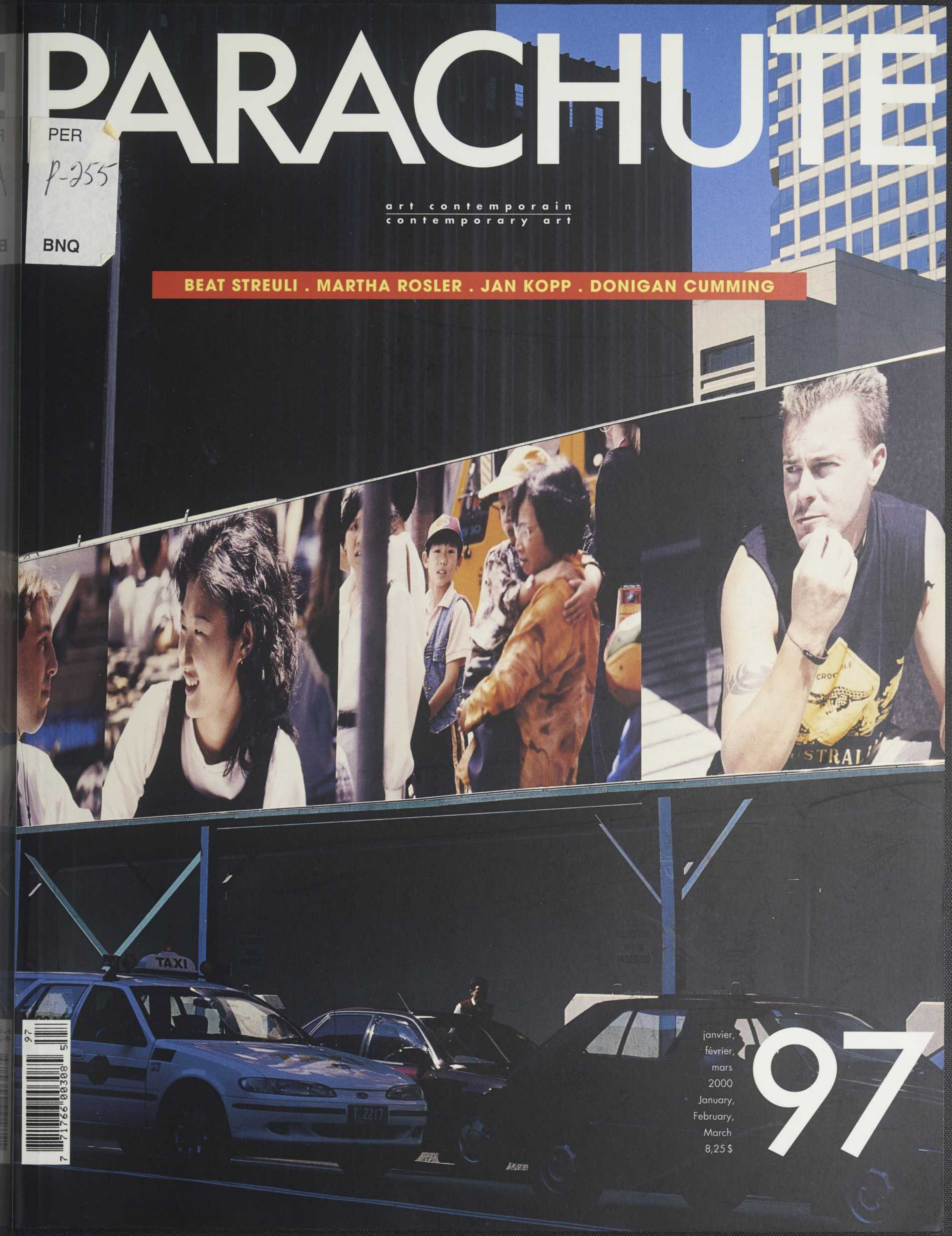
PARACHUTE

PER
P-755
BNQ

art contemporain
contemporary art

BEAT STREULI . MARTHA ROSLER . JAN KOPP . DONIGAN CUMMING



janvier,
février,
mars
2000
January,
February,
March
8,25 $

97

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
télecopieur / fax: (514) 842-9319 courriel/e-mail: parachut@citenet.net
Pière 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., 8155, rue Larrey, Anjou, Québec, Canada H1J 2L5, tél./ tel. (514) 355-5674, téléc./fax (514) 355-5676. **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.

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
FERNANDO BARENBLIT, YVANE CHAPUIS, MARIE-ÈVE CHARRON, ALEX COLES, VALÉRIE DA COSTA, ROY EXLEY, BERTRAND GAUGUET, CORINNA GHAZNAVI, KATHLEEN GOGGIN, CATHERINE GROUT, BRIAN HOLMES, STEPHEN HORNE, JOAN KEE, MARIE-JOSÉE LAFORTUNE, ANDRÉ LAMARRE, NATHALIE LELEU, PATRICK MAHON, JOSEPHINE MILLS, COLLEEN OVENDON, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, CHANTAL PONTBRIAND, ANNE MARIE TODKILL, JEAN-PHILIPPE UZEL, PETRA RIGBY WATSON, JERRY WHITE, STEPHEN WRIGHT

abonnements, gestion / subscriptions, administration
KATHLEEN GOGGIN

graphisme / design
DOMINIQUE MOUSSEAU

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. 1er trimestre 2000 / 1st trimester 2000.
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.

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

Conseil des arts et des lettres du Québec

SOMMAIRE / CONTENTS

janvier, février, mars 2000 January, February, March 8,25$

ESSAIS / ESSAYS

BEAT STREULI. L'Étonnement de voir
par Catherine Grout 4

MARTHA ROSLER in Conversation: Packaging the Public Sphere
by Stephen Wright 14

JAN KOPP. Déplacement et événement
par Yvane Chapuis 22

DONIGAN CUMMING: The Future of Documentary Video, or the Lack Thereof
by Jerry White 28

COMMENTAIRES / REVIEWS

TOM DRAHOS par Bertrand Gauguet 34

FINNISH LINE: STARTING POINT par Valérie Da Costa 35

ABRACADABRA par Brian Holmes 36

LOLY DARCEL par Marie-Josée Lafortune 37

JEAN-MARC BUSTAMANTE par Nathalie Leleu 38

6e BIENNALE INTERNATIONALE D'ISTANBUL. « *TUTKU VE DALGA* » par Chantal Pontbriand 39

LA VILLE, LE JARDIN, LA MÉMOIRE: 1998-2000, « 1999 LA MÉMOIRE » par Stephen Wright 40

LA CUEILLETTE par Kathleen Goggin 41

RAYMOND GERVAIS par Marie-Ève Charron 43

ROBERTO PELLEGRINUZZI par André Lamarre 44

ROBER RACINE by Stephen Horne 45

CYNTHIA COX by Anne Marie Todkill 46

PROMISE by Corinna Ghaznavi 47

MAKING IT NEW! (THE BIG SIXTIES SHOW) by Patrick Mahon 48

WAR ZONES by Josephine Mills 49

GLOBAL CONCEPTUALISM: POINTS OF ORIGIN 1950-1980 by Joan Kee 50

JANE AND LOUISE WILSON by Roy Exley 51

MIGUEL RIO BRANCO by Fernando Barenblit 52

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par / by Alex Coles, Colleen Ovendon, André-Louis Paré, Petra Rigby Watson, Stephen Wright, Jean-Philippe Uzel 53



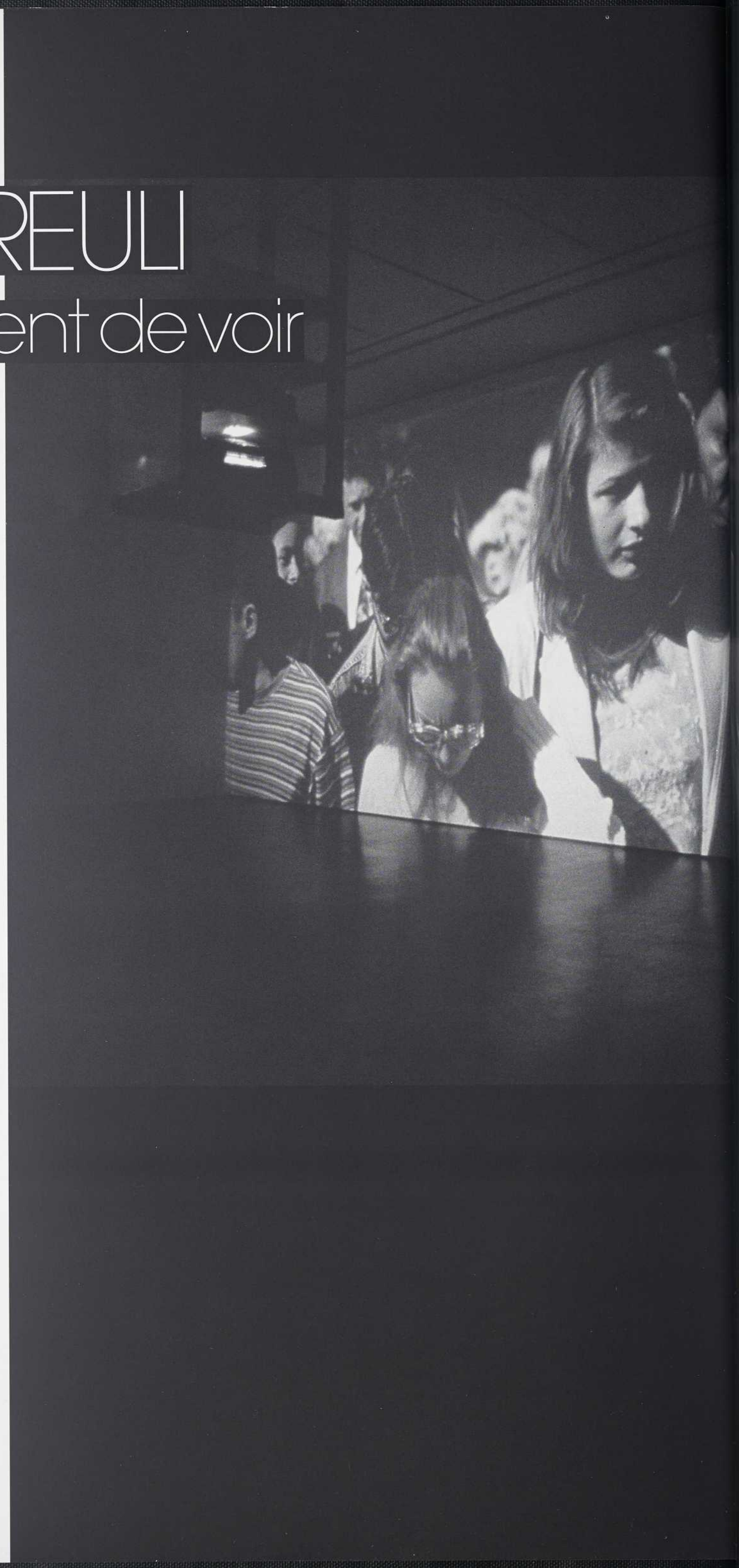
COUVERTURE / COVER

BEAT STREULI, BILLBOARD SYDNEY 98, 1998. IMPRESSION AU JET D'ENCRE SUR VINYLE, 2 ÉLÉMENTS DE 3,60 X 35M CH., VUE DE L'INSTALLATION À LA BIENNALE DE SYDNEY; REPRODUIT AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE. / INK JET PRINT ON VINYL, 2 PARTS, 3.60 X 35M. EACH, INSTALLATION VIEW AT BIENNALE OF SYDNEY; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

BEAT STREULI
l'étonnement de voir

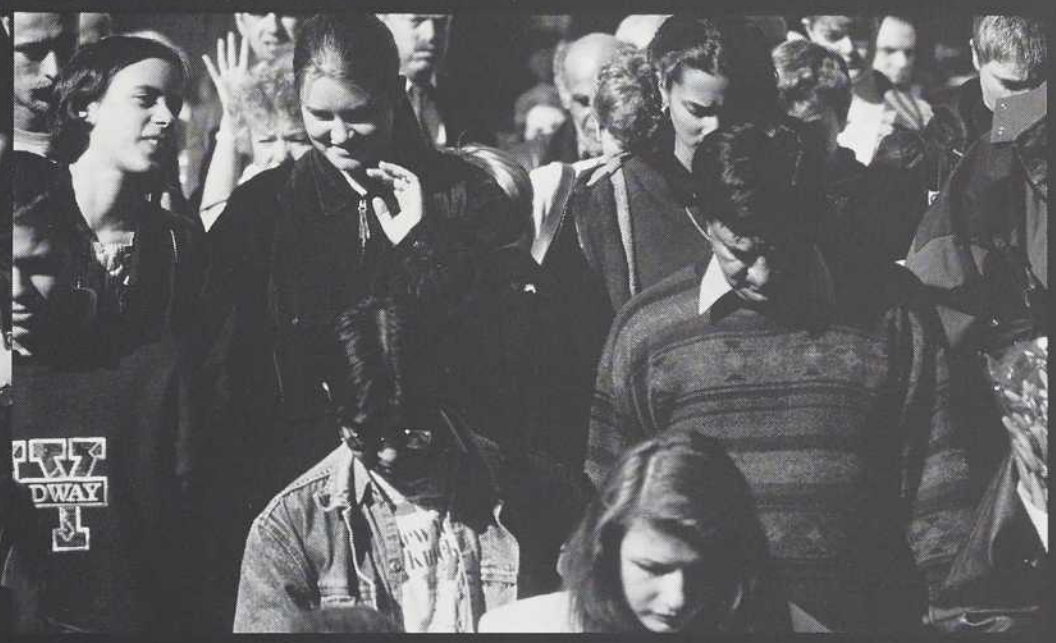
CATHERINE GROUT

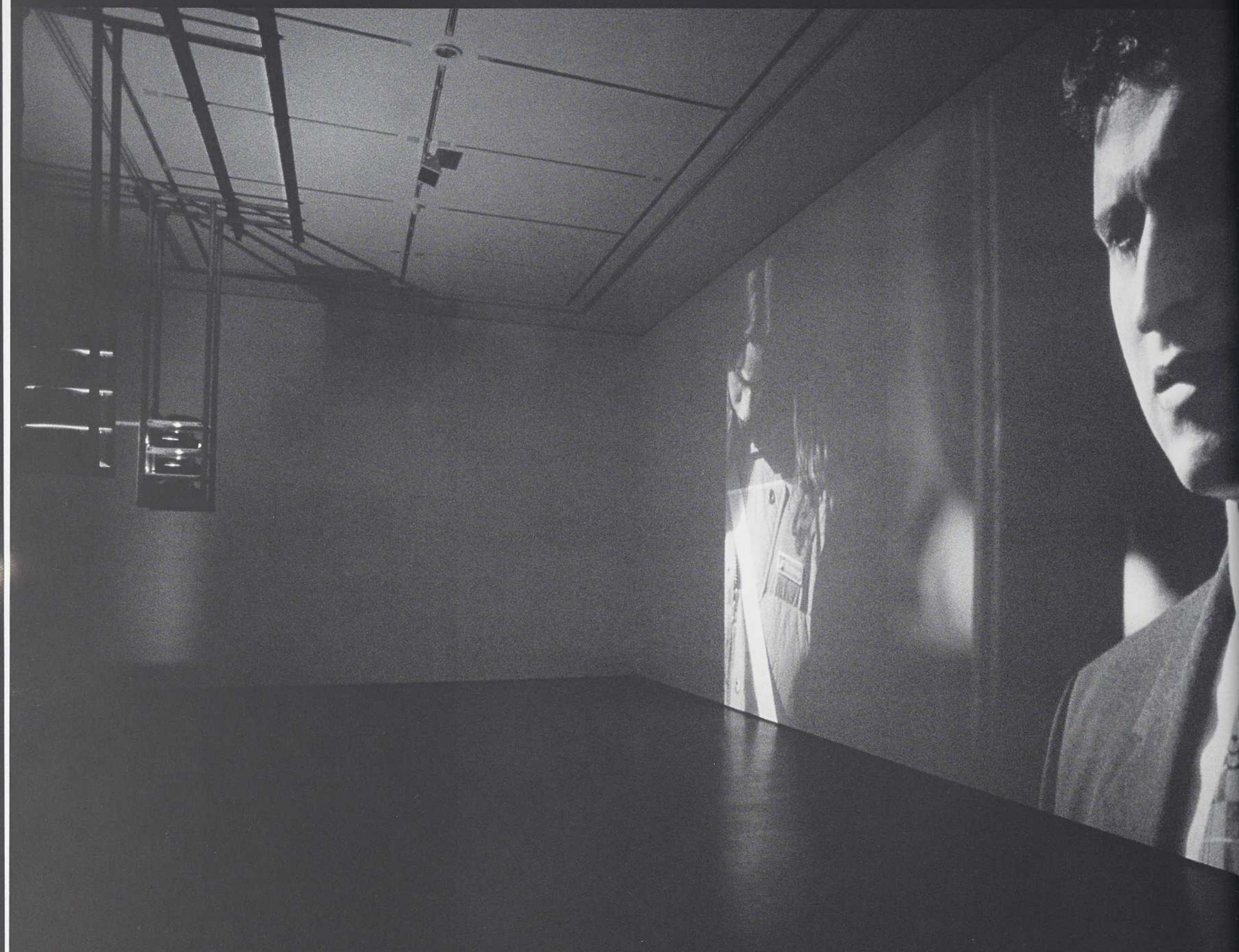
L'œuvre de Beat Streuli s'attache au monde urbain et à ses habitants, le faisant en dehors de toute emphase, de toute expressivité au sein de l'image, comme de tout recours à une théorie qui justifierait son parti-pris. D'où peut-être l'étonnante présence de ses images, si évidente aujourd'hui. Streuli photographie et filme un peu comme il voit. Et sa vision du monde privilégie l'être des personnes et des choses, dans la qualité de leur Apparaître, dans le moment, justement, où leur Apparaître coïncide avec leur Être. C'est pourquoi je développe cet essai autour de la question de la vision dans sa différence d'avec le regard. La vision est celle d'un corps qui se meut, le regard est monoculaire (ou pensé tel); mise à distance d'un objet étudié, il est tourné vers la connaissance et il est déjà reconnaissance; la vision, elle, n'est pas une prévision, elle voit ce qui est, au moment de son apparition. La question de la vision est donc autant celle de la photographie que celle de notre relation au monde.



OXFORD STREET, 1997, PROJECTION DIAPO EN FONDU, 4,50 X 13,5 M (EXTRAITS DES PHOTOS); REPRODUIT AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.







OXFORD STREET, 1997, PROJECTION DIAPO EN FONDU, 4,50 X 13,5 M (EXTRAITS DES PHOTOS); REPRODUIT AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.



OXFORD STREET, 1997, PHOTOGRAPHIE COULEUR TYPE C, 1,80 X 2,40 M; PHOTO: JABLONKA GALERIE, COLOGNE.

CONDITION HUMAINE

Assise dans une salle sombre, je regarde un mur d'images projetées. Sur une dizaine de mètres de long un groupe dense de personnes s'avance; au rythme lent du fondu enchaîné celles-ci sont remplacées par d'autres. Le mouvement est parallèle au plan du mur, donc face à moi. Les personnes sont à mi-corps, très proches les unes des autres sans pour autant se toucher, et beaucoup ont la tête baissée. À cause de cela, leur présence a quelque chose qui me gêne.

Plusieurs dizaines de personnes se sont avancées et ont disparu, d'autres encore. Mon émotion s'étant maintenant atténuée, elle me laisse voir et comprendre la cause banale et si simple de leur absence de regard: toutes ces personnes se dirigent tout bonnement vers l'entrée d'un métro et certaines y sont déjà engagées, descendant les premières marches. Pourquoi donc n'ai-je pas compris cela tout de suite?

