

6337 com

# Para-para-

017

I II III 2005

art contemporain contemporary art

gratuit \_ free



TORBJØRN RØDLAND,  
THE EXCORCISM OF MOTHER THERESA,  
PROGRESSIVE VIDEO/DVD, 2004;  
PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE  
PERMISSION DE GALLERI WANG,  
OSLO.

**Momentum, Festival nordique d'art contemporain**

**Moss**

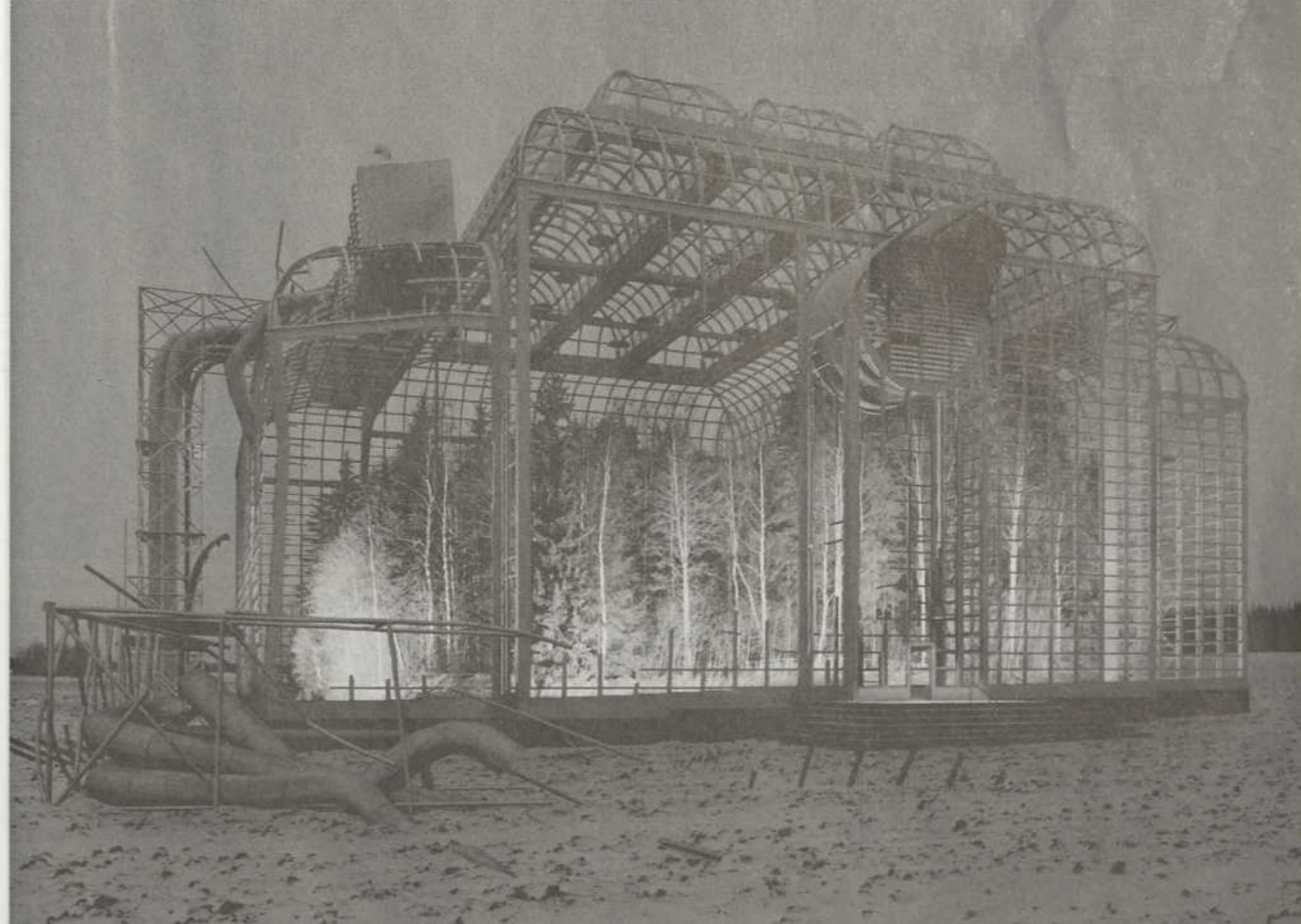
**Norvège**

**22 mai - 27 juin 2004**

La manifestation se présente au premier abord comme un festival restreint tout à la fois dans sa durée (à peine plus d'un mois) et dans son terrain d'investigation: cette troisième édition reste en effet centrée sur la création des pays nordiques (Islande, Norvège, Danemark, Suède et Finlande). Par ce positionnement autour d'une scène encore peu connue en tant que telle ainsi qu'un resserrement autour d'une exposition principale, là où l'idée reçue de la biennale d'art contemporain veut qu'elle soit un événement considérablement plus diffus, « Momentum » est délibérément à contre-courant. Et à l'échelle d'un commissariat d'exposition restreint à trente-neuf artistes, lequel, loin de se placer sous la bannière d'une problématique fermée, est mené autour d'une non-thématique de circonstance: les conditions de vie dans les pays nordiques. Une part importante du catalogue de Momentum est ainsi consacrée à l'analyse d'indices démographiques, économiques et sociaux en Scandinavie, parallèlement, de nombreuses contributions (notamment celle du sociologue danois Peter Abrahamson) s'interrogent sur les fondements et la durabilité du modèle d'État social qui est le dénominateur commun des pays autour desquels s'ancre l'exposition. Avec de tels enjeux locaux, c'est donc le risque du chauvinisme que prennent les deux commissaires, Caroline Corbetta et Per Gunnar Tverbakk, et pourtant il s'agit dans les faits de mettre en place les conditions de compréhension d'une scène artistique difficile à aborder si on ne connaît pas l'arrière-plan politique de sa progressive émergence internationale. Et pour cela de faire un clin d'œil à des États providence enclins à apporter un soutien conséquent à la création contemporaine, tels que le monde en connaît peu, si l'on excepte le modèle culturel français,

tout en proposant le contrepoint du standard répandu de la biennale globalisante qui nivelle la création mondiale et élude souvent les disparités économiques et culturelles qui régissent les œuvres exposées.

Et pourtant, en parcourant l'exposition principale de Momentum 2004, il était peu aisé de déceler la trace des conditions de vie dans les pays nordiques. Si ce n'est dans deux installations qui, de plus, en interrogent sur un mode critique les fondements et l'historicité. Avec le projet *Ombud - The Institute for Improving Society* activé depuis 1999 (« Ombud » désignant la fonction de médiation d'État telle qu'on la retrouve sous un terme analogue en Allemagne, au Canada et en Grande-Bretagne), il s'agit pour Måns Wrangé d'établir une structure de réflexion démocratique apte à rééquilibrer l'aspect unidirectionnel du réformisme politique. Pour cela, des individus extérieurs aux sphères décisionnelles sont sollicités afin d'envisager des amendements civiques (par exemple, améliorer le système du service militaire suédois ou lutter contre la solitude de ceux qui subissent un isolement social). Un tel laboratoire d'idées et d'actions exposé sous la forme d'un cabinet de curiosité laisse tout autant songeur quant à la part d'engagement et à celle de parodie biaisée qu'il recèle, qu'au sujet de la pertinence esthétique d'une œuvre qui se propose avant tout comme un programme de médiation. La pièce de Wrangé constitue d'ailleurs une des rares digressions autoréférentielles du commissariat de l'exposition. Avec cette œuvre, il s'agit sans doute, dans le propos de Momentum 2004, de pointer les limites des démocraties scandinaves et de leur culture du compromis, de montrer à quel point elles restent encore des modèles à faire évoluer. Paradoxalement, plus légère est



ILKKA HALSO, THE MUSEUM, PHOTOGRAPHIE, 2004; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA GALERIE FRANK, PARIS.

la *Colonization* (2004) de Ragnar Kjartansson, activiste de la jeune scène de Reykjavik. Dans cette vidéo, l'artiste apparaît travesti en paysan islandais subissant passivement les violences physiques et verbales d'un colon danois. La référence historique à l'invasion de l'île par le Danemark et de manière plus générale à l'historiographie des pays scandinaves, dont les différents mouvements invasifs depuis le Moyen Âge (prises de contrôle successives de territoires de la mer du Nord et de la Baltique par le Danemark, la Russie et la Suède, colonisation des populations indigènes de Laponie...) peuvent encore parfois demeurer occultés sous couvert d'un discours de partage du développement économique dans toute la région, est plus qu'explicite, alors que l'indépendance de certains États nordiques ne remonte qu'au xx<sup>e</sup> siècle. En caisse de résonance, la pièce de Kjartansson se joue aussi de la dialectique hégélienne pour suggérer un cas de figure plus singulier et plus vicieux que serait l'acceptation de la domination du maître par l'esclave.

Légalement en retrait de ces problématiques, les œuvres d'Ilkka Halso et de Torbjørn Rødland apparaissent comme les plus intéressantes de *Momentum 2004*. Dans les photographies du Finlandais comme dans la vidéo présentée par le Norvégien, une critique d'après une modernité industrielle s'intègre dans un travail autour d'une des topiques nordiques, le paysage. Chez Halso comme chez Rødland, le décalage s'accompagne étrangement d'une force auratique délibérément contemplative, là où la mélancolie rieuse pourrait avoir pris. Dans les photographies du premier mettant en scène des fragments

de nature réhabilités et exposés comme des œuvres d'art ou comme des attractions populaires, si le péril écologique est central, le paysage n'en est pas moins magnifié. On retrouve une position assez similaire dans les images de Torbjørn Rødland faisant intervenir des stéréotypes humains de l'imagerie de mode et de publicité parés d'attraits urbains (accessoires, baskets, vêtements trop branchés pour des randonneurs...) en plein milieu de sites naturels qui ne sont pourtant pas banalisés. Dans *The Exorcism of Mother Teresa* (2004), vidéo fragmentée pour laquelle aucune clé de lecture n'est donnée, laissant le regardeur lui-même recomposer le fil du récit, s'opposent des questions de croyance (religion évoquée par la figure de Mère Teresa et mythologie populaire suggérée par des scènes d'écriture de lettres au Père Noël) et des plans de paysages sublimés. Chez Halso comme chez Rødland, c'est bien de cela dont il semble s'agir *in fine*: croire de nouveau, même après les catastrophes environnementales et plus généralement après les désillusions de la modernité.

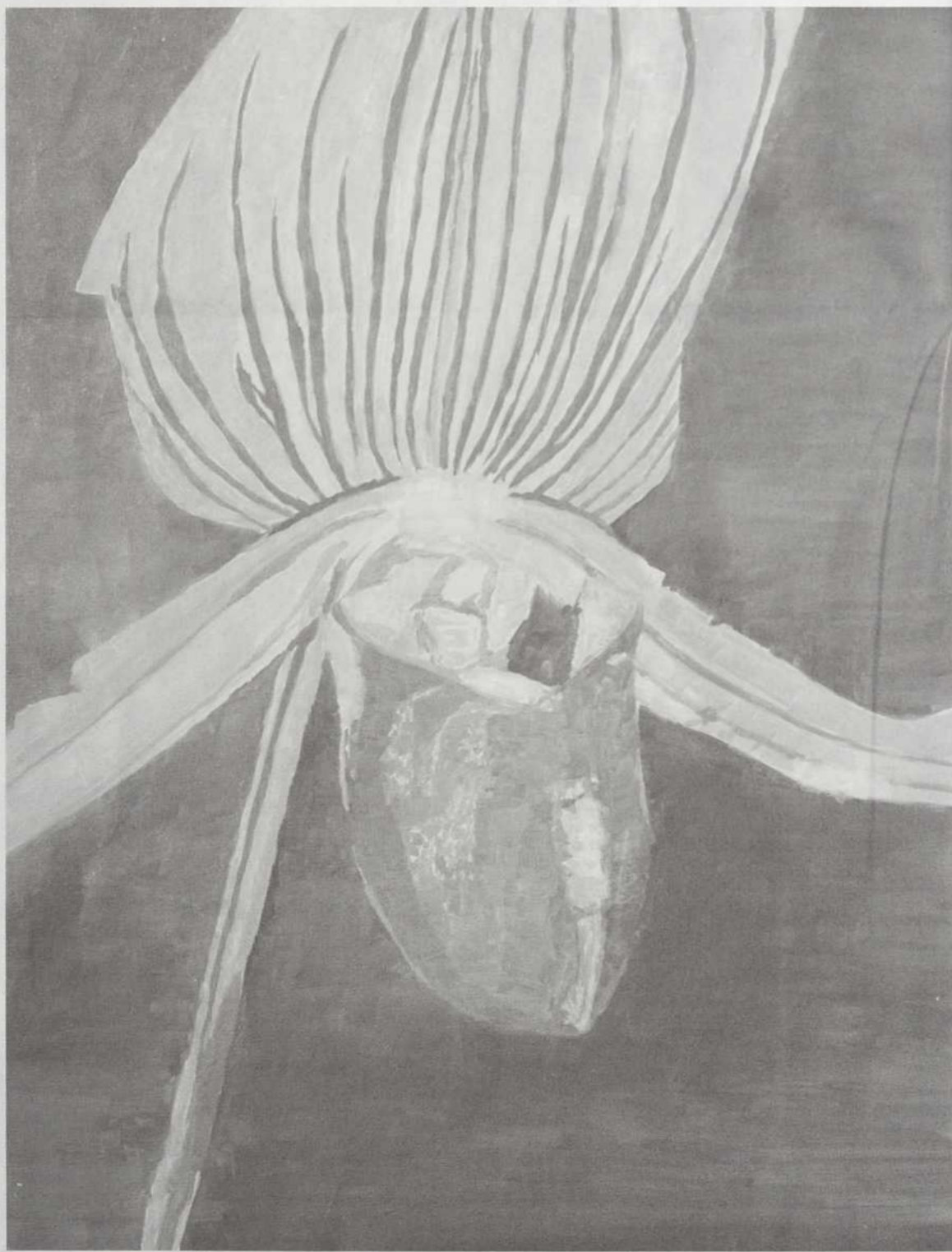
Une proposition très proche de celle de cette biennale recontextualisée, laquelle, loin d'être un phénomène local et anecdotique, tend à montrer que la démocratie du regardeur peut toujours exister. > Frédéric Maufra

