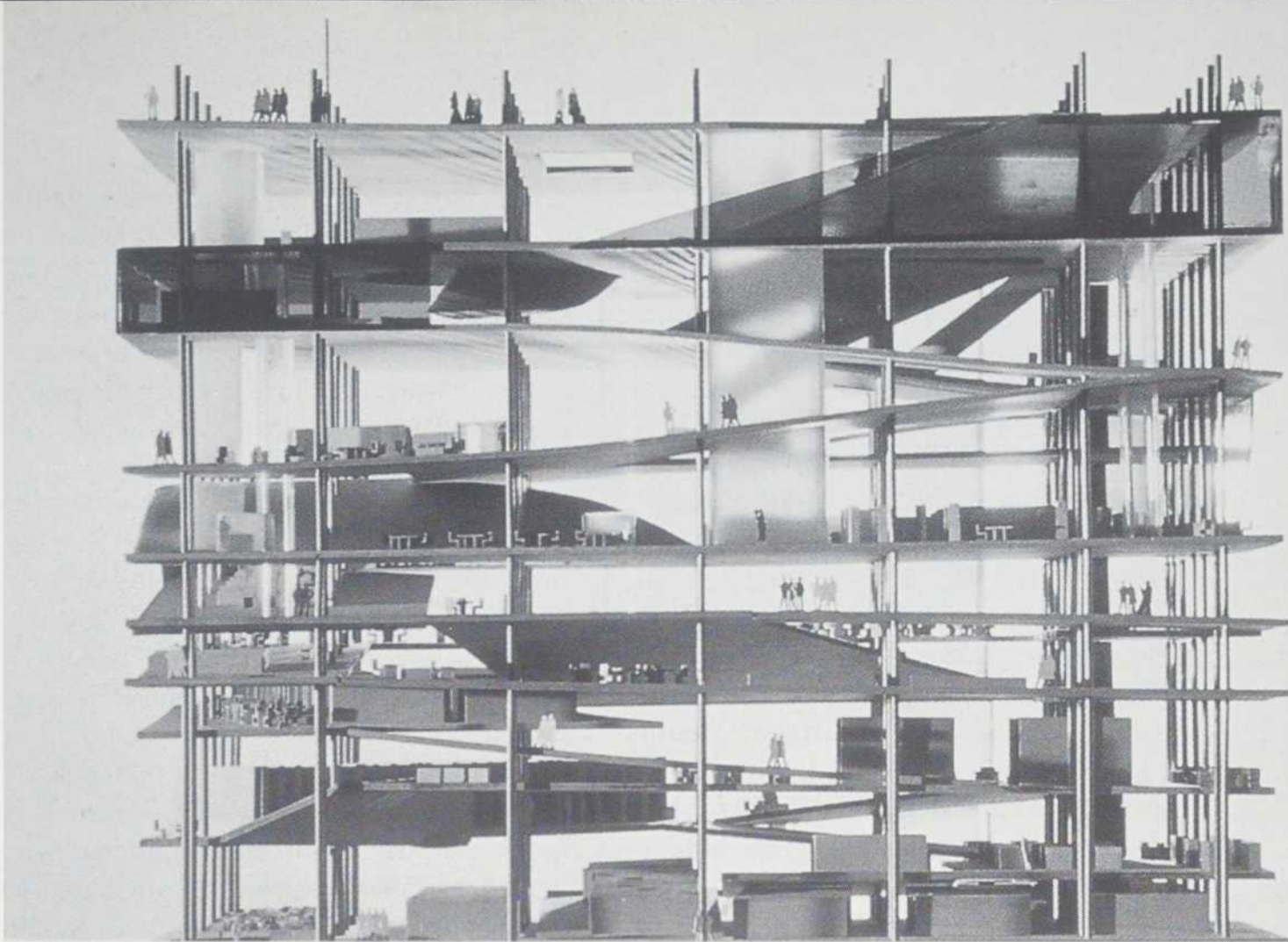
Japan» en 1991 au Victoria & Albert Museum de Londres, il écrit :

Nous vivons maintenant dans un monde où la frontière entre le réel et l'irréel tend à disparaître et cela se reflète dans notre architecture. Quand la société tout entière se présente littéralement comme un produit pré-emballé et scellé hermétiquement, tout ce que nous pouvons encore faire c'est embellir visuellement cet emballage plutôt que d'essayer en vain de faire croire à la réalité de son contenu. La manière dont nous parviendrons à définir la structure de cette fiction déterminera le destin de l'architecture⁹.

La scène architecturale du présent défile sous nos yeux comme une suite «zappée» d'images dont l'accumulation finit par se confondre avec les fictions télévisuelles, cinématographiques ou cybernétiques. Du *Truman Show* au dernier *Star Wars*, nos repères sont pulvérisés. Revoir de façon incessante sur les écrans les villas californiennes de Frank Lloyd Wright et de Richard Neutra, les mêmes centres-ville ou les mêmes tours finit par donner la nausée. Enfin, à ce stade d'anxiété, s'installe progressivement le vide de ces «perspectives désertées» pour reprendre ici cette belle remarque d'Alain Bonfand au sujet des perspectives de Paul Klee¹⁰. Nous vivons alors une sorte d'agnosie visuelle et spatiale où tout ce qui peuple ce cube optique qui a modelé notre regard se trouve suspendu, perdu. L'infini des points de fuite s'ouvre devant nous.

Anthony Vidler, historien familier de l'architecture de la période révolutionnaire en France, a signalé un retour du modernisme dans son allocution pour le Discours annuel du Royal Institute of British Architects à Londres en 1996¹¹. Selon lui, si au cours du siècle actuel nous avons connu une forte nostalgie pour la période pré-moderne afin de contrer l'espace moderne, nous abordons, aujourd'hui, une période marquée par la nostalgie de l'espace et cela autant dans la théorie que dans la pratique de l'architecture. Cette nostalgie est d'autant plus intense que le monde virtuel des ordinateurs est un monde spatial alors que l'espace, tel que nous le connaissons, n'est plus le cadre de référence de notre pensée. Pour l'architecte, cela revient à désirer créer des contre-espaces, soit fermés, monolithiques, et qui nous rejettent à l'extérieur, soit totalement fluides, transparents et sans formes fixes dans lesquels nous nous perdons. Pour Vidler, «maintenant, la science et l'informatique ont construit un monde qui n'a plus besoin des êtres humains comme condition première d'existence». C'est le non-temps et le non-espace qui sont la matière d'une nouvelle figuration et qui nous diront ce qu'est devenue l'architecture.

REM KOOLHAAS, BIBLIOTHÈQUE, CAMPUS DE JUSSIEU, COUPES DE LA FAÇADE OUEST; ILLUSTRATIONS TIRÉES DE *L'ARCHITECTURE DU FUTUR* (FINEST S.A./ÉDITIONS PIERRE TERRAIL, PARIS).



Devant l'imminence d'une disparition de la «proportion», de la gravité et d'une substitution de la mécanique des solides par une mécanique des fluides, face à l'émergence d'une forme d'indifférence et de hasard, il est permis de se poser deux questions: comment faire la distinction entre l'espace géométrique, l'espace physique et l'espace physiologique pour ne pas dire psychologique? L'espace construit peut-il être habitable s'il n'est pas conçu en relation avec notre corps? C'est précisément ici que les nouvelles technologies entraînent le plus de confusion. «Transarchitectures», une exposition itinérante, avec son double virtuel, rassemble plus d'une trentaine d'architectes, réunis par Odile Fillion et Michel Vienne, qui se disputent ce territoire d'expérimentation formel infini ouvert par l'informatique, les géométries non euclidiennes, les médias et les technologies de pointe. L'inquiétude vient du sentiment que les «rhétoriques persuasives» qui se déroulent sur ces écrans ne concernent que peu de destinataires – ceux qui maîtrisent ces techniques –, qu'il n'est pas utile de persuader ceux qui, de toute façon, n'ont aucun désir de l'être et puis, au bout du compte, on s'interroge sur la possibilité de la liquidation du discours architectural lui-même.

L'esprit évangélique de cette masse de données nous pousse à écouter Yves Stourdzé lorsqu'il écrivait :

La vampirisation de l'espace s'obtient par la mise en place d'un réseau qui permet au flux de s'engloutir dans une bouche centrale (...) Notre corps même n'est plus qu'un appendice de réseau, (...) réseau qui nous entoure, nous circonscrit, nous avale et nous propose comme environnement les parois de son tube digestif².

Entre les espaces non euclidiens essentiels pour la connaissance et les espaces euclidiens essentiels pour notre existence, le risque de prendre l'espace géométrique pour le réel est présenté ici comme une provocation. Pourtant, comme le rappelle Luciano Boi, ils ne sont pas réductibles l'un à l'autre. Si des correspondances existent, ce serait une erreur d'y voir l'application pratique d'une théorie sur le réel¹³. L'attrait des nouvelles géométries, des formes habitables qui seraient générées par des modèles de croissance biologique, comme nous y invite Lars Spuybroeck¹⁴, évoque au mieux un retour du Baroque, au pire une attaque surréaliste que sans doute Kessler n'aurait même pas osé imaginer.

Entre le *ploiement* baroque et le *pli* de Leuzien, plusieurs ont vu une occasion de révolutionner l'architecture. Piranèse rêvait déjà de tout détruire de la matière oppressante des édifices: «Sans parois, sans colonnes, sans piliers, sans ornements, sans corridors, sans voûtes, sans toits, place, place, campagne rase...»¹⁵. Après lui, les modernes ont cherché à libérer l'espace et le champ visuel, à déma-

térialiser l'architecture. Dans leurs œuvres d'imagination, les constructivistes russes ont fait éclater les bâtiments, les futuristes ont introduit le mouvement, la turbulence. Cependant, toujours, l'édifice concret retrouvait le souci de la pesanteur, l'expression de formes claires et l'expérience de la liberté dans l'exploration critique des programmes d'usages.

L'espoir d'une architecture totalement organique est maintenant chose réalisable. Ainsi, NOX a construit récemment le Pavillon aquatique de Neeltje Jans aux Pays-Bas, une sorte de synthèse, à la fois œuvre totale et conditionnement pré-programmé du comportement des visiteurs en interaction avec l'édifice lui-même, qui répond parfaitement aux vœux de Hugo Häring en 1932: «Grâce à une nouvelle technique qui utilise des structures légères, des matériaux élastiques et flexibles, la maison n'est plus rectangulaire, ni cubique, et peut adopter toutes sortes de formes»¹⁶. Ces formes sont l'aboutissement du triomphe du système technique de notre temps sur le système conceptuel de l'architecture.

Si, comme l'écrit Italo Calvino, il faut voir «l'imagination comme répertoire de potentialités, d'hypothèses de choses qui ne sont ni n'ont été, ni peut-être ne seront, mais qui auraient pu être»¹⁷, ces architectures imaginaires risquent leur futur virtuel à vouloir se proposer comme un avenir possible. Par contre, en investissant ces non-espaces et ces non-temps que sont les édifices de plaisir ou d'agrément, les folies dans un jardin, les machines dans un parc, les trains-fantômes de fête foraine, les voyages cybernétiques ou les créations d'illusions de toute sorte, l'architecture ne s'écarte pas de sa propre histoire tant qu'elle se fonde sur l'expérience des êtres humains, les interpelle, les provoque ou les enchante.

À l'heure du divertissement généralisé, l'architecte «metteur en scène» ne fait qu'occuper ce domaine de compétence artistique qui vit son apothéose dans les jardins de Versailles au grand siècle¹⁸. Dans le cas contraire, tout comme l'écrivait David Hume à propos des spéculations philosophiques, nous pourrions dire de l'architecture :

Puisse-t-elle du moins s'apercevoir par là de sa témérité lorsqu'elle cherche à pénétrer ces sublimes mystères et, laissant un théâtre si plein d'obscurités et de perplexités, retourner avec la modestie convenable à sa province véritable et propre, l'examen de la vie courante, où elle trouvera assez de difficultés pour employer ses recherches sans se lancer dans un océan si illimité de doute, d'incertitude et de contradiction!¹⁹

NOTES

1. Siegfried Giedion, *Mechanisation Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford University

- Press, New York, 1970 (1958).
2. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Vincent Freal, Paris, 1960 (1930).
3. Pierre Restany, «Le livre blanc de l'art total: pour une esthétique prospective», *Domus*, n° 269, Milan, 1968.
4. Denis Diderot, *Sur l'art et les artistes*, Hermann, Miroirs de l'art, Paris, 1967.
5. Paul Virilio, «La ville surexposée» in *L'Espace critique*, Christian Bourgois, Paris, 1984.
6. Georges Baird, «La "dimension amoureuse" en architecture» in Françoise Choay et al., *Le Sens de la ville*, Seuil, Paris, 1972.
7. Rem Koolhaas, «La Ville générique XL», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 304, Paris, 1996.
8. Manfredo Tafuri, *Projet et utopie*, Dunod, Paris, 1979.
9. Toyo Ito, *Architectural Monographs*, n° 41, Academy Editions, Londres, 1995.
10. Alain Bonfand, «Perspectives désertées» in *Trois essais sur la perspective*, Frac Poitou-Charentes, 1985.
11. Anthony Vidler, «RIBA Annual Discourse 1996, Architecture after History: Nostalgia and Modernity in the End of the Century», *The Journal of Architecture*, vol.1, n° 3, Londres, 1996.
12. Yves Stourdzé, «Espace, circulation, pouvoir» in *L'Homme et la société*, n° 29-30, Paris, 1973.
13. Luciano Boi, «La géométrie: clef du réel? Pensée de l'espace et philosophie des mathématiques», *Philosophiques*, vol. XXIV, n° 2, Montréal, 1997.
14. Nox/Lars Spuybroeck, «Liquidizing», in *Transarchitectures, Architecture et Prospective*, Bruxelles, 1998.
15. Cité par Christian Bonnefoi dans son texte «L'Inversion de la lisibilité», in *Modern Sign. Recherches sur le travail du signe dans l'architecture moderne*, direction Hubert Damish, Paris, 1977.
16. Hugo Häring, «La maison comme image organique», extrait de *Innendekoration*, 37^e année, Stuttgart, 1932.
17. Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, Paris, 1992.
18. Werner Oechslin et Anja Buschow, *Architecture de fête*, Mardaga, Bruxelles, 1987.
19. David Hume, *Enquête sur l'entendement humain* (1758), Classique Poche, Paris, 1999.

Georges Adamczyk est professeur à l'Université de Montréal et directeur de l'École d'architecture. Il est membre du comité de rédaction de *L'ARQ*.

The author discusses how digital technology has both advanced and shattered the autonomy of architecture. Drawing examples from the avant-garde, such as Frederick Kiesler and Le Corbusier, the author shows how the idea of constructing flexible technical environments has occupied the minds of architects throughout this century. Now freed from the laws of traditional physics, contemporary projects (e.g., NOX and Toyo Ito) are able to go beyond matter itself to propose an organic type of architecture. The author concludes that human experience and everyday life, however, should remain the basis for present and future development.



Architecture Without Walls

**NOTES ON THE HOME
AND OFFICE, ATELIER IN SITU
AND DISCREET LOGIC**

› ROBERT GRAHAM ◀

The commonplace that computer and communicational technologies have collapsed space should not be limited to the sense that they have contracted distance, but also that they overwhelm spatial division and compartments. This produces not only spatial dislocation (like the intimate cell-phone conversation held in the supermarket aisle) but also divisional collapse: as when a once-specialized space loses its dedicated purpose and becomes multi-faceted and multi-layered in its functioning. I'm thinking in particular of the tele-distanced, wired up, fully equipped and furnished oxymoronic "home office." (It is a vestigial Marxist notion that new technologies are on the side of an emergent class.)

The artist has long been an emulated character type – if not of the life, well then, of the life-style. Artists have offered a model existence in that they succeed in eradicating the distinction and the gulf between work and life. It is a characteristic of artists that their relationship with their work is seamless and unalienated. While artists are free from command supervision, they seem indentured to their vocation. In fact, the life of the artist of legend is so bound with the work as to be inseparable and vital. Artists, it seems, never entirely relax. However long they lived, few would be considered ever to have retired.

While the original New York loft artists were attracted to the voluminous, high-ceilinged, large-windowed spaces for studios (they had divided up and individualized the large industrial spaces into smaller craft spaces), they also liked them as a place to live (thus the many zoning disputes). The large size of the lofts allowed the regions of work and rest to overlap. The model of the artist's loft, the studio that is lived in, points simultaneously to the two work arrangements of the open office plan and the home office. As designs, both the loft and the open office are large undifferentiated spaces which are flexible to their ongoing function. They both exist to provide fluid project and task-oriented designs under adapting control. As accommodations, the loft and the home office keep work and domesticity close together and both away from larger and more centralized organizational spaces.

It is a particular virtue of the Atelier in situ designers (Stéphane Pratte, Geneviève L'Heureux and Annie Lebel) that they celebrate the history of the location's past and not attempt to erase or write completely over it.

Nowadays, artists are considered the pioneer urban homesteaders of ex-industrial zoning. "Artists are a kind of pilot fish for gentrification. . . . They like cheap housing, they aren't fussy about their surroundings, and yet they attract flocks of big spenders. . . . SoHo did not even have a name, let alone languid connoisseurs in expensive black clothes, until artists discovered its industrial lofts."¹

The unified loft space – both a studio and a home – is the architectural analogue of an artist's integrated life. It also represents the artist's need to control and compose the surroundings and the conditions of production.

But the ideal meeting of work and life has become the threat of total industrialization. Just as the home/loft represents the domestication of the work place, the home office is the industrial application of the home. (I am aware that for much of the world and for much of the past, the house has usually been the site of productive work – but this arrangement has not always been desirable. Customarily it has been the necessary means for people to function as both parents and workers simultaneously.)



From Soho to SoHo to SoHo. From London bohemian enclave and neighbourhood of immigrant restaurants to the Lower Manhattan area of artist-led industrial rehabilitation to the present day acronym for a burgeoning office equipment market: the Small office/

Home office. By the year 2000 one out of every two houses in the U.S. will have an office.² As the sign in a storefront window reads: "La-Z-Boy Office Furniture."



Discreet Logic is a software development company whose products include special-effects programs used in the making of films such as Titanic, Forrest Gump, Jurassic Park and others. Theirs is the very serious work of play – the amusement industry. The Discreet Logic offices are in a recycled shipfitters building (whose white painted signage "J. & R. Weir Boiler & Plate Shop, Machine & Fitting Shop, etc." still encircles the exterior brick walls and whose principal working material – steel – is the signatory material of the designers) in the old part of Montréal, near the river, the harbour wharves and the now disused grain elevators (which Le Corbusier thought so monumental).

NEC ad: "Success is no longer about where you work. That's just geography. It's about how you work." Yet, geography matters. Though the nature of that geography is contentious. Rosalyn Deutsche's critique of the knowable fixed space and a grounded geography is anti-foundationalist and against the resistance to difference and also a sometimes casually considered assault on ontological security.³

For Kafka, spatial flux and unpredictability were aspects of an arbitrary and inscrutable power: "And besides, there are several roads to the Castle. Now one of them is in fashion, and most carriages go by that, now it's another and everything drives pell-mell there. And what governs this change of fashion has never yet been found out. At eight o'clock one morning they'll all be on another road, ten minutes later on a third, and half an hour after that on the first road again, and then they may stick to that road all day, but every minute there's the possibility of a change."⁴

"There is a down side to working from home, according to William Michelson, a sociologist at the University of Toronto. Such employees may be more productive, but they work longer hours, spend far more time alone, and less time pursuing leisure activities than regular workers."⁵



The ideal of a life in which the spheres of work and domesticity are joined in harmonious tandem, a life in which the long-lived artist is often cited as an example, masks the frequent toxic effect: the traditional creative type is entirely committed to his work and either sweeps his family up in it or sweeps them aside. Thomas Mann's son remembered with bitterness the silence that was enforced upon his childhood so that the old man could write in peace. Alexander Solzhenitsyn simply told his wife that a great writer could only afford his family so much of his time. Five percent, to be precise.

In the mid-Nineties the Weir building was deserted and appropriated as a site for raves, which the police frequently raided.

"Indeed, even our mere architects, in their designs for habitual buildings, put on their mask of impiety and make interior spaces for infinite changeabilities. They have misplaced, somewhere on their drawing boards, the inherited knowledge of their craft, which was space made stable and trustworthy."⁶ Symbol of exclusion and refusal – an architectural "No!" – the fixed wall is not a member of our current set of ideals. The more symbolically attuned moveable divider, on the other hand, offers openness, infinite flexibility and possibility.



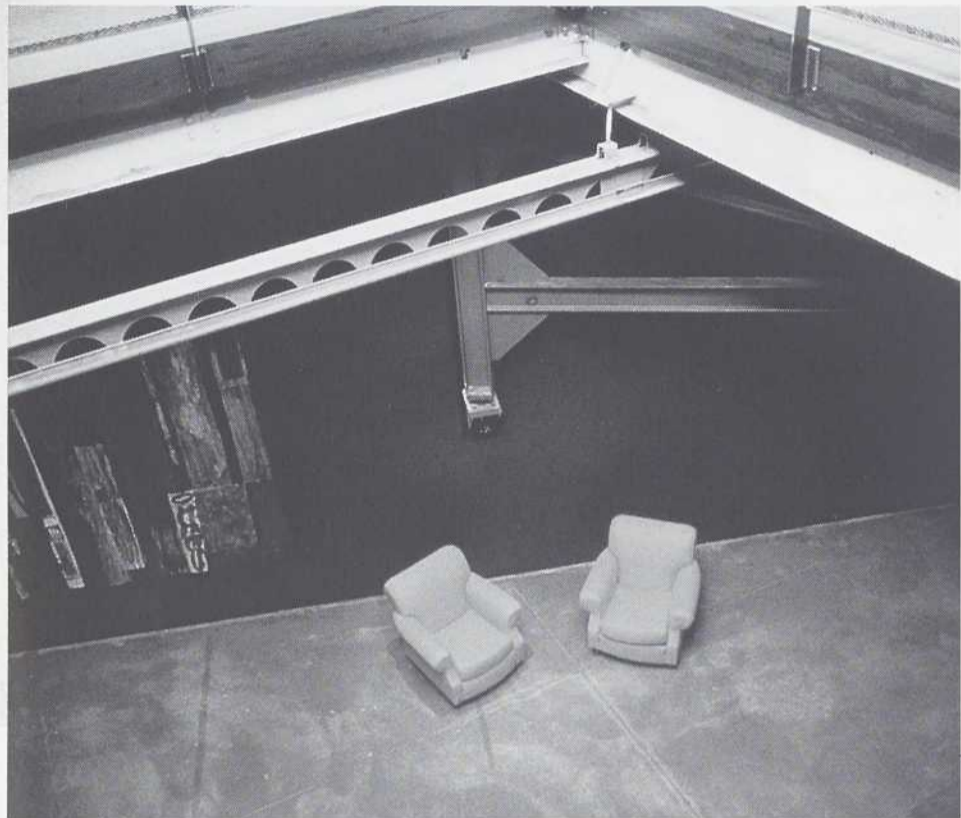
There remains a raw industrial patina of rust and unevenly painted steel. Some of the steel beams no longer bear anything but are instead suspended like industrial festooning. Functional piping, utilities and the elevator are all exposed. Everything is open and light. The furniture is monochromatic, functional and very comfortable. The effect is serious but casual – there is the debiarchalized informality that you would expect in a contemporary software company. (Casualness of dress and conduct: sign of the domestication of work. However expansive they eventually become, computer software developers want to maintain that atmosphere of the basement or garage their work initially emerged from.) The ground floor work area is a large undivided space with a series of long parallel tables on which are computer stations, including high resolution monitors.

"For far too long the accent was placed on creativity. People are only creative to the extent that they avoid tasks and supervision. Work as a supervised task – its model: political and technical work – is attended by dirt and detritus, intrudes destructively into matter, is abrasive to what is already achieved, critical toward its conditions, and is in all this opposite to that of the dilettante luxuriating in creation."⁷

Reviewing Lars Tunbjork's photographs of New York office interiors, Herbert Muschamp noted that what overcame the Grid of the contemporary office plan was the Mess: the papers, wires and other overflow from function. How people messed around with the spaces they were allotted was how they reclaimed these spaces as their own. The Mess, he claimed, "takes over the function once performed by decoration."⁸

In the case of the photographer Lynn Cohen, her camera constructs a Cartesian box of external regard applied to a space and volume which can then be visually measured. But this apparatus is put in a place that is inhabited, that is to say, a phenomenological space. The result seems discordant: the rooms have been made with non-visual criteria, criteria of specialized use and application, designed not to be looked at but to function.

In an earlier time, modernist artists presented life models which included a large component of pleasure and *play*. The reputation of contemporary artists seems entirely lacking in a ludic element. There is little of that light, childlike, purposeless play. Like many careerists, artists are reluctant to show any lack of seriousness or effort. Even what passes for leisure – exercise regimes, self-improving hobbies, extreme sports, or mass media entertainment – is entered into as work of another kind.⁹ When art and life or work and life are joined in the same space there is no alternate refuge region. Work comes to colonize the whole territory.



ALL PHOTOGRAPHS IN THIS ARTICLE ARE FROM DIANA SHEARWOOD'S PHOTOGRAPHIC SERIES, *THE ZONE*, 1997, COURTESY THE ARTIST. THEY WERE ORIGINALLY EXHIBITED AS LARGE-FORMAT INK JET PRINTS AT QUARTIER ÉPHÉMÈRE (1998) AND HAVE BEEN PUBLISHED IN A BOOK OF THE SAME TITLE.

NOTES

1. Iver Peterson, "City's Artists Are Its Pride and Something of a Pain," *New York Times*, May 23, 1999, p. 28.
2. *Barron's*, December 7, 1998.
3. Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
4. Franz Kafka, *The Castle*, trans. Willa and Edwin Muir, Harmondsworth: Penguin, 1968, p. 203.
5. *Globe and Mail*, October 5, 1998.
6. Philip Rieff, *Fellow Teachers*, New York: Dell, 1975, p. 21.
7. Walter Benjamin, Karl Kraus in *Reflections*, trans. Edmond Jephcott, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
8. Herbert Muschamp, "The Office's Subconscious," *The New York Times Magazine*, January 18, 1998, p. 32.
9. "Q: What are you looking at lately? A: I watch a lot of television for research. 'Ally McBeal,' 'Buffy the vampire slayer,' and 'Xena the warrior princess' are my favourite shows. I do 'content analysis' as I watch." Daniel Pinchbeck interviews Sam Samore in "NY Artist Q & A," *The Art Newspaper*, May 1999, p. 69.

Robert Graham is an art critic living in Montréal.

Selon l'auteur, les récents développements technologiques en informatique et en communication n'ont pas pour seul effet d'annuler la distance; ils bousculent également les normes de division spatiale, comme ces lieux distincts que sont la «résidence» et le «bureau». Avançant que les artistes habitant des lofts ont été les pionniers dans l'unification des sphères privées et de travail, cet essai examine cet idéal qui consiste à combiner espaces domestique et professionnel, de même que les effets parfois «nocifs» qui en découlent. Les bureaux des Discreet Logic, conçus par Atelier in situ, offrent toutefois un exemple stimulant de «simplicité non hiérarchisée», où le sérieux et le moins sérieux coexistent.



THOMAS DEMAND, CORNER, 1996, CHROMOGENIC PRINT ON PHOTOGRAPHIC PAPER AND DIASEC, 57.5 X 80"; PHOTO: COURTESY 303 GALLERY, NEW YORK.

L'Architecture virtuelle

**TEXTURES,
PAYSAGES ET CYBORGS**

ANTOINE PICON

Le développement du virtuel est souvent présenté comme une nouveauté radicale qui serait fondée sur l'alliance du matériel et de l'immatériel. Cette alliance est pourtant constitutive de notre expérience quotidienne du monde. Nous percevons en effet la réalité physique qui nous entoure par l'intermédiaire d'une trame serrée de signes et de symboles immatériels. Ils nous permettent de reconnaître des formes et des objets, des textures et des ambiances.

En cette fin de XX^e siècle, il y a bien plus en jeu dans l'avènement du virtuel que l'alliance, même de plus en plus poussée, entre le matériel et l'immatériel. Étymologiquement, comme le rappelle le sociologue des sciences Bruno Latour dans un ouvrage récent¹, le virtuel est ce qui est plein de vertus et ne demande par conséquent qu'à s'actualiser. Le virtuel ne se contente pas d'imprégner la réalité; il la travaille comme une sorte de levain. Il y a toujours eu du virtuel à l'œuvre au sein de la réalité. Ce qui est neuf, c'est la volonté de donner à voir son travail et de faire de ce dévoilement un principe de création.

La volonté de montrer le virtuel à l'œuvre explique peut-être l'étrange imitation du monde physique, de l'espace en trois dimensions et des choses pesantes, qui caractérise aussi bien l'univers des jeux électroniques que celui des sites Internet. Aussi spectaculaires que soient ses résultats, un tel mimétisme a quelque chose de déconcertant, voire même de décevant, là où on aurait pu s'attendre à une prise de distance, à une émancipation comparable à celle de la peinture moderne par rapport aux canons de la figuration. Tout se passe comme si l'on ne pouvait donner à voir le virtuel que sous les espèces du simulacre, en référence à un univers matériel transformé en décor. Mais peut-être ne s'agit-il que d'une phase transitoire, en attendant que le cybermonde atteigne sa vitesse de libération.

Il y a toujours eu du virtuel: depuis la Renaissance au moins, l'architecture a-t-elle jamais été autre chose qu'un ensemble de virtualités? Le projet représente une virtualité qui aspire à devenir réelle. Ce caractère virtuel s'est encore renforcé à partir du XVIII^e siècle, avec la multiplication de propositions théoriques, d'«architectures de papier» destinées à renouveler la réflexion sur le projet plutôt qu'à connaître une réalisation immédiate². Imaginées à la veille de la Révolution française, les compositions colossales d'un Étienne-Louis Boullée, bibliothèque, cathédrale ou pyramide, doivent être replacées dans cette perspective, au même titre que les projets élaborés dans les années 1960-1970 par Archigram, Archizoom ou Superstudio³.

Plus généralement, la discipline architecturale fait elle-même figure de virtualité de la construction. Elle renvoie à la possibilité pour le bâtiment de se transformer en œuvre signifiante, en «grand livre de l'humanité», pour reprendre l'expression employée par Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, au lieu de n'être qu'un simple assemblage de formes et de matériaux⁴. L'architecture représente une alternative plus encore qu'un ensemble figé de savoirs et de pratiques.

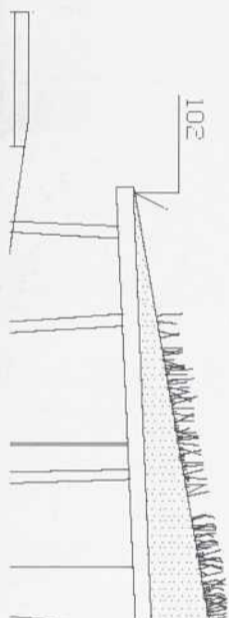
Qu'y a-t-il de fondamentalement nouveau dans l'avènement de l'architecture virtuelle qu'on nous promet de manifester en catalogue d'exposition⁵? Cette question ne saurait être envisagée indépendamment de la définition de l'architecture virtuelle. Quelle acception lui donner? S'agit-il de structurer le cyberspace comme l'architecture courante cherche à agencer les séquences de l'espace à trois dimensions? L'architecture virtuelle pourrait aussi résider dans une association étroite, inédite, entre l'espace et le cyberspace. En retrait de ces approches très littérales de son caractère virtuel, on peut enfin la définir comme une architecture intimement liée à la manipulation de l'outil informatique, que ce soit par l'intermédiaire des méthodes de projet, ou au plan de la forme architecturale qui en résulte.

C'est cette liaison entre architecture et outil informatique que nous voudrions retenir ici. Pour l'instant, le développement des pratiques de structuration du cyberspace nous semble en effet présenter des conséquences beaucoup moins radicales que ce que l'on a pu écrire parfois⁶, dans la mesure où le virtuel imite assez platement la réalité en trois dimensions. Il y a souvent plus de nouveauté dans l'application de l'informatique au projet d'architecture que dans la transposition de la notion de projet au cyberspace.

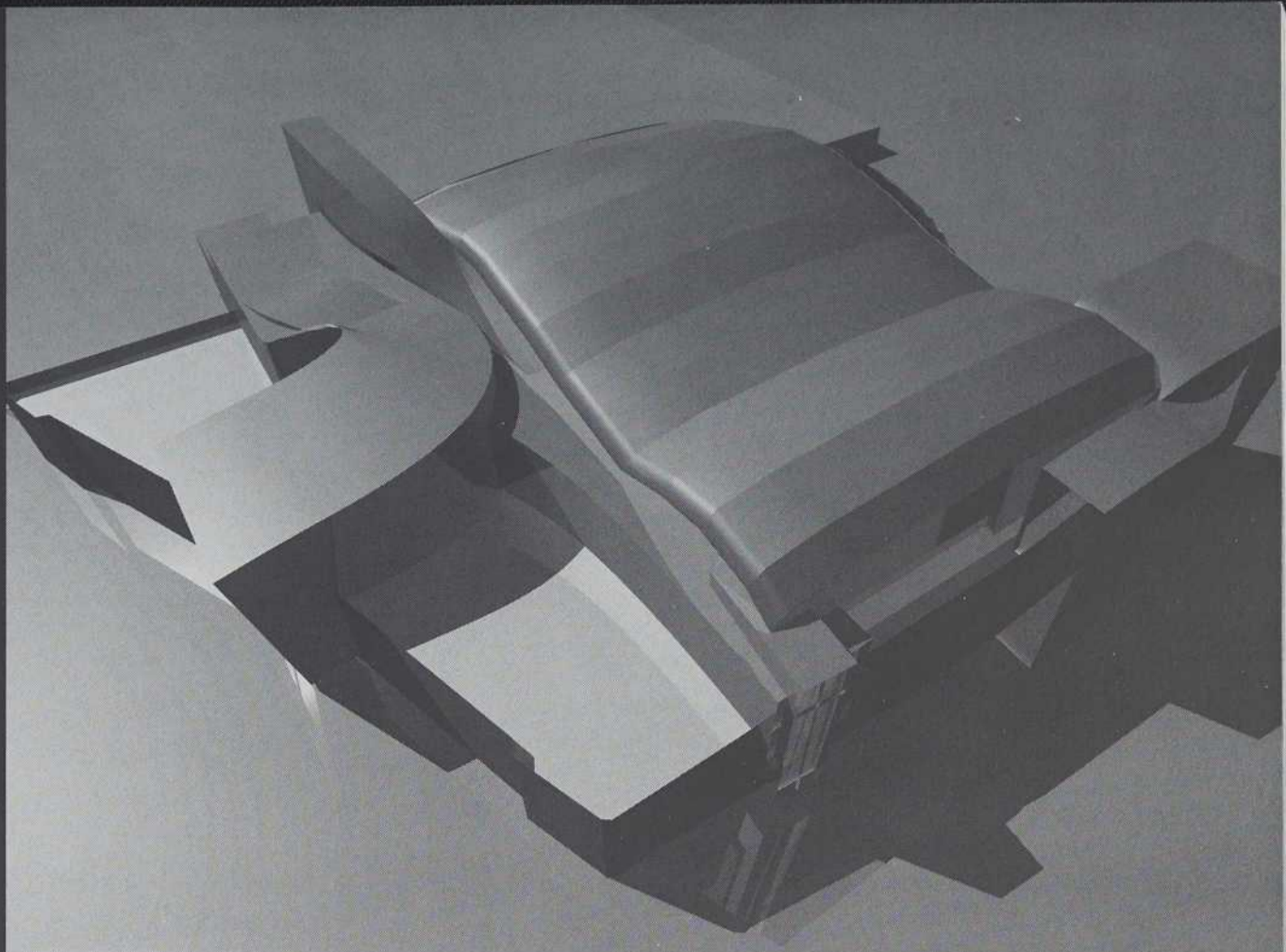
La nouveauté tient d'abord à la fusion qui tend à s'opérer entre les registres autrefois distincts du projet de bâtiment et du projet théorique. Tout se passe comme si la ligne de partage entre l'architecture à vocation concrète et l'«architecture de papier» se trouvait abolie au profit d'une pratique constamment expérimentale. Ce statut expérimental n'est pas sans précédent. La plupart des avant-gardes architecturales de ce siècle, à commencer par le Mouvement Moderne, l'ont revendiqué pour leur production. Jamais toutefois, l'architecte ne s'est trouvé confronté à autant d'outils porteurs d'innovation, des outils à la fois matériels et mentaux.

Côté matériel, il est inutile de revenir sur les multiples implications de la civilisation du numérique dans laquelle nous entrons en cette fin de XX^e siècle. Du point de vue de l'outillage mental qui se trouve mis en jeu, on ne peut qu'être frappé par l'importance prise par la topologie et les transformations qu'elle autorise, par les notions de champ et de flux, par une intuition s'attachant à des thèmes plus énergétiques que cinématiques. Sous la plume de théoriciens comme Greg Lynn, cet ensemble de glissements se trouve interprété en faisant appel à l'opposition entre Descartes et Leibniz emblématique du passage de la cinématique à la dynamique, à des philosophes contemporains comme Gilles Deleuze ou Paul Virilio, à des pionniers de l'étude des animations et des flux comme Étienne-Jules Marey⁷. La géométrie des baroques ou l'étude des systèmes non linéaires font aussi partie des références que l'on mobilise volontiers. Mais plus encore qu'à l'éventail de ces références, variable d'ailleurs d'un auteur à un autre, c'est aux enjeux qu'elles véhiculent qu'il convient de prêter attention.

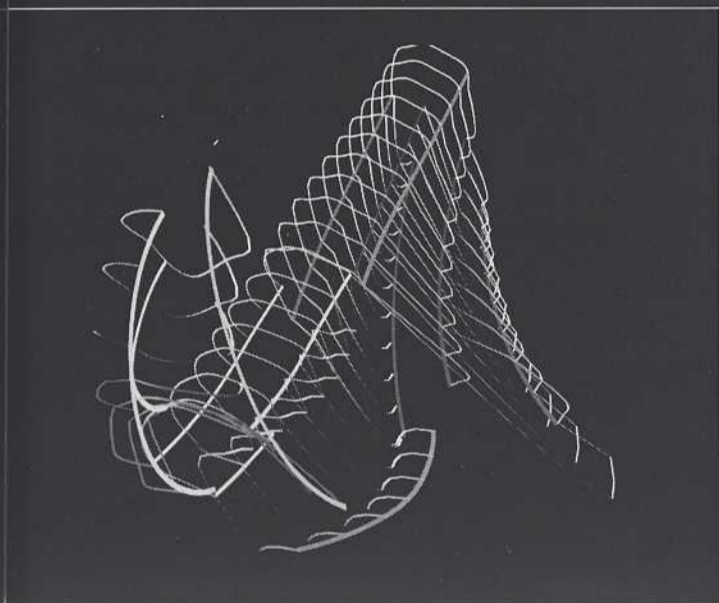
On assiste tout d'abord à une déstabilisation de la forme architecturale, puisque celle-ci devient une sorte d'arrêt sur image, de coupe au sein d'un processus de transfor-



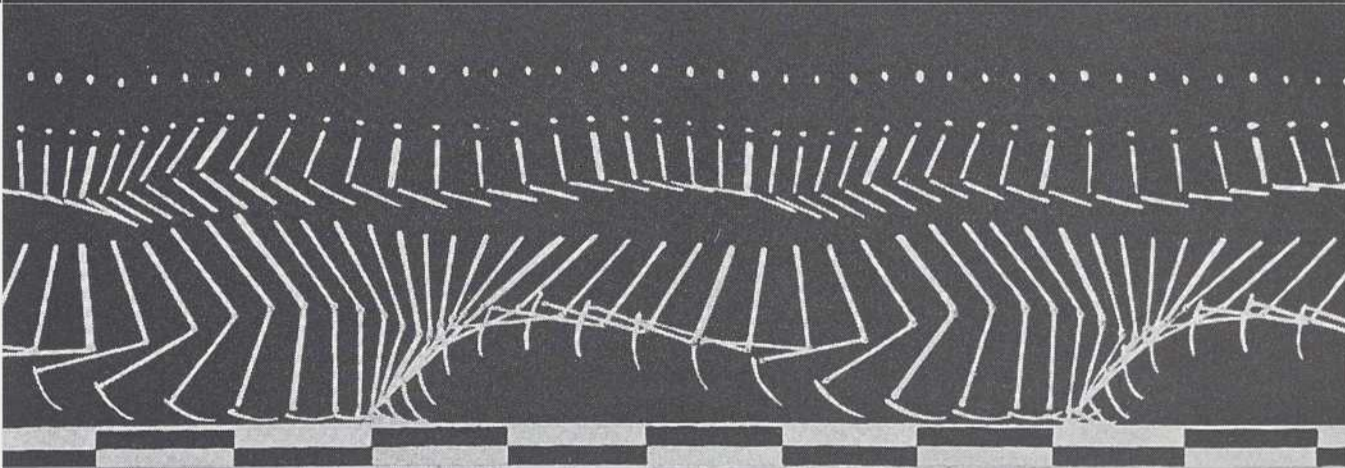
ure et
ns re-
ement
espace
onsé-
que ce
mesure
éalité
us de
mati-
trans-
space.
usion
outre-
u pro-
la li-
ation
trou-
stam-
men-
tr des
cle, à
l'ont
rou-
conté
des
r sur
ation
is en
e de
jeu,
ance
ions
p et
des
ques.
Greg
ouve
en-
du
que,
me
iers
me
ba-
ires
bi-
er-
l'an
lles
ion.
ille-
que
ge,
for-



GREG LYNN FORM, MICHAEL MCINTURF ARCHITECTS & GAROFALO ARCHITECTS, KOREAN PRESBYTERIAN CHURCH OF NEW YORK; PHOTO CI-DESSUS: JASON VALDINA; PHOTO CI-CONTRE TIRÉE «GLYNN@IDT.NET».



CI-CONTRE: GREG LYNN FORM & FABIAN MARCACCIO, TINGLER, MUSÉE SÉCESSION DE VIENNE; PHOTO: MARGHERITA SPILUTTINI.
CI-DESSOUS: ÉTIENNE-JULES MAREY, CHRONOPHOTOGRAPHIE DE LA COURSE DE L'HOMME EN COSTUME NOIR, 1883, PHOTOGRAPHIE «PARTIELLE» OU «GÉOMÉTRIQUE», 13 X 18 CM (ENVIRON); PHOTO TIRÉE DE E.J. MAREY, 1830/1904. LA PHOTOGRAPHIE DU MOUVEMENT (CENTRE GEORGES POMPIDOU MNAM, 1977).



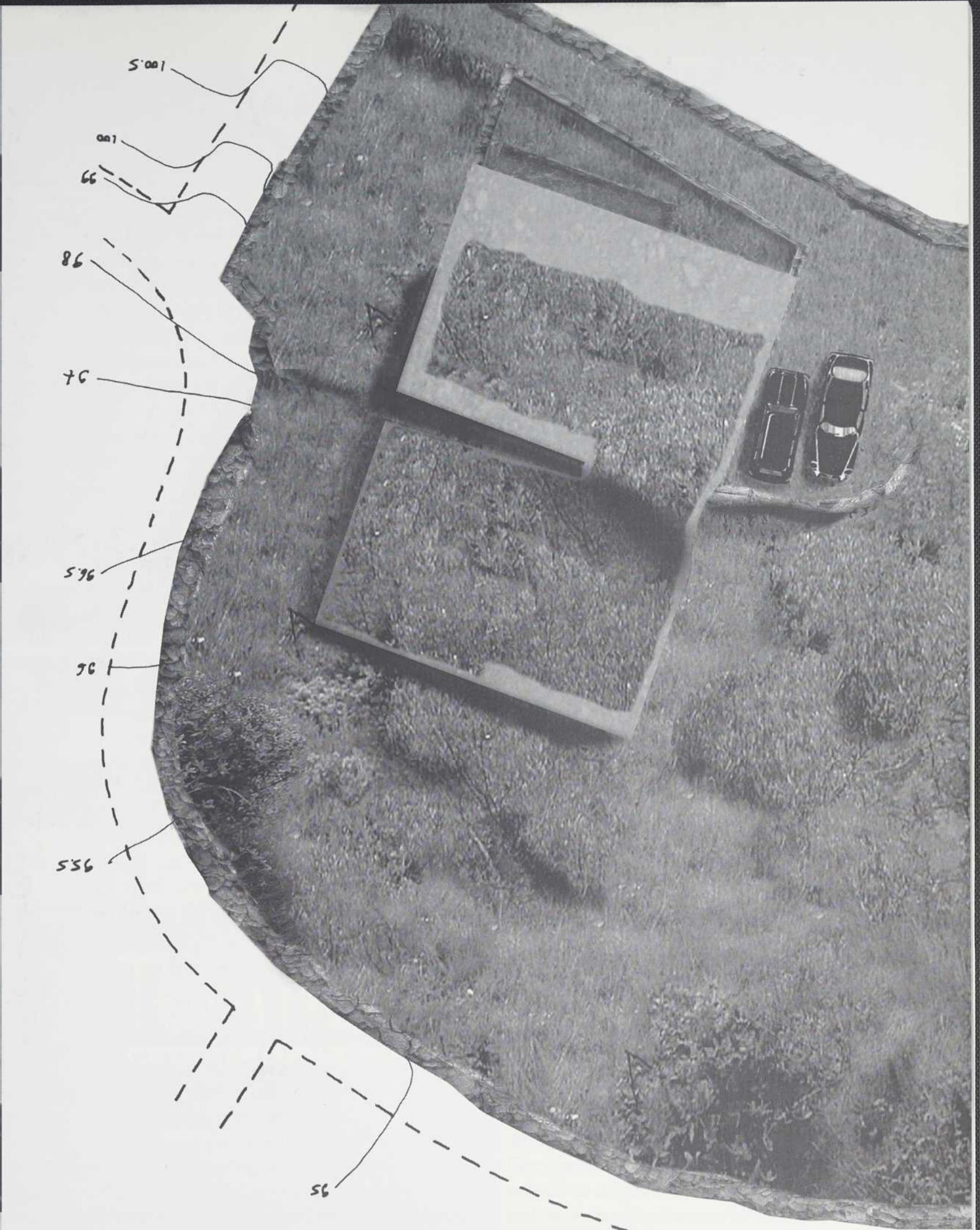
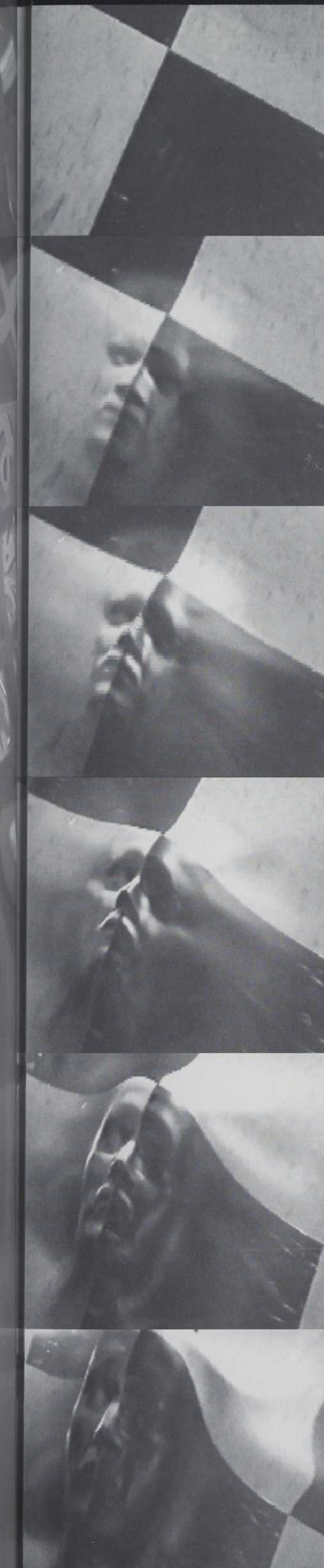
mation continu. Bernard Cache et l'agence Objectile se montrent particulièrement clairs sur ce point lorsqu'ils présentent leur projet de Pavillon Sempër comme «un cas particulier dans une série illimitée entièrement produite par des machines à commandes numériques⁸». Cette déstabilisation peut également se lire dans les allers-retours fréquents qui s'opèrent entre un vocabulaire de volumes arrondis, mous, aux connotations souvent organiques, et un registre rappelant davantage le monde minéral dans ce qu'il a de plus acéré, les cristaux ou le verre brisé. Poches et bulbes d'un côté, tiges, lames et pointes de l'autre, l'association fréquente de ces éléments quelque peu contradictoires témoigne des incertitudes qui assaillent la forme architecturale. Prise dans des champs de force et des flux, soumise à des polarités, celle-ci semble perdre progressivement le caractère pérenne de l'objet pour apparaître comme une configuration transitoire. Un



GREG LYNN FORM, MICHAEL MCINTURF ARCHITECTS & GAROFALO ARCHITECTS, KOREAN PRESBYTERIAN CHURCH OF NEW YORK, PHOTO TIRÉE DE «GLYNN@IDT.NET».



BERNARD CACHE ET
PATRICK BEAUCÉ
(AGENCE OBJECTILE),
PAVILLON SEMPER
(DÉTAILS DE TEXTURES),
1999, MATÉRIAUX
MIXTES, CUBE DE 2,3 M
DE COTÉ; PHOTO:
PATRICK RENAUD ET
MARIE COMBES.



ROCHE, DSV & SIE. P.
LE PLIS/LA BARAK,
1999, MAQUETTE;
PHOTO: MUTATIONS
@MORPHES.

EXTRAIT DU FILM TERMINATOR;
PHOTO: MUTATIONS @MORPHES.

François Roche ne dit rien d'autre lorsqu'il affirme vouloir «rendre équivoque l'objet architectural, et le contraindre à s'extraire du réel⁹».

La déstabilisation de la forme va souvent de pair avec l'accent mis sur des programmes éphémères, kiosques, espaces d'exposition, habitats mobiles. L'hésitation des maîtres d'ouvrages en face d'une production largement expérimentale n'est pas seule en cause dans cette orientation programmatique. L'architecture virtuelle semble souvent renouer avec la notion d'*ephemeralization* chère à Buckminster Fuller¹⁰. Il s'agit pour elle

de réinscrire le projet au sein d'une gamme de temporalités plus riche et plus différenciée que celle qui sert de référence aux édifices traditionnels, une gamme incluant le court et le moyen terme du service rendu à un client, au lieu de viser uniquement la permanence du monument.

Est-il possible de remettre en cause le désir de stabilité dont l'architecture constitue un mode d'expression privilégié sans se condamner à la marginalité? L'architecture virtuelle pourrait bien rencontrer l'une de ses limites dans le plébiscite dont la notion

de patrimoine fait aujourd'hui l'objet¹¹. Depuis ses origines, l'architecture avait embrassé le parti de la permanence. Peut-elle s'accommoder d'un mode d'existence dont la fugacité évoque celle des écrans d'ordinateur?

Les formes de l'architecture virtuelle semblent prises en étau entre deux registres constamment sur le point de les happer: celui des trames, des motifs et des textures d'un côté, celui du paysage, un paysage numérique le plus souvent urbain, de l'autre. Tantôt la forme fait figure de motif susceptible de se répéter à l'infini, tantôt elle se confond avec la ville ou le territoire, au point de devenir parfois un environnement, à l'instar de ces paysages de données, *datascares*, des Hollandais de MVRDV. Son échelle n'est guère plus stable qu'elle.

Cette alternative a quelque chose à voir avec l'opposition entre abstraction et concrétude, entre schéma et image, qui hante la culture numérique en cours de constitution. Mais elle renvoie surtout aux questions du proche et du lointain, de la présence et de l'absence. Car le motif présuppose une vision rapprochée, macroscopique, tandis que le paysage naît de la distance qu'observe celui qui le contemple, l'éloignement jouant le rôle d'une sorte de microscope. Le motif est aussi complet en lui-même. Il n'y a rien à lui rajouter; il suffit de le répéter. À l'inverse, le paysage est toujours la trace d'une incomplétude, d'un manque que tous les projets du

monde ne suffiront pas à combler. Le paysage naît aux franges du site et des objets qui le peuplent. Il renvoie à l'univers du récit, à un monde de significations que l'on n'a pas sous les yeux¹². En ce sens, il est toujours hanté, que ce soit par les bergers d'Arcadie ou par les personnages des fictions d'aujourd'hui. Textures et paysages: ce qu'évoque peut-être ce face-à-face, c'est le rapport entre une réalité en passe de se transformer en hyper-réalité par effet de grossissement macroscopique, et un virtuel perçu sous les espèces de ce qui demande à advenir, du récit de ce qui n'est pas encore là. Entre textures et paysages, les formes de l'architecture virtuelle se donnent à voir au sein d'une indécision fondamentale quant à la distance à laquelle il convient de les apprécier.

Chez de nombreux concepteurs, cette indécision trouve sa contrepartie dans une volonté de pragmatisme en rupture avec le caractère utopique revendiqué par de nombreuses avant-gardes de ce siècle¹³. L'architecture virtuelle se veut généralement en phase avec des processus comme la Mondialisation, même si elle se propose fréquemment d'en corriger les excès. Mais peut-on être de son temps en suspendant indéfiniment la question de la distance à laquelle se placer pour apprécier le travail de projet et sa signification? L'ambiguïté entretenue sur ce point rejoint celle du sujet visé par l'architecture virtuelle. Il ne saurait y avoir en effet de regard sans un sujet qui regarde. Quel sujet présupposent les manipulations de la forme architecturale permises par les ordinateurs? S'agit-il du cyborg, ce mixte de chair et de machine, de nature et de technologie, comme nous en avons fait l'hypothèse dans un essai récent¹⁴? En faisant aussi bien appel aux perceptions naturelles qu'à la saisie intuitive de processus pourtant indissociables de l'utilisation d'outils numériques, comme le *morphing*, l'architecture virtuelle semble aller dans ce sens. Par-delà son souci d'efficacité, il lui reste peut-être à s'interroger sur les implications sociales et politiques d'une telle orientation. L'architecture a toujours eu partie liée avec le politique. Une politique pour cyborgs est-elle envisageable et à quel prix?

NOTES

1. Bruno Latour, Émilie Hermant, *Paris ville invisible*, Les Empêcheurs de tourner en rond, La Découverte, Paris, 1998.
2. Cf. sur ce thème Antoine Picon, «Pour une Généalogie du statut du projet», in *Cahiers du CCI*, n° spécial «Mesure pour mesure, architecture et philosophie», juillet 1987, p. 37-43.
3. Sur les projets d'Étienne-Louis Boullée, lire Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'Architecture classique à l'architecture révolu-*

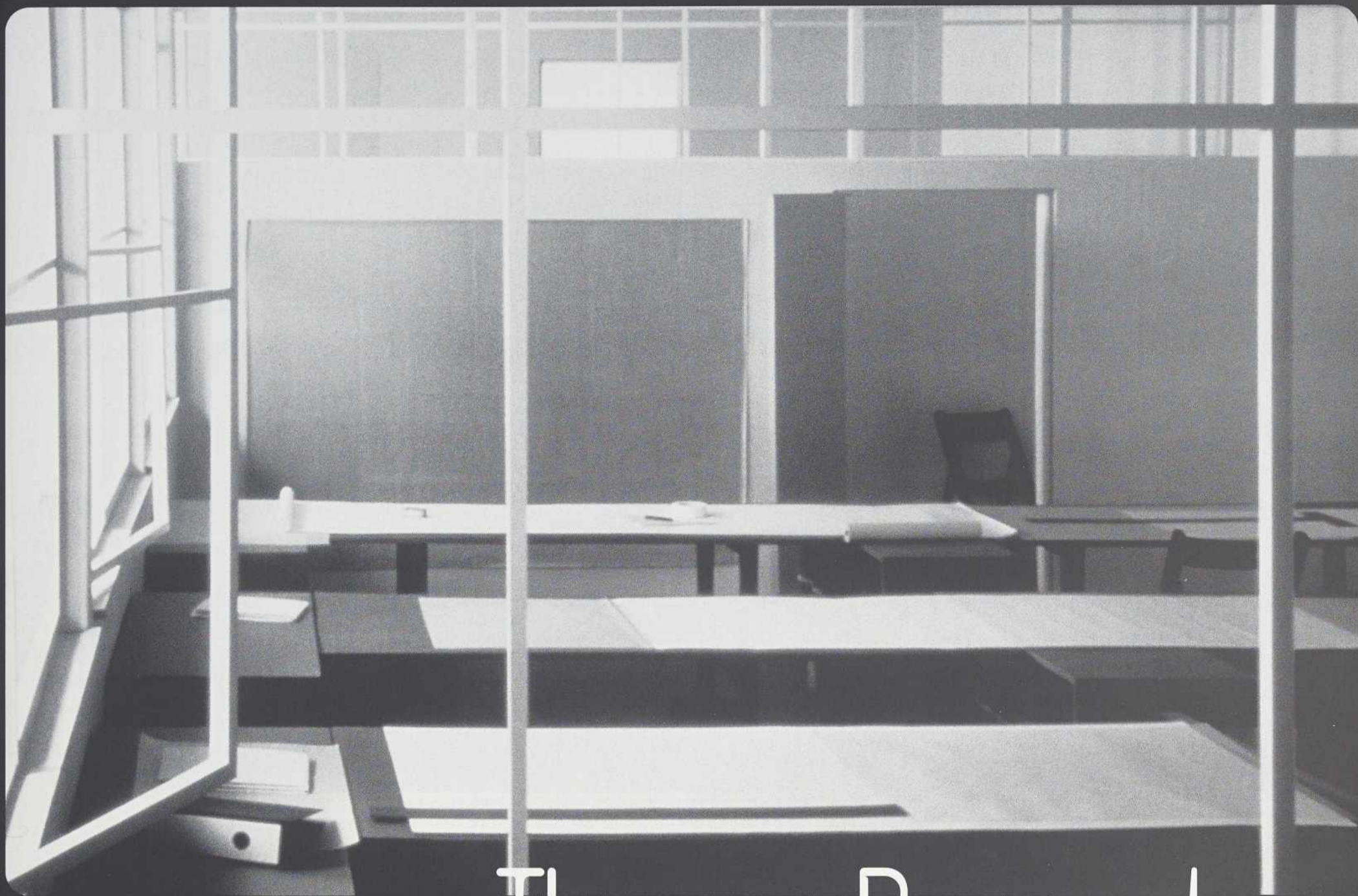
tionnaire, A.M.G., Paris, 1969. Sur Archigram, Archi-zoom et Superstudio voir par exemple *Archigram*, catalogue d'exposition, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1994; Dominique Rouillard, «"Radical" architettura», in *Tschumi une architecture en projet: Le Fresnoy*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 89-112.

4. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, 1831, réédition Le Livre de poche, Paris, 1998, p. 281.
5. Cf. le récent catalogue de l'exposition ArchiLab organisée du 17 avril au 30 mai 1999 à Orléans. Marie-Ange Brayer, Frédéric Migayrou (dir.), *ArchiLab*, Ville d'Orléans, Orléans, 1999.
6. Un William Mitchell défend le point de vue inverse dans *City of Bits. Space, Place and the Infobahn*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1995.
7. Greg Lynn, *Animate Form*, Princeton Architectural Press, New York, 1998.
8. M.-A. Brayer, F. Migayrou (dir.), *op. cit.*, p. 182.
9. François Roche *et al.*, *Mutations @morphes*, HYX, Orléans, 1998, p. 9.
10. Voir sur cette notion Martine Pawley, *Buckminster Fuller*, Trefoil, Londres, 1990.
11. Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Le Seuil, Paris, 1992.
12. Sur cette dimension narrative du paysage, lire par exemple Augustin Berque, *Les Raisons du paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, Paris, 1995; Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997.
13. Cf. Frédéric Nantois, «Archi-lab 1999», in *AMC. Le Moniteur Architecture*, n° 98, mai 1999, p. 26-28.
14. Antoine Picon, *La Ville territoire des cyborgs*, Les Éditions de l'imprimeur, Besançon, 1998.

L'auteur tient à remercier Odile Fillion pour son aide lors de la préparation de cet article.

Antoine Picon est ingénieur, architecte, historien et professeur à l'École nationale des Ponts et Chaussées. Il travaille sur les relations entre l'architecture, l'urbanisme, les sciences et techniques. Il a dirigé l'exposition «L'Art de l'ingénieur» présenté à Beaubourg en 1997 et est l'auteur de *La Ville territoire des cyborgs* publié aux Éditions de l'imprimeur en 1998.

The author proposes that virtuality has always existed and that in a certain way architecture is nothing but an ensemble of virtualities. In his view, the novelty today resides in the will to show one's work and to turn this development into a creative principle. Based on this assertion, virtual architecture is located within the association of space and cyberspace, in its links to computer equipment handling. With examples drawn from the work of Bernard Cache, François Roche and Greg Lynn, the author attempts a definition of what he calls the "destabilization of the architectural form."



Thomas Demand

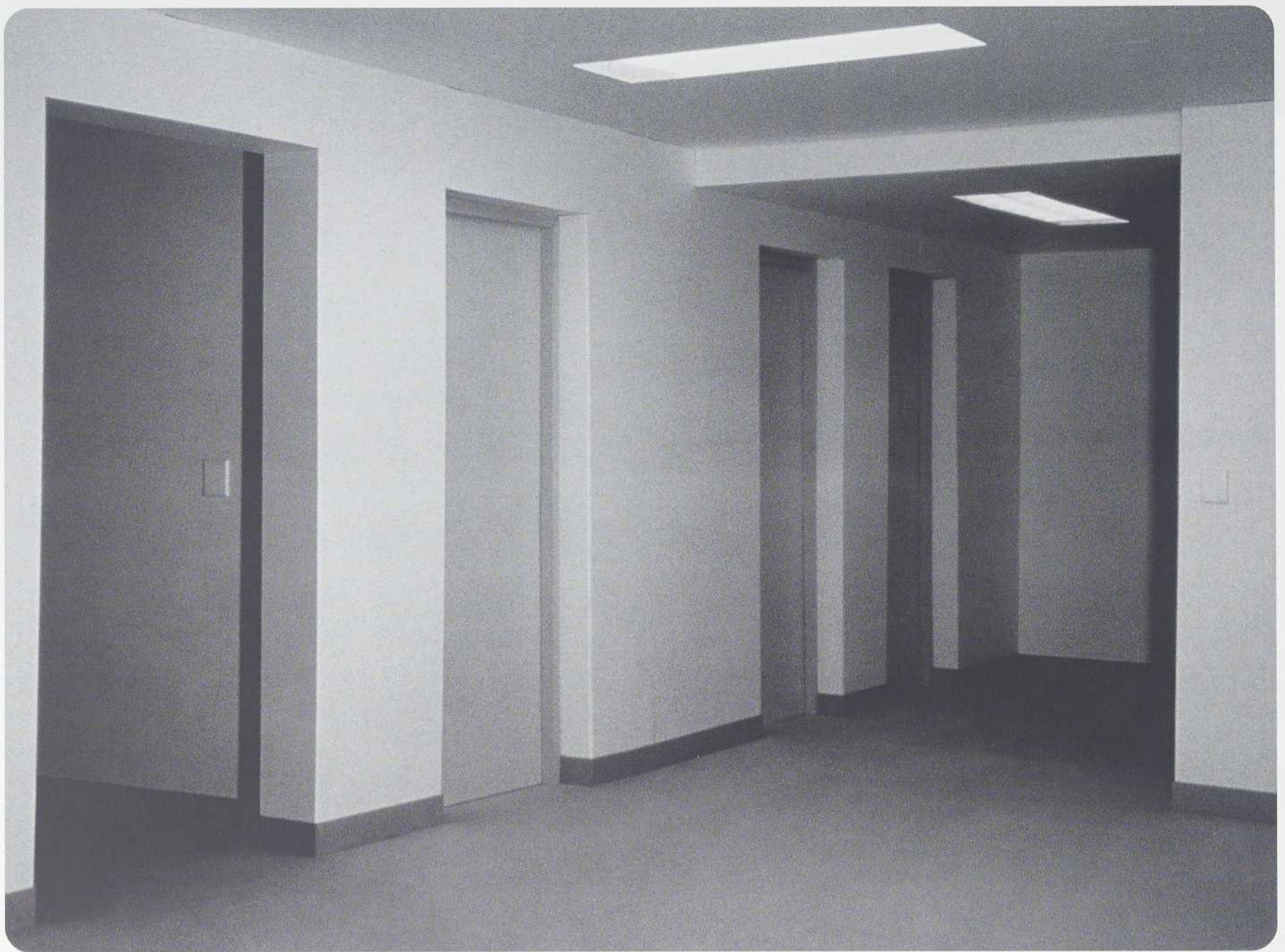
CATASTROPHIC SPACE

› STEPHEN HORNE ◀

The photographic constructions of Thomas Demand are immediately striking for their evocation of photographic power, a power that so strongly provokes feelings of absence that it becomes equally an event of violence. The sources and nature of that violence seem, in this case, to be something essential to that way of seeing that we call photography. Other aspects of Demand's works situate that way of seeing in relation to that specific aspect of modern rationalism elsewhere called "the age of the world view."¹

Banal scenes such as offices, corridors and garages feature prominently in Demand's photography. In *Office* (1995), a disordered room contains a table strewn with paper, files, envelopes, and all the materials of administrative order have been spilled into chaos, a place where some sort of abrupt intervention has taken place. In action frozen like a crime scene photo, an emptiness appears that is also a flatness bordering on psychosis, like an on-hold movie set from which the

THOMAS DEMAND,
DRAWING ROOM, 1996,
CHROMOGENIC PRINT
ON PHOTOGRAPHIC
PAPER AND DIASEC,
73.5 X 113.5";
PHOTO: COURTESY 303
GALLERY, NEW YORK.