Le caractère dramatique est toujours là; je le comprends maintenant avec un contenu symbolique sous-entendu relatif à notre condition humaine. Me revient en mémoire le tableau de Courbet *Un enterrement à Ornans*[1], à cause de sa monumentalité mais surtout, bien sûr, à cause de la tombe fraîchement ouverte, située juste au premier plan, dont la présence, elle aussi non apparente au premier regard, est l'élément qui place chacune des figures dans une égalité indiscutable, bien loin des hiérarchies sociales et des querelles de préséance. L'association d'*Oxford Street* – titre de l'œuvre de Beat Streuli – avec la peinture de Courbet dépasse les deux œuvres, elle traite de notre présence au monde, du fait que les êtres humains sont mortels et qu'ils habitent la terre.

Outre ce panoramique, l'œuvre est composée de plusieurs séquences. Le rythme est similaire à la forme du rondo musical «ABACA»[2]: trois séquences panoramiques, reprenant le même point de vue face à l'entrée du *tube* Oxford Circus, sont entrecoupées par deux séquences éclatées qui ont été prises en d'autres endroits d'Oxford Street. Par leur jeu sur le mur comprenant parfois des vues successives de mêmes personnes (vues prises à quelques secondes d'intervalle), les deux séquences (B et C), ont un caractère imprévisible, potentiellement ludique, qui contrebalance l'effet des panoramiques. Elles allègent la tension, à la fois parce que l'artiste décompose la surface du mur en plusieurs projections (qui ne prendront pas forcément la totalité du mur), et parce que la diversité des personnes et des directions empruntées par leurs regards dynamise l'impression spatio-temporelle issue des images (alors que le mouvement principal des panoramiques va de haut en bas, par vagues successives).



MARSEILLE 98, 1997, PROJECTION DIAPO EN FONDU, 4 X 18 M (EXTRAITS DES PHOTOS); REPRODUIT AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

L'œuvre est composée de ces mouvements, de la diversité allant dans tous les sens et créant des liens invisibles, de regard à regard, (quand par exemple deux personnes cohabitent sur le mur alors qu'elles proviennent de deux projecteurs séparés) et d'une scansion à plusieurs niveaux.

Chaque œuvre en projection de Beat Streuli a sa propre structure, sa propre atmosphère. Ainsi, par exemple, *Marseille, 98*[3] est une projection qui se fait également sur un seul mur et qui inclut des panoramiques. Leur rôle déterminant est, ici, fondé sur une intensité quasiment contraire à celle d'*Oxford Street* car ces panoramiques scandent la projection un peu comme des ouvertures à l'espace et à la lumière, entre deux apparitions de personnes. Une rue, un croisement, des véhicules s'intercalent entre des femmes, des hommes, des adolescents, autant de visages sous le soleil méditerranéen leur faisant plisser les yeux. L'impression ressentie par leur présence est assez calme, chaque personne étant là, tout simplement, et ce, sans s'adresser apparemment à autrui par des gestes, des attitudes ou des paroles. Cette œuvre montre la vie de tous les jours, la vie dans sa banalité, sans faits divers, sans élément étonnant ou inhabituel.

Lorsque les personnes photographiées par Beat Streuli dans les rues de Marseille, de Londres, de New York, de Yamaguchi, de Vienne ou de Sydney (etc.) apparaissent, elles conservent une présence, une manière d'être dans leur apparaître qui n'en finit pas de m'étonner. Une telle qualité n'est possible que parce que la manière de photographier le monde propre à Beat Streuli correspond à un engagement où esthétique et éthique s'accordent. L'œuvre londonienne, si différente a priori, est un accent porté à l'apparaître, lorsque celui-ci apporte avec lui une référence à la condition humaine. Les autres œuvres présentent un contenu immédiat, tout aussi fondamental, mais qui, au lieu de renvoyer à une condition générale, concerne l'être-là de chaque personne; une grande majorité des œuvres de Beat Streuli présente le moment précis où l'apparaître d'une personne n'est pas un rôle tenu vis-à-vis des autres dans le cadre de structures sociales ou de sentiments.

ÊTRE ET PARAÎTRE

Lorsqu'une œuvre de Beat Streuli permet une rencontre, elle correspond à ce qu'écrit Hannah Arendt, pour qui «le propre de l'Être [est] d'Apparaître et ainsi de se dévoiler», car «*Être et Paraître coïncident*[4]».

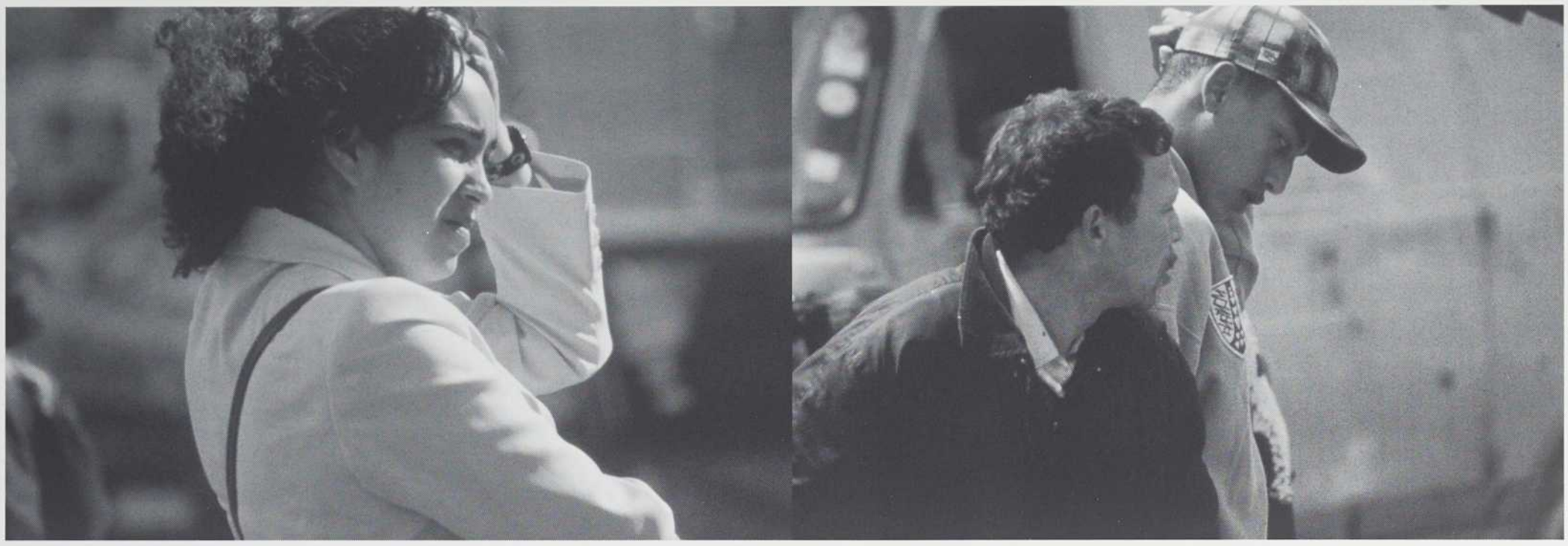
Or, comment une œuvre qui se sert de techniques de reproduction, comme la photographie ou la vidéo, peut-elle ne pas modifier (voiler) l'Apparaître (et donc l'Être) de ce qu'elle représente?

À cela, il y aurait deux origines principales: soit l'artiste joue sur l'illusion et nous sommes alors dans la situation de la *suspension of disbelief*, et l'image est comprise pour ce qu'elle représente, comme si elle était la même chose (ou transparente) alors qu'elle est une représentation, soit la manière de représenter ne modifie pas l'Être de la personne qui est photographiée à partir du respect de son apparaître, en poursuivant, à sa manière, la coïncidence entre Être et Paraître. Comme je l'écrivais précédemment, la personne est alors elle-même, c'est-à-dire qu'elle ne porte pas devant son visage un masque qu'elle se serait composé.

La présence des personnes photographiées vécue dans l'immédiateté de leur apparition est pour moi à chaque fois un événement avec les projections de Beat Streuli (d'où le terrible sentiment de manque quand la rencontre est comme impossible dans les panoramiques d'*Oxford Street* lorsque les personnes ont la tête baissée). Cet effet saisissant est-il dû au caractère spectaculaire de la projection? Celle-ci étant constituée par des images lumineuses qui apparaissent sur un mur[5], par une obscurité qui favorise une participation de mon imaginaire (dans l'oubli relatif de ma propre situation), par une échelle monumentale qui m'englobe, et par une légèreté de structure qui correspond à l'axiome «moins de moyens et plus d'impact». Il y a une correspondance entre une image lumineuse qui apparaît (et disparaît) et l'impression ressentie d'une apparition, néanmoins, ceci n'est pas suffisant, car l'apparition d'une image lumineuse ne peut être confondue avec le dévoilement de l'Être[6].

Par ailleurs, le dispositif des projections de diapositives empêche l'illusionnisme de fonctionner vraiment. Jamais invisibles, les projecteurs sont là dans la pièce, et en plus ils font du bruit. On aura beau les oublier un instant, il y aura toujours un moment où quelqu'un passera devant la projection et interceptera l'image. De même, les bruits ne correspondent pas à l'apparition et à la disparition de l'image, à cause du décalage dû au fondu enchaîné.

Beat Streuli ne cherche pas l'illusion. Il faut donc aller voir du côté de sa manière de penser, et de photographier; manière qui



laisserait les êtres et les choses apparaître.

Très souvent je fais des photos au téléobjectif sans demander aux gens l'autorisation de prendre une image d'eux. Ceci reproduit d'une certaine façon la manière dont on regarde les gens de la terrasse d'un café à Paris. On peut regarder la foule pendant une heure et c'est toujours très fascinant. Dans l'anonymat de la foule, les gens ne se sentent pas observés, ils peuvent donc donner quelque chose d'eux dans l'expression très ouverte de leur visage. C'est paradoxal, cela touche l'espace public, mais aussi l'anonymat[7].

Lui-même anonyme, le photographe n'est pas repéré, dès lors, ceux qu'il photographie ne se disposent pas face à lui. On le sait pertinemment, toute personne qui se sait photographiée modifie son expression, compose une attitude. Parmi toutes les images prises dans la foule, Beat Streuli montrera de préférence celles où les personnes ne semblent pas composer leur apparence. Ces moments sont rares, car à moins d'être vraiment seuls (et encore, on se joue soi-même des rôles), chacun d'entre nous est en relation avec autrui, ou en représentation (lorsqu'on est là pour son nom ou sa fonction). L'anonymat est donc à prendre dans son sens le plus fort. Celui grâce auquel l'Être apparaît.

Depuis que j'ai essayé de trouver des portraits [et alors il demande l'autorisation aux personnes], ça marche assez bien, car il y a ce moment de surprise et de léger embarras, peut-être aussi de flatterie. Je pense que quand on est un peu dans ces états-là, on ne peut plus contrôler tout à fait [son image], on laisse toujours échapper un peu plus qu'on le voudrait; ce qu'on regrettera après, peut-être. [...] C'est une manière d'être plus généreuse et directe, presque fière de soi-même. On n'essaye pas de cacher quelque chose. [...] Quand je choisis une photo, c'est parce qu'elle me redonne l'impression générale d'une personne que j'avais déjà lors de cette très courte rencontre. Cela transporte un petit peu de cet être, pas juste l'aspect superficiel, mais l'aspect plus vrai de cette personne[8].

Photographier les personnes elles-mêmes, cela signifie aussi ne pas les positionner dans un système, dans une histoire. Il ne va pas aller photographier les gens chez eux, au contraire, il les photographie au moment de la rencontre, là où ils sont, dans un temps très court et toujours dans l'anonymat. C'est «une manière de respecter les gens pour ce qu'ils sont et ne pas les réduire à un problème social[9]». L'Être et pas le contexte.

C'est pourquoi projections ou tirages sur papier participent de la même conception. Une projection ne fait qu'augmenter ce qui existe déjà avec une image fixe et autonome, et ce, grâce à une spatialisation de l'image (elle est à l'échelle de l'architecture) et à une concordance temporelle (au moment de la perception, ce qui apparaît m'est contemporain, d'autant plus que je vois une image sans avoir pu la pré-voir, car il n'y a pas d'avant et d'après, chaque image est dans l'instant de sa présence).

LAISSER ÊTRE DANS SON APPARAÎTRE

Sa méthode consistant à «attaquer directement l'anonymat[10]» suffit-elle à expliquer la présence des personnes photographiées? Autrement dit, comment l'apparaître propre à l'œuvre n'est-il pas un obstacle à l'apparaître des personnes représentées?

[...] pour devenir conscients de l'apparaître, écrit Hannah Arendt, nous devons d'abord être libres d'établir une certaine distance entre nous et l'objet [...]. Cette distance ne peut s'instaurer que si nous sommes en position de nous oublier nous-mêmes, et les soucis, les intérêts, les urgences de notre vie, en sorte de ne pas nous saisir de ce que nous admirons, mais de le laisser être comme il est, dans son apparaître[11].

D'ordinaire, l'usage du téléobjectif est associé à un regard voyeur, celui cherchant à voir ce qui est loin de lui, celui voulant capter et surtout saisir. Un tel regard focalise, extrait du monde ce qui l'intéresse, ce qui stimule son désir. Il ne peut laisser apparaître êtres et choses, il modifie le réel, en se l'appropriant, en le dominant, et par-dessus tout en l'objectivant (relation sujet/objet). Ce regard est intentionnel, il n'est pas libre car il n'est pas sans intérêt. De même, un tel regard couvre le réel d'un discours, d'un contenu, d'une interprétation, ou d'une valeur (ne serait-ce qu'en se voulant le témoignage d'un fait ou d'un événement). La plupart du temps l'usage de l'appareil photographique poursuit la compulsion bien occidentale de maîtrise et de contrôle du réel (correspondant, du simple déclic au virtuel, à la fabrication d'une réalité).

En fait, ceci est partagé par le regard que nous portons en règle générale sur le monde: à quel moment laissons-nous vraiment être le monde comme il est, dans son apparaître, sans le placer dans une grille d'interprétation, dans un langage, sans l'avoir pré-vu au préalable?

On dit que la photographie a signifié le moment de rupture radicale entre l'homme et le monde (ou la nature). Or, on ne peut confondre technique et utilisation. Il est exact qu'une utilisation dominante participe du mouvement d'objectivation, et cela sans conteste. Pourtant, de même qu'il y a plusieurs manières de regarder et de voir le mon-

de, il y a plusieurs manières de se servir de l'appareil photographique ou de la caméra vidéo, et donc de «prendre» des images du monde.

Les premières photographies de Beat Streuli que j'ai vues en 1990 (des tirages en noir et blanc de moyen format) m'ont attirée par leur silence. Elles ne racontaient pas d'histoire. Je voyais des bouts de façade avec des personnes vues partiellement, des fragments d'espace urbain sans profondeur. Ceci pourrait être un exercice, une manière de penser la composition comme une image abstraite dont on relèverait les formes et les lignes. Si l'intérêt pour les lignes est évident dans ses premiers travaux[12], il est clair aujourd'hui qu'il ne se fait pas au détriment du monde. La question n'est pas entre abstraction et figuration (ni, comme il le dit, entre «formalisme et art social»[13]). Elle est plutôt dans le choix de faire dire ou non quelque chose aux images, c'est-à-dire de structurer la représentation en fonction d'un système de signes reconnaissables, ou de s'attacher à donner une image ayant le moins de déterminations possible (donc plus ou moins inconnue), et qui ne soit surtout pas spectaculaire; cela correspond à la distinction que fait Henri Maldiney entre une image de rappel et une image d'appel[14].

Ainsi, les photographies de Beat Streuli ont montré très tôt une absence de focalisation, dans le sens où tout ce qui est visible a le même statut au sein de l'apparaître, êtres et choses; c'est pourquoi, par exemple, la figure humaine ne domine pas la composition, elle ne donne pas le sens ou l'histoire. Cela s'est poursuivi avec évidence dans les vidéos, en particulier celles qu'il a faites dans les rues de New York. La caméra enregistre ce qui est là (un croisement de rue, un coin de terrain de handball, etc.) avec tout ce qui passe devant elle (personnes ou véhicules). Pour ne pas apporter de jugement et d'interprétation, il est décisif que la caméra soit fixe et que son axe de visée soit horizontal. Car lorsqu'il a placé sa caméra à sa fenêtre, la plongée a modifié la manière de voir, l'angle de vue étant celui d'un regard qui surplombe et qui peut être celui de la surveillance. Avec cette vidéo, une histoire se déduit et se tisse, on se met à remarquer des détails et à supposer des actions avec leurs conséquences[15].

Quand Willie Doherty place une caméra dans Derry filmant la ville en plongée, il reproduit la position d'un voyeur potentiel (surveillance policière ou criminelle). Le système de représentation, impliquant à son tour le spectateur dans la même position, convoque un regard détective dirigé par une analyse

CHICAGO, JULY 99, 1999, 17 DIAPOSITIVES COULEUR DE 10 X 10 PI. CH., FAÇADE OUEST DU MUSEUM OF CONTEMPORARY ART DE CHICAGO; PHOTO: MCA, CHICAGO.





TOKYO, SHIBUYA 97, 1997, AFFICHE DANS L'EMPLACEMENT PUBLICITAIRE D'UN ABRIBUS; PHOTO: QUENTIN BERTOUX.

de signes. De son côté, Wim Wenders raconte qu'il a débuté en mettant une caméra fixe à sa fenêtre, pris dans l'urgence de filmer le temps qui passe. Mais au lieu de laisser les choses être (telles qu'elles sont), il dit sentir le devoir d'«arrêter pour un moment la destruction progressive des apparences du monde», et surtout, il se charge de rendre ce qu'il filme «plus beau et plus vrai[16]».

Le plan fixe par lequel le film de Chantal Akerman *D'Est, au bord de la fiction*[17] débute n'est pas en plongée, la caméra filme ce qui est droit devant elle, c'est-à-dire un paysage composé de campagne, d'un croisement routier et d'une maison. Pendant la durée assez longue où il ne se passe rien, la narrativité du film étant enclenchée, le spectateur attend l'arrivée de l'événement.

ÉTONNEMENT

L'étonnement de voir le monde est une expérience fondamentale: celle du mystère de l'apparaître. Wim Wenders et Chantal Akerman ont quitté l'étonnement quand ils filment pour se situer dans l'interprétation et la fiction. Willie Doherty interroge le point de vue, la responsabilité du regard porté sur le monde ainsi que les structures sémantiques qui insèrent le visible dans un travail d'analyse incessant[18]. Dans de telles conditions, le regard est forcément intentionnel, il modifie la réalité. C'est pourquoi, dans le cas des vidéos de Beat Streuli, il ne suffit pas de remarquer que le plan est fixe, qu'il est en parallèle et sans profondeur (sans lignée temporelle induisant un avant et un après), car laisser être ce qui est n'est possible que dans l'absence de toute volonté de saisie[19].

La notion d'étonnement renvoie au moment grec, lorsqu'un philosophe était saisi «d'émerveillement en face de ce qui est tel

qu'il est[20]». D'une certaine façon, Beat Streuli est dans une telle disposition mentale et sensible lorsqu'il est assis à la terrasse d'un café. En revanche, quand il prend des photographies dans la foule, il est dans le monde (et non plus en face). Ce moment m'importe, car l'étonnement est parfois trop proche d'une certaine mise en spectacle et donc participe encore de la séparation sujet/objet. Laisser le monde être ce qu'il est, y compris quand on le représente, voudrait dire qu'au moment où l'artiste fait l'image, il n'est pas en train de le regarder, mais de le voir. Ceci correspond à la pensée de Maurice Merleau-Ponty quand il écrit que «la vision se fait du milieu des choses[21]». En revanche, bien sûr, quand Streuli assemble des images pour une série, une projection ou une exposition, il est du côté de l'intention, car chaque série a un sens sous-entendu; celui-ci fait référence à l'atmosphère de la ville telle qu'elle est évoquée à travers les personnes qui l'habitent ou qui la visitent.