L'auteur est critique d'art indépendant, il collabore à plusieurs revues, notamment *L'œil* (Paris), *L'Art même* (Bruxelles) et *Neue Review* (Berlin). Il enseigne par ailleurs aux universités Paris X et Paris XII.

fmaufra@mageos.com

## Luc Tuymans

Tate Modern | London | June 23 – September 26



LUC TUYMANS, ORCHID, 1998, OIL ON CANVAS, 99.5 x 76.7 CM; PHOTO: COURTESY OF DAVID ZWIRNER, NEW YORK AND GALERIE ZENO-X, ANTWERP.

Potentially indicative of a millenarianist affinity for closure, it has become something of a commonplace to encounter myriad diagnoses of death within the humanities. Whether celebratory or melancholic, cultural discourse has resonated with a reading of last rites on many fronts. Along with the "author," the "real," and "industrial society," the passings of "history" and "modernism" have been announced and affirmed. Moreover, within the scope of modernism, it is painting whose death has been heralded more vehemently (and with greater frequency) than any other.

Circumscribed by expiring ideologies and emblematic of the modernist enterprise itself, painting, however, seems to be a particularly resilient and tenacious medium. The apocalyptic pronouncements surrounding its defunct, outmoded status are now less harbingers of crisis than well-worn tropes. At least 150 years have elapsed since that oft-cited moment when Paul Delaroche, confronted with Daguerre's invention, is said to have concluded, "From today, painting is dead." Yet if as early as the mid-nineteenth century the emergence of photography and the development of mass production were understood

to ensure painting's demise, then, as Yve-Alain Bois suggests, painting has been performing the task of mourning for more than a century. This protracted grieving process, which has entailed lamenting the loss of the medium's mimetic capacity and a concomitant rethinking of the relationship between representation and the world, has induced successive generations of artists to address the question: Is it still possible to paint?

As the recent solo exhibition at Tate Modern demonstrates, Belgian artist Luc Tuymans has been developing a complex body of work in response to these issues. Since the mid-1980s he has sought to reaffirm painting's vitality, and his inclusion in major exhibitions such as the Venice Biennale (1997) and Documenta 11 (2002) has unequivocally established his international reputation. Embracing the heterogeneous nature of contemporary visual experience and underscoring the way in which representation is premised upon mediation, Tuymans draws inspiration from a vast cultural repository of imagery. He employs source material already filtered through a variety of media (including film, photography and television), and his modestly-sized canvases often borrow cinematic techniques such as dramatic framing and disorienting close-ups. As flat, weightless forms float tentatively on luminous grounds, the spatial ambiguity of his imagery is enhanced through the use of veils of opaque, milky colours that hover on the verge of dissolving.

While the exhibition brings together a diversity of laconic, often haunting images culled from various points in Tuymans' career, the term "retrospective" is something of a misnomer. The selection of works (from which the artist's drawings, early films, and Polaroid photographs have been omitted) deliberately resists summation or easy categorization. Oscillating between the traumatic and the banal, the subject matter ranges from the chilling *Gas Chamber* and *Our New Quarters* (both 1986), which invoke the atrocities of the Holocaust, to the more recent series of works addressing the legacy of Belgian colonialism in the Congo, such as *Tsjombe*, *Leopard*, and *Leopoldville* (all 2000), to images of the utterly inconsequential and mundane, including the sepia-toned collection of ornamental *Plates* (1986) or the oversized sheet of red-striped *Wrapping Paper* (1991). Furthermore, the exhibition defies a straight chronological or thematic reading of Tuymans' oeuvre; individual paintings from disparate bodies of work are juxtaposed in curious, often jarring constellations. This curatorial strategy insists that the construction of meaning be understood as an inconclusive process, one occurring through the piecing together of isolated fragments.

Although painting as an objective or accurate means of reproduction is continually subjected to critical interrogation in Tuymans' work, he demonstrates an abiding commitment to figuration. As has been pointed out by

many critics, his images are suspended, caught somewhat anachronistically, at a point prior to one of the most pivotal modernist endeavours: the break with representation. As Ulrich Loock asserts, "he begins where modernist painting made its fundamental gestures of destruction.... His mourning recommences with painterly representation itself, setting about to bring it to an end, constructing its failure" (*Luc Tuymans*, Phaidon, 2003, pp. 79-82). Tuymans thus deploys a figurative visual vocabulary in order to explore painting's boundaries and limitations, to make manifest the sites where representation breaks down and announces its inadequacy. Convinced early on that nothing new or original was possible within the medium, he began working with the notion of the "authentic forgery," a paradoxical construct that parallels his equally enigmatic ability to conjure feelings of anxiety and apprehension with the most seemingly innocuous means.

Perhaps it is the ambiguity running through Tuymans' cool and dispassionate work that frequently induces the sensation of the uncanny, that feeling of unease or dread which, according to Freud, arises when something familiar suddenly appears strange or threatening. For instance, in canvases such as *The Cry* and *Suspended* (both 1989), conventional suburban idylls are transformed into estranged hallucinatory visions, dislocated from reality and imbued with a sense of foreboding and Kafkaesque menace. Similarly, the artist's engagement with the human figure generates a host of unsettling effects. His somnambulant, mannequin-like bodies efface the distinction between animate and inanimate beings, confusing the viewer's ability to discern whether someone is alive or dead. Anonymous and vulnerable (and teeming with suggestions of latent violence), a diseased, pendulous breast in *The Diagnostic View VII* (1992), or a pallid, decapitated *Body* (1990) bearing mysterious black incisions, simultaneously transfix and horrify.

Deprived of any specifiable context and appearing on the surface of the canvas as insubstantial and intangible as phantoms, Tuymans' images seem to emerge from the recesses of memory. His paintings provide little more than incidental details and oblique allusions, calling to mind the fractured and incomplete character of recollection. Indeed, as curator Emma Dexter asserts, embedded within the notion of painting as "authentic forgery" is the idea of memory and its failure, for memory, like representation, is irrevocably belated. In his exploration of the current possibilities for painting, perhaps Tuymans is proposing a reconfiguration of "history painting" for the twenty-first century, one in which painting, like memory, offers a means of re-presenting the world that is subjective and selective, partial and provisional.

> Jody Patterson

The author is a writer living in Montreal.

## Valeurs. 11<sup>e</sup> Biennale des arts visuels de Pančevo Pančevo, Serbie et Monténégro

29 mai – 10 juillet 2004

Quel rapport les artistes entretiennent-ils avec la notion de valeur? Associée à la valeur d'échange, celle qui se transige en fonction de l'offre et de la demande, sinon bien sûr à la morale, qui dicte ce qui est bien et ce qui est mal, il semble que sur le plan de la création la notion de valeur ne soit pas ce qui compte le plus. Et pourtant, lorsqu'on s'en tient à l'idée de production, et de la valeur marchande, les artistes fabriquent aussi de ces choses qui ont de la valeur, c'est pourquoi depuis des lustres, un marché de l'art établit tant bien que mal le prix à payer pour ces objets fabriqués de mains d'homme. Et comme on sait, c'est surtout en temps de guerre, sinon d'inquiétude sur le plan financier, que certaines œuvres artistiques sont considérées comme des valeurs refuges. Mais lorsqu'il s'agit de production où l'œuvre se présente moins sous forme d'objets à partir desquels on pourrait négocier, qu'en termes de gestes, de propositions et d'actions avec lesquels la seule spéculation qui vaille se trouve dans le domaine de la réflexion, il faut admettre que la valeur s'expose autrement.

En choisissant pour thème « Valeurs », les organisateurs et commissaires, Svetlana Mladenov et Igor Antić, de la onzième Biennale de Pančevo posaient justement le problème. Formulé à l'occasion d'une biennale qui a lieu dans une ville située à quelques kilomètres à l'est de Belgrade, en Serbie, ce problème est encore plus évident. Comme toutes les villes du pays, Pančevo a été appauvrie par la guerre du Kosovo. Légitime ou pas, celle-ci a eu pour résultat d'entamer une remise en question sur la valeur à accorder aux valeurs, soit pour les situer sur une nouvelle échelle qui aura pour but la survie, soit pour les nier complètement en épousant, comme dirait Nietzsche, « la volonté du néant ». Et, aujourd'hui encore, la situation reste fragile. Pointé du doigt par la communauté internationale, ce pays de l'ex-Yougoslavie se trouve toujours en transition entre un postcommunisme qui a dégénéré en des combats identitaires meurtriers et un désir de démocratisation promouvant l'intégration au nouveau destin de l'Europe occidentale. Or, pendant longtemps, la Biennale de Pančevo avait pour principal intérêt la sculpture et rayonnait essentiellement au sein des pays

de l'Europe de l'Est. Mais, depuis l'an 2000, elle s'est donné le mandat de couvrir tout le champ de l'art contemporain. Dans le contexte politique actuel, cette prise de décision montre de toute évidence son aspiration: celle de créer un pont avec l'art « international » et plus concrètement rendre possible les échanges entre les artistes serbes et ceux des autres pays afin, notamment, d'entretenir l'espoir – aussi mince soit-il – que l'art peut résister au cynisme politique. Pour cette onzième édition, plus de soixante artistes en provenance de plus d'une vingtaine de pays se sont donc retrouvés à Pančevo. Parmi eux, huit artistes du Québec (Jean-Pierre Aubé, Mathieu Beauséjour, Gwenaël Bélanger, Patrick Bernatchez et Gennaro de Pasquale, Michel de Broin, Sylvie Cotton, César Saëz) dont le commissariat était assuré par Nathalie de Blois en collaboration avec le Centre d'art et de diffusion Clark (Montréal).

Disséminées dans une dizaine de lieux tous à proximité de la Galerie de l'art contemporain et du Centre culturel de Pančevo, et sous le couvert de sept sous-thèmes – « Les valeurs immatérielles et universelles », « Les mesures des valeurs », « La valeur de l'art », « Les lieux d'échange », etc. –, les propositions des artistes, comme c'est souvent le cas dans ces circonstances, offraient diverses perspectives sur la notion de valeur, certaines plus significatives que d'autres. Daniel Buren, avec son installation visuelle ayant pour titre *Diagonale pour un dialogue*, a transformé l'espace de la galerie, chef lieu de l'événement, en un jeu de lumière colorée que réfléchissaient des miroirs encadrés de ses fameuses bandes. Connu internationalement, l'artiste signalait, par ce geste, l'amitié portée à l'organisation de cette biennale, mais sans doute aussi, comme le titre le rappelle, l'idée d'un dialogue entre les artistes et les divers lieux d'exposition dont certains, tels l'ancien cinéma Apollo, le Dépôt rouge et le Cinéma Jardin, ne demandaient qu'à être revalorisés.