CORRIDOR, 1995, CHROMOGENIC PRINT ON PHOTOGRAPHIC PAPER AND DIASEC, 73.5 X 108"; PHOTO: COURTESY 303 GALLERY, NEW YORK.

crew, actors and action have been instantly evacuated. A photograph, no, a replica, but not something made but rather something transposed or translated by proxy without human touch. If there was violence, what violence? If Demand is concerned with violence, and many of his photographs suggest this, is it the violence depicted in his photograph of a break-in, or a destroyed room, or a room in which a murder has taken place, or is it the violent intrusion of photographic power, the violence of surveillance, of mimesis, or of rationalist bureaucracy? Bernard Tschumi's comments on violence in architecture are particularly pertinent to this discussion for the way in which he looks at both the ontological dimension – "violence is nothing but the polemical violence of difference"² – and the sociological – "Programmatic violence encompasses those uses, actions, events and programs that, by accident or design, are specifically evil and destructive."³

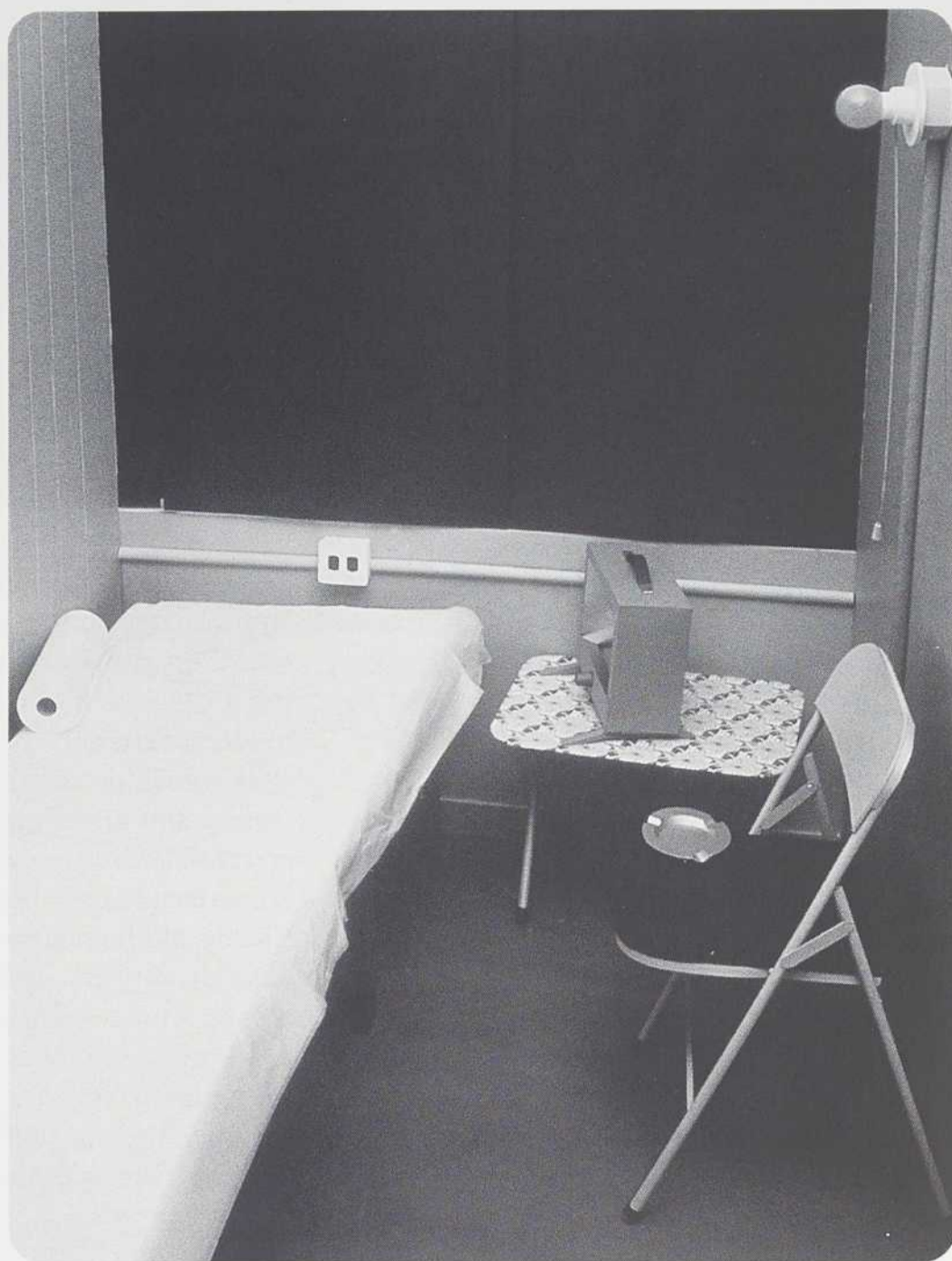
Mimesis maintains order; original and copy, the real and the representation, fixed in that sequence. However with Demand, the sequence "original" and "documentation" takes a more disjunctive form, the order of the sequence rendered unstable. But he does

maintain as a point of reference the experiential certainty of there having been an "original/real" event upon which he has "based" his reconstruction, an event or moment in space that was recorded, a trace fixed. We might say that Demand avails himself of photography's indexical aspect at the ontological level while simultaneously drawing on its sociological status as a conventionally coded sign. Neither one nor the other but working the intersection of the two.

Event in this case means equally the place as event or the action that has passed in a place. For example, in *Corridor*, a photograph of 1995, nothing takes place but the place itself, interstitial space, its oblique framing tracking back to the camera, and documenting an entrance or a threshold space. *Room* (1994), explicitly documents an event; the chaos and rubble of a damaged space is spread out for the camera, bits and pieces of interior construction lay torn from their supports and windows careen, but frozen, from their hinges. Here the narrative pulls apart into two and a play of substitution begins which inevitably returns and repeats the question of origination and difference. So far as Demand's photographs maintain their documentary (indexical) efficacy they refer to the

flow of time from which an initial document was formed. That diachrony forms one narrative which resurfaces in the gap if we become informed that the photograph *Room* "documents" the place in which Hitler carried out his activities as planner and executor of total space, and in which an attack was made on his life. Another narrative traces Demand's process itself, and this is again not immediately accessible, its presence disrupted by gaps which leave us in doubt, searching for clues or links to the "origins" of this problem. Experience itself is not here undermined; the uncertainty is "lived through" and qualifies that experience.

Certainly these images do not directly render the presence of any human occupants, although something does linger, and this lingering functions like a lure. In each photo, an emptying has occurred; and this lingering circles round in the feeling that we are witness to an act of sanitization. The room or built space in each photograph is just too clean, and a feeling of void abstraction appears where one would expect to find detail, traces or marks of utility and wear. Although in another sense, these are conventional documentary photographs in so far as they simply "record" what is in front of the camera.



PARLOUR, 1997, CHROMOGENIC PRINT ON PHOTOGRAPHIC PAPER AND DIASEC, 73.5 X 56.5"; PHOTO: COURTESY 303 GALLERY, NEW YORK.

The stability of any dualistic separation of fiction and the real is prevented where Demand has allowed slight "mistakes" in his model building craft; seams and cracks show occasionally. With this deconstructive procedure, Demand undermines any easy opposition between the abstract and the representational, catching us up in an instability which is not his end but the means.

Where Demand take us with this concern regarding the ontology of the referent is toward questions historical (the debate concerning the relationship of the aesthetic to the political in the context of the National Socialist cultural program), and their importance to the current struggles over the delineation of public and private space, and in regard to the architectural context, how the themes of chaos and order are played out in the relationship between the aesthetic and the political. Demand takes this moment as a point of reference from which to pose the issue of modern space and its proximity to fascist aesthetics' concern with permanence, eternity and the death wish that these modes of order imply. This might be extemporized on a little to say that what Demand does is a meditation on the catastrophic outcome of the reconstruction of European cities after

1945 in what was a simple continuation, even an acceleration of the "total planning" within which Western culture remains.

Indirectly evoking the ethos of European postwar reconstruction with *The Drawing Room* (1996), Demand has built a model of a room obviously used for designing or architecture with its carefully modulated lighting, its tables and tools of the trade such as devices for measuring and calculating. And, with an image such as *Diving Board*, Demand recalls images of the 1937 Munich Olympics and the tendentious Leni Reifenstahl in which the superior sporting abilities of the Aryan race were promoted. Although indirectly, a field of historically specific references is elaborated, especially in relation to the context of modern architecture. On the one hand, there is Demand's "erasure" of history and memory, while on the other his models frequently suggest Albert Speer and his fellow architects busily engineering their program of "total space" and then the appealing clean slate offered to Modernist planners and architects following the war's destruction of urban Europe.

The question of "photographic power" mentioned above might be answered by reference to the modern resentment against

time that is so constitutive of technological culture. Critiques of modernity from various perspectives have described the gradual emergence of a "rational" and total program of control. Demand's reconstructions of built spaces range from Hitler's headquarters to that of Bill Gates' office, spaces which integrate the sadistic space constructed by surveillance and bureaucratic management. Demand's selection of images pertains to a history of the rationalist hegemony, based in what Lyotard called our obsession to control time. These ideals are aspects of the resentment against time that prevails within the spatiality and temporality constructed by modern technique whether in the context of the National Socialist aesthetic with its goals of permanence and thanatos or the current use of digital devices for the compression of time, which effectively remove the "spacing" from the flows of temporality. Certainly much has already been written about photography's function as one of those devices for compression. Clearly National Socialism endeavored to surmount and subjugate what Levinas called "the insurmountable diachrony of time." Putting into practice Hitler's dictum, "No people live longer than the products of their civilization," mon-

uments were planned that were directly ruins, skipping the stage of functional architecture. Éric Michaud described this as a conception of monumentality that could “wake the community to itself, that is, the destiny inscribed within its primal dream of dying greater than it is.” In writing on the Third Reich’s architectural agenda, Michaud comments that books about architecture proliferated under the Third Reich: “These books accord an importance to models for future building equal to that of buildings already erected. The models, although still just tenuous dreams, are photographed as if they were already there, already constructed.”⁴ In these examples, the modern compression of time and the accompanying homogenization of space are linked with the death wish expressed in Hitler’s desire to skip directly over the present and into eternity.

Demand has very precisely described this aspect of his works:

The fleeting impression of objects that are immaculate and out of time due to complete absence of wear and tear, and the uniform condition of all the visible surfaces basically impart a theoretical, utopian worldview, which is now only shown in a photograph.⁵

Demand identifies certain aspects of building “after” photography, “after” the media. It is clear that he builds what he photographs and builds in a way that is similar to actual, conventional building technique; that is, he works with flat surfaces within a schema that is rectilinear and he follows a plan that is itself a framework. His plan is derived from photographs of actual built spaces and perhaps this term “framework” also describes the photograph itself, a perspectively ordered writing of what “was” a perceptual event, something seen. His paper reconstructions index the view and frame of the camera, his images are drawn from the media, and each indicates a practical/perceptual continuity between space as rendered by the camera and modern architectural environments.

Demand’s procedure is simple; he builds a model from a photo, and makes from it a second photo. However simple this procedure, it immediately establishes an ontological context of inquiry but also a complex set of factors is activated, factors which are central to modern spatiality, especially in the context of vision, of seeing. Henri Lefebvre’s description of the development of modern vision helps locate the sources of “photographic power”:

The gaze at the technical object, a passive gaze, attentive only to functioning, interested only in structure (disassembling and re-assembling) fascinated by that spectacle without background, complete in its transparent surface. This gaze becomes the prototype of the social act.⁶

The nature of the “structure” Lefebvre is describing is linked to the development of

linear perspective, initially formulated in Alberti’s *De Pictura* as “projecting the standardization and homogeneity of an infinitely extended physical space, consisted of a technique, a method for seeing and for organizing the visible world into a geometric composition, structured on evenly spaced grid coordinates.”⁷ This evolved into the rational ground plan in which all places come to be essentially equivalent, essentially interchangeable, a condition of modern planning and production.

These general points are sharpened in Demand’s own statement quoted above. Certain phrases here are crucial, “out of time,” “uniform. . . surfaces,” and that Demand’s buildings consist only of surfaces, “imparting a theoretical, utopian worldview.” Demand’s statement presents key terms in a well known description of Modernist architecture and urban planning; the uniformity and standardization of spaces in which space is conceived as an abstract continuum, quantifiable and homogeneous in such a way that *place* disappears. As a consequence of the disappearance of *place* so follows a disappearance of the inhabitant. Demand’s photographs make this disappearance entirely tangible; their quality as haunted emptiness, as mere space without “story” is certainly an indictment of modern media and architecture’s role in constructing a rationalist “public” space that is strikingly similar to the total space of fascist aesthetics.

Thomas Demand’s photographic works reveal an intricate intertwining of the photographic and the architectural in his critiques of hegemonic spatiality. That this is possible is not particularly surprising in itself; received opinion understands photography to be a causal factor in the rise of Modernist culture. But what is particular to Demand’s work is his play of one with the other, photography and architecture, in such a way that he traces out a myriad of linkages between rationalist Modernism, totalitarianism, and their manifestations in the production of “public space,” privatized through the technology of media and urban design.

NOTES

1. Martin Heidegger, “The Age of the World Picture,” in *The Question Concerning Technology*, New York: Harper & Row, 1977, p. 115.
2. Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996, p. 134.
3. *Ibid.*
4. Éric Michaud, “National Socialist Architecture as an Acceleration of Time,” *Critical Inquiry*, 19:2, Winter 1993, p. 220, ff.
5. Thomas Demand, quoted by Bernhard Burgi, in “Facts,” *Thomas Demand*, Kunsthalle Zurich, Kunsthalle Bielefeld, 1998.

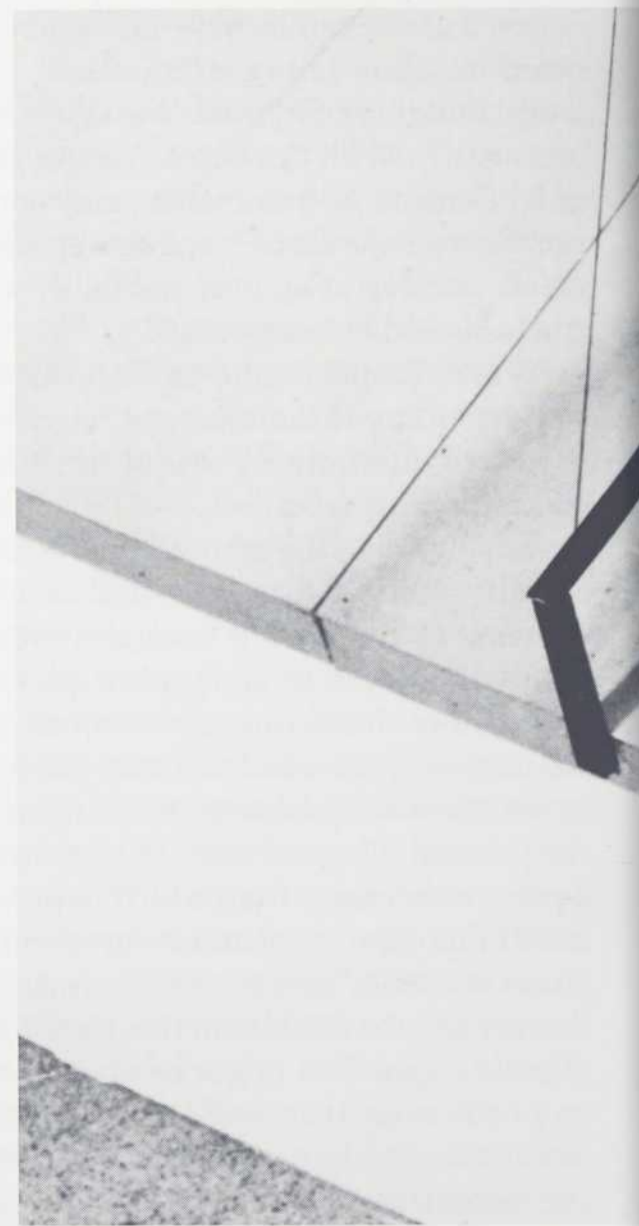
6. Henri Lefebvre, quoted by David M. Levin, in *The Opening of Vision*, New York and London: Routledge, 1988, p. 108.

7. Samuel Egerton, quoted by David M. Levin, “Decline and Fall,” in *Modernity and The Hegemony of Vision*, ed. David M. Levin, Berkeley: University of California, 1993, p. 101.

Stephen Horne is an artist and writer living in Montréal.

Dans cet essai, l’auteur avance que même si l’artiste allemand Thomas Demand illustre dans son travail des scènes de bureaux, de garages et de couloirs, banales sur le plan architectural, il évoque par ailleurs la violence du pouvoir photographique. Vidées de toute présence humaine, ces images éveillent un sentiment d’abstraction obsolète qui crée une instabilité par le biais des moyens de représentation photographiques. Mais c’est dans leur critique sous-jacente de la modernité – telle qu’incarnée dans l’esthétique du Socialisme National, dans la surveillance et la gestion bureaucratiques ou dans la production rationalisée d’espaces publics – que les photographies de maquettes de Demand produisent leur plus grand impact.

IVAN LEONIDOV, INSTITUT LÉNINE, 1927 (RECONSTRUCTION 1970), MAQUETTE; PHOTO: (MICHAEL BRANDON-JONES) SAINSBURY CENTRE FOR VISUAL ARTS; COLL. UNIVERSITY OF EAST ANGLIA, NORWICH.



in The
allege.
Decline
ion, et
iforma
living
même
nd il-
e bu-
nales
e par
ogra-
naine,
d'ab-
bilité
ation
r cri-
telle
lisme
sion
n ra-
pho-
pro-
RE. 197
DEHAN
L'ARTS
NEWICH



Intrication

(UNE ARCHITECTURE INDISCERNABLE)

› HUGUES FONTENAS ‹

Lorsqu'en 1927 Ivan Leonidov publie son projet pour l'Institut Lénine à Moscou, il présente des dessins, des photographies de maquette ainsi qu'un petit texte – quarante-quatre lignes, hors titres – qui comporte six paragraphes : *but*, *thème*, *localisation*, *parties constituantes*, *mécanisation*, *matériaux*¹. Le paragraphe mécanisation est le plus long : trente lignes; celui sur les matériaux est le plus

court: une demi-ligne. Les documents graphiques rendent clairement compte de la disposition des différents *bâtiments* de l'institut: tour de stockage des livres de la bibliothèque; parallélépipède en porte-à-faux des salles de lecture; volumes alignés des instituts de recherche et de formation; sphère suspendue de l'auditorium / planétarium. Si des réseaux de câbles entremêlés (systèmes de structures suspendues, antennes radio) esquissent un premier lien *visuel* entre ces éléments épars, ce qui assure la véritable unité du projet et constitue le lien réel est pourtant *ailleurs*. Et ceci justifie le (relativement) long commentaire de Leonidov dans le paragraphe consacré à la *mécanisation*. Ce texte révèle l'existence et le rôle structurant de nombreux éléments d'*équipement technique* qui sont peu lisibles, voire invisibles, sur les représentations graphiques: «systèmes de convoyeurs verticaux et horizontaux» pour la livraison «automatique» des livres; «téléphones, équipement de radio et de représentation par image-radio» pour les instituts de recherche; tramway suspendu pour relier au centre de Moscou; station de radio pour les «communications avec le monde». Ces éléments dits «mécaniques» ne sont ni accessoires, ni de l'ordre d'équipements extra-architecturaux: en permettant «à tout le personnel académique de l'institut de travailler ensemble simultanément sur un même projet», ils participent à l'objectif architectural et sont même les éléments architectoniques structurants dans *une architecture qui se fixe des objectifs d'action*, qui s'inscrit d'abord dans un temps fulgurant – simultanément – bien plus que dans un espace déterminé. Ces éléments sont d'abord des équipements de *communication* aussi bien mécaniques qu'électriques ou radioélectriques. Dès 1927, Leonidov convoque donc les technologies de communication les plus avancées² pour constituer l'ossature centrale d'un *dispositif* architectural et initier un projet sous forme d'un véritable *programme d'action* dont les potentialités dépassent celles de l'ordonnancement figé de quelques éléments de bâtiment, et dont l'esthétique ne relève pas uniquement de l'apparence «dynamique» de ces objets et de leur groupement.

L'intérêt de Leonidov pour les technologies de (télé)communication se manifeste plus encore en 1929 dans son projet soumis au concours pour un monument à Christophe Colomb à Saint-Domingue³. Ce projet prévoit la construction, sur «les places et les musées historiques de toutes les villes du Monde», d'écrans «spéciaux» qui doivent permettre, grâce à un système d'«images-radio», la diffusion d'informations transmises depuis le *bâtiment-monument* de Saint-Domingue. Dans ce projet, la construction localisée devient un élément parcellaire, un simple cen-

tre de diffusion dans un processus radical d'intégration à l'espace des télécommunications, à son échelle planétaire, qui conduit à la dilution territoriale et à l'utilisation – littéralement *monumentale* – des potentialités de délocalisation.

Le texte de présentation du projet de l'Institut Lénine s'inscrit dans cette perspective d'un travail architectural indissociable de nouvelles technologies de télécommunications, parfois très expérimentales, et amène deux remarques. Tout d'abord, il faut noter le caractère absolument indispensable de ce petit texte simplement descriptif pour comprendre le projet, ses objectifs. Par sa présence, ce texte signale les carences *essentielles* des images architecturales: plans, élévations, perspectives et maquettes *ne peuvent pas* rendre compte de la réalité constitutive de cette architecture qui réside dans sa dimension organisationnelle, programmatique et réellement *active* par le biais de ses équipements architectoniques qualifiés de «mécaniques». Cette difficulté significative se répète pour le projet de monument à Christophe Colomb: seuls les collages et photomontages, selon un système de juxtaposition largement utilisé dans les années vingt en Russie⁴, essaient de suggérer le véritable *décollage architectural* qui s'opère.

Par ailleurs, ce détour obligatoire par un texte relativement long, pour un architecte qui témoigne de peu de goût pour l'écriture, dans le but d'indiquer la présence et la portée de la «mécanisation», doit être rapproché de la brièveté du simple énoncé consacré aux matériaux: «MATÉRIAUX: verre, acier, béton armé». Le mode de présentation du projet, c'est-à-dire l'opposition entre ce qui est très *schématiquement* visible sur les dessins et photos et ce qui est véritablement *initié* par le texte, précise déjà la nature de l'intervention architecturale qui porte entièrement sur la difficulté – l'impossibilité positive – de cerner l'objet, de définir ses limites matérielles. Les *matériaux* désignés par Leonidov (verre, acier, béton armé) s'opposent moins aux *mécanismes* (convoyeurs, téléphone, système d'image-radio...) qu'ils ne sont relégués par eux dans une nouvelle hiérarchie. Les matériaux constructifs de type traditionnel (même s'ils sont *apparemment* «modernes») sont déplacés et contournés par d'autres *types de matériaux-matériels* que sont les «mécanismes». Le texte consacre ce glissement (trente lignes contre une demie) comme ses difficultés esthétiques (la nécessité de l'écriture). En formalisant ces catégories descriptives (*mécanismes, matériaux*), Leonidov sacrifie sans doute au rituel, quasi obligatoire dans les années vingt, de la célébration des «matériaux modernes», mais il signale également le déplacement essentiel lié à l'intégration des *techniques d'équipe-*

ments dans l'architecture et sa pensée. La question posée est alors celle du médium de référence: le médium privilégié de l'architecture *nécessairement équipée* à l'ère des télécommunications peut-il encore être le bâtiment? L'architecture peut-elle être pensée à partir d'un seul type de médium⁵? Leonidov esquisse des possibilités de réponse clairement négatives: les dessins et maquettes – représentations par excellence du médium *bâtiment* – ne suffisent plus à témoigner d'une architecture qui s'est complexifiée et dans laquelle le bâtiment n'a plus rang que de constituant. De même, la référence *obligatoire* (attendue) aux «matériaux modernes» (verre, acier, béton armé) ne permet pas de distinguer le véritable modernisme de l'architecture; celui-ci passe par d'autres voies que celles qui privilégient le choix des matériaux, des types de structures et de remplissages.

À la fin des années vingt, les projets de Leonidov figurent parmi ceux qui initient un renouvellement de l'architecture selon un principe radical de *contamination* du champ de la construction (bâtiment) par celui des réseaux d'information et de télécommunication (équipements)⁶. Les modes d'intervention alors esquissés relèvent bien de la contamination, de l'infiltration, de la fusion, ce que confirment les difficultés de représentation des projets qui résultent de l'impossibilité d'isoler les composants. Dans un cadre historique particulièrement favorable⁷, ces projets participent à l'élaboration d'une problématique des nouveaux médiums architecturaux, des nouveaux *matériaux* de l'architecture, qui dépasse d'emblée les catégories structurelles et constructives établies alors par la critique historique progressiste. Les travaux de Leonidov ne sont pas isolés dans cet emploi de matériaux moins «matériels» que le béton, le verre ou l'acier pour définir une architecture autrement moderne⁸. Alors que les fluides s'infiltrèrent dans les solides, que les mécanismes complètent la construction statique traditionnelle, la question du médium architectural est précisément posée, dès les années vingt, dans une perspective qui *oppose* moins matériaux nouveaux et matériaux anciens qu'elle ne *combine* matériaux et matières, solides et fluides, construction et programmation. Car c'est bien le glissement de la construction à la programmation, de l'esthétique édifiante de l'objet à une esthétique(?) combinatoire de la stratégie qu'enregistrent ces projets qui utilisent comme déclencheurs des équipements techniques qui façonnent déjà l'infrastructure territoriale.

Les histoires traditionnelles de l'architecture moderniste du XX^e siècle ont longtemps marginalisé, ou ignoré, ces travaux qui déplaçaient la question de la technologie

depuis la *structure* et les *revêtements* jusque vers les *fluides* et les *équipements*. En s'intéressant de manière quasi exclusive aux conséquences de l'utilisation de matériaux de construction posés comme révélateurs de modernité et en instituant une logique d'opposition (matériaux nouveaux vs matériaux anciens), le discours théorique et historique dominant sur les architectures du XX^e siècle a souvent développé, ou simplement reporté, des modes de pensée issus du XIX^e siècle qui présupposaient que le médium de base de l'architecture était irrévocablement le bâtiment, l'édifice⁹. Ces visions constructives de l'architecture du XX^e siècle ne peuvent pourtant faire oublier que de nombreux travaux eurent pour objectif de s'écarter de la référence à ce médium «originel». Il reste certainement à formuler une histoire de l'architecture moderne qui se développerait à partir de ces travaux situés au-delà du seul champ de la construction: les projets de Leonidov dans les années vingt, les propositions de certains membres du «Team Ten» dans les années 1950¹⁰, des recherches prospectives ou des projets utopiques radicaux des années 1960 et 1970¹¹ figurent parmi les repères les plus évidents et les mieux connus de cette autre lecture de l'architecture moderne. Une telle lecture ne devrait d'ailleurs pas chercher à mettre au jour un «courant» particulier; les propositions et les attitudes (intellectuelles, formelles...) qui participent de ce déplacement sont suffisamment variées et contradictoires pour orienter bien davantage vers un type de relation qui poserait d'une autre manière l'ancienne question moderniste du rapport à la «nouveau technologique». L'abandon ou la marginalisation du bâtiment, de ses techniques et de ses esthétiques ne sont donc pas des thèmes secondaires dans l'histoire de l'architecture du XX^e siècle et sans doute est-il pertinent de reconsidérer leur importance.

Les travaux architecturaux qui utilisent et se confrontent aujourd'hui aux potentialités des «nouvelles technologies» (univers virtuels informatiques, réseaux de communication généralisés, systèmes de télé-opération) ne sont donc pas sans fondement puisqu'ils induisent des expériences de *fusion* qui prolongent, ou ramifient, les travaux sur la contamination du bâtiment par les fluides engagés dès les années vingt¹². Il importe de ne pas dissocier ces techniques *fluides* selon de stricts critères d'actualisation pour bien en mesurer les implications architecturales. En effet, c'est précisément dans leurs effets de superpositions que se situent les enjeux de ces technologies hors bâtiment: univers virtuels, télécommunications, vidéo-surveillances, télé-opérations, mutations corporelles, par exemple, sont, du point de vue architectural,



SUPERSTUDIO, VITA EDUCAZIONE CERIMONIA AMORE MORTE. VITA : L'ACCAMPAMENTO, 1971-1973, PHOTOMONTAGE, 33,6 X 51,9; COLLECTIONS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU/MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS; CLICHÉ PHOTOTHÈQUE DES COLLECTIONS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU/MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS.

indissociables. C'est donc dans un univers très étendu historiquement, celui d'une échappée hors du *domaine unique* de la construction, que peuvent être envisagés de la manière la plus pertinente les rapports actuels de l'architecture avec les «nouvelles technologies». Pour discerner les nouveaux champs de possibilités, il ne suffit pas de se situer dans une perspective de succession technologique; ceci était précisément la conception du changement technologique moderniste issue de la pensée rationaliste du XIX^e siècle: le béton succédait à la pierre, la fonte succédait au bois... Cette pensée du *remplacement*, de l'échange de l'ancienne pièce *périmée* par la nouvelle pièce *actuelle*, de la procédure ancestrale par la méthode moderne, fut fondamentalement celle d'une «libération» de l'architecture par la technique qui devait amener à l'allègement, à la continuité, à la transparence, toutes métaphores formelles d'une évolution uniforme et progressiste. La question de l'incorporation des «nouvelles technologies», en tant qu'elle initie un travail sur les limites et les débordements du médium lui-même, est fondamentalement différente et s'oppose à toute référence à un idéal de pureté, d'actualisation absolue. Les

processus de fusion suggérés par ces technologies portent directement, de façon très «impure», sur la nature du travail architectural: indifférenciation problématique entre l'objet et ses équipements, indistinction critique entre le temps et les outils du projet et de l'objet, repositionnement du corps-occupant par le biais de ses appareillages. Ces problématiques ne peuvent donc plus être abordées dans la perspective d'une hypothétique libération de l'architecture par de «nouvelles technologies», mais bien au contraire dans celle d'un *épaississement*, d'une *imbrication*, d'une *intrication*¹³ et cette *intrication* concerne aussi le statut des «anciennes technologies» repositionnées mais toujours présentes¹⁴. C'est en ce sens qu'il importe de soutenir une vision qui incorpore et réagit à toutes les intrications techniques, à toutes les sorties du champ du bâtiment accumulées au cours du XX^e siècle.

Cette *intrication architecturale* n'est pas sans conséquence esthétique. Leonidov était bien confronté à un problème esthétique lié à cette intrication bâtiment / équipement lorsqu'il était *obligé* au détour par le texte pour rendre *lisible* son projet de 1927. La difficulté de représentation (de ce qui est mobile, in-

déterminé, non localisé, d'une transparence trop absolue...) est constitutive de cette architecture proprement *indiscernable* qui est autant de l'ordre de la programmation (stratégie temporelle) que de la proposition (organisation formelle)¹⁵. Seuls des textes ou des schémas (organigrammes, diagrammes...) peuvent rendre compte de phénomènes qui ne concernent plus une formulation esthétique limitée dans de stricts contours visuels. La description suggère également un autre déplacement, un autre épaississement: l'architecture qui fut, dans la tradition classique, organisée selon un mode de perception qui privilégiait le visuel, doit glisser vers un champ esthétique plus large. La traduction *formelle* immédiate et explicite de toute intention architecturale n'est plus toujours une évidence, ni une nécessité. Face aux technologies issues de l'informatique, l'esthétique architecturale ne concerne pas nécessairement une organisation de la forme, directement sensible, mais bien davantage des enchaînements qui relèvent de pratiques de décodages¹⁶.

Les processus de contamination de l'architecture par ces *technologies fluides* attaquent directement les deux fondements majeurs des anciens discours théoriques et historiques: la construction et la destination humaine. En effet, ces «nouvelles technologies» participent aussi à l'effacement des limites corporelles qui est une autre face du dispositif d'intrication et qui signifie pour l'architecture la fin de la certitude salvatrice de l'ordonnement autour d'un corps – constructeur, habitant, usager, visiteur, démolisseur... – stable et bien dissocié¹⁷. Ce phénomène d'intrication dilue les contours d'une architecture qui resterait partiellement indiscernable: informalisable et/ou impraticable. Dans la sphère actuelle des «nouvelles technologies», on ne peut dissocier avec certitude outils de production, objets produits et destinataires-utilisateurs. Ces «nouvelles technologies» occupent l'architecture, c'est-à-dire qu'elles *l'habitent et l'épuisent* tout autant qu'elles la conditionnent et la construisent. Affaire d'une étrange cohabitation qui obligerait à reconnaître que nous ne sommes pas toujours directement destinataires de cette intrication architecturale qui s'élabore. Les zones d'ombre des projets de Leonidov, leur caractère si souvent allusif, signalaient déjà cette émergence d'un point de vue radicalement étranger, cette marge d'habitation parallèle.

NOTES

1. Ce projet (diplôme aux Vkhutemas en 1927) est publié dans *Sovremennaja arkhitektura*, n° 4-5, 1927, p. 119-124. Nous utilisons la traduction anglaise du texte publiée dans: Andrei Gozak, Andrei Leonidov, *Ivan*

Leonidov, Academy Editions, Londres, 1988, p. 44.

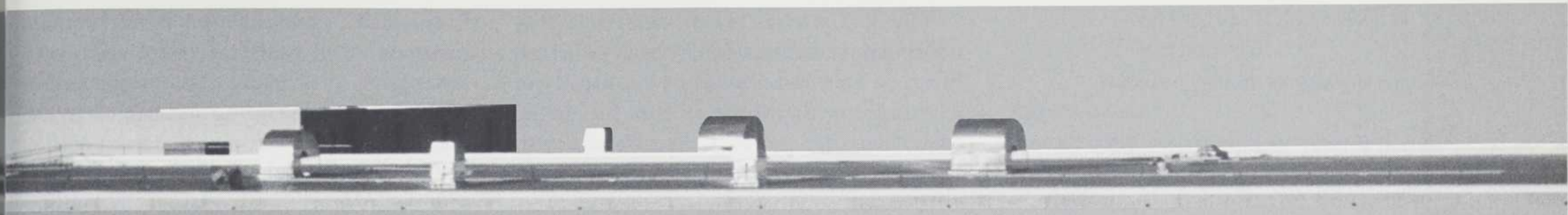
2. Une technologie comme celle de l'«image-radio» n'est alors qu'à l'état de prototype avant l'apparition des premières émissions régulières de télévision en Grande-Bretagne à partir de 1930.
3. Voir A. Gozak, A. Leonidov, *op. cit.*, p. 68.
4. Sur ce sujet, voir: Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life, 1919-1942*, catalogue d'exposition, The Institute of Contemporary Art, Boston, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1992.
5. Cette question posée par les avant-gardes du début du XX^e siècle intéresse toutes les disciplines artistiques.
6. Les réactions contemporaines aux projets de Leonidov sont révélatrices de ce déplacement; sur ce point, voir A. Gozak, A. Leonidov, *op. cit.*, p. 42.
7. Les projets de Leonidov sont liés aux problématiques constructivistes et donc à la situation politique et sociale de l'URSS dans laquelle les objectifs de propagande sont très présents.
8. Il faut ainsi rappeler l'importance accordée, à partir du début des années vingt, à l'apparence nocturne des bâtiments grâce à l'éclairage artificiel.
9. Les théoriciens de la structure (comme Viollet-le-Duc) ou du revêtement (comme Semper) ne questionnent jamais la légitimité du médium constructif. Les historiens «classiques» du modernisme, de Hitchcock à Pevsner ou Giedion, ont privilégié cette approche constructive et, plus récemment (1995), le travail de Kenneth Frampton sur la «culture de la tectonique» s'inscrit également dans cette voie.
10. Le «Team Ten» est fondé en 1953, suite au 9^e congrès international d'architecture moderne (CIAM) et est chargé de préparer le 10^e congrès. Le «Team Ten» regroupe les architectes de la jeune génération qui contestent alors les positions doctrinaires des fondateurs des CIAM. Alison et Peter Smithson sont parmi les membres les plus actifs de ce groupe. Certains de leurs projets d'habitat s'intéressent ainsi aux conséquences des nouveaux équipements techniques domestiques: *The House of the Future* (1955-1956); *The Appliance Houses* (1957-1959).
11. On peut citer à titre d'exemples parmi un très grand nombre de propositions: le projet *No Stop City* (1970) de Archizoom (groupe italien fondé par Andrea Branzi en 1966); le projet de «supersurface» technique recouvrant la terre dans «Vita Educazione Cerimonia Amore Morte» (1971-1973) par le groupe Superstudio (fondé à Florence en 1966 par Adolfo Natalini); les «machines» dessinées par François Dallegret...
12. Ainsi, la question des «nouvelles technologies» axées sur les fluidités ou les simulations n'est pas nouvelle en elle-même, mais est bien davantage une question dominante, toujours reformulée, qui a traversé le XX^e siècle. Toute tentative pour réitérer ce type de questionnement, sous le prétexte toujours invoqué qu'il existe effectivement de nouvelles «nouvelles technologies», ne peut donc éviter d'en interroger les fondements et les présupposés idéologiques, historiques. Si les antécédents «historiques» ne peuvent apporter aucune «réponse», leur méconnaissance peut conduire à la reproduction des schémas de pensée modernistes les plus étroits. Il faut ainsi s'étonner que de

- nombreux discours autour de la «cyber-architecture» reprennent d'une manière étrangement réductrice des types d'argumentaires issus des années 1950 ou 1960 et qui témoignent souvent d'une foi naïve dans le progrès rationaliste. Cet aspect curieusement «vieillissant» de nombreux discours actuels tient pour beaucoup à l'absence de visibilité historique sur les courants et travaux modernes qui ont déjà formulé des propositions hors du champ de la construction.
13. À ce titre, certaines propositions qui veulent de nouveau envisager une «libération» de l'architecture (de ses formes, de son projet...) par le biais de «nouvelles technologies» salvatrices, montrent bien leur ancrage dans les schémas anciens de la première pensée moderniste. Curieuses approches parcellaires et sectorielles de problématiques qui induisent pourtant des processus de fusion, de déplacements.
14. C'est là un aspect essentiel de ces problématiques actuelles: tout s'accumule différemment et la modification du statut du bâtiment doit ainsi faire partie de la sphère de travail définie par les «nouvelles technologies».
15. L'évolution des moyens de représentation informatiques ne modifie en rien cette donnée problématique puisqu'elle influe en parallèle sur le statut de l'objet et de l'observateur.
16. Cette question du décodage, de l'architecture codée, est celle du statut du corps dans une architecture *fusionnelle* liée aux nouvelles technologies; elle fut au centre de mon travail sur les «architectures inhumaines» (thèse de doctorat, Université de Paris I, 1994). Ce travail s'intéressait notamment aux processus de fusion entre le bâtiment et ses équipements dans le cadre très révélateur des installations sans destinataires humains immédiats.
17. La définition d'une architecture en dehors de tout référent corporel fut l'objet principal de mon travail sur les «architectures inhumaines» (voir note précédente).

Hugues Fontenas est architecte (diplômé de l'École Spéciale d'Architecture de Paris). Il a publié dans *Les Cahiers du musée national d'art moderne, La Revue d'esthétique, artpress*. Il vit à Paris.

Starting with Ivan Leonidov's 1927 project for the Lenine Institute, the author focuses on the importance of communication technology equipments in that they constitute the "central skeleton of the architectural apparatus." With the building no longer the privileged medium of architecture, he argues it is therefore outside of construction that the relationship between architecture and new technologies should be considered. From solid to fluid, from construction to programming or proposition (text), a shift has occurred leading to an "indiscernible architecture." By proposing modes of fusion that deal with the nature of architectural practices, new technologies address issues leading less to the liberation of architecture than what the author terms as its "intricacy."

structure
éducatrice
1950 ou
à vive date
usements
els cienc
roque me
à fiemo
struction
de mou-
cture (de
nouvelles
atras
des mo-
et secto-
riants des
tistiques
la modi-
re partie
des tech-
formati-
matique
l'objet
e créés,
ture/ju-
e fut au
s indu-
Paris I,
proces-
ents
s sans
out ré-
vail sur
émen),
né de
, Il a
ional
press.
proj-
e fo-
ation
insti-
itec-
g no
itec-
le of
veen
ould
rom
osi-
an
pos-
na-
ech-
the
the



A.D.I.E.U. (ARCHITECTURAL DEVELOPMENTS IN ESCAPE UNITS), 1999, DIGITAL PRINT ON WATERCOLOUR PAPER; PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.

The Transcendence of Transarchitecture

CURRENT PROJECTS BY KIT

› DOMINIC PETTMAN ◀

Over the last few years, KIT has taken something of an interventionist approach to a constellation of concerns, including architecture, urban space, technology and eschatology. They not only reflect on the ways in which these discursive sites are produced and policed, but actively trace the political vectors through which these phenomena are both validated and contested. Based in Canada, England and Australia, this revolving collective have built up a solid reputation based on conceptual installations which challenge, unsettle and inspire. Guardedly influenced by such maverick figures as Tesla, Fuller, Archigram and TeamX, KIT take critical theory firmly under their wing, without being seduced by its more common mantras.

1.1 NEW TOXIC HOMES

What the map cuts up, the story cuts across.

— Michel de Certeau¹

There is a scene in John Woo's film, *Face Off* (1997), in which the villain Castor Troy (played at this point by John Travolta) comments on his new-found suburban situation, forced upon him in the interests of laying low *incognito*. Staring out at the generic picket-fenced lawns from his car, he makes the personal prophecy: "I'll never get a boner again." Such an observation captures a significant millennial shift in perception — where the suburbs were once seen as an idealistic

The "lots" referred to here are in fact a *faux* housing development in Ottawa's LeBreton Flats, an area so polluted by the legacy of local industry that it is now unfit for human habitation. KIT's project links a website with the real life site of LeBreton Flats, tracing a virtual connection between these two coordinates in order to emphasize the highly mediated subtext of globalizing technologies; that being, to continually colonize and delineate new frontiers.

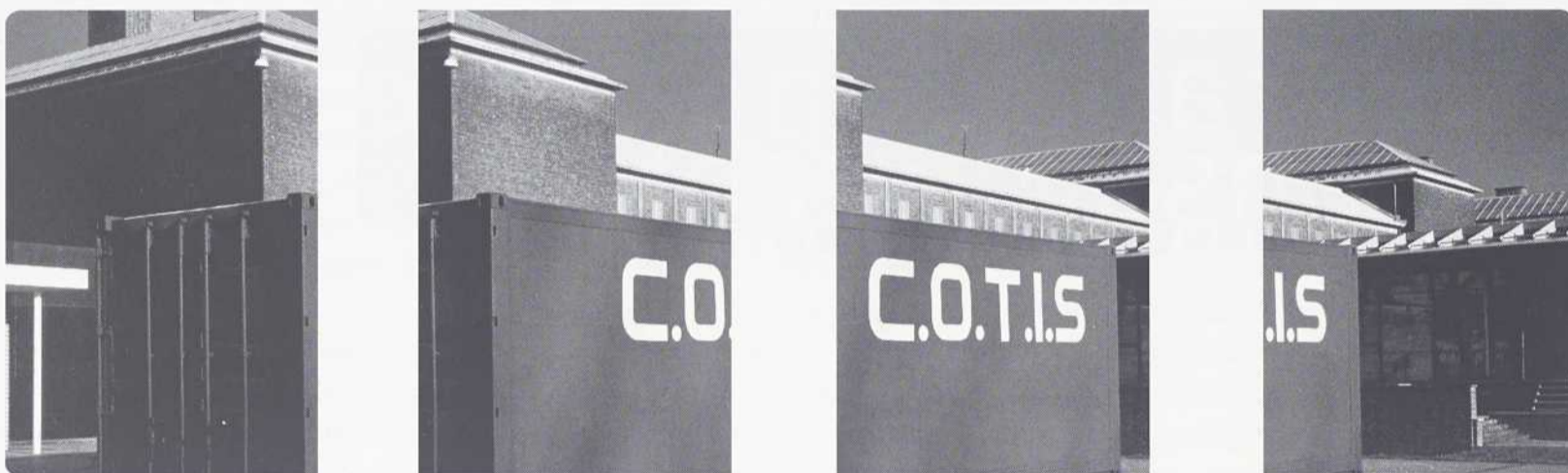
This project asks the audience to inhabit the abstract spaces of both these sites. Rendering the required social interaction as a concrete example of the "non-place urban field," the website as property develop-

Borderline Developments — KIT's corporate persona for this project, in association with Artengine — navigate a theoryscape as disorienting, overwhelming and flexible as the metropolis itself. Taking a cue from Michel de Certeau, KIT seeks to create a tactical response to the urban environment by indulging in the "art of manipulating and enjoying it." The premise for such an endeavor questions de Certeau's suggestion that "futurology provides no theory of space,"⁶ indeed that space itself is largely forgotten in the capitalist reification of time. By tracing the parallel exponential growth of human populations and industrial waste, *New Toxic Homes* counters the entrenched logic of Taylorism with the stark fact that large sections of the planet are becoming uninhabitable. (A point which is becoming particularly pertinent in Australia due to the Pangea Corporation's proposal to use the outback as one of the world's major plutonium dumps.)

The symbolic leverage afforded by Borderline Developments creates a conceptual switch-board between Benjamin's "empty homogenous time" and the real-estate agent's "empty homogenous space" (and the timely deconstruction — or should that be demolition? — of both). The digi-mechanical manipulation of an environment now classed as off-limits enables a sense of vicarious empowerment and access. The blueprints of our imaginary domiciles are simultaneously etched onto the polluted ground, and the "mattering maps" (Grossberg) of the everyday.

This project stems directly from *KIT Homes*, a 1997 installation which empowered council-estate kids who found their school threatened by real-estate tycoons. After inviting the kids to design their own ideal living spaces, these fantasy blueprints were etched onto the demolition site itself. By taking aerial photographs and displaying them in mock housing-sales offices, KIT exposed not only the ruthlessness of urban "development," but also the utopian possibilities which sprout in the interstices of voracious capital.

Such a metaphoric cartography skirts alongside the fringes of *terrain vague* — the French term used to describe the disregarded edge between locations. In an age where liminality is the norm, the hyper-hybridity of *KIT Homes* and *New Toxic Homes* blurs any



C.O.T.I.S. (CULT OF THE INSERTER SEAT), 1998, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.

compromise between rural and urban life, they now represent the topography of a creeping malaise: a kind of scrap-heap for the spirit (along with the libidinal economy through which it usually circulates). Indeed, novelist J.G. Ballard has gone so far as to locate the apocalypse itself within the double-lockup-garages and sparkling kitchens of the suburban neighborhood:

I would sum up my fear about the future in one word: *boring*. And that's my one fear: that everything has happened; nothing exciting or new or interesting is ever going to happen again. . . the future is just going to be a vast, conforming *suburb of the soul*. . . [The suburbs are] dangerous places — you're not going to get mugged walking down the street, but somebody might steal your soul. I mean that literally — your will to live.²

KIT, however, sees an end to this horror, stating that their new project — *New Toxic Homes* — "predicts the eventual doom of this century's suburban project, killed by the very cult of hurtling consumption that created it."³ KIT attempts to counter the "crushing isolation of the suburban dweller" through a two-pronged interrogation of the sociopolitical foundations of rational space. "Unlike Gerald Ford's two-car utopia," they assure us, "this project proposes no fulfillment from particleboard, rather the lots are plotted as a post-Y2K landscape of desire, a panopticon of shifted powers."

ment site will ask the audience to draw out a building onto the drawing applet which would not only exist in a toxic landscape, but which would also fully utilize the toxins, feeding off a previous generation's by-products. As it is drawn onto the web it is also drawn onto the actual toxic landscape in Ottawa via a GPS system which is linked up to a fully automated robot.

Thus, with the click-and-drag of a mouse, the web-surfer can design a virtual dwelling for themselves inside a meta-virtual space (at least in the sense that actual habitation would mean certain death). In doing so, KIT carves out a zone which is equal parts Thomas Pynchon and Hakim Bey: a liminal and temporarily autonomous space open to various ironic inscriptions. In this sense KIT endeavor to fold colonial logic back onto itself through the "little tactics of the habitat" (Foucault). In an uncanny echo of Cerne Abbas and the Nazca Desert, *New Toxic Homes* traces the outline of displaced desire in a world now defined by the transarchitecture of technology and the "dislocating localizations"⁴ of its attendant para-spaces. Such are the lines of flight, rooted firmly to the toxic earth.

1.2 CROSSING THE LINE

A boundary is not that at which something stops but, as the Greeks recognized, the boundary is *from which something begins its essential unfolding*. — Martin Heidegger⁵

residual distinction between virtual and actual. As a consequence, architecture is left to reinvent itself in the ruins of its own rapturous rupture:

As unrecognized producers, poets of their own acts, silent discoverers of their own paths in the jungle of functionalist rationality, consumers produce through their own signifying practices something that might be considered similar to the "wandering lines" . . . drawn by the autistic children studied by F. Deligny.⁷

While appreciating the counter-hegemonic logic of de Certeau's capillaries, KIT sidesteps the romantic resonance of his conclusions. To play in the polluted spaces of the landscape via the Internet is to already be (at least partially) complicit with the power-grids which only cut deeper into the next millennium. Borderline Developments thereby insist that:

These leftover spaces, abandoned by the concrete realm because of inherent pollutants, uninhabitable climate or corporate speculative indecision, may be safely accessed by vision through the medium of the screen. The entire process of territorial colonization may occur in the space between the monitor and the eye; discovery, exploration, purchase, design, construction and (visual) inhabitation of the "built" product, involving only minimal physical exertion of the finger tendons at the instigation of a downloaded consciousness.

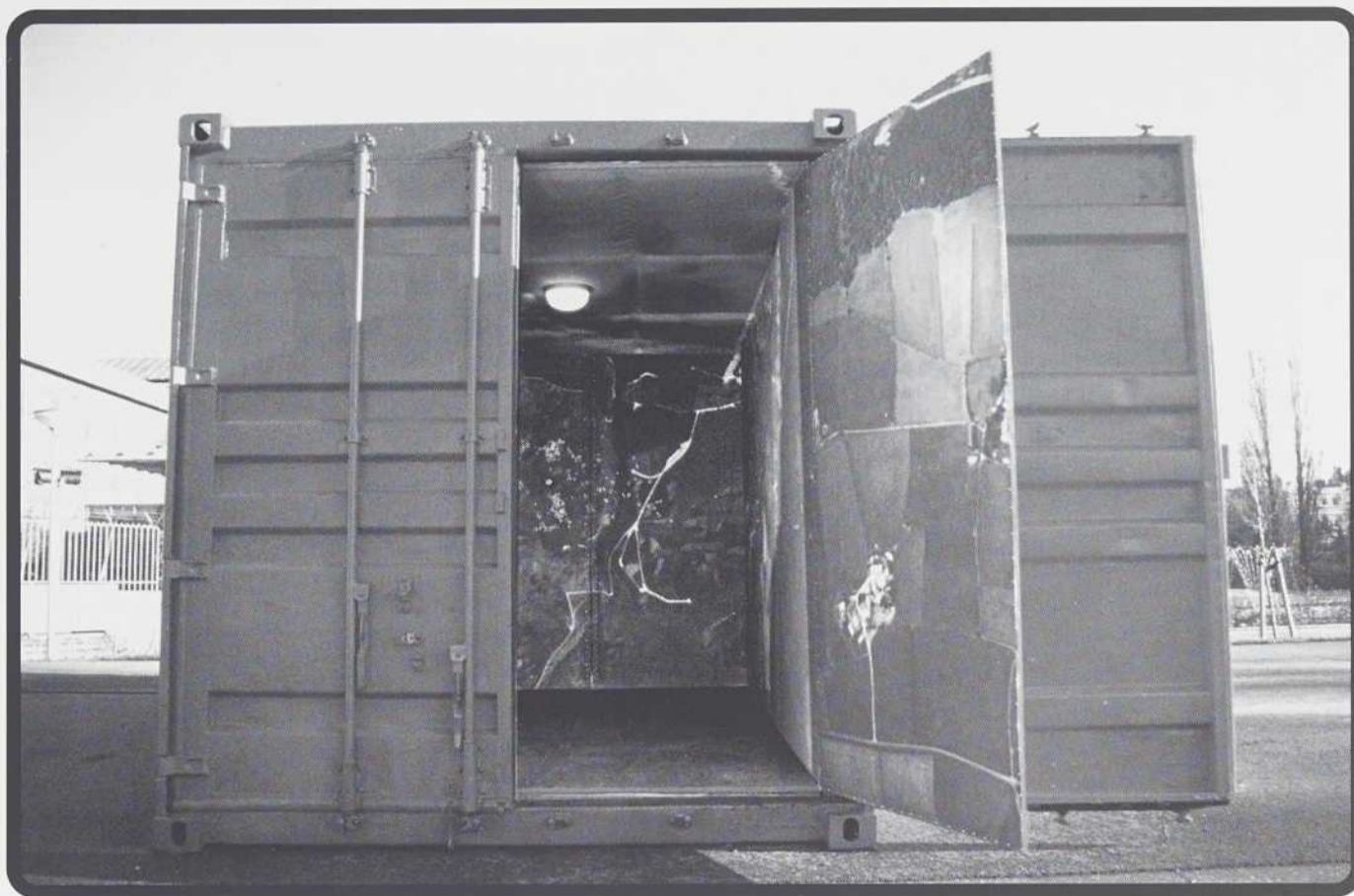
By thus extending Benjamin's *flâneur* into a zone prohibited to fragile mortals, *New Toxic Homes* initiates an intriguing dialogue with modernist modes of appropriation and resistance. Dwelling within "the blind spot in a scientific and political technology," Borderline Developments' idiosyncratic *détournement* uses the tools of alienation – the Internet, robots, indeed the logic of architecture itself – in order to clear a space for rethinking our *habitus* without becoming hostages to our own nostalgia. (Hence their insistence that their project provides a chance to escape "Martha Stewart's myth of a global preindustrial cranberry-wreathed Connecticut.")

Indeed, KIT's next project traces the movement from this *habitus*, to a more general hubris.

2.1 ARCHITECTURAL DEVELOPMENTS IN ESCAPE UNITS

Ironically, the very scientific worldview and runaway technological acceleration some say have produced the spiritual vacuum and societal fragmentation that are fertile ground for millenarian beliefs are spawning a techno-schatology of their own – a theology of the ejector seat. – Mark Dery⁸

When standing on a rooftop in Manhattan it becomes very difficult not to be struck by an epiphany of verticality so powerful as to confound Baudrillard's basically sound observation that we live in an era of "horizontal immortality." Suddenly a form of transcendence seems possible, through the tradi-



C.O.T.I.S. (CULT OF THE INSERTER SEAT), 1998, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.

tional route of skyward rapture. De Certeau similarly plugs into this impulse when he writes:

To be lifted to the summit of the World Trade Center is to be lifted out of the city's grasp. One's body is no longer clasped by the streets that turn and return it according to anonymous law. . . . It transforms the bewitching world by which one was "possessed" into a text that lies before one's eyes. It allows one to read it, to be a solar Eye, looking down like a god. The exaltation of a scopic and gnostic drive: the fiction of knowledge is related to this lust to be a viewpoint and nothing more.⁹

KIT funnels the millennial urge for rapture (a.k.a. "escape") through another pseudo-corporate venture known as ADIEU (Architectural Developments in Escape Units). Starting with Ballard's premise that "we are all looking for some kind of vertical route out of this particular concrete jungle," ADIEU harnesses the cathexis that transforms Manhattan's ubiquitous water-towers into a fleet of dormant escape pods waiting for the signal. By setting up post-ironic salesrooms in order to "sell" spaces in the Escape Units, KIT greases the psychic hinge which links suburban entropy to metropolitan panic. A planned set of infomercials pitching the benefits of these escape pods – combined with the ambiguity of their trajectory (*i.e.*, no information as to their destination after the moment of

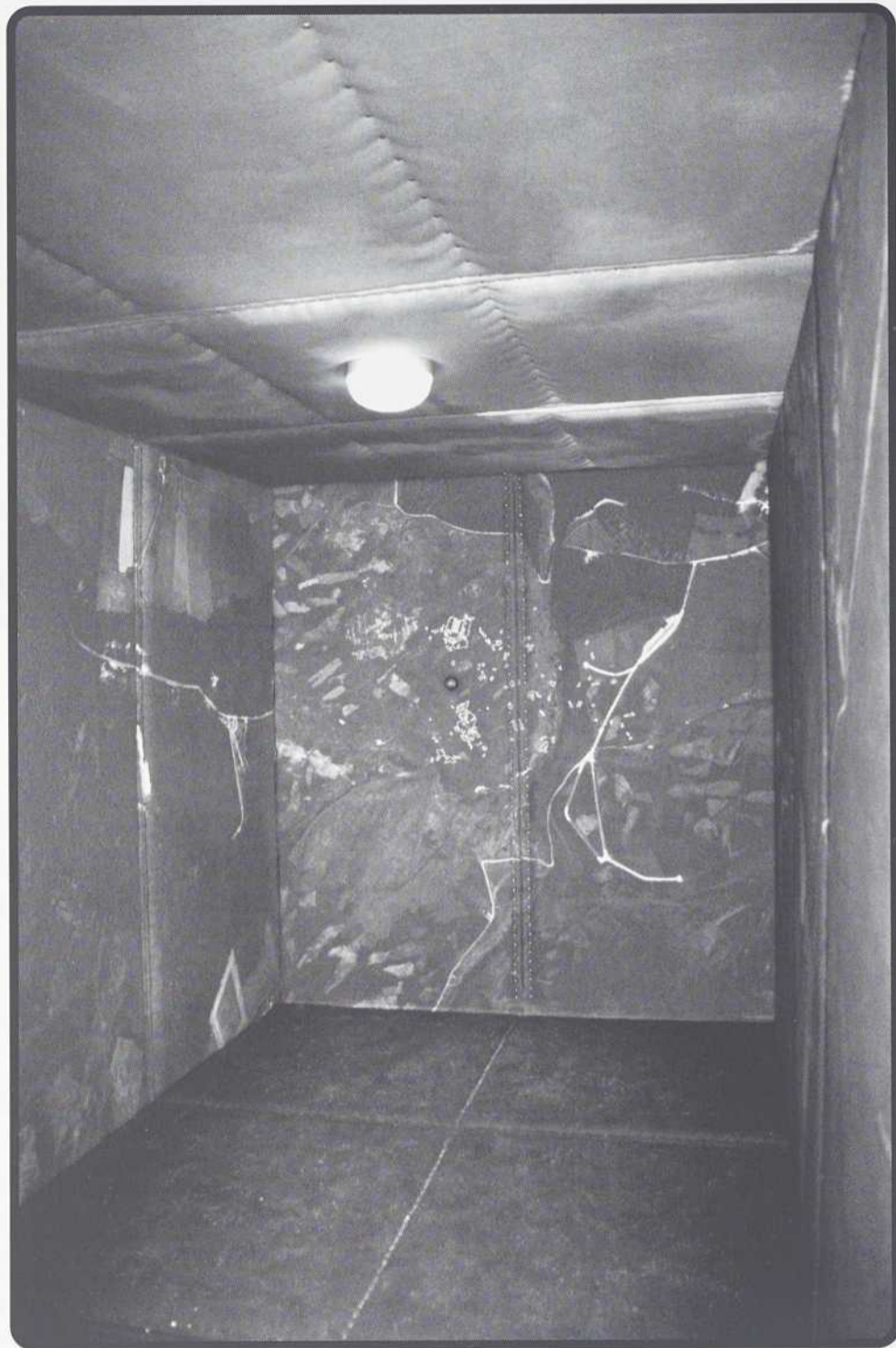
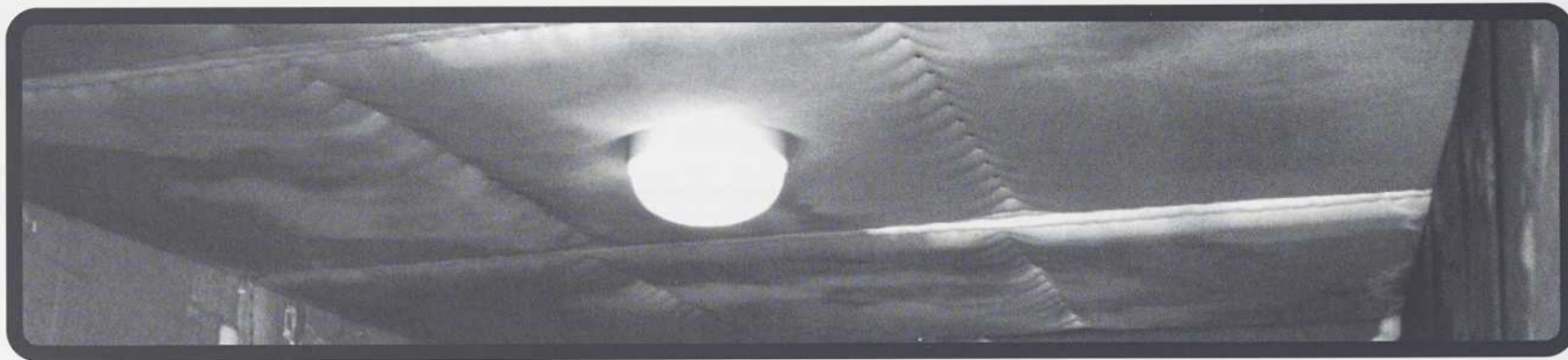
ejection) – plays on the *Titanic* mentality which has seeped into architectural discourse through the twentieth century mandate of engineered salvation.

2.2 BLUEPRINTS FOR THE FUTURE

At the extreme limit of pain, nothing remains but the conditions of time and space. – Holderlin¹⁰

The meltdown of modernism has resulted in a Chernobyl-like pollution of our perception, so that art and architecture are now practically indistinguishable. Such a crucial historical juncture should alert us to the importance of re-inscribing "space" within the necessary delusion of agency. When entire populations are being driven from their homes because of wars fought on the very concept of territorial ownership, we would do well to remember the apocalyptic logic of an increasingly atavistic form of capital. It is perhaps a distant hope – but one we would do well to encourage – that the makeshift utopia of Gibson's Golden Gate Bridge lies dormant within the horrific squalor of the refugee camp.¹¹

Perhaps architecture, like anthropology and various other anachronistic guilds, should take this opportunity to acknowledge its impending obsolescence, and then return to the drafting board. Indeed architecture has been



C.O.T.I.S. (CULT OF THE INSERTER SEAT), 1998, INSTALLATION VIEW;
PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.

more effective than a hydrogen bomb in eliminating people so that structures are unburdened by constant human adaptation. Only when the sculptors of our environment value habitus over hubris will KIT's robot be able to escape the pathos of Douglas Trumbull's *Silent Running* (1971), in which a lone droid – watercan in hand – tends the Amazon rainforest inside a giant glass bubble floating in space, long after the Earth itself has died.

NOTES

1. Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley: University of California Press, 1988: 129.
2. J.G. Ballard quoted in Andrea Juno and V. Vale, eds., *J.G. Ballard*, San Francisco: REsearch, 1984, pp. 8, 14.
3. Borderline Developments, *Mediated Intoxication: How to Navigate with Double-Vision*, Mexico City: Virtualia, 1999, n.p. Uncited quotes by KIT below are from this source.
4. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 175.
5. Martin Heidegger, "Building, Dwelling, Thinking," in *Basic Writings*, ed. David Farrell Krell, London: Routledge, 1993, p. 356.
6. De Certeau, *op cit.*, p. xxiii.
7. *Ibid.*, p. xviii.
8. Mark Dery, *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*, New York: Grove Press, 1996, p. 8.
9. De Certeau, *op cit.*, p. 92.
10. Holderlin quoted in Agamben, *op cit.*, p. 185.
11. William Gibson, *Virtual Light*, London: Penguin, 1994.

Dominic Pettman is a writer and cultural critic who recently completed his Ph.D. entitled "After the Orgy: Libidinal Millenarianism and the Politics of Exhaustion" at the University of Melbourne, Australia.

Les projets de KIT constituent une réflexion sur la production discursive et matérielle de l'environnement bâti postmoderne et une remise en question des interactions oppressantes entre architecture, espace public et technologie. L'auteur argumente que le travail de ce collectif «lubrifie le pivot psychique qui fait le lien entre l'entropie banlieusarde et la panique métropolitaine». Leur concentration sur les déchets industriels, sur les terrains toxiques et sur la pensée apocalyptique met au jour ce qu'il y a d'impitoyable derrière le développement urbain, et indique aussi la voie vers «les possibilités utopiques qui germent dans les interstices du capital vorace».