Lors d'une projection ou bien avec une exposition, même si j'ai le sentiment de ne pas y assister mais de participer, je suis toujours face aux images. Mon étonnement (s'il a lieu) est donc dans la distance. La situation diffère lorsque les œuvres sont visibles en extérieur, dans l'environnement quotidien. Durant l'été 1997, neuf affiches montrant des images de jeunes, principalement d'adolescents, photographiées à mi-corps et appartenant à la série «Tokyo Shibuya 97», ont été placées dans des panneaux publicitaires de la ville d'Enghien-les-Bains. Les habitants de cette petite ville de banlieue parisienne ont pu se demander ce que ces Asiatiques étaient sensés leur dire ou leur vanter. En 1998, ce furent des jeunes photographiés à Enghien même qui ont été mis en divers emplacements. Deux moments, deux sortes de présence. La première série correspond aux vues faites dans la foule, la seconde aux «Portraits» avec autorisation. La présence des jeunes Japonais en photographie parmi les personnes attendant leur bus ou passant dans la rue, a souvent été pour moi si intense qu'elle me donnait le sentiment d'une rencontre; comme si, aussi étrange que cela puisse paraître, les Japonais présents en image partageaient l'espace de la rue avec les gens d'Enghien[22]. La présence des jeunes des banlieues était plus directe, plus physique même. Leurs regards étaient très présents. Pris dans un moment d'attente, les Japonais regardaient ailleurs, un peu absents, alors que les jeunes photographiés à Enghien se savaient être au milieu d'autres personnes, dont le photographe (même si, sur certains clichés choisis par Beat Streuli, ils ne le regardaient pas).

En 1997, l'événement est venu du sentiment d'une rencontre qui concernait plus le monde que des personnes, c'est-à-dire indifféremment êtres et choses. La présence des œuvres dans l'environnement quotidien a délié les êtres et les choses des hiérarchies de sens et d'usages pour être dans une totalité visible, mieux, pour être dans un moment de monde. En 1998, j'ai toujours été étonnée de voir combien la ou les personnes photographiées étaient à ce point-là avec et pour les autres présents dans la rue. Beat Streuli évoquait, à propos des personnes prises dans la foule, «l'expression très ouverte de leurs visages»; le résultat est presque similaire[23] avec ces portraits, car l'expression est ouverte et surtout parce qu'elle n'exprime pas autre chose que l'ouverture, c'est-à-dire la manifestation de l'apparaître ; et, ici, l'ouverture était d'évidence dans la pluralité[24].

La manière de photographier de Beat Streuli ne génère donc pas le sentiment du «ça-a-été» décrit par Barthes, puisque les personnes visibles en photographie ont une présence ressentie au présent, une présence s'élargissant au monde. À Enghien-les-Bains, les deux installations (l'œuvre en tant que sélection d'un groupe d'images dispersées dans la ville, images qui se répondent et jouent en écho dans l'espace-temps) ont dès lors correspondu au moment de l'apparaître. Et ce moment ne fut possible que parce que, grâce aux œuvres, je n'étais pas en position de regarder mais en disposition pour voir.

NOTES

1. Collections du Musée d'Orsay, Paris, 1849-1850, huile sur toile, 3,15 x 6,68 m.
2. Voir le texte de présentation de l'œuvre *Oxford Street* 97 (4,50 x 13,50 m) par Sean Rainbird pour *artnow 11*, Tate Gallery, Londres, 1997.
3. Issue d'une commande publique de l'État français, la projection a été montrée lors des Rencontres d'Arles durant l'été 1998, voir *Marseille 98*, texte de Catherine Grout, «Des moments de lumière», éd. Actes Sud, Arles, 1999.
4. Respectivement, Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, éd. Calmann-Lévy, coll. Agora, Paris, 1988, p. 371, et *La Vie de l'Esprit*, tome 1. «la Pensée», trad. Lucienne Lotringer, éd. Presses universitaires de France, Paris, 1981, p. 34, souligné par l'auteur.
5. Il n'est pas anodin que les projections se fassent sur les murs et non sur des écrans ajoutés qui produiraient un effet tableau.
6. Je reprends le terme de dévoilement à partir de la citation de Hannah Arendt; en fait, pour être plus juste par rapport aux œuvres de Beat Streulil, je ne devrais pas l'employer, mais évoquer le masque *persona*, celui que l'on met devant soi quand on est en public, quand on se dispose vis-à-vis des autres. Ici, il s'agit plutôt d'apparaître comme on est.
7. Beat Streuli lors d'un entretien avec Catherine Grout en juin 1998, à paraître.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. Hannah Arendt, dans *La Crise de la culture* sous-titré *Huit exercices de pensée politique*, trad. sous la direction de Patrick Lévy, éd. Gallimard, Paris,1993, p. 269-270.
12. Voir son exposition (catalogue) *Die reine Richtung* en 1983-1984 à Liestal/ Bâle.
13. Dans le catalogue *Lieux Communs, figures singulières*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1992, p. 49.
14. Henri Maldiney dans «Image et art» *in* vol. *L'Art, l'éclair de l'être*, éd. Comp'act, Seyssel-sur-Rhône, 1993, p. 250.
15. Vidéo *Allen Street*, New York, 1994.
16. Wim Wenders dans «Pourquoi filmez-vous», repris dans *La Logique des images*, éd. L'Arche, Paris, 1990, p. 11.
17. Voir son exposition à la Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996.
18. Je renvoie également aux œuvres de Lewis Baltz depuis les années 1970.
19. De même, dans certaines de ses prises de vue, Seton Smith conserve son étonnement devant le monde.
20. Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p 57.
21. Maurice Merleau-Ponty *in L'Œil et l'esprit*, éd. Gallimard, Folio, Paris, 1985, p. 19.
22. Ceci a fait partie des manifestations autour de la deuxième Biennale d'art contemporain d'Enghien-les-Bains, organisée par l'association in situ et qui concerne exclusivement des œuvres dans l'espace urbain et public.
23. Il ne peut être identique à cause des regards.
24. Hannah Arendt, «La pluralité est la loi de la terre», *La Vie de l'Esprit*, tome I. «la Pensée», *op. cit.*, p. 34.

Catherine Grout est docteur en histoire de l'art et esthétique, vit à Paris, est commissaire de la Biennale d'Enghien-les-Bains et membre cofondateur du Groupe de Recherche sur le Paysage dans l'Espace Urbain (Université de Tokyo, Fondation Toyota).

The author examines the work of Swiss artist Beat Streuli, based on the following distinction: in the gaze, only sight is involved, whereas vision engages the whole body. Privileging the city and its inhabitants as his subject matter, Streuli photographs people and things as they are, without attempting any sort of narrative: his photographs document anonymity. "He does not look at the world, he only sees it," writes the author, and in so doing, his photographs point to a practice where æsthetics and ethics coalesce.

MARTHA ROSLER
in conversation
packaging the public sphere

STEPHEN WRIGHT



Few contemporary artists have gone as far as Martha Rosler in developing a critical reflection on the functioning, inner tensions of what might be called the "packaging" of the public sphere. As a sphere between civil society and the state, spilling over into both, the public sphere is obviously a crucial domain of modern society: it is the self-reflexive space of democratic deliberation, public opinion, publishing and publicity. It is also, of course, the realm of art. Yet because it does not refer to a localizable space with an identifiable architecture, the "public sphere" remains an elusive notion that Rosler has provocatively sought to instance concretely in a wide variety of works and media.

With vehemence and a deadpan wit that tempers both stridency and despair, Rosler has consistently denounced systematic manipulation of the public sphere (*If It's Too Bad to be True, It Could Be* DISINFORMATION, 1985) and challenged accepted ideas of what is *public* and what is not. Works such as the video *Semiotics of the Kitchen* (1975) emphasize to what extent the gender-differentiated nature of domestic space and food preparation are permeated by social relations. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-75), comprised of photographs showing the narrow strip of sidewalk next to shop fronts along The Bowery juxtaposed with panels listing slang terms for drunkenness, points less to the "inadequacy" of documentary photography than to the public space as the product of social forces.

Rosler has always seen her work less as a means of *showing* than as a means of *intervening* politically in the public sphere. Her early John Heartfield-inspired collages, *Bringing the War Home* (1967-72), were never intended for art-specific spaces at all, but were distributed on flyers. These early series foreshadowed her participation in such politically proactive exhibitions as *If You Lived Here. . .* (1989), integrating art into a public debate on homelessness. The insights garnered from *In the Place of the Public* (1983-98), Rosler's series of photographs of the hyper-rational, publicity-saturated, *abstract* space of airports, are expanded in her current work on cyberspace – a new dimension of the public sphere.

A comprehensive retrospective of Rosler's work, originating in December 1998 at the Ikon Gallery (Birmingham, England), has been shown at the Institut d'art contemporain (Lyon, France), the Generali Foundation (Vienna, Austria), the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Barcelona, Spain). It opens at the New Museum of Contemporary Art in New York in June 2000.

FROM THE SERIES "PLAYBOY (ON VIEW)": BRINGING THE WAR HOME: IN VIETNAM, 1967-72, COLOUR PHOTOMONTAGE, 51 X 61 CM; PHOTO: COURTESY GALERIE ANNE DE VILLEPOIX.



Stephen Wright: I'm sure you won't mind if I begin by quoting the remarkably prescient passage written in 1974 by the French cultural critic Henri Lefebvre, which you used as part of the wall text for your Airport Series installation, *In the Place of the Public* (1983-98). "Space," he writes, "is permeated with social relations":

> Capitalism and neocapitalism have produced an abstract space that is a reflection of the world of business on both a national and an international level, as well as the power of money and the "politique" of the state. This abstract space depends on vast networks of banks, businesses, and great centres of production. There is also the spatial intervention of highways, airports and information networks. In this space, the cradle of accumulation and place of richness, the subject of history, the centre of historical space, in other words, the city, has exploded.[1]

Martha Rosler: It was reading Lefebvre's text in 1995 that tied the airport series together for me. I would call it a heuristic expression of the work's ideas, providing so many areas for thinking outward from it. Like a schematic – it points in every direction and shows how those directions are related. Because the work I did around housing and homelessness was so concrete, it was wonderful to discover someone who talked about the transformation of the city. Lefebvre had the ability to integrate many different systems of thinking – from surrealism to phenomenology to Marxism – into his theory of space in very productive ways. And in so doing, he has pushed us a long way in thinking about what is now the dominant paradigm of society.

If Lefebvre's theory of the production of abstract space allowed the work to gel, how did the series get started plastically?

I had been taking pictures at airports and aboard planes almost by reflex since the late seventies, first in black and white, then shifting to colour. I began to realize that the work was about my moving through and being contained by the space. About 1990 I began to wonder what I was really going to do with these photographs – because they were just photographs. I started writing the text, "a tree, a rock, a brook; a forest, a mountain, a river; a crossroads." And then I began to see that what I was interested in – I hadn't read anything about non-place or displacements or whatever – was this: "Where is this grounded in the world, what are the economic underpinnings?" It was not just about some vision or other.

So I tried to puzzle through what were still fragmentary ideas. When I read Lefebvre's work, I got excited; I realized, "This is about a transformation." In a couple of very elegant sentences, Lefebvre describes the movement of capital as it became global – more efficiently global let's say.

***In the Place of the Public* is something of a junction point of architectural theory, information theory and systems theory. Dealing with how our bodies are funneled through tunnel-systems whose design resembles an integrated circuit, through which passengers, cargo or any other commodity are shunted like electrons. Airplanes themselves are shown as mobile extensions of airport passageways, hooking the corridors of one airport to those of another airport. But from what you've just said, it seems it is less the physical spaces per se which interest you than what, in the German title of the book documenting the project, is referred to by the term "*Öffentlichkeit*," a word closely associated with Habermas' thought, usually translated as the "public sphere."**

I was pleased that I actually got that word onto my book! It's the right word in that it invokes an entire realm. It was important to let people know that I was not just talking about a physical space.

The leitmotif of dealing with socially constituted space has proved enduring, from such works as *Semiotics of the Kitchen* right up to the airport series. In your current project, the socially constituted spaces you're dealing with are cyberspaces.

I am vitally interested in this imaginary space that is completely relational. What is real about it? What is its apparent construction? What are the sites of power? What are the communities constituted within it?

Does this place/non-place relationship have anything to do with Robert Smithson's Site/Non-Site dialectic?

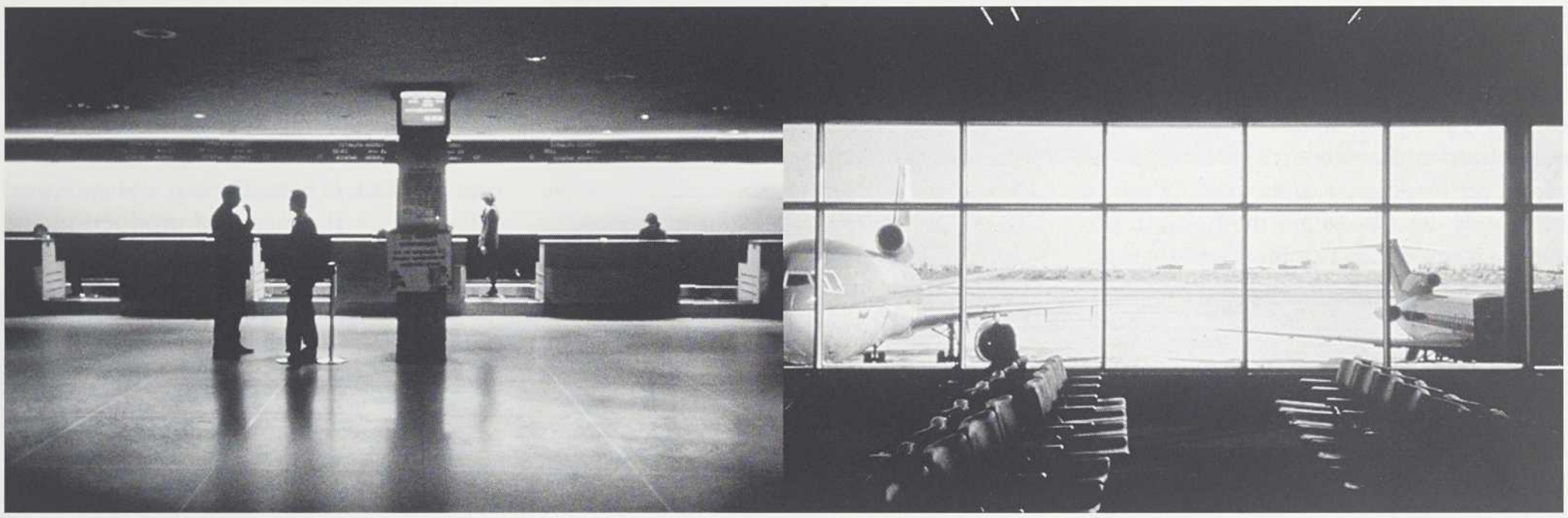
Frankly, I don't know anything about Smithson, although many people assume I do. He was working at a time when women – with few exceptions, one of them being the Canadian Jackie Windsor – were not interested in the container or grand gestures or "earth art." It was an absolutely crucial moment for feminists: we were interested in relational elements within already given spaces. Just like the protagonist in *Semiotics in the Kitchen*, we were inside the box. So the idea of guys doing what they'd always done, going out and making big gouges in the earth, was out of the question. Space for women was a theoretical, relational space; real space, as I said, creates this big container.

Your works in the 1960s and 70s tackled in the most frontal – though ironic – way possible women's place in the public and above all in the private sphere. More recently turning away from this explicitly feminist approach, architecture has become one of your preoccupations.

It's possible that I exhausted everything that I could say about feminism, in terms of simple representation. I did *Born to Be Sold*, the videotape about the Baby S/M case of surrogate motherhood, twelve years ago, in 1988, and then I was already being described as having left feminism behind, which always struck me as odd. *How Do We Know What Home Looks Like* (1993), the tape about Le Corbusier's Unité in Firminy, is basically about women inside a male vision; about what women and children do to try to convert the space – blocks built by a man of power and authority – into something people feel comfortable in. The wallpaper that the tape spends so much time looking at, was not chosen by a man – though I don't want to make a strict gender division and avoided making any statement at all like that in the tape. It nevertheless seemed pretty clear that it was children who graffitied the outside with "We love living in Corbu!" – which is great because it's essentially an innocent

FROM THE SERIES "IN THE PLACE OF THE PUBLIC": TOP: ST (SEATTLE), 1990; ST (TEMPLETON, ST. LOUIS), 1990. MIDDLE: ST (J.F.K.), 1990; ST (MINNEAPOLIS), 1991. BOTTOM: ST (UNITED TERMINAL O'HARE), 1990; ST (AMERICAN TERMINAL, O'HARE), 1990. C-PRINTS, EACH 69 X 103 CM; PHOTOS: COURTESY GALERIE ANNE DE VILLEPOIX.






LOOK AT THE NEWS WITH MORE INTELLIGENCE.

defacement, a sullying, of the brutal purity of poured concrete. And I felt the same way about the "junking up" of the interiors in the most appalling fashion; it's magnificent to turn this incredibly strict, sterile vision into a riot of ornamentation painted on the walls and ceiling. I saw it almost as a model of the resistance within patriarchy.

I felt there were so many women who are doing work about feminism that makes sense, that I had to make work about the ownership and possession of resources. Larger issues in terms of more abstract questions of spatiality. I did work on homelessness and will probably return to it because of what happened to the welfare system in the United States, which is really killing me. Actually, it's not killing me, it's killing other people, but I'm really burned up about it.

A strong normative sense runs throughout your entire work. One need only think of the title of your 1974 work, *The Bowery In Two Inadequate Descriptive Systems*. The implication being that, somewhere, there must be an adequate descriptive system.

Not necessarily. Someone with a different bent from yours would say it implies by generalization that since it's both visual and verbal yet inadequate, then nothing can be adequately described since those are our primary systems of description. The title is uncommitted: it does, to some degree, evoke the possibility of adequacy, though it could be read as foreclosing it

Still, one could argue that all your work is about critiquing inadequacy and challenging us to think about what might be adequate.

Pathetic isn't it! I'm a utopian, basically. Anybody who believes in social transformation is a utopian.

The utopias of art, of labour and of democracy are subject to such scorn these days.

For the moment. That's why I often paraphrase Howard Zinn: the past is inevitable, the future is up for grabs.

How, as an artist, do you mean to grab it?

As I've said often and loud: art is not where changes occur. Art is a support and an epistemological mechanism, but changes occur in the streets (or in the suites). That's why I used to get upset with the English Althusserians who said, "My art – or research or writing – *is* my theoretical praxis, it is my practice, my activism." That's not good enough!

Yet your practice and your critical positions are inextricably bound up. How would you describe their relationship?

Well to begin with you can't separate yourself from social movements and just strain them through a strainer to get grist for your art.

Artists culling other people's suffering for their own self-promotion is surely one of the most reprehensible practices in art today. Your own work must be open to misunderstanding along those very lines – if only because one would be hard pressed to find someone working in the plastic arts who has a more blunt and forthright way of using visual material to tackle political problems. You evidently think that art, in this political sense, has a particular heuristic role to play.

Yes, if by heuristic you mean it actually crystallizes on the intellectual, emotive or thinking realm. But I don't want to hypostatize this. Because that's a quick and easy way to get right back to the closed circle. It's time to think again about the various roles art does play in society because they are quite variable, ranging from décor and domination to the capacity to re-imagine a situation either through an image or words, and combinations or other forms of representation, that help put a defining edge around the thought, and help people to crystallize their thinking, to help people to be able to look into and through a situation. To give people a place to stand, critically and intellectually, to be able to orient themselves toward a situation. To not feel overwhelmed or powerless or clueless. This crystallizing function is really important. It can get reductive, but even at its worst, it can be a form of agitprop – and if that's the worst, it's not so bad, in fact it's very functional and can be very powerful.

In what way can art do that better than, say, a documentary film?