Même s'il s'agit pour ces lieux d'une mémoire locale, cette revalorisation s'impose aussi en terme économique. Le passage d'une économie socialiste à une économie capitaliste change-t-il quelque chose au rapport qu'entretient l'individu à la collectivité? Même si l'économie socialiste

a souvent nié les différences au nom de l'homme nouveau, cette logique conformiste se retrouve aussi dans une société où l'individu se perd dans la consommation. Pour le suggérer, Bernatchez et De Pasquale ont réalisé une imposante installation sculpturale dotée d'un bureau placé sur un socle pivotant et intitulée *Fear of Symmetry*. Cette peur de la répétition et de la standardisation des modèles est aussi visible sur le plan architectural dans ces kiosques qui servent de petits espaces commerciaux que l'on retrouve dans les pays de l'Europe de l'Est. L'artiste suédois Magnus Bårtås tentait d'en faire la démonstration avec *Satellites* (2002-2003), une vidéo accompa-

choses, Maria Pétursdóttir de l'Islande présentait également des photos d'objets de la vie quotidienne qui, selon la fiction qui était proposée, ont été redécouverts beaucoup plus tard en tant que fossiles. Les bouteilles en plastique qu'utilise De Broin pour son action intitulée *Réparations* auraient pu faire partie de ces objets anodins. L'intervention publique captée par vidéo présente l'artiste récupérant au hasard de ses pérégrinations des contenants vides en vue d'en faire des projectiles inoffensifs, mais qui peuvent impressionner. Il y a également quelque chose de l'ordre de la récupération dans le travail de Aubé. Ici, toutefois, l'environnement n'est plus domestique, il

Milošević à La Haye, responsable, comme on sait, d'une politique meurtrière et du désarroi actuel en Serbie. Difficile de rendre compte d'un événement artistique de cette envergure. Il faut choisir entre la direction générale des commissaires, sa pertinence eu égard au thème proposé, ou encore la mise en place des œuvres dans les divers espaces d'exposition. Mais ce qui peut faire, outre cela, la différence, c'est le choix des artistes retenus, et surtout leurs désirs de mettre en place une véritable entraide. L'apport du commissaire et artiste Igor Antić, son amitié pour plusieurs des artistes invités n'a certes pas nui. Il souhaitait leur montrer son pays d'origine. Pour

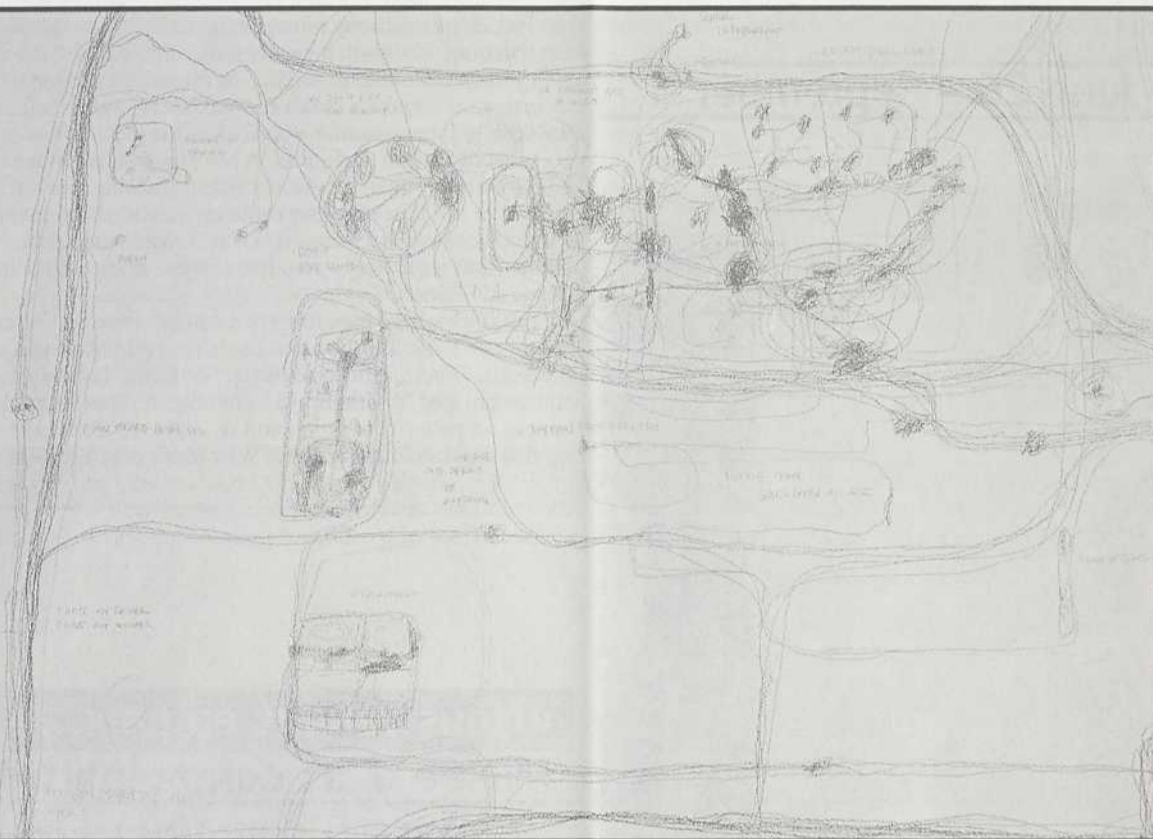
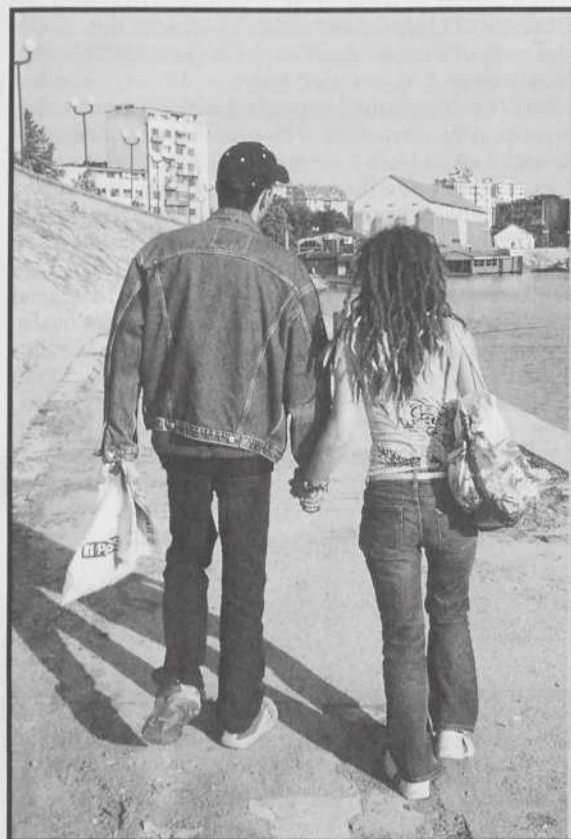
*Romantique* (2003), Wang spoofs or some might say revives Western art historical culture by resurrecting famous images basic to Western art history; central to the image is a young Chinese woman standing nude in a half shell; she uses her long, reddish-blond hair to cover her right breast and her thighs; next to her is a dressed assistant who offers a long red piece of fabric to the naked woman, in a romantic approximation of Botticelli's *Birth of Venus*. On the left hand of the painting is a reconstruction of Manet's *Dejeuner sur l'herbe*, another major art historical reference. The gardenlike atmosphere suggests a utopia of art; however, it must be remembered that this is a reading of art history, whose points are made in contradistinction to our often jaded interpretations of Western art, which is, in this case, seen through Chinese eyes even as it imitates, fairly closely, a cluster of Western images that form a major part of the art canon.

More than fifty models grace the composition, including, on the far left, an image of Adam and Eve covering their nakedness as they leave the Garden of Eden. Wang, now thirty-eight, and a graduate of the Sichuan Academy of Fine Arts in Chengdu, lives and works in Beijing; he is a bit too young to have experienced the Cultural Revolution as an adult. Instead, he is someone heavily influenced by the slick, throwaway, pleasure-oriented society of post-modern Western culture; despite the historical references, the main points made in Wang's art have to do with a deliberately superficial recognition of different insights based on the images he recomposes. In an interesting link to traditional Asian culture, Wang has placed in *Romantique* the image of a nude girl in a rickshaw, who mysteriously surveys all the references to Western culture. She is an enigmatic presence, someone who seems to be questioning the large spectacle or living tableau of which she is a part. Wang seems to be implying that a Chinese view of things, however humble or off to the side, cannot simply be ignored. In his often tongue-in-cheek presentations of East meets West, Wang is intent on updating notions of reciprocity and influence in ways that comment on both cultures' willingness to remain unique, that is to say foreign, to the mores of the culture each imitates.

Are the imitations encountered in *Romantique* intended to highlight differences or represent similar values in Chinese and Western cultures? It is hard to say. Like the noted conceptual artist Xu Bing, Wang trades in brilliant, and also deliberate, misreadings of Western culture. While the work of Wang and other Chinese artists relates to both cultures, one can surmise that Wang's brilliant photographic tableaux are not only aspirations toward a Western sublime; they are also Chinese interpretations of that sublime. The question is whether the imitations are an acknowledgment of, even an acquiescence to, Western culture, or if the images of *Romantique* spoof the very history they are supposed to represent. Knowing a bit about how recalcitrant many Chinese artists actually are to the demands and influences of Western culture, I can say with some degree of confidence that there is an element of Chinese resistance to the blandishments of Western art history in *Romantique*. Imitation may be the sincerest form of praise, but in this case the praise, like the imagery, is jaded. The irony evident in much of Wang's work undercuts his desire for a grand statement, but it also makes his social realist underpinnings tremendously contemporary.

Another encompassing interpretation of the past is Wang's photomural *Night Revels of Lao Li* (2000), thirty-one feet in length. It is based upon the tenth-century artist Gu Hongzhong's *Night Revels of Han Xizai*, a scroll painting in which a government official turns to pleasure after failing to enact political reform. In this version of the painting, Han is transformed into Li Xanting, the influential art critic who lost his job as an editor for a Mainland Chinese art magazine because he supported the initial efforts of Gaudy Art, China's own interpretation of Pop Art. Li, for many the unofficial arbiter of the avant-garde in China, is shown in the midst of several scenes of easy pleasure, the women often in stages of undress. The spectacular tableau is a comment on the artistic demimonde in China, in which pleasure itself becomes a tool of subversion: on the right side of the photograph, a woman plays guitar, while the scene just to the left of it shows a woman engaged in interpretive dancing, Li accompanying her with a red drum. In yet another tableau, a woman in lingerie washes Li's feet; the openly erotic implications of this powerful work suggest that the contemporary interpretation of the past trades on an accepted sensuality, the likes of which were certainly more reticent in the historical original.

Mainland Chinese art is increasingly dominant in the international arena; Wang's work received notice by the *New York Times* head critic Michael Kimmelman, who wrote up the *Night Revels of Lao Li* for the benefit of the mostly middlebrow readers of the newspaper. Additionally, the summer issue of *Art in America* devoted itself to a thoroughgoing exposition of contemporary art from the Mainland. It is relatively easy to place Wang within a certain context; like the outstanding Chinese conceptual



Sylvie Cotton, *Promenades/Šetnju*, 2004; photos: Jean-Michel Ross; images reproduites avec l'aimable permission de l'artiste.

gnée de quelques photos de ces petits espaces domestiques que chaque propriétaire cherche à remodeler à son goût. Il semblerait, toutefois, que ces kiosques sont en voie de disparition au sein du nouvel ordre économique. L'économie marchande mondialisée tend également à faire disparaître les billets de banque au profit de l'argent électronique. C'est dans cet esprit que Beauséjour, avec sa série *Empire* (2003), présente des vues partielles de billets de banque de divers pays, lesquelles donnent à voir l'importance esthétique de ceux-ci à travers la figure du pouvoir politique et économique.

Toujours à propos de l'argent, le travail de Chen Zhen, artiste originaire de la République populaire de Chine et décédé à Paris en 2002, était représenté grâce à une suggestion des commissaires de réaliser un projet qu'il avait dessiné dans un carnet et intitulé *Bureau de change*. Avec l'autorisation de sa femme, les organisateurs ont construit d'après les plans une toilette publique qui devait évoquer également le monde des affaires lorsque celui-ci tente de se débarrasser de l'argent sale. Il est aussi question de mauvaise odeur chez le duo belge Simona Denicolai et Ivo Provoost pour qui l'analogie avec la merde eu égard à la création est bien vivante. Leur installation *La fanfara di merda d'artista: industrial folklore & more* (2003) montre, entre autres choses, une fosse septique associée à un ensemble d'objets symbolisant la vie comme création. Enfin, dans un propos autrement écologique, l'Espagnol Jesus Palomino a mis en place un dispositif portant sur la purification de l'eau et ayant pour titre *Poison Collector*. Dans un pays où les questions environnementales ne semblent pas d'intérêt public, la mise en garde de Palomino était loin d'être saugrenue.