Vito Acconci

UNE ARCHITECTURE DE L'INSTABLE

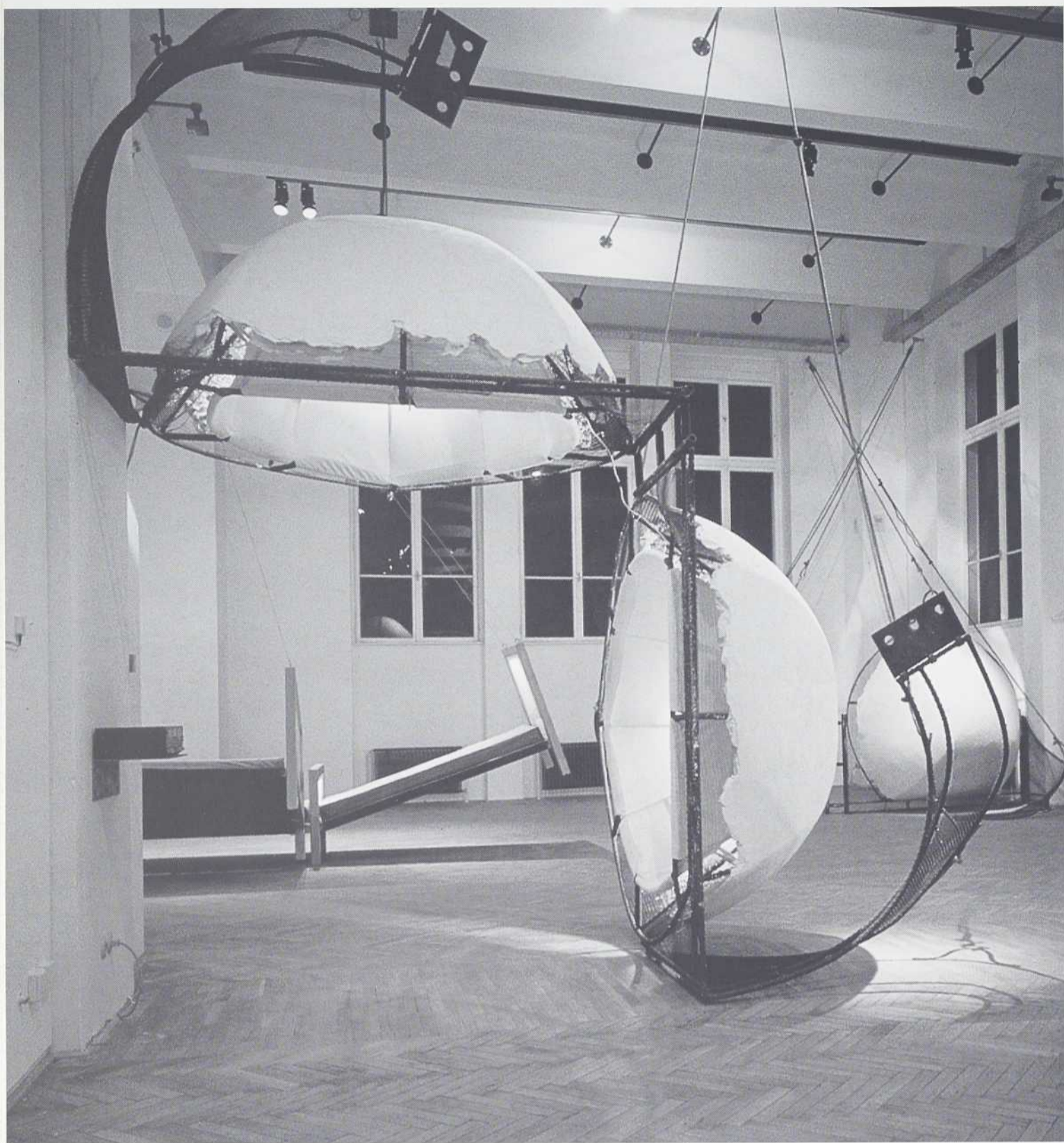
› JACINTO LAGEIRA ◀



«Public space is leaving home.» – Vito Acconci

VITO ACONCCI,
THE CITY INSIDE US
(VUES DE L'INSTALLATION),
1993; PHOTO: (GERALD
ZUGMANN)
MAKAUSSTELLUNG,
VIENNE.

Pour bien saisir les problématiques des œuvres architecturales d'Acconci réalisées à partir du milieu des années 1970, il faut les situer dans la logique d'un travail qui a évolué de l'individu vers la communauté. Lorsqu'il cessa progressivement de prendre son corps comme le support de l'expression artistique pour s'intéresser au corps social, Acconci sortait assurément d'une période «solipsiste» pour aller dès lors, et ce



VITO ACCONCI, ADJUSTABLE WALL BRA, 1990-1991, STRUCTURE EN ACIER, PLÂTRE, CABLE, LUMIÈRE, HAUT-PARLEURS, 243 X 243 X 91,4 CM; PHOTO: (GERALD ZUGMANN) MAK AUSSTELLUNG, VIENNE.

encore aujourd'hui, vers un espace public, mais cette dernière démarche se trouvait souvent en gestation dans les performances ayant à la fois pour sujet et objet le corps individué, identitaire, solitaire de l'artiste. Dans certaines performances provocatrices (masturbation) ou humoristiques (se brûler les poils du torse pour essayer d'obtenir une poitrine de femme), la dialectique entre le particulier et le général était déjà présente, puisque le corps singulier et intime de l'artiste pouvait également valoir comme la symbolisation abstraite des corps d'autres personnes. Il manquait toutefois une dimension intersubjective entre ces corps dont l'attitude renfermée ne conduisait qu'à la simple contemplation de l'image de soi à travers les autres. Après avoir travaillé sur cette circularité aliénante et répressive, semblable aux pathologies engendrées par le système américain prônant l'individualisme à outrance (comme le suggèrent certaines scènes «autistiques» de ses films et vidéos des années 1970), Acconci comprit que ce

même système et ce même individualisme étaient porteurs de libertés, car l'on pouvait tout aussi bien faire voler en éclats les normes sociales en utilisant des paramètres similaires. Paradoxalement prisonnier de ce contexte américain qui était capable de produire sa propre contre-culture et d'où, en dernière instance, l'individu sortait toujours vainqueur au détriment du projet social, Acconci s'est alors tourné vers une réflexion sur l'espace public et a fabriqué des objets correspondant aux exigences du dialogue et de l'échange entre individus au sein d'une communauté. Les environnements architecturaux et le «mobilier» qu'il allait réaliser avaient pour objet d'être directement utilisés par des spectateurs qui, ce faisant, devenaient non seulement des participants de l'œuvre mais aussi les acteurs de ce qu'elle proposait de présenter: la dynamique sociale.

Un tel projet ne peut être mené à bien que dans l'espace public et urbain de la ville, là où les langages circulent, où les désirs appa-

raissent nettement, où des échanges s'opèrent, dans un milieu fortement socialisé et constitué d'innombrables signes révélateurs d'une communication réelle ou simulée. S'inspirant en partie des idées de l'architecte américain Robert Venturi concernant une approche sémiologique des immeubles («Est-ce le bâtiment qui fait signe ou bien est-ce le signe qui devient bâtiment?»), Acconci ne veut pas que ses projets urbains remplacent, même métaphoriquement, la cohésion sociale – ce qui serait absurde et autoritaire –, mais qu'ils fassent signe en tant qu'objets manipulables, ludiques, fonctionnels, sans pour autant devenir de réelles habitations, de véritables parcs, des chaises ou des tables de la vie quotidienne. L'architecture et le «mobilier urbain» qu'il propose – toujours construits selon des dimensions anthropomorphes – doivent ainsi simultanément arborer les signes de l'espace privé et intime (notre chambre, notre lit, nos toilettes, notre maison, notre immeuble) et les signes de l'espace public où tous peuvent se retrouver. Autrement dit, les constructions et objets d'Acconci sont en quelque sorte des signes à double emploi ou, plus précisément, des signes instables.

Ainsi, comme dans beaucoup d'autres œuvres d'Acconci dites de «mobilier urbain», *Adaptable Wall Bras* (1990), soutiens-gorge géants qui peuvent à la fois servir de fauteuils, de murs ou d'espaces de jeux, pourraient bien être utilisés comme mobilier ou partie d'architecture si leur forme ne les soustrayaient à une fonctionnalité très improbable. De même, *Convertible Clam Shelter* (1990), cinq immenses coquillages construits à la taille d'une petite pièce qui peuvent être agencés selon cinq positions aux fonctions précises (lit, alcôve, arche, tente, fauteuil), mettent-ils en scène une dichotomie inattendue entre la forme et la fonction. Pourtant, bien qu'ils se situent entre dysfonctionnement et déréalisation de la forme, de tels objets fonctionnent et possèdent bel et bien une forme. Or si pour les utilisateurs les constructions ou mobiliers d'Acconci peuvent être tantôt anxiogènes, tantôt ludiques, il ne s'agit pourtant pas d'un *double-bind* architectural où l'on serait sommé de choisir telle fonction et/ou forme, solutions semblablement mauvaises. Car si ces objets opèrent selon certaines conventions plastiques, architecturales, urbaines, et donc inévitablement sociales, éthiques et politiques, ils se veulent *instables* en ce sens que non seulement ils tendent à déjouer l'ordre établi mais qu'ils provoquent des contextes et des situations ouvertes qui peuvent engendrer des relations intersubjectives et publiques dans lesquelles se développent des relations et des désirs tout aussi instables. On ne sait que trop bien que les lieux où nous vivons sont aussi ce que nous vivons. Accon-

ci n'est donc pas si utopiste que cela lorsqu'il affirme: «The function of public art is to de-design».

Rendant ainsi public ce qui est privé, en «dé-dessinant» les formes que nous attribuons habituellement à ces objets, en déplaçant les contenus et fonctions vers d'autres significations inexplorées, Acconci montre la continuité avec ses premiers travaux – puisque l'on retrouve l'intime et l'extériorisation, la question du langage à travers les signes urbains –, et renouvelle une question qui semblait abandonnée aux États-Unis depuis la fin des années 1970; celle, justement, qui traite du rôle de l'art dans l'espace public. Mais les constructions d'Acconci ne sont pas des projets ayant pour seule finalité l'occupation physique des lieux afin de les embellir et de proposer des loisirs à leurs utilisateurs. Ce sont surtout des nouvelles propositions quant au mode de vie, quant à l'existence dans une société où, de plus en plus, les temps et les espaces, tant privés que publics, se réduisent au détriment d'un temps et d'un espace réellement vécus. Une constante pourtant demeure, comme le rappelle souvent Acconci, qui est que la ville est la présence d'autres corps. Nous rencontrons concrètement des corps, des sujets qui constituent la véritable altérité de l'espace public. Et il suffit que cet *espace* public soit réduit, pour que les actions, les relations et les désirs des corps soit eux aussi réduits, si ce n'est parfaitement empêchés. Acconci se propose donc de réactiver ces espaces et ces temps vécus par les corps, mais enclos par les espaces urbains sensés les laisser advenir et se développer.

Recoupant sur bien des points le travail de Dan Graham, celui d'Acconci permet d'analyser les idéologies urbaines grâce à ces instruments critiques que sont le mobilier et la construction architecturale intégrés à un contexte, et dont ils peuvent transformer les structures et les expériences sans être eux-mêmes réduits à de simples signes fixés une fois pour toutes. La raison en est que dans nos sociétés occidentales – et même si cela est un lieu commun, celui-ci n'en est pas moins vrai –, les relations humaines se délitent considérablement, la confiance et la solidarité se défont sans pour autant donner naissance à de nouvelles formes de vie. Avec les nouvelles technologies en tous genres, peut-être vivons-nous sans nous en apercevoir une profonde remise en question anthropologique. Et dans cette période de remaniements, hautement instable, Acconci propose conséquemment des objets instables, aussi changeants que les situations auxquelles ils réfèrent, aussi transformables que les lieux où ils viennent s'insérer. C'est là une position fragile, car les œuvres risquent alors d'être récupérées par les idéologies des lieux, structures et institutions qui les financent. Il ne

faut pas oublier que presque tous les projets publics d'Acconci sont, précisément, des commandes publiques. Les œuvres dépendent donc en partie, au moins économique et politiquement, des commanditaires. Bien évidemment, l'*instabilité* sociale et urbaine dans laquelle s'intègrent les environnements et objets de l'artiste n'est pas la même que l'*instabilité* des œuvres. Car, selon les intérêts économiques et socio-politiques, la première instabilité consiste à maintenir, quand elle ne cherche pas à la produire, une relative anomie sociale qui veut pourtant faire croire, comme toute idéologie, que «les choses vont s'arranger» (créer des parcs de jeux, améliorer l'éclairage, construire des écoles...), alors que l'instabilité acconcienne répond à la première non seulement en mettant à nu les arrière-pensées des commanditaires mais, de plus, en se présentant parfois comme éphémère, souvent afunctionnelle, ou encore ludique, grotesque, loufoque, kitsch, voire inutile. À cette instrumentalisation de l'espace public répond une instabilité qui remet continuellement en cause les buts, les moyens et les fonctions de l'architecture urbaine telle qu'on la sacralise dans son efficacité et son rendement, ce qui implique que les corps des utilisateurs et leurs actions doivent se modeler sur l'efficacité et le rendement, même lorsqu'il s'agit d'espaces de détente et de rencontre.

Aussi, tout en étant parfaitement conscient – ainsi que l'indiquent ses textes – des nouvelles données technologiques, Acconci a choisi de renchérir sur l'instabilité en se comportant comme un primitif de la construction. Jusqu'à présent, ses constructions ne font appel qu'à des techniques et des matériaux traditionnels, ses thèmes de prédilection sont les lieux de notre vie courante: rues, bancs publics, parcs, piscines, maisons, lits, écoles, arrêts de bus, places publiques, centre financiers, fontaines, terrains de jeux, etc., bref, ce à quoi ont affaire la majorité des urbanistes.

Récemment, l'une de ses plus belles réussites fut une construction éphémère en 1993 au Musée des Arts Appliqués de Vienne, intitulée *The City Inside Us*, laquelle consista à redoubler architecturalement le musée de l'intérieur à l'échelle 1/1, mais en changeant totalement les coordonnées spatiales. Utilisant les mêmes styles, formes, matériaux que les préexistants, des parties d'escaliers et d'entrées furent ainsi mises sens dessus dessous ou bien en oblique, les colonnes placées à l'horizontale pouvaient devenir des bancs, les verrières et les structures métalliques des plafonds devenaient des sols sur lesquels on pouvait marcher, les sols eux-mêmes, recouverts d'herbe, se transformaient en rampes d'accès au plafond. Dans cette architecture totalement instable, qui pourrait

valoir comme le symbole de la démarche d'Acconci dans son ensemble, les corps se déplaçaient dans des espaces et des temps incongrus, dignes d'un rêve, mais par ces décalages et déstructurations du lieu retrouvaient un espace et un temps plus vivants, le plus souvent mutilés dans les lieux dits «normaux». Dès lors, à la fonction d'une architecture instable qui consiste à dé-dessiner un faux espace public – qui n'est autre qu'une juxtaposition d'espaces et de temps privés et privatifs, autrement dit des espaces-temps qui sont en possession de quelques-uns et n'appartiennent pas, comme le voudrait la notion, à l'ensemble de la communauté –, chez Acconci correspondrait dans le même objet une fonction artistique qui voudrait re-subjectiver l'espace et le temps vécus afin de donner la place qui lui revient à l'altérité. Or espace et temps vécus ne sont pas chez Acconci de simples concepts opératoires, mais bel et bien des conditions de toute vie sociale et individuelle. Et, ainsi que nous l'expérimentons quotidiennement, rien n'est plus aisément maîtrisé ou, pour reprendre un terme qui retrouve ici toute sa force, *aliéné* par nos sociétés contemporaines que l'espace et le temps, lesquels deviennent des enjeux idéologiques et non simplement physiques. Posséder et contrôler l'espace et le temps urbain (et donc professionnel, intersubjectif, politique...), c'est avant tout pouvoir contrôler les corps et le vécu de ces corps. En proposant une architecture dont le fondement est non seulement d'être instable mais surtout de perpétuer cette instabilité, de demeurer suffisamment ouverte – quitte à disparaître –, Acconci laisse au moins cette possibilité aux usagers qui est de pouvoir refuser telle ou telle forme de vécu qui ne leur semble pas aller dans le sens de la constitution de l'existence.

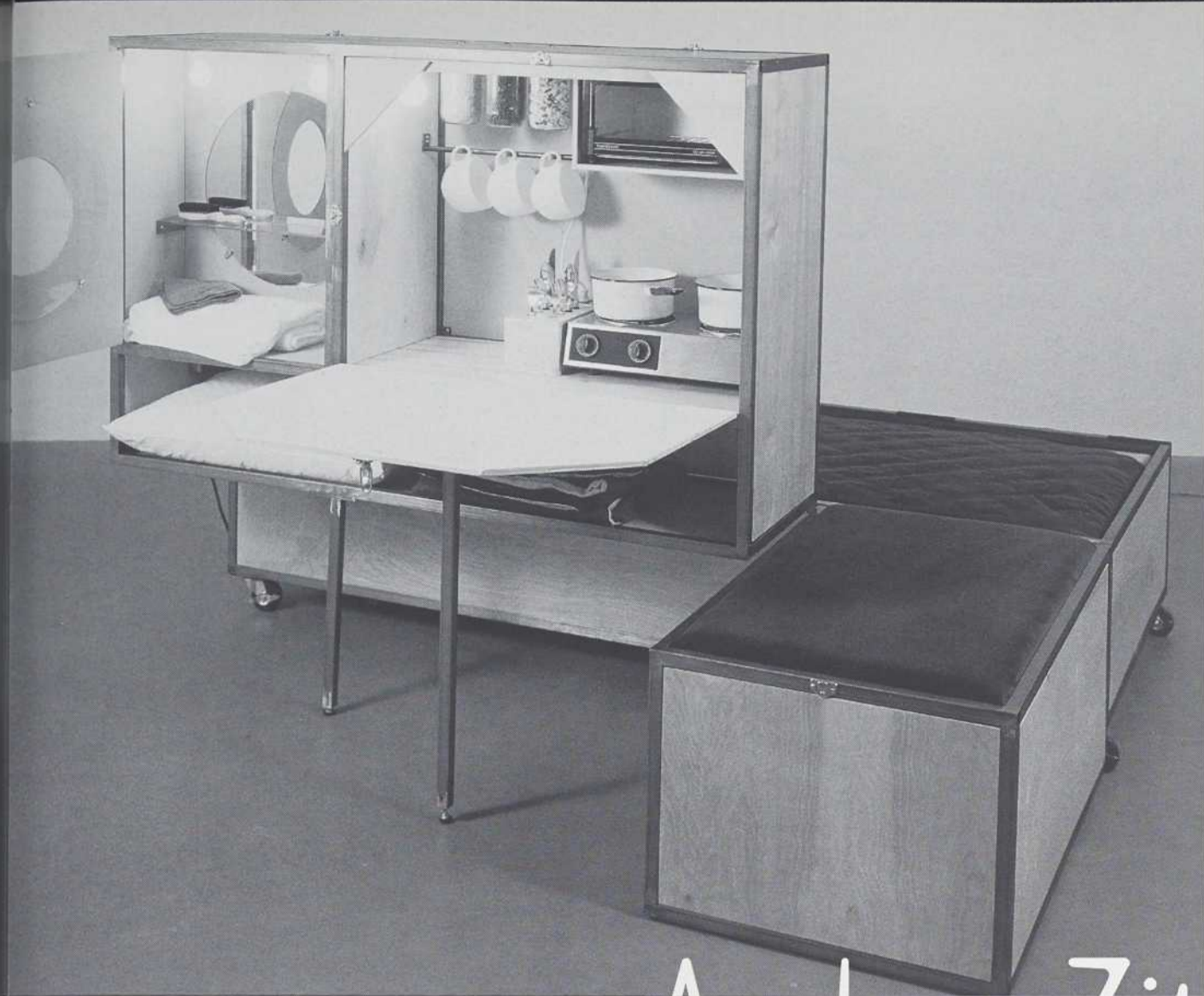
Jacinto Lageira est critique d'art et vit à Paris.

The author comments on the recent work of American artist Vito Acconci whose shifting from the individual to the social body has also involved a passage from the private to the public and urban sphere. Through architectural environments and furniture of anthropomorphic size yet not necessarily functional, Acconci stages a social dynamic. Generating at times anxiety, at times playfulness, these "objects" represent a private and intimate space while provoking "unstable" intersubjective relationships and desires. Themselves unstable, Acconci's environments moreover prolong this instability which, according to the author, allows for the analysis of urban ideologies.

A-Z 1995 TRAVEL TRAILER UNIT CUSTOMIZED BY ANDREA ZITTEL, 1995, AND A-Z 1995 TRAVEL TRAILER UNIT CUSTOMIZED BY MIRIAM AND GORDON ZITTEL, 1995, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY ANDREA ROSEN GALLERY, NEW YORK, AND SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, SAN FRANCISCO, CA.



A-Z 1995 TRAVEL TRAILER UNIT CUSTOMIZED BY ANDREA ZITTEL, 1995, DETAIL OF LOUNGE/LIVING AREA, STEEL, WOOD, GLASS, CARPET, ALUMINUM AND OBJECTS, 93 X 93 X 192"; PHOTO: IAN REEVES, COURTESY ANDREA ROSEN GALLERY, NEW YORK, AND SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, SAN FRANCISCO, CA.



A-Z 1994 LIVING UNIT,
1994, STEEL, WOOD, METAL,
MATTRESS, GLASS, MIRROR,
LIGHTING FIXTURE, STOVE,
OVEN, GREEN VELVET,
57 X 84 X 82" WHEN OPEN;
PHOTO: PETER MUSCATO,
COURTESY ANDREA ROSEN
GALLERY, NEW YORK.

Andrea Zittel

HAVE HABITAT, WILL TRAVEL

› JAN AVGIKOS †

There's something tremendously reassuring about Andrea Zittel's designs for living. Whether personal garments, accessories for the home, customized living units, mobile homes or recreational escape vehicles – all exquisitely designed and crafted – Zittel's products are grounded in simplicity with an aim toward promoting therapeutic benefits for her clients. She offers a cure for what ails us in our frayed, fragmented and stressed-out lives. As she stated in a 1995 "Auto-Interview," speaking about interrelations within her work, "The *Living Units* were the cure for a life out of control – the bed-like *Comfort Unit* was the cure for a life overly repressed by the *Living Unit* and the *Platform Bed* is the cure for a life too tightly bound by the steel gridded structure of the 'unit'."¹

Produced as domestic prototypes by the corporate entity, "A-Z Administrative Services," formed by Zittel in 1992, the comprehensive A-Z product lines promote luxury, comfort, pleasure, security, mobility and adaptability. Initially A-Z focused on catering to personal needs though the creation of different types of portable private spaces. As such, garments, covers, beds, various mobile chambers and "living units" were designed for one person (usually) to wrap up in, to be at home in, to disappear into. In 1994, A-Z began custom work, initiating a collaborative process between the "corporation" and the client. In addition to the production of private interior spaces and sanctuaries, A-Z's product line has grown within past years; today, there is new focus on the creation of social spaces destined for more public places and conducive to the formation of community.

Speaking about *Point of Interest* (1999), a "new and improved" recreational terrain in the form of a very large, realistic-looking boulder, fabricated from concrete and steel, and installed at an entrance to Central Park, Zittel explains:

Point of Interest should encourage the activities that humans might not engage in when in the more regulatory environment of Fifth Avenue. As with many of my works, there are layers of both my own faith and optimism that these structures will truly create a beneficial environment, as well as a small dose of ironic self-incrimination in the knowledge that this sculpture will draw on the concept of nature as a consumable experience. . . . This new terrain has a social function for those who use it. Although I personally have always felt quite shy and private in public spaces, I've always wished that I could create an environment that would make people (like me) feel more comfortable and less inhibited, hopefully creating the possibility of spontaneous public interaction. . . . Ultimately, *Point of Interest* is an environment designed for people to use as both a physical and a social space, and as an experiment in providing an alternative terrain for humanity in the late 20th century.²

In the context of her practice, Zittel incorporates many branches of activity, though all are of the same kind: architecture, art, social sculpture, furniture design, textiles and so forth. Selection goes beyond the limits of specialization, passing from one discipline to the next to achieve the comprehensive totality she envisions as the basis for meeting the demands placed on us by contemporary society. All A-Z products – from clothing and furniture, to fiberglass islands and fake rocks – are ideologically integrated components of one, big, eco-smart, user-friendly "system," a concept analogous to the "total work of art" that drives Zittel's practice. This thinking extends, as well, to her long-standing involvement with the idea of "lifestyle creation and management."

Zittel's greatest defense against the woes of contemporary life is to create a sense of home – or more specifically, a variety of portable homes or habitats³ that respond to and resolve certain dilemmas built into turn-of-the-century life. For example, she acknowledges the demand for greater mobility, our increased travel needs and peripatetic lifestyles, and she anticipates the sort of alien-

and in written statements – call them press releases, product information material, manifestoes – issued periodically by Zittel. Among other things, these texts extol the virtues of standardization and the idea that everything has a place in the world. In the A-Z world, like our own, standardization is related to the formation of good habits. If you follow Aristotle on this subject, he points



LEFT TO RIGHT: A-Z ESCAPE VEHICLE CUSTOMIZED BY ANDREA ZITTEL, 1996, A-Z ESCAPE VEHICLE CUSTOMIZED BY ANDREA ROSEN, 1996, AND A-Z ESCAPE VEHICLE CUSTOMIZED BY ROBERT SHIFFLER, 1996, INSTALLATION VIEW; PHOTO: ORCUTT + VAN DER PUTTEN, COURTESY ANDREA ROSEN GALLERY, NEW YORK.

ation and isolation that can result when one is constantly on the road and doesn't live (or exist) anywhere, so to speak. The newly proposed *Pocket Properties* point to a cure for our shared sense of displacement and homelessness. As Zittel describes it:

A *Pocket Property* is not a natural piece of land, nor is it a house, nor is it a vehicle – and yet it functions as all three of these. It is a portable and habitable property, a special area on the earth's surface which has the potential to create the sensations of security, stability, and belonging.⁴

A-Z products mediate between two extremes: vast exteriority and deep interiority; the world out there, chaotic and out of control, and one designed as a retreat, at a remove from the everyday hustle and bustle. The A-Z philosophy manifests in the steadfast advocacy for a simpler life evinced both in the design of the products themselves

to the close relationship between the formation of good habits and morality. By being compelled to acquire good habits we shall, in time, come to find pleasure in performing good actions.

There is every possibility that A-Z Administration is ultimately engaged in the business of making us good by making us conform. Imparting virtues of standardization and regularity, promoting hygiene, orderliness and other good habits, A-Z's emphasis on the "good design" extends to include a moral lifestyle. Take a look at the living units and habitats, again. There's literally no room for our proverbial "excess baggage" or anything deemed extraneous to the smooth flow of the basic functions of life.

Animating an impulse to reinvent the world from the ground up, together with the desire to be supremely intentional in all



POINT OF INTEREST, 1999, INSTALLATION VIEW;
PHOTO: MARIAN HARDERS, COURTESY PUBLIC ART FUND.

things, is a utopian bent which has always been present in the work. Theoretically, with everything accounted for, nothing overlooked, and all problems solved, little exists beyond the regulatory control of the living units, mobile homes, and human terrains pioneered by A-Z. The development of a new series of prototype living environments in 1998 named *ROUGH* – large, sculpted seating arrangements (high density foam rubber) that look like rock formations – softens this position considerably with the introduction of a “chaos” model into the mix:

Although *ROUGH* is pronounced “raw,” it doesn’t necessarily mean the same thing! While “Raw” suggests a more natural or original state, “*ROUGH*” on the other hand actually means the way that something becomes “undone” over time and as the result of repeated lived experience. *Our house is really ROUGH these days and it feels great!* . . . *ROUGH* is a continuation of A-Z’s interest to create objects that bring into focus our desire for meaning and our assumption that with each new ideology – or revisited ideology, a sense of authority is created – always addressing the questionable but hopeful assumption that “new” is linked to progress.⁵

A-Z’s lifestyle prototypes – intelligent designs for improved living – are intended to contribute to a well-integrated and harmonious existence. The guiding principle of A-Z prototype design is the ideal of a lifestyle buffed to perfection. And yet, in its emphasis on high efficiency and functional-



ROUGH FURNITURE: JACK, 1998, FOAM RUBBER, 101.5 X 296 X 214.5"; PHOTO: COURTESY ANDREA ROSEN GALLERY, NEW YORK.



DESERTED ISLANDS, 1997, FIBERGLASS, VINYL SEATS;
PHOTO: MARIAN HARDERS, COURTESY PUBLIC ART FUND.

ism, and its insistence on streamlining, reducing, eliminating, and paring to the bone, the world that these prototypes posit as their reality is a world rife with disorder; one in which alienation and isolation are the norm; one populated with people who don't know how to relax, for whom social interaction is a threat rather than a welcome stimulant. Barely managing to make it from day to day, for their so-called living requirements they need the equivalent of a padded cell. A-Z is at its best in a crisis event.

For all the apparent rationalism that underwrites the A-Z product line, fear and fantasy are never far beneath the surface. "I love the way that the 'deserted island' is used to represent both our biggest fear and our greatest fantasy," Zittel writes. And she continues:

The islands will look like a cross between an artificial land formation and a recreational fiberglass boat. I am visualizing the *A-Z Deserted Islands* as a prototype for a mass-reproducible recreational vehicle that could be conceivably marketed for the purpose of "an individualized experience of isolation within a safe and comfortable environment."⁶

In part, what we fear is the rampant commodification of our existence, the steady crunch of dominant culture, chewing up alternative space simply by capitalizing on it. We are impressed with Zittel's unending curiosity to figure out the world and her ability to analyze things that virtually everyone else would take for granted. She poses questions no one else in her generation is asking right now. What is the difference between living on top of your furniture and living inside of it?, she asked back in 1995. "What would it be like to live in an environment devoid of imposed time?," she ponders in conjunction with a new project, the *A-Z Time Trials: Vacation from Time*, and a related prototype, *The A-Z Timeless Chamber*, still in the planning stage.⁷ And yet, the one thing Zittel never challenges is the construction of the identity of the individual, within her work and in culture-

at-large, as a consumer. On the contrary, she confirms her identification with the role of the consumer.

The maintenance of individual identity in postmodern consumer culture is as problematic as our inability to escape from it. We exercise our individuality and identity by what we choose to purchase and, subsequently, to display as proof of our uniqueness. The transformation of A. Z., the artist, to A-Z, the corporate entity, typifies this gesture. The fact that every A-Z product is stamped with the A-Z's designer logo underscores commerce as the lubricant of society. A-Z fantasizes and schemes all manner of ways of breaking through to mass markets. Within the company, there is much talk of expanding its collector-client pool beyond the elite few who are attracted to the art world. Through-

out the corporate literature, equal emphasis is placed on the development of community, which is both an acknowledgment of our need for emotional and psychological contact and, at the same time, a possible euphemism for going after a larger market share.

Zittel is not unaware of the contradictions inherent to the role of the individual within mass culture. She celebrates vernacular culture, and champions do-it-yourself and self-help sensibilities in various A-Z promotional materials. Good, ol' fashioned ingenuity and know-how, and self-reliance – that's part of "the cure" she promotes. In the same vein, she takes sides with the individual in her repudiation of the "experts" who, she tells us, will determine our every move if we let them:

While the *RAUGH* garments require no expertise in both conception and construction, I think that art itself is often seen as the activity of experts, and as a dialogue which may be understood only through the acquisition of a particular code of knowledge. One of my hopes is to bridge the more basic human concerns with those of contemporary artistic practices. . . . I want to show people that it is possible to become your own expert, to try and create your own experiments and to understand the world in your own way.⁸

Tackling tough issues involving the individual and mass culture, from the earliest days of her career, Zittel has conceptualized and explored ways to involve the user/owner/client more and more in the design process of A-Z products:

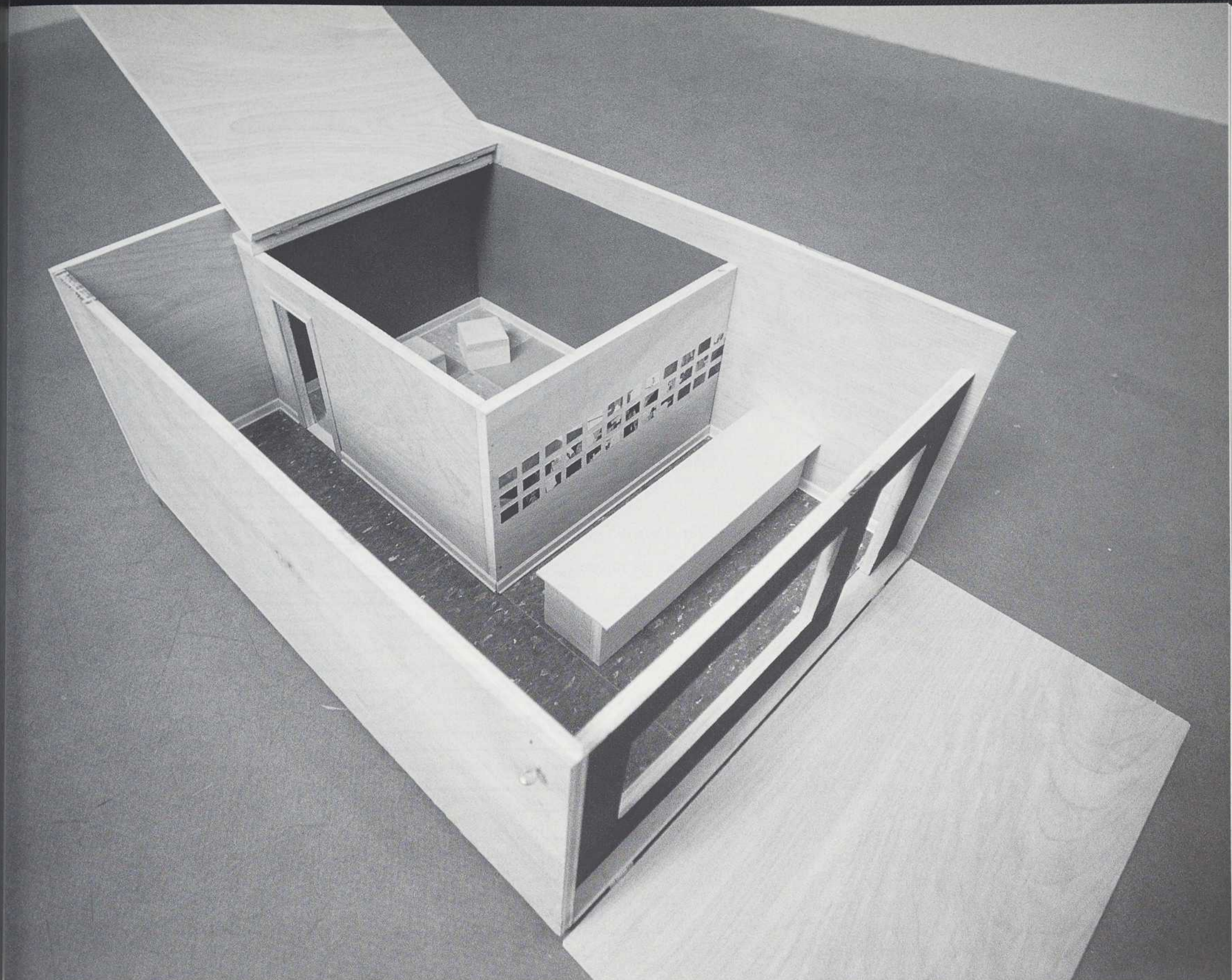
I had to come to terms with the idea that once a product departed from my own possession, it would need to be claimed by its new owner. . . . What we forget is that there are at least two authors of every object: one is the designer, the other is the owner (or user). This in the end may be the solution to the dilemma presented by mass production. Where on the one hand, mass production may create greater equality by making the same goods available to everyone, on the other hand it diminishes individuality and identity. What we as consumers must do is to redefine our objects within the context of our own needs. This may mean a physical alteration or finding a more personal way of using something.⁹

In the years since advancing the idea of collaborative processes between "creators of examples" (as she refers to the artist) and users/owners, Zittel has reintroduced the generalized notion that anyone can be an artist/expert. Patrons are encouraged to participate in the design and production of A-Z products (and, one presumes, the world

emphasis
commu-
ment of
ological
possible
market

dictions
within
lar cul-
nd self-
otional
enuity
- that's
ne same
dual in
ho, she
move if

expertise
that art
ed as a di-
in the ac-
ne of my
ems with
I want to
own ex-
rs and to



A-Z TIMELESS CHAMBER, 1995, VIEW OF MODEL, BIRCH PLYWOOD, LINOLEUM, PAINT, PHOTOGRAPHS, 10.5 X 19 X 24.75"; PHOTO: PETER MUSCATO, COURTESY ANDREA ROSEN GALLERY, NEW YORK.

around them). This is presented as a means to forestall and potentially overcome alienation. Much of this sentiment is delivered as a kind of homespun pragmatism meets infomercial sales pitch (check out the A-Z's promotional video that introduces the *ROUGH* product line) and seems too close to parody to be real, although what's "real" is often not the point in Zittel's work.

It's possible that A-Z's search to unite mass production with personal experience, despite flowery, utopian aspirations, becomes "undone over time," just like *ROUGH* products. It's possible that the site of utopia in A-Z products, which presents society in perfected form, is actually more akin to what Michel Foucault terms "heterotopia – places that are absolutely different from the sites they reflect and speak about. So what if "the cure" is a placebo. The more we find out, placebos can be just as effective as the real thing.

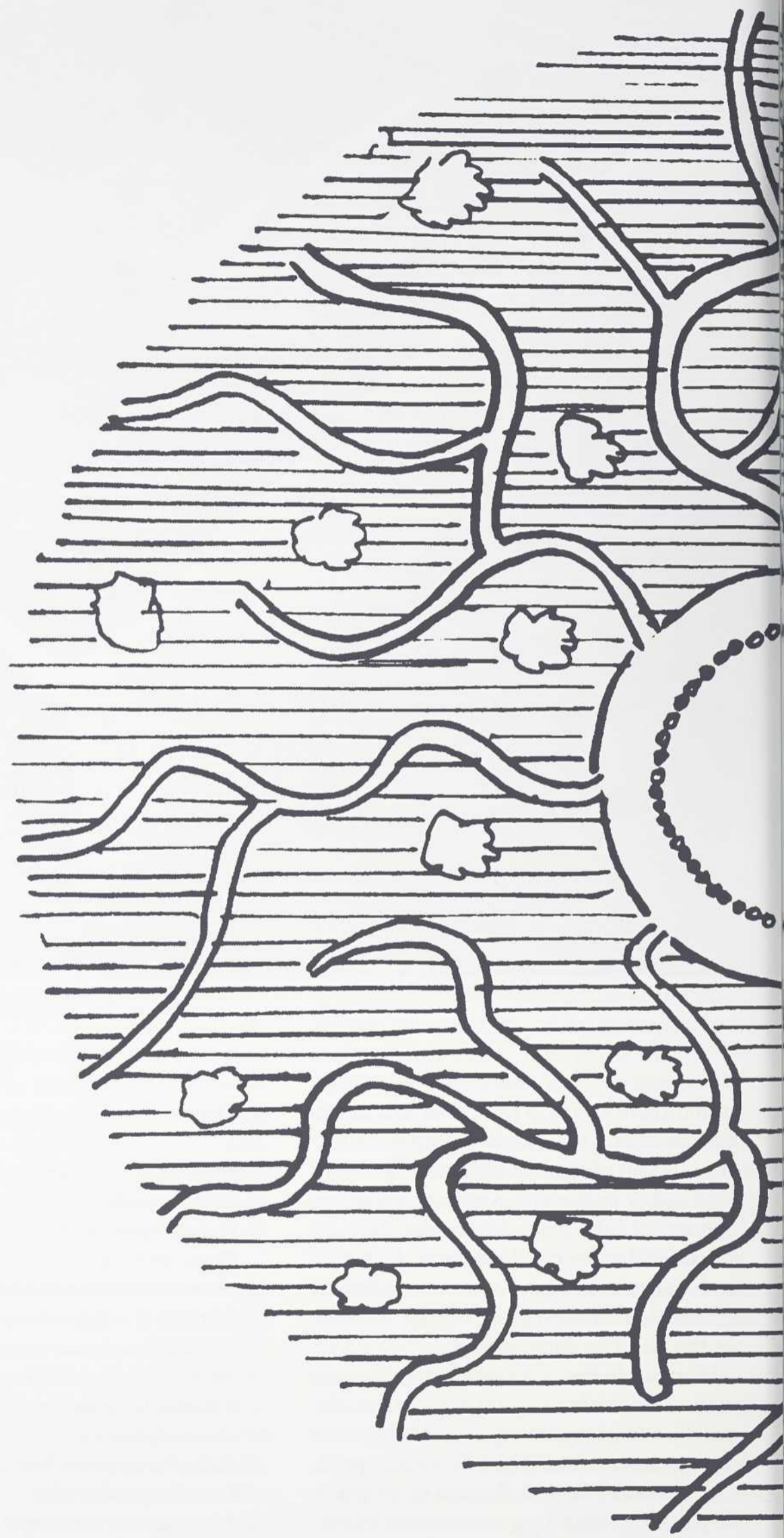
NOTES

1. Andrea Zittel, "Auto Interview," *Transcript*, Summer, 1995, pp. 34-36.
2. Andrea Zittel, "Point of Interest: An A-Z Land Brand," artist's statement/press release, May 1999.
3. The habitats are not only inhabitable environments, such as travel trailers and escape vehicles, but objects that function as human environments or "terrains."
4. Andrea Zittel, "Pocket Properties: An A-Z Land Brand. A Proposal by Andrea Zittel," artist's statement/press release, 1998-99.
5. Andrea Zittel, press release for "ROUGH" at Andrea Rosen Gallery, May 1998.
6. Andrea Zittel, "A-Z Deserted Islands: Proposal for Sculpture Show in Münster, 1997," in *Skulptur, Projekte in Münster 1997*, Münster: Westfälisches Landesmuseum.
7. Andrea Zittel, "Time Trials: Vacation from Time," artist's statement/press release, 1999.
8. Andrea Zittel, "A-Z Personal Panels," artist's statement/press release, 1998.

9. Benjamin Weil, "Home Is Where the Art Is," *Art Monthly* #181, November 1992, p. 22.

Jan Avgikos is an art critic and art historian who lives and works in New York City.

Andrea Zittel est une artiste (et aussi une « corporation ») qui produit sur mesure des vêtements, des accessoires domestiques, des unités d'habitation, des maisons mobiles et des véhicules d'escapade, dans le but d'exercer des effets thérapeutiques. Selon l'auteur, en rendant hommage à la culture du vernaculaire et du bricolage, l'artiste manifeste un élan utopiste qui consisterait à vouloir guérir sa clientèle de l'aliénation et de l'isolement propagés par la culture de consommation postmoderne.

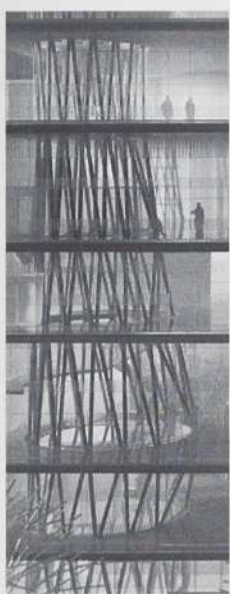


ROBERT SMITHSON,
SMOKE TREE SPRAWL
WITH CACTUS CIRCLE,
1972, ENCRE ET CRAYON,
30,4 X 22,8 CM; PHOTO
TIRÉE DE ROBERT
SMITHSON DRAWINGS
(THE NEW YORK
CULTURAL CENTER).

Vers une architecture icarienne

STEPHEN WRIGHT

UN ENTRETIEN AVEC CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN



TOYO ITO,
MEDIATHÈQUE
DE SENDAI (EN
CONSTRUCTION);
PHOTO: (NAOYA
HATAKEYAMA)
TOYO ITO &
ASSOCIATES.

Ce sont sans doute ses tentatives de penser et de faire penser la philosophie en dehors d'elle-même qui animent et caractérisent les recherches de Christine Buci-Glucksmann depuis une vingtaine d'années. Depuis son «triptyque de la manière», consacrée à la vision baroque (*Tragique de l'ombre*, *La Raison baroque* et *La Folie du voir*, 1981, 1986, 1990), et jusqu'à son dernier ouvrage, *L'Œil cartographique de l'art* (1996), qui reconstruit comment l'«œil» s'incarne dans la carte à travers l'histoire, tous ses travaux s'appuient sur l'intuition que la vision, loin d'être contemplative, est opératrice de pensée. S'inspirant des écrits de Walter Benjamin, elle cherche à déplacer la pensée conceptuelle vers d'autres objets, construisant des «passerelles» entre la philosophie et les œuvres d'art, mettant en évidence la dimension cognitive de l'art. À Gilles Deleuze – autre référence majeure – elle emprunte la définition de l'événement comme «identité de la forme et du vide», définition qui se révèle bien adaptée à la pensée à l'œuvre en architecture. Elle se tourne, aujourd'hui, vers l'architecture la plus contemporaine – notamment au Japon, où elle a enseigné à l'université – qu'elle qualifie d'«icarienne». Elle évoque ici les nouveaux paradigmes d'abstraction auxquels l'architecture est confrontée; comme elle l'explique, son projet actuel consiste à construire une esthétique du virtuel en analysant ce qu'elle appelle les «opérateurs de virtualité» propres à l'art.

Stephen Wright: Dans *L'Œil cartographique de l'art*¹, vous montrez comment, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, se tissent les liens internes entre cartographie et art. Les cartes assimilent et déploient les effets de rhétorique visuels de l'art, tandis que l'art, en tant que «scène instituante et interprétative» de la cartographie, est à la fois mise en œuvre d'un savoir du monde et opération sur ce savoir. Pourrait-on dire que pour vous la *valeur d'usage* de l'art réside donc dans sa capacité à nous faire voir le monde, à conditionner nos perceptions? Ou, pour reprendre les termes de Guattari et Deleuze, que l'art est une «machine à rendre visible»?

Christine Buci-Glucksmann: C'est un thème tout à fait essentiel, qui avait déjà été abordé par Francastel à propos de la Renaissance: l'art n'est pas une forme contemplative mais, au fond, la construction de la visibilité du monde, d'espaces de visibilité. Plutôt que de vision, on pourrait parler, en un sens beaucoup plus large, de *modes de visibilité* – aussi bien contextuels, qu'urbains ou picturaux. Ce n'est peut-être pas une valeur d'usage; en tous les cas, c'est la fin de la valeur *auratique* au sens de Walter Benjamin. Il me semble de plus en plus qu'à l'intérieur de la distance qui sépare l'art de la vie – l'art n'est pas la vie, et la vie n'est pas l'art –, on doit construire des passerelles. Aussi, pour reprendre la métaphore de Benjamin, l'art est toujours, quelle qu'en soit la forme, un art des passages spéculatifs et visuels. En l'occurrence, la passerelle thématique et conceptuelle dont vous reconstituez le fonctionnement, est celle de l'œil cartographique. Pourquoi ce modèle?

Après de nombreuses années consacrées à l'étude des modes de la vision baroque, je suis passée à la nécessité de reconstruire une histoire de la vision qui serait pré- et post-perspectiviste. C'est-à-dire qui conçoit la vision comme plan-transfert, comme *transport* d'un monde immense sur un plan qui, dans la carte, est toujours un plan de transport d'image. La vision est donc *icarienne* (au sens du mythe d'Icare qui veut saisir l'infini), et l'on peut pratiquer une multiplicité d'entrées. La carte n'est pas un calque, mais un abstrait qui combine la lisibilité et la visibilité, qui construit deux types d'espace en même temps, tout comme l'architecture: un espace de référence euclidien et «lisse», un espace «strié» pour employer le terme de Deleuze; et un espace de voyage, de transfert à *n* dimensions. Elle connecte tout; et elle est toujours – comme la ville de Leibniz, et comme le baroque – à plusieurs entrées. La construction de cette histoire est donc, avant le virtuel, l'histoire de l'œil-monde à travers un nouvel objet que j'ai tenté d'explorer aussi bien dans son économie artistique que dans ses dispositifs spéculatifs et théoriques.

Vous parlez de six formes différentes de l'«œil»: œil-monde, œil descriptif, œil tautologique, œil entropique, œil nomade, pour arriver à l'œil éphémère de notre contemporanéité. Pourriez-vous faire un «survol» de ce voyage optique?

Il m'a semblé, que lorsque la carte se constitue, ce sont les artistes qui font des cartes – c'est le cas de Dürer, c'est le cas de Léonard. La première carte, c'est l'œil de la projection du globe, et donc de ce va-et-vient entre deux infinis: l'infiniment grand et l'infiniment petit. C'est pourquoi ce livre s'ouvre sur *La Chute d'Icare* de Bruegel où, sur le fond poudré de la mer, et donc sur l'infini de l'ouverture, on voit au premier plan, dans le

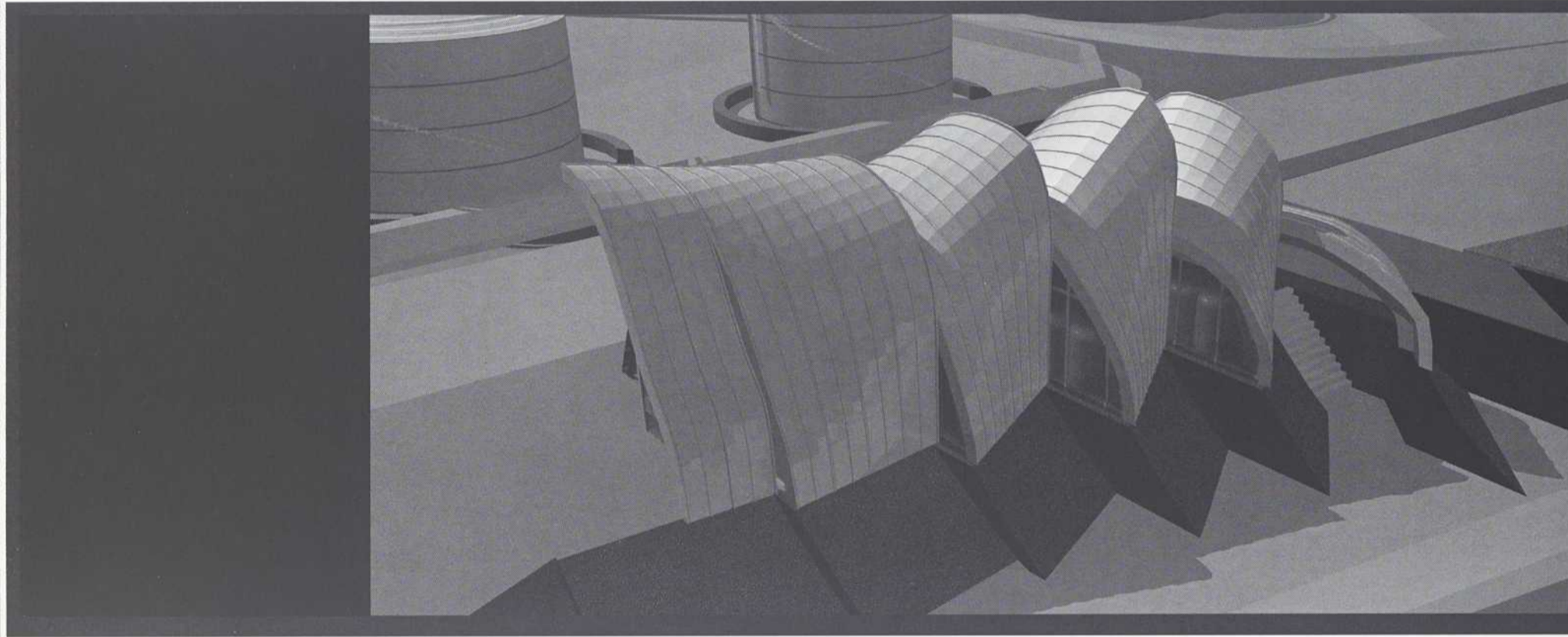
haut, panoramique, produit d'un œil à la fois immense et attentif, qui est le propre de ce que j'appelle l'œil allégorique.

À partir de là, il m'a semblé que, si l'on reprenait le fil de l'analyse de l'œil cartographique dans l'art contemporain, on avait des modalités de regard très différentes. J'ai analysé d'assez près ce que j'ai appelé un *plan-transfert* – un «œil tautologique» pour aller vite – à partir du travail, disons, de Jasper Johns. C'est-à-dire de l'émergence de la surface comme telle, la carte étant une sorte de double tautologique du tableau, mais en même temps un double – en l'occurrence impérial – retravaillé et altéré. La carte désigne encore la peinture, mais il n'y a plus

des cartographies mentales et virtuelles de notre présent – et pas seulement des cartes au sens réel du terme.

Et cet œil éphémère se reconnaît-il dans un mode de vision baroque?

Par une curieuse rencontre de conjonctures, je m'aperçois que l'espace baroque, au sens de ses modèles mathématiques – l'inflexion, la spirale, les chemins qui ne vont nulle part, Piranèse, c'est-à-dire cette recherche d'un modèle géométrique inexact au sens de Duchamp et au sens où Greg Lynn le reprend – nourrit aujourd'hui les nouveaux modèles architecturaux. On est devant, paradoxalement, une architecture du pli, du dépli, de l'inflexion, où les points d'inter-



microcosme infinitésimal de la forme, la jambe d'Icare. À partir de cette première ouverture, la reconstitution de l'œil-monde, m'a conduite à analyser les différentes formes qu'a pu prendre la carte dans l'histoire de l'art, et donc ce que j'ai appelé les différentes formes de l'œil.

Or, très vite, quand on passe du XVI^e au XVII^e siècle, par exemple, on n'est plus simplement dans un œil-monde; on est dans un œil descriptif et allégorique. Les cartes, dans les tableaux de Vermeer, sont à la fois des plans et des espaces clos et ouverts. Ils sont clos parce qu'ils sont des anti-fenêtres; la carte est donc le contraire de la vision perspectiviste de la fenêtre chez Alberti. Mais en même temps, ils sont le monde présent à l'intérieur de dispositifs qui, chez Vermeer, sont souvent des chambres ou des pièces. Donc la carte devient une sorte d'allégorie de la peinture; c'est-à-dire que la carte a un usage réflexif, et la peinture est auto-réflexive. C'est à partir de ce statut du monde qui fait *irruption* dans la peinture que j'ai tenté des passerelles un peu osées entre, par exemple, les cartographies du *Grand Verre* de Duchamp – qui aimait beaucoup les cartes et le monde vu d'en haut – et cette sorte de vision d'en

que transfert et surface.

Ce qui caractérise l'œil nomade et critique c'est que la carte est utilisée par de très nombreux artistes à la fois comme une sorte d'utopie de territoire autre, ou comme une inversion du territoire connu. On est là entre deux fictions littéraires: la carte à l'échelle du territoire, celle de Borges; et la carte vide, que l'on trouve au contraire chez Lewis Carroll.

Puis, à travers Robert Smithson, à travers cette fameuse dialectique entre le travail du *site* et le transport en miroir critique dans le *non-site* des éléments du site, la carte apparaissait comme une sorte d'*opérateur de passage* entre le site et le non-site. Elle était à la fois l'archive – la mémoire – du site et le trajet critique vers le non-site. Autrement dit, la carte était ce moment qui m'a beaucoup fascinée dans les dispositifs en éclats, multi-perspectivistes, en vortex et en spirale de Smithson, mais à l'intérieur de cet espace projectif, qu'il appelle très bien une «*Gestalt* qui s'égare». C'est cet opérateur de virtualités, de délocalisation/localisation, qui m'a entraînée très loin, vers le virtuel, vers l'architecture et la ville que j'ai appelé l'*œil éphémère*. L'œil éphémère est l'ensemble

section, les intervalles, les espaces intersticiels, les espaces entre, et l'art du multiple sont plus importants que les paradigmes modernistes qui ont longtemps régi l'architecture selon le modèle traditionnel, disons, de la boîte.

C'est Jacques Derrida qui a introduit la notion d'*événement* en architecture. La notion l'intéresse puisque l'événement échappe à cette métaphysique de la présence qu'il s'emploie à déconstruire. Cependant, votre conception de l'événement semble d'inspiration plutôt deleuzienne.

La conception que j'ai de l'événement est précisément celle de l'événement en tant que rencontre de séries indiscernables, de séries au sens leibnizien du terme. Ou encore, l'événement au sens où Smithson le fait surgir, c'est-à-dire l'événement comme moment entropique, qui figure le temps, à la jonction d'un temps (et c'est ce que j'ai trouvé comme événement au Japon) où coexistent des temps différents. Par exemple, l'immémorial et l'éphémère, ou l'événement comme un effet de surface (au sens stoïcien), comme incorporel. Autrement dit, le moment stoïcien-deleuzien de l'événement est celui qui m'interpelle le plus.

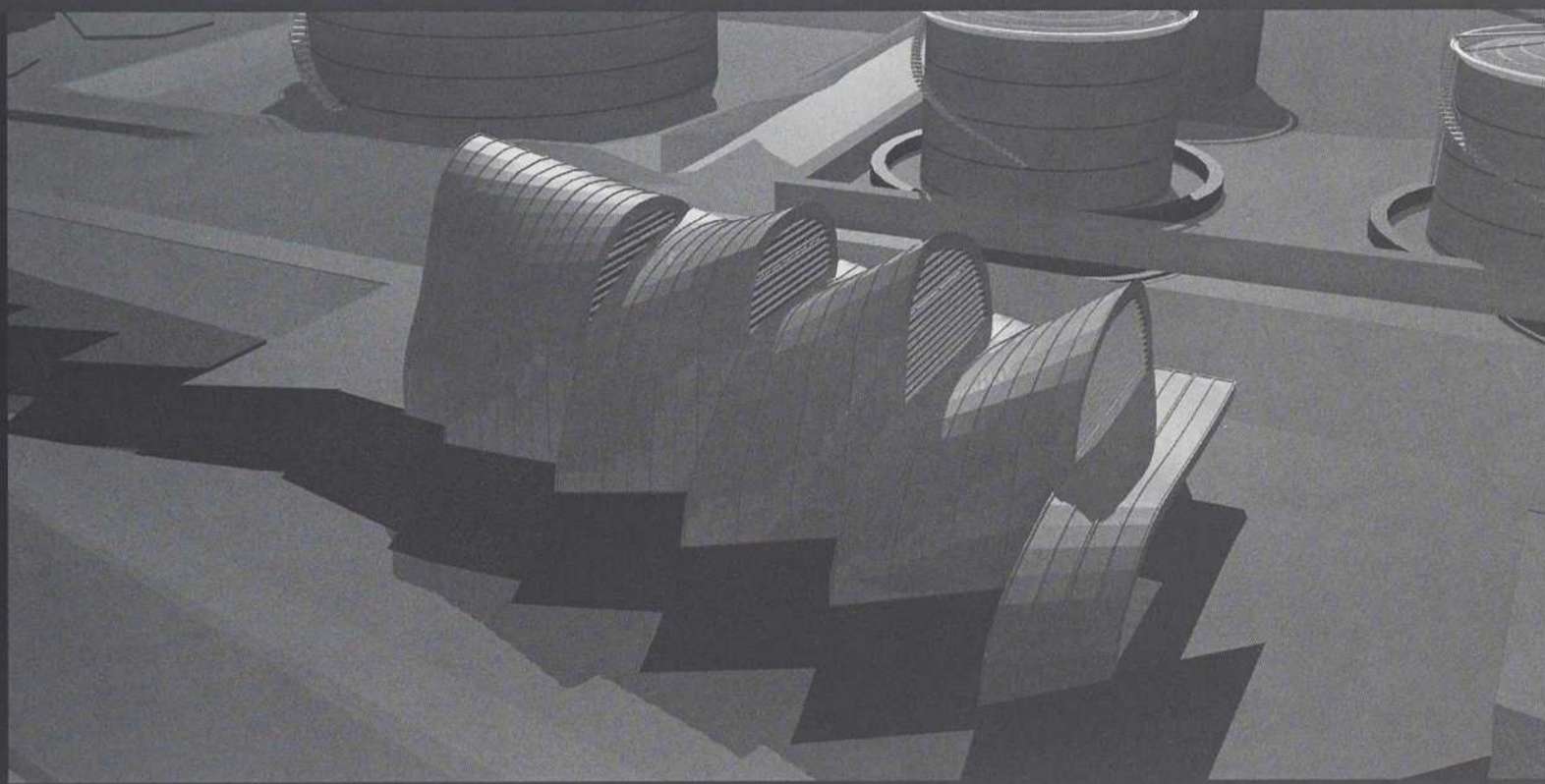
Pourquoi ?

Alain Badiou parle de «sites événementiels»². Et il me semble que lorsqu'on prend l'événement en philosophe, mais à travers l'art, il s'agit toujours, que ce soit dans des dispositifs *in situ*, que ce soit dans des lieux précis, de *faire surgir l'événement comme un site du temps*. Et c'est l'événement en tant que *site du temps* qui me paraît essentiel. Autrement dit, l'événement c'est la singularité du temps. Tout événement est singulier. Et je pense aussi à Hannah Arendt, quand elle dit que les vrais événements sont imprévisibles. La mémoire serait-elle donc un *non-site du temps* ?

Une ville «factice et éphémère», dites-vous, par rapport à la ville «benjaminienne» qu'est Paris.

Oui, c'est-à-dire qu'il n'y a pas *des* passages, c'est *la ville* elle-même *qui est* passage en tant que telle. Et donc on se trouve confronté à de nouveaux paramètres de l'analyse épistémologique et philosophique que j'appellerais l'image-flux, les artefacts abstraits ou de nouveaux paradigmes d'abstraction que pratiquent beaucoup les architectes et qui sont les diagrammes. Des «espaces-entre», entre l'abstrait et le concret. Des espaces qui impliquent une potentialité *virtuelle* de dynamique et de développement.

toutes les formes de dadaïsme électronique, en particulier chez Woody Vasulka où l'on va explorer des surfaces entre des espaces physiques et des espaces virtuels, donc où l'on a des sortes d'hybridation d'espaces, qui fait que le virtuel n'est pas simplement une information mondialisée mais une dynamique d'actualisation. Je serais donc assez proche des déterminations deleuziennes où le virtuel ne s'oppose pas au réel, au sens où l'on a une sorte de schizophrénie quasi électronique ou machinique, où l'on est dans deux mondes juxtaposés. Mais en art, au contraire, il faut penser une dynamique d'actualisation, c'est-à-dire comme un espace d'exploration, de projection, de doubles. Y compris



GREG LYNN FORM,
MICHAEL MCINTURF
ARCHITECTS &
MARTIN TREBERSPURG
ARCHITECTS, H2
HOUSE, OMV CO.

Je pense que la mémoire est le non-site du temps. Il y a peut-être deux modalités extrêmes de l'art : ce qu'on peut appeler l'art de la mémoire, au sens fort, par strates, par géologie, par archéologie, où faire surgir l'événement, c'est retrouver le temps perdu au sens proustien du terme. Et donc c'est par la mémoire, toujours involontaire, que les séries se rencontrent et que surgit l'événement. Il y a tout un travail de la mémoire qui a investi l'art contemporain – mémoire des sites, des lieux, des images, stèles du souvenir – tout cela relèverait de ce qu'on pourrait appeler l'art-archéologie avec la prégnance d'un modèle freudien ou même proustien de mémoire.

Mais je parle du temps et du devenir et non seulement de la mémoire. C'est pourquoi je me sens beaucoup plus proche de l'image-temps de Deleuze dans l'événement que d'une pensée de la déconstruction. Il y a des villes-mémoires et des villes-miroirs (je pense à la description que fait Benjamin de la ville de Paris), villes de la mémoire du pouvoir; et puis il y a ce que j'appellerais des villes-flux, des villes-passage, des villes du temps et de l'impermanence – je pense par exemple à Tokyo.

Ces paradigmes d'abstraction constituent en effet les soubassements sur lesquels portent les nouveaux modèles architecturaux. Cependant, n'est-il pas indispensable de définir avec précision le statut du *virtuel* par rapport au *réel* ?

Tout d'abord, je pense qu'il faut avoir un concept très large du virtuel, qui permet une distance analytique et épistémologique par rapport aux technologies du virtuel. Mon projet est de construire une *esthétique du virtuel* en analysant un certain nombre d'opérateurs de virtualité propres à l'art, et dont on peut situer le point de départ chez Duchamp qui a créé des opérateurs de virtualité – il a lui-même dit que la quatrième dimension, c'est le virtuel. Il m'a semblé que le virtuel est à la fois une expérience et une expérimentation, et donc j'ai analysé en particulier ce que j'ai appelé des nouvelles machines célibataires du virtuel. C'est-à-dire en art, à partir des notions touchant ce que deviennent les corps et les espaces, ce que j'ai appelé les *doublures virtuelles*. Je pense aux œuvres de Woody Vasulka, de Tony Oursler, de Bill Viola, bref d'un certain nombre d'artistes où le réel trouve son substitut dans les opérateurs de virtualité. Je pense par exemple à

sur le net et les nouveaux espaces de narrativité, d'images et de circuits mondialisés qu'il propose.

Une différence irréductible semble subsister entre l'espace, le regard et les pratiques de la cartographie et ceux de l'architecture. Alors que la carte est bidimensionnelle, l'architecture est en trois dimensions : nous y sommes immanents et, en ce sens, privés de la verticalité dont nous bénéficions par rapport à la carte.

C'est tout à fait juste. Ce qui m'a intéressé dans l'œil cartographique, c'était précisément la projection d'un œil icarien sur une surface. Ce qui m'intéresse dans l'architecture la plus contemporaine, en particulier au Japon, c'est qu'il s'agit d'une architecture icarienne. On a longtemps défini l'architecture comme un art du cadre, par des formes de verticalité, d'horizontalité qui répondent à l'élément anthropologique humain. Or, une grande partie de l'architecture actuelle s'émancipe des cadres anthropologiques, pour devenir une architecture icarienne. On s'aperçoit que le modèle du pli baroque, avec des entre-deux d'enveloppe, et avec des espaces vides entre deux – ou encore le modèle de la «seconde peau» qui est aussi im-

portant dans la mode, mais qu'on retrouve en architecture – émancipe actuellement l'architecture.