I'm not sure it can. It depends on what the subject is. Sometimes the subject is something which can't be documented in a straightforward fashion, because documentary always has the problem of whether to appear transparent or self-reflexive. This can be a major problem, because it really must be attended to. There's a thicket of problems attached to this. I'm a great supporter of documentary in film and photography, so I'm in no way dismissing it. The thing is that, on the left, what often happens is that people rely on formulas because they don't want to have people try to renegotiate the language of telling. Also because to get on public television in the United States you have to adhere pretty closely to the public-broadcasting formulas.

You have the tendency on the one hand, to hide behind a formula created by other people or on the other to be baldly "experimental" – which in itself is problematic, because it can call too much attention to the formal means. But something that art can do, for example – and I want to be really careful about this because people do it constantly and it often fails – is to find ways of retelling something, or creating a metaphoric other level where people have not just a metonymic representation but something different happening as well, a kind of resonant redundancy. It's hard to do; people try it all the time, and it rarely works – it becomes precious, or offers a vision that is a reductive account of some social experience. But when it does work, it can be really quite astonishing. It can help people focus their energies. Human beings are tied to unconscious and emotive processes; and to have those evoked without overwhelming the contact with something empowering, and the recognition of something important and true about the world. . . . I don't want to be held to those words, but I am trying to delineate a terrain.

A lot of people might imagine that's truer of literature than of the visual arts – excluding film. For some reason, as art ceased to be object-based and became more idea-based, a lot of people tuned out. As if the leap was too hard to make.

It isn't so much that art ceased to be object-based; it's that the objects of the imagination that the world of art used to evoke have been captured by mass culture, particularly by television – though movies obviously got there first. There is a phenomenal disparity in the means of production and distribution available to artists as opposed to those working in the mass media. So the pace of development, spread and penetration, if you will, of mass-marketed materials swamped art. But art has not been object-based for a couple of hundred years. It started to pull away from its own objects once it seriously began to question them.

Though you maintain a very clear role for art, it's not the exorbitant one that much of this century has had. I'm thinking of Greenberg as much as of Adorno, for whom art was the only place where truth could be encapsulated, the last ditch for a philosophy of history. For Greenberg, in abstraction, there was the absent ruling class.

For both Greenberg and Adorno art was the negation of the negation. The problem is that the language is inaccessible to the vast majority of the population so it becomes a kind of holding action, of the priest in the monastery. Marcuse thought like that, good Adornian that he was. None of these guys were artists, and Brecht didn't have that attitude.

You're a Brechtian.

Basically. His strategies of mixed form and teach-pieces, breaking stride to ask the audience to take a vote, are incredible. Invoking various elements of popular culture – songs, plays, projections, movies, a kind of montage of effects, pillaging folk stories – is all really wonderful. It's no accident that Brecht was the artist among them, and that

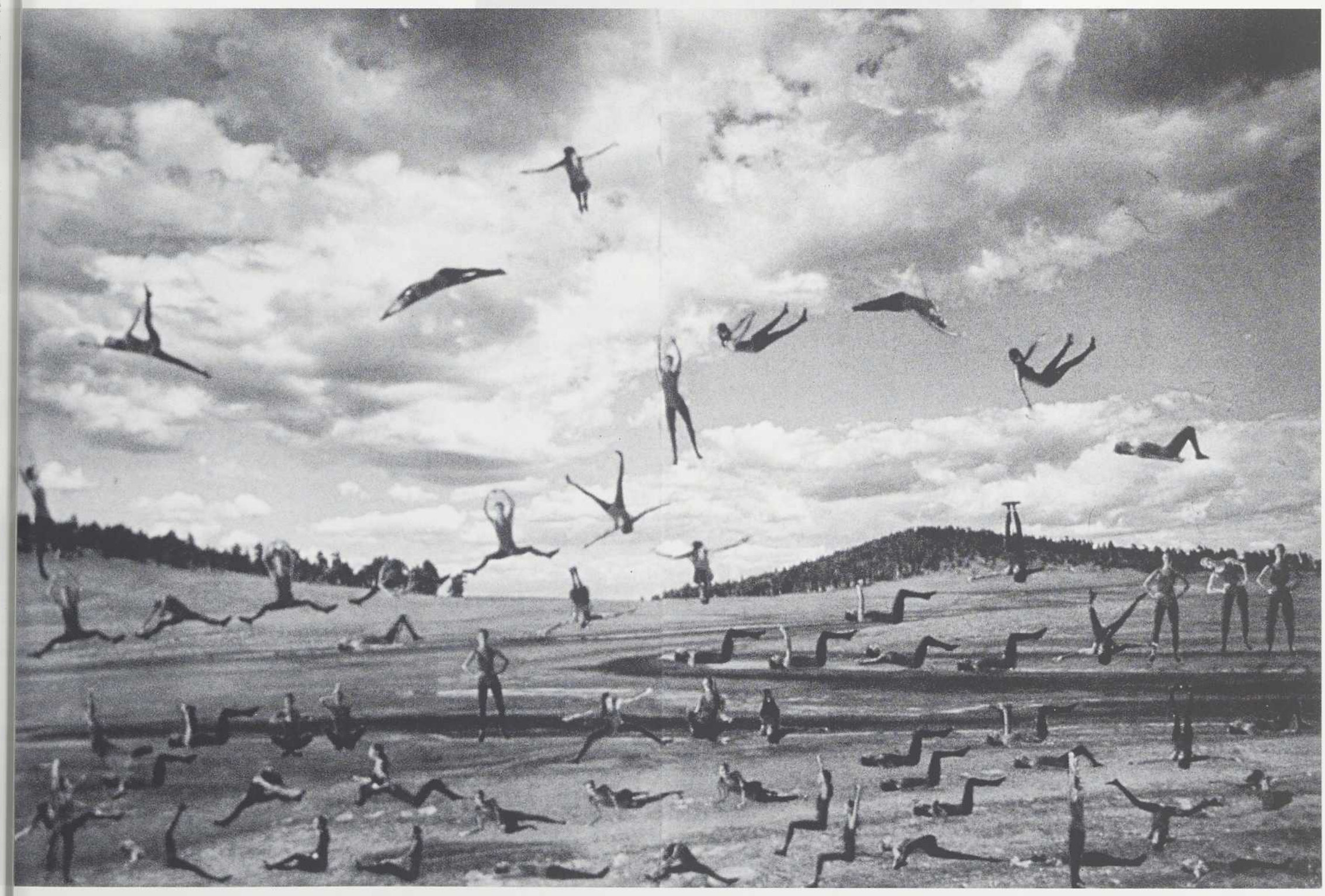
he was so opposed to the Adornian vision. Benjamin championed him and understood the power of the Brechtian model for actually engaging people as opposed to presenting some kind of élite art – however much I dislike that term – which gives preference to an élite vantage point. If few people go to contemporary art shows, it's because there is so much work that's arcane, self-congratulatory, hyper-self-referential, trivializing, and so on. But so are all our forms of communication – the "information glut" in mass culture, advertising, publishing, technical writing, you name it. Because of the dominance of an all-powerful mass visual culture, there is very little language left to art that doesn't require that form of prior reorientation called education. It's very hard for art not to have to create any number of thickets of mediation in order to make clear that it's not just trying to be mass culture only worse. Although that *was* my tactic exactly – though by worse I mean poorly done.

Your work's studied amateurism is one of its hallmarks – shaky cameras, and so on.

I took that overall strategy, if not necessarily the tactics, from Godard. Particularly from his insistence on the camera as a finite, real, concrete tool, capable of doing certain



FROM THE SERIES "BODY BEAUTIFUL (A.K.A. BEAUTY KNOWS NO PAIN)": TOP: UNTITLED (SMALL WONDER), 104 X 71 CM. BOTTOM: UNTITLED (NATURE GIRLS), 71 X 104 CM. COLOUR PHOTOMONTAGES, 1967-72; PHOTOS: COURTESY GALERIE ANNE DE VILLEPOIX.







things which are basic to it and which should be visible to the viewer. Or should be desutured as it was popular to say at the time.

Godard was a Brechtian as well.

Absolutely. And his ferocious insistence on going back to the origins of cinema was in large part responsible for cinema-as-deconstruction – both of the world and of itself. Taking the Vertovian rather than the standard Eisensteinian model of narrative filmmaking was crucially important for me, as was the idea of film as an exploded document; but one in which you understood both what the means of production were and what they were being used for. So that it was neither transparent nor formalist, yet always both visible and still tied to a very important goal – an intellectual goal, of course, but with other possible goals associated with it.

Godard actually put forth the model of another productive system, so it was possible to move forward – which was very potent for people like me. My problem with Pop was that it took away without replacing what it had removed with something else.

Could you be more specific?

Pop involved the loss of the notion of art as transcendence. And that of course was precisely what Adorno and Marcuse – that whole camp of basically Hegelian Marxists – were trying to protect: the notion that what art offers is a vision and possibility of transcendence. Secular transcendence, of course, or utopian social transformation. Pop killed that. And as if it weren't dead enough, Minimalism finished it off by literally saying: "What you see is what you see, that's it! The artwork doesn't extend into another dimension that's somehow sublime or transcendent." Well and good, if the idea is that art was reaching into some fantastic non-imaginary Imaginary, something that really was not graspable, comprehensible or even choate. But an out-and-out refusal of all notions of transcendence and utopia is nihilistic. So we have wound up with a nihilistic and defeated art. It has taken a while for that to happen because many artists were born of the sixties, and have some notion of artist's power, and therefore of the possibilities of social transformation, an ideal shared by many people. But when art ceased to be clear as to its position, role and mission – was its orientation toward some notion of transcendence, reform or change, some radical alternative vision? – when the social movements left the streets, artists were left without the idea of some transcendent moment built into their work.

Do you think that this type of political art requires social movements in the streets, given that democratic will-formation can take place in a variety of ways?

I'm not saying that it's required, merely that for a lot of artists, when the visible tide of social movements receded, they didn't have within themselves, or within the structures of current art production, the idea that art still offered a space for the production of alternative ways of thinking through society.

I'm reminded of a recent show curated by Yves Aupetitallot at the Magasin in Grenoble, perplexingly entitled "Consolation." I asked him if the reference was to Boethius' *Consolation of Philosophy*. But no, his take was this: "Artists today realize that everything is wrong with our society but don't think they can do anything about it, so they do art instead as a form of consolation."

I think there's plenty of support for that expression of powerlessness, and in some measure I think it's true. You think it's a horrible thought.

I think it's an eloquent example of what Peter Sloterdijk has called "enlightened false consciousness."

I work with students, young artists. It's hard for people to remember this, but the generation of the sixties grew up in the fifties when the whole ethos was: "I'm just one person, what can I do, you can't fight city hall, what's the point of trying?" A lot of people went into art to combat that disconnection. But a lot of people became artists because it was the only mode of expression available to the lone subject – "a haven in a heartless world" to steal a phrase. So I tell my students: "I know you're feeling, 'What can I do? All I can do is make my art because it is an expression of myself, but I can't change anything, I'm powerless.'" And I say, "You may not believe this, but that's *exactly* what we thought. But it's only true so long as you let it be true."

So what Yves says is not wrong, the problem is that it is a complacent remark. It's a diagnosis that is not interested in suggesting a remedy, but rather in codifying an observation and making it into an art show. Or a movement in and of itself. The counterpoint is the stuff in England called – most famously since the show Saatchi did – "Sensation."

On the one hand you have consolation which itself invokes the sacred, albeit in the form that Marcuse wrote about in "The Affirmative Character of Culture," in the sense of the cultivation of an individual soul – whether you are the one who makes the art or the one who is consoled by the recognition of a kindred soul in the maker. And on the other hand, you have the cold consolation of work being so reduced as to be about sensation.

One reason I wanted to start off with a quote is the important role you assign text in your work. One of your recurrent critical statements is that "photography is dumb."

It is. In both senses of the word: it's massively stupid and it can't speak. This massive stupidity is turning into a big problem, because the weightlessness of modernity – which people have been pointing out for a century – is advancing at such a phenomenal rate into general cultural "common sense" that somebody actually wrote a book recently about how we're only skin, and that there is no depth; the image, the *surface*, is it. What you see is what you get. This surface-as-meaning seems to be the dogma of depoliticized "visual-culture" theorists.

"Perception is reality," as, in your accompanying essay to the airport series, you quote an FBI spokesman as saying with regard to the crash of TWA 800 out of New York – an improbable reassertion of Berkeley's *esse est percipi*.

I rest my case.

NOTE

1. Henri Lefebvre, "Space: Social Product and Use Value," in J. W. Freiberg, ed., *Critical Sociology*, New York: Irvington, 1979, p. 287.

Stephen Wright is European co-ordinator for PARACHUTE in Paris, writer and independent curator.

Cette interview couvre toute la carrière de l'Américaine Martha Rosler, allant de la photographie à la vidéo, en passant par son travail comme commissaire, et tente de cerner comment ces diverses activités sont liées aux objectifs d'intervention culturelle et politique de l'artiste. Son œuvre la plus récente, où elle aborde les aéroports et leur architecture, soulève des questions liées à la sphère publique et aux façons dont le pouvoir construit celle du social. L'art, selon elle, devrait servir à cristalliser la pensée et à guider les gens dans certaines situations, et aussi fournir des outils critiques, intellectuels et émotionnels qui permettent de prendre position.

TOP: A GOURMET EXPERIENCE, 1974/1998, INSTALLATION AT IKON GALLERY; PHOTO: GARY KIRKHAM.
BOTTOM: FROM THE SERIES "TRANSITIONS/DIGRESSIONS": FRANKFURT METRO, 1983. PHOTOS: COURTESY MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA.

JAN KOPP
déplacement et événement

YVANE CHAPUIS

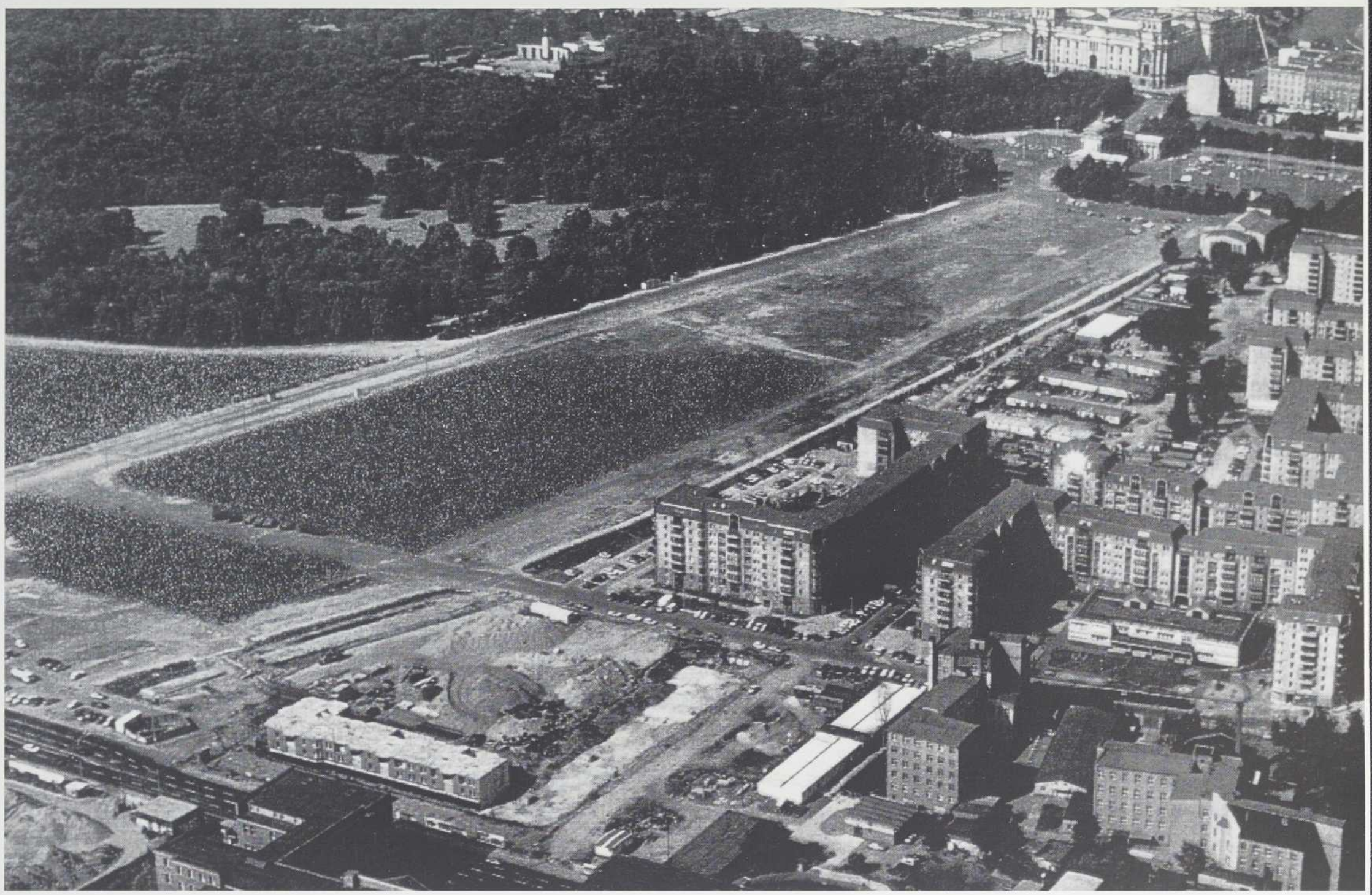


LA BUTTE AUX COQUELICOTS
(IVRY SUR SEINE), 1993, COQUELICOTS (GRAINES),
10 X 12 X130M; PHOTO: KOPP/MÜLLER.

Au printemps 1993, en collaboration avec Richard Müller et avec l'aide de trente-cinq jardiniers des espaces verts de la Ville d'Ivry sur Seine, Jan Kopp investit une butte sur un terrain en friche pour la couvrir de vingt-huit millions de graines de coquelicots. Pendant l'été, la colline, d'une longueur de 130 mètres et d'une hauteur de 10 mètres, fleurit en rouge et transforme le terrain vague en un jardin éphémère.

Une manière de signaler, le temps de la floraison des coquelicots, que cet espace existe. Mais l'intérêt de la démarche dépasse le repérage topographique. Comme le note Jean-François Chevrier, «dans le langage du développement et de l'aménagement urbain, un terrain vague est un vide résiduel, une réserve foncière, un site plus ou moins constructible; sa situation, ses dimensions et sa morphologie définissent un potentiel d'intervention»[1]. C'est ce potentiel que Jan Kopp actualise, dans le cadre d'une opération collective sans vanité, dont la légèreté contraste avec les moyens mis en œuvre dès lors qu'il s'agit d'aménagement du territoire.