La valeur accordée à l'environnement domestique importe souvent davantage, sinon autant que la vie à laquelle parfois elle réussit à se confondre. Norton Maza, artiste chilien, a ramassé sur place du carton, du papier, des bouts de bois et de la ficelle, et construit une «luxueuse» cuisine grandeur réelle. Avec *Territory*, l'artiste soulignait l'importance vitale dans la vie quotidienne de la cuisine, cette pièce centrale qui peut être aussi le symbole de toutes les iniquités. D'un autre point de vue, le Français Daniel Firman avec *Dé-modélisation* (2002) soulignait magnifiquement en sculpture l'envahissement des objets dans le monde quotidien. C'est avec un regard similaire sur la valeur des objets que Bélanger proposait *Chutes* (2003), une série de photos où des articles du quotidien sont jetés dans le vide. Toujours au sujet de la valeur des

est à la mesure de l'univers, puisqu'il s'agit de capter l'éclairage naturel au moyen de senseurs qui permettront la lecture d'«images» présentant par des lignes, qui vont du noir au blanc, le quantum de lumière captée en une durée de vingt-quatre heures.

Avec l'échelle des valeurs quantifiables de Aubé, nous sommes à l'extrême opposé de ce que signifie la notion de valeur lorsqu'il s'agit de la mesurer à la vie, et principalement à celle des humains. En somme, que vaut la vie d'un homme? En examinant, ne serait-ce que l'histoire récente, tout semble dire qu'elle vaut peu de chose. En collaboration avec le sociologue français Andreu Solé, Igor Antić a mis en place une société aux couleurs d'IKEA qui se spécialise dans la question du prix à donner à une vie. Or, bien sûr, lorsque la vie est mesurée en termes de coût et de bénéfice, certaines personnes ayant un pouvoir politique peuvent juger du peu de valeur à accorder aux personnes nuisibles pour leur survie. L'artiste iranien Shahram Karimi, en exil à New York, a traité de ce problème avec des visages d'Iraniens, hommes et femmes, peints sur des sacs de papier, la plupart intellectuels, écrivains, artistes, exilés ou assassinés. Dans le même ordre d'idées, soit celui des droits inhérents aux humains, le tandem serbo-autrichien Tanja Ostojic & David Rych présentait en vidéo les témoignages de sans-papiers condamnés à passer leur vie à prouver qu'ils existent devant les autorités soit-disant compétentes. Enfin, c'est le procès d'une de ces autorités que présentent les œuvres photographiques de l'artiste serbe Ivan Grubanov avec ses trois autoportraits captés lors des audiences de l'ex-président

avoir discuté avec plusieurs d'entre eux, je sais que cette rencontre a eu lieu. En témoin d'une belle manière le travail de Cotton. Pendant plusieurs jours, au début de la biennale, elle donnait rendez-vous à des habitants de Pančevo rencontrés par hasard. Avec eux, elle visitait la ville et ce qu'ils souhaitaient lui montrer. Elle avait ainsi un regard privilégié sur le rapport qu'entretiennent les gens avec l'endroit où ils vivent, mais aussi leur pays tel qu'il est devenu. À la suite de ces promenades, l'artiste transcrivait sous forme de dessins sur un mur les traces de ses déplacements. Et comme pour un journal intime, elle notait également les mots, les expressions, qui devaient, par la parole, marquer ces rencontres éphémères. Même momentanées, ces paroles peuvent donner un espoir. Or, étrange hasard, en langue serbe le mot «espoir» signifie «nada», mot qu'a retenu Saëz pour son intervention dans le ciel de Pančevo. À deux reprises, l'artiste a déployé un immense tube de plastique qui, gonflé à l'hélium, montait si haut que tous les habitants pouvaient apercevoir ce drôle de boyau vide flottant au-dessus de leur tête. Cette action, en forme de «monument mou», n'avait plus rien à voir avec une quelconque valeur marchande mais, telle une flèche dirigée vers le ciel, elle exhibait d'autres valeurs, celles notamment que donne à espérer l'hospitalité. > André-Louis Paré

L'auteur enseigne la philosophie au Collège André-Laurendeau. Il vit à Montréal.

alpare2@videotron.ca

## Wang Qingsong

Salon 94 | New York | May 23 – July 21

Wang Qingsong's first solo exhibition in the United States featured larger-than-life photographs that play off famous scroll paintings in the canon of Chinese landscape painting. Wang's works are heavily staged and so carry with them a kind of irony, or self-awareness, which underscores

the contemporaneity of the works being made, even when the artist is referring to literati art whose history is central to China's artistic development. But sometimes the references are not only to Chinese art; in the very large (120 x 650 cm) horizontal scroll-like photograph



WANG QINGSONG, *NIGHT REVELS OF LAO LI*, 2000, PHOTOMURAL, 31' LONG; PHOTO: COURTESY SALON 94, NEW YORK.

artist Xu Bing, Wang is an artist who makes use of tradition to make some very new points about the historical treatment of contemporary Chinese culture. Remarkably, Wang's art fits nicely into the international debate, in which New York avant-garde practices such as installation art and conceptual photography, practiced for more than thirty years now, are employed using Chinese content in a highly contemporary style. We in the West may be taken aback by the historical references, which

often need explanation, but we are comfortable with the methodologies in which the work is presented. It has become clear, then, that new Chinese art is very much a part of our world, even when it references its own history, as Wang has done so brilliantly in his photographs. > JONATHAN GOODMAN

The author is a poet and writer who specializes in contemporary Asian art.

## Kerry James Marshall

Baltimore Museum of Art | June 20 – September 5



KERRY JAMES MARSHALL, *SOB, SOB* (DETAIL), 2003, ACRYLIC ON FIBERGLASS, 287.6 x 201.3 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST, JACK SHAINMAN GALLERY, NEW YORK, AND KOPLIN DEL RIO GALLERY, LOS ANGELES, © BALTIMORE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART.

Kerry James Marshall's paintings have never seemed ironic. His complex renderings of blackness – as a political register as well as something specific to geography and time – gather force from the thin separation between melancholy and hope. It is curious that with the exhibition of recent work, which includes paintings, drawings, photos, and sculptures, Marshall attempts to utilize irony as an organizing theme. "One True Thing, Meditations on a Black Aesthetic" asks the question whether or not Marshall's art can represent anything other than blackness. Marshall produces work that is dynamic in that it provokes thought. However, unlike the layered meanings of his earlier paintings and drawings, this recent body of work operates through seemingly transparent meanings and easily discernable messages which, taken as anything other than ironic, become pedantic. Here, the work appears to push against something, operating for and against an imagined audience. In this way, Marshall's meditation on a "black aesthetic" is more premeditation.

How can one reconcile the way in which Marshall transmits meaning in his new work? The answer is difficult. At times one is left wondering if the work is attempting to

distort and interfere with meaning – and in such cases the work is consumed by its own conviction. At other times the results are brilliant. In the painting *SOB, SOB* (2003), a woman reclines in front of a large bookcase filled with titles from African and African-American history. A book sits before the woman, and as she faces away from the bookcase two thought-bubbles float from her head containing the word "SOB." Despite the sobering character of the image, somehow the woman's affectless face allows "SOB" to represent both a sob and the acronym for son-of-a-bitch. This type of doubling is also seen in *Untitled (Ballerina)* (2003), in which a black-and-white photo of a young African-American ballerina is pulled and distorted around the face to emphasize the "African" features of her cheeks and lips. This otherwise unsophisticated manipulation retains all the fragility and sympathy of the original girl, now made grotesque. This fragility approaches the point of transcendence in the painting *7am Sunday Morning* (2003). The expansive painting depicts a scene in which the world is re-ordered, where allusions to Christian ascension are placed against the banality of liquor stores and post-riot architecture that comprises the South Side

of Chicago – a landscape that could occur in virtually any inner city. One side of the painting is filled with prisms of light and streaming iridescence, on the other a flock of birds hangs in eerie alignment in the sky and tiny music notes float out the windows of an anonymous building. This painting has the closest affinity to Marshall's past work, in which everydayness is at the centre of the fantastic.

Marshall turns away from the sensibility of *SOB, SOB* and *7am Sunday Morning* in *Heirlooms and Accessories* (2002). The large print shows a photo taken at a lynching of two black men in Marion, Indiana. The photo is printed in light duotone, yet the faces of three white women are highlighted, framed in large rhinestone jewelry on the print. The women's faces seem detached until one notices the matching shapes of their bodies underneath the jewelry, which immediately reinserts them into the scene of the lynching. The switch between the mob and the singularity of the women is striking. In the painting *Vignette* (2003), a man and a woman run naked through a field, their black, hyper-masculine bodies looking like fetishistic portraits of natural perfection. A black power medallion hangs from the man's neck, swinging with the force of his movement. The strangely contemporary medallion set against the exotic and primitive scene of nature (not unlike Henri Rousseau) helps parody the sense of an African Garden of Eden.

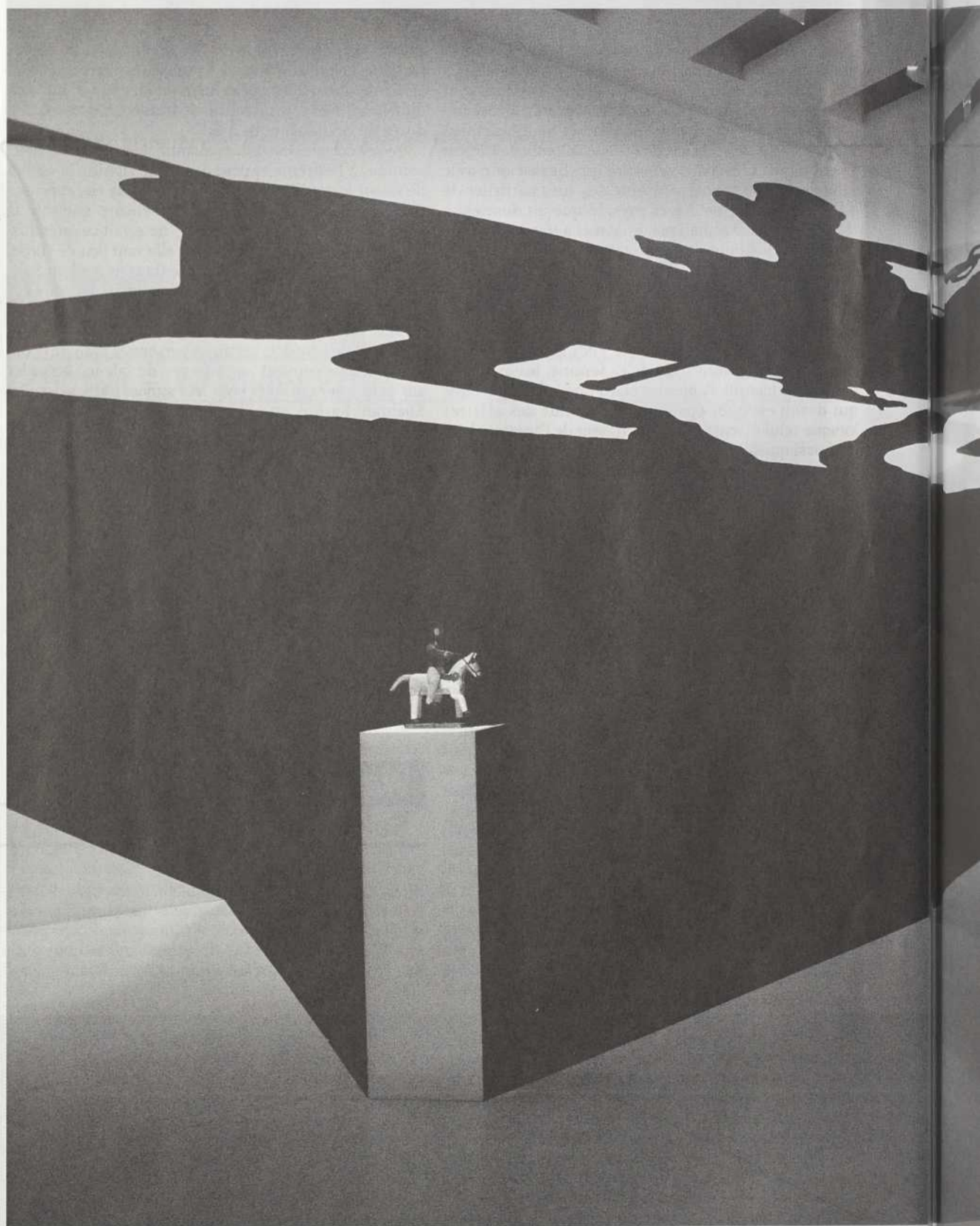
The work where meaning seems to fall short is *Untitled (Color Blind Test)* (2003). In three separate panels, the words "Fubu" (ghetto couture), "Foucault" (academic courtesan) and "Muthafukka" (literally: motherfucker) appear on patterns of green and red spheres that make up this mock colourblind test. Why these words appear

together is unclear. This series of paintings, like similar work in the exhibit, is unsophisticated and convoluted, and goes not much further than an arbitrary juxtaposition of words. In *Africa Restored* (2003), large plywood cutouts of Africa are covered with words, names and images. This work aims to be pedagogic, where meaning is over-assigned and the lesson is intended for an audience located somewhere else. Overall, the sculptures in the exhibit dilute the richness of Marshall's paintings and drawings. There is as much a contest of media as there is a contest of meanings in the exhibit.