Quand on aborde des diagrammes virtuels, ce sont souvent des modèles comme des corps qu'on habille d'images. On est là devant des structures d'enveloppes enveloppées, et je pense que le lieu, c'est être-dans, et pas devant. Et c'est cet «être-dans», pour parler un peu comme Heidegger, qui définit le lieu, et pas seulement ce qu'on peut appeler l'esprit des lieux, en faisant référence aux lieux de mémoire. Le lieu, comme je le disais à propos de l'événement, est aussi le *site du temps*: la construction de processus de différenciation, de processus de singularités et de nouvelles fluidités. Et si je m'intéresse tellement au Japon, c'est que dans cette sorte de «ville amibe» qu'est Tokyo, on est pris devant une sorte d'urbanité non formelle. C'est la ville des flux, des fluides, qui, la nuit, devient une seconde ville, parce qu'elle est enveloppée d'écrans, de lumières. Il y a dans Tokyo une sorte de scénographie virtuelle de la ville – strictement technologique – qui enveloppe la ville comme une seconde peau. La ville finit par disparaître dans sa propre enveloppe virtuelle.

Une des questions de l'architecture, pour citer Toyo Ito, est la suivante: «Comment créer un espace fluide?» Et donc une architecture, comme il le dit, propre à l'âge électronique. On s'aperçoit effectivement que ces nouvelles dimensions présupposent la construction de transparences qui ne sont plus celles seulement des matériaux – qui ne sont plus donc les transparences littérales – mais qui sont des transparences complexes. Je ferais mienne cette définition de l'architecture par Toyo Ito: l'architecture consiste à convertir une nouvelle fonction invisible en espace visible. L'architecture intègre ce mouvement du lieu sur lui-même et des espaces de trajets et de traversées, et s'émancipe en cela de «la boîte» comme modèle architectural. On est là au cœur d'une question extrêmement importante qui est, au fond, la prise en compte d'une topologie complexe, qui n'est plus celle de la séparation entre un intérieur et un extérieur. Et par là même, l'architecture crée des espaces «suspendus», et pas seulement des espaces terrestres.

Vous parlez d'une «émancipation». Pensez-vous, avec Antoine Picon, que le changement de paradigme que connaît l'architecture contemporaine, dû aux nouvelles technologies du virtuel, et la transforma-

tion des critères de lisibilité de l'espace urbain qu'elles impliquent, sont de la même ampleur que le changement de paradigme introduit par l'invention de la perspective à la Renaissance?

Je suis tout à fait d'accord parce qu'il est sûr que l'invention de la perspective – qui est une *invention* au sens fort du terme – s'est accompagnée de sa duplication dans des modèles architecturaux. Je pense, par exemple à la *città ideale* de Piero, et à tous les modèles de cités idéales selon un modèle strié-géométrique. Or, ce que revendiquent de très nombreux architectes contemporains, c'est plutôt Piranèse, c'est-à-dire, au sens strict, un modèle baroque, un modèle d'emboîtement, de plis-déplis des formes. Et il me semble qu'un tel paradigme est intrinsèquement lié à l'élaboration d'architectures virtuelles qui, de plus en plus, permettent d'intégrer le point de vue des publics en élargissant le virtuel des diagrammes architecturaux aux réactions des gens. On est là devant un nouveau mode de construction de l'espace, et sûrement aussi du rapport à la nature et l'environnement.

Et donc à l'événement...

Oui, et cette nouvelle constitution, on la retrouve en peinture. Les modèles du ruban, de la topologie, de l'artifice, de la carte, les modèles des nœuds – c'est-à-dire des modèles qui relèvent de l'*abstraction diagrammatique*, ou de l'*abstraction inflexieuse* – se retrouvent dans la peinture: chez Lydia Dona, David Reed, Jonathan Lasker, dans toute cette peinture de la nouvelle abstraction américaine et chez les architectes. Il y a là véritablement les signes d'une mutation des paradigmes de l'abstraction, et que le virtuel est un vrai progrès dans l'abstraction. Et ce dans toutes ces formes: dans l'abstraction de l'abstrait, comme dans l'abstraction de l'image. Je pense aux métamorphoses et transports d'images tels qu'on les voit dans tous les portraits virtuels, où l'on peut modifier les identités closes. Autrement dit, il y a, dans le virtuel, l'instrument technologique et heuristique qui permet de saisir ce mouvement du territoire à la déterritorialisation, ce mouvement rhizomique qui animait la recherche de Guattari et Deleuze. C'est en architecture que cela se produit. S'il y a une architecture de la déconstruction, il y a également – et ce ne sont sûrement pas les mêmes architectes – une architecture de cette construction virtuelle de l'espace à partir de la surface.

Vous affirmez le caractère *heuristique* de ces opérateurs de virtualisation de l'espace. S'agit-il de concevoir la carte et l'architecture non pas comme des manifestations de la pensée, mais comme productrices *du penser*, au sens actif? Une manière, en somme, de penser la philosophie hors de la philosophie.

Au fond, qu'appelle-t-on «penser» aujourd'hui? La notion d'«opérateur» vient de Duchamp: tout art implique un écart, une *opération*. Mais il faut élargir ce concept, et en passant de l'opération aux opérateurs, il y a des dispositifs de construction de lieu, d'image, qui sont des dispositifs de penser. Voir, c'est construire et si la vision n'est pas langage, la vision est opératrice de langage et de penser. On s'aperçoit bien qu'en architecture actuellement il y a toute une réévaluation de l'entre-espace, de l'espace-entre et du vide et les villes futures seront transformées par toute cette culture des flux.

Le problème, c'est de savoir comment vivre dans ces espaces; et quels types de mutations la vie doit accomplir pour que la technologie ne soit pas simplement une schizophrénie machinique, mais au contraire, un transformateur de l'existence.

NOTES

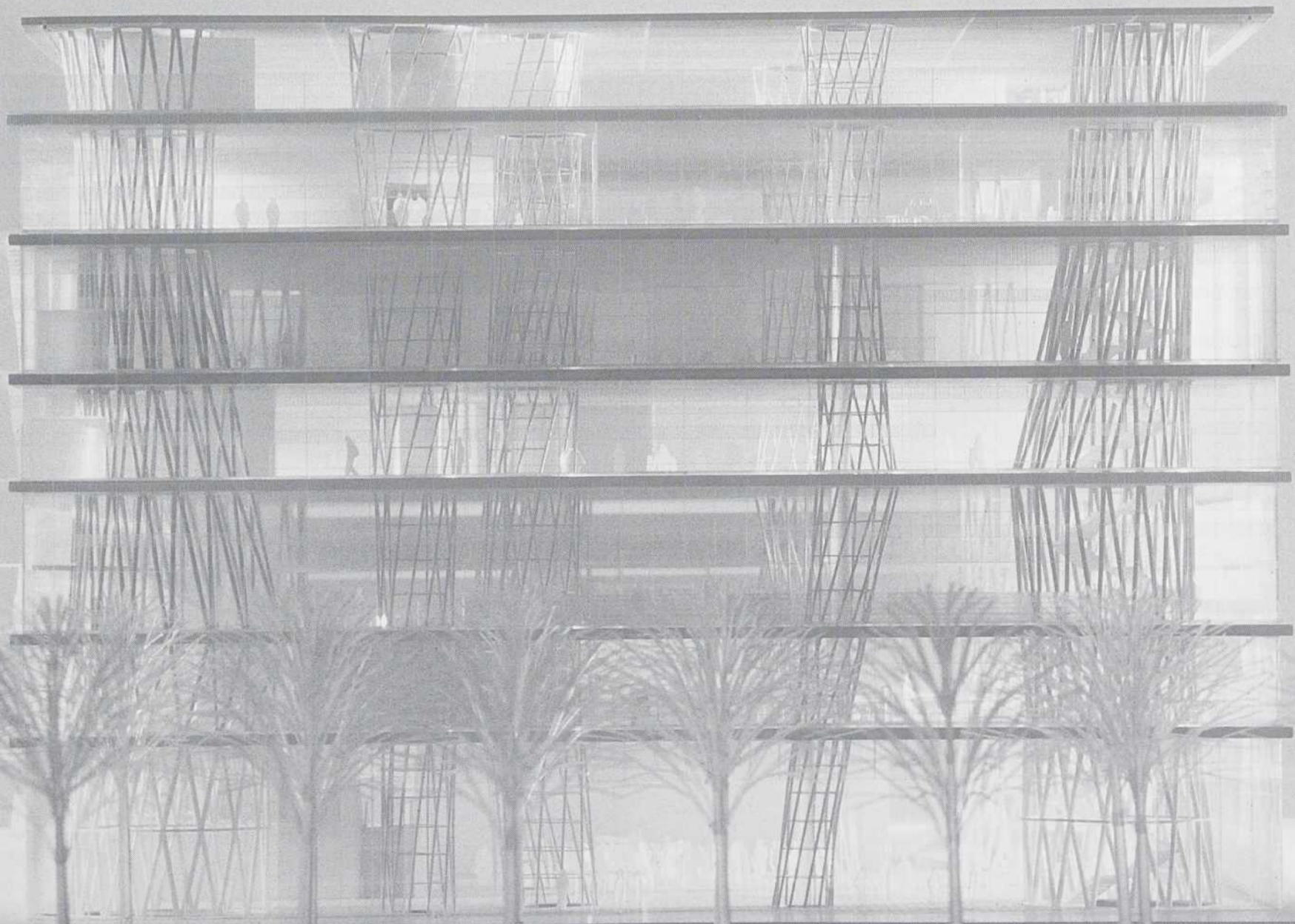
1. Christine Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, Galilée, Paris, 1996, 177 p.
2. Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Le Seuil, Paris, 1988, p. 195 et sq.

Christine Buci-Glucksmann est professeur à l'Université de Paris VIII. Elle est l'auteur de plusieurs textes de catalogues et d'essais dont le plus récent *Les Esthétiques du virtuel* est à paraître.

Stephen Wright est critique d'art. Il vit à Paris.

French philosopher Christine Buci-Glucksmann is the author of a book trilogy on Baroque vision and, more recently, of *L'Œil cartographique de l'art*. In this interview she identifies a specific type of contemporary architecture, most prevalent in Japan, which she calls "Icarian," after Icarus. Commenting on the new abstract paradigms confronting architecture, she discusses her current research on an aesthetic of virtuality through the analysis of the "virtuality operators" found in art.

de ce
space
chite
ions de
du per
omme
philo
r» au
ient de
rt, une
épt, et
eurs, il
e lieu
penser
est pas
ngage
archi-
téeva-
-entre
trans-
ux.
ment
le mu-
que la
ut une
a con-
ce.
biqun de
Paris.
esseur
uteur
essais
virtuel
vie à
ucks-
y on
L'Œil
view
mpo-
apan.
urus.
para-
dis-
hetic
f the
END AT
MOYA
HATES



“Like Cleaning Your Loft with a Toothbrush

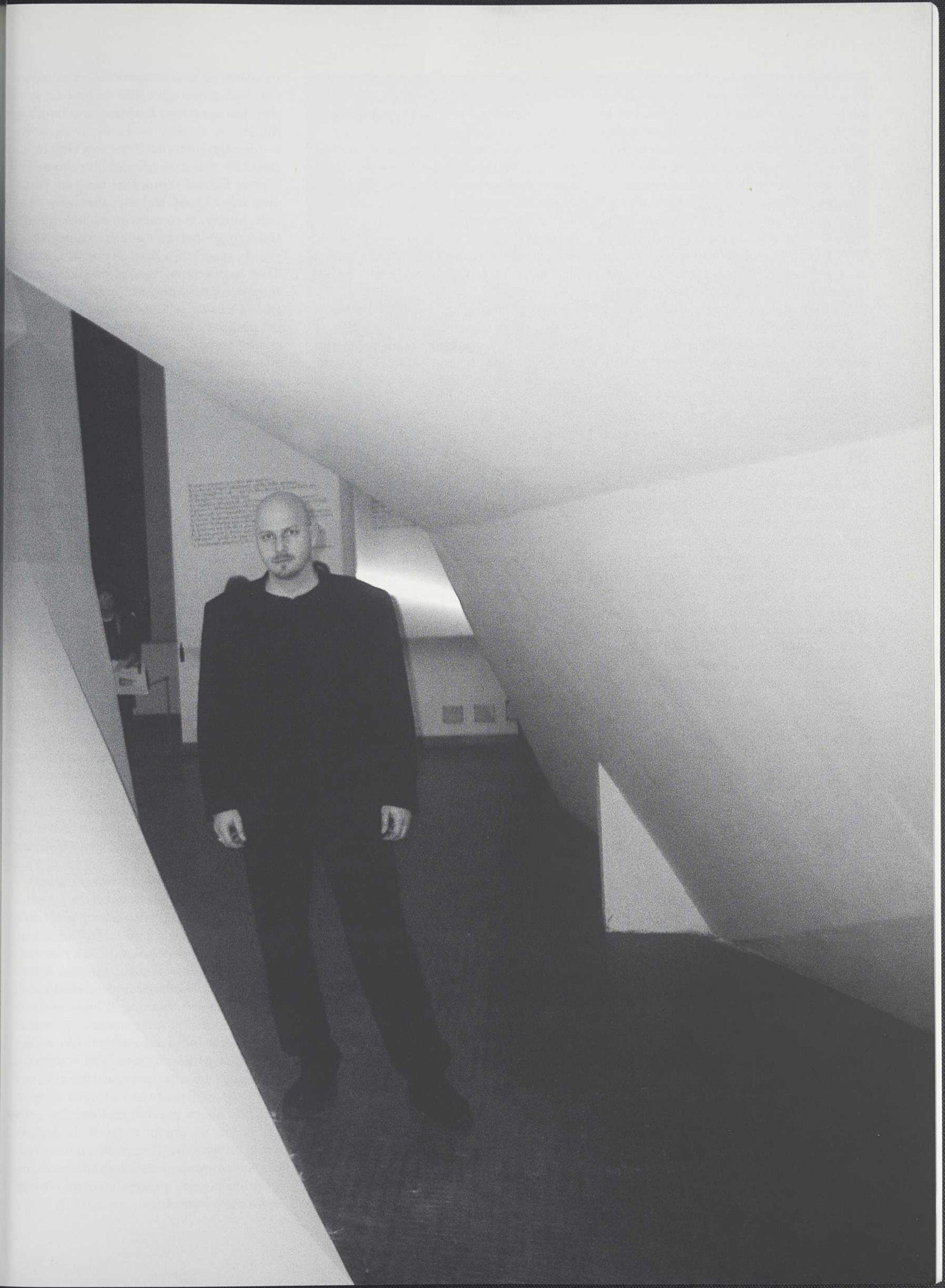
AN INTERVIEW WITH DOUGLAS COOPER

› VALÉRIE LAMONTAGNE ‹

Douglas Cooper is a novelist whose work increasingly bleeds into the visual arts. He has a secondary career as a photographer, and is the founder and director of Dysmedia, a constantly changing circle of artists and engineers devoted to the creation of digital narrative. Cooper is also a frequent collaborator on artists' projects, which have included scripting a laser disc installation for the architects Diller+Scofidio, and partnering with Peter Eisenman on a major installation at the Milan Triennale. *Delirium*, his second book in a quartet of architectural fictions (the first was *Amnesia*), was the first novel serialized on the Web. Recently published in book form, it concerns a certain Ariel Price, an architect (loosely based on the lives of Philip Johnson and Mies van der Rohe) responsible for the “funereal skyline of Toronto.”

This email interview focuses on three subjects: architecture, fiction and interactive/web art. The aim is to unravel the implications of combining these three forms of art making and discuss how their co-habitation is redefining these respective fields of art production.

DOUGLAS COOPER AND PETER EISENMAN, DELIRIUM, 1996, INSTALLATION VIEW AT THE MILAN TRIENNALE; PHOTO: COURTESY THE AUTHOR.



Valérie Lamontagne: Could you discuss the relationship between narrative and architecture: how architecture makes use of fiction, history or stories, and how fiction makes use of architecture such as in your novel *Delirium* (or the Gothic novel) as a structure from which to wind stories.

Douglas Cooper: In a sense it's not very interesting to note that all novels have, in some integral way, a structure analogous to built form. The *architectural* novel, however, is more severe in its adherence to the analogy: just as the Laboratoire Oulipo enforced a rigorous analogy between literature and mathematics, architectural novelists take the similarities between building and writing to delirious extremes. My novel – whose title, I just noticed, happens to be *Delirium* – went to absurd lengths to create narrative in the form of the classical labyrinth; it went so far as to wind its way through an entirely alien medium, the World Wide Web, in search of a ground that was itself labyrinthine at the foundations.

The labyrinth occupies a peculiar place in the history of architecture. According to myth, Dædalus, who built the labyrinth at Knossos, was the first architect; and so this tortured space becomes a kind of Ur-architecture, an archetype of the urban plan: a place in which the monster is imprisoned, to be encountered only in a prescribed, ritual fashion. The Web maps quite precisely onto this built form, and can be made to raise the same questions: *i.e.*, what precisely is this monster that our master planners strive so neurotically to contain?

Delirium deals explicitly with another architectural type, the Miesian tower, into which (despite its arid abstraction, its rectilinear feint towards the rational) I believe we can read labyrinthine intentions. Mies was a metaphysical obscurant, a Wagnerian. . . finally, a mystic. His attempt to tame the New World with a series of cloned monoliths is a fascinating, almost Druidic act. And the dance between Mies, the solitary genius, and Philip Johnson, the rank careerist who stole his vocabulary, is one of those great and sordid morality tales, one that I try to raise to the status of myth in my book.

The novel, both on the Web and in printed form, takes up very explicit architectural issues. The curtain wall, for instance, is primarily an optical condition – it defines and limits the perverse intentions of Man the Voyeur – and *Delirium* is primarily an optical novel, a narrative hyper-aware of its relation to the eye. Everything in the book refers back, ultimately, to the relation between the seer and the seen. The gaze becomes an instrument of torture, of humiliation, of punishment. The *prevented* gaze – in its most extreme form, blindness – becomes the con-

dition of redemption. (This is an old trope, by the way; you find it in *King Lear*, with Gloucester achieving true sight only when his eyes are put out.)

This was the architectural restriction I placed upon the narrative: that it assume the shape of these built types, and that it deal explicitly with the conditions and issues raised by that architecture. And that it sing in its bondage.

How do architecture and fiction co-habitate in the medium of interactive art and web projects?

Ah, interesting: the tail of the last answer finds itself in the mouth of this question. Interactive art is inherently obscene in its structural demands. It requires a kind of rigour no sane novelist would willingly submit to. On the other hand, those of us who regard sanity as the realm of the provincial, happily submit to all manner of restraining devices; I don't at all mind when a medium forces my story to take the shape of, for instance, a tower growing out of the heart of a labyrinth (the final shape of *Delirium* on the Web).

Indigestion, a piece I wrote for Diller+Scofidio, required me to write the same narrative in numerous iterations. The piece involves a video projection upon a table top: the hands of two dining partners, and the food on plates between them. A menu at the side of the table/screen allows the viewer to assign various attributes to the diners: they can be educated, uneducated; masculine, effeminate; male, female. When the attributes are chosen, the hands and the food morph to reflect the new speakers. And the dialogue changes appropriately.

I had to deal with every possible combination of various interlocutors, and it was a serious headache. We had been warned in advance that "creating interactive art is like cleaning your loft with a toothbrush" but we only fully realized the truth of this when we'd spent some weeks trying to make all the narrative bits mesh. (Note that the loft/toothbrush analogy is architectural, if dental.)

How did you come to collaborate with Peter Eisenman on a piece for the Milan Triennale, and how much of that experience is reflected in *Delirium*?

Five major architects were invited to the Triennale, and each was asked to choose a writer to collaborate with. Peter had read my first novel, *Amnesia*, and felt that we had theoretical concerns in common. (He has long made a French pun, "*Amnesie*," out of an anagram of "Eisenman.") I was astonished, at first, by the degree to which Peter welcomed actual collaboration: he agreed to build, as our project, a prison cell for the protagonist of my novel in progress, *Delirium*. This prison cell is described in the novel, in somewhat abstract terms, and it was our job to

translate this into an ambitious installation. Our budget was \$200,000 – a lot for a novelist, but not so much when you're building things.

Initially, it seemed Peter was keen to incorporate new media. I told him about *Very Nervous System*, a computer work by Canadian artist David Rokeby; this piece converts human movement to digital output, and I suggested we use it to trigger whispering tape loops installed in the walls. That way the movement of people through the space would give rise to barely perceptible ghost texts, which would alter with the position of the audience.

Peter was thrilled, but somehow never allocated any of the budget towards this aspect of the piece, and we ended up with a conventional Eisenman construction. Sigh. At least it was called *Delirium*. And it looks nice in photos and drawings. (I believe that Peter felt that I had tricked him, somehow, into designing a prison cell for *himself*. The protagonist of *Delirium* is, after all, a grand iconic figure, an architectural hero/buffoon in the tradition of Ayn Rand. And of course – this being a fictional world, in which paranoia is valued and everything is mutable – as soon as Peter suspected this, it became pretty much the truth.)

Is the interaction of architecture/fiction/the web creating new kinds of architectures, fictions or art, and how?

It will, and it's beginning to point in the direction of its final shape. Still, I'm not at all convinced we're past the embryonic stage of Web art. (There's a stage at which the embryo is still expressing its reptilian ancestors: I'd say we're about there.) I suspect the most interesting pieces will lean heavily not only on the Web's capacity to split narrative into parallel and perpendicular strands, but also on the medium's ability to link communities in a paranoid network of ersatz conversation.

I have been working for years on a project called *The Secret* – which has come tantalizingly close to completion a couple of times (and is now being produced in Toronto by Brian Boigon, which means that it may well get done at last) – and this, should it ever launch, would be an example of the kind of art I'm trying to describe. It looks in many ways like a networked game, except that it isn't one; it looks a great deal like a chat room, except that communication is thwarted (although you might argue that this is a defining feature of the AOL chat room as well); in short, it takes its form from the genres that are unique to the Web. And, in doing so, it adopts (and perverts) the architectural norms associated with that medium, while insinuating a (perverse) narrative into that twisted structure.

Note that we cannot seem to discuss cyberspace without referring to concrete space. Architecture is always present in the conversation; it provides our terms. And this is not simply a metaphor; I would argue that it has an almost Kantian inevitability: real space is the necessary precondition and ground for our understanding of space on the Web. Chat rooms *are* rooms. And a fiction that extends our vocabulary of architectural forms in cyberspace will contribute, I firmly believe, to the sophistication of that space itself. By writing *Delirium* on the Web, I was, in some real sense, doing architecture. Are you building *The Secret* as a personal experiment or do you believe that there is a public for this kind of "chat room" on the web?

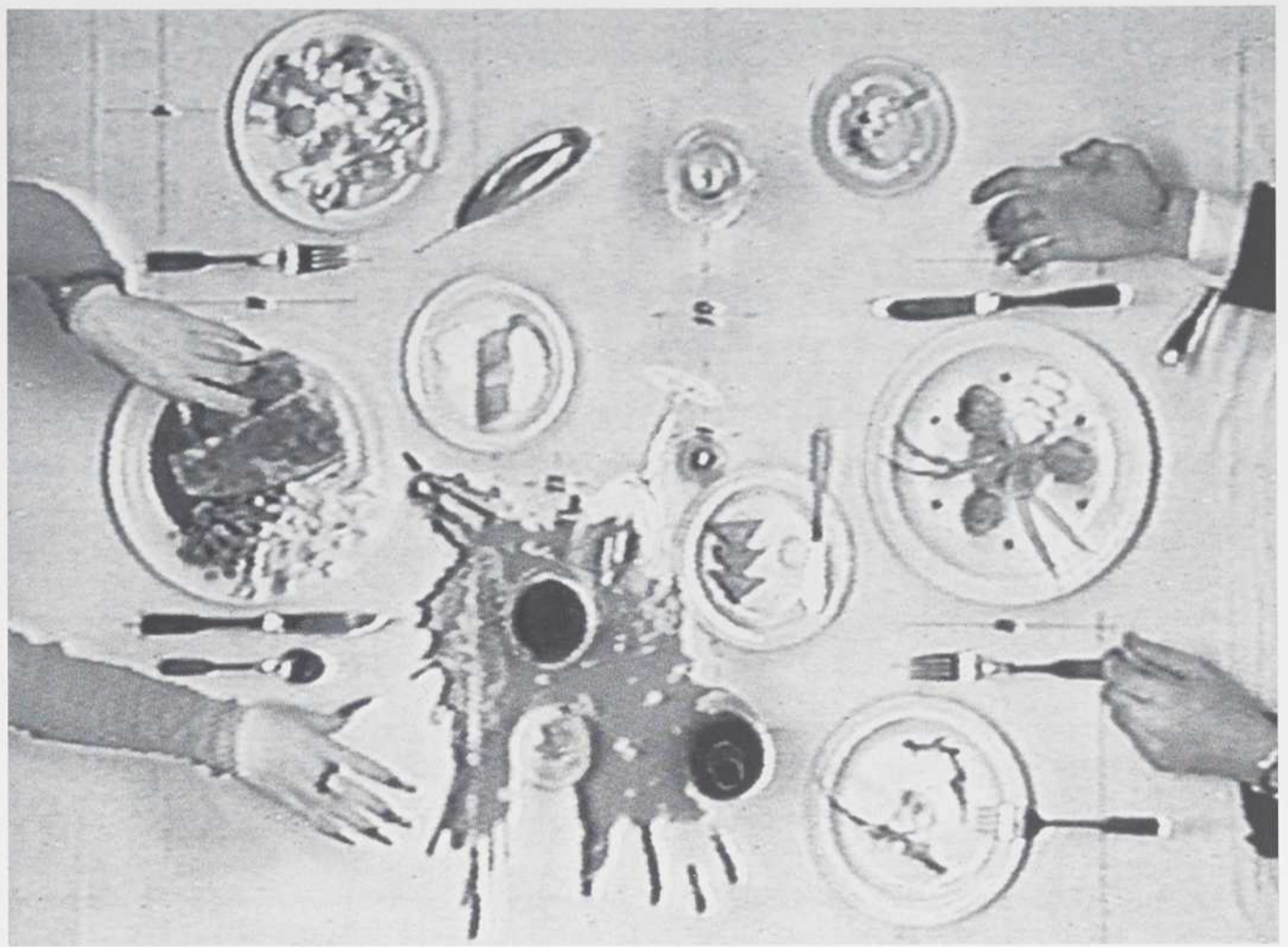
The Secret is very much an attempt to define a mass medium. While it satirizes the fears associated with the culture of the Net, it sincerely hopes to exploit that culture for profit. My thinking from the start was unabashedly commercial: I took the two most successful genres on the Web – the chat room and the networked game – and produced a seductive hybrid.

Of course, I'm pretty much incapable of doing straight commercial work; I'm always too keen to introduce discomfort into the process in some integral and self-defeating way. With *The Secret*, both the narrative and the design serve to subvert the grand ambitions of the project: yes, we intend to build a vast community, and become wealthy in the process, but it won't be an entirely benign metaverse. *The Secret* binds together participants through a mutual addiction to gossip, treachery and blackmail. The design – by Adam Levite of Associates in Science – borrows iconography from, for instance, syphilis charts from the fifties.

What do you believe are the possibilities and limits of an interactive architecture or narrative?

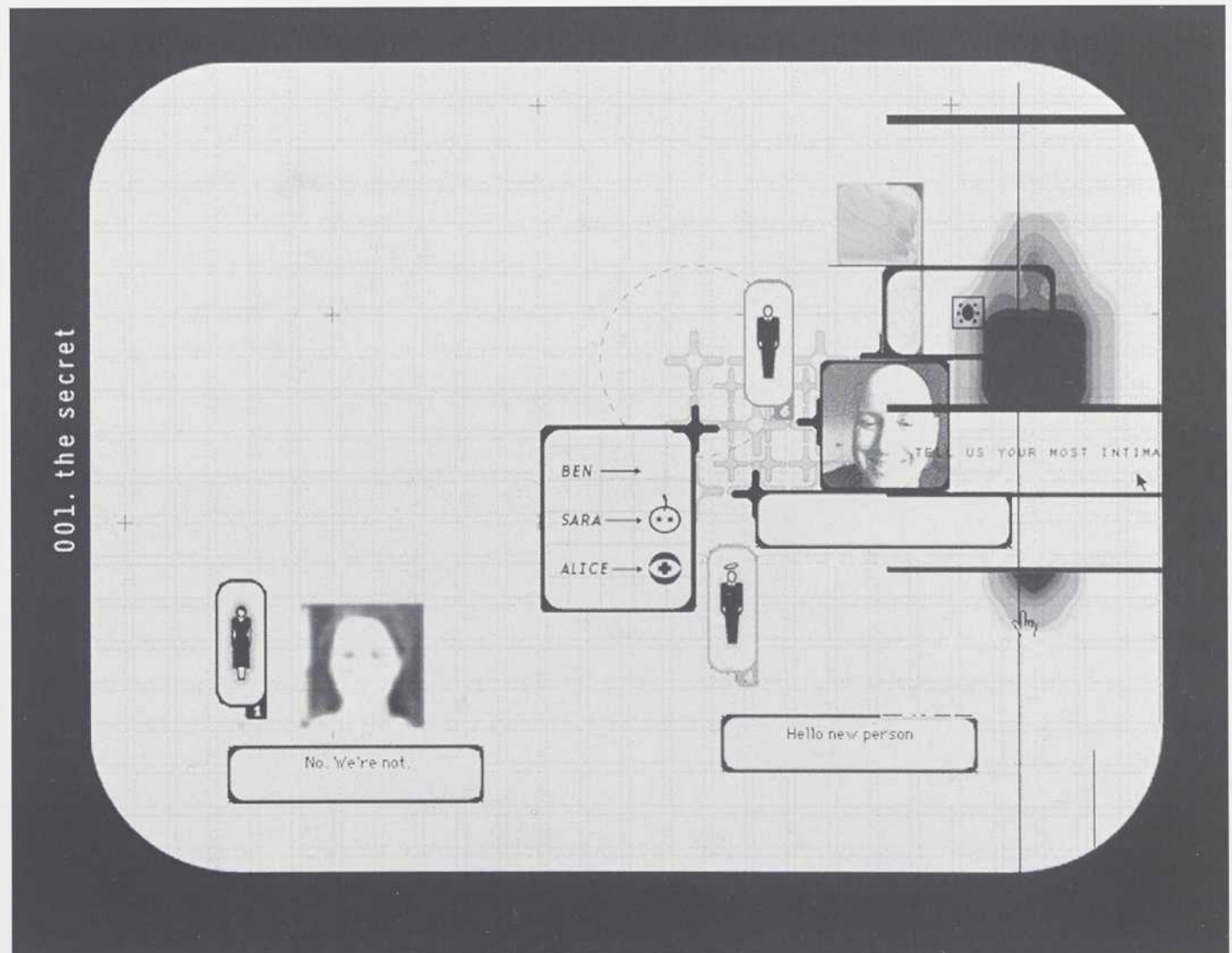
Indigestion in fact dealt with just this: the false promise of interactivity. It was a laser-disc video installation in which the audience had the *illusion* of narrative power – they seemed to be able to control the direction of the story, by making meaningful choices – and yet each narrative proved ultimately unyielding, subject only to the will of the author (*i.e.*, me). And this is generally the case: a complex interactive narrative is invariably *scripted*, and the audience's sense of contributing to the narrative process is illusory. At best they are choosing which path they wish to take through a pre-conceived structure.

And this, interestingly, is where interactive media and architecture converge: a building, too, offers the pedestrian all manner of choices, but the ultimate form of the



DOUGLAS COOPER AND DILLER+SCOFIDIO, INDIGESTION, 1995, STILL FROM INTERACTIVE COMPUTER PROGRAM; PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.

DOUGLAS COOPER AND ADAM LEVITE (ASSOCIATES IN SCIENCE), THE SECRET, 1999, STILL FROM INTERACTIVE COMPUTER PROGRAM; PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.



building is determined by the architect. A pedestrian may turn right or left, or perhaps go straight, but this almost never alters the form of the building itself. (Or the city.)

Could you discuss *Moving Target*, the dance piece that you developed with Diller+Scofidio and the role of the moving body within new technologies?

As with a few of these international projects, I've never actually seen the final result, so I hope my description is accurate. At any rate, this is what I *think* we made. Diller+Scofidio were invited by Charleroi/Danses in Belgium – an important experimental troupe headed by Frédéric Flamand – to intervene in a full-length dance work. They proposed that I collaborate as well, and intervene we did. When the audience expects the dance to begin, a film screen rolls down, and they are forced to watch a documentary about the human foot (which I wrote and narrated). This video appears at first a factual, somewhat dull treatment of human anatomy, but the audience gradually comes to realize that this narrator has an unnatural attraction to his subject. His fetish emerges in peculiar ways: he promotes the foot to the status of “organ”; he waxes lyrical about its shape, in ways unbecoming a school teacher; and by the end he is engaging in full-scale erotic fantasies (although never less than scientific). Later in the dance piece, we intervene in further annoying ways: the screen rolls down, and we run video ads for post-therapeutic chemicals: a pill to adjust your gender balance, etc. Again, I make my spectacular debut as a voice-over *artiste*.

During the dance piece itself, Diller+Scofidio erected a huge mirror at a forty-five degree angle over the floor of the stage. Words are projected onto that mirror, then bounce off the floor and back out towards the audience. The effect, for the audience staring into the mirror, is to see the performers in plan view, dancing with words. The mirror is semi-transparent, so dancers (and word displays) can be hung high above the stage, behind the mirror; we have all sorts of ways to confuse the viewer's perception of space. It was a tremendous opportunity for a writer with architectural pretensions: my text became, for the first time, truly spatial and kinematic. Whether the human bodies enjoyed being constrained by my words, I can't say, but I don't begrudge them their presence in my medium.

What are the philosophical implications and ramifications of combining architecture and narrative within web/multimedia works?

The most pressing philosophical issues in the age of interactivity have to do with an entity we prefer not to recognize, except ironically. We'll insert a reference to it in,

say, the title of a book on the new technology; we'll use the term metaphorically; but nobody wants to say the word “soul” with a straight face. Of course, virtuality and artificial intelligence raise a whole host of Cartesian problems, long since considered too embarrassing to merit the attention of serious philosophers. Wittgenstein has at least permitted us to bring the word back into play. So long as we recognize that we're playing a language game, and not being, you know, adults.

And yet it does get in the way, doesn't it? When a grandmaster plays against a sophisticated chess computer, for instance, and has the peculiar hallucination that he is wrestling with a profound and willful intelligence, we worry quietly about that word. We might call this the Anima Syndrome.

Can we give a soul to a machine, in any real sense? As a novelist, it intrigues me that nobody ever questions the popular view that a writer can give a soul to his creations; yet when an engineer tries to do the same, we're in *Frankenstein* territory. The inverse is also a problem: can we have soul-full encounters over the Web? (The AOL chat room would suggest that we can't.) Early optimists – myself included – wondered whether networked conversation might allow for a more pure form of human contact, the self abstracted from the body, but of course this was philosophically naive: we simply *are* embodied, and if we try to subtract that aspect of the self, it always returns in desperate and unforeseen ways. I would see pornography on the Web as an instance of this: the body haunting the wires.

Interactivity brings all of these issues to the fore, because it is explicitly concerned with the *will* of the audience, as a crucial antagonist to the will of the artist. Interactive art, properly construed, ought to occupy that metaphysical space now associated with Minnesota: where democracy meets wrestling. The soul of the audience has a vote, now, and in voting its will can do gruesome violence to the intention of the artist. Or so we hope.

Where do I stand regarding all of this? Well, I don't have much time for the hard Artificial Intelligence position: I don't think we'll ever provide a machine with an independent soul. (Of course, those who adhere to that position would shrink from using that word.) I do, however, believe that we can project the human soul prosthetically into inanimate substance. This explains the disturbing encounter with Deep Blue, the chess computer. When Garry Kasparov played Deep Blue, he had the disconcerting sense that he was wrestling with a hostile, conscious intellect – and he was, but not in any way that would excite the ideologues at

DOUGLAS COOPER AND
DILLER+SCOFIDIO,
MOVING TARGET,
1997-PRESENT, STILL
FROM INTERACTIVE
COMPUTER PRO-
GRAM/PERFORMANCES;
PHOTO: COURTESY
THE ARTISTS.

A FOOL
AN EYE A SIX

A WRETCH



A MILLION
A FEW
A FOOT



MIT. Deep Blue, in competition, is a cyborg: a computer *entirely dependent* upon the active will of its creators and advisers. (Note the word "inanimate" – we can't really get away from the soul, etymologically. It's also intriguing that Japanese cyborg narratives play out, increasingly, in a medium dubbed "anime.")

The computer, in my pessimistic view, is a wooden leg. It can move willfully, but only a fool (or a gothic novelist) would suggest that a wooden leg can have a soul of its own. Interactivity, in this view, is nothing but the artist beating the audience with a wooden leg, while projecting the illusion that the victim has somehow carved that leg, or is responsible for its violence.

Of course, this hardly settles the issue; it simply breaches an embarrassing silence, and provides us with a framework for future agony.

How do the material implications of working on the web (or with interactive multimedia technology) change narrative (i.e., time, images, sound)?

Not in any way, yet, that interests me. Until the Web can offer something approaching the emotive power of theater, I'll remain desperately bored by the bells and whistles. *Delirium*, in fact, deliberately *ignored* the more sophisticated technologies available on the Web, in favour of a rigorous (and relatively low tech) concept. The only Web technology that interests me at the moment is the livecam, for its ability to lift the utterly dull (e.g., the life of a nineteen-year old narcissist) to the level of delirious pornography.

How does this kind of work relate to Duchamp?

Duchamp was the great purveyor of discomfort. His work was irritating on so many levels, to so many categories of people – viewers, gallery owners, inferior artists – that the dermatological effects are still being felt today. The Web offers novelists and architects, for instance, the chance to meet in a techno-realm in which neither will ever feel comfortable: not a bad place for the production of new forms in the tradition of the master.

You have spoken about the "subversive gesture" in architecture. Do you see multimedia taking up this function in the arts?

It may, but it hasn't yet. For art on the Web to subvert anything in an interesting way, it will have to upstage the *truly* subversive activities that already occur in that space: hacking, pornography, Matt Drudge.

Diller+Scofidio have done a Web project, for DIA – I was supposed to contribute, but bowed out at the last moment – and it did take up the issues raised by the technology I mentioned earlier: the livecam, every voyeur's dream prosthetic. I wonder, how-

ever, whether that piece really did manage to compete with the æsthetic delights of actual liveness. . . . If anyone does manage to inject æsthetic subversion into this space, it will likely be Diller+Scofidio (and I hope to be a partner in that worthwhile activity), but I am still waiting to be convinced. Meanwhile, they have managed to wreak wonderful havoc in just about every other realm of architecture.

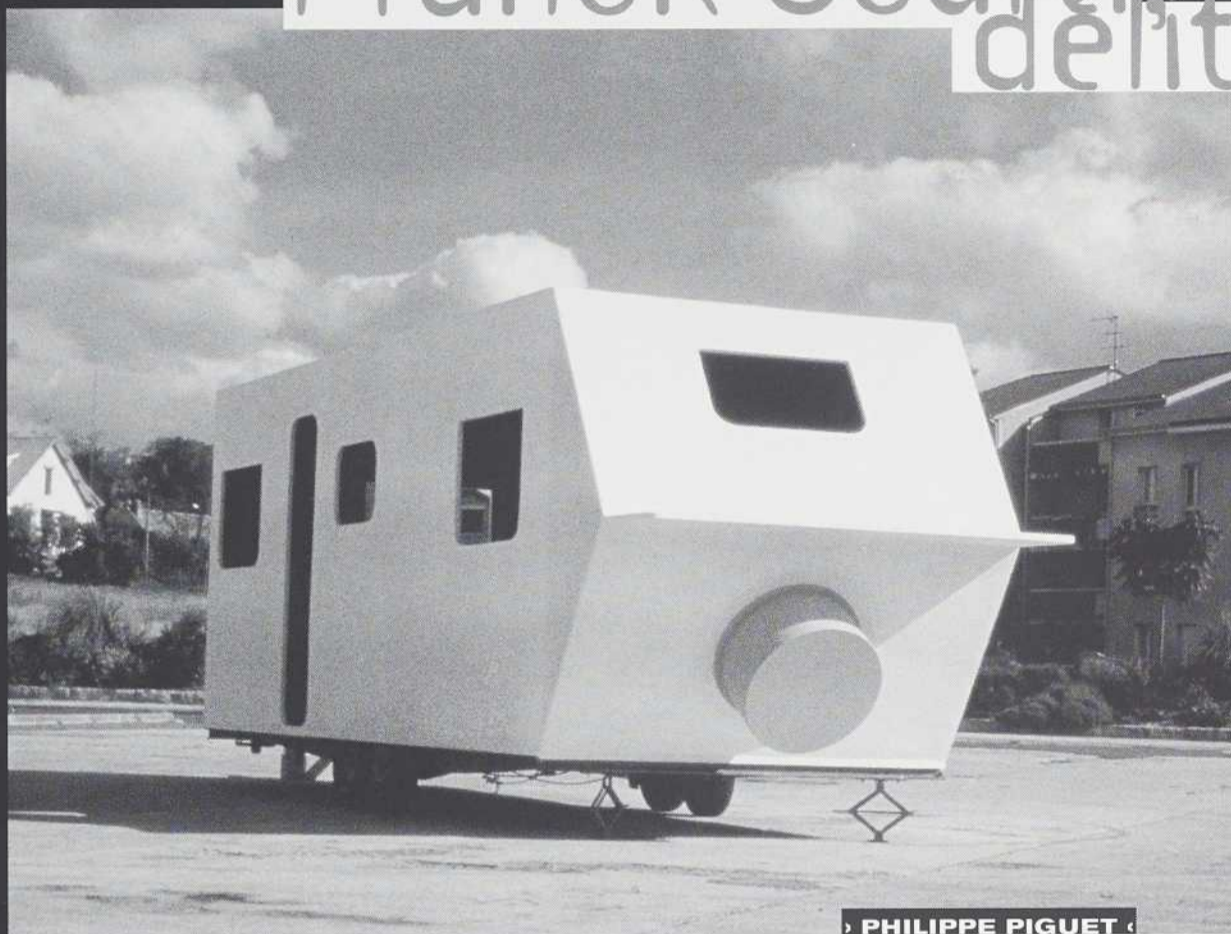
Mariko Mori has done something uncomfortable with the new media, but the jury is out regarding whether that discomfort is intentional or not. If her work is intentionally subversive, then it has chosen hilariously subtle stealth weapons: the cute and the vapid. If, on the other hand, she truly believes that the New Age – Asian mysticism via Madonna – can bridge the abyss between metaphysics and subatomic physics, then she is in the same camp as those who pray to space aliens, and the discomfort offered by her work is something more like embarrassment. I do take her seriously, by the way: her approach raises precisely the same questions as Warhol's. We're still not entirely sure whether Andy was a genius or an embarrassment, or both.

Myself, I am more inclined to train these weapons of instruction on my own preferred soft target: the literary narrative. Subversion in the new media is a bit premature; we barely have a version to subvert, and still have to go through inversion, animadversion, tergiversation. Whereas the novel, for instance – or the theatrical play – is in a nice post-subversive phase, and ripe for a truly distressing performance. I'll probably continue to *use* the new media in my efforts to distort the old media; this finally serves to create disturbances in both, and puts me nicely outside of categories in which critics, for instance, feel comfortable. I'm currently using voice-recognition software, for instance, to reinvigorate the lost art of fingerpainting.

Valérie Lamontagne is a Montréal artist and writer.

Douglas Cooper est romancier et photographe. Il a fondé et dirige un cercle «mobile» d'artistes et d'ingénieurs qui se consacrent à la narration numérique. Il collabore fréquemment avec des artistes et des architectes, comme Diller + Scofidio et Peter Eisenman. Son ouvrage intitulé *Delirium* (deuxième dans une série de quatre fictions architecturales) a été le premier roman à paraître sous forme de feuillets sur le Web. Dans cette interview, il aborde les entrelacements entre architecture, fiction et art interactif, et leurs répercussions sur ces disciplines respectives.

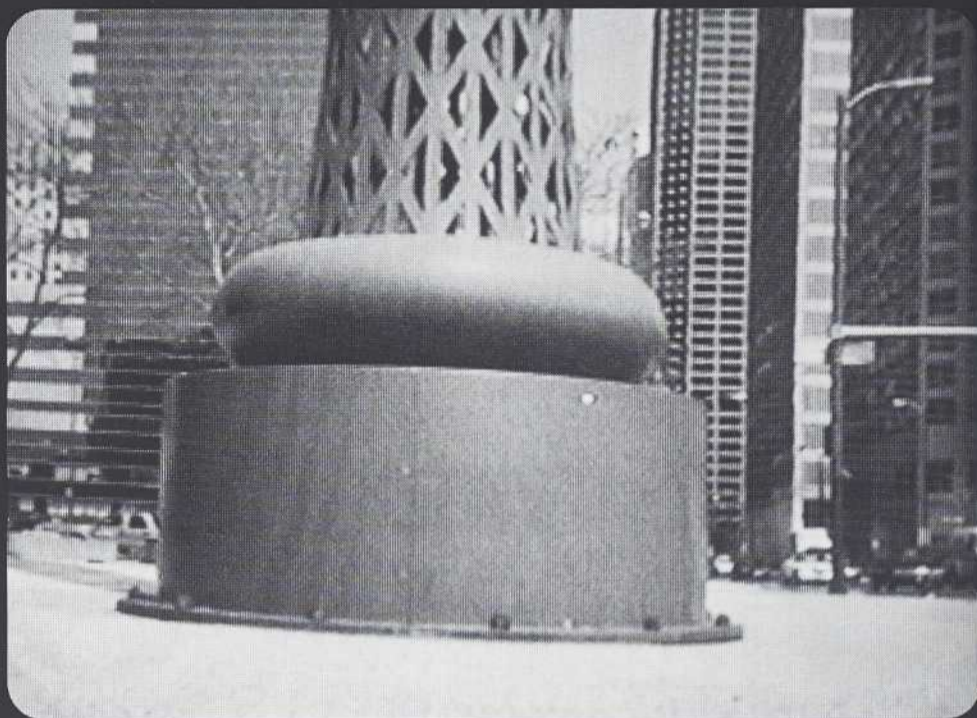
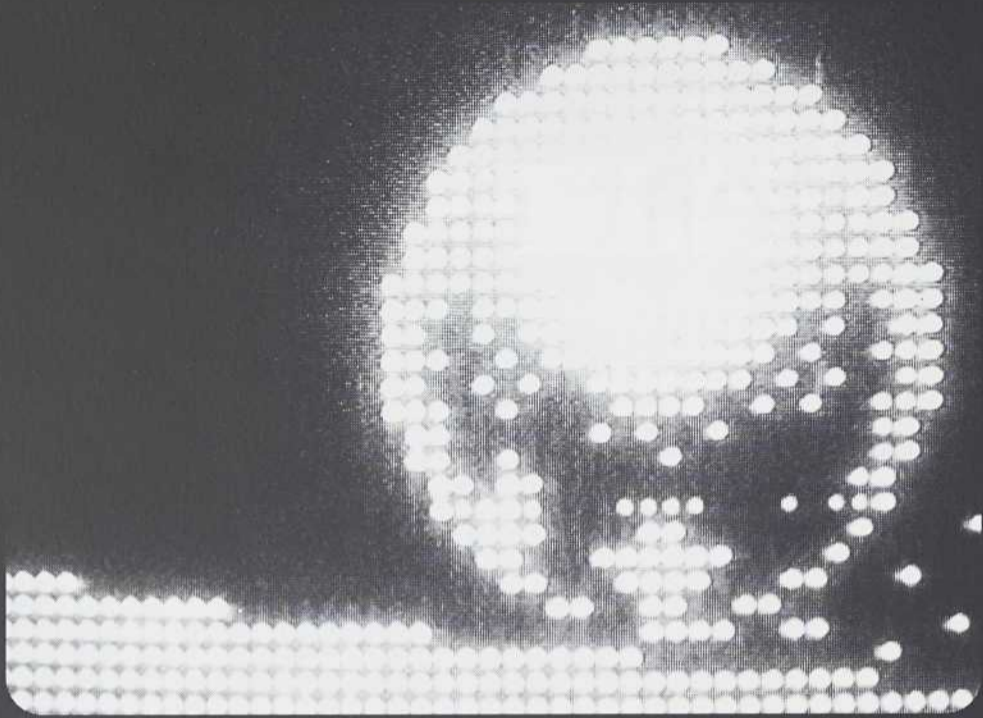
Franck Scurti délit d'initié



PHILIPPE FIGUET

MOBILIS IN MOBILI, 1996,
CARAVANE EN FORME DE
TETRABRICK, BOIS PEINT
ET ACIER, INTÉRIEUR
RECOUVERT D'ASPHALTE,
8 X 2,5 X 2,4 M; PHOTO:
(MARC DOMAGE) GALERIE
ANNE DE VILLEPOIX, PARIS.

À l'inventaire des œuvres de Franck Scurti figure une caravane en forme de tetrabrik de lait, intitulée *Mobilis in Mobili*, que l'artiste a réalisée en 1996 à l'occasion de son exposition au Centre d'art de Brétigny-sur-Orge. Toute blanche immaculée, simplement calée comme n'importe quel autre véhicule du même type, elle est totalement tapissée d'asphalte sur toutes ses faces à l'intérieur. Une sorte de coquille vide, installée au beau milieu du parking de cette institution, à un endroit non goudronné du sol, sur fond d'immeubles. Ce faisant, la démarche de Scurti ne procédait d'aucun discours social en rapport avec quelque réflexion que ce soit sur la banlieue, le nomadisme ou le terrain vague. C'est, comme il le dit, «juste un commentaire sur l'emballage général de l'espace

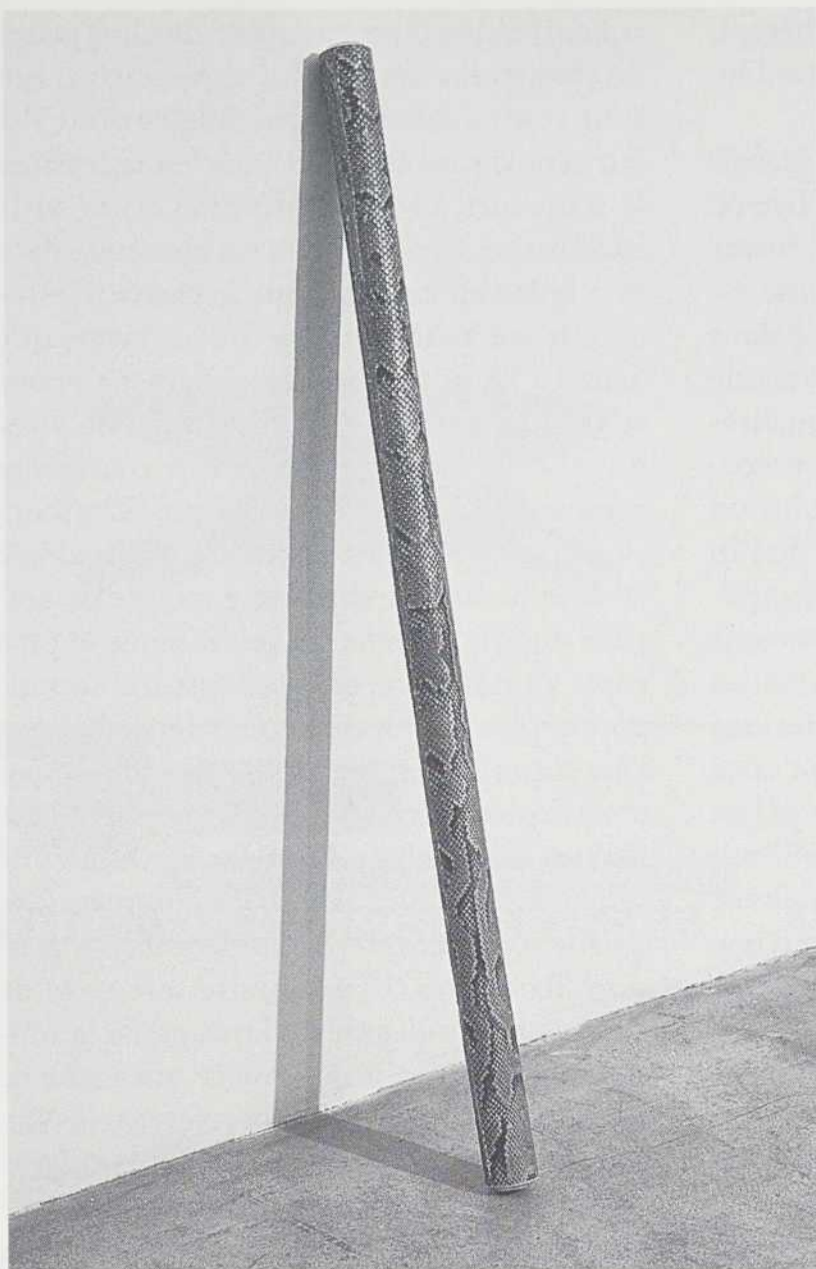


CHICAGO / FLIPPER (1997), VIDÉO COULEUR, 7 MIN.; PHOTO: (FRANCK SCURTI) GALERIE ANNE DE VILLEPOIX, PARIS

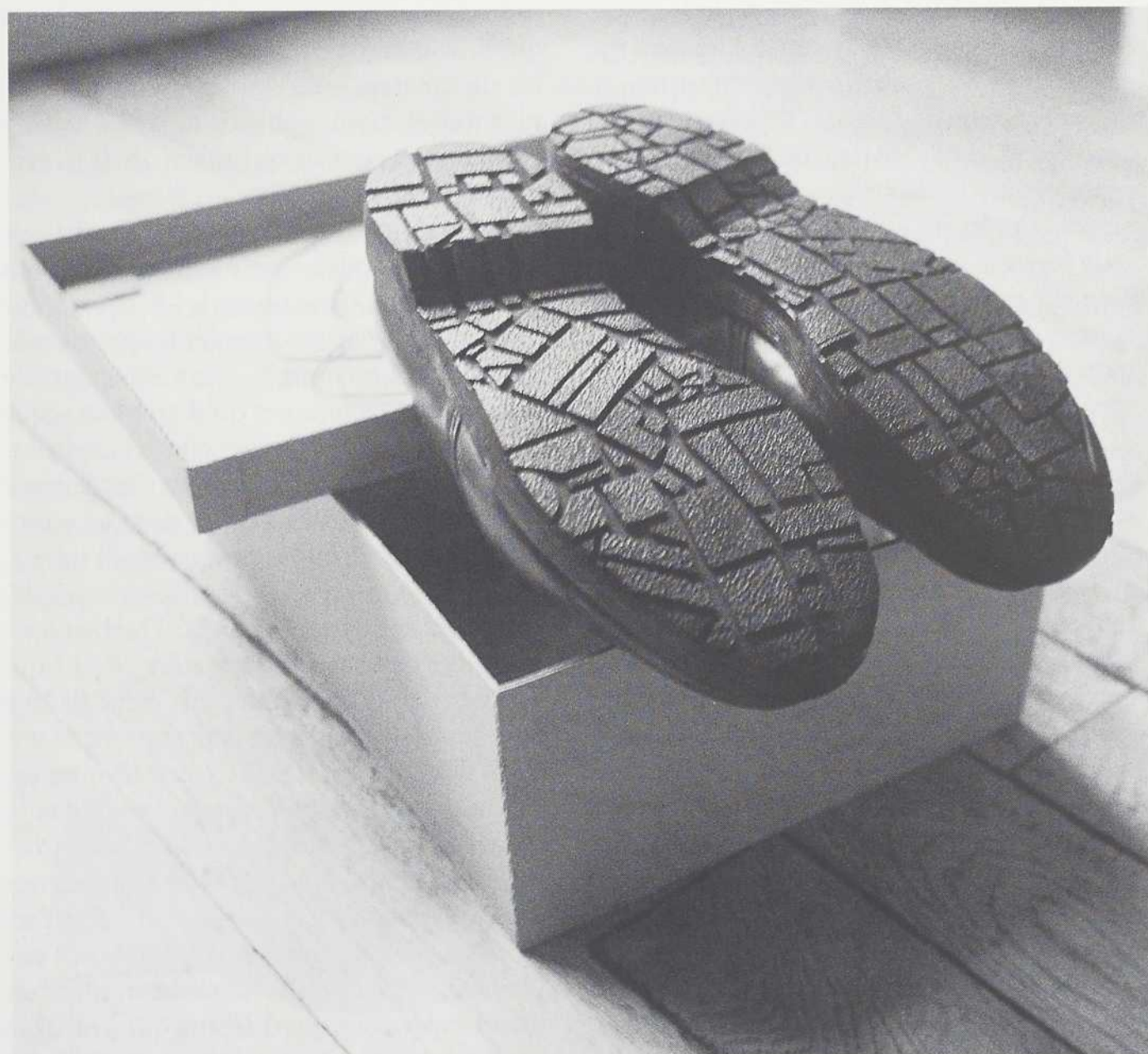
urbain». Il y est question tant de surface que d'extension, de matière que de mouvement. *Mobilis in Mobili* induit l'idée d'un mouvement duel : la vitesse y est activée non seulement dans la forme même du tetrabrik mais dans cette métaphore de l'ingestion de l'asphalte par la caravane, laquelle a littéralement arraché au sol son enveloppe. Cette façon, qui n'est pas loin des préoccupations d'un Boccioni concevant *Formes uniques de la continuité de l'espace* en 1913, souligne ce qu'il en est de la question d'entropie chez Scurti, une fonction chère à l'esprit de l'artiste pour ce qu'elle définit l'état de désordre d'un système et qui croît lors d'une transformation irréversible. Sa caravane conjugait de la sorte les deux notions futuristes du dynamisme d'un corps en mouvement et du dynamisme interne à la matière. Tout en affirmant son caractère de chose, banale, voire triviale.

Ce que j'aime des choses, c'est qu'elles soient hybrides plutôt que pures, issues de compromis plutôt que de mains propres, biscornues plutôt que sans détours, ambiguës plutôt que clairement articulées, aussi contraignantes qu'impertinentes, aussi lumineuses qu'attachantes, conventionnelles plutôt qu'originales, redondantes plutôt que simples...

Ces lignes, qui sont extraites du premier manifeste contre l'architecture de style international, *Complexité et Contradiction en architecture*, publié par Robert Venturi en 1966, Franck Scurti pourrait les reprendre à son compte. En effet, le rapport qu'il entretient aux choses – celles qu'il retient permettent toujours une reconnaissance facile – n'est pas étranger à cette façon de les appréhender, voire précisément de les transformer. Auteur, une dizaine d'années plus tard, du manifeste du pop art architectural, *L'Enseignement de Las Vegas*, l'architecte américain y défend «le symbolisme du laid et de l'ordinaire en architecture». Il y exalte notamment le vernaculaire, la métaphore, l'éclectisme, bref toutes notions combattues par la génération fonctionnaliste des Le Corbusier, Gropius et autres consorts. Ce sont là autant de formulations, de modes de penser et d'opérer qui portent la démarche de Franck Scurti dans cette façon d'une approche de la forme qui est directement issue de la culture populaire. De même que Venturi aspire à faire reconnaître «la valeur de l'architecture représentative en bordure des autoroutes», de même Scurti s'intéresse à mettre en jeu des formes dont nous avons une complète proximité, comme le pack de lait dont il prend modèle pour fabriquer *Mobilis in Mobili*. Dès lors, comment ne pas se rappeler les formules célèbres de l'architecte proclamant que «la cathédrale d'Amiens est un panneau publicitaire avec un bâtiment derrière» ou que «le palais italien est par excellence un hangar décoré» pour achever en



CADUCÉE, 1997, CANETTES DE BOISSON, ÉTUIS EN PEAU DE BOA, 192,5 X 6,5 (DIAM.) CM; PHOTO: (MARC DOMAGE) GALERIE ANNE DE VILLEPOIX, PARIS.



STREET CREDIBILITY, 1998, CHAUSSURES, LACETS, VERRE, CARTON, 35 X 26 X 12 CM; PHOTO: (FRANCK SCURTI) GALERIE ANNE DE VILLEPOIX, PARIS.

prophétisant que «le Los Angeles archétypique sera notre Rome et Las Vegas notre Florence» ?

Si la logique d'une pièce comme *Mobilis in Mobili* dépend étroitement tant du lieu où elle a été placée que du choix d'une forme particulière, elle procède surtout d'une réflexion sur l'idée de site, considérée dans une acception très générique, sans aucune considération de borne. Dans cette qualité-là d'interrogation, Franck Scurti est préoccupé de trouver chaque fois une résolution plastique qui ne soit pas de l'ordre de l'in situ mais bien au contraire d'une intemporalité de sorte que l'œuvre soit pleinement indépendante du lieu de sa présentation tout en s'agençant sur des déterminations locales, voire politiques. Quelles qu'elles soient, installations, projections ou petits objets, la plupart de ses pièces en appellent à la dialectique d'un rapport du local au global – et vice-versa – dans la mise en œuvre d'une forme qui est déduite d'un principe d'amplification et qui fait sens parce qu'elle est à même de donner à voir le condensé d'une extension.

L'œuvre intitulée *Caducée* que Franck Scurti a réalisée en 1997 et qui se présente sous la forme de différentes barres de canettes de boisson vides superposées, glissées dans des étuis en peaux de serpents, est emblématique à cet égard. Si l'objet est visuellement absorbé par l'enveloppe qui l'entoure, l'œuvre n'en joue pas moins de la logique du ready-made et de sa revalorisation en écho à deux des problématiques récurrentes de la démarche de l'artiste, l'analogie et l'hybridation. C'est l'idée de l'analogie du caducée, c'est-à-dire la coupe et le serpent, qui est ici le prétexte à la mise en œuvre d'une telle forme. Ces bâtons, qui sont tout simplement posés ici et là, plaqués à la verticale contre un mur, déposés à l'horizontale le long d'une paroi ou appuyés diagonalement contre celle-ci, participent à légitimer l'idée de surface. À la façon non pas tant d'un Cadéré se déplaçant avec ses grands bâtons colorés que d'un Manzoni traçant ses «Lignes» sur des rouleaux de papier placés dans des cylindres de carton, les *Caducées* de Scurti renvoient à l'idée de trait dans cette façon d'extension spatiale de l'objet réel – la canette – qui les structure et du signe visuel – la peau de serpent – qui la masque. Par ce qu'elle suggère de leur développement en longueur infinie, leur unique dimension est le temps; leur valeur n'est pas relative à leur esthétique mais au fait qu'ils sont plus ou moins lignes et que la surface n'a ici qu'un statut de médium.

Ce rapport au plan trouve en 1997 chez Scurti une expression singulière dans la confection d'une pièce intitulée *Street Credibility* que l'artiste a conçue sur le mode du mul-

tiple. Il s'agit d'un ensemble de cinq paires de chaussures usagées lui appartenant, qui sont toutes du même modèle et dont il a fait rénover les semelles pour en redessiner la sculpture à l'image du plan d'une ville imaginaire. Chaque paire est contenue dans une boîte en carton dont le couvercle recueille sur sa face intérieure les lacets que Scurti a laissé tomber aléatoirement «pour stigmatiser des trajectoires passées ou à venir». D'une extrême simplicité de conception comme de fabrication, *Street Credibility* fonctionne sur les modes conjugués de l'analogie et de la tautologie dans cette mesure de l'espace dont la marche est par essence le plus exact sismographe et les chaussures le support le plus approprié à son enregistrement. Une nouvelle fois, les notions de mouvement et de déplacement sont ici réunies dans l'unité d'un même objet. Par ailleurs, celui-ci ne se prive d'aucune espèce de connotation, qu'elle soit poétique – comment ne pas penser à Rimbaud? –, populaire – le titre de l'œuvre est emprunté au langage de la musique pour ce qu'il désigne ce qui vient de la rue – ou historique – la référence à Van Gogh est pleinement assumée. En fait, *Street Credibility* recourt aux mêmes procédures de modélisation et d'amplification que Franck Scurti utilise pour *Mobilis in Mobili*. Ce sont là des modes opératoires récurrents de sa démarche et il les décline volontiers d'une pièce à l'autre, que ce soit ce qu'il nomme lui-même des «mesures» – ces petits objets quotidiens comme les chaussures ou les barres de canettes – ou des «projets» nécessitant une économie plus complexe – telle la caravane ou tout ce qui relève de la vidéo, par exemple.