Une manière aussi de signaler que cet espace existe et est disponible, échappant pour l'heure à la normalisation et au contrôle de l'espace urbain. *La Butte aux coquelicots* dessine ainsi les contours de ce que Hakim Bey nomme une *zone autonome temporaire*, «une insurrection sans engagement direct contre l'État, une opération de guérilla qui libère une zone (de terrain, de temps, d'imagination) puis se dissout, avant que l'État ne l'écrase, pour se reformer ailleurs dans le temps ou dans l'espace»[2]. *Ce qui se passe*[3], 1998, une autre installation du jeune artiste allemand, recourt précisément au mode du parasitage propre à tout mouvement de guérilla. Les bruits produits par les spectateurs d'une pièce de théâtre couvrent peu à peu la voix de la comédienne qu'ils étaient venus écouter. En plaçant simplement des micros sous les gradins, l'artiste perturbe les règles du dispositif scénique et met en place une situation de «prise de parole». La situation est d'autant plus intéressante qu'elle implique d'abord pour le public une prise de conscience du système proposé. Les sons qu'il produit sont progressivement amplifiés, comme pour lui laisser le temps de la compréhension (de *ce qui se passe*, justement). Souci pédagogique sans aucun doute nécessaire, dès lors qu'on envisage de faire appel à la notion de participation. Car si la participation correspond au sein de la société civile à la démocratie, celle-ci implique né-



LE CHAMP DE COQUELICOTS DE POSTDAMER PLATZ (BERLIN), 1994, COQUELICOTS (GRAINES), 2 500 M²; PHOTO: KOPP/MÜLLER.

cessairement une pensée de l'éducation. La pédagogie – avec tout ce que ce mot contient comme risque de faire fuir l'amateur d'art – qu'engage le dispositif de *Ce qui se passe* est d'autant plus intelligente qu'elle ne suppose aucune forme de contrainte. Les spectateurs ne sont jamais placés sous le feu des projecteurs. Ils ne s'agit pas de leur faire prendre un rôle qu'ils n'ont pas a priori choisi, mais de les conduire à envisager leur position autrement. C'est cet «autrement» qui articule la dimension politique du travail de l'artiste. Il ne s'agit pas ici de «changement» mais de «déplacement». Giorgio Agamben se plaît à citer dans *La communauté qui vient* cette parabole déjà reprise par Benjamin: «Afin d'instaurer le règne de la paix, il n'est nullement besoin de tout détruire et de donner naissance à un monde totalement nouveau; il suffit de déplacer *à peine* cette tasse ou cet arbrisseau ou cette pierre, en faisant de même pour toute chose.» Et l'auteur d'ajouter: «Cet infime déplacement ne concerne pas l'état des choses, mais sa signification et ses limites. Il n'a pas lieu dans les choses, mais à leur périphérie, dans le jeu entre chaque chose et elle-même.»[4] On remarquera au passage que le lieu même de *Ce qui se passe* est un espace consacré au jeu: le théâtre. Mais on notera surtout que l'absence d'attitude révolutionnaire, autrement dit de volonté de table rase, chez les artistes d'aujourd'hui, qui accompagne ce que l'on nomme la fin des idéologies, ne se solde pas par leur désengagement, ni même par leur défection politique, mais s'ouvre au contraire sur des propositions pour penser un «autrement» là où tout serait définitivement accompli.

L'*ailleurs* évoqué plus haut par Hakim Bey pourrait bien être la Potsdamer Platz. En mars 1994, des graines de coquelicots sont semées sur une surface en friche d'environ 25 000 m² au centre de Berlin. Rendue infertile par l'action des désherbants utilisés le long de l'ancien mur, cette zone est nettoyée et labourée. Malgré la pauvreté du sol, les coquelicots fleurissent à différents endroits pendant les semaines d'été.

Il ne s'agit pas cependant de répéter ici l'opération d'Ivry sur Seine. La parenthèse ouverte dans Berlin par la chute du mur est une rupture chronologique, tout comme les coquelicots sont au Moyen-Orient symbole d'une vie interrompue. Accident de l'histoire, le terrain vague devient la manifestation d'une crise, la figure d'un dysfonctionnement dont s'est saisi l'artiste. Son intervention dans l'espace public n'est plus au monument: les coquelicots fleuriront quelques mois seulement. La situation est celle de l'événement, et la Potsdamer Platz est à ce titre exemplaire. Il suffit de se souvenir de l'intérêt des médias pour ce 9 novembre de l'année 1989: la chute du mur.

Mais l'événement n'est pas ici constitutif de l'actualité. Aucune ligne rouge parfaite et éphémère n'est venue à travers l'intervention de l'artiste commémorer l'effondrement du bloc soviétique, désamorçant toute attente spectaculaire. Les chiffres du *Champ de coquelicots de Potsdamer Platz* sont en effet décevants: seules quelques fleurs auront percé profitant d'une stase, d'un état, d'une halte dans le processus de libéralisation dans lequel s'est vu entraîné le bloc de l'Est avec la



NEWS FROM AN UNBUILT CITY, 1998, 40 DALLES DE 1 X 1M EN BOIS/MÉTAL PVC, MATÉRIEL INFORMATIQUE, SONORISATION; PHOTO: KOPP.

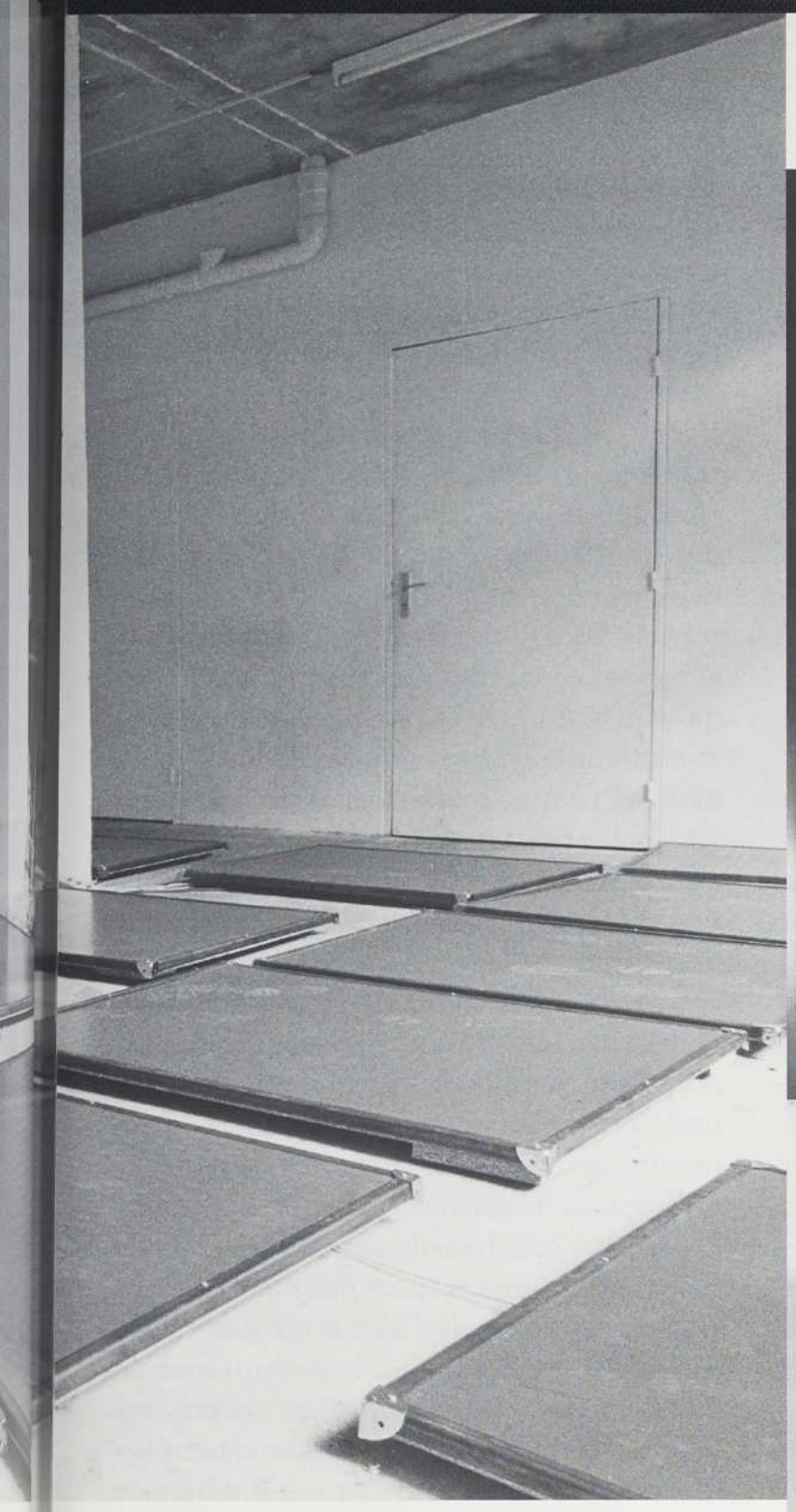
chute du mur; autrement dit, avant que l'État et quelques sociétés privées ne fassent leur un geste populaire de démocratisation. La Potsdamer Platz est aujourd'hui le siège des représentants des différents *Lander* ainsi que le siège social de Mercedes-Benz, Sony et autres multinationales.

L'événement, tel qu'il s'est déployé à travers l'intervention de l'artiste, est ce qui advient. L'événement, écrit Alain Badiou, «est précisément ce qui reste indécidé entre l'avoir-lieu et le non-lieu, un surgir qui est indiscernable de son disparaître. Il se surajoute à ce qu'il y a, mais à peine ce supplément est-il indiqué que le "il y a" reprend ses droits, et dispose de tout»[5]. Le terrain vague de Potsdamer Platz, tel celui d'Ivry sur Seine, se donne alors à lire comme un espace-temps de liberté à investir, mais il a aussi valeur de métaphore, il vaut pour d'autres expériences similaires, du type de celles qui s'offrent aux spectateurs dans nombre de dispositifs que réalise Jan Kopp.

Ainsi, *News from an Unbuilt City*, 1998, est un vaste praticable constitué d'une quarantaine de plaques réactives au déplacement des visiteurs. Chaque plaque fonctionne comme un support sonore. Les spectateurs génèrent dans ces conditions différents sons pré-enregistrés (klaxons, conversations, bruits de chantiers, musiques diverses...), dont la juxtaposition dépend du nombre de personnes et de leurs déplacements. Le public se voit devenir le compositeur d'une ville fictive, et revêt à son tour, le temps du parcours de l'installation, la fonction de générateur de formes et de sens sur le mode du copier-coller d'informations disponibles (des sons pré-enregistrés) propre à l'ère post-industrielle, son outil informatique et sa culture du Web. Le chant du muezzin se mixe alors à l'annonce d'accueil des voyageurs de la gare de Lyon, au coup de frein d'un automobiliste stressé, au brouhaha d'un café parisien...

Émerge ici une forme d'*intelligence collective* telle que la définit Pierre Lévy, où «l'artiste tente de constituer un milieu, un agencement de communication et de production, un événement collectif qui implique les destinataires et transforme les herméneutes en acteurs; où l'œuvre met l'interprétation en boucle avec l'action collective [...], où l'art fait émerger des processus, introduit à la croissance et à l'habitation d'un monde»: *an unbuilt city* qui «nous insère dans un cycle créateur, dans un milieu vivant dont nous sommes toujours déjà les co-auteurs»[6].

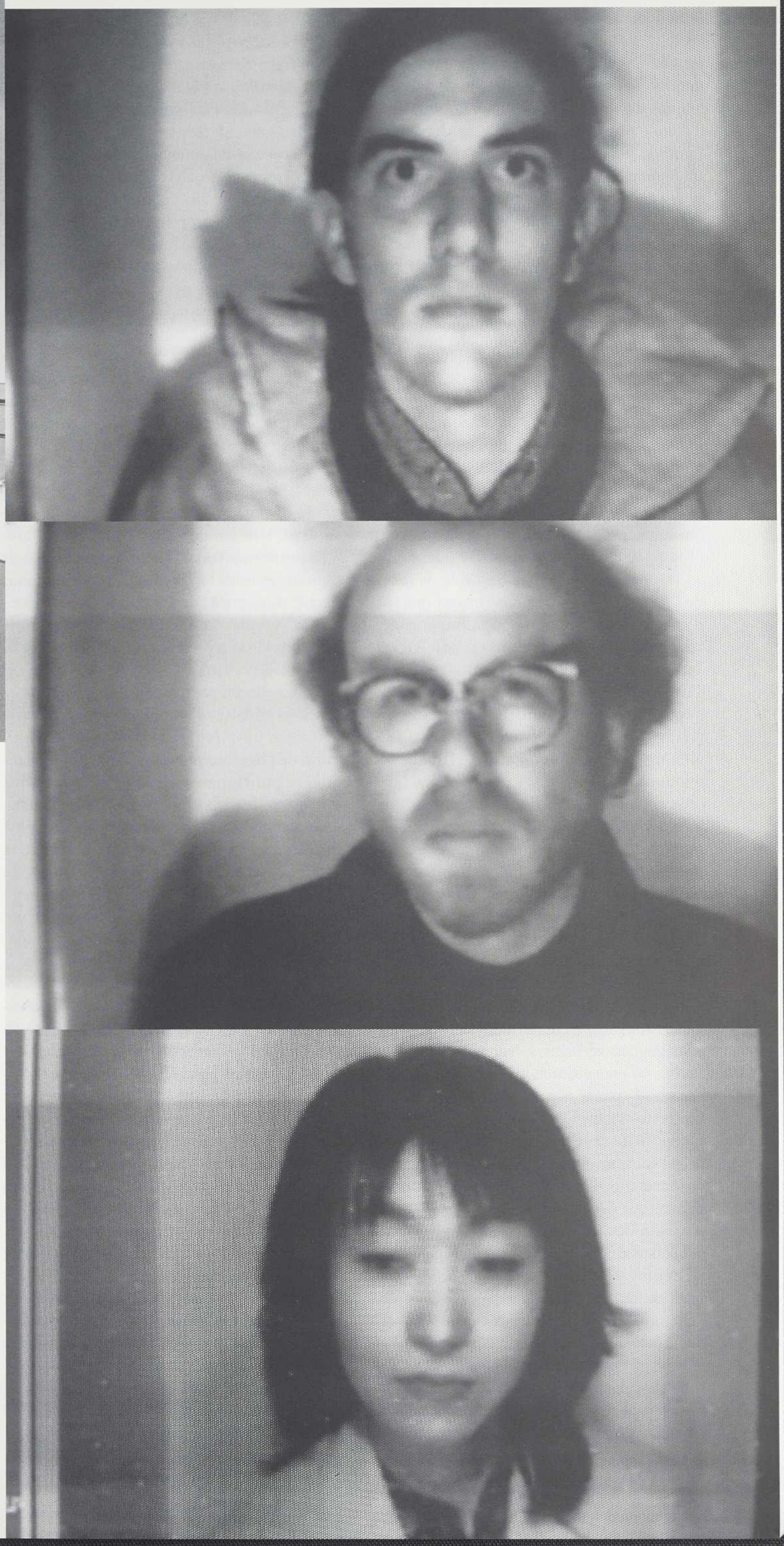
C'est également sur cette notion de participation que se sont construites *Les Vacances de Rapolder*[7]. Un projet que Jan Kopp a réalisé entre les mois de mai et juin 1999 à Cambrai, une de ces petites villes du nord de la France où lorsque le train s'y arrête, l'envie de repartir est déjà à son comble. Le marché couvert de Cambrai est devenu l'espace de quelques semaines le lieu d'une installation sonore réalisée en collaboration avec ceux qui y travaillent. Des sons pré-enregistrés dans les halls de départ des aéroports Roissy-Charles de Gaulle et Orly étaient diffusés sur le même mode que *News from an Unbuilt City*: un système de plaques réactives aux déplacements des visiteurs, intégrées cette



PERFECTLY STRANGE, 1997, FLIGHT CASE, MATÉRIEL INFORMATIQUE, CONNEXION INTERNET, 70 X 120 X 180 CM; PHOTO: KOPP.

fois-ci à l'architecture du lieu. Là, aux cliquetis des tableaux d'affichage et conversations en différentes langues se mêlaient des appels de voyageurs faits aux noms des marchands sur des destinations de vol qu'ils avaient eux-mêmes choisies. Cette re-composition de l'ambiance sonore du marché couvert de Cambrai transformait les lieux en un espace de voyage fictif, un hall de départ pour évasions potentielles. Et la fiction est devenue réalité, la potentialité effective, lorsque les marchands ont pris l'initiative d'organiser pour la clôture de l'évènement une tombola dont l'unique et premier prix était à retirer dans l'agence de voyage de la ville: un billet d'avion pour la Tunisie, réel celui-ci.

Ce qui s'est joué à Cambrai est un formidable développement de ce qui quelquefois apparaît sous ce mot un peu ridicule d'«interactivité». Les marchands ne se sont pas contentés de répondre là où ils étaient interrogés, mais ont transformé ce qui leur arrivait pour proposer d'autres règles, pour relancer



autrement le contrat. Cette ré-appropriation correspond à ce que Derrida propose d'appeler «exappropriation», structure suivant laquelle «il n'y a pas d'appropriation sans possibilité d'expropriation, sans la confirmation de cette possibilité»[8]. Elle s'est déployée à Cambrai sur plusieurs niveaux, en engageant un certain nombre de questions.

L'appropriation du projet par les marchands a supposé en premier lieu l'expropriation de l'artiste qui s'est vu d'une certaine manière dépossédé, exclu du champ de son intervention. D'*une certaine manière*, car selon une autre «logique», l'artiste a fait le choix d'une configuration de maîtrise sans maîtrise. Perte de contrôle obligée dès lors que l'espace de l'œuvre engage de façon immédiate l'humain. Car son inverse, qui consisterait à nier les rapports de force, serait dans le meilleur des cas faire preuve de naïveté, au pire exercer une autorité. (On retrouve l'absence de contrainte du dispositif de *Ce qui se passe* où il y aura inévitablement ceux qui comprendront plus vite et ceux qui feront plus de bruit.) L'*exappropriation* questionne ici la fonction de l'artiste, son rôle, la forme de l'œuvre, son espace, ses limites (au sens non restrictif). Autant de questions engagées ailleurs, par d'autres artistes, par Rirkrit Titavanija et son projet communautaire en Thaïlande[9], par Alexandre Perigot et sa programmation mensuelle de musiques nouvelles[10] à Aubervilliers en périphérie de la ville de Paris, ou par Damien Hirst et son restaurant londonien, pour ne citer que quelques exemples de pratiques artistiques dont les enjeux sont les relations humaines et leur contexte social.

L'*exappropriation* s'est également jouée à Cambrai, par le biais de la tombola, entre tous ceux qui fréquentent le marché et les marchands. Ces derniers ayant finalement assumé le relais.

En outre, elle s'est cristallisée autour des tensions qui se sont faites jour au cœur des discussions sur le choix de la destination du vol à gagner; vérifiant, à regret d'ailleurs, que le *chez soi* est toujours travaillé par l'autre, par l'hôte, par la menace de l'expropriation. On retrouve ici l'hypothèse de Derrida selon laquelle la structure de l'*exappropriation* peut expliquer (sans épuiser) ce qui se produit aujourd'hui dans le monde sous la forme du «retour des nationalismes», de la «réapparition des intégrismes» à l'intérieur du processus de mondialisation engagé par les technologies de l'information et de la communication. Le philosophe montre comment l'effet global, même illusoire (l'aéroport fictif de Cambrai par exemple), génère une volonté de repli sous la forme de «petit nationalisme» (des remarques xénophobes par exemple). On peut sans doute se réjouir alors qu'à Cambrai l'Afrique du Nord l'ait emporté sur les Châteaux de la Loire. C'est peu, mais c'est déjà beaucoup dans une ville qui, comme nombre d'autres municipalités en France, compte parmi ses élus un certain nombre de sympathisants du Front National.

Plus généralement, l'inversion des rôles, où le spectateur devient acteur, est également l'expérience d'un changement de point de vue. Autrement dit, une invitation à s'interroger sur notre perception de la réalité. Quelle est-elle aujourd'hui? Sans aucun doute fortement marquée, pour ne pas dire brouillée, par l'image de soi que nous déverse la publicité et celle du monde que nous sert le journal télévisé. Un phénomène que les dispositifs de *La chambre de J*[11], 1998, et de *Regarder les gens passer*[12], 1996, entendent interroger.

La chambre de J: la scène extérieure, la rue de l'ancien collège de Rueil Malmaison, est projetée par un sténopé (un orifice dans le mur utilisé comme objectif) à l'intérieur du bâtiment. La salle, ainsi transformée en caméra obscura, est équipée de fauteuils de cinéma. Une bande sonore très cinématographique et une voix *off* semblent commenter l'image et nous rappellent que l'image nous arrive toujours à travers une facture fictionnelle. Et nous sommes ici en prise avec toute l'histoire de la représentation: l'image, quelle que soit sa nature, compose avec l'artifice. Et quand bien même celle-ci serait transmise en direct, comme à la télévision, elle passe par un ensemble de dispositifs techniques (la chambre photographique par exemple) et politiques qui viennent en quelque sorte choisir dans les faits dont sont nourries les informations. Cette «artéfactualité» est précisément mise à mal par le plan fixe et l'image renversée qu'impose le sténopé. La chambre, celle de J cette fois-ci, est également un espace privé contemporain de plus en plus affecté par l'intrusion, voire l'effraction, des télépouvoirs (la voix *off*[13]).