Without a doubt, Marshall is one of the most important painters in North America today. Much like the theme, "one true thing," this claim is a double move: to situate art making while acknowledging the ghettoization of black art and artists. A recent exhibition of the work of Romare Bearden at the National Gallery in Washington, D.C. is a good example. While the curators made fawning gestures towards Bearden's genius, they were equally unrelenting with countless reminders that Bearden was a black artist making black art – art that at times outshone other American artists like Robert Rauschenberg. In many ways, the works of artists like Fred Wilson and Micheal Ray Charles show just how race thinking is transmitted. Marshall's work demonstrates that a "black aesthetic" is not a mode of art making as such, but rather the point at which black art enters modernity and occupies the public sphere. > Todd Meyers

The author studies anthropology at Johns Hopkins University in Baltimore.

## « Nous venons en paix... » – Histoires des Amériques Musée d'art contemporain de Montréal | Montréal 28 mai – 5 septembre



REGINA SILVEIRA, *THE SAINT'S PARADOX*, 1994-2004, INSTALLATION, VINYLE DÉCOUPÉ, STATUETTE, SOCLE 96 M<sup>2</sup> (DIMENSIONS VARIABLES); PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE THE PROJECT, NEW YORK.

**Frictions: Sound Objects and Surfaces**  
**Musée national des beaux-arts du Québec**  
**Québec | September 1– November 15**

Sound art's presence in museums is increasingly prevalent but remains problematic for spaces conceived for viewing instead of listening. Wide open, reverberative galleries are not generally conducive to focused listening. While this begs the question whether a piece needs to emit sound to be sound art (which Raymond Gervais addresses, below), the Musée du Québec has the distinct advantage of having inherited a space that provides the ideal context for listening. A wing of the museum contains a well-preserved, late nineteenth-century cell block, consisting of six cells of 1.80m by 3.6m side by side. This claustrophobic setting, imbued with the remnants and reminders of incarceration, is the epitome of a non-neutral space. It is the perfect location for "Frictions: Sound Objects and Surfaces"; given a space with such a sinister past, the manipulations and gestures presented by "Frictions" amplify the site and are themselves amplified by it. Curated by Nicole Gingras, the exhibition includes a cell each for Jean-Pierre Gauthier, Raymond Gervais, Erika Lincoln, Daniel Olson, Rober Racine, and Jocelyn Robert, as well as an installation by Diana Burgoyne at the entrance of the cell block, and performances by Martin Tétreault and skoltz\_kolgen.

What is the sound of a cell, or rather what sounds are permitted in a cell? Chantal Thomas theorizes that "[t]he prison teaches us of a certain relation to the world: a relation based on the depletion of events and the restrictions on communication. Upon a base of silence and immobility, the most insignificant thing (the muted sound of a step, the imperceptible pressure of a hand) stands out with a unique intensity" (Robert Bresson, 1989, p. 13). The collective soundscape emanating from the cell block of "Frictions" is docile, nothing escapes, the ears are not assaulted – the force of the work is in its meekness and muteness. An uncanny equation thus emerges between the barely perceptible of the conceptual and the insidiousness of the carceral. The degree of affect in the reciprocal amplification between site and exhibition subscribes to Thomas' following formulation: "[The] stridence of the feeblest of sounds is evidently in proportion to the weight of the silence imposed – and of the restrained screams contained therein" (p. 13). Frictions, indeed.

Rober Racine restages *Sound Signatures* (1994), a piece first produced for "Radio Rethink" at the Banff Centre and which has had many lives since. Listening to it now on a pair of headphones facing the bare brick walls of a cell, the scribbles and scrapes of people signing their names in the recording become aural inscriptions onto the walls. They mark the furtive plural presence of past prisoners, and the interiorized listening engendered by the headphones

shifts the sensation of that past state of captivity onto the listener all too comfortably. In the cell occupied by Jean-Pierre Gauthier's *Le son de choses – Sémaphores* (2003-2004), the walls are literally rubbed, prodded, grated and scraped in a performance by six one-armed automatons, all animated permutations of bachelor machines rendered in his signature hardware-store aesthetic. Gauthier's installations should be considered equally as compositions or even choreographies, his attention to the temporal sequencing of sounds and movements is remarkable and finely tuned. Here every object is always in relation to another, every object has a role in a sequence of events – resonators, levers and springs activate the subtle sounding of the walls.

This gallery cell is not merely under panoptic surveillance; with Gauthier's contraptions it is undergoing panaural and panhaptic scrutiny. One could, however, easily substitute the foreboding bricoleur warden narrative for one in which the installation functions as an escape orchestra – such is the semaphoric fluidity of Gauthier's aleatory mechanical dancers. Erika Lincoln's cell, like the remaining ones by Gervais, Olson and Robert, is more reductive, subtle, barely there. In *Shuffle* (2003), Lincoln places a pair of grey woolen socks in the middle of the floor. The socks contain small speakers playing a recording of the static electricity caused by the friction of these socks in contact with the floor. The passivity of the socks as displayed is the cover for a critique operating in the sound realm which asserts that static is not equatable with stasis, rather it is a field of potentialities, operative even in the quotidian of banal socks, and begging to be simply shuffled in order to crackle the atmosphere's ions.

With Lincoln's piece, the corporeality of the absent prisoner is the most present. In Raymond Gervais' *Dans le cylindre* (1994), this phantasm is thrust into another atmospheric phenomenon, this time one which points to an outside. The picture of a cyclone is perfectly placed above the conical speaker of an antique gramophone to produce a double image of a listening which has the capacity to whisk you away. This mute homage to recording's ability to pluralize the here and now is the loudest piece in the exhibition, it absorbs the subdued maelstrom emanating from each cell and cranks it up inside your head. That is the only site where this sound art is heard, in afterthought; rather than sound, it resounds.

Escape, or at least the outside, seems to be the desired evocation in *L'Eau de l'air* (2004). Here Jocelyn Robert presents a cell devoid of any visible object or projections. The barely perceptible glow of a computer monitor hidden on top of the door entrance provides an uncanny accompaniment to the sounds of wind, waves and a Gregorian chant performed by a women's choir. The sound piece is fragile, bare, effaced; the piece invites visitors to leave it. It fosters a passing through, not an immersion. Reminiscent of Robert's *Folie/Culture* CD (London: Recommended Records, 1991), in which he advised listeners to open windows while the CD played, here the cell is ripened for dissolution; the piece instills a transient porosity. With Olson's *Soundtrack* (1996-2001) the ephemeral is superseded by the repetitive. Normally, the sound of a needle stuck on the end groove of a record is tinged with the nostalgia now associated with the phonograph. In this instance, the sounding of the end in the last cell of the cellblock endlessly restating its finality, forever pacing the confining groove, is not reminiscent of a bygone era nor does it lull, rather it counts, and it inscribes the minutes upon minutes, the day after day, the weeks into months, into years. One does not need to stay that long to wish one could pick up the needle and put a stop to the sentence.



Proposer une exposition collective sur l'histoire des Amériques, quand bien même on y traite « des » histoires des Amériques, est un choix risqué. Car, au-delà de la séduction du terme des Amériques et de l'imaginaire géographique, ou des productions idéologiques, on peut bien se demander ce qui justifie cet amalgame entre des cultures et des nations aussi diverses. Il faut dire tout de suite, au crédit du commissaire Pierre Landry qui le signale dans son texte de présentation du catalogue, que l'objet de l'exposition n'est pas les histoires des Amériques, mais plus précisément l'écriture et la réécriture des histoires des Amériques, c'est-à-dire les différentes narrations qui ont encadré les représentations culturelles et la production des identités. Du coup, une unité apparaît, bien relevée par Johanne Lamoureux dans l'essai qui accompagne le texte du commissaire. Les récits dominants auxquels est confronté un habitant des Amériques lorsqu'il se tourne vers son passé sont ceux de la colonisation. Or, ils ont tous la même forme énonciative. Ils se présentent comme des récits historiques neutres, des comptes-rendus d'explorateurs, dans l'effacement de leur sujet énonciateur, alors qu'en fait ils sont le produit politique d'un sujet européen qui y exprime sa propre idéologie et ses projets de colonisation. Pierre Landry ne s'est pas privé de nous donner un échantillon de ce type de narrativité: « Nous venons en paix... » est une jolie formule qui, on le sait bien aujourd'hui, recouvre au mieux un projet de conversion, au pire un génocide, ou l'exploitation. La question de la pertinence de l'exposition est alors relancée: l'artiste des Amériques est-il condamné à se positionner en opposition constante au discours de l'autre européen, dans un rapport critique de déconstruction, ou a-t-il une voix propre?

Lorsque, muni de ces doutes et soupçons, on traverse les salles d'exposition, on ne peut qu'être surpris, agréablement surpris, de l'unité qui se dégage des œuvres présentées. D'autant plus surpris que l'unité n'est pas uniquement thématique, c'est une unité dans les stratégies, les démarches et même dans les choix formels, bref dans la façon même qu'ont les artistes de travailler. Elle peut être identifiée par cette phrase de l'artiste d'origine mexicaine Rubén Ortiz-Torres tirée du catalogue: « Une façon possible de racheter le processus d'appropriation de l'histoire serait d'en faire de l'art ». C'est bien ce que la majorité des artistes font avec les récits historiques qui forment l'écriture de l'histoire. Ils font l'économie de toute théorie critique et les détournent directement comme matériaux dans la production artistique. Et c'est tout particulièrement la bêtise, même l'incommensurabilité de la bêtise, de ces récits qui devient source de création dans le processus. La bêtise porte bien sûr sur le contenu, entre autres l'ignorance qui motive ces récits, mais aussi sur l'énonciation des récits. Ceux-ci sont en effet sans interlocuteur, puisque le seul interlocuteur concerné, l'Autre, est nié dans son existence. Parler de bêtise ne signifie évidemment pas nier l'efficacité politique de ces récits qui ont servi à tout, depuis la conversion, jusqu'au génocide, en passant par l'exploitation et l'esclavage. Au contraire, leur bêtise a servi à dominer la réalité en l'effaçant. En ce sens, l'incommensurabilité de la bêtise est aussi tout bonnement l'incommensurabilité du hiatus entre le discours et la réalité. Or, dans un nombre important des

œuvres produites sur la réécriture des histoires des Amériques, ce même hiatus devient l'abîme sur l'axe duquel l'œuvre est produite.

Ainsi, Regina Silveira (Brésil) expose une petite statuette en bois, grossièrement faite, d'une figure de la colonisation et, peinte sur le mur en guise d'ombre, la projection grandiose et majestueuse d'un héros générique qui a sa statue sur une place de São Paulo. Entre la sculpture et son ombre, il y a un abîme, qui correspond à celui qui sépare les actions réelles de ces quelques explorateurs sanguinaires et leur représentation royale dans l'histoire de leur pays d'origine. La mise en scène de l'abîme est littérale dans le cas de *Vera Cruz* (2000) de la Brésilienne Rosângela Rennó. L'artiste propose un film blanc, aux images effacées par les siècles, qui documente l'arrivée au Brésil des premiers explorateurs. Il ne reste que les dialogues et les commentaires qui sont donnés en sous-titres, et qui sont inspirés de comptes-rendus réels de l'époque. Devant le vide de l'image projetée, on est appelé à imaginer l'écart entre le texte et la réalité. La stratégie de ces deux artistes se retrouve alors dans d'autres œuvres qui ont pourtant des styles et des langages très différents. Ortiz-Torres propose une visite touristique d'Alamo en trois dimensions avec un David Crockett mexicain volant et un Ozzy Osbourne qui pisse sur le fort. Aucune convergence de style ou de genre entre les œuvres, mais il reste que, dans tous les cas, on joue sur les effets de déréalisation produits lorsque l'on réactualise un récit en l'inversant, c'est-à-dire en mettant en évidence le déni qui le fonde. De même, Kara Walker (États-Unis) crée un univers fabuleux et fantasmagorique – fait de silhouettes de papiers découpés – à partir de la bêtise des préjugés et des représentations racistes du corps noir. La dénonciation et la déconstruction sont en effet inutiles, comme l'est aussi toute tentative d'opposer une vérité à la fiction. Il est plus efficace de désamorcer la violence des récits, en les utilisant comme fictions délirantes pour faire de l'art.