La vidéo n'est qu'un aspect du travail de Franck Scurti qui ne veut s'enfermer ni dans une forme, ni dans un style. Elle est pour lui une autre façon d'aborder la question de l'image et il n'en use – comme il en est de chacune des techniques qu'il emploie – que dans la mesure où elle participe à l'explicitation du sens. Pour lui, la vidéo c'est surtout l'occasion de travailler l'image de façon sculpturale, en ramenant le temps dans l'image. À la façon dont ont pu le faire certains artistes conceptuels, tel Douglas Huebler avec une pièce comme *Duration Piece No. 31* qui consistait à photographier une jeune femme juste au moment du passage entre deux années. Réalisée en 1997, *Chicago/Flipper* est une vidéo que Scurti a imaginée dans le même esprit de condensation et de télescopage et qui vise à retranscrire l'expérience unique provoquée par le contraste entre l'architecture monumentale de la ville et l'environnement du piéton. Confirmant que c'est bien l'expérience quotidienne qui constitue le fil rouge de ses recherches, cette pièce certifie l'intérêt de Scurti pour l'architecture et

corrobores ses préoccupations d'une réflexion sur l'espace extérieur, sans être pour autant une recherche particulière sur l'environnement urbain. Plus que toute autre chose l'intéresse le rapport de l'individu à la ville. Si le choix de Chicago n'est évidemment pas innocent de ce qui place cette capitale à l'ordre d'une histoire pionnière tant de l'architecture que d'une industrie ludique, le propos de l'artiste n'est pas localisé et la ville en jeu pourrait tout aussi bien être New York ou Los Angeles. Les notions de déplacement et plus particulièrement de déambulation sont ici au cœur même du sujet et si la marche en est le parangon, alors l'idée du billard électrique en est l'analogon. Elle permet notamment à Scurti «d'appréhender la ville comme un choc» et de mettre en exergue par ailleurs la notion d'échelle dans cette façon paradoxale de mesure et de démesure qu'offre le rapport du passant à la ville contemporaine et que restituent notamment les plans au ras du sol, analogie directe de la bille du flipper mais façon que l'on peut tout aussi bien référer au *Dynamisme d'un chien en laisse* de Giacomo Balla. Une fois de plus, Franck Scurti joue de distance et d'écart en nous précipitant dans le vertige des images par la monumentalité de la projection et en envahissant notre regard jusqu'à nous interdire toute évasion. Comme si elle était en quête du plus grand nombre possible d'informations, la caméra de Scurti sillonne à travers la ville suivant un rythme proprement effréné que surenchérit le montage très actif de la bande et qui mêle images de la ville et du flipper dans une succession intuitive.

Dans cette façon qu'a Franck Scurti de travailler l'analogie sans que réellement elle se fixe et d'emprunter au réel les éléments de son travail pour les rendre à leur réalité, il y a en tout quelque chose d'une distorsion du sens. Sa démarche procède de l'idée d'une manipulation, d'un véritable trafic d'initié et ses œuvres sont à appréhender comme autant de délits d'initié.

Philippe Piguet collabore régulièrement à *L'Œil*, à *Cimaise* et au *Journal de la Création* (5^e Chaîne). Il est l'auteur du *Guide des Lieux de l'art contemporain en France* (Adam Biro, 1998). Il vit à Paris.

The author comments on the work of French artist Franck Scurti, focusing on the recurring modes of his practice such as modelization and amplification. Informed by everyday experience, the artist seeks to emphasize the relationship between the individual and the city. Be it by analogy, condensation or telescoping, his work is engaged in a dialogue with urban space under the sign of motion and wandering.



Asymptote

HANI RASHID + LISE ANNE COUTURE

THE ARCHITECTURE OF CONVERGENCES

VIRTUALLY ACTUAL

When speaking of architecture today we are confronted with two distinct realities, one being the physical space of building as we have always known it, predicated on inhabitation and enclosure, and another spatiality exported across media-scapes such as the web and the televisory. The inevitable path that these two architectures will follow is one of convergence and blurring. Cities now are navigated, experienced and comprehended not only by their physical location on maps – their climate, geography, morphology and history – but also as non-places, virtual sites construed as touristic propaganda, homepages, advertising campaigns and the like. Architecture will have to contend with these twin realities where the notion that city-space and architecture exist in this mutated condition of the new “actual.” Urbanism, buildings or spaces now might develop and emerge out of a convoluted feedback loop between an actual and the virtual. Historically architecture has always struggled with this di-

alectic of the real and the virtual, where the stability and actuality of architecture is tempered by the poetic and the ineffable. One could argue that the outcome is an architecture of augmentation, where space and information collapse together forming a territory of ambiguity and delirium.

SLIP STREAMING: THE BODY AND ITS DATA PRESENCE

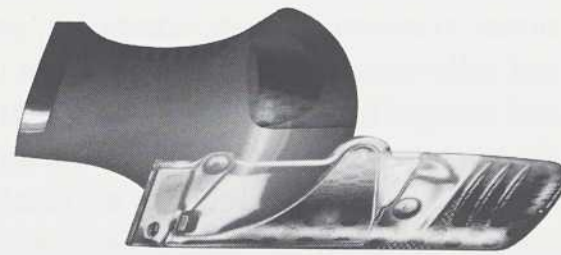
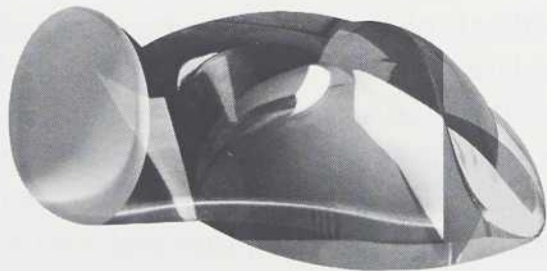
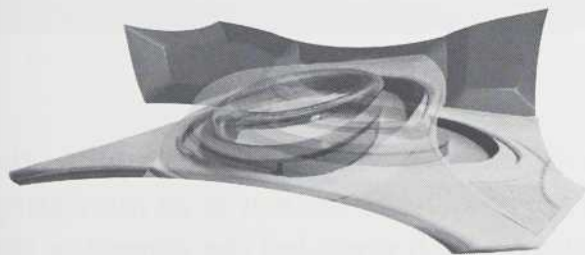
Today we are able to transcend graphic, object or architectural design, and pursue what one could call the image-spatial. This new initiative is based on parameters of displacement and transfer, where architecture becomes action, space a relinquishment of control and the ever implicated body, either a shield or a force-field as opposed to a vector or a presence.

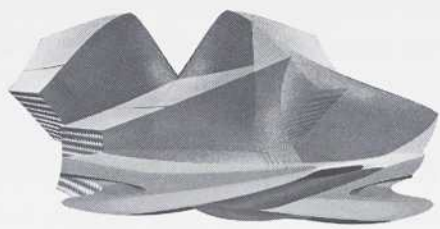
The movement of the body through space (virtual and real) is today being mapped and made manifest by virtue of information flows, image digitization and physical alteration. We now inhabit, both bodily and perceptu-

ally, realms of images, data and other territories of cultural slippage. A powerful sense of the body may be re-captured within this state of constant transitioning between plastic solidity and the liquid ephemerality of data. Located within this interstitiality there are semblances of new image-spatial entities of various types, where digital interventions range from the distinctly graphic and monodimensional to the convulsing multidimensionality of robust virtual realms. In these precincts the body and its trajectory merge within the folds of mutated and transitioning space to encounter territories which allow us to move back and forth from being physical avatars to virtual beings.

More recently the advent of streaming data and media has been impacting the way in which we anticipate, understand and consume data and information and this in turn impacts our body-space condition. Streaming, in all of its forms, can be thought of as a peculiar spatial dynamic; where form, event and time are reconfigured and reconstituted in order to formulate entirely new space-

TOP: ISCAPE 4.02, ISCAPE 3.05, ISCAPE 4.01, 1999, DIGITAL ARTIFACTS. ALL PHOTOS IN THIS ARTICLE COURTESY THE ARCHITECTS.
 BOTTOM: ISCAPE 1.01, ISCAPE 2.01, ISCAPE 2.05, 1999, DIGITAL ARTIFACTS.





ISCAPE 3.01, ISCAPE 3.2, ISCAPE 2.5, 1999, DIGITAL ARTIFACTS.

image entities. Today where a proliferation of digitally infused and manipulated imagery continues to inundate us, streaming has become a primary protagonist. Digital sites, cultivated from cultural production at large (particularly within mass media, advertising and the like), often form meaning as a substrate of seduction and marketing. The place where streaming and digital content merge reveals an iconography and coding tied to demographics and desire and delineates a critical fluctuation in present-day preoccupations, standards and aspirations.

NOTES ON THE MUSEUM IN THE TWENTY-FIRST CENTURY

The Solomon R. Guggenheim Museum has commissioned Asymptote to design and implement a new Guggenheim Museum in cyberspace. The first phase of the Guggenheim Virtual Museum will be launched in 2000 as part of a three-year initiative to construct an entirely new museum facility. The project will consist of navigable, three-dimensional spatial entities accessible on the Internet as well as a "real time" interactive component installed at one or more of the Guggenheim "first-reality" locations. For Asymptote this important new work brings forward their ongoing interest in merging technological possibilities with human experience and spatial manufacture.

The Guggenheim's own history, architectural vanguardism and cultural significance will serve to form a unique scaffolding for the Museum of the future. By combining the richness of this tradition with the potential offered by state-of-the-art digital technologies, Asymptote aims to create a new architectural paradigm. The Guggenheim Virtual Museum will not only provide global access to all Guggenheim Museums including traditional museum services, amenities, archives and collections but will also provide a unique and compelling spatial environment to be experienced by the virtual visitor. In addition, the virtual museum is an ideal space for the deployment and experience of art and events created specifically for the interactive digital medium where simultaneous participation and "viewing" is made possible

for an audience distributed around the globe. As envisioned by Asymptote, the Guggenheim Virtual Museum will emerge from the fusion of information space, art, commerce and architecture to become the first important virtual building of the twenty-first century.

THE STOCK EXCHANGE: A HYBRID REALITY

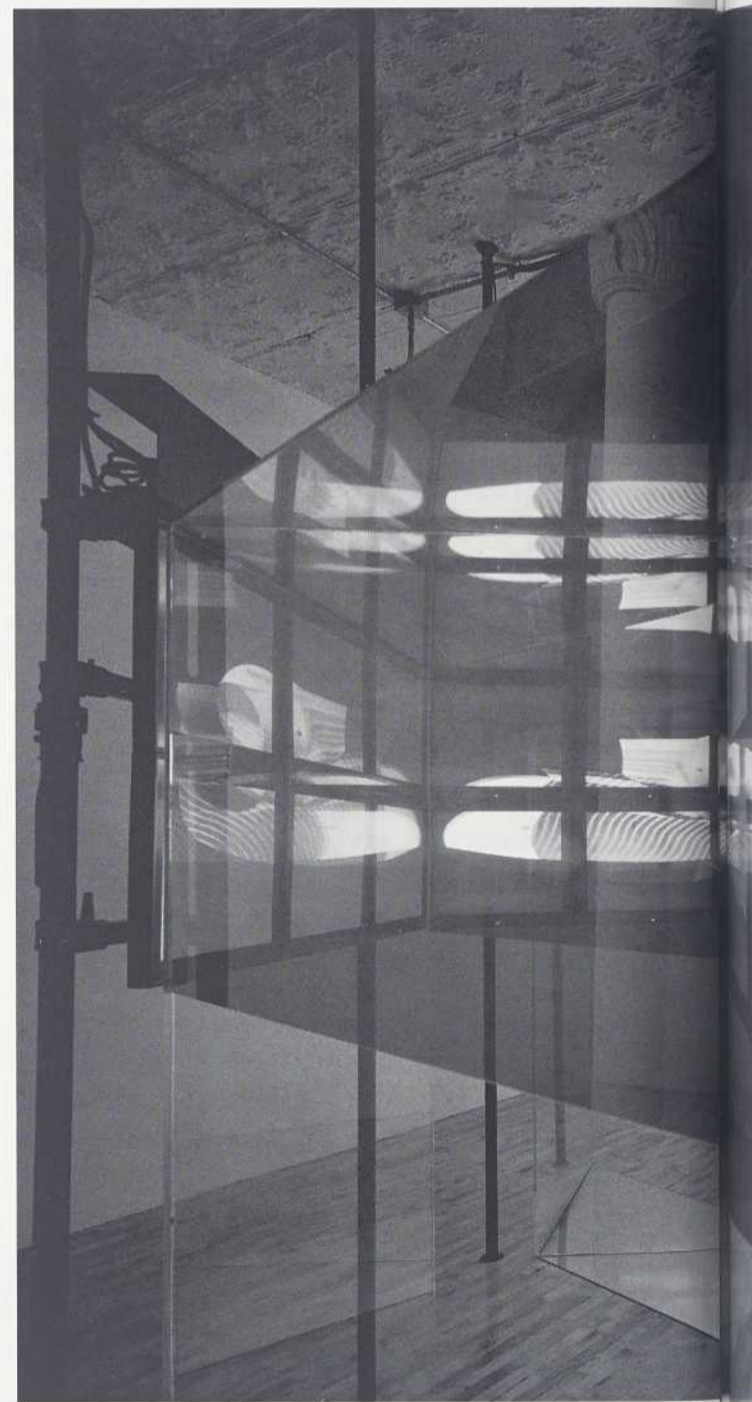


TRADING FLOOR COMMAND CENTER, 1999, INSTALLATION AT THE NEW YORK STOCK EXCHANGE.

The New York Stock Exchange in 1997 commissioned Asymptote to design and construct a "Three Dimensional Trading Floor Simulation Environment" (3DTF). The various types of data that moves through the Stock Exchange were assembled together in what is effectively a hybrid of architecture and computer interface. The virtual reality trading floor makes accessible and manipulatable all the activities of the trading floor that are data related, and within this virtual architecture environment one can navigate, manage, correlate and visualize the "data-scape" in real-time. The 3DTF primarily consists of two components; a virtual trading floor that reflects the existing trading floor in so far as its physical geographic condition, and, more importantly, abstracts and makes visible all of the various components that circulate through the trading floor such as stock flow and activity, news, orders and the like. The 3DTF also displays a system-scape beyond the bounds of the actual floor which contains all of the computer and data management equipment in a virtual environment which facilitates observation and recovery strategies. The virtual trading floor allows

the operations people to survey stocks, manage the floor operations, understand fluctuations and circumstances as they unfold and gives them the opportunity to freely travel throughout the floor observing all of the activities associated with the trading day.

INTERFACING ARCHITECTURE



In 1989, when we initialized Asymptote, the practice of architecture was at an interesting juncture which preceded the impact of the digital on the profession. In that architecture was already lagging well behind other related disciplines such as product and object



OFFSIDE ON, 1999, INSTALLATION AT URBACH GALLERY, NEW YORK.

design, animation and special effects and computer aided fabrication technologies. It was with this realization in mind that we formulated a position that architecture should strive to be anticipatory and imperfect rather than wholly efficient and predictable. The thought that space could be less certain, more problematic and open, did not sit well with most architectural practitioners. Today we are working with clients who are in need of both "first reality" and virtual architectural environments. The need for the anticipatory in this work, particularly when one considers the formal and perceptual shifts that are now possible through digitization as well as the socio-political and phenomenological possibilities for new spatial conditions. The virtual realm, now in its infancy, is absolutely imperfect and as we continue to experiment and generate architecture we are conscious of the limitations of working within such untrammelled territories. The variables of imperfection that we are grappling with today are not only those of the bricks and mortar variety but also those of our navigational tools and visual displays, the inadequacies of bandwidth, limits of storage and of course our own very human limits in understanding the capabilities and potentials of these new hybrid environments.

Asymptote Architecture was established in New York in 1989. Lise Anne Couture is a Professor in the Department of Architecture at Parsons School of Design in New York. Hani Rashid is a Professor at the Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation in New York.

Les auteurs, fondateurs d'Asymptote, discutent de leurs projets et de l'effet du numérique sur la pratique et l'expérience architecturales. Par la création d'environnements virtuels – par exemple, un musée virtuel ou un parquet de bourse simulé –, l'aspect matériel des édifices a mué en une forme hybride d'image, d'interactivité et d'événement. « Il en résulte, affirment-ils, une architecture de l'accroissement, où l'espace et l'information s'amalgament pour former un territoire d'ambiguïté et de délire. »



ISCAPE 1.0, 1999, INSTALLATION AT FREDERIEKE TAYLOR/TZ ART GALLERY, NEW YORK.

HOME SCREEN HOME. PROGRAMME DE VIDÉOS RÉALISÉES PAR DES ARTISTES POUR LA TÉLÉVISION ENTRE 1970 ET 1999



HOME SCREEN HOME, 1998, EXTRAITS DE VIDÉOS; PHOTO: CUT-UP.

Witte de With, Rotterdam, 24 janvier - 22 mars 1998
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid,
10 mars - 3 avril 1999
Fondation Cartier, Paris, 4 novembre 1999

Qui vient assister à «Home Screen Home» se voit remettre un feuillet plié en deux, programme de chacune des huit chaînes diffusées, sur plusieurs moniteurs, dans chacun des espaces décrivant ceux d'une habitation: salon (Channel 1 & 2), cuisine (Channel 3 & 7), salle à manger (Channel 4), salle de jeux (Channel 5 & 8) et chambre (Channel 6) – il semble qu'on ne saurait regarder la télé dans sa salle de bains. Avec la participation à l'environnement de Baldessari (papiers peints pop et photos de luminaires et végétaux), un mobilier-symbole (longue table, large lit, accumulation de poufs) désigne à chaque pièce sa fonction. Des postes de télévision y sont équipés de casques pour un accès individuel, mais laissent filtrer airs ou dialogues, voix ou instruments, bribes de sons pouvant attirer ou faire fuir, c'est selon. Un coup d'œil jeté à un écran, ou au programme en main, lance le processus où se plonger, combien d'heures ou de minutes, le temps qu'on peut, qu'on voudra.

Television Delivers People de Richard Serra et Carlota Fay Schoolman (1973, 7') affiche un écran bleu dur où défile un texte accompagné de musique d'ambiance, oubliable à l'instant au regard de *statements* dont: «You are the product of TV. The viewer is not responsible for programming.» Serra figure ici plutôt que Paik, Acconci, et si Wegman demeure, la brièveté de l'extrait pris dans ses délectables *Selected Works* (1970-78, 2') transforme rapidement son apparition en disparition. «Home Screen Home» allume ses écrans loin d'une histoire de l'art vidéo conçue à l'usage des musées. Pas de fragments d'un panorama didactique. Plutôt l'intrusion, dans un flot de productions choisies selon des critères subjectifs, de corps étrangers, origine de chocs qui auront leurs attraits. Parmi les autres cas d'appropriation du médium télévision pour mieux en dresser la critique, le virtuose montage d'images, par Antoni Muntadas, de *Video Is Television?* (1989, 4'), dépasse-t-il l'impact de

la vidéo initiale, faite par et pour la télévision, mais aussi, très salutairement, contre elle? Une fois le soupçon installé, qui porte sur ce que la télé peut avoir de pire pour les images brouillées, réduites à l'invisible, vient ce qu'elle peut avoir de meilleur. *Le Générique de Cinéma*, de notre temps, par Germaine Bazin et André S. Labarthe (1998, 1') joue, avec quelle intelligence, de la taille d'écrans, de la parole d'un Renoir, d'un Langlois, de tant d'autres, de la couleur subite au milieu du noir et blanc, d'un claquement de doigts comme une impulsion, excitant. La télévision peut parfois être au service d'images prises à l'extérieur, ainsi lorsqu'elle diffuse le *Tarkovski* de Chris Marker (1986, 26'), notes saisies sur le tournage de son dernier film et derniers mots, regards d'un cinéaste captés par un autre, qui l'accompagne, montrant son travail au moment même où il advient. De l'influence du cinéma sur la vidéo résulteront au mieux *Set Up* de Kathryn Bigelow (1978, 15'), violent jusqu'à l'insoutenable dans la répétition crue d'un affrontement ambigu; ou bien *It Wasn't Love* de Sadie Benning (1992, 20'), scénario acide mêlant glamour, rock et dérision, pour un personnage aux multiples possibilités, au-delà des *gender studies*.

Font cependant irruption dans la grille composée des éléments d'autre nature: musique rencontre image, réalisateurs, interprètes. Témoin l'originel *Television Concert* de Joy Division (1978, 7') où le groupe joue seul dans un studio nu, en parallèle à des vues du dehors, sur la route. Charisme (autisme?) du chanteur et dégradation des images solarisées, le morceau constitue un premier exemple probant de clip. Au bout de quinze ans de production nourrie dans ce domaine, d'expérimentations tous azimuts et de constitution d'un solide marché, cela peut donner, aux marges, *Wild America* de Paula Greif habité par Iggy Pop (1993, 6') ou *Summer Cannibals* de Robert Frank incarné par Patti Smith (1996, 4'). Soit deux réussites, qualité des titres, vitalité comme originalité formelle, équilibre entre tous les paramètres. En-deçà, l'éventail va du très daté *The Queen Is Dead* des Smiths par Derek Jarman (1986, 15') jusqu'au récent *Criminal* de Fiona Apple par Mark

Romanek (1997, 5'), dernière mode, périssable ou durable par la grâce languide ou à vif de la jeune femme? Entre-temps, *I Don't Want To Grow Up* de Tom Waits par Jim Jarmush (1992, 3') exhibe le musicien en diabolin ou en *freak*, quand *The Saint* d'Orbital par Jonathan Charles et Giles Tacker (1996, 4') raille le feuilleton du même nom, sur un mode cousin de ceux de Fischli & Weiss ou Mogarra. À l'opposé du bruit, de débauches d'effets, se lit dans l'hieratique *Ägypten* de Kathrin Resetarits (1996, 10') le verbe de ceux qui n'entendent ni ne parlent, sinon en silence. Comme on les écoute, comme on regarde ce gamin vif dire par gestes, mimer des yeux, du sourire, son histoire d'Égypte! Curieusement, l'étalon clip tend à imposer une vision très brève, à ne rendre disponible que pour peu de temps. Zapping qu'accentue la diversité des sources et des atmosphères... à moins que l'on ne s'attache à telle image qui vous retient, et fait entrer dans le cours d'un récit.

A Man and His Dog Out for Air de Robert Breer (1957, 2') promène un homme et son chien, quatre traits noirs sur blanc, aussi légèrement que battrait l'aile d'un papillon. Sur une autre chaîne, les transmutations, éclosions magnifiques, à l'encre, sur fond régulier de *beats*, de *Cavern* de Liquid Liquid par Richard McGuire (1997, 5'), utilisent la réjouissante animation d'Oskar Fischinger (1927). Des modes de narration divers régissent trois chapitres japonais: suspense insidieux dans *Nobody Home...* de Shinozaki Makoto (1995, 27'), strophes d'une comptine adolescente-adulte pour *Momoiro Baby Oil...* par Junko Wada (1995, 16'), journal élégant, révélateur pourtant d'une crise qu'est *Self Portrait as Still Life, July 23rd, Remembered...* d'Aki Fujiyoshi (1995, 12'). Mais *Au début* d'Artavazd Péléchian (1967, 10') active furieusement le passé au présent, emporte dans son urgence les archives anonymes, brûlées par leur charge sociale et politique, ou par quelle lumière? À l'échelle d'un autre écran, celui, très minimal, de son ordinateur, Romeo Doron Alaëff propose, avec *Once* (1996, 6'), la formule la plus astucieuse qui puisse être, pour la chronique tragi-comique d'un fait divers ou

d'une tranche de vie, revue et corrigée dans le cliquetis du clavier. Au contraire de l'accumulation graphique et sonore de *Sans issue* par Geert Mul (1997, 10'), kaléidoscope ambitieux qui s'emballe, vertige, et finit pourtant par s'assagir, plus optimiste que ne le laissait craindre son intitulé.

À qui espérerait débusquer des merveilles premières, le commissaire Michael Shambert réserve *Chat écoutant la musique* de Chris Marker (1985-93, 3'), déclaration discrète à Guillaume-en-Égypte qui aimait Mompou; *Reading Lips* de Lawrence Weiner et Steen Moller Rasmussen (1996, 12'), dérive cryptée, qui s'éclaire d'une seule phrase: «There must be a reason for the generosity of women»; *Amour* de Raymond Depardon (1997, 10') expose longuement un secret; enfin, *Flamingo* de Robert Frank (1997, 5'), dense et fluide, pas nostalgique, va de l'avant: la maison, June, le vent, du cœur à l'ouvrage, face à ce qui ne sera plus jamais pareil, «très peu de chose» – quelques instants de bonheur.

Télévision et cinéma et vidéo, musique, art contemporain, courts et moyens métrages, fictions, documents, pubs, essais... Ce que nous voyons n'est qu'une partie du tout qu'un seul a pu voir dans son entier, et encore, morcelé, peut-être sur des années. Pourtant nous n'avons pas à regretter de ne pas accéder à la totalité: qu'il ne s'agisse que d'aperçus ne saurait générer aucune frustration, appartient au projet. Déterminés par des travaux antérieurs, un talent de producteur et par des liens d'amitié, des goûts, une curiosité pour ce qui se fait maintenant, constante depuis plus de quinze ans... ses choix assument l'éclectisme, voire l'hétéroclite d'un tel rassemblement, ses tonalités variées. Une veine agressive (*Speak Easy* de Mirjam Unger, 1997, 20'), une autre naturaliste, intime (*Nature Pace* de Kirstin Mosher, 1991, 7'), un cauchemar qui se mue en féerie des villes modernes [*Papa Ga Tonda Asa (Flying Daddy)* de Keita Kurosaka, 1997, 1']: «Home Screen Home», ni idéal volontariste, ni coup de poing permanent, suit son rythme, pics de tensions et plages en suspension. L'ensemble a l'avantage de ne pas mimer la programmation d'une télévision,

juste d'en proposer le reflet un peu flou. Parce que le référent est à la fois cette sélection et la nature atomisée d'un programme, a fortiori d'une grille unissant plusieurs chaînes. Mélangé, composite comme peut l'être la télé, non telle que la conçoivent ceux qui la font, mais telle que nous pouvons la recevoir. Or, si le commissaire Michael Shambert ne thématise pas vraiment, s'il n'explique pas pourquoi tel titre suit tel autre, c'est évidemment d'abord parce qu'aucune télévision ne le fait, ensuite pour laisser le spectateur libre d'y songer, de comprendre ou bien d'inventer, d'aller et venir, se fixer, ou non. S'il devait proposer des connexions, il engagerait plus volontiers à voir d'autres vidéos et films encore, ailleurs. Ici, tout est possible, ouvert. Seulement on n'en verra qu'un peu, on n'épuisera rien, on saura juste que d'autres images passent, qu'on espérera retrouver, dans les temps à venir.

Ce que dessine une telle programmation pourrait s'appeler «zapping zone», au sens du mouvement accentué, de la rupture aussi des images en mouvement, de leur remplacement instantané, d'un moniteur à l'autre. Sans que le spectateur puisse lui-même agir, sinon en se déplaçant, distrait ou intrigué. Il pourrait ainsi se trouver face à *Withdrawal* de George Barber (1997, 5'), empruntant au virtuel et au numérique pour le traitement impeccable d'une idée simple, avec un résultat parfaitement étrange. Fin de partie alpestre puis astrale, qui fascine/angoisse et, pour son achèvement, ravit. Soit l'un des plus remarquables moments ménagés au sein de «Home Screen Home». Un de ceux que chaque spectateur aimerait connaître, impromptu, allumant son poste de télévision, un jour, une nuit.

– ANNE BERTRAND

JACQUES HONDELATTE

arc en rêve centre d'architecture, Bordeaux, 21 janvier – 2 mai



JACQUES HONDELATTE, A 75, LE GRAND VIADUC, MILLAU (AVEYRON), CONSULTATION 1995, IMAGE DE SYNTHÈSE.

Jacques Hondelatte n'a pas le goût des satisfactions futiles. Il se refuse à tout ce qui n'est pas l'exercice exigeant d'une poésie légère, ludique mais essentielle. C'est donc très vite un architecte à l'écart qui lutte seul et trouve seul ses armes et son champ d'action et d'invention. Il n'est donc pas étonnant que son

œuvre rencontre tant de difficultés à s'imposer. Œuvre pourtant aussi singulière qu'exemplaire. Jacques Hondelatte s'est toujours tenu à ce souci d'exigence et de juste dérision sans jamais rechercher les compensations éphémères qu'un peu de diplomatie, d'entregent ou de complaisance auraient pu lui pro-

curer. On voit bien de quel côté il se situe: celui de ceux qui prennent le risque de n'être ni tièdes ni frieux. Et cette attitude définit l'essence même de sa sensibilité et explique l'originalité de sa démarche. Jacques Hondelatte se saisit des choses et des émotions, des rêves et des réalités, des idées et des circonstances comme un chasseur aux aguets et les transforme sans hâte en bonheurs insolites ou vertiges troublants qui parlent d'un univers d'une étonnante générosité.

L'exposition proposée par arc en rêve centre d'architecture montre le travail de Jacques Hondelatte sur trente années d'exercice, en trente projets et réalisations rendant compte de la dimension et de la diversité des problèmes posés à l'architecte. Ainsi, les maisons Fargues (1969), Artiguebielle (1972), Sécherre (1986) et Cotlenko (1988), les bureaux du CETE du Sud-Ouest (1970), l'internat du lycée Gustave Eiffel (1988) et les dragons de Niort (1991) témoignent de son savoir-faire. Les projets de la mairie de Léognan (1984), des logements de Mérignac (1987), du tribunal de Grande Instance de Bordeaux (1988), du Centre-ville de Nantes (1991), des accès du Mont-Saint-Michel (1991), du viaduc de Millau (1994), des bibliothèques de Jusieu (1992) et de l'Université de Marne-la-Vallée (1992) illustrant la qualité d'une pensée qui s'ingénie à résoudre simplement des problèmes complexes en aiguisant une stratégie, dont la spécialité est d'enchanter la réalité. Cette exposition se présente donc comme un parcours, c'est-à-dire comme la succession de moments qui ponctuent et nourrissent le développement d'une vie et d'une œuvre. La saisie de tels moments constitue ainsi la matière même d'un portrait en lui donnant toute sa consistance.

Comme le note Patrice Goulet, commissaire de l'exposition, Jacques Hondelatte, proche dans ses débuts de Hassan Fathy et de Peter Cook, est de la famille des pionniers et des explorateurs. Il avance sans cesse mais n'est jamais là où on l'attend et c'est une manière d'être par rapport à son époque:

Il y a deux catégories d'architectes, les optimistes et les nostalgiques. J'aurais des tendances naturelles à la nostalgie, mais je ne les assume pas. Les nostalgi-

ques avancent à reculons. Je suis optimiste dans le sens où le chaos, la banlieue, les villes émergentes, je trouve ça intéressant.

Jacques Hondelatte ne dessine pas :

Je n'ai jamais montré un plan compréhensible à l'un de mes clients. Ce qui compte c'est ce que j'en dis. Montrer un plan me fait la même impression qu'un compositeur de musique qui ne montrerait que ses partitions.

Il affirme qu'un bâtiment peut être pensé, puis tracé à l'ordinateur, sans qu'il soit nécessaire de passer par le projet : « J'aime qu'un projet se résume d'une seule phrase, quelques mots, comme un haïku. » Une telle approche s'avère fascinante, dans la mesure où elle engendre une authentique dynamique, à la fois rigoureuse et imprévisible, jusque dans ses dérapages toujours calculés. On pourrait presque évoquer la figure d'un funambule qui affronte le vide pour tenter de le maîtriser.

Jacques Hondelatte est un conteur. Il donne « corps » à des histoires dont la cohérence profonde ne correspond pas à un axe directeur unique mais réside dans l'agencement de multiples fils, d'interférences et de collisions. Son écriture architecturale crée une porosité troublante entre le réel et la fiction et impose une aventure qui se constitue dans l'imprévisibilité de ses significations et s'affirme comme un exercice d'une liberté absolue. Un peu comme Italo Calvino, Jacques Hondelatte tend à multiplier les possibles et ne désavouerait pas cette œuvre que l'écrivain appelait de ses vœux :

[...] une œuvre conçue hors du *self*, une œuvre qui nous permette d'échapper à la perspective limitée d'un moi individuel, non seulement pour accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour donner la parole à ce qui ne parle pas, l'oiseau posé sur la gouttière, l'arbre au printemps et l'arbre en l'automne, la pierre, le béton, le plastique...

Jacques Hondelatte nous expose sans cesse à une sorte d'énigme. Le style n'est jamais chez lui la conséquence d'une permanence de la maîtrise mais plutôt un mouvement obstinément renouvelé vers de nouvelles interrogations, vers le désir de raconter, d'étonner et de désarmer. Situé sur un terrain longé par une avenue très fréquentée, la façade de l'internat du lycée Gustave

Eiffel à Bordeaux composée de rails de sécurité d'autoroute, de barrières de chantier et de catadioptres dialogue avec le trafic. Pour le tribunal de Grande Instance de Bordeaux, Jacques Hondelatte prend le parti pris d'une transparence totale avec des façades constituées de fines plaques de marbre collées sur du verre. Il gagne en 1990 le concours mais le projet sera soudainement abandonné l'année suivante. En 1991, il intègre dans son projet d'aménagement du Centre-ville de Nantes la remise en eau du bras de la Loire comblé au début du siècle. La même année, il remplace dans le Centre-ville de Niort les plots séparant les piétons des voitures par de gigantesques serpents. Jacques Hondelatte provoque de multiples résonances, indique d'autres directions, ébauche de nouveaux carrefours et capte des moments de vie, des soubresauts d'images, de mots et d'histoires. Il se veut alternativement homme d'imagination et de réflexion, de

fantaisie et de rigueur. Pour son projet d'aménagement de l'esplanade du Lizard à Noisiel, il dispose des arbres comme s'ils jouaient au foot ou deux par deux comme des amoureux. Pour une bibliothèque à Jus-sieu, il propose de la surmonter d'une forêt où pourraient déambuler les résistants de Fahrenheit 451 gravant dans leur mémoire les plus beaux textes de l'humanité. À la demande d'aménagement du Mont-Saint-Michel, il répond par la destruction de la digue pour que les marées puissent à nouveau désensabler la baie et la construction d'un pont étudié pour être aussi beau vide que recouvert de voitures, de cars et de touristes. Jacques Hondelatte engage l'architecture dans une perpétuelle entrée en fiction et lui donne comme principale qualité d'être à la fois merveilleusement accessible et intelligemment légère dans sa rigueur même.

— DIDIER ARNAUDET

LA VOIX (VOICES)

Le Fresnoy, Tourcoing, 28 février - 11 avril

La mythologie classique explique les notions de répétition et de différence, devenues cruciales en sciences humaines depuis une trentaine d'années, et qui préoccupent bon nombre d'artistes contemporains, en les incarnant en deux figures complémentaires que sont Narcisse et Écho. Le moins qu'on puisse dire c'est que les vidéastes contemporains se sont laissés séduire par Narcisse, une figure qui stimule une réflexion sur la fascination et le danger de toute représentation et sur la complexité des rapports que le sujet entretient avec l'image, surtout l'image de soi, au détriment d'Écho, quelque peu mise à l'écart et réduite au silence.

Préférer Écho à Narcisse, faire de la voix et non de l'image le thème central d'une exposition, c'est de la part de Christopher Phillips, commissaire de « La Voix », un acte proprement innovateur dans la mesure où il produit un retournement du paradigme dominant et met en évidence un autre principe d'organi-

sation à l'œuvre dans l'art au cours de la modernité. Bien plus qu'une tentative d'exposer la voix, de mettre en avant son indéniable plasticité, le véritable enjeu de l'exposition est de réfléchir sur l'altérité.

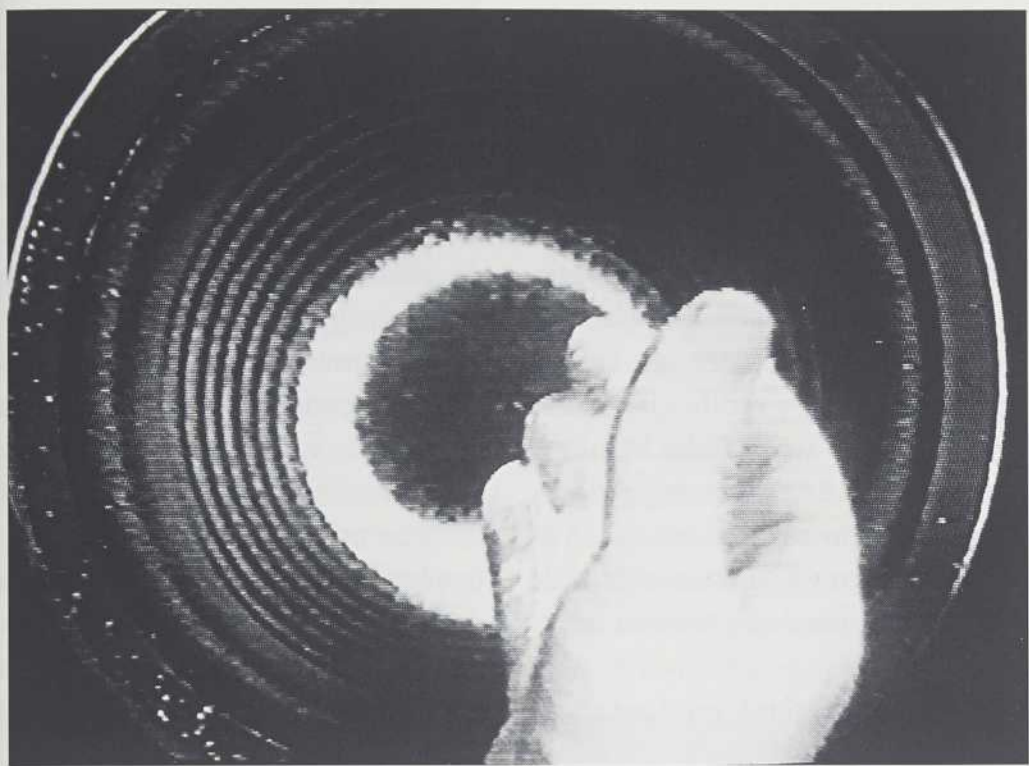
Première grande exposition d'œuvres qui emploient la voix comme matériau et métaphore, « La Voix » n'hésite pas à faire valoir une dimension didactique, d'ailleurs bien dosée : l'audiothèque mise à la disposition des visiteurs, sur le parcours même de l'exposition, donne une fondation historique aux expérimentations contemporaines. Contrairement aux performances vocales extatiques d'un Antonin Artaud ou aux « phono-montages » d'un Raoul Hausmann, les recherches contemporaines s'intéressent pour la plupart à la parole, à la voix qui fait sens, souvent au croisement de deux langues.

Tel n'est cependant pas le cas de l'installation de Geneviève Cadieux, *Voices of Reason / Voices of Madness* (1983). Dans une pièce obscure,

deux immenses diapositives montrent le visage d'une femme : à droite, un plan fixe en couleur la montre pensive, tandis que sur le mur en face, on la voit en noir et blanc, profondément émue, son front plissé, sa bouche tordue, comme si elle criait. L'échelle de l'image, qui évoque le cinéma — ce qui est significatif puisque l'avènement du cinéma parlant a joué un rôle décisif dans l'introduction de la voix comme matériau dans les arts jusqu'alors « visuels » —, ne fait que renforcer la force expressive du cri, saisi silencieux dans ce que l'artiste appelle « le lieu abstrait et aphone de l'image ». L'écho visuel du célèbre tableau de Munch, image emblématique de la voix en peinture, est indéniable. Grâce à un mécanisme dans le projecteur, l'image se rapproche et s'éloigne alternativement de la mise au point. Juste au moment où l'image se désintègre dans un nuage de tonalités floues, un bruit strident perce le champ de la représentation visuelle comme un coup de fusil ou de tonnerre, faisant sursauter le spectateur devenu soudain auditeur.

L'installation de Kristin Oppenheim, *Hey Joe* (1996), réduit au strict minimum l'information visuelle mise à la disposition du regardeur-auditeur. Deux spots balayent sans arrêt et de manière aléatoire le sol d'une pièce vide, si bien que le visiteur se sent privé de toute maîtrise de sa propre visibilité, nulle part à l'abri de la lumière glaciale. On entend la voix presque endormie de l'artiste qui scande le refrain de la ballade rendue célèbre par Jimi Hendrix, « Hey Joe, where ya goin' with that gun in your hand? ». L'effet est à la fois envoûtant et kafkaïen. Si on a du mal à s'arracher à son emprise, c'est que la voix, contrairement à l'image, a la capacité d'investir un espace entier. Affranchie de l'épreuve de toute incarnation, les paroles chantées par Oppenheim passent outre les cloisons et pénètrent « clandestinement » toutes les installations de l'exposition. Comme l'image, la voix s'incruste dans l'esprit ; et la voix de l'artiste se prolonge longtemps à l'oreille du visiteur — prolongeant du même coup l'atmosphère carcérale de l'installation.

Compte tenu de l'analogie presque axiomatique entre l'écran et le miroir, due à la restitution simul-



GARY HILL, MEDIATIONS, 1979/1986, VIDÉO; PHOTO: HEYMANN RENOULT ASSOCIÉES.

tanée que permet la vidéo, le regard auto-réflexif du narcissisme semble quasiment inhérent à la vidéo comme médium. Et compte tenu du rôle primordial joué par le Moi dans l'art de Vito Acconci, on pourrait être tenté de le considérer emblématique du paradigme narcissique. Cependant, *The American Gift* (1976) propose une critique de la voix – il s'agit en l'espèce de ce qu'Acconci appelle «la voix de l'Amérique» – comme instance de domination et de censure. Le «cadeau américain» consiste en une grande boîte noire, tout à fait typique de la sculpture minimale proposée sinon imposée par les Américains au public international dans les années soixante, donc symbolique de la domination américaine du monde de l'art, son statut d'objet esthétique assuré par une lumière bleue émanant de sa base comme une aura. Derrière les bancs disposés autour de l'objet, qui suggèrent moins un lieu de rencontre que des bancs d'école, on entend la «Survivoix» américaine qui s'adresse aux «Européens», leur apprenant le «message américain». Chuchotées en américain, ses phrases sont traduites sur le ton d'une récitation par deux voix francophones qui transforment le vouvoiement en «nounoïement»: «You are the Europeans... Nous sommes les Européens... You spread the word... Nous répandons le message... You speak up for America... Nous plaïdons la cause de l'Amérique...» La Survivoix narcissique exige la répétition; les voix «européennes»

s'exécutent, mais leur écho résonne comme une pâle et servile contre-voix. Situation archétype qui se laisse interpréter à travers le mythe: là où Narcisse refuse l'autre et meurt de trop d'ipséité, Écho dépend des autres et mourra de trop d'altérité. Les deux figures apparaissent comme recto et verso d'un dilemme insoluble au cœur du désir: recherche de l'autre mais pour le réduire au même.

La confrontation de l'anglais et du français a également inspiré l'œuvre de Jochen Gerz, *Speaking of Her* (1972), qui explore le mélange de désir et de rejet qui constitue leurs deux solitudes. L'œuvre se présente sous la forme d'une cassette audio qu'on écoute au téléphone, la dimension visuelle réduite au degré zéro. Lorsqu'on perçoit le téléphone anodin accroché au mur, on éprouve un moment d'indécision; puis, décrochant le combiné, on y entend deux voix: l'une, masculine, parle anglais; l'autre, féminine, français. Mais il s'agit moins d'une conversation que de deux monologues qui s'ignorent, chaque voix créant son propre espace de locution. Quoi qu'il fasse, l'auditeur qui veut pénétrer le flux vocal pour découvrir le sens des mots se voit obligé de se concentrer sur une seule langue à la fois en «bloquant» mentalement l'écoute de l'autre langue.

Située, selon le psychanalyste Guy Rosalato, «entre corps et image», la voix transporte le corps dans l'espace tout comme l'écho le diffère dans le temps. Si la voix

constitue donc une prothèse du corps, le haut-parleur constitue une sorte de prothèse de la voix. Telle est l'intuition qui informe la vidéo de Gary Hill, *Mediations* (1979/1986), chef-d'œuvre de l'exposition. À l'écran, on «voit» un haut-parleur émettre un poème: «a voice speaks out / out loud / a loud speaker lauds a voice...» Une main entre dans le champ et jette sur le haut-parleur quelques grains de sable blanc que les vibrations font sauter. La main continue à ajouter du sable par poignées, faisant progressivement taire tout son et cesser tout mouvement, et laissant le regardeur avec l'impression d'avoir assisté à l'enfouissement de la voix elle-même.

Dubbing (1996), l'installation de Pierre Huyghe, en nous montrant une séance de doublage en français du film *Poltergeist*, inverse lui aussi une situation de secondarité de la

voix par rapport à l'image, et du français par rapport à l'anglais. Au lieu de voir le film hollywoodien, on voit douze doubleurs au travail dans un studio, intervenant comme des musiciens qui interprètent une partition, en lisant de façon synchrone les dialogues qui défilent sur la bande placée sous la projection. Nous voyons la production de la bande sonore, et par une inversion de la situation du cinéma muet, nous sommes invités à imaginer le film à partir des seules voix. En présentant des œuvres qui isolent la voix des images qu'elle est censée accompagner, l'exposition conteste la secondarité d'Écho par rapport à Narcisse, c'est-à-dire de la différence par rapport au même. Un premier pas, pourrait-on dire à l'instar du célèbre titre de Freud, *au-delà du principe de Narcisse*.

— STEPHEN WRIGHT

L'ART AU CENTRE. SÉLECTION D'ŒUVRES DU CENTRE GEORGES POMPIDOU

Centre commercial Épicentre, Épinay-sur-Seine, 12 mars - 5 juin

Le Centre Georges Pompidou est toujours fermé pour cause de rénovation et de réorganisation. Dans le cadre de la politique conjoncturelle de décentralisation de ses activités, le Musée National d'Art Moderne présente une sélection d'œuvres de sa collection dans un petit centre commercial de banlieue, à Épinay-sur-Seine. L'opération peut sembler méprisante des populations de ce Nord parisien en proie à de sérieuses difficultés économiques et sociales. Elle est en effet osée mais infiniment respectueuse. «L'art au centre» occupe une grande cellule commerciale entourée d'échoppes vides, au niveau de l'accès du parc de stationnement. Passage obligé pour rallier depuis sa voiture le supermarché et les boutiques de l'étage supérieur.

Le registre habituel de Guillaume Bijl est le déplacement mental du spectateur hors du cadre muséal par le truchement d'œuvres en forme d'environnements relevant d'autres sphères sociales et professionnelles – hôpital psychiatrique, école de conduite automobile, bureau de

change... Son *Mirror Stand* (installation de 1988), bien que formellement frustrante et se prêtant mal à la documentation photographique (une vingtaine de miroirs affublés d'étiquettes de prix accrochées aléatoirement sur trois cloisons blanches), n'en est pas moins une pièce maîtresse de cette exposition. Disposition dense dans un espace réduit, sobriété-pauvreté de la présentation, modestie des formats adaptés aux normes domestiques urbaines et permettant des prix bas: *Mirror Stand* évoque le rayon miroirs d'une grande surface commerciale autant que le stand d'une galerie dans un salon ou une foire d'art contemporain. Ainsi cette œuvre convoque-t-elle d'autorité deux univers – l'art et le commerce – qui par ailleurs s'attirent et se repoussent, se séduisent et se fuient mutuellement. Pauvre d'apparence, l'œuvre confond cependant les deux sphères référentielles et invite à une approche comparative globale. Il est par exemple troublant de constater que les lieux dédiés à la monstration d'œuvres d'art contemporain et



XAVIER VEILHAN, LE SUPERMARCHÉ, 1997-1998, PHOTOGRAPHIE; COLLECTION ET © PHOTO: CENTRE GEORGES POMPIDOU, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS.

ceux voués à la vente de produits de consommation partagent la même lumière neutre, abondante et homogène. Frappant aussi de réaliser que leurs architectures spécifiques répondent à des critères similaires: espaces modulables, résistance des sols, neutralité chromatique des surfaces, organisation des zones administratives, techniques, de réserve, autour d'une surface maximale d'exposition. Intéressant, enfin, de noter qu'au supermarché et au musée, le visiteur est soumis à des politiques de gestion et d'accompagnement du public similaires: principe du libre-service, orientation stratégique des cheminements, développement d'animations événementielles, information par voie de cartels-étiquettes, surveillance humaine, vidéo et électronique avec systèmes d'alarme. Infime différence: l'attente et le paiement se font à l'entrée du musée et à la sortie du supermarché (mais dans les deux cas surtout le samedi).

Ainsi donc, *Mirror Stand* de Guillaume Bijl induit une réflexion quant au statut de l'œuvre d'art dans cette société de consommation qui est la nôtre. Prise en charge par ses structures traditionnelles de médiation, l'œuvre d'art se voit appliquer un statut de bien de consommation ou de produit culturel. De la part des galeries ceci n'est pas nouveau, leur raison d'être ayant toujours été de vendre des œuvres. Mais que la mission de conservation et de patrimonialisation des musées ne suffise plus à justifier leur

existence même, que leur action soit de plus en plus directement appréciée (par l'opinion et par les pouvoirs publics) en fonction du nombre de leurs visiteurs peut poser problème. Jusqu'à quel niveau de mimétisme les musées calqueront-ils leurs structures et leurs stratégies sur celles de la grande distribution? Jusqu'à quel point l'offre artistique et culturelle tendra-t-elle à se conformer à une supposée demande?

Cette question est posée en filigrane par «L'art au centre». Notons que les artistes, par leurs œuvres, prennent directement position dans cette problématique. Relevons que bien des œuvres trouvent leur pertinence dans l'intelligence de l'accueil du spectateur qu'elles déploient. Leurs auteurs n'offrent rien de défini et donc ne se figurent pas répondre à des demandes particulières. Précisément, ils s'appliquent à ne pas considérer leur public potentiel comme des consommateurs. Art interactif, dispositifs participatifs, esthétique relationnelle, sont autant de nuances conceptuelles plus ou moins datées faisant allusion à un même enjeu: accueillir le spectateur, le mettre à l'œuvre, lui donner la possibilité d'utiliser l'œuvre comme un laboratoire, lui laisser le soin d'y élaborer ses propres protocoles expérimentaux et d'en tirer des enseignements. Au même titre que le regard de personnages représentés et à l'instar de la fenêtre, le miroir est un motif traditionnel des arts visuels. La présence d'un miroir dans une

image relève très souvent d'une stratégie d'accueil et d'accompagnement du regard du spectateur.

Toujours opérante – peut-être plus que jamais –, l'utilisation du miroir et de la notion de reflet est massivement déclinée dans les pratiques artistiques contemporaines. *Mirror Stand* est décidément incontournable tant il y est dit clairement que l'œuvre d'art, comme le miroir qui réfléchit ce qu'on est, permet une réflexion sur qui on est. Autour de celle de Guillaume Bijl, de nombreuses œuvres renvoient au visiteur de l'exposition-client du centre commercial son image en consommateur. Images décalées, troubles, déformées mais dont jamais l'ambiguïté n'entrave le processus d'identification. On est bien obligé de se reconnaître dans la série de vidéos de Pierrick Sorin intitulée «Pierrick et Jean-Loup». On est ce faux frère jumeau (avatar de jeux de miroirs) qui partage avec l'artiste un misérable après-midi de football télévisé et ses suites pathétiques. Et cela pourrait bien être ce même Jean-Loup – nous – s'adonnant consciencieusement à une grotesque gymnastique rythmique faciale sur la rengaine de la célèbre croisière qui n'en finit pas de s'amuser sur toutes les chaînes de télévision du monde (*Love Boat*, Charlie Schmidt, vidéo de 1984). Encore Jean-Loup, notre alter ego, sous la forme de *Mannequin* d'Alain Séchas (1985): un homme grandeur nature, à l'envers, la tête dans une cuvette en plastique, figé dans ce moment de ridicule impuissance. C'est toujours Jean-Loup, ce Monsieur-tout-le-monde, cette fois en pingouin d'opérette dans *Le Supermarché*, photographie numérisée de

Xavier Veilhan (1997-1998). Le pingouin, à la fascinante vélocité aquatique, est emprunté sur terre. Il n'y paraît jamais à sa place. Pas dans son élément. La dénomination de l'espèce «manchot» souligne d'ailleurs l'inadaptation au milieu, le handicap et dans les rayonnages du supermarché, le pingouin Jean-Loup est proprement incapable de se saisir de quoi que ce soit.

Il est désemparé et impuissant comme on l'est devant la rigueur implacable et l'abondance aberrante de la proposition de Claude Closky qui oriente le miroir de son art vers le centre commercial lui-même. Il présente sous cent plaques de verre mille objets et leur valeur marchande (*De 1 à 1000 francs*) découpés dans des prospectus et catalogues publicitaires. Sur un registre similaire, *Der Laufe der Dinge* (Le cours des choses), fameuse vidéo réalisée en 1987 par Peter Fischli et David Weiss, est une évocation de l'entropie, de l'emballlement d'un système, de la perte du contrôle, de la réaction en chaîne qui prend un sens tout particulier dans le contexte du centre commercial économique sinistré d'Épinay-sur-Seine. Quelques œuvres teintent l'ensemble d'un pessimisme contenu (*Déque la mariée se rhabilla*, installation de Sylvie Blochet, 1991; *The Somnambulist*, installation de Wendy Jacob, 1993). D'autres fonctionnent comme de vaines échappatoires (*Autrefois, il prenait le train pour travestir son inquiétude en lassitude*, installation de Richard Baquié, 1984; *La Maison d'Oskar Serti*, installation sonore de Patrick Corillon, 1997).

– ALEXANDRE BOHN

ARCHILAB 99

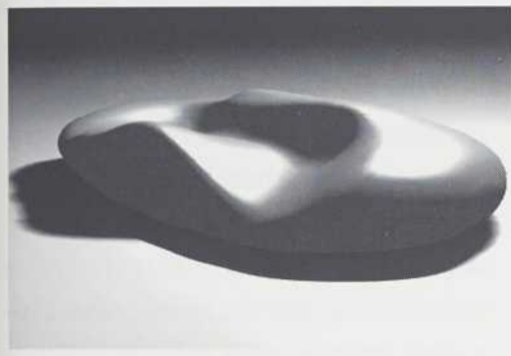
Orléans, 17 avril – 30 mai

Cette exposition réunissant trente architectes avait pour but de présenter les diverses tendances architecturales émergentes. Comme toute exposition de ce genre, il est facile de relever quelques noms absents ou de questionner la présence de certains. Quoiqu'il en soit, cette exposition, bien que mal scénographiée, a reçu 12 000 visiteurs dont

un grand nombre issu du public non professionnel, ce qui est à mettre au crédit de Frédéric Migayrou et de Marie-Ange Brayer, commissaires. Il faut préciser que les relations entre la région et l'architecture ne date pas de cette exposition car depuis longtemps le Fonds Régional d'Art Contemporain de la Région Centre s'est attelée à réunir un fonds

de maquettes, de plans, de documents divers en provenance des meilleurs architectes mondiaux.

Dans cette floraison de projets, deux faits ressortent avec évidence: l'explosion des architectes hollandais et l'avènement de l'architecture liquide et/ou d'hypersurface dont Marcos Novak est l'inspirateur avoué ou non. Sous cet aspect, on peut mesurer les progrès réalisés depuis l'exposition de l'Institut Français d'Architecture à Paris en 1997 intitulée «Transarchitectures». Les technologies informa-



OOSTERHUIS ASSOCIATES, TRANS-PORTS, ROTTERDAM, HOLLANDE, 1999; PHOTO: FRAC CENTRE.

tiques ne sont plus seulement un moyen de présentation mais deviennent partie intégrante de la réflexion sur le projet et du bâtiment lui-même.

La manière d'approcher le projet s'est modifiée radicalement. *Exit* le projet critique, *exit* le site comme *genius loci*, *exit* les approches fonctionnalistes. Place au pragmatisme radical des paysages de données (datascapes de MVRDV). Le site n'est plus ce support de l'histoire et de la culture que le projet se devait de traduire, ni ce support passif d'une philosophie (Derrida pour la déconstruction), mais le lieu où se condense une réalité physique et économique particulière de plus en plus complexe. Alors que la mondialisation de l'économie laissait prévoir une uniformisation architecturale, les situations localisées montrent des adaptations, des détournements, des résistances très diversifiées. Il y a une sorte d'«automobilisation» des paysages architecturaux: l'industrie automobile produit avec quelques châssis et quelques moteurs des centaines de modèles totalement diversifiés pour s'adapter à la mondialisation d'une part et à la demande hétérogène et localisée d'autre part. On entre dans l'ère du *glocal*: global et local en même temps.

Les travaux d'Objectile (Patrick Beucé et Bernard Cache) vont totalement dans ce sens lorsqu'ils créent leur propre logiciel pour calculer des formes très complexes. Pour eux la conception commence dès la création de l'outil informatique. Par ce moyen, des objets tous différents peuvent être produits en série.

Les architectes new-yorkais d'Asymptote (Lise Anne Couture et Hani Rashid) travaillent sur des développements de sites Internet pour le Guggenheim et le NYSE

(New York Stock Exchange). Si l'on en juge par la qualité du site actuel du célèbre musée et par le niveau d'exigence de ce maître d'ouvrage, on peut s'attendre à une réalisation de grande qualité. Déjà le site ne se contente pas de pages au graphisme léché, mais pense la totalité des pages comme un seul espace où l'arborescence habituelle a disparu au profit des plateaux et des rhizomes chers à Deleuze/Guattari. Les espaces virtuels qui s'expriment au travers des sites de la toile amènent les espaces quotidiens à être relus, revus pour de nouvelles approches conceptuelles.

D'autres directions sont empruntées qui tentent d'extraire un savoir du monde numérique. Marcos Novak travaille depuis plusieurs années sur ce thème.

[C'est] l'idée, dit-il, que la forme peut à la fois être dirigée par des données et de la présence mais aussi quand nous sommes immergés dans l'information et que celle-ci est projetée dans le monde physique.

Ole Bouman appelle de ses vœux une architecture hybride où s'entrecroiseraient mondes analogique et numérique et considère que «le grand pas à franchir consiste à découpler la perception spatiale de la structure architecturale». La trans-architecture, terme forgé par Novak,

serait une traduction construite du concept de liquide né d'après ses réflexions sur le numérique, tout comme la notion d'hypersurface, étudiée par Stephen Perrella, qui fait écho à celle d'hypertexte sur la toile.

Mais ce sont des architectes hollandais qui construisent les premières œuvres que l'on peut qualifier de «liquides». Lars Spuybroek, fondateur de Nox, a construit le Pavillon de l'Eau Douce, tandis que Kas Oosterhuis y a accolé le Pavillon de l'Eau Salée. D'extérieur traité en long serpent d'acier inox pour le premier, et coque de bateau renversée noir mat pour le second, mais d'intérieur très proche par leur volonté affirmée de générer des espaces mouvants, où la distinction sol/plafond s'estompe, ce sont des espaces hybrides, mi-réels, mi-virtuels. Pas d'ouvertures sur l'extérieur mais des capteurs traduisent le temps météorologique sous forme de lumière colorée d'intensité variable. Les visiteurs modifient par leur présence les données projetées sur toutes les surfaces, fibres optiques et haut-parleurs viennent compléter un dispositif multisensoriel. L'ensemble est piloté par de puissants ordinateurs.

Dans les deux cas, il y a volonté d'immerger le spectateur/acteur dans des mondes virtuels, dans des espaces haptiques, où l'on n'est plus passif devant des écrans d'ordinateur mais actif au sein même du processus.

Dans ces deux projets, ce sont surtout les «revêtements» intérieurs qui sont abordés, l'architecture, en tant que structure et abri, reste peu touchée par ce qui n'est pour le moment qu'idées et projets virtuels. Mais sous peu, il est probable que des architectes sauront trouver des formes radicalement

nouvelles exprimant au mieux et dans la conception même des structures cette nouvelle culture de la virtualité. Déjà Oosterhuis travaille sur un bâtiment fluide, pure enveloppe qui se transforme selon les flux de données provenant d'un jeu en réseau sur un site internet et Spuybroek imagine un hôtel en matière molle reposant sur la plasticité et la mémoire. La Matrice, invention littéraire de William Gibson, devient très proche.

Si ces travaux, pour l'instant embryonnaires, laissent percevoir déjà des perspectives architecturales prometteuses, la question reste entière pour ce qui est du déploiement des hyperespaces au niveau de la ville, de la liquéfaction urbaine en quelque sorte. Les Néerlandais de MVRDV réfléchissent à un urbanisme en 3D où la référence au niveau zéro n'existerait plus, où le but avoué est la densification des villes. L'adaptation pragmatique des architectes aux conditions économiques par le biais de la culture des «start-up» et du glocal va-t-elle faire émerger plus de démocratie et de liberté pour les habitants («netizens») à moins que le glocal ne soit adopté que pour une soumission encore plus grande aux lois du marché mondial? Le risque serait de voir nos villes se muer en gigantesques parcs d'attraction commerciaux où le ludique des jeux vidéos et les relations numériques des courriels remplaceraient le rapport sensoriel aux autres: d'un corps sans organes deleuzien, nous muterions vers un corps sans peau, confisquée insidieusement par les pixels de nos écrans. Ne resteraient que les lueurs des données numériques.

— HERVÉ FROSSARD

EXTRAORDINAIRE. LE PRINTEMPS DE CAHORS

18 juin - 4 juillet

Prenant le contre-pied de l'esprit moderne qui jugeait le réel intolérable et n'avait de cesse de le métamorphoser, de le transfigurer pour le rendre acceptable, le phi-

losophe marxiste Henri Lefebvre, dans sa *Critique de la vie quotidienne*, en appelait à la réhabilitation de la vie quotidienne: «l'Homme sera quotidien ou ne sera pas». Si le



JUN YANG, AT MY STAGE (VUE DE L'INSTALLATION), 1999;
PHOTO: LASVENES (PRINTEMPS DE CAHORS).

merveilleux existe, c'est dans le quotidien même qu'il se trouve, non pas dans un arrière-monde symbolique et spirituel superposé au réel telle une doublure.

Depuis le début des années 1990, un certain nombre d'artistes, tournant le dos à la grandiloquence de la décennie précédente, ancrent leur pratique dans la réalité la plus ordinaire, la plus neutre, voire la plus médiocre. Inventaires dérisoires, focalisation sur des micro-événements, mise en exergue du goût commun, arpentage des non-lieux de la consommation, des loisirs ou des transports; autant d'approches pour tenter de se réapproprié une réalité niée jusqu'alors, dans une indifférence commune au sublime, dans un refus de toute action signifiante ou productive. En 1995, le «Mai de la photographie» à Reims faisait état de cette tendance à travers la photographie. La plupart des travaux présentés relevaient d'une perception brute et sans apprêt, une platitude qui apparaissait tant dans les formes que les contenus: dans un geste quasi tautologique, il s'agissait de «photographier ordinairement l'ordinaire» (André Rouillé, commissaire des expositions), de partir de la réalité pour mieux y retourner.

Le printemps de Cahors, cette année, apparaît comme la seconde étape de ce mouvement vers le réel. En intitulant la manifestation «ExtraetOrdinaire», Christine Macel, commissaire des expositions, a choisi de montrer des travaux qui envisagent, dans un même élan, l'ordinaire et sa transfiguration même, le réel et ses possibles. Si les artistes ac-

cordent une même attention à la réalité la plus proche, c'est cette fois pour en faire ressortir ce qu'elle contient de merveilleux, d'enchanteur, d'étrange ou d'inquiétant, que ce soit sur le mode du surgissement ou de l'imprégnation diffuse. Le sentiment d'impuissance et d'accablement propre au début des années 1990 semble avoir laissé place à une volonté d'extraction, de mise à distance, à une reprise en main des individus sur les événements et sur leur environnement; vers un réenchantement.

De façon significative, ces œuvres, pour la plupart, privilégient l'action, l'événement, aussi minimes soient-ils, aux dépens de la représentation de l'espace. Tandis que les travaux ressortissant à l'«esthétique de l'ordinaire» affichaient une ferme résistance au monde extérieur – sa vitesse, la prolifération, la complexité des réseaux, le bruit incessant –, les artistes présentés à Cahors semblent aujourd'hui avoir fait le deuil de la marge et de l'asocialité. Leur qualité principale est une formidable capacité à renégocier la réalité. Ainsi d'Alain Bublex qui fabrique des véhicules hybrides en réactualisant notamment des matériaux ou des techniques abandonnés parce que peu rentables. Bertrand Lamarche reconstitue des tourbillons avec des matériaux courants: ici, une lumière dirigée vers des disques vinyle projette sur les murs une gigantesque forme ondulante creusée de l'intérieur. Shimabuku tente d'organiser des rencontres improbables entre des animaux de milieux différents: *Meeting of Octopus and Pigeon*.

D'autres adoptent la stratégie du recyclage en empruntant des éléments au réel, les manipulant, pour ensuite les réinjecter sous d'autres formes. Christelle Lheureux se fabrique une panoplie de super-héros, «Buyer Winner», à l'aide de publicités tirées de catalogues de grands magasins. Dans un jeu de rôle dérisoire, elle arpente des rayons de supermarché combattant des ennemis imaginaires. La panoplie bricolée du super-héros prendra ensuite place dans un rayon pour d'autres aventures. Jun Yang, quant à lui, s'inspire d'informations ou de photographies diffusées par des journaux pour élaborer des performances dont les matériaux sont les exemplaires des journaux qui les ont provoquées.

On note par ailleurs un retour de l'affect, à travers des vidéos ou des photographies qui représentent des rencontres ou des échanges, sans pour autant tomber dans l'inanité du narcissisme ou de l'intime. Laetitia Bénat réalise par exemple avec des amis des saynètes, anodines en apparence – jeunes filles bavardant, fumant, dansant – d'où émanent un onirisme et une tension inexplicables. Alicia Framis enregistre avec son appareil photo, douze heures durant, le sommeil et les moments de veille de personnes aux côtés desquelles elle passe la nuit. Olivier Dollinger confie à des enfants un mannequin de réanimation qui se révélera catalyseur d'affects.

Certains travaux, plus critiques et plus sombres, abordent l'ordinaire pour en faire jaillir les dimensions inquiétantes, en extraire la part d'angoisse, de violence inhérente. Doug Aitken établit des montages d'images d'archives représentant des scènes saisissantes d'hystérie collective lors de concerts, montrant que le spectaculaire et ses dé-

rites sont aussi notre lot quotidien. Kendel Geers, originaire d'Afrique du Sud et marqué par la violence de son pays, extrait de films américains des scènes où les protagonistes semblent tirer sur le spectateur, dans un tonnerre assourdissant de coups de feu. Aernout Mik filme sept personnages assis ensemble, en proie à des émotions contradictoires – les uns pleurent, les autres rient –, attitudes dont les mobiles restent inconnus. *Luxembourg*, d'Erik Wesselo, met en scène un jeune homme déambulant dans une vaste demeure. La caméra le suit jusqu'à une terrasse d'où il regarde le paysage. Subitement, sur des accords de guitare tonitruants, un formidable zoom arrière révèle ce qui était hors-champ: une bande de motards qui attendent au pied de la maison. Mat Collishaw introduit dans des mises en scène banales, des éléments inquiétants susceptibles de révéler une réalité bien plus sombre que ne laissent voir les apparences.