Le spectateur de *La Chambre de J* assiste de fait, sur le mode du *reality show*, à la projection du film de la réalité qui se déroule derrière lui. Il se retrouve placé physiquement entre fiction et réalité. Interroger notre présence au monde (nos espaces de projection), suppose une capacité de mouvement perpétuel, un va-et-vient, entre le réel et sa médiatisation. Mouvement de passage auquel nous convie le dispositif de *Regarder les gens passer*: une vidéo est projetée sur un écran placé sur la terrasse du Café de la Mairie, Place Saint Sulpice, à Paris. L'image diffusée est celle d'une danseuse. Sa gestuelle renvoie aux phrases qui s'inscrivent périodiquement sur l'écran: des descriptions de l'activité humaine d'une rue: *Une jeune femme avec une baguette dans la main. Un homme qui attend. Elle ouvre son sac en courant...* Les clients du café assistent alors à un double spectacle où images et réalité se superposent.

Or l'écran est transparent, il s'offre également à la vue des passants. Ainsi, si l'image fonctionne pour les clients comme une fenêtre qui montre les autres, elle est pour les passants un miroir. Cette situation d'un double public observateur/observé qui se fait face, séparé par une surface plane transparente et réfléchissante, ne va sans rappeler *Public Space/Two Audiences* que Dan Graham présentait en 1976 pour la Biennale de Venise. Les deux installations interrogent les mécanismes sociaux de la perception, toutes deux s'inscrivent dans l'espace public. Mais alors qu'en 1976 l'artiste recourt à la vitre sans tain comme élément signifiant de la ville moderne et comme mode opératoire de processus d'identification, en 1996 c'est l'image qu'il utilise. Le verre se réfère dans le travail de Dan Graham aux immeubles de bureaux des centres villes occidentaux, l'image de *Regarder les gens passer* renvoie quant à elle aux représentations publicitaires de l'individu. À ce titre, la taille de l'écran rappelle les dimensions des affiches qui ponctuent l'espace urbain contemporain. De même, le décalage qui apparaît à l'écran entre l'interprétation de la danseuse et la base documentaire dont elle dispose (les phrases qui s'inscrivent sont le résultat d'un travail d'observation et de témoignage dont la rue est le terrain) renvoie aux faux reportages que nous proposent, voire nous imposent, chaque jour davantage les artificiers de la société de consommation: «des formes de représentation qui nous parlent (parlent à notre place) et nous forment»[14], écrira Jean-Charles Masséra.

L'image de soi que nous renvoie *Perfectly Strange*, 1997, est tout autre. Le dispositif se compose de deux photomatons *re-designés* version *flight-case* installés en deux lieux différents. Il a été inauguré le 8 avril 1997 par une connexion Paris-Tokyo. Depuis, les cabines ont été installées à Lubeck, Strasbourg, Kiel, Beyrouth, Tyr, Beiteddine, Thun et Salzburg. En entrant dans la cabine, l'utilisateur reçoit quelques minutes plus tard en guise de son portrait celui d'un autre. Les photographies d'identité sont en fait enregistrées au moment de la prise de vue et envoyées par le réseau Internet à l'autre cabine, où elles sont imprimées, devenant celles de l'utilisateur du hasard. Petite gifle à toute attente narcissique, car ce qui arrive ce n'est pas moi. *Perfectly Strange* signe ici une autre forme de l'événement, où l'arrivant, pour citer Derrida,

> (...) doit être absolument autre, un autre que je m'attende à ne pas attendre, que je n'attende pas, dont l'attente est faite d'une non attente, une attente sans ce qu'on appelle en philosophie l'horizon d'attente, quand un certain savoir anticipe encore et amortit d'avance. Si je suis sûr qu'il y aura de l'évènement, cela ne sera pas un événement. Ce sera quelqu'un avec qui j'ai rendez-vous, peut-être le Messie, peut-être un ami, mais si je

sais qu'il arrive, et si je suis sûr qu'il arrivera, dans cette mesure du moins, ce ne sera pas un arrivant. Mais bien sûr l'arrivée de quelqu'un que j'attends peut aussi, par tel autre côté, me surprendre chaque fois comme une chance inouïe, toujours nouvelle, et donc m'arriver encore et encore. Discrètement, en secret. Et l'arrivant peut toujours ne pas arriver, comme Élie. C'est au creux toujours ouvert de cette possibilité, à savoir la non-venue, la déconvenue absolue, que je me rapporte à l'événement : il est aussi ce qui peut toujours ne pas avoir lieu[15].

Or, si *Perfectly Strange* comme événement est politiquement irrecevable, parce que la politique se règle encore sur l'identité d'un corps propre qu'on appelle la nation fondée sur la notion de frontière, l'usage d'Internet qu'implique le dispositif mériterait qu'on y regarde de plus près. Comme l'ensemble des télétechnologies il déplace les lieux : les frontières ne sont plus les frontières, les images passent la douane. À ce titre, *Perfectly Strange* interroge les comportements de crispations identitaires qui caractérisent certains pays européens. Ces comportements s'appuient sur des certitudes de non-appartenance. Comme le note Jean-Charles Masséra, «le groupe qui doute de sa propre identité croit savoir ce qu'il n'est pas, et cette croyance prend la forme du rejet. ("Je ne sais pas ce qu'être Français signifie, mais je sais que je ne suis pas Arabe...")»[16]. À l'inverse, le doute qu'installe l'usage de *Perfectly Strange* (l'étonnement de ne pas recevoir son propre portrait) prend la forme (une image) d'une confusion de l'*autre*. La notion de différence disparaît du concept d'identité (je suis le même que l'autre). *Perfectly Strange* participe de l'ouverture de l'ère du *post-the-otherness* dont parle Homi Bhabba, où la culture se situe «in the space between the boundaries»[17], dans un espace entre les frontières. Il dessine une autre forme de terrain vague, et l'objet que détourne ici Jan Kopp est sans doute l'outil le plus anodin du système de contrôle des individus. Tout se passe comme si son utilisateur échappait aux déterminismes de l'identité. Existe-t-il une forme plus grande de liberté ? On peut imaginer l'objection. Quelqu'un nous dirait par exemple que l'émancipation de tous déterminismes correspond à l'utopie moderniste d'un sujet neutre et transhistorique. Un autre ajouterait que cette utopie coupe le sujet de l'Histoire[18]. L'être quelconque néanmoins, l'utilisateur du hasard, pas n'importe lequel mais peu importe lequel, débarrassé de sa condition d'appartenance (à un ensemble, à une classe) n'est pas pour autant en-*visagé* (le portrait photographique) par rapport à une absence générique de toute appartenance. Il demeure avec toutes ses propriétés, aucune d'elles toutefois ne constitue une différence. Le lecteur aura sans doute reconnu ici les présupposés de *La communauté qui vient* de Giorgio Agamben, où la *singularité quelconque* se confond avec l'être aimable.

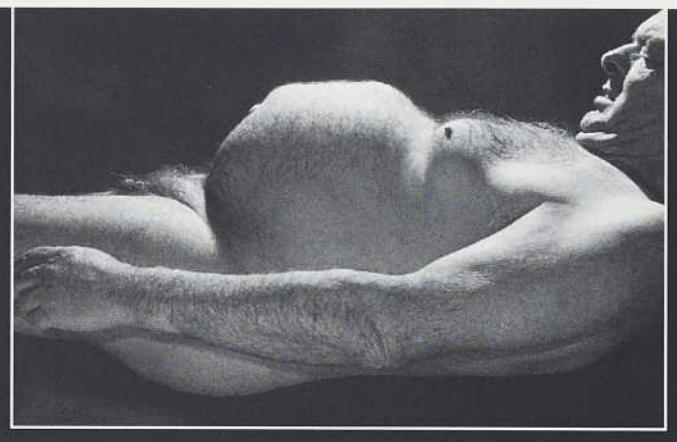
Car l'amour ne s'attache jamais à telle ou telle propriété de l'aimé (l'être blond, petit, tendre, boîteux), mais n'en fait pas non plus abstraction [...].

NOTES

1. Jean-François Chevrier, «L'Intimité territoriale» *in Ne pas plier*, distribué par l'association NE PAS PLIER, Ivry sur Seine, 1997, p. 35.
2. Hakim Bey, *TAZ, Zone Autonome Temporaire*, L'Éclat, Paris, 1997, p. 14. On peut également consulter http://www.babelweb.org/virtualistes.
3. *Ce qui se passe* a été réalisée en 1998 au Symposium d'Art Contemporain de Périgueux.
4. Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. de l'italien par Marilène Rayola, Seuil, Paris, 1990, p. 56-60.
5. Alain Badiou, «La danse comme métaphore de la pensée» *in Danse et pensée*, GERMS, Sammeron, 1993, p. 14.
6. Pierre Lévy, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du Cyberspace*, La Découverte, Paris, 1997, p. 123. Le philosophe propose, dans le contexte technoculturel émergent, d'assigner à l'informatique et aux techniques de communication à support numérique le rôle «non pas de remplacer l'homme ni de s'approcher d'une hypothétique intelligence artificielle» mais «de favoriser la construction de collectifs intelligents où les potentialités de chacun pourront se développer et s'amplifier mutuellement».
7. *Les Vacances de Rapolder* ont été produites à l'initiative de deux associations, l'une de la ville de Cambrai, Ic'art, l'autre de la région Nord Pas de Calais, Art connexion.
8. Jacques Derrida, *Échographies de la télévision*, entretiens filmés avec Bernard Stiegler, Galillée-INA, Paris, 1996, p. 91-92.
9. Voir entretien avec l'artiste in *Mouvement*, n° 3, 1999, p. 80-83.
10. Les *Séances d'écoutes* ont lieu au Métafort d'Aubervilliers. Programmation en ligne : metafort.com/Séances d'écoutes.
11. *La chambre de J* a été réalisée en 1998 à Rueil Malmaison dans le cadre de l'exposition «Entre-Fiction».
12. *Regarder les gens passer* a été réalisée en 1996 au Café de la Mairie à Paris dans le V^e^ arrondissement dans le cadre de l'exposition «Monument et Modernité».
13. Au sujet de la voix *off* comme représentation de l'exercice contemporain du pouvoir, voir la lecture foucaldienne remarquable que fait Jean-Charles Masséra du travail de Bruce Nauman *in* «Danse avec la loi», *Bruce Nauman*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1998.
14. Jean-Charles Masséra, «Représentation années zéro» *in* catalogue de l'exposition *Transit*, ÉNSB-A, Paris, 1997, p. 38.
15. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 21-22.
16. Jean-Charles Masséra, *Transit*, *op. cit.*, p. 36.
17. Homi Bhabba, «The Location of Culture», *in* catalogue de la biennale du Whitney Museum, New York, 1995.
18. Voir à ce sujet Jean-Charles Masséra in *Amour, gloire et Cac 40*, P.O.L. Paris, 1999, p. 99-116.

Yvane Chapuis est rédacteur en chef adjoint de la revue *Mouvement* et a été commissaire de l'exposition «Life/Forms (*vita/formae*)» au Musée Fesch de la Ville d'Ajaccio (1999). Elle vit à Paris.

The author comments the work of German artist Jan Kopp, focusing on the strategies he uses to interrogate issues linked to human relationships within various social contexts. The artist creates public events or installations where visual, sound and smell components involve viewers to destabilize, if not disrupt their habitual modes of perception.



BARBER'S MUSIC, 1999, SILVER PRINT, 275 X 83 CM.
ALL PHOTOGRAPHS
IN THIS ARTICLE COURTESY THE ARTIST.

DONIGAN CUMMING

The future of documentary video, or the lack thereof

JERRY WHITE

Although he's better known as a photographer, Montréaler Donigan Cumming has, since 1995, been creating a small but potent corpus of video. The work is difficult to classify, located in a murky netherworld between fiction and document, observation and artifice. They feel like documentaries, all of them shot with a small hand-held camera and seeming to document the smallest bits of their subjects' lives – the level of detail is especially high in Cumming's most recent work, *Erratic Angel* (1998). Calling these videos documentaries, though, doesn't do justice to the way that they revise the conventions of documentary film and video. Some of them – like *Cut the Parrot* (1996) or *After Brenda* (1997) – seem to be staged narratives, and, in all of them, basic assumptions about the role of subjects and artists are in play. This is a creative project not without its pitfalls, and Cumming's work has been criticized for the way that it portrays these sometimes desperate, sometimes confused people. Yet, I would argue that the relationship between subject and artist in these videos is so complex, so confused, that it's difficult to make these sorts of value judgments; traditional arguments about documentary ethics can simply find no perch here. Instead, what we get is an exploration of a bleak, mostly interior landscape, a kind of hidden Montréal. Cumming is entering into a dialogue with the place that he lives in, a dialogue that encompasses its social realities, its æsthetic traditions, and, most centrally, the effect that it has on the most private experiences of its most marginalized residents.

I discuss only Cumming's videos in this article, a strategy that admittedly neglects other important artwork that he's done over the last fifteen years, including photography and installation. I choose to do this partially because his photographs have already gotten a fair bit of exposure and discussion. His multimedia exhibit "Barber's Music," for example, ran at the Canadian Museum of Contemporary Photography; he's also got a number of photography publications, the best known of which is *Reality and Motive in Documentary Photography* (1986). His videos, though, are not as well known.[1] That's unfortunate because they ride a very fine line between convention and innovation, constantly shifting between the two. The constancy of that shifting, the way that Cumming relentlessly pursues a very specific set of priorities and questions while still managing to find something new every time he embarks upon that pursuit, is almost unique in the world of contemporary video. In this way he reminds me of Stan Brakhage, who critics complain has made the same film over and over again, but in whom admirers can see the painstaking efforts taken by someone who truly believes he has found a unique, worthwhile manner in which to use the medium and who is trying to get that manner right, knowing full well that only a lifetime of trying will even bring him close to that impossible, glorious goal.

Cumming seems to make documentary videos. Calling these works documentaries, though, doesn't leave much space to talk about the strange, troubling performances that happen in front of the camera. That Cumming is manipulating the situations he records is entirely obvious; the more interesting discussion begins when we try to understand how all the manipulations of reality that are going on here interact with one another. Documentary æsthetics, already having undergone radical changes in the wake of lightweight video gear, are almost but not quite absent here (despite Cumming's oft-stated project of revising the role of the documentary in his photographic work); they hang over the tapes like a ghost. For while these may look like expositions of squalor and desperation, fitting within a social realist/liberal reformist tradition (a tradition especially important in Canada and, of course, in Québec), what's going on here is more complex and troubling.

There are significant insights to be had by framing Cumming's cutting edge work in the context of André Bazin, whose work is too often characterized as retrograde. In one of his most important essays, "Ontologie de l'image photographique," Bazin writes:

> All the arts are founded on the presence of man; photography just gives us pleasure through his absence. It acts on us much as "natural" phenomena, like a flower or a snowflake whose beauty is inseparable from its organic or telluric origins. This automatic genesis has radically overturned the psychology of the image. The objectivity of the photograph confers upon it a power that is absent from all other images.[2]

Cumming's videos are full of moments that seem to invoke this passage; *A Prayer for Nettie* (1996) offers plenty of examples. Consider a sequence where an old man stands naked, holding a microphone and offering an awkward prayer for a woman he doesn't seem to have known. Off screen we hear Cumming's voice interrupting him with directions: "Think of heaven, lift your chin." The camera moves around a lot, and slowly zooms in on his face. This is followed by a close-up of an old woman's belly button, a shot that zooms out to reveal that she is lying naked on her back – we understand this when we see Cumming's sandled feet perpendicular to her wrinkled body. Cumming is just barely present in these shots, but never visible. Given these sequences' artifice, their jagged combination of the staged and the spontaneous, not to mention the way that they make their subjects seem so vulnerable, so overwhelmingly present (nothing of them is hidden, it seems), Cumming's comparative absence is striking; you could say that the shots are founded on it. We are all, as I think Cumming knows, children of Bazin. That doesn't mean we all believe in the objectivity of the photographic image, but photography's claim to the status of truth is ever-present. By hovering on the frame the way he does in these sequences, and throughout his

work, Cumming is toying with just this sense of Bazinian absence, refusing to give his viewer a clear sense of the image's veracity. I know Cumming's improvisational, meandering style isn't exactly what Bazin had in mind (although it's not so far from the ideal of *caméra stylo* proposed by Bazin's young colleague Alexander Astruc), but what we can see in many parts of *A Prayer for Nettie* are examples of the kind of radical psychological confusion that can occur when the "truth value" of the photographic image is invoked.

This tension between absence and presence also alludes to the collaborative nature of Cumming's videos. When Bazin draws attention to "a flower or a snowflake whose beauty is inseparable from its organic or telluric origins," he could easily be talking about the manic personalities and filthy apartments that give *After Brenda* its texture. There is a sequence in this video where Pierre, the "protagonist" of a sordid melodrama that is unfolding, is speaking on the soundtrack while the camera moves from the hallway to inside the apartment of his two friends. As Pierre details why he thinks his ex-girlfriend started cheating on him and eventually (allegedly) started working as a prostitute, we see close-ups of the domestic life that defines Pierre and his friends. The house is cluttered, the walls are filthy. There's junk scattered all over the floor. Cumming lingers on the overflowing garbage pail and then moves over to Pierre's friends, one of whom is an old guy lying on a bed with his shirt off (this is the guy, and indeed the position, that will form the entirety of *Karaoke*, 1998). These aspects of their lives elucidate the messy story that Pierre is telling in a way that has very little to do with either the visual/narrative coherence of Classical Hollywood (this narrative of Pierre and Brenda's affair and breakup is anything but efficient) or the visual/compositional clarity of a poetic æsthetic. This sequence gets its impact from the fact that the viewer focuses on the origins of the mess – life on Montréal's fringes – in the same way that Bazin's viewer focuses on the organic/"vegetative" origins of the flowers. Whether any of this narrative is "real" is unclear from the video itself, but it scarcely matters. The video is affecting not only because of what Cumming is doing with the camera or how he leads the narrative, but because of who these people he is recording seem to be. His subjects are just as responsible for the meaning of these videos as Cumming.

Much the same could be said for Cumming's three-minute, single-shot video *Karaoke*. This is comprised of Cumming slowly moving his camera in extreme close-up along the naked, sleeping body of that old man from *After Brenda*; on the soundtrack can be heard a recording of a folky song that is occasionally interrupted by a woman singing along. As his camera moves along this body and down the blanket, we eventually see a close-up of the old guy's toe, with long, yellow nails, tapping along to the beat of the tune. Cumming is again more or less absent from the frame. We don't even hear his voice this time, and the æsthetic itself in quite minimalist; the slow, gradual motion is notable for the way that it allows the subject's body to speak to us in a way that seems to have less to do with Cumming as an artist than with Cumming as a member of a community that happens to include this guy.