Mais, le plus instructif dans l'exposition « Nous venons en paix... » – Histoires des Amériques est de se rendre compte qu'une même stratégie puisse traverser les continents, du Brésil jusqu'au Canada et au Québec. Ainsi, Kent Monkman, né à Winnipeg, Canada, peint des natures sublimes – tout à fait dans une esthétique du sublime – pour y insérer de minuscules images de copulation entre Européens et Amérindiens. Ou encore, Cynthia Girard qui illustre à la lettre, par une carte du Québec inséminée, un épisode de l'histoire du Québec nommé « Les filles du Roi ». Un joli nom, pour ne pas dire idiot, pour recouvrir un projet raciste de peuplement qui consistait à importer des femmes de France, celles bien sûr dont la société ne voulait plus, d'où le titre de l'œuvre *Filles du roi/filles de joie* (2002), afin d'éviter le métissage autrement à contourner. On pourrait citer encore plusieurs autres interventions qui partagent ce même usage de l'incommensurabilité de la bêtise et des effets de déréalisation liés aux narrations. Du coup, l'idée d'une exposition sur les Histoires des Amériques trouve dans l'après-coup sa justification. Et même les quelques projets qui adoptent des stratégies différentes, plus anciennes, par exemple critiques, se trouvent à être repositionnés par cette stratégie dominante de réécriture qui fait advenir les Amériques dans et par l'art. > Jean-Ernest Joos

L'auteur enseigne la philosophie et la littérature au Collège Marie de France et à l'Université du Québec à Montréal. Il écrit aussi sur l'art contemporain dans différentes revues spécialisées et des catalogues d'exposition.

joos.jean-ernest@uqam.ca



DANIEL OLSON, *SOUNDTRACK*, 1996-2001, INSTALLATION DETAIL; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND THE MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC.

Walking up to the exhibition's entrance, I saw two gallery attendants frantically trying to find the correct pencil lines to erase in order to quieten the exquisitely playful *Sound Drawings* (2000-2004) by Diana Burgoyne. The functioning principle of the drawings is based on the electrical conductivity of graphite as lines are drawn by any willing visitor between two strips of copper at either end of the frame. The copper serves as contact point to activate an oscillator which emits tones of varying frequencies depending on the number of lines drawn. Here, to draw is to connect, to activate, to sound. The participatory nature of the piece undergoes an unexpected turn as the attendants succeed in shutting it up, returning the space to one of viewing instead of listening.

This anecdote resonates with Blanchot's stark phrase from the *Writing of the Disaster*. "If it weren't for prisons, we would know that we are all already in prison" (1995, p. 66). It emboldens visitors to consider the possible continuity between museum and prison and serves as an appropriate coda for an exhibition which staged silence and sound as partners in a frictional dance where escape proves to be a claustrophobic enterprise. > Christof Migone

The author is an artist and writer who lives in Montréal and teaches at Concordia University.  
cm@christofmigone.com

## Regarder, observer, surveiller

### Séquence – Arts Visuels et Médias

#### Chicoutimi | 7 mai – 22 août

Les succès populaires de la télé-réalité, l'engouement pour les webcams, la présence banalisée de la vidéosurveillance: tout cela remet à l'ordre du jour les problématiques liées à la surveillance, stimule les réflexions sur le regard et l'observation. C'est ce qui donne toute son actualité à l'exposition « Regarder, observer, surveiller » organisée par la commissaire Nicole Gingras, au centre d'artistes Séquence. Voué aux arts visuels et médiatiques, le centre de Chicoutimi soulignait ainsi son 20<sup>e</sup> anniversaire tout en désirant se positionner comme un « observateur privilégié » de ce qui serait une histoire du regard, tel que le souhaite son directeur Gilles Sénéchal.

Le titre qu'a choisi la commissaire Nicole Gingras n'est pas sans évoquer *Surveiller et punir* publié en 1975 où Michel Foucault faisait notamment état de l'élaboration du dispositif de surveillance des prisonniers, le Panopticon.

Conçu par Jeremy Bentham au XVIII<sup>e</sup>, le système panoptique est un dispositif architectural consistant en un bâtiment circulaire avec, en son centre, une tour d'observation. « Le prisonnier, dans le système de panoptisme est vu, mais ne voit pas » écrivait Foucault. Il s'agit, en quelque sorte, de l'ancêtre de la caméra de surveillance... Les rapports entre la surveillance, le contrôle et le pouvoir reviennent avec acuité dans l'actualité. Un dossier de la revue *artpress* de l'été 2004, *Videosurveillance et fiction* aborde la question dans le contexte actuel du développement des technologies numériques, celui des webcams, de la télé-réalité. N'est-il pas fascinant d'envisager, comme l'explique Louis-Josée Lestocart, les webcams comme des dispositifs « auto-panoptiques »? Aujourd'hui, l'individu ne s'offre-t-il pas délibérément au regard d'autrui, dans son intimité? Difficile de dire s'il s'agit là d'une habile

appropriation, voire d'une conquête d'un dispositif de surveillance, ou d'une expression sophistiquée de l'aliénation et de l'asservissement...

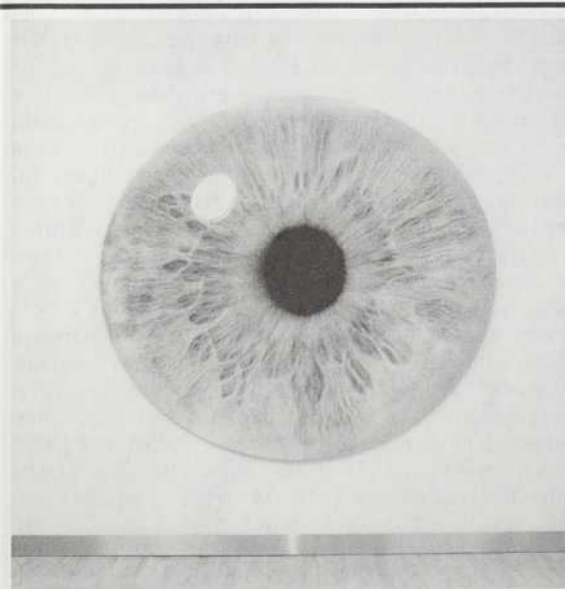
Dans ce contexte, que peuvent révéler les œuvres rassemblées à Chicoutimi sur ce qu'est regarder, observer, surveiller? Réalisées entre 1964 et 2004, les productions de 22 artistes du Québec, du Canada et de divers pays permettent d'embrasser tout un pan de l'histoire récente. Des photographies, des installations vidéo, des projections en salle de cinéma, à la carte et en vitrine: la très belle sélection d'artistes témoigne des multiples manières d'aborder la vidéo et la photographie. De Michael Snow à Raphaëlle de Groot, en passant par Alain Fleischer, Alan Schneider et Dryden Goodwin, Nina Canell: on reconnaîtra d'emblée le choix des artistes invités, rassemblant des sommités comme de jeunes artistes. On y retrouvera aussi les œuvres de Pierre Dorion, Adad Hannah, Carl Bouchad, Martin Dufresne, Anja Theismann, Manon Labrecque et Ben Riesman.

Certains interrogent le regard, comme Michèle Waquant et ses photographies tantôt claires, tantôt floues, questionnant les capacités visuelles du spectateur. Avec le film *Gus est encore dans l'armée* (1980), le cinéaste Robert Morin montre comment la narration peut transformer les images. Plusieurs artistes reprennent à leur compte les dispositifs de la vidéosurveillance, y mêlant parfois des éléments de fiction qui confondent le spectateur. Il en est ainsi des œuvres vidéo *Banlieue du vide* (2003) de Thomas Köner ou bien de *Qui vole un œuf, vole un œuf* (1982) d'Elsa Cayo, ainsi que *The Girl Chewing Gum* (1975) de John Smith ou *Der Riese [Le Géant]* (1982-83) de Michael Klier. Ces propositions mettent en évidence autant la fascination à capter le réel en direct comme la banalité de la vidéosurveillance. Les plans sont fixes; les images statiques, lentes. La plupart du temps, il ne se passe rien ou si peu! Mais tout cela est bel et bien délibéré de la part des artistes, pour ne pas dire inhérent au dispositif de la caméra de surveillance. D'ailleurs, Nicolas Thély (que cite Lestocart dans *artpress*) considère que les productions des *webcamboys* et des *webcamgirls* diffusées sur le Web relèvent d'une « esthétique de l'ennui ». Andy Warhol, avec ses plans fixes interminables, n'avait-il pas déjà tout inventé!

En outre, l'appropriation des dispositifs de surveillance inclut-elle, dans son principe même, une forme de critique? Une chose est sûre, lorsque ce sont les artistes eux-mêmes qui ont la « caméra de surveillance » à l'épaule, un heureux doute plane sur la véracité des procédés. Document ou fiction? Simulation ou réelle filature? Le collectif *Bureau of Inverse Technology* (BIT) fait avec *Bit Plane* (1999) de la vidéo d'espionnage industriel et présente le résultat du survol de Silicon Valley en Californie. Brenna B. Jensen capte un inconnu dans différents lieux du métro londonien; Jan Peacock croque un très court moment d'intimité dans un aéroport. Alain Fleischer suit et capte sur pellicule un inconnu dans un parc de Rome, systématiquement, à sept heures chaque soir pendant trois ans.

En amont des pulsions de voir et d'être vu, des pouvoirs de la surveillance, de l'obsession de la filature, des enjeux entre le réel et la fiction, le regard s'avère, d'abord et avant tout, un des sens d'élection de notre rapport au monde, comme le rappellent avec pertinence les deux grandes photographies de Michael Snow *Conception of light* (1992). À elles seules, ces photographies résumant les multiples enjeux possibles soulevés par « Regarder, observer, surveiller » ouvrant sur des considérations plus universelles. Les grandes photographies de deux iris, un bleu et un brun, se font face. Sur chacune, la trace d'un reflet rappelle la prise de vue en studio. La commissaire Nicole Gingras les décrit ainsi: « Snow identifie l'appareil de perception visuelle et va à l'essence même de la vision: l'iris, un fascinant obturateur; l'œil, élément organique; la photographie et son pouvoir de révélation, porteuse d'affects. En détachant l'œil du corps, en l'isolant, Michael Snow fait la mise à nu de sa fragilité et de sa mobilité: tout ne tient qu'à une impression. L'œil, cet organe vital et essentiel, est ici exposé dans toute sa plénitude et, par le fait même, dans toute sa fragilité. » Ces yeux ne sont ni ceux de Dieu (!), ni ceux de *Big Brother*. Ce sont les nôtres, dans toute leur matérialité; dans toute leur humanité. > Nathalie Côté

L'auteure est critique d'art à l'hebdomadaire culturel *Voir* de Québec depuis 1998 et publie régulièrement des textes dans les revues d'art contemporain.  
nat.cote@sympatico.ca



MICHAEL SNOW, *CONCEPTION OF LIGHT* (PARTIE D'UN DIPTYQUE), PHOTOGRAPHIE COULEUR SUR PLASTIQUE, 188 CM DE DIAMÈTRE, 1992; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

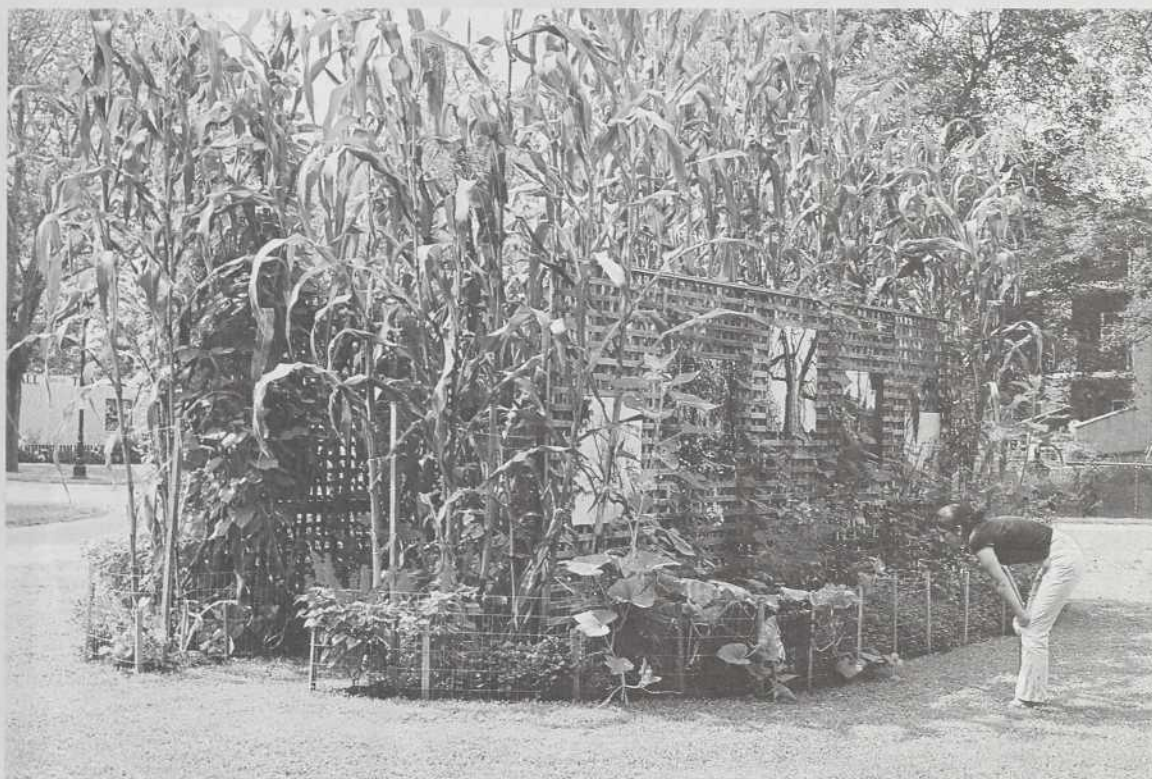
## Open Air 2

London, ON

July 1 – August 31

Organized by the McIntosh Gallery, under the curatorial direction of Arlene Kennedy, "Open Air 2: Gateways and Gardens" is an intervention of culture into the neighbourhoods and communities intersecting throughout London, Ontario. Its themes build upon and improve those of its 2001 predecessor, in which artists were invited to respond to the work of the late Greg Curnoe, transforming ordinary bikes, benches and canoes into works of art. Rather than focusing on singular objects, the scope of "Open Air 2" encouraged artists to intervene into a variety of sites around the city and dialogue with communities through the themes of gateways and gardens. This event brings together a diverse group of artists, both emerging and established, each engaging in site-specific installations that form a locus of unique relational networks.