D'autres artistes prennent au contraire une distance par rapport à la réalité, par le biais de l'humour; de la farce grotesque (Saverio Lucariello, Ernest T.) à la mise en scène de petites catastrophes sans conséquences (Roman Signer, Martin Kersels). On évoquera également l'image saisissante de Véronique Boudier, tordue par le plaisir; quoi de plus extra et ordinaire à la fois, en effet, que la jouissance?

Toutes ces démarches, malgré leur diversité, relèvent d'une attitude commune: une non-adhésion fondamentale, tant aux idéologies de l'exténuation qu'aux idéologies spectaculaires véhiculées par les médias.

– ÉLISABETH WETTERWALD

48^e BIENNALE DE VENISE

13 juin – 7 novembre

L'espace d'un instant, de grosses bulles de fumée nées d'un bras mécanique sont propulsées à l'air libre dans un mouvement de lourde oscillation, avant de s'écraser lamentablement au sol pour faire éclater

un nuage gris. Avec humour, cette installation de l'artiste suisse Pipilotti Rist, *Nothing* (1999), discrètement reléguée parmi les dernières pièces du parcours «DAPERTUTTO», semble résumer l'activité du monde

de l'art, et la posture dérisoire de l'artiste supposé faire œuvre dans le brassage d'une concurrence mondiale. C'est le propos même du commissaire de la 48^e Biennale de Venise, Harald Szeemann, que d'envisager sans détours le phénomène de la globalisation de la culture, en phase avec celle de l'économie planétaire. Le titre de l'exposition, décliné en quatre langues – DAPER-TUTTO, APERTO over all, APERTO par TOUT, APERTO über ALL – et qui demeurent malgré tout celles de sa Suisse natale, proclame à cet égard une position d'ouverture, et cherche à activer l'idée d'ubiquité du fait artistique.

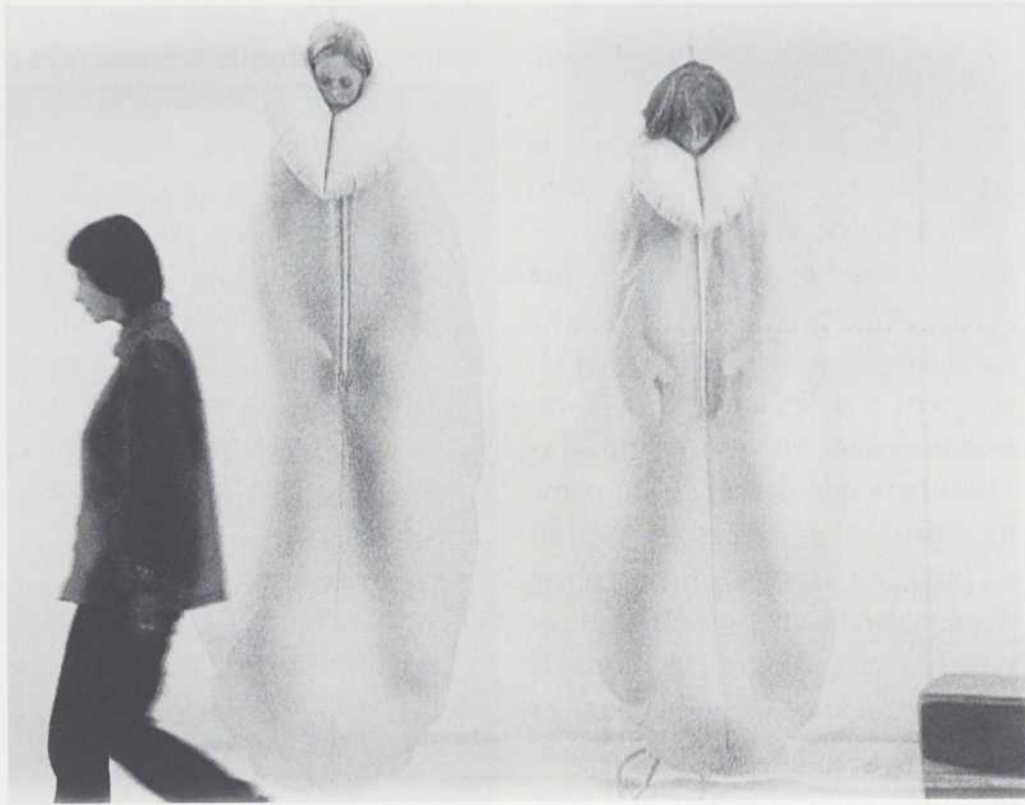
En effet, le néologisme «DAPER-Tutto» évoque non seulement l'extension concrète du lieu d'exposition de la Biennale – entreprise cette année par la ville de Venise – jusqu'aux espaces les plus excentrés de l'Arsenale, mais encore l'effort fourni pour représenter à part égale la scène occidentale et pays extra-occidentaux. Cela se manifeste essentiellement par la très large place accordée à l'art chinois, préférence qui semble liée aux facilités logistiques du commissaire. Au-delà des hommages rendus à des artistes récemment disparus, tels Gino de Dominicis, Mario Schifano, Martin Kippenberger, l'exposition prend pratiquement l'aspect d'un face à face Orient/Occident. Bien que l'accrochage opte pour un mélange «démocratique», les décalages dans les formes et les techniques comme dans les contenus des œuvres sélectionnées se révèlent en effet de manière flagrante.

La peinture, tout d'abord, a presque complètement disparu du côté occidental alors qu'elle fait encore l'objet d'une récupération critique chez un certain nombre d'artistes chinois. Dans l'œuvre de Wang Xingwei, par exemple, l'histoire de l'art est prise dans le prisme des représentations du pouvoir politique, ou des diktats de l'institution culturelle. Son tableau de 3,60 m de long, *History of Revolution* (1997), confronte au moyen de l'anamorphose une effigie romantique de Mao Zedong dans un paysage et le *Marat* de David – la première étant dilatée, la seconde réduite de 50%. Moins convenues, les peintures de Yue Minjun imposent avec une certaine efficacité une métaphore grin-

çante et distanciée du monde contemporain, telle la chaîne de clones humains de *Everybody Connects to Everybody* (1994). Confortant une certaine image de la scène asiatique, un prix international a été accordé cette année au sculpteur Cai Guo-Qiang. Ce dernier, aux prises avec un détournement polémique

tion en marche dont l'économie est l'unique moteur véritable.

Associé à un tel panorama de l'art contemporain, qui commence dans le pavillon italien pour s'achever dans les espaces restaurés de l'Arsenale, le principe de la compétition nationale régissant la Biennale de Venise depuis sa création



ROSEMARIE TROCKEL, SANS TITRE, 1999, EXTRAITS VIDÉO; PHOTO: TAG/TRAUM.

du réalisme socialiste, présente *Rent Collection Courtyard* (1999), réplique d'une œuvre de propagande officielle datant de la Révolution Culturelle, composée de cent statues en terre cuite.

Parmi les artistes occidentaux, ce sont les installations et la vidéo qui l'emportent, accompagnés d'une spéculation obligée sur le contexte d'exposition. Si cette attitude fut primée à la Biennale de 1997 à travers l'œuvre de Fabrice Hybert, un effet-limite est atteint cette année par Pierre Huygue, Philippe Parreno et Philippe Gonzalez-Foester. Les trois artistes français présentent en commun une vidéo, *Le Narrateur* (1998), qui n'est rien de plus que la mise en abyme des projections récentes de leurs propres œuvres dans l'espace d'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Plus à propos, Thomas Hirschhorn a conçu une installation spécifique, *Flugplatz Welt/World Airport* (1999), qui se déploie tel un vaste labyrinthe dans toute l'ampleur des anciennes Artileries, commentaire désenchanté d'une globalisa-

tion en 1895 est d'avance mis en crise. En témoigne l'opération coup de poing des commissaires du pavillon danois, Marianne Torp et le Français Jérôme Sans: véritable agression des tympanes, l'installation intitulée *The Snowball* (1999) entasse les résidus et les enregistrements audiovisuels d'une course automobile entre les deux artistes participants, le Danois Peter Bonde et l'Américain Jason Rhoades.

Néanmoins, si le spectaculaire a fini par se constituer en règle, le filtrage de l'information devient parfois une alternative à la démonstration directe. Certains artistes, des femmes en particulier, procèdent à une nouvelle donne en s'attachant à créer une expérience de l'invisible, ou de l'illisible. C'est le cas de Ann Veronica Janssen, qui a rempli le pavillon belge d'un épais brouillard. Ce clin d'œil aux caractéristiques climatiques du pays représenté vise surtout à contrarier le réflexe d'une consommation visuelle anesthésiée afin de redéfinir les conditions de la perception, et notamment l'expérience sensorielle de

l'espace. Les installations de Michel François que l'on découvre au fur et à mesure de l'avancée dans cet environnement ouaté, telles les fleurs de pissenlits accrochées au plafond, prolongent par un effet poétique de lévitation cette densité troublante de l'atmosphère. Ann Hamilton a transformé quant à elle les murs du pavillon américain en une surface continue où s'inscrivent des mots en braille. Un pigment rouge pur tombe du haut des murs en révélant le léger relief de cette écriture et finit par s'amonceler au sol, offert au piétinement du visiteur. Des mots chuchotés parviennent aux oreilles, dont la provenance n'est pas discernable. Faisant dialoguer le visuel, le tactile et le sonore, l'environnement de l'artiste américaine ne convoque le spectaculaire que pour imposer une difficulté de lecture, appelant à une perception prolongée dans le temps où la suggestion dicte son fonctionnement spécifique.

De même, c'est en termes d'atmosphère qu'il faudrait qualifier le travail de Rosemarie Trockel, à mi-chemin entre l'image et l'environnement. Celle-ci présente dans le pavillon allemand une installation de trois films vidéo, *Sans titre* (1999), devant laquelle on s'attarde volontiers. Un œil gigantesque en noir et blanc, projeté dans la salle centrale sur un écran suspendu, accueille le visiteur comme pour lui signifier d'emblée la nature de l'expérience proposée. Dans les deux salles latérales, l'image vidéo crée un espace plus symbolique encore. De même que l'œil restitue en miroir notre propre regard, les projections que l'on découvre ensuite de part et d'autre se donnent à lire comme une doublure du monde réel, ou mieux, son pendant simplifié, où la dilatation temporelle autorise la distance critique et la réflexion. Dans la salle de gauche, un long enchaînement de séquences brèves orchestre une métaphore de la vie, dans l'espace d'un parc de voitures pour enfants. Les dimensions réduites de l'image projetée, ses couleurs vives et contrastées convient à l'observation détachée d'un microcosme livré sans commentaire, au son d'une mélodie sans identité. Dans la salle de droite en revanche, une double projection où domine un bleu lunaire couvre

presque un mur entier, répétant la même bande avec un temps de décalage, ce qui produit une sensation de temporalité cyclique et sans fin, envahissante : dans une pièce circulaire, filmée et grand angle, des individus de catégories sociales variées se croisent pour trouver le repos dans un laps de temps programmé. Vision (en apparence) futuriste d'une maison du sommeil aussi anonyme qu'aseptisée, comme baignée dans le chloroforme. Il ne se passe rien, si ce n'est un effet communicatif d'engourdissement : le cadrage est animé d'un léger flottement, le mouvement ralenti, la bande son, enfin, évoque le battement étouffé d'un rythme intérieur. Le hors-cadre comme le hors-champ soulèvent alors un questionnement inquiet, tant le spectateur est pris au piège d'une image sans limites ni repères, sans début ni fin, qui rappelle à dessein celle du rêve. Dans une alcôve attenante à la salle de projection, des banquettes suggèrent d'ailleurs la continuité entre l'espace réel et cet espace fictif où le sommeil, privé de toute intimité, participe d'une réglementation sociale. À moins qu'il ne soit la métaphore d'une léthargie quotidienne, ou d'un état d'inconscience à l'échelle existentielle. Rosemarie Trockel favorise l'interrogation plus qu'elle ne livre un message ou n'expose une

vérité. Par leur subtile élaboration formelle, ses images muettes subissent le réel. Abandonnant le discours, elles se dérobent à toute interprétation univoque et renvoient lentement la conscience à une nouvelle perception de son propre vécu.

Si, comme l'affirme Harald Szeemann, «l'art est à présent nomade», la 48^e Biennale se veut exemplaire d'un égalitarisme qui n'est pas sans verser dans le *politically correct*. Outre les trois prix internationaux attribués au Chinois Cai Guo-Qian, au Noir américain Doug Aitken, à l'Iranienne Shirin Neshat dont la très belle œuvre *Turbulent* (1998) conteste la discrimination de la femme, le Lion d'or pour la meilleure participation nationale revient cette année au pavillon italien, qui a précisément renoncé à une représentation nationale en accueillant «d'APERTUTTO» à la demande du commissaire. Selon les propos mêmes du jury, c'est «parce qu'il fait preuve d'une nouvelle attitude en réinventant le territoire des pavillons. Il exprime l'esprit de générosité et d'ouverture qui a été la réelle proposition de cette Biennale». Il reste à savoir quelle peut être la «proposition» à venir de la prochaine Biennale, également confiée à Harald Szeemann.

— MARCELLA LISTA

16^e FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE ACTUELLE DE VICTORIAVILLE

20 - 24 mai

Marquée, d'une part, par John Cage et, d'autre part, située dans le prolongement du jazz, la musique dite actuelle prône avant tout l'improvisation, la spontanéité, le risque, l'insolite, l'humour, l'hybridité, l'immédiateté. Elle prend donc toute sa pertinence *live* et c'est précisément dans cette optique que les Productions Plateforme présentent annuellement, depuis 1983, le Festival international de musique actuelle de Victoriaville (FIMAV).

La programmation s'annonçait cette année encore sous le signe de l'éclectisme et des contrastes : du jazz, du rock et leurs dérivés, de l'électronique, des performances vocales et tous les inclassables. En

tout, vingt-cinq spectacles étaient répartis de manière successive en trois salles, à raison de trois à six spectacles par jour, de manière à pouvoir assister à toutes les prestations. L'exercice paraît certes exigeant mais les adeptes n'ont rien à leur épreuve et viennent parfois de loin pour prendre le pouls de cette musique vivante. Pour les habitués, le FIMAV représente un véritable pèlerinage dans l'univers des sons.

La seizième édition du FIMAV accordait une place importante au jazz. On aurait tort en effet de renier ses origines. Polymorphe par définition, celui-ci se déclinait en plusieurs options variant du free jazz tonitruant aux improvisations

plus feutrées en passant par des rythmes blues. Dans cette catégorie musicale, l'énergie vitale gravitait généreusement autour du saxophone. Parmi les plus connus, se trouvait le saxophoniste s'étant sans doute le plus souvent manifesté au FIMAV depuis sa création, John Zorn, surnommé «l'enfant terrible de la scène». Il était accompagné cette année du percussionniste afro-américain Milford Graves, monument du free jazz des années soixante, personnage mythique très attendu et charmeur de foule. L'humour était au rendez-vous. On remarquera qu'en musique actuelle, les possibilités sont infinies. Si certains musiciens reviennent assidûment année après année, ils se produisent sur scène avec de nouveaux acolytes et ces formations plus ou moins spontanées sont souvent à l'origine de la magie tant recherchée par les festivaliers.

Autre légende du free jazz, un Allemand cette fois-ci, Peter Brötzmann figurait aussi parmi les moments forts du Festival (dans tous les sens du terme). Dirigeant un commando de musiciens chargés à bloc, formé de trois saxophones ténor, deux batteries, deux contrebasses, une trompette, un trombone et un violoncelle, ce colosse a littéralement bombardé la salle d'une agressivité phénoménale. Cette performance nous a permis de constater que le bruit est d'ailleurs un objet difficile à qualifier. En effet, la masse sonore déployée par le Peter Brötzmann Tentet était-elle plus ou moins extrême que le *noise* de Merzbow ? La question mérite d'être posée. Toujours est-il que le public a adoré le premier mais beaucoup moins le second. Il faut dire que Merzbow (on aura reconnu l'allusion au Merzbau de Kurt Schwitters) offrait une performance franchement plus déstabilisante, culturellement parlant, poussant l'expérience sonore à un point de non-retour.

On ne s'étonnera pas d'apprendre que Masami Akita, créateur de Merzbow et du *noise* japonais, a fait des études en art, plus exactement en peinture et en théorie de l'art. Depuis le début des années quatre-vingt, il fait de la musique bruitiste en s'inspirant directement de l'idéologie esthétique des futuristes italiens et plus particulièrement de

Luigi Russolo, auteur du manifeste *Art of Noise* et créateur de machines sonores. À l'instar de ce courant artistique du début du siècle, Merzbow fait table rase du passé. Tous les repères conventionnels ont disparu, ne restent plus que des sons électroniques, dont on ne reconnaît pas l'origine, et beaucoup de décibels. Pratiquement immobiles sur scène derrière leurs consoles, Akita et sa comparse nous ont fait voyager dans une dimension sonore digne de la science-fiction. Il n'en fallait pas plus pour que les détracteurs relèguent le free jazz à la préhistoire.

Ce sentiment d'écart était d'ailleurs amplifié par la présence au FIMAV d'une délégation de musiciens japonais, décidément bien ancrés dans le XXI^e siècle. Outre Merzbow, on a pu voir le trio I.S.O., préconisant lui aussi le «terrorisme sonore», ainsi que HOAHIO, trio féminin à saveur kitsch, mélangeant tradition, musique pop et électronique. À cela s'ajoute le musicien virtuel Ataru Tanaka s'exécutant sans instrument grâce à son système BioMuse, biocapteur réagissant aux moindres mouvements produits par le corps. Avec un informaticien et un percussionniste inventif, ce projet, appelé «Quark», se présentait comme un dialogue entre différents langages et technologies.

La guitare électrique était aussi à l'honneur dans ce festival. S'y greffaient percussions, acoustiques ou électroniques, synthétiseurs, tables tournantes et autres accessoires. On pense ici notamment aux iconoclastes Thurston Moore et Lee Ranaldo, deux membres fondateurs du célèbre groupe Sonic Youth, accompagnés de Christian Marclay aux tables tournantes. Marclay, dont le travail en arts visuels a déjà été commenté dans un numéro antérieur de Parachute (n° 74), manipulait le disque vinyle bien avant la naissance des DJ. Il se distingue toutefois des emprunteurs de sons en ce sens qu'il exploite plus particulièrement les possibilités sonores de l'objet, en intervenant directement sur les disques.

Le monde guitaristique, souvent associé au rock, au bruit et à la dissonance, peut aussi surprendre par son potentiel lyrique comme l'a démontré Godspeed You Black Emperor. Cette formation montréalaise, dominée par les cordes, a créé tout

un émoi chez le public. La quincaillerie déployée sur scène, avant l'arrivée des musiciens, annonçait une performance fracassante, mais l'inverse s'est produit. Une fragilité tangible surgissait de cette musique fusionnelle, hypnotique et inspirée par une vision assombrie du monde contemporain. La projection d'images en boucle, trahissant la solitude et le désespoir du désert

une performance tout à fait différente, Fatima Miranda combinait à elle seule plusieurs éléments ludiques dans une mise en scène théâtrale et poétique où évoluait une série de personnages aux voix expressives et aux mimiques caricaturales. Mi-parlée, mi-chantée, la voix de cette cantatrice espagnole, d'abord historienne de l'art convertie au chant, parcourait plusieurs



FATIMA MIRANDA, 16^e FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE ACTUELLE; PHOTO: ©TIM MOROZZO.

urbain, procurait une dimension spatiale à ce déversement mélancolique (les mauvaises langues parleront de «mélancolie complaisante») et les extraits de bandes sonores trouvées où on entend des témoignages troublants renforçaient le caractère pessimiste de cet univers fin de siècle.

À l'opposé de ce drame, se trouvait l'aspect ludique, un des éléments les plus recherchés du Festival. Dans cette catégorie, le Montréalais Maxime Rioux, artiste en arts visuels, se démarquait avec son programme exécuté par une vingtaine d'automates contrôlés par une console à impulsion. Utilisant d'autres stratégies, la violoniste et chanteuse tchèque Ivá Bitova a également séduit le public avec son attitude amusée, ses masques et ses jouets d'enfant. Un peu dans le même esprit, mais dans

octaves et s'organisait autour d'un amalgame savant de techniques vocales empruntées au monde oriental (Japon, Mongolie, Indes, etc.) comme occidental.

De manière plus générale, l'édition 1999 du FIMAV comportait une certaine polarité, non pas en terme d'influences, elles sont multiples, mais en terme de tendances: l'une organique, basée sur l'expressivité, l'automatisme et découlant du jazz; l'autre, nettement plus cérébrale, propulsée par les nouvelles technologies, non pas en tant que moyen mais en tant que nouveau langage. Elle confrontait deux visions différentes de la musique actuelle, difficilement conciliables, qui laisse entrevoir l'esquisse d'un potentiel conflit de générations.

— KATHLEEN GOGGIN

MICHEL BOULANGER

Galerie Christiane Chassay, Montréal, 17 février – 16 mars



MICHEL BOULANGER, NATURE CURIEUSE, 1999, HUILE SUR TOILE, 1,60 X 2 M; PHOTO: GALERIE CHRISTIANE CHASSAY.

La dernière présence de Michel Boulanger à Montréal remonte à l'été dernier, durant l'événement «Peinture-Peinture» organisé par René Blouin et Gaston Saint-Pierre. En s'intéressant aux «actualités de la peinture abstraite», «Peinture-Peinture» entendait célébrer le cinquantième anniversaire de *Refus global*. Sous le thème d'«Un tableau en cache un autre», deux œuvres de Boulanger étaient alors présentées face à celles de Carol Wainio, soulignant ainsi une certaine parenté, mais également une distance nette, mais fort intéressante, du geste et de l'esthétique appartenant à chacun de ces artistes. Sans l'ombre d'un doute, Boulanger représentait alors un des «cas limites» venant interroger, pour ne pas dire bousculer, les prémisses mêmes de l'exposition; la filiation avec un héritage de la peinture abstraite étant ici assez difficile à établir. Quoi qu'il en soit, une des deux œuvres présentées lors de l'événement préfigurait de façon nette la plus récente production de l'artiste accrochée aux murs de la Galerie Christiane Chassay dans une exposition au titre évocateur: «Bestiaire».

Une série d'huiles sur toile de format moyen et des dessins (graphite sur papier) étaient proposés au regard autant qu'à la réflexion. Cette production de Boulanger poursuit rigoureusement dans la veine qu'il a développée depuis quelques années: «élucubrations»

brillantes et sophistiquées, un art consommé de la composition ainsi qu'un fascinant travail sur la déconstruction de la représentation.

Dans ses «Bestiaires», l'artiste installe des éléments de nature morte et/ou des animaux dans un espace ambigu, à la fois paysagiste, architectural et surréaliste. D'étranges et solides nuages traités en camaïeu se métamorphosent ainsi en une architecture complexe et hallucinante d'où émerge une multitude de personnages des dessins animés de Walt Disney: Mickey Mouse, Donald Duck, Winnie l'ourson et cie. Intitulée tantôt *Nature curieuse*, *Nature tranquille*, *Nature inquiète* ou *Nature anxieuse*, ces peintures nous montrent une image arrêtée des «héros» de Disney, livres de lecture ou chronomètres en main, mis en présence de quelques rares éléments polychromés: une vache, des chiens aux abois, une dépouille de volaille suspendue ou les restes d'un bovin, et qui semblent transformer certaines de ces toiles en ce que nous pourrions qualifier de *vanitas* postmodernes.

Les œuvres récentes de Boulanger ont été rapprochées, à juste titre, des fantasmagories d'un Jérôme Bosch, de même qu'à une certaine forme de surréalisme. On pense également à ces toiles de Lichtenstein – les quelques compositions complexes et surchargées qu'il a réalisées – où on découvre peu à peu, à travers les effets de trame,

divers éléments de figuration: un morceau de fromage, une table, la figure de Mickey Mouse, etc. Le travail de Michel Boulanger emprunte aussi à la peinture, à l'espace perspectiviste et à la théorie de l'art de la Renaissance. Le ton et la forme du traité de dessin *L'Art de la Nuée*, une théorie-fiction publiée et éditée par l'artiste en 1996, témoignent d'ailleurs des «allégeances» de ce dernier avec les grands maîtres du temps de Léonard De Vinci – chose difficile à assumer aujourd'hui sans entretenir également une pointe d'ironie, ce que fait fort habilement Michel Boulanger.

La présence récurrente des personnages de Disney est plus fortement appuyée en comparaison des productions antérieures de l'artiste. Auparavant, ceux-ci n'étaient qu'un motif parmi d'autres: joueurs de football, feuillage des arbres ou «damnés», servant à la fabrication de ce que l'artiste appelle une «nuée». À l'intérieur d'une mise en espace caractérisée par un jeu troublant d'effets perspectivistes et de relations d'échelle, les «héros» de bandes dessinées prennent désormais des proportions monumentales, voire menaçantes. Les «nuées» se transforment maintenant en architectures fuyantes et flottantes dont on ne sait trop d'où elles proviennent, ni à l'intérieur de quel(s) espace(s) elles se meuvent et se déploient.

On pourrait certes voir dans cette présence un écho à la «disneyfication du monde» dont ont fait état certains philosophes, notamment Baudrillard et Yves Michaud. Une lecture probablement trop univoque pour une œuvre qui flirte avec l'innommable et l'irreprésentable, et qui ne rendrait pas justice à l'esprit ludique manifeste dans les œuvres de Boulanger et aux positions prises par ce dernier dans *L'Art de la Nuée*. Néanmoins, à l'instar de certaines pratiques picturales actuelles (parmi celles qui ne cherchent pas à se situer *en dehors* de l'histoire), la peinture de Michel Boulanger paraît entretenir un sentiment à la fois nostalgique et négateur du grand art et de la grande peinture, ou de la grande histoire de la peinture, contaminée ici par la présence de bonshommes de dessins animés. L'artiste ne tente pas, heureusement, de résoudre ce

paradoxe; ce qui d'ailleurs ne pourrait aboutir qu'à un simple repli nostalgique ou à un geste de «pure» négation. Ce paradoxe n'est-il pas constitutif de la difficulté d'élaborer un projet d'artiste pertinent et d'actualité à l'intérieur des stricts paramètres de la peinture? En choisissant, au-delà de «l'impossibilité du faire» de Duchamp, «la possibilité de faire [un tableau] malgré tout» (Thierry de Duve, 1984), Boulanger tire fort bien son épingle du jeu... et assume de manière convaincante l'inconfort lié à la non-résolution de ce paradoxe. En définitive, à travers la répétition d'un geste, celui de l'acte de peindre, bien évidemment, mais se traduisant dans la fabrication de «nuées», Boulanger propose quelque chose, *autre* chose.

J'entrevois le jour où le dessin de nuées sera un outil de connaissance tout à fait incontournable dans la méthode scientifique utile à divers domaines, des scien-

ces dures aux sciences sociales en passant, bien sûr, par la météorologie! [...] Que ce pouvoir [la création de nuées] ne fasse pas de toi un de ces ridicules médiums ou quelconque autre charlatan. (Michel Boulanger dans *L'Art de la Nuée*).

À la lumière de ce commentaire, on pourrait dire de la peinture de Boulanger – et cela vaut également pour l'ensemble de ses propositions, picturales ou «théoriques» – qu'elle est un mensonge. Mensonge non pas au sens traditionnel d'«illusion» du réel, mais plutôt au sens entendu par cet Édouard des *Risibles Amours* de Milan Kundera (1986), qui affirme *devoir* mentir «afin de ne pas perdre tout son sérieux devant quelque chose d'aussi peu sérieux que le monde qui nous entoure». Les «élucubrations» de Michel Boulanger font de lui un artiste sérieux...

– MARTIN DÉSILETS

COLLOQUE « LA NOUVELLE SPHÈRE INTERMÉDIATIQUE »

2 au 6 mars 1999, Musée d'art contemporain de Montréal, sous l'égide du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI, Université de Montréal)

Définir simplement l'intermédialité consisterait à faire valoir le jeu de plus en plus complexe des médias entre eux. La télévision et le cinéma en seraient, à ce titre, les exemples les plus convenus, la télévision diffusant parfois des films alors que le cinéma lui emprunte des effets vidéographiques. Dans une perspective analytique, l'intermédialité prolonge et déborde les sémiotiques appliquées. Les nouvelles réalités de la communication exigent des approches plus nuancées et plus ouvertes. Pour le CRI, la notion d'intermédialité «désigne le croisement des médias dans la production culturelle contemporaine» et ce, dans un cadre d'étude empirique et historique.

Selon Marshall McLuhan, toutes «les formes électriques ont une action décentralisatrice qui tranche sur les formes mécaniques antérieures comme une cornemuse dans un orchestre symphonique» (McLuhan,

Pour comprendre les médias, 1993, p. 291). Entre ces extrêmes dans lesquels nous ne cessons de vivre, pullulent les zones intermédiaires. La communication, le quotidien et l'art entrent dans une nouvelle relation, une relation expressément intermédiale. Par conséquent les spécialisations, tels les beaux-arts (dessin, peinture, architecture, etc.), se voient profondément contaminées par le dispositif électrique.

Dans cette perspective, une pensée orientée vers l'intermédialité arrive à point et elle occupera, sur un plan tant pragmatique que théorique, une place certes importante. Le colloque sur «La nouvelle sphère intermédiale» s'engageait pertinemment sur cette voie. Une voie culturellement mixte, il va sans dire. L'hybridation des lieux de vie, des convergences culturelles et des systèmes de communication et d'information suscitent une grande interactivité. Due à cette complexité

potentielle, la notion d'intermédialité correspond plus à un axe de pertinence qu'à un système applicable. Cet appel à éviter le piège des savoirs fixes fut amené par Jürgen Müller (Université d'Amsterdam, cinéma et télévision); c'est d'ailleurs lui qui, déjà en 1987, utilisait le terme d'intermédialité. La communication de ce dernier rappelait Plutarque, par exemple, comparant la peinture à une poésie muette ou, plus près de nous, la philosophie du groupe Fluxus selon laquelle processus et hybridité vont de pair. Le film de Peter Greenaway, *Prospero's Books*, constitue à ses yeux un formidable exemple d'intermédialité. Afin de circonscrire les orientations de ces études intermédiatiques, Müller suggère de considérer cinq points: pragmatique, cognitif, sémiologique, esthétique et historique (l'histoire des médias et de leurs dispositifs). En fait l'analyse, à l'image de son objet, serait un processus permanent de rapprochement et de différenciation.

Les différents discours abordés à ce colloque font foi de la diversité et de la richesse des recherches qui découlent de cet axe de pertinence. Toutefois, l'ampleur et la nouveauté amènent aussi leur lot d'incertitudes et d'imprécisions, ce dont le colloque se faisait aussi le reflet. Le départage des médias et des effets les uns sur les autres n'est pas simple et soulève de nombreuses questions.

La pensée philosophique, pour sa part, n'a pas manqué de retrouver quelque pertinence sous le thème de la volonté et de la représentation selon Schopenhauer, et ce, en discutant des images de la terre dans différents projets publicitaires (Terry Cochran, «L'intermédialité dans une perspective planétaire»). L'idée même d'universel (le monde, la terre, le globe, le satellite) change de statut selon le média qui la diffuse. La consultation interactive propose, pour sa part, une approche des plus intéressantes. Comme le mentionne Dominique Chateau («Pour une critique de la raison médiatique: la question du contenu»), l'arborescence à passerelle, tel le cédérom, ne crée pas de nouvelles connaissances en elle-même, par contre l'utilisateur y trouve des savoirs exclusifs à son cheminement consultatif. La question de l'auteur-acteur, avec l'avènement des

interfaces, surgit avec une acuité qu'on ne lui a jamais connue. Dans ce même esprit, Wlad Godzich («Définir les compétences nécessaires à l'intelligence d'une littérature générale») nous rappelle que les œuvres «Sans titre» suggèrent que l'objet appartient à celui qui l'aborde. Un exemple littéraire fabuleux dans lequel tout est sémiotisé et donc interprétable serait, selon lui, *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez. Johanne Lamoureux, critique et historienne de l'art, nous proposait un parcours iconographique sur le thème du cri (en résonance ici avec l'acronyme du Centre de recherche sur l'intermédialité, CRI), de la bouche en état de projection comme indice de la voix, du sonore (le célèbre Laocoon, entre autres exemples). Les exemples d'évocations sensorielles dans l'iconographie picturale ne manquent pas.

L'hybridation en tant que lieu de savoir semble une clé de l'approche proposée par le CRI; sans la mise en évidence de ces interrelations, celles-ci nous échapperaient. Le savoir intermédiaire est, à ce titre, une nécessité.

Le Centre de recherche sur l'intermédialité a, comme noyau dur, deux champs disciplinaires: le cinéma et la littérature comparée. André Gaudreault, le directeur du centre, enseigne l'histoire de l'art à l'Université de Montréal. En fait, le CRI est constitué de trois groupes de recherche: l'équipe dirigée par Michel Larouche s'intéresse au scénario comme lieu d'une contamination entre la littérature et le cinéma; Walter Moser, pour sa part, dirige une recherche sur l'économie du recyclage (reprise des matériaux culturels à travers les médias); finalement, le groupe de recherche (GRAFICS), dirigé par André Gaudreault, se concentre sur les processus de structuration et d'homogénéisation de l'institution cinématographique au Québec. Par ailleurs, le Centre virtuel d'expérimentation intermédiaire du CRI entend développer une réflexion sur les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC). On peut consulter le CRI sur Internet à l'adresse suivante: <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/>.

— PIERRE ROBERT

MICHEL BRICAULT

Édifice Belgo, Espace 410, Montréal, 3 - 24 mars

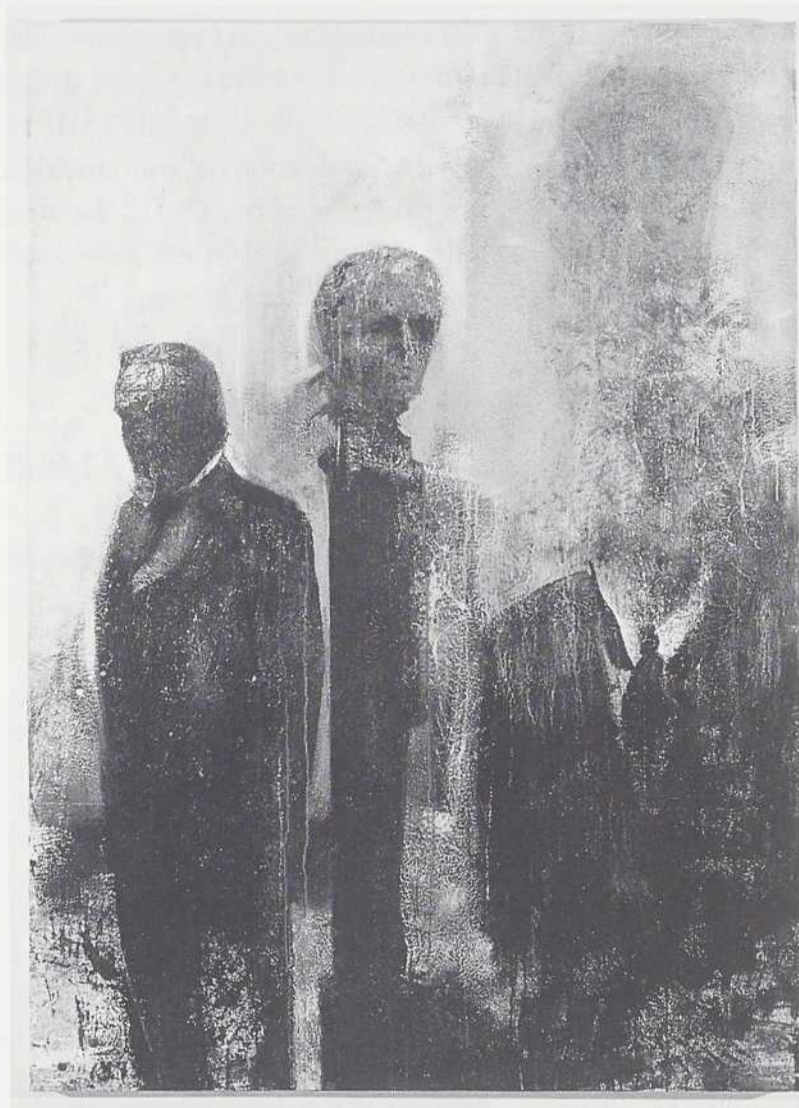
Le pouvoir de fascination des tableaux de Michel Bricault tient à leur capacité de produire des effets qui évoquent aussi bien l'apparition que la disparition. Images tout entières consacrées à la représentation des corps, elles laissent le spectateur dans l'incapacité de décider s'il assiste au surgissement d'une forme ou à son effacement, à sa perte. Le travail du peintre a, bien sûr, fait émerger cette forme du magma des pigments, mais elle en semble surgir que pour poser la question de la fragilité des apparences, celle de leur précarité, rappeler qu'elles seront dévorées par le Temps. À peine le peintre a-t-il tracé, cerné une figure, aussitôt semble-t-il vouloir la dissimuler, l'effacer sous les couches, les taches, se plaisant à la rapprocher de ce qui pourrait passer pour son ombre, son reflet, sa déjà pâle copie. Ces formes, côte à côte,

dans un ou des espaces indéterminés, suggèrent des temps ou des états de conscience divers: d'abord l'instantanéité de l'apparition de la figure, massive, puis le temps décalé de l'ombre de celle-ci, voisine de la première, mais pourtant infidèle à son présumé modèle, et, enfin, un temps plus lointain qui ne livre au regard que l'épaisseur des couches, laissant imaginer ce qu'elles recèlent mais ne livreront jamais. Les tableaux salis, tachés, à l'opposé du palimpseste, offrent au spectateur un support saturé de passages successifs, chargé d'innombrables *pentimenti* et secrets, les premiers ayant plus à voir avec la réflexion qu'avec un véritable repentir, les seconds composant l'assise génératrice de l'image.

Si «Passé Composé. Peintures des années 90» avait un aspect délibérément rétrospectif, il n'y a rien

d'étonnant à cela. Jusque dans ses titres, Bricault dit sa préoccupation du temps. D'abord, certaines œuvres sont intitulées *1992*, *1997*, *Mars-Avril 1998*, marquant ainsi des étapes de sa production et incitant du même coup aux allers et retours comparatifs. D'autres titres impliquent le temps dans les images comme c'est le cas avec *Figure en attente*, de 1991, où un personnage tourne le dos à une vague apparence de statue féminine, à moins qu'il ne s'agisse d'une ombre (Or-

les marques d'une blessure que comme les avaries réelles ou imaginaires du tableau. Jusqu'au buste antique, au sommet de son socle, qui présente un aspect sanguinolent. Les masses noires des deux corps, si on se donne la peine de les inventorier, révèlent une infinité de particules de couleur, de taches qui, outre qu'elles portent les traces des étapes de leur exécution, finissent par ronger l'apparente compacité des volumes et les menacent dans leur intégrité.



MICHEL BRICAULT, 1992, ACRYLIQUE SUR TOILE, 1,83 X 1,32 M; PHOTO: DANIEL ROUSSEL.

phée et Eurydice?) et *Figure en avance*, de 1992, où une tête à moitié définie plane au-dessus d'un tronc incomplet près duquel flotte une chaussure. Dans *1992*, deux messieurs, vêtus de noir, sont séparés, en des temps et des espaces plus ou moins perméables, par une tête antique sur un socle. L'homme à droite n'a pour chef qu'un nuage, la marque, dans la matière picturale, d'un effacement. Les roses, les rouges, les gris et les noirs, s'ils rappellent la palette possible d'un visage, sont plus près de l'aspect d'une nébuleuse que de celui d'un faciès, quant au visage du personnage de gauche, qui disparaît dans une ombre épaisse, il est strié de coulées violacées qui apparaissent autant comme

Ce grain, d'ailleurs toujours variable, de la peinture porte en lui l'essentiel de la puissance d'évocation du travail de Bricault. C'est lui qui donne aux images leur fragilité, qui les configure et les fait exister. Il instaure dans le tableau une sorte de tremblement, de vacillement, métaphore de l'incertain, de l'imprécis, de la perte, qui invite à les associer aux images de la mémoire. Bricault travaille dans sa peinture ce moment où l'image est au bord de s'être perdue. Il conduit la représentation jusqu'à son défaillance. Plus précisément jusqu'à l'amorce de cet effacement, jusqu'à une presque totale disparition: on passe ainsi de la fermeté apparente des formes à la porosité variable des volumes,

à la pâleur évanescence des ombres et aux «apparitions» ectoplasmiques; tous des procédés aptes à signifier aussi bien le surgissement que la disparition progressive, de même que les temps divers d'incertaines métamorphoses. Ici, Cronos le dévrateur, ce sont les marges, les espaces, les surfaces animées autour des figures qui risquent de se engloutir, cette matière indéfinie, envahissante et qui menace de phagocyter les objets de la représentation. Difficilement saisissables, parce que jamais tout à fait cernables, les figures de Bricault privent le spectateur de toute possibilité d'un sentiment de prégnance sur le tableau. Les objets lui échappent, fuient. Jamais les motifs ne sont livrés dans une complète (et «idéale») clarté.

Devant plusieurs de ces tableaux, dans lesquels les personnages semblent avoir laissé une ombre sur le plan qu'ils voisinent, ce qu'on pourrait appeler leur espace, il est inévitable de proposer une analogie entre le travail de figuration de Bricault et les processus de captation, de saisissement des apparences au moyen de la photographie: empreinte, développement, révélation, surimpression, sous-exposition, flou, tache. On sait à quel point la photographie, jusque dans sa propre fragilité archivistique, a été et demeure associée à la célébration de la mémoire tout autant qu'elle a su exalter les deuils de l'imagination mélancolique. Dans la mesure où la peinture de Bricault véhicule l'idée de la perte progressive, de l'effritement des repères, des détails, des contextes, des lieux et celle des visages eux-mêmes, elle reproduit, métaphoriquement, l'instabilité des œuvres photographiques, que cette dernière résulte de manipulations plus ou moins recherchées (la photographie a très tôt servi à ébranler les modèles anthropomorphiques classiques, à subvertir le schéma corporel de la figure humaine), de maladresses techniques ou de conditions de conservation inappropriées. Plus encore, les deux corps du diptyque *Septembre 1997-Février 1999*, privés de tête, les visages illisibles de *Hué* (1997), la face érodée de 1992, le profil noirci du monumental et effrayant athlète de *Mars-Avril 1998* ne sont pas sans évoquer le sort de

certaines images photographiques lorsqu'elles tombent entre des mains fétichistes.

Si, en outre, il s'avère tentant, au premier coup d'œil, d'établir un rapprochement trop serré entre les œuvres de Bricault et celles de Francis Bacon, cette analogie ne supporte pas un examen minutieux: formellement, on ne retrouve chez Bricault ni les fonds en aplat de Bacon, ni le rapport des figures au fond, ni leur mouvement spasmodique, centrifuge ou centripète, dans un espace limité, fermé, ni, sur un autre plan, la violence et l'animalité des corps en souffrance. On ne peut envisager la peinture de Bricault que dans une perspective critique face au maître irlandais, tout comme la pensée de Bacon se posait dans un rapport semblable vis-à-vis de Cézanne ou de Picasso.

Plutôt qu'une recherche de transcription des affects, la peinture de Bricault semble consacrée à proposer des images de la mémoire et du temps, dans la mesure où le corps demeure l'objet unique d'expérimentations et d'innombrables variations. En outre, les formules picturales de Bricault semblent entretenir avec la photographie (pour laquelle Bacon avait une hostilité radicale), dans la mesure où celle-ci s'est constituée littéralement et symboliquement dans son rapport au temps, une relation extrêmement significative. En terminant, observons que la peinture et la photographie contemporaines s'inventent et vivent de savantes représentations de leur propre défaillance, de ce qui sera leur inévitable dégradation.

— ALAIN LAFRAMBOISE

MASSIMO GUERRERA

Galerie d'art Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal,
8 avril - 15 mai



MASSIMO GUERRERA, «PORUS» (DÉTAIL DE L'INSTALLATION), 1999;
PHOTO: MASSIMO GUERRERA.

En nous obligeant à penser l'esprit comme plus aisé à connaître que le corps, le rationalisme occidental a rendu suspectes les pratiques corporelles. En séparant le psychique du somatique, le corps comme «machine désirante» s'est retrouvé sous le contrôle d'une volonté niant le corps créateur. Pour recouvrer la fluidité inhérente à ces deux polarités, il fallait redonner au corps sa place dans l'élaboration de ce que plusieurs nommeront une «esthétique de soi». Or, ce procès de

subjectivation dans l'intimité du corps ne va pas sans difficultés. Au sein de la société du spectacle où la consommation est devenue la nouvelle religion, le corps se trouve sacrifié à une forme de vie débilitante. Ainsi, pour parvenir à l'esthétisation de soi, il faut avoir recours à une thérapeutique du corps-sujet. C'est, principalement, ce dont il est question dans le travail de Guerrera. C'est à l'intérieur de cette liaison où le corps est le lieu de toutes les expériences que son action ar-

tistique s'élabore. Par le biais de sa compagnie fictive Polyco inc., l'artiste nous offre une expertise dont l'élément vital sera la «con-somation». «Porus», sa plus récente exposition, nous en livre une démonstration.

Depuis 1995, Polyco inc. est en pleine expansion. Dans la veine du mouvement Fluxus, cette mise en scène artistique infiltre la vie corporative afin d'explorer les secrets pulsionnels de nos différents organes. Ainsi, grâce à sa Cie, Guerrera développe une stratégie d'incorporation communautaire ayant son propre organigramme. À titre de directeur des relations publiques, il aménage autour de sa compagnie polymorphe une société conviviale ayant ses employé-es, latents et actifs, son siège social temporaire, son département de recherche et, bien sûr, ses spectateurs clients. L'intérêt de la compagnie est simple: questionner l'hygiène des corps par l'incorporation alimentaire. Le mot «compagnie» vient du latin «cum panis» qui signifie «partager le pain». C'est d'ailleurs par cette philosophie du partage, originellement d'implication religieuse, que s'est développé l'esprit corporatif de Polyco inc. Depuis 1995, une série d'actions publiques du nom de *Cantine, redistribution et transformation de nourritures terrestres* eut lieu afin de permettre à la Cie d'éprouver ses structures relationnelles. Par le biais d'un rituel alimentaire, ce service de distribution publique rappelait l'importance symbolique du corps dans les échanges humains.

Délaissant la performance, mais pas nécessairement la théâtralisation, «Porus» offre un autre aspect de la «philosophie» de Polyco inc. L'intitulé, bien sûr, renvoie aux pores de la peau, à ces passages épidermiques par où le corps transpire. Il symbolise également toute voie d'ouverture et de fermeture, tous ces trous à double sens qui affectent le corps, à commencer par ceux qui se rejoignent par le tube digestif, la bouche et l'anus. L'exposition est divisée en deux sections: l'une est constituée principalement de dessins retirés de leurs boîtes nommées «carnets d'intention»; l'autre représente la salle d'échange commercial du «bureau d'ouverture». Faits à l'encre noire ou au crayon, les

dessins sont tous plastifiés. Parmi eux, certains sont imbibés d'huile végétale colorée d'épices auxquels des poils ont été ajoutés; d'autres, générés par un ensemble de transferts à l'acétone, ont subi des modifications manuelles à chaque altération de passage. Afin que l'on puisse les soulever, ils sont retenus par du ruban adhésif. De plus, dans le but d'aiguiser notre appétit, plusieurs d'entre eux sont disposés en différentes couches. Enfin, pour complexifier la lecture, la plupart forme également des tableaux thématiques dans lesquels certains dessins se trouvent en correspondance avec ceux qui leur sont adjacents.

Dès l'entrée, un amas de circulaires des chaînes d'alimentation étalés sur le sol rappelle l'envahissement de ces formes de propagande insidieuse. Des dessins d'enfants, incorporés à l'univers de la multinationale du «fast food» McDo, dominant ce désordre. Plus loin, d'autres dessins, ayant pour titre générique *mail slot*, montrent également l'intrusion de la publicité dans notre milieu domestique. Ailleurs, une autre série de dessins renvoie au processus alimentaire de nos sociétés modernes: un panier à provision, un barbecue à gaz propane et puis des animaux embrochés tels le porc, le bœuf ou encore des poulets et des canards congelés. S'entremêlent à ces figures emblématiques de notre condition humaine des dessins montrant des batteries de cuisine, mais aussi la cuisine elle-même, «ventre» – dit-on – de la maison. Pour compléter ces diverses strates d'anthropologie alimentaire, des dessins d'anatomie du corps humain, principalement le tube digestif, lieu de passage de la nourriture et de sa transformation lorsque celle-ci, mastiquée, avalée et digérée, est rejetée comme excrément par les voies intestinales. Le corps-sujet est aussi un corps-machine. Il est un lieu de consommation et de production, de digestion et de déjection. Or, cela ne s'effectue pas en circuit fermé. La vie corporelle s'incorpore à une économie politique où les formes de pouvoir sont souvent pernicieuses. Par la consommation, notamment, le corps se trouve intégré aux différents réseaux du corps social et participe inconsciemment au biopouvoir dont parle Foucault ou,

comme le dit l'artiste, à l'étanchéité instable entre le privé et le public. Trop souvent soumis à l'influence de corporation malsaine, le corps est réduit à une machine à manger et à déféquer, à une machine de consommation-production où le désir ne passe plus, métamorphosé qu'il est en besoin que le manque cherchera à combler. Sous cet horizon, certains corps dessinés par Guerrera sont, comme ceux que nous montrent les œuvres de Bacon, atrophiés, amputés, freinés par une souffrance endogène.

Mais il ne s'agit pas uniquement pour Polyco inc. de dénoncer le pouvoir répressif sur les corps des individus. Il s'agit tout autant de montrer que le corps a souterrainement sa propre politique de régénération qu'il importe de cultiver à partir d'une nouvelle économie. Étymologiquement, l'économie, on le sait, se rapporte à la maison, au domaine privé. Conséquemment, certains dessins renvoient explicitement à la maison. Or, toutes maisons, tous corps sont constamment envahis par le dehors. Comme la maison, le corps est un chez-soi que l'on peut conquérir. Or, cette conquête ne va pas sans l'autre, car l'autre nous habite, tout comme il nous nourrit. Au célèbre «dis-moi ce que tu manges», doit s'ajouter «dis-moi qui tu/te hantes». En effet, d'une façon ou d'une autre, nous sommes traversés par l'autre. Quelques dessins, parmi les plus beaux, présentent cette incorporation de l'autre en soi. D'autres proposent d'étranges accouplements. Mais la filiation originaire est bien sûr celle de la mère à l'enfant. Toute une murale – non sans ironie lorsqu'il s'agit de sa récupération religieuse – lui est consacrée. Or, bien sûr, parce que nutritif, le corps maternel est le corps légendaire. Enfin, tous ces dessins, montrant le corps à corps nourricier, soulève les méandres d'une nouvelle économie de la «con-soma-tion» par laquelle s'invente une relation dialogique rendant possible le corps créateur.

La deuxième section, consacrée au bureau d'ouverture, offre justement l'occasion au visiteur de se retrouver en position de client potentiel et de partager ainsi les services de la compagnie Polyco inc. Deux kiosques domestiques «en mode pré-destination» sont offerts

en adoption. Il s'agit de deux meubles-sculptures placés sur des tapis et recouverts de polyuréthane leur donnant une texture plastifiée. Ils rassemblent chacun une chaise pour enfant, une table placée sur le côté et un petit bureau répondant à l'espace réduit et à multiples usages de nos habitats modernes. Contrairement aux appareils ergonomiques des lieux de travail où c'est la production qui a le dernier mot, les sculptures ergonomiques style Polyco inc. ont pour but d'«ouvrir les possibilités de jouissance comme une pomme grenade». D'ailleurs, la Cie propose également toute une

gamme de prothèses corporelles régénératrices de libido et de flux pulsionnels tels des articles d'ergonomie partagée. En ce sens, tout comme pour nos deux kiosques, l'échange relationnel de ces appareils ne permet aucune polarisation du pouvoir rendant possible la répression. Le pouvoir auquel réfère l'économie libidinale de Polyco inc., circule entre les différentes instances corporelles. C'est alors qu'au nom d'un hédonisme convivial le corps retrouve ses droits et, comme le souhaitait Nietzsche, «sa grande raison».

— ANDRÉ-LOUIS PARÉ

DÉCLICS ART ET SOCIÉTÉ. LE QUÉBEC DES ANNÉES 60 ET 70

Musée d'art contemporain de Montréal, 28 mai – 31 octobre

Musée de la civilisation, Québec, 26 mai – 24 octobre

Partout dans le monde, les années soixante ont été des années de changements annonciateurs de ce que pourrait être le prochain siècle. La révolte, la contestation, les modes de vie alternatifs, la remise en question de codes et de valeurs hérités du passé, des événements importants sur le plan politique, tout cela marque une décennie devenue légendaire aujourd'hui. Les transformations qui ont eu lieu pendant ces années, que ce soit sur le plan de la vie de l'individu ou sur celui des mouvements collectifs, ont été majeurs; ils se prolongent aujourd'hui, ou alors reviennent en force s'ils ont été en veilleuse suite à l'élan initial. Ces années signalent une étape cruciale dans le cours du siècle en ce qui a trait à une volonté de changer le monde, de le rendre plus conforme aux besoins nouveaux, aux désirs actuels, à un imaginaire collectif rêvant d'un monde différent, mieux adapté aux réalités du temps.

Au cœur de ce théâtre mondial, il y a le corps, ce «corps en effervescence» comme le nomme l'historienne du théâtre et de la danse américaine Sally Banes. Les années soixante constituent le lieu d'une révolution sexuelle en Occident accompagnée d'une révolte politique. Il s'agit de la réinvention du rapport à l'autre, qui amène une

vision des choses plus pragmatiste et proche des enjeux de la quotidienneté, de la vie de tous les jours, de la vie de maintenant, et non plus de la vie future ou de la vie idéale, qui vient en remplacement du logocentrisme (convenu comme étant de teneur mâle...) et de l'idéalisme qui ont été des moteurs du vingtième siècle mais qui commencent alors à s'épuiser. Les années soixante nous intéressent à présent sans doute parce que nous y retrouvons des formations culturelles, des idées, des manifestations, des gestes, qui nous font penser à ce qui se déroule à nouveau sous nos yeux. Un sociologue comme Michel Maffesoli dit bien que «l'anomique d'aujourd'hui est le canonique de demain». On peut en déduire que l'intérêt que nous portons aux années soixante réside dans une volonté de comprendre ce qui se produit aujourd'hui et qui devient phénomène plus généralisé, en en recherchant les formes embryonnaires s'étant manifestées antérieurement. Les formations culturelles qui connaissent une récurrence et qui acquièrent une nouvelle signification dans d'autres temps, peuvent provenir d'époques diverses et de lieux géographiques différents. Les années soixante ont connu un véritable balayage planétaire sur le plan des

idées et des comportements, bouleversant presque tous les continents et toutes les strates sociales. Beaucoup a été remis en question en peu de temps, et ce, en grande partie grâce à l'impact croissant des médias. On ne peut s'étonner du fait que tous ces changements et que toute cette révolte (désir de changement) n'aient été absorbés sur le coup. Le monde est en fait encore en processus de digestion de ceux-ci et des nouvelles conceptions du monde qui sont apparues en force pendant ces quelques années.

Les expositions «Déclics», sur les années soixante et soixante-dix au Québec, réussissent à montrer que le Québec ne fait pas exception dans ce contexte. Structurée en deux parties dans des musées différents, la manifestation est, peu importe le lieu de présentation et son mandat, articulée de la même manière à peu de choses près, ce qui peut surprendre. Le Musée de la civilisation présente plus de clips vidéos sur l'époque et d'extraits de poésie dans une scénographie plus sophistiquée que celle du Musée d'art contemporain, tout en montrant «l'artiste» dans différents jeux de rôles, militant, animateur, etc. Dans le choix des artistes, et même des thèmes abordés, de nombreux recoupements se font voir. Une large place est faite dans les deux cas à la photographie documentaire et aux propos féministes, deux étendards des années en question dans le monde. Le Musée d'art contemporain met l'accent sur le développement de la sculpture et des symposiums qui ont eu lieu à cette époque, et autres événements collectifs, de même qu'il souligne les rapports entretenus avec les technologies. Le matériel privilégié est ce qui témoigne d'une manière littérale de l'environnement social (et surtout québécois). Sont exclus des expositions toute pratique plus abstraite ou conceptuelle de l'art, ou tout ce qui ne tient pas de la «québecitude», tout ce qui pourrait témoigner des liens que le Québec d'alors pouvait ou désirait pouvoir entretenir ou susciter avec l'extérieur. En ce sens, ces expositions constituent un prisme déformant, la conception en étant trop étroitement limitée à des poncifs au sujet du lien de l'art avec la société, ignorant par le fait même d'autres



SERGE LEMOYNE, AMERIK, 1970, MATÉRIAUX DIVERS, 351,7 X 184,3 X 48 CM;
PHOTO: © SERGE LEMOYNE/SODRAC (MONTRÉAL) 1990, COURTOISE MCAM;
COLLECTION: MCAM.

dynamiques moins fermées sur elles-mêmes, plus ouvertes au monde, et plus dynamisantes pour l'ensemble de la société et du milieu de l'art québécois à venir. Par exemple, on n'a qu'à constater l'ampleur donnée aux artistes de la Galerie Média et Graff par rapport à celle donnée aux artistes issus de Véhicule. En rétrospective, les œuvres issues du mouvement Graff axé autour de la gravure et de l'esprit pop apparaissent superficielles, d'un esprit ludique sans grande profondeur, comme un pâle reflet du mouvement pop américain. Les artistes autour de Véhicule (Charney, Saxe, Whittome, Goodwin), lieu plus ouvert sur le plan international et plus critique sur le plan esthétique, seront appelés à produire des œuvres plus originales et plus denses.

Malgré la tristesse générale qui se dégage de ces expositions, vu le

manque d'envergure de ce qui est donné à voir et les limites de l'appareil critique proposé, elles peuvent être l'occasion de s'interroger sur certaines tendances, en espérant que ces réflexions mènent à l'élaboration d'expositions plus exhaustives. En photographie, chez Gabor Szilasi, Clara Gutsche, Pierre Gaudard, John Max, ou au sein du groupe qui a réalisé ce qui demeure encore aujourd'hui le très touchant et juste portrait des habitants de Disraeli, l'attention portée à la quotidienneté est notoire. Cet axe sous-tend de nombreuses remises en question sur le plan politique, comme sur celui de l'éthique ou de l'esthétique. Il s'agit de comprendre le présent à partir de ce qu'il est et non plus de ce qu'il devrait être, de ce à quoi il est supposé correspondre. La photographie prend ici une tournure qui est à la recherche d'une

esthétique du réel. Dans le rapport au photographié, à l'objet, se crée parallèlement une dynamique particulière qui participe de l'altérité; souvent, comme ce fut le cas dans le projet Disraeli, le travail se fait en collaboration avec ceux que l'on photographie, ceux chez qui l'on photographie.

Les travaux féministes font écho et souvent participent de la nouvelle dynamique qui s'esquisse dans les rapports entre les femmes et les hommes. Là aussi, il s'agit d'interroger des valeurs établies, de rendre compte de réalités nouvelles, de mettre à jour des désirs enfouis, et d'exprimer de nouvelles façons de voir et d'être. Les travaux de Betty Goodwin, d'Irene Whittome, de Francine Larrivée et de Sorel Cohen véhiculent, avec plus ou moins d'intérêt selon les œuvres, des contenus explicites à ce sujet, valorisant les gestes de la quotidienneté et/ou les objets trouvés (Whittome et Cohen), le travail de la mémoire et les supports «vernaculaires» (veste et toile de bâche de camion chez Goodwin), ou témoignant de façon plus littérale des revendications féministes (Larrivée).

Les travaux de Melvin Charney font pour leur part basculer le regard traditionnel sur l'environnement et l'architecture. Dans une perspective critique et déconstructiviste, il se tourne vers la tradition vernaculaire pour valoriser une manière de penser l'architecture et de vivre avec qui témoignent de la force et de la pertinence d'un imaginaire individuel et collectif. Les installations documentées dans les expositions soulignent de manière exemplaire ces enjeux dans le travail de Charney, soit *Le Trésor de Trois-Rivières* et *Maisons de la rue Sherbrooke*.

Le rapport à la fête est largement souligné dans les expositions, que ce soit dans le montage vidéo du Musée de la civilisation, ou dans l'entrevue télévisuelle de Serge Lemoigne montrée au MAC. Cette entrevue exprime bien une conception de l'art qui se veut à contre-courant de la tradition des beaux-arts, une conception axée sur l'événement, le moment présent, l'interaction entre les personnes, les signes du corps, gestes, costumes, maquillages. Cela correspond à l'apparition de «la société du spectacle» où l'esthétique,

et l'éthique, se jouent différemment. Les propos tenus préfigurent l'avènement des raves et des rassemblements collectifs qui caractérisent les temps présents, et du mouvement communautaire qui anime à nouveau les pratiques artistiques. En plus des événements et des happenings, Lemoyne a réalisé une œuvre picturale constante et respectable, mais limitée par rapport à ce qu'un Rauschenberg a pu produire dans le même esprit. Ce constat que nous sommes amenés à faire au sujet d'un trop grand nombre d'œuvres parmi celles qui sont présentées dans ces deux expositions, nous amène aussi à penser que les meilleures œuvres créées au Québec l'ont été par d'autres à la même époque (celles de certains Plasticiens entre autres) ou étaient à venir. La grande libération des esprits et des corps caractéristique du moment ne s'est pas traduite par un grand nombre d'œuvres ayant une persistance sur le plan historique, sauf exception (à noter le formidable *Intrascaphe* d'Edmund Alleyn et les sympathiques machines imaginaires de Serge Cournoyer). Ces expositions qui accordent par moments trop d'importance à des œuvres mineures, ne transmettent pas pour cette raison l'impression de grande énergie et de l'élan qui ont traversé l'époque en question. Elles semblent trop insister sur des démarches qui, vu leur manque d'envergure intellectuelle et artistique, se sont très vite sclérosées.

Tout en contextualisant davantage les événements et les œuvres, il aurait été aussi plus intéressant de concevoir des ensembles d'œuvres (de quelques artistes parmi les plus pertinents) nous permettant de saisir des problématiques significatives et d'effectuer ainsi à l'égard de ces années porteuses un regard plus critique et plus approfondi. Les axes de pensée traversant cette période ne se font pas sentir, ni l'énergie en jeu, les organisateurs ayant adopté à prime abord le parti-pris d'un constat «sociologique», qui aplanit l'ensemble au lieu de faire ressortir les points forts de cette période et ses répercussions. Il aurait été plus judicieux, à mon avis, d'inscrire l'exposition dans une problématique plus réfléchie, plus complexe et plus ouverte, d'une part

en effectuant des branchements avec l'actualité internationale de l'époque, les mouvements de révolte, de contestation, les mouvements politiques et les courants esthétiques ayant cours dans le monde et, d'autre part, avec ce qui s'est passé ici même au Québec en termes de grands changements culturels, sur le plan politique et social, comme sur le plan des événements, et ce, non seulement dans le champ des arts visuels, mais au sein de toutes les pratiques artistiques puisque nous arrivions alors à l'heure de la transdisciplinarité. Cette manifestation aurait pu être construite, par exemple, à partir du festival international et multidisciplinaire organisé par le compositeur Pierre Mercure en 1961 avec des artistes de la trempe de John Cage, Merce Cunningham et Yoko Ono, et comprendre toutes les manifestations témoignant d'attitudes nouvelles jusqu'à *03 23 03* en 1977 ou *Performance* en 1980, sous l'égide de *Parachute*, dans un

cheminement parallèle avec un deuxième axe partant de la Révolution tranquille, puis l'Expo universelle de 1967 qui a bouleversé la vision du monde et d'eux-mêmes de tous les Québécois, et allant jusqu'aux Jeux Olympiques de Montréal en 1976.

Ces expositions montrent bien un Québec en proie à des changements de valeur et à une redéfinition de son identité, mais elles le montrent fermé sur lui-même, limité dans sa quotidienneté, un peu bêtement satisfait de son esprit bon enfant. Une autre façon de procéder aurait été de montrer comment les attitudes, faits et gestes s'inscrivaient dans un mouvement plus large, tout en n'écartant pas de la problématique des dynamiques plus fortes et plus significatives pour l'avenir (sans critère sociologique restrictif), ou en traitant le tout avec plus d'acuité.

— CHANTAL PONTBRIAND

COSMOS: DU ROMANTISME À L'AVANT-GARDE

Musée des beaux-arts de Montréal, 17 juin - 17 octobre

Comme Neil Armstrong lorsqu'il posa le pied sur la Lune en 1969, l'équipe internationale de sept commissaires qui travaille depuis trois ans à la préparation de «Cosmos: du Romantisme à l'Avant-garde», s'aventure avec cette exposition sur un terrain inexploré de l'histoire de l'art.