This is not to imply that Cumming is simply an objective observer, like many of the great documentarians thought they were (or at least wanted their viewers to think); he makes it clear that he's anything but. This is made clearest by the way that we hear him giving his subjects the occasional direction, or how at the end of some of his sequences we hear his voice trailing off, saying that was a good shot, that he'll keep that one. His role in both *After Brenda* and *Cut the Parrot* is difficult to ascertain; these videos seem to be narratives, but when his subjects are acting and when they are just sitting around talking to each other, well that's just an impossible distinction to make. That's why I have a hard time applying conventional ideas about the ethics of the artist or the agency of the subject; such concepts are all mixed up in these videos, there's nowhere to begin such an argument. Reviewing a 1994 exhibit of Cumming's photography (these images included many of the same people who wind up in these videos, and the same questions automatically present themselves about the electronic work), Guy Bellavance wondered:

> Were the subjects of these images consenting? Were they the object of manipulation? Did the models know that they were playing a role, were they advised of the uses that will be made of their image? Could this usage bring harsh judgment upon them?[3]

Speaking of the videos, about which these questions are no less relevant, the answer to Bellavance's first two queries is an unqualified yes. There is major manipulation happening here, but to say that the subjects are clearly consenting to that manipulation is an understatement; they are often participants in it, through their exaggerated, playful acting and performance as much as their impatience and disinterest in the proceedings. An early sequence in *A Prayer for Nettie* makes this abundantly clear: Cumming is off camera, talking at great length about Nettie's death to a friend of his, who is in a medium close-up and looking distracted. His friend is utterly uninterested in what Cumming is saying; he rubs his face, smokes, takes a drink, looks off into the distance, and gives only the most minimal, uh-huh, oh, is that right, eh? sorts of responses. The next sequence is of a different man, offering a prayer for Nettie that doesn't seem especially impassioned or intimate (he keeps calling her "Nellie"); he doesn't seem to be taking this all that seriously either. So Cumming ups the ante a bit; the next sequence is the one I discussed earlier, where the guy is standing naked holding a microphone and offering a different prayer. This time, the prayer is even more rambling, he's still calling her "Nellie," and the artifice of it all is emphasized by that instruction of Cumming's to lift your chin and think of heaven. Who, exactly, it seems reasonable to ask, is being manipulated here? This guy, standing naked, taking directions? Or viewers who, like in all of Cumming's videos, are constantly having the rug pulled out from under them in terms of how involved they should become with these situations, how real they should think they are? Or is it Cumming himself who is being manipulated, since in sequences like these he ends up seeming to be the real eccentric in the crowd, with his tendency to talk a lot and to make bizarre requests of people who are all too happy to accommodate him?

I don't mean to skirt over the fact that Cumming, because he is the author of these works and therefore able to control what winds up in them, is both in a position of greater power than his subjects and in a position to benefit from the despair and melancholy he chronicles. Understanding these works as unambiguous pieces of manipulation, though, only as pieces of exploitation, is far too simplistic. I don't fault critics like Bellavance for asking the kinds of questions about his work that he does; they are important questions. Indeed, they are at the heart of Cumming's fairly unique videographic style. What's important to emphasize, though, is that in these works, such ever-present questions always remain unanswered. Nicolas Renaud, in a text written for Cumming's retrospective at the Cinémathèque québécoise, echoes this assessment when he states:

> This work whose subject is invariably social, even anthropological, demands attention by forcing open the doors of ethical debate. . . . There may be value in art that disturbs our values; even so, its working methods are bound to raise social and ethical questions that are not easy to resolve, and perhaps are not intended to be.[4]

What Cumming is nudging us towards is a new vision of the relationship between the documented and the documentary-maker.

Indeed, in trying to historically frame Cumming's work, Renaud writes that:

> [L]ike when two cultures, two distinct groups collide, through ignorance of the other, sometimes until

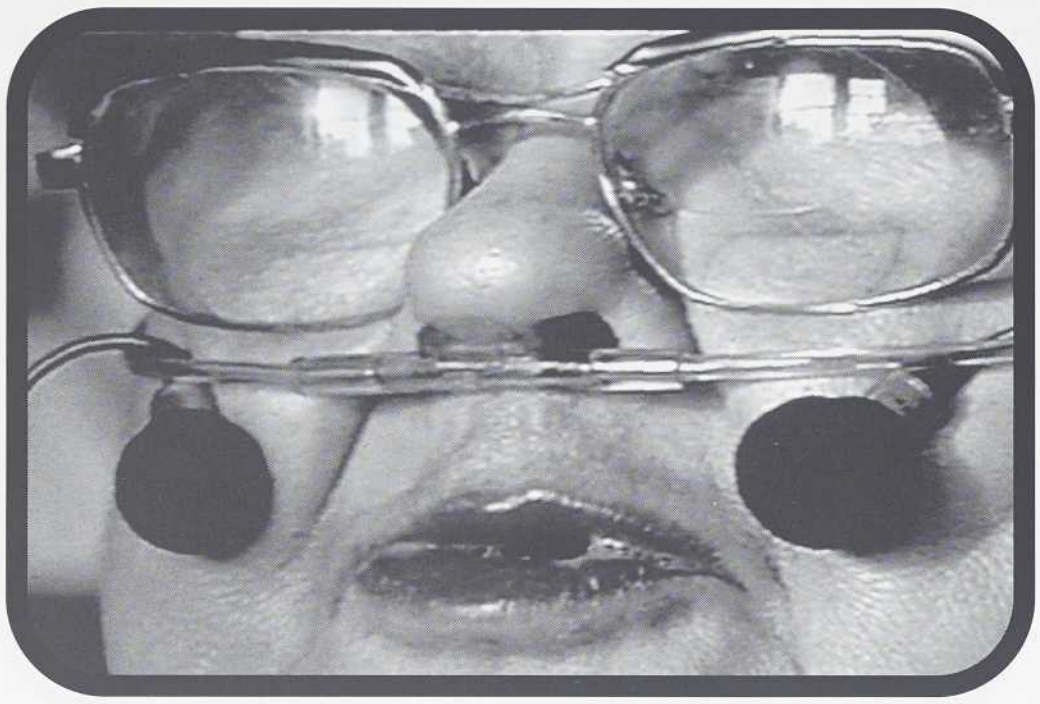


CLOCKWISE: **AFTER BRENDA**, 1997, VIDEO STILL; **CUT THE PARROT**, 1996, VIDEO STILL; **KARAOKE**, 1998, VIDEO STILL; **ERRATIC ANGEL**, 1998, VIDEO STILL.

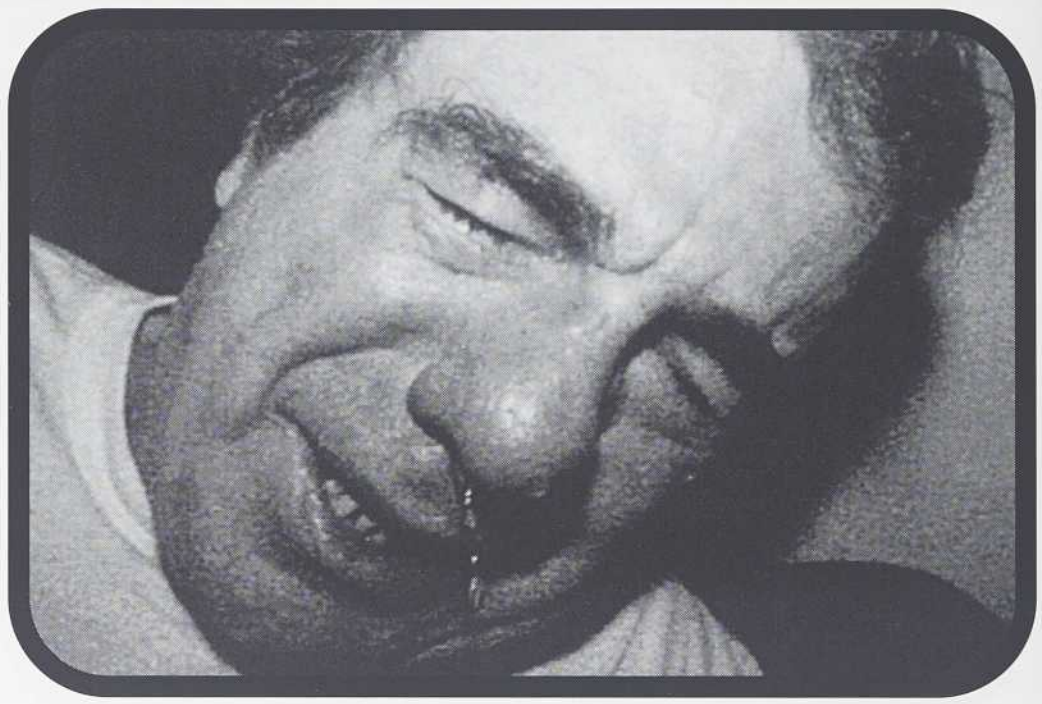
their destruction, there is still, strangely, an exchange, something that is born, and an entire chapter of ethnology is based on the study of this phenomenon. The films of Jean Rouch scoff at this tradition.[5]

I understand what Renaud is up to here; by invoking this great French ethnographic filmmaker, he no doubt has in mind the way that Rouch complicated subject/filmmaker relationships by applying ethnographic methods to his own neighbourhood in Paris, or by showing the people filmed the raw footage and then filming their responses, thereby, like Cumming, involving them in the production of discourse about their lives. These Rouch trademarks, rightly centralized in the history of documentary filmmaking, are found in his classic 1960 film *Chronique d'un été*, a work that simply could not be more different from Cumming's videos. The comparison to Rouch is arguable; Cumming seems to have a similar interest in laying bare the guts of image-making, in showing the viewer the process by which we come to understand a community, instead of merely making declarative statements and insisting that the viewer take what is shown on the screen to be real. Nevertheless, dwelling on it too long, making the mistake of thinking that these points of contact are central, would be to misread Cumming's very confusing, fragmented vision. Rouch, after all, always approached his cinematic project from the perspective of a politically engaged ethnographer; Cumming's videos aren't ethnographic, despite outward appearances, and they aren't political.

The question of the degree of political engagement illustrated by Cumming's videos is an important one, given the way in which he so closely details the material poverty of his subject's existence. The people we see in these videos all seem to be a bit down and out, many of them have problems with alcohol and drug addictions, and one of the subplots of *After Brenda* is how Pierre suddenly finds himself on the street. It's important not to make too much of these aspects of the narrative, though. Reviewing Cumming's recent exhibit of photographs at the Canadian Museum of Contemporary Photography, Petra Halkes writes that his photos "block the smug feelings of sentiment or empathy with less fortunate fellowmen and women. So far so good, since such attitudes are shallow and not likely to lead to political change anyway."[6] Indeed not, and it would be a mistake to understand these works as pieces of emotionally manipulating exposé. The poverty of his subjects doesn't have an agitational effect on the viewer; instead, it contributes to the sense of shagginess and instability that marks all of these works on their visual and narrative levels. These are people whose lives are filled with junk that is falling apart, leading lives that are falling apart, and the sub-



DONIGAN CUMMING, **A PRAYER FOR NETTIE**, 1995, VIDEO STILL;



PETIT JÉSUS, 1999, VIDEO STILL.

ject of a video that, as it progresses, also seems to be falling apart.

This is especially true of *Cut the Parrot*, a video that in all the supplementary and secondary material I've read about Cumming is inevitably described as his "comedy" (*After Brenda* is always described as his "romance"). The video has its funny bits, but what sticks in my mind the clearest is an odd sequence that comes in the middle of the work. Sitting in a chair, one of the female characters suddenly has an epileptic seizure; it's obviously and awkwardly acted, since she doesn't really fall to the floor (she almost climbs down) but she screams and hollers once she's underway. This is followed by a long take where she and Cumming (Cumming behind the camera, she in close-up) talk about being happy ("I just like to be happy. I don't like crying, never did and never will), jealousy (would Cumming's partner be mad if she found out that he was here talking to her; uh, no, of course not), and on and on and on. Then, out of the blue, Cumming asks her to sing "Que sera sera," which she does (several verses!) in front of the camera. It is an indescribably powerful sequence, both lyrical and difficult to watch. The signifiers of Susan's poverty are inescapable: most of the shot is a close-up of her face so we can see quite clearly that she is missing several teeth, her apartment is tiny and just as squalid as the rest of Cumming's cast members, and she rambles and stumbles in such a way that it's hard to conclude she's not either drunk or mentally ill. None of the sorrow or anger that we might feel for these material conditions, though, can match the rawness of that deeply weird seizure scene, followed by that infuriatingly banal conversation, followed by that song. It's this kind of agitation that interests Cumming the most. His videos are centred around the delirious, semi-hallucinatory highs and lows that define these people's lives and that, whether we admit it or not, define everyone's lives in one way or another.

All of these videos feel like sketch work for what is without question Cumming's most accomplished, coherent video so far, *Erratic Angel*. *Cut the Parrot*, *After Brenda*, *Karaoke* and *A Prayer for Nettie* all dealt with death, imagined and actual, but in *Erratic Angel* death is embodied. That embodiment is in the form of Cumming's old friend Colin, whose life this video presents to us in excruciating detail. The lines between documentary and fiction aren't as blurred this time, but Cumming hasn't broken completely from the formal adventurousness of the earlier work; the video is still defined by a pronounced subjectivity that stretches documentary conventions. In place of fragmented improvisations, however, Cumming has opted here for dialogue with his friend. This means that Cumming's æsthetic flourishes notwithstanding (and don't get me wrong, he is often making choices that give the video real focus and beauty), *Erratic Angel* is so moving because, to invoke that Bazin schema again, of its origins in the material reality of Colin's situation. Finally, though, it's Cumming's influences that overpower the video, as it slowly becomes clear that his intention here is to mourn his friend, who we are watching as he slowly dies.

Once again Cumming's ostensible subject is the day-to-day life of people living in poverty and isolation, although in *Erratic Angel* the details of that existence are much more central. During many of his conversations with Colin, Cumming moves the camera away from the close-up of his face that he so often holds as he restlessly wanders along the little room his friend calls home. Like many of the dwellings Cumming has chronicled, it's impossibly cluttered, with open pill bottles and empty cigarette boxes everywhere. Over the course of chats and occasional rants, we learn just how complex Colin's life has become. "Being Colin is a full time job," Cumming said in a question and answer session following the video's screening at the 1998 Festival international nouveau cinéma nouveaux médias de Montréal, and that's made more than clear by the video itself. Like Cumming's other videos, the main subject here is the kind of chaos that overpowers and begins to destroy people. Unlike the other videos, though, chaos remains the subject of the work itself, not the video's overall modus operandi, as it was for the narrative structures of *Cut the Parrot* or *After Brenda*.

Indeed, there are no fragmented stories unfolding in *Erratic Angel*, only rambling, often angry discussions between two thoughtful men with great affection for one another. Colin, in distinction to the denizens of Cumming's other videos, has a lot of intelligent things to say, and has a good grasp on why he's wound up the way he has. The video's depth, its detailed sense of what can happen even in the most liberal welfare state, its complex vision of how personal responsibility and fate are hopelessly intertwined, is due very much to Colin himself, and his strange eloquence.

Still, though, there are some moments when Cumming's skill as a videographer

takes centre stage: the best example of this comes at the end of the piece, when he and Colin are standing outside a Montréal hospital, right after the ice storm. Colin is really riled up at this point, rambling fast and furious about the indifference of some nurses to the plight of a woman he had helped into the hospital. Midway through the rant, Colin stops to admire some of the frozen trees. Cumming cuts to a shot of Colin inside on a bed, still talking, and after a bit Cumming fades to an image of the frozen trees, leaving Colin's voice on the soundtrack. He returns to Colin's face, but eventually lets his camera wander over to the window, and then moves back to Colin. Finally there's a brief fade to a gorgeous shot of frozen Montréal,[7] before Cumming closes with the shot that he opened with, a slow motion image of Colin's roommate, naked, jumping up and down. These images of the frozen city seem out of place, and as such they force the viewer to pull back, reminding us that this is a video, mediated by Cumming. But through this pull back, Cumming is not simply trying to assert his own voice lest he be drowned out by his verbose subject. Instead, he's trying to find some other expression for what his friend is experiencing, and trying to find such expression within the confines of his very spare cinematic style, a style that, despite occasional narrative messiness, he has consistently held to throughout his career. The aftermath of the ice storm, its craggy, jumbled beauty, serves as a spontaneous echo of Colin's life, but that symbolic gesture is made in such a way that it never strays very far from the simple, spare imagery of Colin himself.

There's a similar feel to a sequence where Colin goes to get a shave and a haircut. Cumming precedes the sequence with Colin talking about how depressed he's been feeling. This is followed by a series of images of Colin's haircut, of his beard half-shaved, of him wrapped in hot towels ("Wow, this is really working on my sinuses!") and of him chatting with the barber. Afterwards there's a shot of him lamenting that he'll be the same in a few days, but the transformation is still remarkable – he's well dressed, thoughtful and thinking about the future (he says that if he has to do anything "official," like go to a funeral, he'll always get a shave and a haircut). Cumming invests this sequence with importance in terms of the video overall, embellishing it with flourishes like fades and dissolves and toying with montage (this feels pretty lush in Cumming's spare æsthetic universe, which is totally dominated by vérité-looking long takes), and inserting little bits of sensuality (like the hot towels shot). The impact becomes clearest when we see what a reborn guy Colin is, but that wouldn't have been as clear, as immediate, without Cumming's æsthetic intervention. Like the concluding sequence, the shave and haircut section is a potent example of what can happen when subject and artist are equal contributors to the final product.

Finally, though, this video belongs to Cumming, who seems to be making it as an act of mourning. Colin's life, we see over and over again, is now an empty shell compared to the intelligent, passionate guy he used to be. The mood that settles over the video is one of deep melancholy, an impossible desire on Cumming's part to recover the friend that's now lost to him, lost under the pile of pills and welfare appointments and arguments with nurses. Anticipating this use of the cinema, Bazin writes in that same essay that I quoted at the top of the paper that "since photography doesn't, like art, create eternity, it embalms time, it delays only its corruption."[8] There are no sentimental images of Colin's past that can recall better times; *Erratic Angel* is the cinematic equivalent of mummification, of embalming. It is, essentially, a dead object, but one so æstheticised that it suggests who the person was before he died.

I don't want to finally conclude, though, that Cumming's work is morbid, despite his ongoing concern with death. Instead, he makes videos that are deeply ambivalent, unafraid to express confusion about parts of the world that infrequently come into contact with mainstream society. One of the defining characteristics of that world is the constant presence of death. And I don't want to conclude that formally Cumming is rejecting everything that came before him in favour of a pared-down simplicity; his passion for collaboration and his love/hate relationship with photographic (videographic?) objectivity makes for a hybrid, conflicted style. To a certain extent, this is video degree zero, so I close with a quote from Roland Barthes:

> [I]n these neutral writings, called here "literature degree zero," one can easily discern the very movement of a negation, and the helplessness that accompanies it throughout, as if Literature, which has for a century tended to transmit its surface in a form without heredity, finds no more purity than in the absence of all signs, proposing then the fulfilment of this Orphic dream: a writer without Literature.[9]

Donigan Cumming is, in a similar way, a video maker without video art, refusing all but the most basic cinematic conventions and expectations. His work is important not because he makes use of flamboyant cine-linguistic demonstrations, but primarily because of the absence of such signs. His videos may look loopy, undisciplined and excessive, but a vision more consistent and pared down is hard to imagine.

NOTES

1. The invaluable Québec film webpage Hors Champ has published several essays about and interviews with Cumming, by Nicolas Renaud writing in French and Daniel Lynds and Sarah Rooney writing in English. Their address is www.horschamp.qc.ca.
2. André Bazin, "Ontologie de l'image photographique," in *Qu'est-ce que le cinéma? Tome 1. Ontologie et langage*, Paris: Éditions du cerf, 1958, p. 15. All translations in this article are by the author, unless otherwise noted.
3. Guy Bellavance, "Donigan Cumming," *Parachute*, # 73, January/February/March 1994, p. 43.
4. Nicolas Renaud, "Échange et conflit. Le rituel vidéographique de Donigan Cumming." Translation from exhibition notes for Cumming's "Barber's Music," Ottawa: Canadian Museum of Contemporary Photography, 1999, n.p.
5. *Ibid.*
6. Petra Halkes, "Photography," *Border Crossings*, # 71, August 1999, p. 56.
7. Images of the ice storm are also the subject of Cumming's three-minute video, *Trip* (1999), wich consists of him walking around frozen bushes in the city.
8. Bazin, *op. cit.*, p. 16.
9. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Éditions de Seuil, 1953/1972, pp. 9-10.

Jerry White is a doctoral student in Comparative Literature at the University of Alberta, where he also teaches Film Studies.