What is interesting about the concept structuring this event is the manner in which borders are breached and the boundaries of London as a site are blurred. Each of the individual sites functions as a launching pad for the participants, setting in motion a cultural odyssey that explores multiple configurations of community. This notion is reinforced across a number of installations, each challenging individual elements from their own perspective. Sylvia Curtis-Norcross and Nichole Waddick's *Colour Block Garden* (2004), at the London International Airport, consists of a grid of flowerbeds that are negotiated by the viewer through a series of stone and mulch paths. The airport acts as a gateway, a site within which these artists construct a metaphor for the journey; we walked the trails of this garden much the way we traversed the various installations. Ron Benner self-consciously examines Grosvenor Lodge as a site incorporating into his installation, *Trans/mission: Still Life* (2004), photographic murals that he took while scouting the location. These images are juxtaposed with images from Benner's travels through China, Vietnam, India and Ghana. The comparison of London to other locales undermines the conception of the city as a solitary entity, demonstrating the interdependent nature of world communities, specifically in relation to the cultivation and transportation of agricultural products. The inclusion of a number of "cash crops," such as corn, tomatoes and echinacea, planted in two rows to form a corridor – traversing this living walkway was the highlight of the exhibition for us – serves to question viewers' knowledge of and dependency on this trade, and draws attention to inequities that often arise out of the exploitation of commerce for its own sake.



RON BENNER, *TRANS/MISSION: STILL LIFE*, 2004, INSTALLATION VIEW; PHOTO: MIRIAM JORDAN AND JULIAN HALADYN.

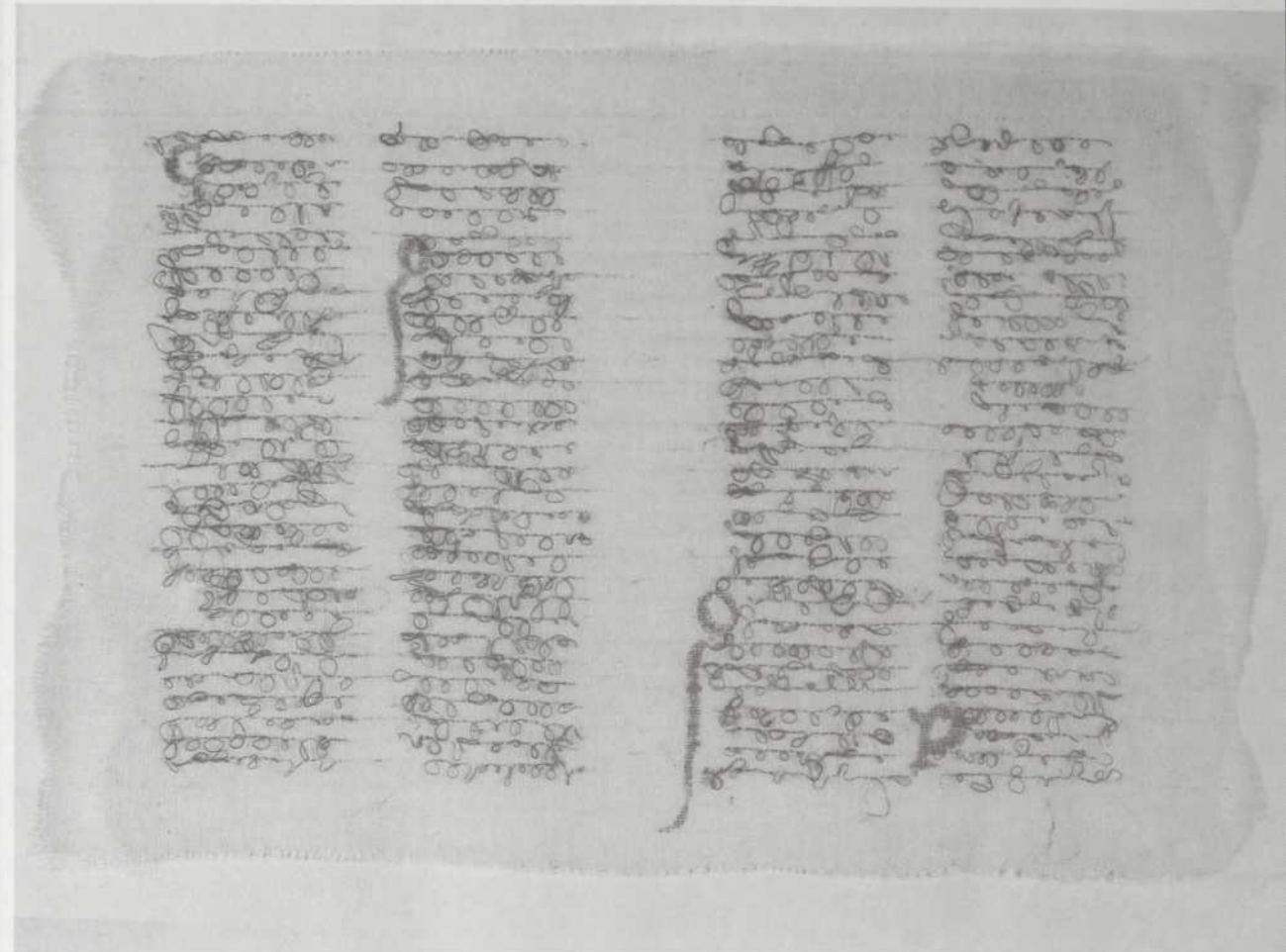
The relationships that emerge from these interconnected installations both confirm and interrogate the demarcation of London as a city. E. Ruth Strebe and Bill Hodgson's sculptural works, respectively *Whispering Bench* (2004) and *Under the Magnolia Tree* (2004), are presented within the institutional spaces of the museum and the local market. Both artists examine the manner in which art interacts with larger societal forces such as justice and commerce, questioning the artificial divisions between different social venues that make up communities. Helmet Becker's *Pi Disc Painted Turtle Maize Maze* (2004), located at Fanshawe Pioneer Village, recalls the First Nations people who were displaced by the imposition of artificial boundaries. While an admirable attempt, Becker mixes metaphors by appropriating Native culture and representing it in a stereotypical pastiche with other Eurocentric views of "primitive" cultures. Unlike Benner's politically motivated garden, Becker falls into the trap of cultural tourism, representing indigenous culture through romanticized conceptions that elide the struggles of Native communities today.

Fang Tong's *Blooming* (2004) plays with the romantic traditions of the European garden, dramatizing the artificial rules that govern cultivation and communal living. Situated in the Elmo Curtis Rose Gardens, Tong's sculpture consists of austere red velvet roses on metal poles, sharply impaled into an empty square bed of soil within a small clearing. The geometry of her installation calls to mind the seductive lure of order, which misleads humankind into thinking that the world is under its control. The ironic beauty of this work, like that of the garden itself, comes at the price of having to buy into the illusion of a civilizing social order. In contrast to Marianne Fisher's *Madonna of the Garden* (2004), placed in the garden at the Elsie Perrin Williams estate, which sustains the boundaries and class divisions of the estate, *Blooming* criticizes tradition by foregrounding the artificiality of the heritage garden.

The physical boundaries of London are again blurred with Chris Meloche's *Virtual Destinations* (2004), a series of ten sonic landscapes challenging traditional conceptions of community through the staging of sound works on the Internet. We originally questioned the inclusion of Meloche's work within the scope of this show; however *Virtual Destinations* questions the very notion of site-specific work, since this project has no singular site, but rather acts as a virtual connector between the various components of the exhibit itself. Meloche mixes together seemingly disparate communities through the manipulation of actual recordings of locations and events in London. These sound pieces give an impression of rapidly moving communities surging within earshot. Sound in this instance functions as a gateway to the mental journey that accompanies the act of listening to these aural snapshots, breaching the conceptual boundaries of the city.

The individual installations of "Open Air 2," as well as the journeys that viewers undertake in the process of viewing them, constitutes a diverse network of interacting communities. Rather than simply creating dialogue about culture, the real subject of this show is the inclusive and exclusive nature of communities, the manner in which they emerge and relate and, ultimately, the stratifying infrastructure upon which communities are formed. > Miriam Jordan and Julian Haladyn

The authors are writers and interdisciplinary artists living in Peterborough.



SYLVIA PTAK, *COMMENTARY: LEAVES FROM A BOOK OF DEVOTION, 14TH CENTURY*, 2003, INSTALLATION DETAIL; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND THE THOMAS FISHER RARE BOOK LIBRARY.

## Sylvia Ptak

Thomas Fisher Rare Book Library

Toronto | May 25 – September 3

Sylvia Ptak's work discreetly inserted itself into and commented on the collection of the Thomas Fisher Rare Book Library of the University of Toronto. The subdued lighting and the hushed atmosphere of the Department of Rare Books and Special Collections settled on visitors who entered the imposing concrete brutalist tower of the university library. Penetrating into the inner sanctum, they arrived on a platform where the interior was exposed, floors of books rose to the ceiling; approaching the railing, they float above the lower level study halls. The visitor is suspended for an instant, taking in the scale of the building and dwarfed by its impressive collections.

In the display cases that ring the platform were books from the collection and the work of Ptak, the latter pinned on vertical boards or laid on custom-made mounts, many lying on the open pages of the books that inspired the textual/textile interventions. Kyo Maclear identifies the work in the superbly produced exhibition pamphlet as the "abstracted texts worked into cotton gauze." The forty works varied in size from 5 x 5.5 centimetres to 33 x 47.5 centimetres, many approximately the size of a page or a leaf from a standard book. Ptak snagged the threads of a much larger piece of gauze – then trimmed it to replicate the format of the page – and dyed the snags. The loops and curls thus created give the appearance of letters and words written or printed on a page from the distance where one apprehends the page as a whole; approaching the page, one discovers the fabric textures. Ptak's fascination with books led her to take her work out of the artworld circuit and locate it in an environment that is its inspiration; at the same time, the work acted as commentary on its setting.

Ptak's exhibition title, "Commentary," can be understood to derive from the Talmudic tradition. The Talmud refers to two works, the Palestinian *Talmud Yerushalmi* and the more authoritative Babylonian *Talmud Babli*, in which individual laws found in the Bible (Pentateuch) were investigated and their deductions formulated (*halakah*) in the third to fifth centuries of the Common Era. *The Jewish Encyclopedia* further states that commentaries on the Talmud began in the ninth century, a tradition persisting through to the early twentieth century in places such as Babylon, Turkey, Northern Africa, Spain, France and Germany. Talmudic commentaries, which explained difficult terms and expostulated upon the meaning in earlier publications, are texts in a chain of ever-receding signifiers, a prototype of Derridean deconstruction. Ptak's commentaries propose two inextricably intertwined aspects, one textual, the other visual. *Commentary: Mordechai ben Hillel. Sefer Mordechai ha-shalem, 1459* (2003) is not in the strict sense a commentary, in that its material is not restricted only to commentary on the Talmud, but it takes up the tradition by commenting on other texts. A German halakist Mordechai ben Hillel (1240?-1298) compiled commentary for German Jews who at the time lacked such a compendium, a necessary tool for the practice of Jewish life. Mordechai's students proceeded with the publication, producing a number of versions after his death. Thus even this text is layered with the editorial work of subsequent generations. As would a page that contains a biblical

text, a Talmudic halakic interpretation, and a commentary, *Sefer Mordechai ha-shalem* proposes these three texts and offers a fourth layer of textual intervention by including an entry in the margins. The layout of the original page is stunning as the scribe, Levi ben Aharon-Halfan, inscribed all three texts within the two columns, allowing the commentaries to run in relation to the text being commented on. The art of the scribe that inspired Ptak's work transformed the interior of the rectilinear columns into irregular blocks of scripts creating patterns never repeated from page to page. The spaces of the page between the blocks of text create lines that suggest unidentifiable orthographic figures.