Voilà l'énoncé qui ouvre la présentation de l'exposition et de ses commissaires dans le communiqué de presse et qui laisse clairement entendre l'ampleur du projet mais également son caractère hautement inédit. C'est du moins ce que nous comprenons par le «terrain inexploré» que l'équipe de commissaires s'est donné comme mission de «découvrir». À la tête de l'«équipe», Jean Clair (aussi directeur du Musée Picasso à Paris), mais également Pierre Théberge, responsable du «Comité scientifique de l'exposition» (et maintenant directeur du Musée des beaux-arts du Canada). Se sont joints à eux

Constance Naubert-Riser (directrice du Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal), Rosalind Pepall (conservatrice de l'art canadien du Musée des beaux-arts de Montréal), Christopher Phillips (rédacteur principal de la revue *Art in America*), Didier Ottinger (conservateur au Centre Georges Pompidou, Paris) et Mayo Graham (directrice du rayonnement national et des relations internationales au Musée des beaux-arts du Canada).

Au grand nombre des commissaires correspond celui des œuvres présentées: pas moins de 380. Qu'il s'agisse de peintures, de sculptures, de dessins, de livres ou d'objets d'arts décoratifs, tous ont été sélectionnés avec un même objectif: signifier la «conquête des nouvelles frontières» y compris évidemment, voire surtout, l'exploration de l'espace avec le potentiel de récits farfelus ou savants qu'elle éveille. À ce titre, le catalogue de l'exposition

figure comme parfait exemple de cet attrait apparemment inévitable pour l'espace puisque ce qu'on y lit se concentre principalement sur les grandes découvertes et explorations faites par les scientifiques et leurs répercussions dans la pensée créatrice des artistes du XIX^e et XX^e siècles. Des hommes d'exploration et de science comme Flammarion, Homboldt, Hubble (maintenant célèbre télescope), des visionnaires comme Jules Verne ou Fedorov, sont fréquemment pointés comme responsables d'une production tournée vers l'au-delà ou des horizons toujours plus éloignés.

Plusieurs textes du catalogue reprennent l'idée de la représentation du cosmos comme une tentative de représentation de l'espace et du temps combinés, ce qui justifie la présence heureuse de quelques artistes de l'avant-garde russe comme Malevitch, Lissitzky ou Rodtchenko trop rarement montrés à Montréal. La force d'attraction qu'exerçait l'espace chez ces artistes, bien qu'ils furent engagés dans des revendications générées par la crise sociale et politique, manifestait une complicité avec une certaine forme de projet utopiste que l'œuvre d'Ilya Kabakov (*L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement*), quelque soixante-dix ans plus tard, commente ici ironiquement et efficacement.

Pour ses images romantiques, «Cosmos», aurait tout aussi bien pu se nommer «Le Sublime», «L'Infinitude», ou «L'Immensité», par exemple, tant c'est à la dimension grandiose et transcendante de l'univers qu'il est fait référence dans cet événement qui se veut célébrer l'arrivée imminente de l'an 2000. À l'évidence, la représentation du paysage manifeste le plus éloquemment les espaces magnifiés du monde dont l'emplacement peut tout autant se situer au Centre de la Terre, au fond des océans, que vers les confins du Ciel. Devant tous ces espaces, l'artiste semble empreint à la fois de la plus grande extase et de la plus envahissante terreur. La Vallée de Yosemite, la Yellowstone, les Chutes du Niagara, le Grand Nord, lieux que le regard n'arrive pas à scruter d'un seul balayage, traduisent à merveille la petitesse de l'homme face à l'immensité de la nature. Tout comme le faisait le



CARL GUSTAV CARUS, PROMENEUR AU SOMMET D'UNE MONTAGNE, 1818, HUILE SUR TOILE, 43,2 X 33 X 1,25 CM; PHOTO: MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL/THE SAINT LOUIS ART MUSEUM.

paysage allemand pour Caspar David Friedrich au XIX^e siècle. Car, il est indéniable, «Cosmos» démontre à plusieurs endroits ses penchants envers l'œuvre romantique, celle même qui rend compte de l'inaccessible dans sa splendeur menaçante. Et dans cet esprit, le point de vue panoramique, qui cherche à capter d'un trait le plus élargi des horizons, apparaît privilégié (John Knox, *Panorama de Glasgow*, 1809).

Alors que dans l'œuvre romantique, par ailleurs, l'artiste tentait une compréhension de l'univers qui effectuait dans un même temps une compréhension de la «nature» de la peinture, dans «Cosmos» plusieurs des œuvres choisies témoignent plutôt comme preuves renversantes de l'existence de paysages «par nature» grandiloquents. Les photos de Carleton Watkins, de Timothy O'Sullivan, d'Eadweard Muybridge, de William Bell, de William Bradford ou de la NASA, pour ne nommer que celles-là, agissent comme images documentaires de référence. Traversant «Cosmos»,

l'on va aussi d'une *illustration* à l'autre, lesquelles nous démontrent l'attraction reconduite des «hommes» envers une nature qui échappe à l'entendement tant elle ravit. Dans la foulée du photographe, le spectateur se trouve face à un «tableau de paysage» dont l'arrangement semble prévu pour l'émerveillement.

Comme toute exposition thématique, «Cosmos» prenait des risques dont le plus évident est celui de se tenir trop littéralement près du thème choisi. Qui dit cosmos dit paysage de lune, de firmament, de mers à perte de vue, d'étendues de glace sans fin, d'activités volcaniques qui font se joindre les tréfonds de la terre à l'infini du ciel, et de ces images, inévitablement, il y en a. Tout comme de ces «artefacts», symboles de l'exploration, tels des cadrans solaires, des globes terrestres, ou un scaphandre d'astronaute.

Comme une tentative de captation de l'«âme du monde», «Cosmos» semble provenir d'un esprit

nostalgique grisé par la splendeur naturelle en même temps que soucieux de voir se perpétuer les échanges entre l'art et la science. Le choix des artistes comme Carl Gustav Carus, Friedrich, Goya, Gustave Doré ou Odilon Redon, par exemple, apparaît, dans cet «esprit», particulièrement significatif et heureux, d'autant que les œuvres montrées expriment finement le thème de l'exposition et le talent singulier des artistes. Parmi elles, certaines pro-

positions contemporaines ressortent. Les œuvres d'Anselm Kiefer, de Vija Celmins, de Kiki Smith ou de Betty Goodwin, loin de simplement s'ajuster à la thématique de l'exposition, y apportent plutôt de subtiles variations qui, à la mesure du «Cosmos», en laissent percevoir les multiples voies d'accès pour tenter de le figurer.

— THÉRÈSE ST-GELAIS

EVGEN BAVČAR

Dazibao, Montréal, February 18 - March 21

In a beautifully dark and languorous documentary film on Evgen Bavčar (born in Lokavec, Slovenia), the artist relates the story of how he lost his sight at the age of 11. It was gradual, he tells us, and he wasn't afraid. A small explosive went off in his face, and his vision slowly clouded over, until six months later he was completely blind. A remarkable man by any account, he received his Doctorate in Philosophy and Æsthetics in Paris in 1976. Soon afterwards, he became naturalized as a French citizen, where he continues to live and work as a writer and a photographer.

"I'm not a photographer," he says, "I just conduct a few photographic experiments" (all quotes from *Pictures of a Kingdom*, 1993, a film by Ralf Zöller). This seems a typical statement from a man, who emerges as both an introspective thinker and a playful charmer. Nevertheless, the old questions surrounding agency and authorship take on an intriguing and undeniably visceral reality in the case of this blind photographer.

Compared to most exhibitions of contemporary art, the work in "Nostalgie de la lumière" appears quite staid — almost conventional. Black-and-white photographs (about 16 x 20"), mounted with grey mat-board, line the walls of the gallery at eye level: no problem here with the white-cube, no pastiche, no site-specificity, no banality even. The

concerns in this work don't readily fall into the critical (or even the stylistic) categories-of-the-day, making it a difficult show to see. In the corner, a monitor quietly plays the Zöller film-portrait of the artist.

The photographs, for the most part, might be characterized as imaginary night-scapes. That is, they depict various features of an artificially lit, built environment, at night. Sometimes natural objects like trees become the subjects, but they are all rendered in such strangely luminescent tones, that they also seem synthetic. Often, loosely rendered silhouettes of doves and hands frame the subjects, as if the film emulsion was somehow able to expose a plane of existence normally invisible to the eye. These are usually blurred, and appear to be half-there, like ghosts. Oddly, they serve two contradictory functions: they underline the interior, mythic space of the pictures, and at the same time they provide a material clue to their production.

In fact, these photographs are made up of multiple exposures: each lit with a simple flashlight. In the film, you see the artist caressing/studying an object. His hands move over those features he later attempts to render on film. Sometimes with the help of an assistant, other times by himself, the subject is framed, the shutter opened up, and Bavčar passes the flashlight over those areas he has just touched.

The resulting photographs are, as you might expect, very contrasty and grainy, reinforcing their documentary claim to truth. But perhaps this is just my desire. Perhaps it's just me wanting to see a spirit; me, romantically believing that anyone (especially an artist) who has lost their sight will have privileged access to this other-world. However, Bavčar himself doesn't do much to

been increasingly questioned in the late twentieth century, as language itself has come to be understood as generative.

However, the case of Bavčar, who cannot see any of his visual work, frustrates any facile application of this language-based model. We are forced to step back a little from its most radical (or perhaps just its simplistic) formulations, and admit that

fixing in silver, or its reception at the gallery.

Bavčar himself provides a clue to the conundrum when he recounts a theoretical impasse that is both funny (in retrospect), and perhaps a little ominous:

Years ago psychoanalysts believed that blind people do not experience the mirror phase because they are blind [sic]. This caused great confusion in the world of psychoanalysis. To think so directly, so physically [was unfathomable]. . . . Mirrors are different places. You exist in relation to other people, not just on your own.

Conventional notions of artistic integrity cannot go unquestioned in the case of a photographer who must ask for help framing his shots. Doesn't his intention cease to determine the outcome a little too early in the game? Moreover, the editing process of an artist who cannot see his work cannot rightly be called his own. Where are these decisions made? Who is responsible?

The standard (progressively-minded) answer here would have us believe that we are all responsible as readers/authors. Not having the same opportunities in life to cultivate the pretense of independence or self-sufficiency, Bavčar goes against conventional wisdom when he remarks that "Trust is good, but control is better."

Without a doubt, the influences and determinations that went into the production of this work were multifarious. In the end however, Bavčar signs his name to it, and in the end Bavčar is responsible.

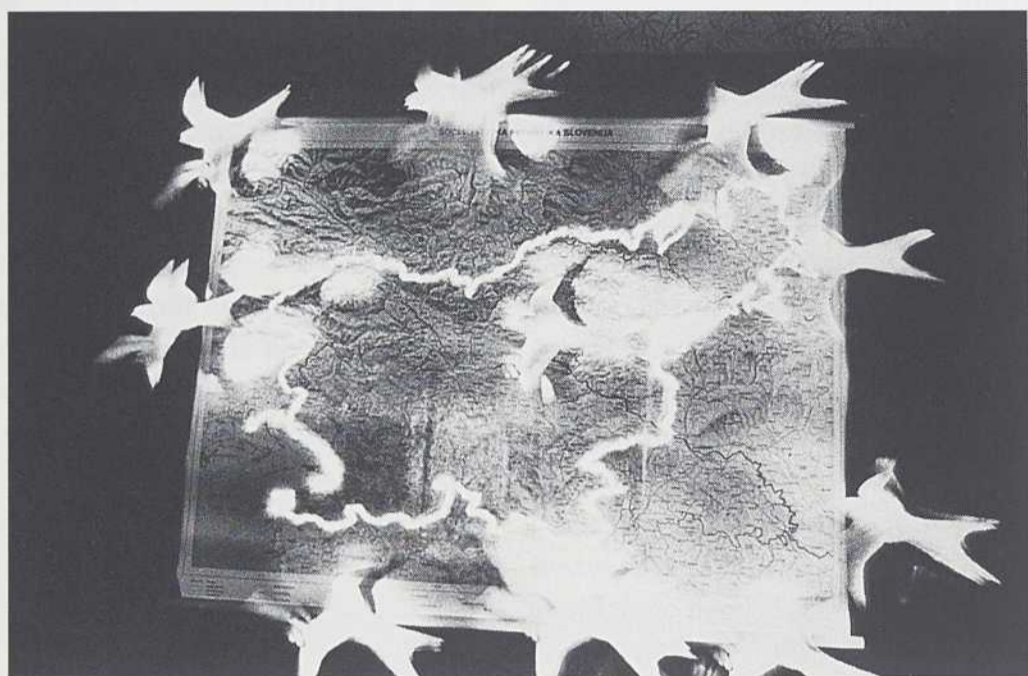
— MARCUS MILLER

bringing the art and the viewer into these spaces the exhibition aestheticized the experience of being in a self-storage building, developing a picturesque experience of intrigue and discovery. Yet what unified these works was not so much the thematic intent as the underlying feelings of isolation and distance evoked by the juxtaposition of artists' projects with the hidden, but palpably present, contents of the surrounding storage lockers.

Richard Purdy, well-known practitioner of the fictive premise, speculated on a life of self-imposed exile by a Buddhist monk in his work *K'biki Kbor* (1999). Purdy's locker was furnished with rugs, a dirty sheet, a flashlight and remnants of a meager meal of grain and water. The focus of the room was a basketball-sized globe, intricately carved, which Purdy would have us believe was made from the excrement of the site's inhabitant. A pamphlet made available in the installation outlined this scenario, perhaps too well, leaving little to the imagination.

Gwen McGregor offered similar speculations in *Whatever* (1999). Here she numbered and photographed a wealth of domestic amenities covering the three walls of her locker with a seamless grid of 4 x 6" prints. McGregor suggested a life lived through images, an available inventory of glimpses and memories. A television in the space displayed scenes from the British TV cult classic *The Prisoner*. The excerpts chosen emphasized the numbering system that prevails on the island-prison of the series, reinforcing the inventory of domesticity found in both the photographs and in the complex of identical lockers within which McGregor's work was installed. While Purdy's work proposed a life of isolation and existence by minimal means, McGregor offered a readily accessible portability, nodding to consumerism as self-identification. Both installations fostered the sense of anonymity often associated with displacement.

Ian Carr-Harris offered a more oblique narrative in his work *1-900-999-6969* (1991). The work consisted of a dilapidated arborite cabinet, its doors jammed open. Slapped on top was a thickly taped stack of bargain bin pornographic magazines



EVGEN BAVČAR, UNTITLED, N.D., PHOTOGRAPH, 16 X 20"; PHOTO: P. BRETON, COURTESY DAZIBAO.

dispel this notion, and we are left with a Proustian world, dripping with fading memories and longing. Strange, since the images are so obviously constructed. On close inspection, for example, each dove is clearly held by a hand, and there has been no real attempt to conceal this fact.

Another romantic (or more precisely Classical) notion to emerge from the show again comes from the artist, when he describes the machinations of his work's reception:

Put it like this: I have a private gallery but unfortunately I am the only one who can visit it. Others can enter it by means of my photographs. But they aren't the originals anymore. Just reproductions.

This is a representational model, not too far removed from Plato's cave. It goes like this: I have a fully formed idea in my head, and the words that I choose, or the images that I produce can, at best (if I am a good artist), closely approximate that idea. The idea itself is perfect and complete. Representation here is construed as a necessary evil: a mediation. Of course, this model (which is popularly accepted) has

if the meanings of Bavčar's work do not arise in the picture itself, then maybe their locus is closer to the author than some of us might have thought.

And thus, the author returns. But not in the way Bavčar imagined: head full of complete ideas waiting to be expressed in as uncorrupted a way as possible. Nor can post-structuralist discourse remain oblivious. This author clearly has an idea that exists prior to its

With the growing popularity of exhibitions in alternative spaces it is refreshing to find one which engaged critically with the social and personal meaning of the site rather than exploiting it as simply an attractive venue. Not only did the eight artists of "Moving & Storage"

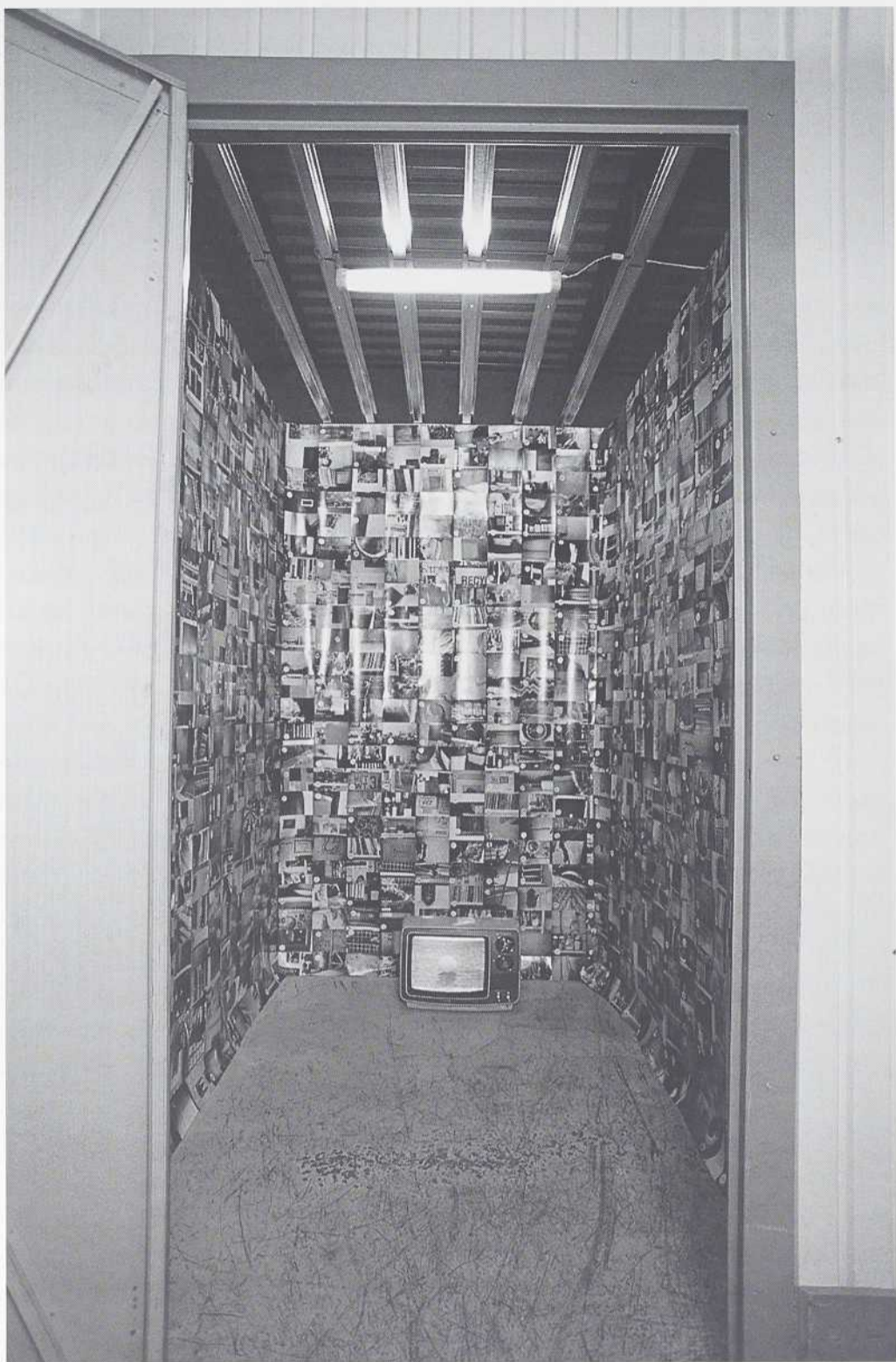
install their work in self-storage lockers in Ottawa, Montréal and then Toronto, their installations — for the most part created specifically for this exhibition — successfully explored issues of transience, exile, memory and inventory associated with storage facilities. By

MOVING & STORAGE

Securespace, Ottawa, March 6 – 28

National MS, Montréal, April 8 – 25

Queen West Self Storage, Toronto May 8 – 30



GWEN MCGREGOR, *WHATEVER*, 1999, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

which revealed only glimpses of their contents. The visible top page of the stack boldly advertised the phone number for which the work is titled. There was nothing seductive here. The cabinet, torn from its home, was never meant to be portable or understood as separate from the house, much like the separation of sexuality from the body involved in phone-sex.

Andrew Forster's *Trio* (1999) referred to nostalgia and memory through a contained moment of consciousness. An exercise in bodily specificity, the work forced the viewer to stand on top of a chair to reach headphones hanging from the ceiling in order to hear a soft male voice quietly singing a looping refrain of love and dedication. Enclosed and alone, the viewer was offered a surprisingly unabashed hopefulness.

Inside Marcus Miller's locker a spinning, translucent green cast of the artist's head flickered to the beat of a strobe light and the sound of a radio tuned between stations. Eyes closed, its ears appearing to flap and motivate the head, *Marcus* (1999) spoke to a truly minimal habitation and isolation within the confines of the locker, and within the mind. Like Forster, Miller made the more common use of these storage lockers seem superfluous and excessive.

Vera Greenwood, Mark Gomes and Ineke Standish made direct references to mobility and storage in their installations. Within her locker Greenwood crammed a wooden crate furnished with air holes revealing four back-lit slides of high-rise apartments, each identical in every way except for the adornment and furnishings of its inhabitants. Much like the work

of Purdy and McGregor, *No Fixed Address* (1999) pointed to the anonymity, ready mobility and standardization of life within those modern cubes, with clear parallels to the storage locker itself where one set of objects will replace another over and over again as inhabitants move in and out.

Gomes' *Untitled* (1999) consisted of a contour model of corrugated cardboard laid out on a ping-pong table. Assembled from a grid of cardboard blocks, each of the model's sections of hill and valley would seem to fit neatly into one of the boxes piled up in a far corner, ready for disassembly and movement, just as the ping-pong table could fold and wheel away. Yet the work was elusive as to what was being represented – a specific terrain, imagined or real, or perhaps a generic reference to landscape in and of itself.

A motion detector triggered a light and two sound tracks when the viewer opened the door to Ineke Standish's *Sounding/Arc* (1999). The

work was comprised of a metal cart with long wooden poles for handles, combined with the rumbling, clanging and vibrating sounds of a moving van. The cart was capped with a reservoir of water beneath which was a braille text proclaiming "arc." Very much an homage to Joseph Beuys, *Sounding/Arc* was a highly aestheticized and composed construction combining modern technology and elemental materials, representing the movements of sound and matter.

A sense of anonymity and isolation was created in this show through a well-conceived convergence of site, installation and viewer interaction. Where some works pointed to the excess of modern living, others made more positive speculations on the ability to live minimally. All the works were consciously mobile and transitory, looking towards their own inevitable erasure in the history of these spaces.

– DONNA WAWZONEK

HANS-PETER FELDMAN

Art Metropole, Toronto, February 4 – April 3

While Hans-Peter Feldman's work is exemplary for its consideration of issues of media representation by way of a straightforward and open-ended approach, it is still not well-known in North America. Feldman has, nevertheless, made an important contribution to Fluxus and Conceptual art, and he should, as well, be recognized as a very early practitioner of the culturally critical use of appropriated media images.

This exhibition is a comprehensive selection of Feldman's work. Included are thirty-seven pieces, twenty-seven bookworks and ten multiples, which date from 1968 to the present. The multiples, mostly produced in 1999, comprise found, everyday objects such as toy Volkswagen cars, egg cups with spoons, or an especially sculptural pair of pizza cutters. Given the simple pre-

sentation of the multiples (they are, for the most part, arranged and presented, but not altered) and the ordinary things they are, they offer viewers a much-needed call for modesty, modesty as a means for artists to resist this increasingly gloss-obsessed consumer society.

The exhibition, it quickly becomes clear, may not only be seen as a retrospective of the overlooked, but also as a show raising concerns facing contemporary artists today. Feldman's multiples may especially be likened to numerous pieces being produced by the current generation's "slacker" artists, who, while associated with sundry trends and movements, share the common ground of poaching ordinary objects and imagery from the field of popular culture. The most obvious examples, and this is due to their ubiquity, are the numerous "post-

Mike Kelly" pieces centering on toys and stuffed animals.

Both the multiples and the books remain unnumbered, open-ended editions; in another words, they are accessible to all. Further adding to their lack of elitence is their overall humbleness of material, scale and cost. Despite these similarities, Feldman's bookworks do differ considerably from his multiples. Most importantly, the bookworks stand out for providing a critical framework for media analysis that is absent in the multiples.

In his books, Feldman presents pictures of ordinary consumer products (washing machines and chairs, for examples), events and figures in the news, and random subjects ranging from airplanes to unmade beds. Most of the photographs are black-and-white, although a few are colour or have been hand-coloured. The books themselves, if not en-

the randomness of his choice of subjects, each field remains discursive as a chance representation of the media in general.

Feldman's books may be seen, first of all, in light of some of his contemporaries' work, especially Ed Ruscha's books, which are similarly comprised of serialized photographs. An equally valid comparison, albeit a historic one, may be drawn to August Sander's typological portraiture, as well as to photographers such as Thomas Ruff or Bernd and Hilla Becher who bear this same lineage. But Feldman's photographs differ from theirs because of the lack of specific subject focus; there is no ongoing study of industrial architecture or portraits – no commitment – his typologies only last a book-at-a-time. Feldman, therefore, shows a detachment from his subject matter that cannot only be deemed as objectivity of repre-

to recognize the significance of the media to art-making. In the late 1960s, his bookworks foreshadowed the appropriation art movement of the late 1970s and early 1980s, particularly the art of Richard Prince, Cindy Sherman, Vikki Alexander and Sherrie Levine.

However, the artist from this period whose work most resembles Feldman's is Sarah Charlesworth, specifically her series dissecting news media accounts of the Aldo Moro kidnapping. In *Dir Oberfall* (1975), a bookwork produced several years earlier, Feldman arranged various newspaper photographs of a robbery to form an open-ended narrative framing the news media's portrayal of such crimes. Both artists critically analyzed the chilly

detachment of news images of terrorism and murder, and how certain media biases are powerful but subliminal and, therefore, manipulative.

If he has indeed been influential – be it coincidentally or purposely – and iconoclastic, why then has Feldman's art been ignored? Certainly, his favouring of modesty over commerce is a possible reason. Whatever is the case, his lack of exposure in North America is unfortunate because Feldman offers an unpretentious yet highly astute call for an art-world and media democracy that can potentially break down hierarchies of egocentric individualism and material obsession.

– EARL MILLER



HANS-PETER FELDMAN, CUPS, 1999, MULTIPLE, SET OF FOUR CUPS AND SAUCERS; PHOTO: PETER MCCALLUM, COURTESY ART METROPOLE.

tirely colourless – bound in grey, black, or white – tend to be at least subdued in colour. They convey starkness and simplicity. Reflecting this design approach is *Bild* or *Bilders* (1968-76), or "Picture or Pictures," a series of thirty-six bookworks, eight of which were exhibited. For each book, pictures from a single field or category – animals, group portraits, cyclists, shoes, landscapes, chairs, movie stars, and so forth – are presented, one photograph per page, with no accompanying text. Feldman organizes society's incessant stream of media imagery by this focus on and repetition of subject. Yet because of

sentation – an approach he certainly shares with these artists – but that also provides a clear statement that individual preferences for certain subjects are ultimately insignificant. This, first of all, suggests that the images will be gobbled up in information age picture overload, and secondly, that the imposition of individual preferences upon an audience is ultimately anti-democratic. For this reason, he keeps his images banal.

As a "grabber" of mass cultural photographs, Feldman was one of the earliest artists, although not one of the best known (these would include Warhol and General Idea),

THE EYE OF THE NEEDLE: HAGOP SANDALDJIAN

The Power Plant, Toronto, June 26 – September 6

Known for its slightly off-kilter collections that blend natural history, science, technology and art, most discussions of the Los Angeles-based Museum of Jurassic Technology (MJT) emerge as vague, frustrated descriptions of the effect of the MJT's various installations on the viewer, rather than as clear and specific inquiries into the nature, organization, and structure of each of its objects. This has not been the case with the infinitesimally small creations of Soviet-Armenian artist Hagop Sandaldjian. Amidst the comic proliferation of quirky codes and taxonomies that have become the signature of the MJT's museological project, discussions of the microminiature's focus on ingenuity, not merely incredulity.

Randomly arranged like the formaldehyde-filled jars often found on the shelves of natural history museums, the showcased objects are preserved in hermetically sealed acrylic cylinders, each suffused with a tiny burst of white light emanating from a fiber-optic tube. At first glance, there would seem nothing overtly remarkable about these

pseudo-scientific capsules or the installation's strategies. Prefaced, as they are, by solemn gold-plated placards with engraved descriptors, the capsules seem merely an elaborate parody of those kitschy sports trophies that often litter musty basement corners. But there is more here than meets the eye, and indeed it is looking, more than anything else, that assumes conceptual importance in the case of Sandaldjian's work.

Peering through a powerful magnifying apparatus reminiscent of the viewing lens of a scientific microscope, but with a touch of the voyeuristic impulse embodied in the twin peepholes of Duchamp's *Étant donnés*, the viewer is invited into an intimate and provocative (though potentially less illicit) relationship with Sandaldjian's works. One at a time, onlookers come face-to-face with familiar figures and entertainment icons in astonishingly expressive, if minute, poses: a golfer prepares to strike a ball; Pope John Paul II offers a benediction in full papal regalia; Napoleon imperiously surveys his domain;

Snow White addresses seven luridly coloured dwarfs; a fox and a crow enact La Fontaine's fable. Elaborately mounted on or within the eye of a standard sewing needle, a grain of rice, or a strand of hair, the subjects of Sandaldjian's works are

chased by leisure-seekers at trendy tourist destinations. In a similar manner, the viewer peers into a kind of enchanted theater, and is greeted with poetic distillations of memory and experience. One is also reminded of the vague, but nostal-

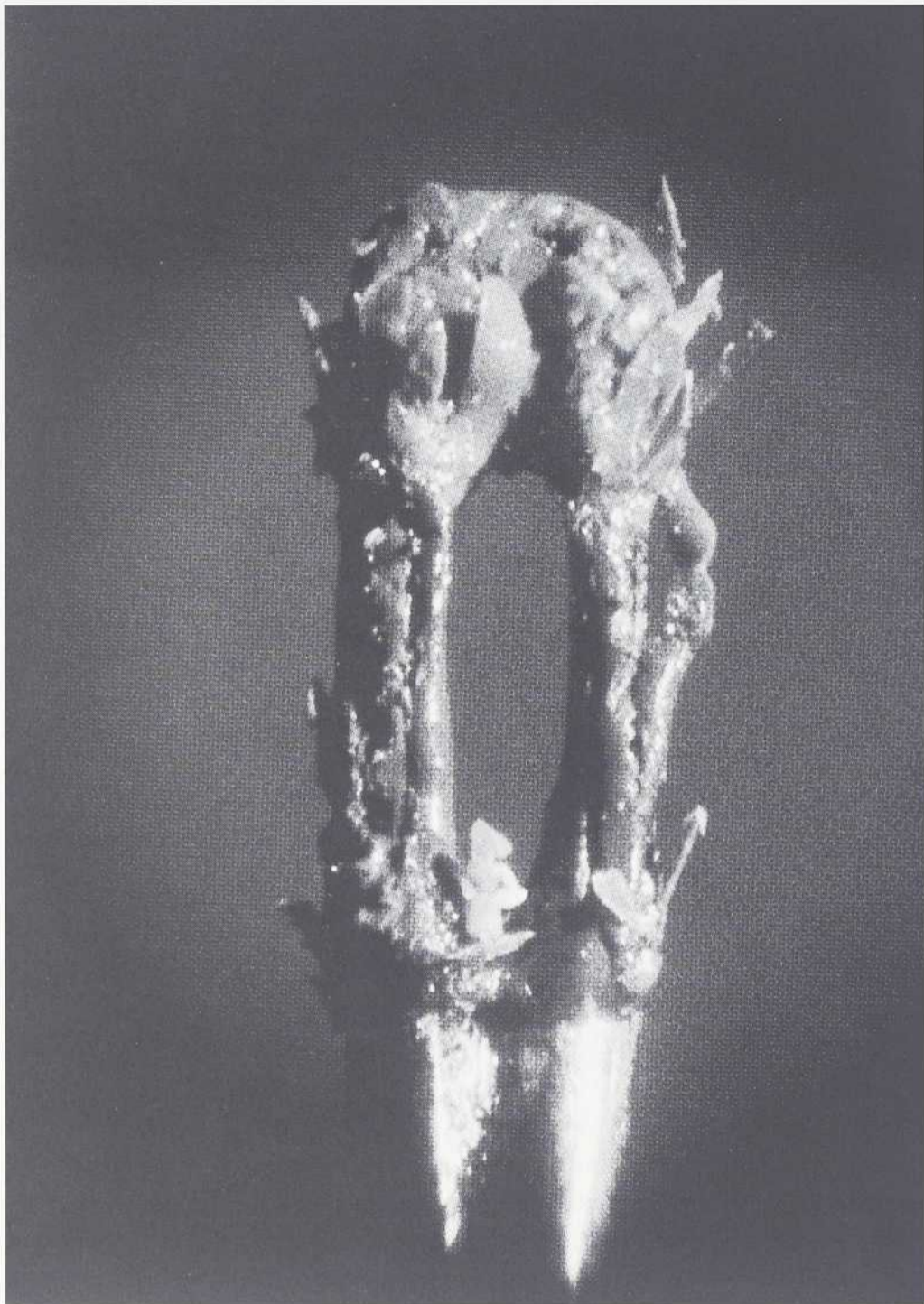
from slivers of hair, motes of dust, tiny gem chips, and microscopic applications of glue, the sixteen minuscule objects on display speak of enormous self-control and serious devotion – a devotion which is part-and-parcel of the MJT's larger project. Yet, the sense of awestruck credulity that the viewer experiences in the face of such marvels is often counterbalanced with a disorienting and immobilizing uncertainty, which simultaneously causes him/her to doubt the authenticity of Sandaldjian's exquisitely-detailed portraits and tableaux, and to question whether things of such impossible proportions can exist. Neither the penetrating photo of Sandaldjian suspended over the diminutive creations, nor the rather limited didactic panels offer the viewer any conclusions. Nor, for that matter, does the slender, but brilliantly-written catalogue that accompanies the exhibit.

Featuring an essay by Ralph Rugoff, the exhibition catalogue, whose title echoes that of the show itself, illuminates Sandaldjian's working methods and aesthetic intentions through biographical details, rather than strict theoretical analysis. The various anecdotes and extensive photographs that animate the text provide an intimate, if reverent, account of Sandaldjian's life. A salutary tale of human resilience, of defiance in the face of adversity, of unsuppressible vitality

– issues of memory and remembrance, and the relationship of memory and perception resonate like strains of music in this work, prompting a dizzying series of associations. We learn that the now deceased Sandalijian immigrated with his family to the United States from Armenia in 1980; that Sandaldjian was a concert violinist, and musical instructor by trade, and an avid proponent of ergonomics, a teaching concept he used to develop muscle control in musicians; and finally that it was this interest in ergonomics that ultimately led to a shift in his artistic production.

A clever play with staging, Rugoff's essay allows biography and metaphor to "mingle" with reality, giving viewers license to interpret to their heart's content. His text, like each of Sandaldjian's microminiatures, is provocative, calling for a major sacrifice on the part of the viewer – nothing less than a complete suspension of disbelief. Ultimately it is this tension between the intellectual demand of suspending disbelief and the emotional impulse to believe that emerges as MJT's greatest lesson. Leading the viewer "from familiar objects toward the unfamiliar" (as their foundational transcript states), the Museum introduces new perceptions of what has become ordinary, making it extraordinary.

– JENNIFER COTTRILL



HAGOP SANDALDJIAN, LITTLE RED RIDING HOOD, N.D., MICROMINIATURE; PHOTO: COURTESY THE POWER PLANT.

the giants of contemporary Western and popular culture. This is dangerous terrain, for in flirting too closely with such popular culture icons, one can easily slip into a kitsch fetishization. Yet, while it is difficult not to accuse Sandaldjian of at least some measure of mythologizing, the lone text panel informs us that his subject matter was born more of circumstance than intention.

Viewed in succession, Sandaldjian's microminiatures possess a vivid reality that recalls those sentimental images glimpsed on the reels of a ViewMaster, that popular childhood souvenir often pur-

gic images that litter André Breton's *Nadja*, that notorious Surrealist novel whose infinite complexity and cross-references give rise to a unique energy muddled with expectation. With themes ranging from childhood delights, personal memorials, myths, heroes, the sacred and the secular, the components in each of Sandaldjian's works present a microcosm in which objects and icons communicate primarily among themselves, but also act as catalysts to activate the viewer's imagination. And despite their small stature, there is no shortage of fuel for the imagination here.

Remarkably pieced together

JOHN SCHWEITZER

The Bank of Montreal Alumni Western Centre, The University of Western Ontario, London, March 26 – April 25

John Schweitzer revisits the Modernist form par excellence, the collage, in a recent series tantalizingly entitled "Of Porphyry." Consisting of twelve large, uniformly-scaled works, the series makes a bold graphic impression. A closer look reveals that among the plethora of coloured paper, torn posters, newspaper fragments, envelopes, stickers, postage stamps, cardboard boxes, shopping bags, straw, bits of metal, shards of pottery and other *objets trouvés* Schweitzer uses

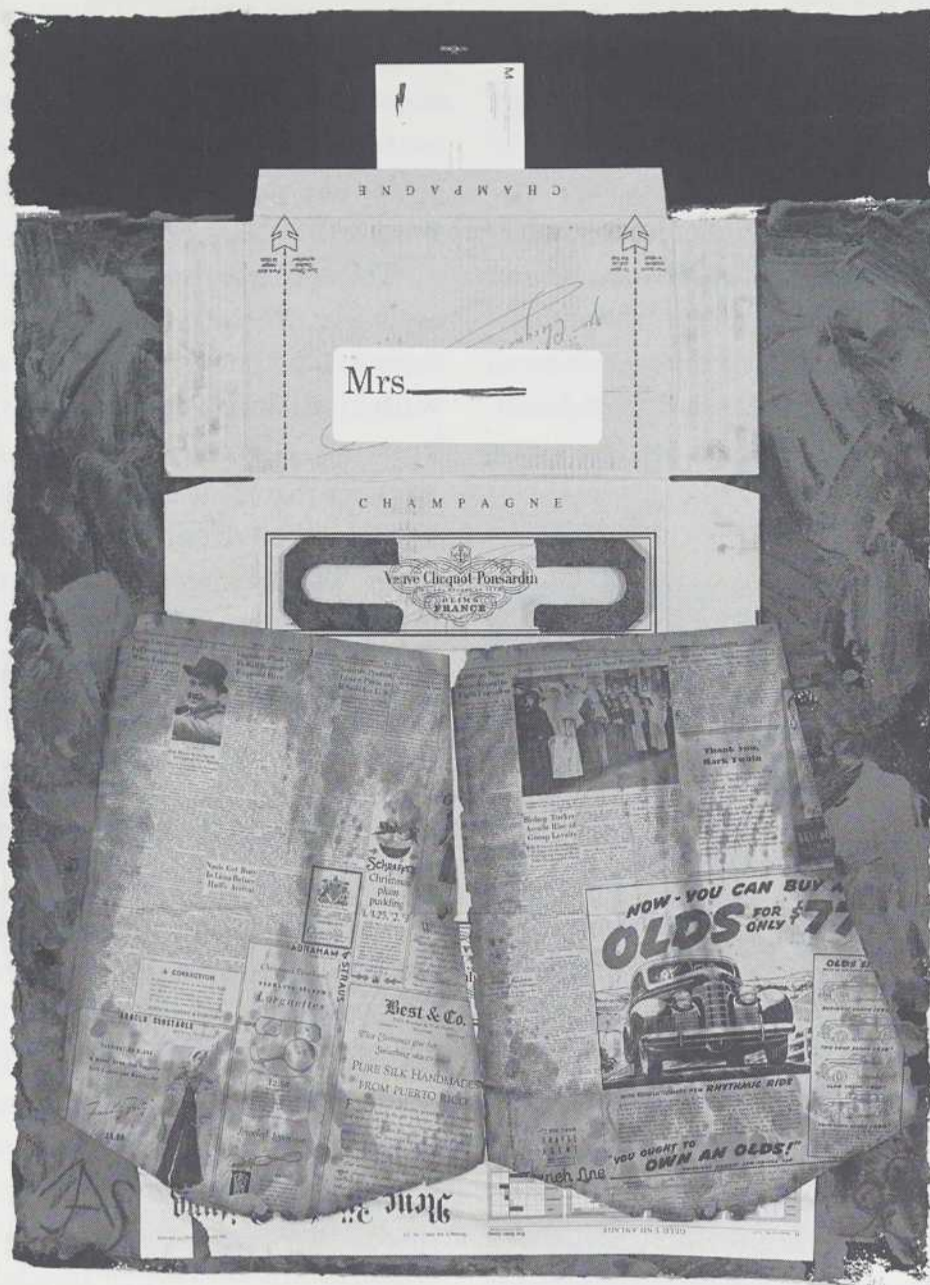
as the materials for his works with evident *sprezzatura* – a sense of both disciplined craft and spontaneous fantasy – is also a proliferation of text, both handwritten and printed.

At the heart of the collage technique is the physical act of synthesis, made manifest with glue. Various material fragments are brought together and arranged to form a unified composition. The various denotations and connotations of the exhibition's exotic-sounding title

(chromatic, medical, philosophical) suggest just one organizing principle of Schweitzer's series of collages. Moreover, the presence of text yields a distinct dialectical tension which permeates "Of Porphyry." This tension between Image and Word, between Looking and Reading, is signaled in James Miller's exuberant but learned curatorial essay in the exhibition catalogue as the *paragone*, originally the Renaissance rivalry between painters and poets over the superiority of visual or verbal art.

Schweitzer cheerfully forgoes the primary conundrum of much Text Art – when does apparently trivial writing become compelling visual art? – as well as its faux portentousness by using text in his collages always with an evolved sense of whimsy which often tends to urbane humour. Text also functions to give the works in the series a richly evocative, poetic layer of allusion – literary and personal, æsthetic and historical, cosmopolitan and sexual – rather in the manner of T. S. Eliot's arch-Modernist confessional collage-poem, *The Waste Land* (1922), proffering their "heap of broken images," but with the sexual angst minimized and Schweitzer playing his own *miglior fabro*. *The Fisher King* (1998), with its austere expanses of black and grey relieved by a warm patch of wood veneer, its aerial landscape photo and broken fishing-rod re-assembled into an x-shaped crucifix, as well as its whimsical spiritual intimations in text, is practically an illustration of *The Waste Land*, exploring its themes of fertility, sterility and spiritual drought, and mimicking its techniques by presenting a mosaic of landscapes, portraits and small fragmented dramatic "scenes."

Many of the collages in "Of Porphyry" evoke portraits, the most arresting being *The Alchemist* (1998), where the nightmare of twentieth-century history, via scraps of newspaper from 1938 and 1998, is transmuted into a witty depiction of a golden, merry widow, possibly Jewish, on a rich bed of crimson brushstrokes, with the help of a fine brand of French champagne. The text in this collage points to a hierarchical arrangement from the world of finance at the bottom edge



JOHN SCHWEITZER, THE ALCHEMIST, 1998, ACRYLIC, COLLAGE, METAL ON PAPER, 121 X 92 CM; PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY, COURTESY THE ARTIST.

(the "Geld und Anlage" section of a Zurich newspaper), up to the yellowing, scorched fragments of the *New York Herald Tribune*, looking as if they were used to line a dresser drawer, busy with amusing advertisements for luxury goods juxtaposed with columns reporting the political and spiritual strife of the thirties, and topped with a flattened champagne carton bearing inserts of rusty metal brackets and a mysteriously blank label "naming" the anonymous lady of the portrait. It is crowned with an envelope bearing an invitation to the Musée des beaux-arts topped with a metal tab. In *The Serpent* (1998), torn theatre posters from a Montréal production of *Twelfth Night* and a pair of metal bars each in a halo of pale wash are metamorphosed into a portrait of an owl. This avian apparition is sacred to a classical goddess of wisdom whose presence is hinted at by an envelope from the Minerva Buchhandlung, Wien, with an address label which reveals an amusing *travesti* transformation, as in Shakespeare's ro-

mantic comedy. The collage's nocturnal ambiance and the way the rips in the posters seem to form the figure of an owl or a shed snake skin give it the sense of a mystery being unveiled, of the old made new in the fecund darkness of the theatre. Both of these collages repay close "reading" with witty insights; both works pay homage to a life in and of the Arts; both, finally, also gratify the eye with a visually compelling composition.

Themes of pilgrimage and renewal in a distinctively cosmopolitan artistic milieu continue to be explored in *The Peripatetic Royal* (1998). In this collage, a brand of Italian mineral water set in a polyglot constellation of hotel stickers and envelopes is the agent offering the promise of regeneration. So too in *Porphyria Variiegata* (1998) does the colour-saturated amalgam of portraiture (on a grid of African postage stamps, which also bear images a species of butterfly), still life (a corona of blue envelopes surrounding the stamps, forming a flower in full bloom, echoed by the

adjacent metal sprocket) and landscape (a painterly strip of green under a splotchy sky along the bottom edge of the collage) seem to coalesce into a potent image of healing through visual pleasure.

Schweitzer's Pop Art-like habit of using cartons and brand names is, unlike Warhol's, definitely and consistently up-market: only Bauer-Grunwald, Venise, Veuve Clicquot, San Pellegrino and Pisse-Dru will do for his collages. They are also consistently and perfectly composed, balanced, textured and coloured, his virtuoso technique eluding him only once in the series, in *The Legislator* (1998), whose recreation of layers of torn posters and effusion of painted accents gives way to a chaotic impression which perhaps merely mimics the messy political realm signaled by the textual content of the collage. His strengths as a collagist, however, are superbly evident in his elegantly sexy homage to his artistic mentor in the collage technique, Robert Motherwell, in *The Baltic Bride* (1998), with its trio of delta-shaped, straw "brooms" and metal-pierced paper folders. *The Liberator* (1998) transcends its textual content, a poignantly meandering letter from a friend and miscellaneous carton descriptions and instructions, with a pleasing geometric, almost heraldic, design of overlapping rectangles on a deep blue painted ground.

Text in Schweitzer's collages seduces the viewer with suggestive spun-out threads of investigation. Dædelus-like, he constructs an ever-expanding maze of interpretive possibilities. But once you disentangle yourself from the richly allusive textual web he spins about you, emerge from the interpretive maze, you return with informed appreciation to the primary strength of the collages: the reassertion of their hedonistic visual appeal. The pleasure of Text gives way to the pleasure of the Image. It is here that the subversive tenor of Schweitzer's "Of Porphyry" series is most apparent: in his brazenly *arrière-garde* project to surpass the Modernist and the Post-Modernist avant-garde by leading us to his own wisely comic vision of Neo-Modern æsthetic *jouissance*.

– JOHN STRACUZZA

SANDRA RECHICO

Art Gallery of Mississauga, Mississauga, October 29 – December 4
Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, March 13 – April 25

Sandra Rechico's "gulp" exhibits her fascination with "volatile bodies," identified by Elizabeth Grosz as the peculiar "ability of bodies to always extend the frameworks which attempt to contain them, to as "gorgeous red tumours, meringue-like cysts, dark indigo cancers and brilliant yellow ulcers" (*Sandra Rechico: gulp*, 1999, p. 14). They recall my mother's putty-coloured kitchen floor of the fifties, an association



SANDRA RECHICO, *BOWELS OF COMPASSION*, 1998,
INSTALLATION VIEW, YARN, DUCTING, COTTON STUFFING; PHOTO: HARRY ZERNIKE,
COURTESY THE ARTIST/COLD CITY GALLERY, TORONTO.

seep beyond their domains of control." In *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Grosz also notes that "bodies are the centres of perspective, insight, reflection, desire, agency" (1994, p. xi), a concept witnessed in Rechico's careful situation of her viewing subjects in gallery spaces where the ordinary state of a body occupying space operates as an index to the signifying process of reading/viewing the work. For example, *Floor Show* (1994-95) literally invites viewers to walk on top of the work. The entire gallery floor is covered with creamy pink Masonite tiles patterned with facsimile images of gastro-intestinal tract diseases, which co-curator Stuart Reid (with Joan Stebbins) seductively describes

that, along with Rechico's playful checkerboard organization of the tiles, lulls me into a false sense of comfort, for what first appear to me as beautiful floral outbursts upon closer inspection reveal terrible medical secrets of malignant growth connoting suffering and decay.

Floor Show inscribes the detritus of human remains in linoleum surfaces, recalling, as historical antecedent, second century A.D. Pompeian floor mosaics, where meal leftovers scattered on the floor were actually incorporated as subject matter. Rechico's direction that viewers tread over this floor show of loaded signifiers to gain access to the rest of the exhibit carries another Grosz axiom into three dimensional space:

I am not able to stand back from the body and its experiences to reflect on them; this withdrawal is unable to grasp my body-as-it-is-lived-by-me. I have access to knowledge of my body only by living it (1994, p. 86).

Traces of bodily presence are everywhere. Rechico engages labour-intensive processes often associated with traditional women's work – knitting, corking, darning – and employs materials usually found in household environments: candles, paper, waxed paper stencils, thread, yarn, nylon stockings, Masonite, paint, duct piping and broken glass, all conjuring up familiar tactile sensations that are alluring in their connotations. She recycles cast-offs from neighbourhood factories as found-art materials, selected for their potential for indeterminate readings in relation to the human body. For example, the found materials in *Bowels of Compassion* (1998) and *Shards II* (1997) appear to signify differently in relation to the proximity of the viewer's position. In this way, Rechico speaks to the nature of human bodies, described by Grosz as "an organic or ontological 'incompleteness'... an amenability to social completion, social ordering and organization" (1994, p. xi). Rechico plays with the unpredictable associations of her found-material signifiers and the chance effects generated through viewing the work. A deceptive pool/pile of crushed and broken glass entices viewers to enter and walk in rapture through a play of glittering refracted light, through forbidden, sharp, cutting edges. The site becomes emotionally charged with the viewer's bodily presence.

Swallowing glass has fatal consequences for the human body. It is indigestible and, gulped, results in a rupturing of interior bodily surfaces like the exuding, florid *Bowels of Compassion*. Installed, these bowels fill a room; the tepid, womb-like interior site suggests a safe but shadowy confine. Compelling cultural markings of containment are everywhere, for Rechico employs common, repetitive, domestic rituals of encasing the body: corking, knitting, darning and patching, looping and catching, building edges, tying ends. From these bulging tube forms, connoting uncoiling entrails and bursting phalli, the

contents seep out, volatile against containment.

Made using the simplest of materials and means, *soot works* (1997-98) consists of multiple *pochoir* images on paper, produced by using a stencil through which smoke from a candle, held at a short distance from the paper surface, imprints soot marks that evoke the matrix source Rechico used for the stencil shape: X-ray images of barium-meal shapes within the human digestive tract. But viewers also encounter an open-ended narrative of possible readings of these random images produced by the chance effects of the burning candle. These dark, shadowy images carry the possibility of something knowable, suggested by the precise biological reference to X-ray documentation, along with the impossibility of determining what these soot images are. Thus, viewers confront the impossibility of seeing and knowing what is invisible, of naming what is unknown – the human dilemma of being simultaneously both inside and outside the body.

With *soot works*, Rechico splits the *sign*, separating *signifier* from *signified*, in order to construct a visual practice that confronts the problem of representing the impossible and the unknowable. By employing a matrix to direct the reading process to, for example, the reliable authorities of medical and biological science, she disturbs the process of signification by suggesting possible believable readings. Her matrix functions as an index, a signifier that directs the reading of other signifiers. In this way she constructs a scenario where her viewers must recognize themselves as corporeal beings who, in the process of engaging with this exhibit, willingly suspend disbelief only to find themselves cast off in a sea of irreducible signifiers. To occupy such an *object* space is, as Carol Laing describes in her catalogue essay "The Hard Work of Ecstasy" to experience "the threshold of what is unrepresentable since it encodes what is unseen and unknown. Inside and outside ourselves, the abject is the boundary and limit which no one alive can pass" (*Sandra Rechico: gulp*, 1999, p. 33).

In "gulp," the gap between *seeing* and *knowing*, between *feeling* and

knowing, between seeing and saying, metaphorically engulfs the viewer into a space of silence and of ecstasy. By challenging existing discursive practices of knowledge and the limits of linguistic systems for representing and understanding the human body, Rechico disrupts the authority and tradition of this intellectual paradigm in Western

culture. Her viewing space littered with ruptured and seeping body parts – never a whole body – is hauntingly devoid of human contact. Empty of anything nameable, it is a disturbing place of enchantment and possibility.

– JANICE ANDREAE

CONTACT ZONES: THE ART OF CD-ROM

Cornell University, Ithaca, March 9 – April 16

Centro de la Imagen, Mexico City, June 24 – August 10

CD-ROM art brings together images, video, animation and audio to present maneuverable, interactive, even performative, spectacles for participants. Despite its hybrid nature, CD-ROM is a medium with its own aesthetics: an innovative mix of relational and sensorial aspects. Invented as a storage and retrieval system, the CD-ROM format is functionally a kind of electronic archive which carries a bias of memory, history and nostalgia for lost objects and pasts. As an itinerant exhibition, "Contact Zones" presents an opportunity to explore the formal capabilities of the CD-ROM as it extends such media as the solo exhibit, the novel, the scrap book, the collection, the museum, the library or the Net. Curated by Timothy Murray, and including over fifty CD-ROMs from eighteen countries, "Contact Zones" comprehensively instances the aesthetic capability of a nascent artistic discourse.

Much has been written on how response-activated technology challenges the question of artistic authorship. In the non-linear, interactive meta-structure of the CD-ROM, the artist assumes an architectural role of designing virtual environments that are activated differently by each user. And the user, in turn, takes on a more curatorial role of ordering content and negotiating proximal relationships. There is an aleatory aspect to random access which approximates game playing (where the rules of the program determine the conditions of possibility of the participant) or

doing a card trick (where screens are shuffled and prompts ask you to "pick an option, any option").

CD-ROM apprehension is distinct from the linearity that defines text media. While the eye-hand relation of the book enables both a transcendent point of view and direct manipulation, the navigational modalities of the CD-ROM are affected only indirectly through the keyboard/mouse with each click triggering processes of unfolding and maneuvering. As a screen is revealed, the previous one is lost. The sequence is often incongruous and impossible to predict. Such cyclical interactivity requires a forbearance of letting the virtual arena presented by each CD-ROM to "be" no matter how slow or unwieldy. While each viewer may effect a different route through the signifying lures and their locales of conjuring, one may not change the field of operations determined by the program.

Of the CD-ROMs in "Contact Zones," I can only mention a few here. Leah Gilliam's *Split: Whiteness, Retrofuturism, Omega Man* (1998) presents a virtual garage sale of dog-eared pulp sci-fi novels, the U.S. Mars Pathfinder stamp, boxes of Dr. Fred Palmer's Skin Whitener, as well as B-movie clips. At issue for Gilliam is the question of double consciousness: the state of looking at the self (as non-white) through the eyes of another (whites). She locates retro-futurism in a post-apocalyptic return to "primitivism" where apes lead the way in such

cultural sites as the film *Planet of the Apes* and the figure of the "baboon girl," who, "rebuked, scorned, abandoned at birth," celebrates her art retrospective circa 2022. Gilliam's carefully orchestrated CD-ROM facilitates a kind of "walk through, drive through" proprioception amongst a personal collection of pop culture souvenirs each

rah-kahn and Farrah-Fawcett. Following from Walter Benjamin's use of the library as an arena of self-definition, Woolery uses the CD-ROM to present racial identity at the intersection of personal memory and collective history.

Zoe Beloff's *Where Where There There Where* (1997), a collaboration with actors of the Wooster Group,



LEAH GILLIAM, *SPLIT: WHITENESS, RETROFUTURISM, OMEGA MAN* (1998), STILL FROM CD-ROM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

configured to examine "whiteness" through representations which mark the end of white world hegemony.

Reginald C. Woolery's *Million Man March/World Wide Web* (1995-97) compiles a virtual scrapbook of newstories, photos, children's drawings and interviews with participants of the Louis Farrakhan procession. These materials present a conjunctural epistemology which pertain to the links of collective identity. News stories relate how quilting bees in African American churches give philosophical instruction. Sewing becomes a metaphor for practices of remembrance and history, where continuities of thread and life are stitched into quilts fashioned from family clothes. Another loop brings cyberspace into the transportation routes of oral culture, where personal computers hooked to the Net resemble "shacks at the ends of dirt roads not far from the turn off from U.S. Route 1." Woolery asks participants to consider the complex trajectories of relation between paranoia, utopia, the World Wide Web and the million man march, as well as the inversions of a "community based on identity, and identity based on community." Resisting a wet-blanket earnestness, *MMMWWW* maintains a levity of play in such juxtapositions as Far-

evokes the mental geographies of the virtual as it existed in nineteenth century visualist media and early cinematic technology. Its stylistic devices combine pre-digital animation, panoramic views, flickering images and scratchy high-pitched talkie babble. The power of the piece lies in its sense of performative encounter: the beholder finds solitary performers in industrial ruins: a woman writhing on the floor, or a man holding a light bulb. The viewer's experience is profilmic. As if behind a camera, one can control zoom and panoramic perspectives of barren interiors and exterior snowscapes, which recreates not only a sense of space, but that of being in that space with the performer.

Also of interest is Christina Casanova Seuma's *Vamos a Contrar Mentiras* (1999). Graphically rich and beautifully animated, this CD-ROM presents a cartoon fiction which asks the viewer to pick the "evil" boys and girls. It traces what could be a class of Campbell's Soup kids through proscenium screens of fantasy, sexuality and magic. And Arlene Stamp's *Modern Mother* (1998) made in collaboration with Shelly Ouellette, surveys the artist's grandmother's closets. Personal heirlooms serve as touchstones to expose in-

ter-generational secrets involving such experiences as molestation and menstruation.

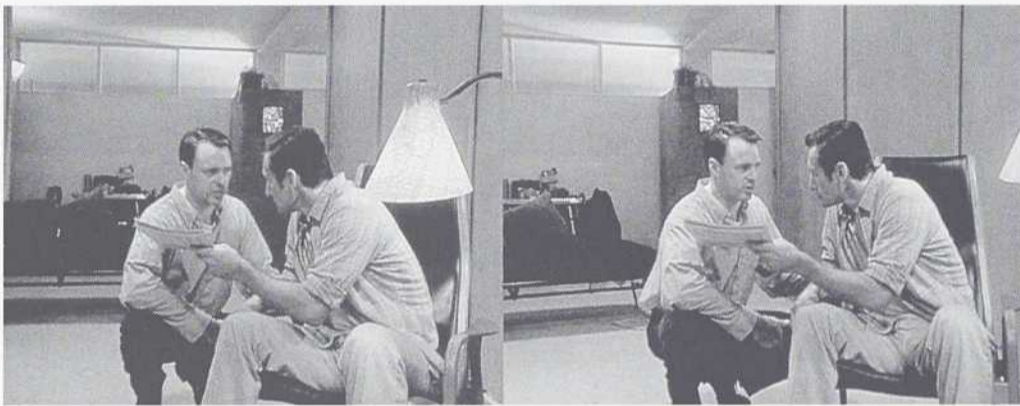
In the CD-ROMs presented in "Contact Zones," the promise of the digital platform exceeds archival re-presentation. Rather, at issue is the interrogation the medium itself:

its determinations of engagement and relationship. Where context is achieved in-process, the aesthetics of the CD-ROM lie in its conjunctural aspects, those zones of contact that determine its critical relations.

— JENNIFER FISHER

DOUBLE VISION: STAN DOUGLAS/DOUGLAS GORDON

Dia Center for the Arts, New York, February 11 – June 13



STAN DOUGLAS, WIN, PLACE, OR SHOW, 1998, VIDEO STILL; PHOTO: COURTESY DIA CENTER FOR THE ARTS, NEW YORK.



DOUGLAS GORDON, LEFT IS RIGHT AND RIGHT IS WRONG AND LEFT IS WRONG AND RIGHT IS RIGHT, 1999, VIDEO INSTALLATION; PHOTO: STUART TYSON, COURTESY DIA CENTER FOR THE ARTS, NEW YORK.

Win, Place, or Show (1998) is a video showing 200,000 variations of a six-minute loop. We see two men in a poorly furnished, small apartment of the fifties: two dockworkers on a rainy day off with nothing to hold their interest. Each loop consists of a spatter of meaningless talk and then a silent, grim struggle which ends in weariness until the next

round of taunting, talk, fight. The background of Stan Douglas' work is Vancouver and its campaign against "urban blight" begun in the 1950s. Targeted was one of the poorest neighborhoods, Strathcona, where existing structures were to be replaced by apartment towers, raw housing, and two dormitories for retired and employed seasonal

workers. The scene of Douglas' video is a tenth floor one-bedroom apartment in the planned but never constructed tower. It is shot in the style of the briefly run CBC Television series, *The Clients* (1968), which experimented with long takes, the absence of master shots, and the inarticulateness of certain characters. Watching the men evokes a vast sense of futility: they are hopelessly trapped within the confines of a space that offers no alternatives. The minimal dialogue consists of one-liners and talk about racing. The contempt the one character exudes meets with the accepting resignation of the other. Each loop varies only so slightly that we come to know the sequence of events that will unfold and almost incredulously watch them do so: contempt leads to half-hearted anger and a fist fight. This fight appears as though it were in slow motion: no "wam, bam, pow" but rather a slow grinding rhythm accompanied by grunts and arduous breathing. Each time the battle ceases as abruptly as it started: wearily and unresolved; always with the one man claiming that if he wasn't so tired he'd hit some more and the other answering "I know it." Then each takes up their former position and the whole thing resumes from the top – or the middle, or the end. The situation is circular, and it is this rather anything specific that triggers the routine.

Part of the incredulity of the viewer lies in the fact of the banality of these lives and the stereotypes portrayed. Watching this video initially does no more than reinforce that men hit and cannot articulate themselves. Helpless, they lash out. Proud, they fight the underdog when they realize they themselves are implicated in that very position. The dogged repetition of this scene, however, relates a deeper message: the terrible predicament of these men who have no way out. Douglas shot this scene from twelve different points of view simultaneously. A computer cuts together the shots in real time and we see each repetition repeated slightly differently. This is the thing that keeps us both fascinated and repelled. Were the loop an exact repetition then the story could be read as finite. This way, however, we are forced to re-

alize that there are six minutes and again six minutes and again six minutes until they all add up to an entire day (a rainy day off). This leads to the implication that even at work, during work, and after work, this very routine – this existence – continues on and on. As Douglas points out:

[T]he work is less concerned with the narration of the event than with the space of its unfolding, like the obsessive remembrance and reconsideration of a traumatic incidence in one's life that cannot be resolved because its true cause was elsewhere, and remains unavailable to the space of memory (Artist's Statement, 1998).

The second piece in "Double Vision" is Douglas Gordon's *left is right and right is wrong and left is wrong and right is right* (1999). We see a little known 1949 Hollywood movie, *Whirlpool*, which Gordon has edited such that the odd numbered frames are viewed on one video disc and the even ones on another. Projected side-by-side the left is reversed. While there are obvious parallels and compliments to Douglas' approach – editing, multiple yet slightly varied viewpoints – Gordon's simultaneously exhibited show at the Gagosian Gallery in SoHo is contextually nearer to *Win, Place, or Show*. Entitled *through a looking glass* (1999) we find ourselves standing between two large projectors showing a famous passage out of Martin Scorsese's *Taxi Driver*: Travis Bickle (Robert De Niro) practicing drawing his gun aimed at his own mirror image. One projector shows the original image (itself a mirror) while the other shows the mirror of this original. With each repetition the images become increasingly out of sync with one another. The viewer, caught between the two, is accosted by both.

As with Douglas' piece, each loop is experienced differently. Though we know and come to expect each sequence it nonetheless startles us because the timing changes and we cannot pinpoint a rhythm. Similarly the size and doubling of the projection takes away the distance we are used to in the theatre thus making us the target of Bickle's menacing "You looking at me?" The voice and the gun jump at us first from one side then from the other – and rapidly

again from the first. Caught in the midst we are not sure if the threat is aimed towards us or towards itself or towards the mirror image of itself. The repetition reiterates the vicious cycle of anger and hate: like Douglas' work it captures a well-known stereotype. Watching it we are filled with fear at its ceaseless rotation.

What both Douglas and Gordon capture is a harsh reality of a certain (male) existence. Trapped within their own stereotypes they become not caricatures but frightening ex-

amples of entrapment itself. The circularity of their battle around nothing is what makes this battle both futile and menacing. Viewing both pieces we have the urge to give the scene a push – to bring it forward. For though there is movement we know from the start that resolution is never possible and that the scene must move its dogged way and end in tragedy: "Not with a bang but a whimper."

– CORINNA GHAZNAVI

THE MUSEUM AS MUSE: ARTISTS REFLECT

Museum of Modern Art, New York, March 11 – June 1



BARBARA BLOOM, *THE REIGN OF NARCISSISM*, 1988-89, MIXED MEDIA INSTALLATION, 12 X 20 X 20'; PHOTO: KEN SCHLES, COURTESY GORNEY, BRAVIN AND LEE, AND THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK.

In a 1930 essay entitled "Museum," Georges Bataille wrote:

The museum is the colossal mirror in which man, finally contemplating himself from all sides, and finding himself literally an object of wonder, abandons himself to the ecstasy expressed in art journalism.