This discussion of one of Ptak's sources from the Fisher Library draws out the implications of the exhibition title, the significance it casts on the artist's work and its relation to its sources, and exposes the historical context of this material. Most of Ptak's sources are religious, including other Talmudic works and *sefers* (prayerbooks), Bibles and theological tracts by Augustine and Thomas Aquinas, legal texts and documents – that is, authoritative religious and legal discourse that constitute important if not essential foundations for Western culture and society. There are, to be sure, other kinds of works commented on, such as the 1672 treatise of the British philosopher Robert Ferguson or the extract from Dante Alighieri's *Commedia* from 1491. In her research, Ptak is attentive to the visual interest of the page of the manuscripts and documents. But the majority of documents are drawn from legal and religious structures – and here I will argue that the texts are ciphers of the power inherent in the Law that they represent, not the law themselves – and embody the Western patriarchal order. There are certainly other expressions of this order outside the religious and the legal, such as the interpretive realms of philosophy and literature, but again, the legal and the religious texts in the Judeo-Christian world are foundational of the conventions that regulate the life of the individual and her or his relation to society.

Ptak's work, figuratively pulling at the letters of the words and rendering them senseless, first enralls by the visual delectation of the gauze's physicality, then perplexes by the indecipherability of the original text (to all but a few experts). The text thus recedes to an unknowable origin, as the myth of power would have it. The work also suggests, as Ptak undertakes the task of rewriting, that this corpus is a body that is continuously being reworked, as the example of Mordechai ben Hillel's *Sefer* makes clear both in its referential structure and in its authorial history. The work also makes clear that language is the vehicle for the expression of these conventions. What can be done with these observations – from the vantage point of a viewer visibly dwarfed by the library's collection – is what the artist offers. What I take away in this time of resurgence of fundamentalism is the quality of shifting sands upon which this illusion of firm foundation is grounded. > Cyril Reade

The author is an artist and teaches Art History at the Rochester Institute of Technology.

## Guy de Cointet : «Who's that Guy?»

MAMCO | Genève

17 octobre 2004 – 16 janvier 2005



GUY DE COINET ET BOB WILHITE, DÉCORS POUR ETHIOPIA, (CRÉATION AU BARNSDALL PARK AVENUE THEATER, LOS ANGELES); PHOTO: ILMARI KALKKINEN, GENÈVE & MAMCO, GENÈVE.

La rétrospective de Guy de Cointet sera, pour la majorité de son audience, une introduction à son travail. Il a fallu attendre jusqu'à maintenant pour que cet artiste, mort en 1983 à l'âge de 49 ans, reçoive une exposition à la dimension de son œuvre étonnante. De son vivant, de Cointet a produit des livres, tableaux, dessins, ainsi que des films et des pièces de théâtre. Sa mort prématurée l'a condamné à un oubli presque total, dont l'a sauvé une exposition collective montée au Magasin à Grenoble par Paul Mc Carthy en 1996. L'exposition au MAMCO, dont le commissariat est assuré par Marie de Bruggerolles, est la première véritable rétrospective du travail de cet artiste singulier, œuvre qui mérite à bien des égards d'être non seulement redécouverte, mais jugée à sa juste valeur.

Les premières œuvres dans cette exposition sont une série de lithographies affichant des groupements largement incohérents de lettres et de chiffres. Ces œuvres sont

en quelque sorte emblématiques du reste de son travail, notamment en ce qui concerne l'ambiguïté des textes qu'elles contiennent. On ne peut pas déterminer s'ils sont tout à fait dépourvus de sens ou s'ils en contiennent un caché. Cette même ambiguïté habite la série de dessins exposée dans les deux salles suivantes. Comme les premières lithographies, ceux-ci semblent avoir été créés par un processus de déformation ou de cryptage d'un texte. Dans un des premiers dessins de 1971, intitulé *Garden of the Forking Paths* (titre d'une nouvelle célèbre de Borges), on voit comment de Cointet prend le titre de son dessin, qui est écrit clairement au bas de la page, puis le déforme en décomposant chaque lettre en une série de traits, les décalant légèrement afin de créer une composition abstraite dans laquelle on peut néanmoins reconstituer la phrase d'origine. Ce même procédé est déployé et compliqué dans les dessins suivants. Le titre du dessin, toujours

inscrit en bas de page, donne lieu à des compositions abstraites dans lesquelles il est de plus en plus difficile de retrouver la phrase de départ.

Les livres qui sont exposés dans la prochaine salle témoignent d'autres procédés langagiers. *A Captain from Portugal* (1972), par exemple, est un texte écrit entièrement dans un alphabet inventé, alphabet dont de Cointet fournit la clé à la fin de l'ouvrage. *TSNXC24VAME: A play by Dr Hun* (1974) est une pièce de théâtre dont le dialogue est composé de séquences de chiffres et de lettres, parmi lesquels on croit parfois reconnaître des bribes de mots.

Guy de Cointet a aussi fait des performances dans lesquelles il invitait des acteurs à «lire» ou à déchiffrer certains de ses livres. Parmi les vidéos qui sont exposées dans l'exposition, il y a une performance très drôle de deux scènes de *TSNXC24VAME: A play by Dr Hun* où les actrices récitent des bribes de dialogue incohérent avec émotion et emphase. Il y a aussi des vidéos d'autres performances, comme *My Father's Diary, Going to the Market* (1975) ou *At Sunrise... a Cry was Heard* (1974) (recréées en 1985 par Mary-Anne Duganne au MOCA à Los Angeles), dans lesquelles le personnage fait la lecture d'un livre ou d'un tableau-objet, interprétant leurs compositions abstraites pour raconter une histoire, souvent celle de l'objet lui-même. Dans *Going to the Market* (1975), par exemple, l'actrice narre le récit d'une soirée à travers la lecture d'un tableau de forme irrégulière. Isolant trois lettres parmi la séquence incohérente de signes qui le recouvrent, elle y lit le nom d'un des personnages, Roz, écrit à l'envers. Puis, elle continue son histoire, en indiquant le bord noir du cadre pour évoquer le chemin sombre que prend Roz pour arriver à la rivière, qui, elle, est symbolisée par le bord opposé peint en gris. Cette curieuse forme de mise en scène d'un objet scénique atteint son apogée dans la vidéo de *My Father's Diary*, enchaînement déroutant de lectures des signes, couleurs et formes contenues dans le livre-objet que manipule l'actrice. Les dernières salles de l'exposition contiennent les objets, textes, cahiers et documents de ses pièces de théâtre. C'est la partie la plus impressionnante de l'exposition,

car on y rencontre un monde féérique d'objets et décors abstraits peints de diverses couleurs. Les décors de *Ethiopia* (1976) et *Iglu* (1977) recèlent même des instruments de musique, créés en collaboration avec Bob Wilhite, dont un instrument de percussion en forme de boulet de canon. Guy de Cointet a fabriqué la majorité des objets et des décors de ses pièces lui-même, et ses cahiers et scénarios témoignent de l'attention qu'il apportait à tous les aspects de la mise en scène et de la production de ses pièces.

Cette rétrospective est une introduction remarquable à l'œuvre complexe et pluriforme de Guy de Cointet. On peut y voir la richesse et la diversité de son travail, ainsi que l'importance centrale du langage en tant que matériau et sujet de son œuvre.

Tout comme les dessins transforment les lettres d'une phrase en une composition abstraite, ses scénarios transforment tout ce qui se trouve sur scène en signes. Tandis que le spectateur est chargé du déchiffrement des livres et dessins, dans les pièces de théâtre, ce sont les personnages qui font la lecture des textes et objets. L'hésitation du lecteur face aux œuvres graphiques ou livresques y est remplacée par une pluralité de lectures déroutantes, donnant lieu à des passages insolites entre images, signes, objets, sensations et paroles. Cette imbrication hallucinée du langage et du sensoriel rappelle les œuvres de Raymond Roussel et Marcel Duchamp. Comme ses prédécesseurs, Guy de Cointet a créé des œuvres dont le mystère se révèle être non pas celui de leur sens, mais du langage en tant que matrice de notre interaction avec les sensations confuses de la vie. Les questions auxquelles nous confronte son œuvre n'ont rien perdu de leur urgence, et cette rétrospective tardive est avant tout celle d'un artiste dont la contemporanéité n'a fait que croître au fil des ans.

> JULIEN J. BISMUTH

L'auteur est écrivain et doctorant à l'Université de Princeton au Département de littérature comparée.  
jbismuth@Princeton.EDU

### Note de l'éditeur

Dans le commentaire sur l'exposition de Dominique Blain paru dans para-para-016, la citation «telle une mise au carreau d'un sol contaminé» aurait dû être attribuée à Thérèse St-Gelais, extrait de son essai «De la demeure au territoire» (*Dominique Blain*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004, p. 34 et 39). Nos excuses à l'auteure.

<http://galerie.parachute.ca/>



Offrez-vous une œuvre d'art contemporain. Soutenez notre revue!  
Purchase a contemporary art work. Support our magazine!

PIERRE DORION, KOJO GRIFFIN, JAMELIE HASSAN, GABRIEL KURI, GUY PELLERIN, ED PIEN, ROBER RACINE, JULIÃO SARMENTO, JOACHIM SCHMID, RIRKRIT TIRAVANIJA, IRENE WHITTOME

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

directrice de la publication / editor: CHANTAL PONTBRIAND assistante à la direction / executive assistant: ISABELLE DUBÉ comptable / accountant: ANNIE DELISLE coordonnatrice à la rédaction / production coordinator / adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON senior editor: JIM DROBNICK  
rédacteur correspondant / contributor: STEPHEN WRIGHT collaborateurs / contributors: NATHALIE CÔTE, JONATHAN GOODMAN, JULIEN J. BISMUTH, MIRIAM JORDAN et JULIAN HALADYD, JEAN-ERNEST JOOS, FRÉDÉRIC MAUFRAS, TODD MEYERS, CHRISTOF MIGONE, ANDRE-LOUIS PARÉ, JODY PATTERSON, CYRIL READE  
révision de la maquette / copy editor: MARIE-NICOLE CIMON, TIMOTHY BARNARD promotion, publicité / promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS coordonnatrice auxiliaire / coordinator for Editions PARACHUTE: SARAH-JANE LEWIS graphisme / design: DOMINIQUE MOUSSEAU

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

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

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

International (frais d'envoi compris / shipping included): individu / individual - 54€ - 56\$ US (aux États-Unis seulement / in USA only) - 68\$ US (à l'extérieur de l'Amérique du Nord / Outside North America) Institution - 96€ - 125\$ US

Nouveau / New abonnement en ligne / online subscription: www.parachute.ca

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

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

### PARACHUTE

Nos annonceurs / Our advertisers

- > Art Gallery of York University > Bookstorming > Centre d'exposition de Baie Saint-Paul > Charles H. Scott Gallery
- > Expression > Galerie B-312 > Galerie d'art d'Ottawa > Galerie de l'UOMM > Galerie Graff > Galerie René Blouin
- > Galerie Trois Points > Manifestation internationale d'art de Québec > Mercer Union > Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts > Oakville Galleries > Opaca > Pierre-François Ouellette Art Contemporain
- > Public > Reporters Without Borders > The Armory Show > The Banff Centre > The Koffler Gallery > The Power Plant
- > White Mountain Academy of the Arts > Y77 Artists'Outlet



Lisez dans / Read in PARACHUTE 117 01\_02\_03 2005 <design>

Alexandra Midal > Studio KOL/MAC, Atelier Van Lieshout et Philippe Parreno  
Alex Coles > Richard Artschwager et Franz West  
Évence Verdier > Andrea Blum  
Christophe Domino > Iain Baxter  
Alexandra Baudelot > Jennifer Lacey et Nadia Lauro  
Jean-Louis Violeau > MVRDV  
Stephen Wright > Readymade réciproque / Reciprocal Readymade  
+ essai visuel / visual essay de Marti Guixé

EN kiosque dès maintenant / ON sale now

[www.parachute.ca]