The key to that quotation is the odd but striking idea that an "ecstasy" may be found in art writing. It suggests that the housing of the image and object is intended for not only the pleasure of the gaze but

also for the erotic joy of assessment. Interpretation completes the implicit seduction of materials.

Or so it would seem. It may be that the fantasy of the text, in conjunction with the fantasy of the object, doesn't consummate the relationship so much as contextualize it, in both a literal and figurative sense. The "wonder" which Bataille refers to is as much a cultural construction – that is to say, a publicly forged meaning – as it is the mystic consequence of the marriage

between art and words. The trouble is that this insight turns on a hypersensitive self-awareness in regard to the gaze. However exquisite our sensibility, it remains important, even necessary, that our participation in the image contains a degree of selflessness, what we might call a freedom from the vicissitudes of intellectual assertion or from the fierce, yet momentary, pleasure of desire.

As one might imagine, the 188 works by sixty-two artists in "The Museum as Muse: Artists Reflect" demonstrate both an affection for and alienation toward the exquisite satisfaction of public ownership. For better or worse, the museum's institutionalization of imagery orders and ratifies the object as process, not as particular. While this may be an unsettlingly abstract treatment of art, such management has been around for a while. In the earliest work in the exhibition, the 1822 oil *The Artist in His Museum*, by the Philadelphia painter Charles Wilson Peale, we can see the self-regard of the founder of America's first museum. He lifts a red curtain to reveal his display: paintings of birds, the skeleton of a giant mastodon, which startles a woman into raising her hands. A huge jawbone and tibia from the skeleton are placed in the foreground, to emphasize the heroic grandeur of Peale's spectacular endeavour.

The point is that Peale, like the rest of us, is in love with categorizing the world, which tends to require a durable home. The modern and contemporary artists who contributed to "The Museum as Muse" do all sorts of things to undermine the museum's permanence, even, as in the case of Marcel Duchamp, constructing one's own portable archives; however, they, like the rest of us, can't completely disregard the usefulness of a permanent residence for the image, which after all is meant to communicate to a wider audience. The remarkable craft and care evident in Duchamp's *Boîte-en-valise (de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy)* (1935-41), his miniature museum, complete with replicas of many of his major works, attest to the inevitable need on the artist's part for an environment in service to his work.

Indeed, modernity's coy mistrust of art tradition and museums seems funniest when the joke is on someone else. One recalls that Duchamp's *L.H.O.O.Q.* (1919), also on exhibit, which consists of a finely penciled moustache and goatee on a postcard-size reproduction of the Mona Lisa, is humorous precisely because of the Renaissance painting's iconic status (his attitude toward his own work is considerably less subversive). Although Duchamp's rectified readymade personifies modernism's derisive stance toward the past – the title articulates a lewd comment in French when spoken aloud – the history of art is nonetheless the ground for his irony. It is hard to escape what has happened before you, especially when it's the substance of your jest.

In keeping with Duchamp's portable museum, other, more contemporary artists came up with their own collections of objects, not necessarily of their own making. Susan Hiller's vitrine installation *From the Freud Museum* (1991-96), a compilation of fifty boxes of ephemera, is based on an earlier version of the piece, done for the Freud Museum in London. Hiller describes the contents of the installation as "a collection of things evoking cultural and political points of slippage – psychic, ethnic, sexual, and political disturbances." Her gathering of knickknacks, refuse, anonymous photos and other odds-and-ends argues for an extended, and more popular, definition of the museum, where, as she says, "viewers can experience their own roles as active participants/collaborators, interpreter, analysts, or detectives."

It would appear, then, that the museum has become a personal matter. Claes Oldenburg's *Mouse Museum* (1965-77), an enclosed structure resembling both an early film camera and Mickey Mouse's head laid flat, houses 385 objects, almost entirely kitsch: plastic wieners, a ballpoint pen in the form of a woman's leg, a painting, bearing a price tag of \$1.29, of two swans in a lake. Oldenburg's approach argues for – a democratized object, whose disingenuously wannabe official status mocks our high-culture pretension. Barbara Bloom goes further in personalizing the collection, installing a museum

devoted entirely to herself. *The Reign of Narcissism* (1988-89) comprises wall reliefs, sculptural portraits, and collected writings, all attesting to Bloom alone. And *The Boutique from the 1984 Miss General Idea Pavilion* (1980), by General Idea, takes the form of a dollar sign and presents "for sale" the group's multiples and writings. It's hard to be more direct about art and money.

The show ended with *Restoration* (1993), Jeff Wall's epic (137.1 by 506.9 cm) Cibachrome transparency. The image, photographed in the conservation laboratory of the Kunstmuseum in Lucerne, consists of restorers who "simulate"—Wall's verb—the restoration of a huge work, *Arrivée de l'armée du général*

Bourbaki (1881), by the Swiss artist Édouard Castres. It describes an incident during the Franco-Prussian War. The workers are women, and they seem at once focused on and overwhelmed by their task—the restoration of the past. As usual, Wall keeps quiet about intentions, preferring we make sense of the image's ambiguous portrayal of a grand effort to preserve the past. His allegorical reading of the museum as a troubling muse neither condemns nor praises its static hierarchy. So enigmatic a reading symbolizes artists' current mistrust of, as well as their apparently inevitable dependence on, the museum as imagery's tarnished guardian.

— JONATHAN GOODMAN

CITIES ON THE MOVE

Vienna Secession Museum, November 25 – January 18, 1998

capcMusée d'art contemporain de Bordeaux,

June 4 – August 30, 1998

P.S.1, New York, October 18 – January 19, 1999

Louisiana Museum, Denmark, January 29 – April 21, 1999

Hayward Gallery, London, May 6 – June 27, 1999

Perhaps "More and More" would have been a better title for this ambitious project which focused on the concept of the city and the definition of urbanism as applied to an Asian context. A joint effort staged by Hans Ulrich-Obrist and Hou Hanru, this cornucopia of installations, paintings, video, performances and films mostly by artists of Asian descent addressed the hyper-urbanity of Asian cities. A unique part of this traveling exhibition which originated at the Vienna Secession Museum was the ever-changing format, and in certain cases, specially created works made expressly for a certain location. Underpinning an otherwise helter-skelter show was the theme of deconstruction, particularly the concept of a monolithic Asia (or Orient) through the myriad of individual styles and media presented. Simple enough to grasp, it is nevertheless debatable whether that theme was actually put in practice.

Speed, chaos and ostentation, ostensibly "authentic" characteristics of the Asian city, dominated both the layout and the formalistic aspects of each work, yet for whom were these works intended? The artfully delineated chaos posed nothing new for those already desensitized by frequent and prolonged contact with Asian urban life. Rather, the insistent emphasis on confusion and the chaotic implied that the works, and the exhibition as a whole, was intended for a Eurocentric visitor unaccustomed to the hustle and bustle of Asian urban culture. It is quite fitting, then, that the exhibition is primarily intended for European venues.

The almost unmanageable amount of energy was both an asset and a liability; in Rirkrit Tiravanija and Navin Rawanchaikul's *Billboard* (1997, specifically created for display at the Louisiana Museum, the mesh of cultural references extended beyond the sim-

plistic East-West dichotomy. The eclectic mesh of smiling Danish faces and rollicking Thai script attempted a stab at a kind of crazed, but harmonious urban utopia. However, its role as a billboard or advertisement for this quasi-utopia backfired because of its over-the-top swirl of technicolor imagery that insisted on jockeying for the viewer's attention. Lee Bul's *Hydra* (*Monument*) also revolved around a multiplicity of stereotypes: an inflatable monument depicting the artist in an incomprehensible mish-mosh of "Oriental" costuming, *Hydra* be-

municipal governments to establish meaningful discourse with their constituents, characteristic of the anonymous, bureaucratized city. Some installations brought the great outdoors inside the museum walls. Cai Guo Qiang's *Red Golf* recreated what seemed to be a putting green, complete with balls and the requisite flag bearing the hole number. On closer inspection, however, the "green" was actually an amalgamation of different elements of the golf course—there was the hilly, bunker-like slopes as well as the lush grass of the fairway. More



RIRKRIT TIRAVANAJA AND NAVIN RAWANCHAIKUL, BILLBOARD, 1997, INSTALLATION DETAIL; PHOTO: COURTESY LOUISIANA MUSEUM.

came a reflection of Western expectations regarding the exotic East. Reminiscent of inflatable sex toys, the work became a literal fetish object for the Western male viewer. In both works, extremity of size was an important device in expressing both the actual physical size of these new Asian megalopolises and the virtual magnitude of the dreams and expectations harbored by city-dweller and stranger alike.

One of the more intriguing aspects of this show was the eradication of arbitrarily created borders between the "outside" and the inside exhibition space. Rirkrit Tiravanija's *Tuk Tuk* suggestive of a go-cart pattered outside the immediate museum, while Matthew Ngui's *Will You Talk to Me?* attempted to link visitors within the sanctified museum realm to passersby on the outside. Perhaps unconsciously, this work suggested failed attempts by

than mere commentary on the popularity of golf in Asia or its toll on the surrounding environment, the installation became an unconscious emblem of the hybrid, mix-'n-match nature of Asian urban culture. Not a passive receptor, the Asian city, whether Beijing or Bangkok, is a proactive agent processing information to produce something entirely different.

Amidst the vigorous confusion, it was the works that demanded less attention that emerged to the forefront, for instance, Soo-Ja Kim's video loop of her sojourn throughout Seoul and the surrounding countryside. Sitting on top of a flat truck filled to the hilt with *bottari* (cloth wrappings tied into bundles), Kim wanders throughout 2,727 kilometers of highway over a period of eleven days. She and her accompanying troupe become a kind of Pied Piper meandering

throughout the Korean countryside; she recalls how "some of the farmers threw down what they were doing and started running after us." Her troupe, then, became a link between the city and the countryside. Alternately, Kim's performance reminded the viewer of the rapidly disintegrating boundaries between the rural and the urban caused by bloated cities unable to support ever-expanding populations. Like picnic baskets made of cloth, *bottari* are commonly used to quickly transport and carry items of any size or weight. Yet despite the carefree trips, the mountain of colorful, knotted cloths allude to the troubled episodes of Korean history in which citydwellers and the inhabitants of the countryside alike were forced to flee their homes, carrying their valuables in similar large *bottari*. The past, then, is tightly bound to the present.

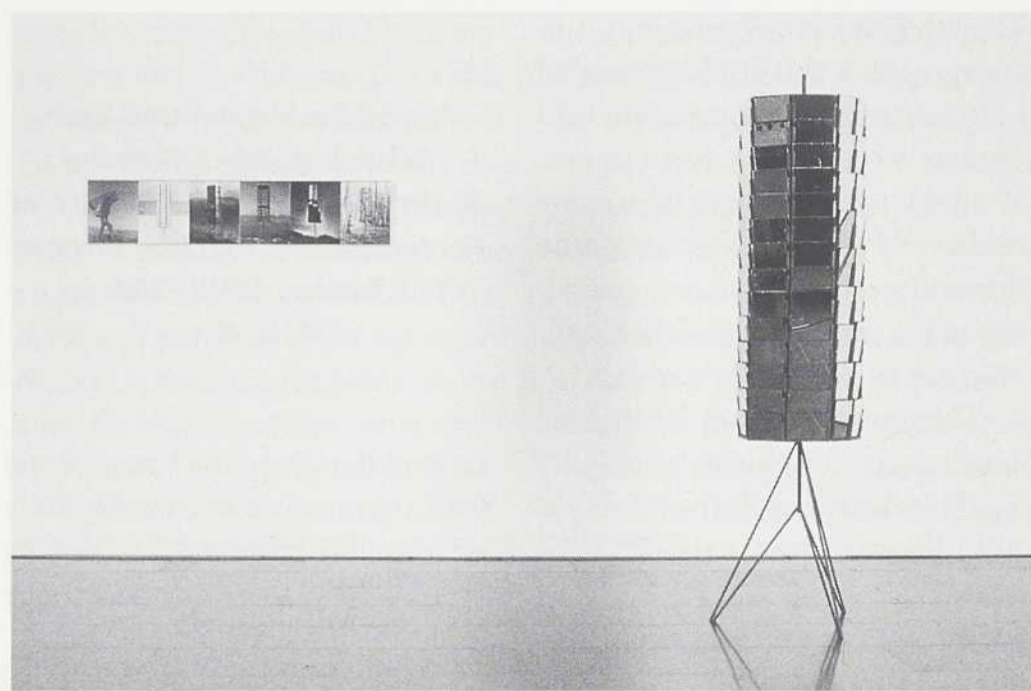
This link between past and present gives way to the critical aspect unaddressed by most of these works: the relationship between cities and countries. As former colonial capitals and concessions, cities like Saigon, Singapore and Hong

Kong have been heavily influenced by the "Western" presence both in spatial organization and type of architecture. For the most part, the exchange depicted in this exhibition was a one-sided one in which the work concerned itself with the effects of globalization, or more accurately, Westernization. In fact, that exchange is very much a dynamic one involving proactive elements on both sides as denoted in *Kaishi/Haishi* (*Haishi* in Chinese means both "mirage" and "city on the sea") where Japanese architect Arata Isozaki explores the notion of an urban utopia free from the constraints of geography and a doggedly insistent Western modernity. Although the question of whether there is a distinctive form of urbanization applicable to all Asian cities, or whether the urbanization is merely a response to political demands for rapid development is still very much undecided, it is the process of hybridization or fermentation of disparate elements that should have occupied a more prominent space in the conceptualization of "Cities on the Move."

— JOAN KEE

display holder with mirrors instead of postcards) and other land interventions, one finds references to Smithson's mirror displacements, and in his painting, references to Hubert Robert and Friedrich. Contemplating his work, one has the sense that Perejaume is both a cultivated museum-visitor and a mountain hiker. A curious blend indeed, articulated as a critical reflection on painting both as a form of representation and as a social apparatus. The critique of pictorial depiction in Perejaume is developed through montage procedures — in other words, through the interrup-

Guerra, who curated the show with Marcia Tucker, has argued that Perejaume's work seems to develop from a text and that painting plays an illustrative or pedagogical role in the process. I would argue just the opposite: painting appears both as an obsessive topic and as a central practice. His sculptures and installations are likewise conceived on the basis of a pictorial model. Even his so-called "unpainting" method seems more a sort of "repainting" process, since it seeks new visual possibilities rather than the suppression of images, continuity rather than the negation of painting. This



PEREJAUME, *POSTALER*, 1984, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA.

PEREJAUME

Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona,
April 22 – June 20

Perejaume belongs to the generation of Spanish artists who gained international recognition in the 1980s, though he has never been the most visible amongst them. He has, however, very frequently shown in Spain, especially in Catalonia, where he is probably the most popular artist of his generation besides Miquel Barceló. Though both artists were born the same year, their popularity on the local scene is of a very different nature: Barceló's fame and public image corresponds to the typically eighties' rock-star-like artist; Perejaume's popularity is instead the result of his work's very successful reception, largely due to its links with

both local folk traditions and canonical, even mainstream Catalan artistic modernity.

This exhibition is organized around several frequently reoccurring topics in Perejaume's work — theatre sets, landscapes and minor genre paintings, landworks, as well as more modest collages and process materials — suggesting a conscious curatorial effort to stress the openness of a work in progress as opposed to a more historical approach. At first sight, Perejaume's work appears as a peculiar combination of conceptualism and minor eighteenth- and nineteenth-century fantastic landscapism. In such works as his *Postaler* (a common postcard

tion of the naturalistic or illusionistic unity of representation. In his paintings, he frequently has two different and contradictory spaces overlap more or less violently, as when he superimposes gallery interiors onto dark landscapes. Some larger land works play with the visual illusionism of pictorial representation: in *El motiu* ("The Motif," 1994), four gigantic push-pins have been photographed on a sandy landscape from above. When the resulting picture is hung on the museum wall alongside the actual pins, the piece reads as a conceptual *trompe-l'œil*.

Writing plays a crucial role in Perejaume's montage principles. And one of the questions raised by the show is precisely the difficulty in classifying Perejaume within traditional disciplines due to the juxtaposition of different means and techniques in his work. Carles

primacy is brought out in the show where the painting gallery, significantly arranged as a *Salon*, constitutes the core from which the rest of the works radiate. Even Perejaume's writing is less an instrument of interruption or critical distance (according to the principle of montage) than a means of re-enchantment, a sort of illusionistic springboard.

Perejaume's critique of naturalism in pictorial depiction also conveys an analysis of the effects of the history of painting on the development of a landscape culture — that is, of a specific imaginary realm associated with national territory. Perejaume recalls here both the modern and international mainstream tradition of the history of painting as well as the minor traditions of local nineteenth-century landscapism and local folk culture. Here too, this juxtaposition of major and minor, international and

local traditions recalls a diffuse form of montage and of critical distance-taking. But again certain ambiguities relativize such a reading. The persistence of painting and, more specifically, of a lyrical mood with symbolist and romantic resonances make the critical distance that Perejaume maintains with regard to his own traditions quite equivocal. In practice, his paintings have visibly been done with painstaking fastidiousness, not far removed from a certain sophistication or "good taste," very typical of local bourgeois painting, particularly sensitive to the material and sensual qualities of the surface of painting (whose great mentor, of course, is Tàpies). Perejaume's paintings thus seem to play the double game of being at once "progressive" and "conservative"; they seem to aim at satisfying both those who enjoy traditional painting and those who demand a critical distance, according to the imperatives of thoroughgoing institutional critique.

These ambiguities in Perejaume's work can be accounted for only by a political reading of the historical links between local artistic traditions in Catalonia and the evolving nationalism of the dominant class. For a local viewer, Perejaume's set of symbols and topics contains unmistakable allusions to a social setting: golden frames, opera-house interiors, painting *Salons*. . . . A further feature, however, radicalizes the internal identification of Perejaume's work with nationalism: the ever-present Catalan territory. Thus a constellation of politically loaded references appear in the form of a set of poetic choices. In his misty and romantic Catalan-Germanic landscapes, where a toponymic geography blends the real and the fantastic, one detects an underlying epic of the Catalan nation. In spite of the more or less explicit allusions to the nation's major cultural monuments in his work, Perejaume's poetic reverie and smoothly sentimental lyricism seem far removed from political considerations. His work seems to be situated at a pre-political level where such considerations seem almost impolite. This is possibly a common feature of local art in a wider sense. The identification of Perejaume with Catalan national-

ism, a political force of modernization while bearing a significant reactionary element within its folds, is possibly a manifestation of the difficulties and contradictions of Spanish modernity. A modernity

continuously interrogated and counterbalanced by the historical forces which it strives to overcome.

— JORGE RIBALTA

**Josephine Bosma, et. al., eds.,
README! Filtered by Nettime:
ASCII Culture and the Revenge
of Knowledge, Brooklyn:
Autonomedia, 1999, 556 pp.,
ill. b. & w.**

So, to how many listservs, chat groups, etc., do you belong? How many email messages do you delete per diem without reading, without guilt? This meaty anthology attempts to capture a fleeting moment in the ongoing experimental electronic swirl that is Nettime, a critical mediated listserv dedicated to the study of the continual shaping of, particularly, Internet and www technologies and their corresponding (sub)cultures. Contributors, some fresh, others old hat, come from diverse academic, artistic and activist ilks.

Admittedly, the challenge of grasping such a volatile, slippery medium as Internet correspondence in printed text form proves formidable. Divided into ten chapters, ranging from "software" to "work" to "sound" to "virus," the one of most consequence to the arts scene is titled "art," including thirteen diverse contributions. While Tilman Baumgaertel's interviews with various important web artists are too severely edited and merely whet the curious mind, they are still revealing; for we are finally able to hear from various elusive practitioners, such as the infamous "Jodi" (www.jodi.org) and the incisive Critical Art Ensemble. Thankfully, the sites discussed are all listed in the URL given by the interviewer. Also in "art," Gashgirl provides some witty spunk in her allegorical tale; and Tim Druckrey ponders the avant-garde, its impulses and "schizosubjectivity."

Elsewhere we hear from some familiar writers. While French philosopher Michel Serres discusses the problem that electronic culture poses for ethics for scientists in the manufacture of knowledge, U.S. cultural theorist Andrew Ross teases our new euphoric digital age and its new sort of sweatshops.

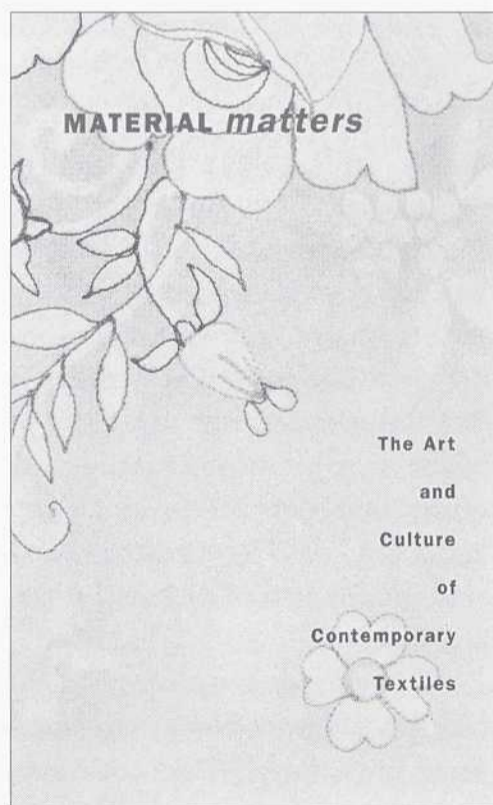
The anthology includes useful reference and contact information on the contributors and their work. *README!* is no doubt essential to anyone desperately trying to keep up with the relentless movement

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Ingrid Bachmann and Ruth Scheuing, eds., *Material Matters: The Art and Culture of Contemporary Textiles*, Toronto: YYZ Books, 1998, 256 pp., ill. b. & w.

Despite the ubiquity of textiles and their prominence in contemporary art, there has been to date relatively little theoretical writing addressing



textiles as a unique medium, technology and cultural practice. *Material Matters*, edited by Ingrid Bachmann and Ruth Scheuing, offers an eminently useful collection of essays on important aspects of textile practice. Its contents outline broad theoretical matrices and identify historical and cultural contexts particular to textiles, as well as pre-

sending works by notable textile artists.

Historically affiliated with craft and charged as signifier of the non-Western, non-industrial other and of the feminine, textiles have at the same time played a key role in modern capitalist and industrial development. *Material Matters* addresses this complex heritage, focusing in particular on the theoretical contributions of feminist and post-colonial analyses. Significant among the writings are those which explore the tactile, sensual and human dimensions of textiles, and their role as bearers of cultural signification. Several texts highlight the inherently technological and abstract or mathematical (binary) character of cloth and the parallel analytical structures activated by a consideration of these qualities. Especially relevant are the chapters addressing issues of authorship and (autobiographical and cultural) voice, and the role of textiles in formulating and maintaining collective and cultural identities. The contributions in this thoughtfully compiled anthology range from the eloquent first-hand testimony of Debra Sparrow's "A Journey" to a complex articulation of the interactions of mythology, political identity and colonialism in Sarat Maharaj's "Arachne's Genre." Bringing together writing by Canadian and international authors, *Material Matters* makes a significant contribution to the discourse and practice of textile art. — Annie Martin

of electronic culture, especially in its most experimental manifestations. — *Ger Zielinski*

Arièle Bonzon, *Outreloin bleu*, 1996/7, Filigranes Éditions, Trézélan (Bretagne), 1999, n. p., ill. n. et b.

La parution de ce livre est d'abord l'occasion de saluer les éditions Filigranes, fondées en 1990 par Patrick Le Bescont, qui ne cessent de surprendre dans le panorama de l'édition d'art par une ligne éditoriale résolument atypique alliée au maintien d'un équilibre économique — malgré la difficulté d'une autodiffusion. Si les travaux publiés ne sont pas tous spécifiques au livre, comme le veut le genre du livre d'artiste, chaque publication est l'occasion d'une rencontre inédite entre photographie et écriture, sans que l'une soit seconde à l'autre, comme dans le cas du livre d'art. Salulaire, en outre, est l'éclectisme du catalogue où l'on rencontre le meilleur de l'héritage humaniste, avec Paulo Nozolino ou Bernard Plossu, autant que des usages plus



conceptuels du médium photographique, avec Sharon Kivland ou Alain Fleisher.

D'Arièle Bonzon on connaissait surtout des archéologies imaginaires où s'enchevêtrent matériaux précaires et photographies. Elle touche ici à l'un des objets les plus rétifs aux formes graphiques: la voix. «La voix se tient exactement là où s'arrête la chair», écrit-elle dans des notes qui ont accompagné la maturation de ce travail. C'est pourtant une «chair» qu'elle tente de prêter à la voix dans une série de diptyques photographiques dressant un surprenant parallèle entre diverses expressions d'une chanteuse lyrique — avec une attention particulière au relief que forment

les muscles du cou — et des vues de câbles électriques et téléphoniques prenant parfois l'allure de portées musicales sur fond de paysages et de ciels nuageux. Complété par quelques dessins qui isolent certains détails de ces installations électriques, ce livre offre une curieuse résonance à un passage des *Pochades en prose* (1948) où Francis Ponge, devant un paysage algérien, évoque les «imperceptibles traînées de rubans des lignes télégraphiques avec leurs petits isoloirs de porcelaine qui brillent comme des gouttelettes», et qu'il nomme étrangement «les fils de la vierge». — *Emmanuel Hermange*

Nöel Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Clarendon Press, 1998, 428 pp.

Analytic philosopher Nöel Carroll confronts criticisms of mass art, including the insistence that unlike art, mass art is not unique but based on formula, is not disinterested, and elicits a passive response. Carroll links such criticism to a misapplication of Kant's notions of disinterestedness and free beauty, improperly transferred from viewer to modernist art object. The second chapter on (the ambivalent) Walter Benjamin and Marshall McLuhan, seems flawed by attributions of views on perception which are not apparent in their relevant writings.

Carroll proposes that, distinct from ahistorical popular art, mass art emerged historically as the foil to avant-garde art. Designed to employ the tools of industrial technologies of production and distribution, it is delivered to a mass audience at various locations simultaneously. Technological avant-garde art differs in that while it uses mass media technologies, it is designed to confound expectations and like other esoteric art requires appropriate background knowledge, contrary to the immediate, untutored ease of access characteristic of mass art. Hence, both categories remain distinct despite mutual borrowings and superficial similarities.

The basic emotions set into play by mass art rely on cultural commonalities. Carroll demonstrates the dependence of the emotions on

reason, thereby countering arguments against the presumed dangers of mass art. He suggests that art rarely educates viewers by providing new information because it deals with truisms which nevertheless allow audiences to test and refine their existing moral powers through exposure to fictional situations. — *Ken Allan*

Dominique Chateau, *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, 231 p.

Prométhée, de ses mains titanesques, façonna l'argile et l'eau pour créer le premier humain. De ce mythe originel s'esquissait déjà l'idée de plastique telle que la concevait l'Antiquité grecque, à savoir la désignation d'une catégorie de matériaux se prêtant au modelage tout en conservant des formes permanentes. À partir de ce filon, l'esthéticien Dominique Chateau retrace avec rigueur les glissements idéologiques et sémantiques de la no-



tion de plasticité, parcours rendu exigeant par les occurrences diverses à travers le temps et les langues, jusqu'à son acception actuelle qui apparaît sous le vocable «arts plastiques» dans les institutions.

Si le sens classificatoire du terme plastique fut ambigu jusqu'au XVIII^e siècle, c'est pour finalement s'éclaircir avec la fin, redevable à Lessing, de la controverse de l'*ut pictura poesis*. C'est au cœur de l'esthétique allemande que la notion de plasticité, extraite du concept de «pure visibilité», prend un essor

considérable; le primat de la *mimesis* y est pourfendu au profit de l'objet plastique sans que, toutefois, la figuration ne soit complètement évincée. Rejoignant la pratique, l'idée de plasticité, indissociable de l'artistique, deviendra l'objet central autour duquel s'articulera l'innovation des mouvements modernes qui en diversifieront la portée sémiotique, dès lors en tension entre matérialité et spiritualité.

Répondant au désir de dégager des pistes de réflexion, certainement riches sur les plans esthétique et sémiologique, l'ouvrage n'a pas la prétention de questionner plus avant le transfert institutionnel qu'a connu le vocabulaire des «arts plastiques» au tournant des années soixante-dix ni du détachement progressif des artistes postmodernistes à son égard, mais pourrait préparer le terrain à une telle entreprise.

— *Marie-Ève Charron*

N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1999, 354 pp.

Can we imagine ourselves “seamlessly articulated with intelligent machines”? This is just one of many claims which Hayles makes for the posthuman. Through a bold traverse across the history of cybernetics, with all the major players implicated, Hayles maps out the territory from whence information lost its body, to the creation of the cyborg as a technological artifact and cultural icon and finally to the way the human is giving way to a different construction called the posthuman.

The first few chapters of this book look at the three waves of cybernetics — homeostasis, reflexivity and virtuality. With a touch of irony, Hayles illustrates the contributions of the Macy conferences of 1943-54 and even goes so far as to include a section on Janet Freed who transcribed the words of Norbert Wiener, Claude Shannon and Gregory Bateson, among others, from audio tape into type. This seemingly anecdotal inclusion is indicative of Hayles' allegiance to embodiment as a major component of the posthuman. Just as we cannot separate

the woman who was responsible for relaying the information from the discoveries of the Macy conferences, we cannot take agency out of the posthuman picture.

By devoting major sections of this book to the writings of Philip K. Dick, William S. Burroughs and Bernard Wolfe, Hayles supports her argument for the maintenance of the liberal subject. Her presentation of works of literature, in parallel with scientific investigations, has always made Hayles engaging for artists. By the end Hayles has us almost convinced that the posthuman "is not a question of leaving the body behind but rather of extending embodied awareness in highly specific, local and material ways that would be impossible without electronic prosthesis." — *Caroline Langill*

**Rosalind E. Krauss, *Bachelors*,
Cambridge, MA and London:
MIT Press, 1999, 236 pp.,
ill. b. & w.**

During my reading of this deftly written book, there was a continued questioning regarding how the "bachelors" in the title function to sum up the work of nine women visual artists. But this, I realize, is the point. Krauss examines the achievements of Claude Cahun, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Louise Lawler, Sherrie Levine, Dora Maar, Agnes Martin, Cindy Sherman and Francesca Woodman through a detailed visual and conceptual analysis that moves beyond a consciousness of exclusion through naming, which has been essential to feminist dialogue over the last three decades.

The "bachelor apparatus" is a discursive position that draws from Krauss' previous research on surrealism. In the author's terms, a "categorical blurring," that includes the surrealist strategies of *formlessness*, *alteration* and *declassing*, is used by these "bachelors," for example, the "part object" of the sculpture of Bourgeois and the formless of the images of Sherman. This strategy disrupts the fixed position of the viewer as much as that of the viewed. Consequently, the meaning of the object and the conditions of the "objective language" are reconsidered, or in a sense dispensed with, to enter, as Krauss defines, a

"fluidity in the field of the Imaginary" that allows for positions within a "discursive horizon" that are occupied by more than one gender at once (Duchamp, of course, stands as a primary example). Krauss writes in her introduction, "art made by women needs no special pleading"; this book provides a scholarship of excellence to place these women artists within the history of art. — *Petra Rigby Watson*

Mathieu Kessler, *Les Antinomies de l'art contemporain*, Presses universitaires de France, Paris, 1999, 236 p.

La théorie esthétique semble décidément peu encline à en finir avec son obsession du *readymade*. Pour Mathieu Kessler, comme pour tant d'autres, c'est en effet l'œuvre de Duchamp qui a conduit à l'impasse dans laquelle se trouve, selon lui, le débat contemporain, à savoir à un champ discursif où s'opposent de manière apparemment insoluble, deux thèses quant à la validité des œuvres, chacune s'appuyant sur des critères, en apparence, légitimes. Cette «antinomie» de la critique d'art contemporaine s'articule, selon l'auteur, autour des conceptions de production *spécifiquement artistique* — s'appuyant sur une exigence plutôt traditionnelle de satisfaction esthétique — ou seulement *générique*, en accord avec une définition bien plus élargie de l'art, qui s'abstient de lui attribuer une quelconque spécificité. C'est sans doute le kantisme qui représente l'expression la plus achevée de la première conception (la thèse), Duchamp étant la figure emblématique de la seconde (l'antithèse). Puisqu'elle repose sur la notion, pré-supposée commune, d'*œuvre d'art*, la célèbre description kantienne de l'antinomie du jugement de goût n'est plus, depuis l'avènement du *readymade* et la généralisation des techniques de reproduction, en mesure de rendre compte d'une situation où c'est moins la *valeur esthétique* de telle ou telle œuvre qui est contestée que son *appartenance* même au champ artistique.

Si l'ambition affichée est louable — il s'agit de formaliser tous les arguments possibles dans le débat contemporain —, le lecteur se demande si la mise en perspective du

différend que propose l'auteur permet en fin de compte de sortir du cercle où les uns ont toujours raison contre les autres. En ce sens, cet ouvrage reflète malgré lui le décalage qui sépare les enjeux de la théorie esthétique universitaire — fascinée par les subtilités du *readymade* qu'elle ne cesse de découvrir — du processus de réception des œuvres contemporaines tel qu'il est mené par la critique d'art. — *Stephen Wright*

Jorge Ribalta, ed., *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Barcelona, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Unión de asociaciones de artistas visuales, 1998, 360 pp.

How does art fit into the administration of the welfare state? Can art benefit from public funds and provide a public service? Such questions, though founded on nostalgia for both professional recognition and economic redistribution, are nonetheless useful when it comes to evaluating the various structures devised to secure the production of art. Today, the tide has turned on publicly funded support for the arts: overfed FRACS (Fonds Régional d'Art Contemporain), a waning NEA (National Endowment for the Arts) and a post-Thatcherite Arts Council mark the end of state-subsidized plurality.

Jorge Ribalta has carried out thirty-three interviews with artists and cultural administrators, offering a detailed picture of this ongoing restructuring. Historically, the book moves from postwar cultural programming to the overwhelming commodification of culture; but the neo-liberal context in which the conversations take place makes museum directors talk like desperate fundraisers, while artists avert their eyes to find new sources of income. The interview with philosopher Rainer Rochlitz opens a new line of discussion about the paradoxical status of artistic autonomy in a subsidized sector of society. Whereas artists like Hans Haacke engage in critical intervention in the same spaces that support their recognition, others, like Andrea Fraser, en-

gage in institutional negotiation, transforming an antagonistic paradigm into a viable intervention in social space. As the heterogeneity of the book shows, what is "public" can no longer be defined with a strict set of rules, but as a space made up of practices of all kinds. The real issue, in fact, is no longer between redistribution or recognition, but rather a reconsideration of what cultural production actually is. — *Carles Guerra*

Michel Ribon, *Parcours initiatiques de la nature à l'art*, Éditions Kimé, Paris, 1999, 254 p.

Tandis que R. Rochlitz réinvente l'esthétique à partir d'une théorie qui fera la part belle à l'argumentation et que J.-M. Schaeffer souhaite plus simplement un retour à une esthétique qui donnera congé aux diverses théories spéculatives sur l'art, Michel Ribon, également philosophe, propose de nouveau une lecture des œuvres à partir d'une ontologie phénoménologique. En effet, c'est parce qu'il y a, selon lui, une «métaphysique latente en tout art» que l'expérience esthétique peut se transformer en une «expérience initiatique qui nous établit dans les parages de l'Être».

À partir de textes publiés antérieurement, l'auteur soutient dans ce livre une thèse où la philosophie comme discours sur l'Être accompagne le travail artistique dans son exploration du dévoilement de la vérité à travers la nature. Dans la mouvance des théories romantiques, il prête à l'art une «vocation magique» qui va déployer par son pouvoir de révélation et de métamorphose une émotion qui se cache aux confins du réel. Ainsi, l'art et la nature sont pensés sous l'angle d'une imagination régénératrice et inventive rendant le monde plus habitable. L'art, plus naturellement que la philosophie, a le don de «crever la peau des choses». Or, ce pouvoir d'enchantement du réel nous le devons à l'artiste créateur qui sait rendre visible ce que la nature retient. Grâce à la *mimésis*, il est apte à faire parler la nature et susciter ainsi l'accès à une dimension originaire d'où surgira la «sacralité» propre à l'art.

Évidemment, puisqu'il s'agit d'une vieille liaison où la vue est

favorisée, c'est vers la peinture, et celle de paysage surtout, que son appréciation de l'art sera orientée. Que ce soit avec Friedrich, Chardin ou Cézanne, l'art qu'estime Ribon s'arrête au seuil du xx^e siècle. Mis à part quelques mots consacrés aux *Body Art* et au *Land Art*, très peu de

place sera faite à l'art contemporain. Est-ce à dire que, si l'art est encore le lieu privilégié de «l'affirmation de la vie» et qu'ainsi «il ne saurait mourir», les œuvres d'aujourd'hui, à trop s'écarter du chemin de la nature, ont perdu leurs «vocations ontologiques»? – *André-Louis Paré*

CATALOGUES / CATALOGUES

Michèle Waquant. Médianes, textes de Louise Déry, Michel Enrici, Philippe Cyrrounik, Nicole Gingras et Michèle Waquant, Galerie de l'UQÀM, Éditions N. Gingras, Montréal, 1999, 128 p., ill. n. et b. et coul.



tiste pour capter et livrer des images. Liens, circulations, entrecroisements, rencontres – mené par ces motifs, un parcours se trace sous forme de photographie, de vidéo, de dessin, de peinture, d'aquarelle et d'écriture.

Tout comme l'exposition, l'ouvrage permet de découvrir, entre autres, les liens qu'entretient l'artiste avec la peinture qui, pour elle, «est un moyen privilégié d'étudier des rapports d'espaces, d'échelles, de lumière» (p.48). Au fil d'une conversation entre Michèle Waquant et la commissaire Nicole Gingras, se dégage le portrait d'une artiste attentive au monde extérieur, témoin du temps qui passe et engagée, non sans humour, dans une quête de sens dans l'anodin. Des textes de l'artiste, dont la plume est un savoureux mélange d'anecdotique et de poétique, servent de contextes élargis à une démarche consacrée à l'observation. Dans son essai intitulé «Le Regard à l'œuvre», Nicole Gingras analyse avec une grande sensibilité le rapport de l'artiste au temps, à l'espace et au monde, ainsi que les axes et les éléments formels de sa production. En fin de parcours, une filmovidéographie, une notice bibliographique et une description des œuvres vidéographiques très bien documentée complètent cet ouvrage impeccablement réalisé. – *Colette Tougas*

Publié en collaboration avec les Éditions N. Gingras, ce catalogue accompagne une exposition qui a été présentée cette année à la Galerie de l'UQÀM et à celle de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Marseille et qui le sera, l'an prochain, au Centre Régional d'Art Contemporain de Montbéliard. Consacrée à la pratique polyvalente de Michèle Waquant, le catalogue propose une percée éclairante sur les différents médiums utilisés par l'ar-

LIVRES D'ARTISTE / ARTISTS' BOOKS

The Little Cockroach Press, Toronto: Art Metropole, 1996-1999 and continuing.

The Little Cockroach Press, launched in April, 1996, by Roger Bywater and AA Bronson through Art Metropole, has to date published fourteen pamphlet-sized books by Canadian and international artists.

More like sketches than finished pieces, the booklets do, however, usually form or imply loose narratives. But this, actually, is all that connects them editorially.

Exemplary books include Lucy Pullen's and Sandy Plotnikoff's photo-documentation (*untitled*, 1999) of the artists' absurdist performance at a department store.

They try on different garments but leave them on before donning the next ones. Garishly coloured multiple layers of, for example, turtle-neck sweaters and ear muffs, cause the performers to appear covered in readymade colour field abstractions.

Most notable of the publications, however, is Alfredo Jaar's *August 29, 1994* (1997), because of its innovative use of the natural linear narrative form of page-turning. In his book, Jaar condemns the human and environmental cost of war

without showing violence. Instead, he depicts the surrounding natural beauty of a war zone through colour photographs of picturesque areas near the conflict that are likely to be destroyed. Only in a rough sketch at the end of the book do readers learn that a mass grave of five hundred bodies is located near these fields and roadways.

Despite the significance of The Little Cockroach Press' publications, a diversity in quality weakens them. It would be ideal if they remained eclectic yet cohesive. – *Earl Miller*

ADDENDUM

In issue #95, the photographer for the images of Rodney Graham's *Coruscating Cinnamon Granules* was inadvertently left out. His name is Peter MacCallum.



Holly King, *Abandon (Forlorn)*, 1999
Collection de l'artiste, collection of the artist

DU 23 SEPTEMBRE
AU 5 DÉCEMBRE 1999
SEPTEMBER 23
TO DECEMBER 5, 1999

HOLLY KING

Territoires de l'imaginaire
Landscapes of the Imagination

L'exposition est organisée et mise en circulation par le Musée canadien de la photographie contemporaine, qui est affilié au Musée des beaux-arts du Canada. Elle est présentée dans le cadre des activités du Mois de la photo à Montréal.



Musée des beaux-arts de Montréal
Paul-Lion Jean-Noël Desmarais
1380, rue Sherbrooke Ouest
Renseignements : (514) 285-2000
ou www.mbam.qc.ca



99
Du 10 septembre au 16 octobre 1999
DOCUMENTS ET MENSONGES

**Douglas Gordon
Mathew Jones
Stephen Moore
Cornelia Parker**

Commissaire : André Martin

Publication bilingue avec les textes d'André Martin et de Denis Lessard, illustrée avec les reproductions des oeuvres exposées en galerie. - Disponible dès le 16 octobre 1999.

Optica
Pour la tenue de cette exposition, OPTICA remercie le British Council, la Frith Street Gallery de Londres, la Lisson Gallery de Londres et la Sammlung Goetz pour le prêt de l'oeuvre de Douglas Gordon. La galerie tient également à remercier le Conseil des Arts du Canada pour son appui dans le cadre du programme Aide aux expositions et à la diffusion pour la publication.

Du 28 octobre au 4 décembre 1999

Sylvie Readman

FIN DE SIÈCLE

Commissaires : François Dion, Luis Jacob

Optica

UN CENTRE EN ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste-Catherine ouest, espace 508,
Montréal (Québec), H3B 1A2
Téléphone: (514) 874-1666,
Télécopieur: (514) 874-1682
e-mail: optica@dsuper.net

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

photographie

Paul Lowry

11 septembre — 9 octobre 1999

sculpture

Maria Shériff

16 octobre — 13 novembre 1999

peinture

Josée Pellerin

20 novembre — 18 décembre 1999

événement musical
didgeridoo et percussions

**Pierre Chartier
René Brind'Amour**

le 26 septembre 1999 à 15h00



372, rue Ste-Catherine Ouest, espace 403, Montréal (Québec) H3B 1A2
tél. / téléc. : (514) 874-9423 b312@cam.org
www.cam.org/~b312

la galerie est ouverte du mardi au samedi de 12 h à 18 h

B-312 remercie ses membres et donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. La galerie est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

JEAN-MARIE MARTIN

PAYSAGES DOMESTIQUES

Vernissage le 9 Octobre, de 14 h à 17 h

GALERIE TROIS POINTS

372, Rue Sainte-Catherine Ouest
Porte 520, Montréal, PQ, Canada H3B 1A2
Tél. : 514-866-8008

galerietroispoints.qc.ca

Du 9 Octobre au 6 Novembre, 1999



Lancement du catalogue

PAYSAGES HORS-CADRE

par MONA HAKIM

sur l'oeuvre
de **JEAN-MARIE MARTIN**

Rober Racine

9 octobre - 20 novembre 1999

Betty Goodwin

27 novembre 1999 - 22 janvier 2000

Galerie René Blouin

372, rue Sainte-Catherine Ouest, ch. 501
Montréal, Qc. Canada H3B 1A2
(514) 393-9969 fax: 393-4571 - g.rb@videotron.ca

avec l'appui du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

04.09.99 – 03.10.99

Annabel Howland, Arthur Kleinjan et Gianni Plescia
dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal – volet néerlandais

09.10.99 – 07.11.99

Michel de Broin (dans les deux salles)
Josée Corriveau (projet extérieur)

SKOL

13.11.99 – 12.12.99

Nicolas Baier (dans la grande salle)
Katie Bethune-Leamen (dans la petite salle)

SKOL remercie ses membres et ses donateurs,
ainsi que le Conseil des arts et des lettres du Québec,
le Conseil des Arts du Canada
et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

Centre des arts actuels SKOL

460, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 511
Montréal, Québec H3B 1A7

tél. : 514.398.9322
télé. : 514.871.9830

skol@cam.org
www.cam.org/~skol

LA-CENTRALE
GALERIE POWERHOUSE

9 octobre au 6 novembre 1999

Murielle Dupuis Larose

Salle médiatique

Dara Gellman et Leslie Peters

13 novembre au 11 décembre 1999

Diane Landry Marla Hlady Simone Jones

Diane Morin Paméla Landry

Commissaire : Paméla Landry

Salle médiatique

Su Rynard

460, Sainte-Catherine ouest, espace 506,
Montréal, QC H3B 1A6
tél. (514) 871-0268 téléc. (514) 871-9830
adresse électronique: central@cam.org
site web: www.cam.org/~central

La Centrale remercie le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, ainsi que ses membres.

Du 16 septembre au 17 octobre 1999

Cleave une exposition de
Lorna Brown

Du 21 octobre au 21 novembre 1999

une exposition réunissant des œuvres de
August Walla

Du 2 décembre 1999 au 30 janvier 2000

D'elles une collaboration spéciale de
Loly Darcel & Lorraine Oades

Dazibao, centre de photographies actuelles

4001, rue Berri, espace 202
Montréal (Québec) H2L 4H2
téléphone : (514) 845-0063
télécopieur : (514) 845-6482
dazibao@cam.org

La galerie est ouverte du mercredi au dimanche
de midi à 17h et nos bureaux du lundi au vendredi
de 10h à 17h.

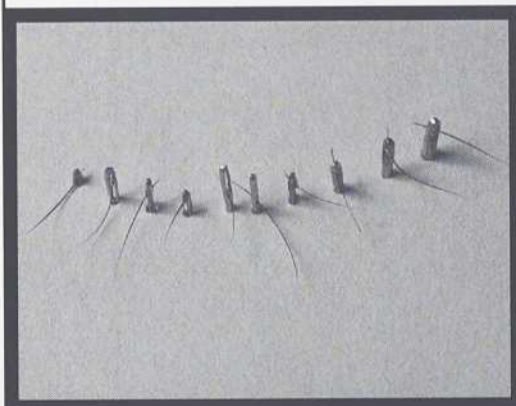
Dazibao remercie ses membres et ses donateurs.
Dazibao reçoit l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec,
du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts
de la Communauté urbaine de Montréal.

15 janvier – 13 février 2000

Claudine Cotton

26 février – 26 mars 2000

Anne Seton-Sykes



appels de dossiers:

programmation régulière :
le 1^{er} septembre et le 15 janvier

projets spéciaux : en tout temps

articule

4001 Berri, Salle 105, Montréal, Qc, H2L 4H2
téléphone : 514-842-9686, fax : 514-842-2144
articule@cam.org/www.cam.org/~articule

articule remercie ses membres, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

image : Claudine Cotton

D
A
Z
I
B
A
O

PROGRAMMATION AUTOMNE 99

Cinq artistes à la Maison Gomin

Patrick Altman (Québec)
Murielle Dupuis-Larose (Québec)
Pierre Giner (France)
Karen Pick (Québec)
Michel St-Onge (Québec)

Collectif in situ dans un pénitencier désaffecté
Du 3 septembre au 3 octobre

Pierre Ringuette (Québec)
Résidence in situ
Du 12 octobre au 11 novembre

Sabine De Coninck (Belgique)
Résidence in situ et intervention
dans le paysage urbain
Du 17 novembre au 19 décembre

185, rue Christophe-Colomb Est, Québec (Qc), G1K 3S6
Téléphone : 418.529.2715 Courriel : blanche clic.net



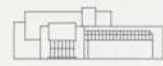
MUSÉE D'ART DE JOLIETTE



LA CAMÉRA DANS L'OMBRE

LA DOCUMENTATION PHOTOGRAPHIQUE ET LE MUSÉE
12 septembre 1999 - 2 janvier 2000

aussi :
LA NATURE TRANSFORMÉE. 150 ANS DE NATURE MORTE AU M.B.A.C.
PORTRAITS D'ARTISTES. PHOTOGRAPHIES DE JEAN-MARIE SAVAGE



MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

145, rue Wilfrid-Corbeil, Joliette Canada J6E 4T4
(450) 756-0311 www.bw.qc.ca/musee.joliette

30 octobre
au 4 novembre
1999

**festival
du cinéma**
international
en abitibi-
témiscamingue



TÉLÉPHONE
819 - 762 - 6212
TÉLÉCOPIEUR
819 - 762 - 6762
INTERNET
www.telebec.qc.ca/fciat
COURRIEL
fciat@sympatico.ca

Loly Darcel

petite histoire naturelle, fragile bis

GALERIE LE LIEU

QUAI DE ROHAN

MAISON DE LA MER

56100 LORIENT, FRANCE

TÉL : 02.97.21.18.02

FAX: 02.97.84.03.78

du 16 septembre au 17 octobre

vernissage le jeudi 16 septembre à 18h.
du mardi au samedi de 11h à 19h
dimanche de 15h à 18h



Ambassade du Canada à Paris
Conseil des Arts et des Lettres du Québec

GALLERY 101 • GALERIE 101

EXHIBITIONS

11.09.99-16.10.99

MACHINATE a projection in two movements

Laiwan

28.10.99-04.12.99

FACE VALUE

Eliza Griffiths, Carmen Ruschiensky, Daniel Sharp

Anne Grace, guest curator

PUBLICATION

image/duration: installations of the moving image

Texts by T. Dallett, M. Boyce, B. Godard, M. Langlois, L. U. Marks,
R. Shields, W. Straw. \$12.

236 Nepean Street
Ottawa, ON K2P 0B8
t (613) 230 2799
f (613) 230 3253
www.gallery101.org

MOHAMED EL BAZ, CHANTAL GERVAIS, DIANE GOUGEON,
GERMAINE KOH, AERNOUT MIK, MARYLÈNE NEGRO,
NADINE NORMAN, MICHAEL SHAOWANASAI

In All the Wrong Places

until 21.11.99

Discernment: Recent Acquisitions from the Contemporary Collection

23.09.99-21.11.99

Ron Noganosh

09.12.99-27.02.00

In collaboration with the Woodland Cultural Centre

The Ottawa Art Gallery | La Galerie d'art d'Ottawa
2 Daly, Ottawa, Ontario K1N 6E2 (613) 233-8699

www.cyberus.ca/~oag

oagGAO



Grey Lands

Technology, the internet and your next home

Oct. 2-9, 1999

LeBreton Flats, Ottawa

A project by Artengine and Kit

Rien que les faits?

Les approches documentaires
contemporaines **Just the
Facts?** Contemporary
Documentary Approaches

Patrick Altman, David Askevold, June Clark,
Carole Condé/Karl Beveridge, Vid Ingelevics,
Mark Lewis, Brenda Pelkey, Jane Ash
Poitras, Henri Robideau, Jayce Salloum

24 09 1999

16 01 2000

Musée canadien de la photographie contemporaine
Canadian Museum of Contemporary Photography

1, Canal Rideau, Ottawa (613) 990-8257 <http://mcp.beaux-arts.ca>
Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.

1 Rideau Canal, Ottawa (613) 990-8257 <http://cmcp.gallery.ca>
The CMCP is an affiliate of the National Gallery of Canada.

Canada

Stan Douglas

25 SEPTEMBER - 21 NOVEMBER 1999

Stan Douglas is organized and circulated by the Vancouver Art Gallery with support from The Canada Council for the Arts

Supported by The Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council, and the Toronto Arts Council, an arm's length agency of the City of Toronto.

The Power Plant
Contemporary Art Gallery

Ⓞ Harbourfront centre

231 Queens Quay West, Toronto, ON, M5J 2G8
Tel 416 973 4949 Fax 416 973 4933

Lily Markiewicz

Promise

August 26 to October 24, 1999

Portal

Carmelo Arnoldin
Judith Schwarz

November 4 to
December 19, 1999

The Koffler Gallery

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

tel (416) 636-1880 x268
fax (416) 636-5813

Hello, it's me
installation by
Elizabeth LeMoine
September 15 - October 16

Promise
performance and video by
Tamami Asada
Liz Baulch & Deb Strutt
Lucy Gunning
Louise Liliefeldt
Anne McGuire
Pipilotti Rist
Judy Radul
curated by
Deirdre Logue
September 15 - October 16

XXYYZ
a 20th anniversary celebration
October 27 - November 27

CALL FOR SUBMISSIONS
Time-based Art: 15 September 1999
Visual Art: 1 November 1999

YYZ Artists' Outlet
401 Richmond St. West
Suite 140 Box 61
Toronto, Ontario M5V 3A8
tel/416.598.4546 fax/416.598.2282
yyz@interlog.com www.interlog.com/~yyz

YYZ

YYZ is supported by its members, the Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council and the City of Toronto, through the Toronto Arts Council.

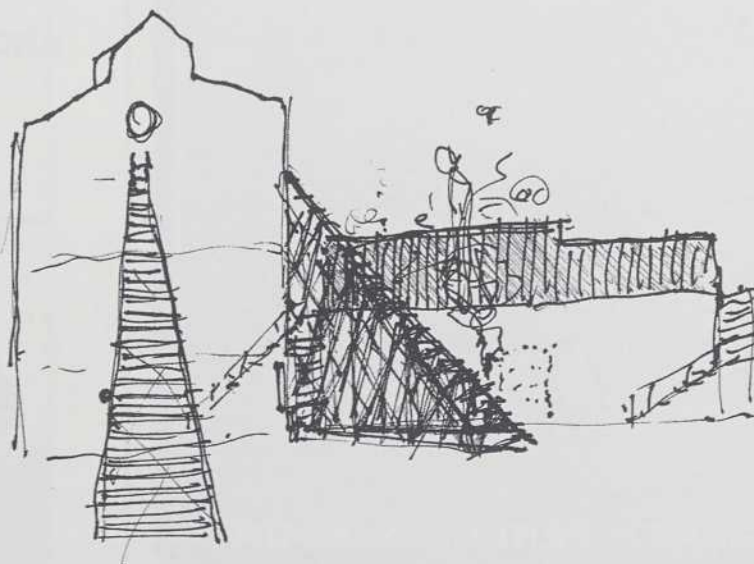
STÉPHANE GILOT *Bull's Eye* •

The PIT • 17 Morrow Ave,

TORONTO • July 15 to the

end of November 1999 •

a large-scale outdoor installation



265A Queen St. W.
Toronto, Ontario M5V 1Z4
tel: 416 979-7874
fax: 416 979-3390

**PAUL
PETRO**

Art Gallery of York University

Philippe Van Snick

October 14 – December 12, 1999

An artist's book will be published in collaboration with Yves Gevaert, Brussels. Text by Walter Klepac.

Public dialogue:
Andy Patton and Philippe Van Snick
Thursday, October 14, 7 PM

SUPPORTED BY THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS.

ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY
N145 Ross Building, 4700 Keele Street
Toronto, Ontario, M3J 1P3
tel 416.736.5169

VISUEL(S)

revue d'arts

Une nouvelle revue française sur et pour l'art où
l'indisciplinarité guide toutes ses recherches

N°7&8-Septembre 1999 Canada 2

Jocelyne ALLOUCHERIE
Melvin CHARNEY
Diane GOUGEON
Alain LAFRAMBOISE
Louis CUMMINS
Véra FRENKEL
Pierre THIBAUT
Jean-François PROST
André MARTIN
ART-TORONTO 2

Le concept de mobilité

Véronique MONDOU
Paul ARDENNE
Jacques LEVY

N°9-Février 2000 Portrait(s)

Alain SILLY, artiste rural
Expérience(s)

POINTS DE VUE MULTIPLES
sur l'art contemporain :

Christine MACEL
Paul ARDENNE
Yves AUPETITLOT
Nicolas BOURRIAUD
Jean-Charles MASSÉRA
et bien d'autres

Thématique(s)

LE CONCEPT D'ALTÉRITÉ EN ART :
Elisabeth WETTERWALD
Jac FOL

OFFRE SPECIALE D'ABONNEMENT : \$ CAN 34 pour 3 N° (avec ce coupon comme preuve)

Contact : Christophe LE GAC au Tél. : 33 (2) 35 15 08 72 par
fax : 33 (2) 35 15 08 72 ou par courriel : parpaings@jmplace.com
Adresse : 26, rue Edouard Adam 76000 Rouen France

PETAL PUSHERS

David Merritt, Tomiyo Sasaki, Chrysanne Stathacos and Laura Vickerson
co-curated by Marnie Fleming and Su Ditta

August 14 to October 3
in Gairloch Gardens

Sponsored by Erin Park Lexus Toyota

dial H-I-S-T-O-R-Y

Johan Grimonprez
August 14 to October 3
at Centennial Square

Produced in association with V tape
Sponsored by Erin Park Lexus Toyota

ONE THING AFTER ANOTHER

Works from the Permanent Collection
October 23 to January 2
in Gairloch Gardens

RUNNING FENCE

Geoffrey James
October 16 to December 5
at Centennial Square

This exhibition is organized and
circulated by Presentation House Gallery

oakville galleries

OFFICES
1306 Lakeshore Road East
Oakville, Ontario L6J 1L6
Tel (905) 844-4402
Fax (905) 844-7968

www.hhpl.on.ca/signs/oakgal/index.htm
oakgalleries@idirect.com

at Centennial Square
120 Navy Street

in Gairloch Gardens
1306 Lakeshore Road East

Admission to galleries is free



LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1917

THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS
SINCE 1917

Celebrating Canadian Artists

CALL FOR ARTISTS

Here's your chance to display your
work at Canada's largest trade show
with over 25,000 retailers at

"The Gallery" at the Spring CGTA Gift Show

This juried exhibition will feature
works from each province and
is open to all media.

One special art piece will be chosen
and recognized with a \$2000.00 cash prize!

DEADLINE FOR ENTRIES
IS NOV 15/99.

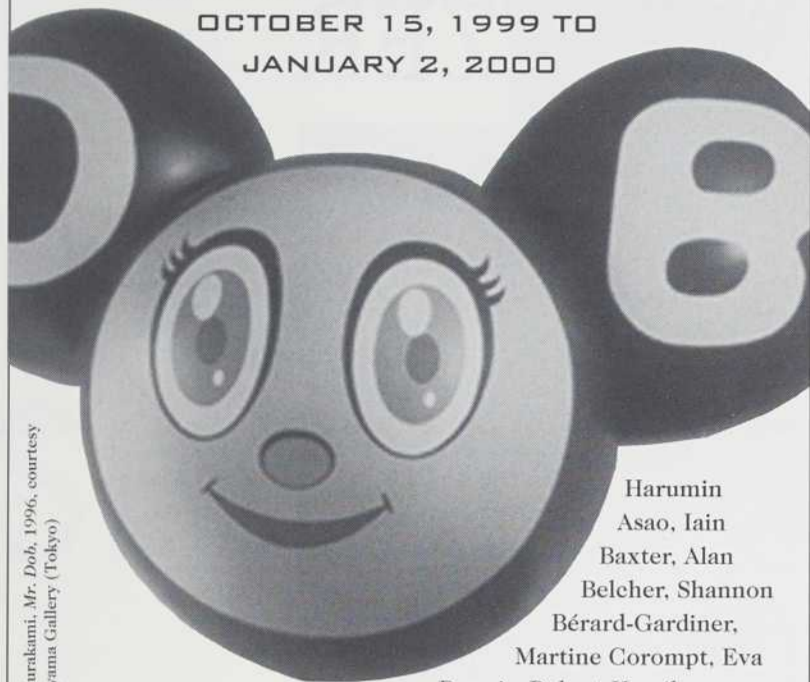
Send resumes and slides of
your work along with a stamped,
self addressed envelope to:
Margo Vanderlee, Canadian Gift
& Tableware Association
42 Voyager Court South
Etobicoke, ON M9W 5M7
Tel. 416-679-0170, ext. 225
Fax. 416-679-0175



Fluffy

Curated by Anthony Kiendl
Organised by Dunlop Art Gallery

OCTOBER 15, 1999 TO
JANUARY 2, 2000



Takashi Murakami, Mr. Dob, 1996, courtesy
Tomio Koyama Gallery (Tokyo)

Harumin
Asao, Iain
Baxter, Alan
Belcher, Shannon
Bérard-Gardiner,
Martine Corompt, Eva
Dennis, Robert Hamilton,

General Idea, Kazuhiko Hachiya, Mike Kelley, Anda Kubis,
Maud Lewis, Jefferson Little, Kaoru Motomiya, Takashi
Murakami, Izumi Tachiki, Patrick Traer, Ryan Rice and
Tjarda Sixma



Research made possible with the assistance of a Japan/Canada
Grant. Presented with the financial assistance of The Canada
Council for the Arts and the Saskatchewan Arts Board.

REGINA PUBLIC LIBRARY 2311 12TH AVENUE REGINA
S4P 3Z5 TEL 306 1 777 6040 FAX 306 1 777 6221
WWW.DUNLOPARTGALLERY.ORG

CONTEMPORARY Art Gallery

NOBUYOSHI ARAKI

sept 11 - oct 16

JUDY RADUL

oct 23 - nov 6

Rehearsal

DANIEL CONGDON

nov 13 - dec 23

Shape

555 Hamilton St. Vancouver BC Canada V6B 2R1 Tel: 604 681-2700
e-mail: cag@axionet.com Fax: 604 683-2710



The Contemporary Art Gallery gratefully acknowledges the financial support
of the Canada Council for the Arts, the City of Vancouver, the Government of
British Columbia through the BC Arts Council, and our members.

THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS
SINCE 1957

LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957



Photo: C.D. Hoy, untitled, ca 1910s

Sept. 4 to Oct. 17

First Son: Portraits by C.D. Hoy

Curator Faith Moosang
Assistance from the Barkerville Historic Town.

The book is co-published by PHG
and Arsenal Pulp Press.

Supported by the British Columbia Heritage Trust,
Barkerville Historic Town and The Friends of Barkerville,
The Hamber Foundation, School of Media Arts/Emily
Carr Institute of Art & Design and the Canada Council
for the Arts.

Oct. 21 to 31

Return of the Corpse

A gallery fundraiser featuring "exquisite corpse" photomontage/drawing
works by an international array of artists.

Nov. 6 to Dec. 19

By Land & Sea: Prospect & Refuge

Marian Penner Bancroft

Curator Karen Henry

Supported by the Canada Council for the Arts.

Presentation House Gallery

tele 604 986 1351 fax 604 986 5380 Website: www.presentationhousegall.com



TRUCK 815 FIRST STREET SW CALGARY AB

JOHN A. SCHWEITZER



• *The Arcadian Suite* •

RECENT COLLAGES • TO MARK *the* 250th ANNIVERSARY of GOETHE'S BIRTH
DR. JAMES MILLER, GUEST CURATOR • 22 SEPTEMBER - 30 OCTOBER 1999
GOETHE-INSTITUT • 163 KING STREET WEST, TORONTO M5H 4C6 416.593.5257



PARACHUTE

OFFRE SPÉCIALE SPECIAL OFFER



ABONNEZ-VOUS . SUBSCRIBE

OU . OR

OFFREZ UN ABONNEMENT EN CADEAU . OFFER A GIFT-SUBSCRIPTION

ET . AND

PROFITEZ D'UNE REMISE DE 25% SUR LE TARIF

D'UN AN OU DE DEUX ANS . SAVE 25% OFF THE REGULAR RATE

ON A ONE-YEAR OR TWO-YEAR SUBSCRIPTION

(tarif individuel seulement . individual rate only)

CANADA › taxes comprises . taxes included

	1 an . year	2 ans . years
individu . individual	34\$ 26\$	57\$ 43\$

ÉTRANGER . FOREIGN › dollars canadiens . canadian dollars

	1 an . year
individu . individual	44\$ 33\$

+

RECEVEZ GRATUITEMENT, AU CHOIX, UN NUMÉRO PARMIS LES SUIVANTS

RECEIVE A FREE COPY OF ONE OF THE FOLLOWING ISSUES

91 › été. Summer 1998 › *QUE PEINDRE?* . *WHAT PAINTING?*, comprenant une section de 16 pages en couleur . including a 16 colour page section

92 › automne . Fall 1998

93 › hiver . Winter 1999

94 › printemps . Spring 1999

95 › été . Summer 1999



Prière de remplir l'enveloppe-retour ci-incluse et la retourner accompagnée de votre paiement.

Cette offre spéciale est valable pour les **nouveaux abonnements individuels** seulement et prend fin le **15 décembre 1999**.

Please fill out the enclosed return envelope and send along with your payment.

This special offer is valid for **new individual subscriptions** only and expires on **December 15, 1999**.

distribution

PARACHUTE

Amérique du Nord/North America

Les Messageries de Presse Internationale Inc. (L.M.P.I.): 4001, boul. Robert, Montréal, Québec, Canada H1Z 4H6
tél./tel. (514) 374-9661; téléc./fax (514) 374-4742.

Pour connaître le point de vente le plus proche de chez vous au Canada, composez le 1-800-463-3246,
et aux États-Unis, le 1-800-263-9661. / To find out the nearest outlet in Canada, dial 1-800-463-3246,
and in the U.S., 1-800-263-9661.

Belgique, Espagne, France, Suisse Belgium, Spain, France, Switzerland

La Librairie du Québec: 30, rue Gay Lussac, 75005 Paris, France
tél./tel. 01 43 54 49 02; téléc./fax 01 43 54 39 15.

Amsterdam

Athenaeum Boekhandel

Luxembourg

Casino Luxembourg

[www.parachute.ca]