L'auteur examine les récentes vidéos de Donigan Cumming, photographe canadien dont les portraits crus de gens pauvres et esseulés suscitent constamment la controverse. Ses vidéos poursuivent, et même accentuent, la morbidité de ses images photographiques par l'utilisation d'un langage documentaire dépouillé qui exacerbe la tension suivante : ses protagonistes sont-ils documentés de façon objective, acceptent-ils d'être mis en scène ou sont-ils manipulés? Selon l'auteur, les vidéos de Cumming sont importantes justement en raison de cette indétermination, leur force brute provenant du fait que l'artiste ne craint pas d'attirer l'attention sur des gens marginalisés et aussi d'exprimer un certain malaise.

TOM DRAHOS

Musée des Beaux-Arts de Rennes, 28 mai – 16 août

Ces quelques dernières années, la domestication de l'informatique et l'accès massif aux réseaux font que nous observons l'émergence et la stabilisation de nouveaux médias. Apparaissant comme indice d'une nouvelle économie de la représentation, l'art des nouveaux médias n'en est pourtant pas moins confronté à la réalité d'une production contemporaine qui oscille désormais entre une logique analogique et une logique numérique. Nombreux sont les artistes qui jouent alors de cette ambivalence en expérimentant, au sein même de leur pratique analogique, toutes les modalités proposées par la numérisation. Tom Drahos fait justement partie de ceux-là. Né en 1947 à Jablonne (République Tchèque), il s'initie tout d'abord à la photographie auprès de Josef Sudek avant de suivre les cours de l'académie de cinéma de Prague. Il quitte ensuite définitivement son pays en 1968 pour venir s'établir à Paris.

Il y a presque toujours, chez Tom Drahos, comme un acharnement à considérer l'image en tant que matière brute. Qu'il emprunte à la sculpture, au théâtre, à la danse, au cinéma, à la vidéo ou bien encore à la littérature (en explorant les œuvres de Kafka et de Tchekhov), Tom Drahos est perpétuellement en quête d'expérimentations esthétiques qui le mènent toujours plus loin, et notamment, à s'engager aujourd'hui dans les flux rhizomatiques de l'art numérique.



TOM DRAHOS, JOURNAL DE L'ANNÉE DE LA PESTE, 1999, CÉDÉROM-INSTALLATION; PHOTO: MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE RENNES.

Cette exposition au Musée des Beaux-Arts de Rennes présente donc pour la première fois, trois des quatre œuvres sur cédérom réalisées à ce jour par l'artiste: *Journal de l'année de la Peste*, *Opium* et *Les fleurs du mal*. Alors que *Journal de l'année de la peste* est présenté en installation-projections dans un premier espace, trois postes informatiques sont disposés dans un second pour une consultation individuelle de chacune des trois œuvres.

Tant par sa substance que par son principe de monstration, *Journal de l'année de la peste* est certainement l'œuvre emblématique de l'événement. Directement inspiré de l'ouvrage écrit en 1722 par le Britannique Daniel Defoe, Tom Drahos convie le spectateur à s'immerger dans les méandres d'une œuvre décrivant la terrible épidémie de peste abattue sur Londres entre 1664 et 1665, où l'omniprésence de la mort provoque une noirceur et une oppression suffocantes. Jouant des temporalités et des rythmes discontinus, l'installation repose sur un système à trois projections, de sorte qu'il soit possible à trois spectateurs de naviguer simultanément, mais indépendamment, dans l'espace labyrinthique de l'œuvre.

Le cédérom s'articule selon une architecture polymorphe et fonctionne comme un grand palimpseste médiatique. Du sommaire d'où chacun amorce son périple, deux types de progressions sont possibles: l'une se réalise en suivant linéairement ou non les chapitres lus sur des images défilantes; l'autre, moins littérale, fonctionne davantage comme un jeu de va-et-vient entre le temps du récit et notre époque.

Si la matière littéraire est ici prétexte à dessiner le contour d'une cartographie, elle est aussi l'occasion, pour Tom Drahos, de poursuivre le dialogue entrepris avec les grands thèmes qui jalonnent son travail: la mort, l'enfermement, la perception du temps et de l'espace, mais aussi la ville et la position de l'individu dans l'espace urbain.

Au gré des ramifications de ce théâtre de mémoire morbide, et conformément à la logique du montage hypermédia, la fiction se livre de manière fragmentaire tout aussi bien à partir de la voix du narrateur, que des bribes de textes à lire, des sons et des extraits musicaux, des images fixes ou mobiles. Des gravures anciennes aux sujets variés, des documents photographiques évoquant le plus souvent le deuil et la mort, des vues urbaines de Londres, des personnages (avec bandeau noir pour l'anonymat) en situation dans la rue, des prises de vues pouvant évoquer le regard des systèmes de surveillance, des panoramiques abstraits défilant ou encore de courtes boucles vidéo structurent l'environnement du *Journal...* Ce sont aussi, parfois, des portraits de jeunes couples qui apparaissent, sans doute pour mieux faire ressurgir l'omniprésence et la brutalité du malheur sournois qui plane alentour – nul ne pourra d'ailleurs s'empêcher de tisser, ici, de fortes analogies avec le traumatisme de cette fin de siècle qu'est le sida.

En puisant dans ses archives personnelles, dans les fonds de gravure ou encore dans le domaine public, Tom Drahos s'attache à recycler et à recréer ainsi sa propre rhétorique de l'image. Une fois de plus, elle est chez lui l'objet de manipulations et de combinaisons multiples: pixélisations, aplats aux couleurs souvent acides, collages d'icônes informatiques, brouillages, fragmentations ou encore superpositions de différents médias. Cette face du travail est-elle en partie réalisée pour évoquer les perturbations perceptives et le délire qui accompagnent généralement la contagion?

Toujours est-il qu'en scénographiant numériquement l'œuvre de Defoe, Tom Drahos la met en résonance avec notre présent mais aussi avec notre avenir lorsque celui-ci se fait plus menaçant (pollutions, questions d'éthique génétique, virus informatiques). Cette version du *Journal de l'année de la peste* est donc symptomatique de notre époque en ce sens qu'elle parle non seulement du phénomène de l'épidémie et de ses conséquences sur les hommes et la société, mais elle évoque aussi, indirectement, les inévitables tentatives de contrôles étatiques mises en place en de telles occasions.

Dans un registre peut-être moins pesant mais qui s'inscrit dans sa

continuité, *Opium* et *Les fleurs du mal* sont les deux autres œuvres cédérom de l'exposition qui se répondent par l'omniprésence accordée à la poésie de Charles Baudelaire et à ses multiples connexions.

Les œuvres cédérom de Tom Drahos sont de petites mémoires fictionnelles d'images, de sons et d'espaces-temps – à mi-chemin entre le livre et le cinéma – qui instaurent une expérience esthétique sans précédent. Chez bon nombre d'artistes, la numérisation entraîne une pratique archéologique ou réflexive de la mémoire, la leur, mais également celle de l'art. En réalisant à partir d'archives personnelles ou non des adaptations de ces trois livres du XIX^e siècle, Tom Drahos procède à un déplacement de l'écrit vers l'écran qui confère aux œuvres de nouvelles couches spatiales et temporelles, procure à l'image une nouvelle identité et appelle un autre développement du récit.

Alors qu'une nouvelle forme d'art est en train de se modeler, cette exposition soulève une fois de plus la question de la diffusion de ces œuvres qui apparaissent comme de plus en plus souvent destinées à une consultation privée. Dans ce contexte, le véritable enjeu – tant pour les artistes que pour les institutions – repose-t-il sur l'exposition des compacts artistiques ou bien sur leur édition et leur large distribution? Pour notre part, nous saluerons l'initiative du Musée des Beaux-Arts de Rennes qui a su, à cette occasion, à la fois exposer et éditer avec l'École régionale des Beaux-Arts, les trois cédérom de Tom Drahos.

– Bertrand Gauguet

FINNISH LINE: STARTING POINT

Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, 18 juin – 26 septembre

Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, la scène artistique scandinave a été montrée avec engouement en Europe. Les expositions «Manifesta 1» à la Kunsthalle de Rotterdam en 1996 puis «Nuit blanche» au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1998 ont fait découvrir l'art contemporain septentrional et l'originalité de ses formes d'expression. L'exposition «Finnish Line: Starting Point», présentée au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, a montré le travail de onze artistes finlandais, nés entre 1959 et 1972, dont la création n'avait encore pour certains jamais été accueillie au-delà des frontières finlandaises.

Investissant plusieurs espaces du musée (la grande nef, espace de circulation, et les salles réservées aux expositions temporaires), «Finnish Line: Starting Point», introduit, de par son titre, un jeu de mots qui peut se lire comme l'affirmation d'une identité artistique fraîchement descendue du Grand Nord.

On pourrait dire que Paul-Hervé Parsy, directeur du musée et commissaire de l'exposition, a souhaité proposer cette jeune création finlandaise selon trois axes distincts dans leur présentation: le rapport à la nature, l'histoire personnelle et la perception subjective de l'œuvre dans l'espace. Ces lignes directrices ne sont pas forcément propres à l'identité finlandaise car on les retrouve aussi chez d'autres artistes venus d'horizons plus connus, ce qui semble en cela être une problématique commune à toute une génération. Pourtant, on soulignera la présence d'œuvres inédites, toutes très récentes. Et c'est peut-être là que réside le véritable intérêt, dans cette manière d'aborder ces diverses orientations.

L'exposition s'ouvre sur les travaux *in situ* d'OLO, nom qui regroupe le travail de deux artistes: Pasi Karjula et Marko Vuokola qui, dans la nef du musée, ont investi l'espace d'installations visuelles où le spectateur est invité à appréhender sa présence dans le site muséal sous la forme d'un système vidéo qui, relié à des caméras et des miroirs semi-sphériques dispersés dans le bâtiment, lui révèle une part cachée du lieu (*OLO N° 29*). Cette intervention est contrebalancée par une installation sonore, celle de Tommi Grönlund et Petteri Nisunen. La réalisation de ces deux artistes consiste à avoir filmé le démarrage tonitruant d'une voiture Chevrolet Camaro dans le grand hall du musée. Ce bruit assourdissant revient à intervalles réguliers dans l'espace qui résonne ainsi de la performance et dont il ne reste plus que quelques traces de pneu sur le sol. D'une approche plus paisible et introspective, le travail d'Esko Männikkö se situe à deux intervalles de l'exposition et propose sur un mode qui relève du statut documentaire de la photographie, des images banales de paysages urbains (Strasbourg, Berlin, New York) en cours de destruction ou abandonnés de toute présence humaine. Ces lieux non identifiables ne sont plus liés à un quelconque caractère géographique ou culturel. Männikkö regarde de la même manière le Grand Nord et les États-Unis. La présentation sous forme de caissons octogonaux ouverts, suspendus au plafond où le spectateur est invité à entrer, offre une approche confidentielle de l'œuvre à voir. Le rapport entre le support et l'image se trouve désormais inversé; celui-là étant à l'extérieur tandis que celle-ci apparaît à l'intérieur et se déploie sous la forme d'une photographie panoramique qui enserre le visiteur: une forme nouvelle de dialogue entre le visible et l'invisible est ainsi instaurée.



ELINA BROTHERUS, THIS IS THE FIRST DAY OF THE REST OF YOUR LIFE, 1998; PHOTO: MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, STRASBOURG.

Cette perception du monde moderne est autrement envisagée dans les travaux (vidéos et dessins) de Jussi Kivi qui semble prolonger cette tradition déjà bien entamée d'un art intimement inspiré par la nature où, à la manière d'un artiste du Land Art, Kivi note consciencieusement ses expéditions dans les sites naturels de Laponie.

Très différent, l'essentiel du travail d'Elina Brotherus, la plus jeune du groupe, trouve sa source d'inspiration dans sa propre histoire. L'artiste se met alors en scène, mêle fiction et réalité et nous confronte à des images dépourvues d'artifices qui s'inscrivent dans cette nouvelle tendance de la photographie «sociale-réaliste». Plus proche encore de la réalité, Jouko Lehtola dresse depuis 1995 un portrait fidèle et

objectif d'une certaine jeunesse finlandaise qu'il suit et photographie pendant les nuits d'été; portraits qui deviennent ainsi des témoignages de vies où la violence côtoie le désarroi et la tendresse.

Deux salles sont consacrées au travail vidéo d'Eija-Liisa Ahtila, artiste dont on connaît le mieux la création et qui a été choisie cette année pour représenter la Finlande dans le Pavillon nordique de la Biennale de Venise. Présentant deux vidéos dont l'une (*Anne, Aki et Dieu*, 1998) s'insérant au sein d'une installation, les recherches d'Ahtila interrogent la notion complexe d'identité et s'inscrivent dans un cadre narratif, entièrement bâti par l'artiste, où dialoguent des éléments fictionnels et réels. Dans *If 6 was 9* (1997), Ahtila réalise un film composé de trois images et projeté sur un écran lui-même tripartite. Sept séquences de quelques secondes défilent et confrontent des images sur fond desquelles de jeunes femmes, sur un ton détaché et neutre, parlent de leur vie sexuelle. La deuxième installation vidéo (*Anne, Aki et Dieu*, 1998) propose plus encore cette superposition d'espaces de narration de par la configuration même de l'installation qui est composée de cinq supports de projection séparés les uns des autres et qui montrent des images dissociées. Le choix de ce dispositif scindé se fait ainsi l'écho de l'histoire évoquée: celle d'un homme sombrant dans la schizophrénie.

La photographie et la vidéo ne sont pas les seuls aspects montrés puisque l'exposition se termine sur les travaux picturaux de Jussi Niva et d'Anssi Törrönen. Niva, en prenant en compte le vocabulaire formel de la peinture (support, matière, couleur, lumière), réfléchit dans la série «Expose» à une intégration de «l'objet peint» dans l'espace et réalise une œuvre aux effets iridescents, qui absorbe le regard et qui n'est pas sans rappeler les lumières boréales. Dans un autre rapport à la perception, Törrönen conçoit sur de grands formats des formes à l'aspect organique, évanescentes et brumeuses qui évoquent des fragments de corps humains mais qui, insaisissables, se lisent comme des visions passagères.

Cette confrontation des œuvres, leur hétérogénéité, suscite un sentiment: celui du fruste et du presque rien qui nous gagne au sortir de l'exposition; une sensation dépouillée à l'image des paysages finlandais.

– Valérie Da Costa

ABRACADABRA

Tate Gallery, Londres, 15 juillet – 26 septembre

Abracadabra! annonce la boîte de lessive représentée sur l'affiche. *15 ingrédients entièrement neufs!* clame-t-elle encore, dans un code graphique racoleur emprunté aux années cinquante. Et sur la tranche de l'emballage, la liste des artistes conditionnés. Le sortilège sera de les faire ressortir dans un univers parfaitement blanc, dans un éternel présent, afin de nous entraîner dans une nouvelle consommation artistique, légère, optimiste, enchantée.

Sur une plate-forme surélevée, voire une scène, le visiteur découvre une pièce-clé: *Stadium* (1991) de Maurizio Cattelan, un baby-foot à manettes démultipliées, pour deux équipes de onze personnes, comme les vraies équipes qu'on voit à la télé. Le mot magique de l'exposition, c'est *jouer*. Jouer les personnages d'un roman-photo, en passant la tête dans les trous de deux grands portraits en pied, mis en scène par Patrick Corillon (*À la gare*, 1994). Jouer à Alice au pays des merveilles, en flânant sous les énormes «fleurs de nuit» de Keith Edmier, un plasticien rompu aux effets spéciaux d'Hollywood (*Victoria Regia*, 1998). Jouer les enfants espiègles devant le professeur dérisoire incarné par Eric Duyckaerts, dans sa vidéo-projection *How to Draw a Square* (1999). Jouer à une sorte de Monopoly pour chômeurs, adapté à la sous-économie de notre époque par Paul Noble (*The Doley Game*, 1995-1996). Peu importe si les règles sont absurdes – l'important, c'est de vous distraire. Et les occasions fourmillent.

Rarement a-t-on vu une telle souplesse, une telle subtilité, dans la réalisation d'une exposition consacrée à tout ce qui est facile, frivole, futile. Y aurait-il un enjeu caché? Dire «abracadabra», c'est vouloir réaliser un prodige. Visiblement le commissaire, Catherine Grenier du Centre Pompidou, cherche à faire apparaître l'impossible: une formule d'exposition *made in France* qui puisse rivaliser avec le succès du New British Art, qui atteint son sommet aujourd'hui et pourrait donc être remplacé. Pour jouer ce tour à l'intérieur même du palais enchanté de l'ennemi, le commissaire invité a dû éviter les propositions trop scandaleuses, tout ce qui pouvait rappeler Damien Hirst et compagnie. Ainsi le cheval naturalisé de Maurizio Cattelan, pendu du plafond comme une statue équestre dégonflée, est rejeté à l'entrée monumentale du musée, comme pour évoquer et conjurer aussitôt des souvenirs trop britanniques. À l'intérieur, c'est une drôlerie modeste qui prime.

Car l'art qui se fait sur le Vieux Continent aujourd'hui se veut surtout jeune, disponible, proche de ses contemporains, sans histoire mais non sans sentiments – du moins, c'est ce qu'on nous dit ici. Dans une ambiance ludique qui tient de la fête foraine, voire du centre commercial à amusements intégrés, le commissaire a mélangé des œuvres à l'humour loufoque, teintées d'autodérision, avec des travaux d'une fantaisie plus intimiste, comme la collection de robes de Marie-Ange Guilleminot présentée sur la plate-forme centrale (*La robe fendue*, 1992, *La robe nombril*, 1992, *La robe à émotion rouge*, 1996, etc.). Cette dimension intimiste se poursuit dans les *Fleurs* desséchées de Patrick Corillon, fabriquées à partir de rubans dynamo inscrits avec des poésies tristes et montés sur des tiges de fer. Elle se retrouve de manière plus appuyée dans le travail de figuration psychanalytique de Kathy Schimert, où le drame œdipien se noue au travers de dessins, d'écritures et de fils tendus à même le mur, le tout agrémenté de formes réfléchissantes faites de papier d'aluminium froissé (*Oedipal Blind Spot*, 1997). Mais le mélange d'humour et de fantaisie est porté à son comble par les sculptures-assemblages de Patrick van Caeckebergh, qui range tout un pan de son travail sous la rubrique «Abracadabra». L'œuvre emblématique est *Chapeau!* (1989), une sorte de cabinet d'apothicaire ou d'alchimiste, décoré de signes astrologiques, et dont les multiples tiroirs pourraient contenir tous les ingrédients de la magie postmoderne. Avec ses deux portes battantes fermées, l'œuvre devient un chapeau haut-de-forme démesuré. Et l'artiste ne manque pas de le porter,



PAUL NOBLE, **THE DOLEY GAME**, 1995-1996, MATÉRIAUX MIXTES;
PHOTO: (MAUREEN PALEY/INTERIM ART © THE ARTIST) TATE GALLERY.

comme on le voit dans une photo grandeur nature, montée sur carton et soigneusement détourée.

On sent, dans la photo agrandie du magicien, comme dans le mannequin mécanique présenté par Marie-Ange Guilleminot (*La Rotateuse*, 1995), un effort de suppléer l'absence de l'artiste-animateur, celui qui porte les vêtements et qui initie les amis aux jeux. Mais la scène, légèrement surélevée au milieu de l'espace, tend à donner ce rôle aux spectateurs, qui du coup jouissent de ce statut de *figurants* qui semble fasciner la jeune génération d'artistes français. Dans le catalogue, une réflexion de Xavier Veilhan en dit long sur le rapport d'immersion que ces artistes cherchent pour le spectateur:

> Pendant que le spectateur se déplace sur un piédestal abstrait, il devient lui-même un objet de la représentation, au même titre que les autres éléments de l'œuvre... Ceci implique que l'exposition est une fiction du même ordre que le travail de l'artiste... Essentiellement, le seul aspect compréhensible de la réalité est ce qui peut être exprimé, reproduit, rejoué – ce qui peut être simulé.

Ce n'est pas Veilhan, mais le vidéaste Pierrick Sorin qui révèle dans son travail cette condition du spectateur enchanté, qui figure désormais à l'intérieur d'une fantaisie drôle, actuelle, et en même temps surannée (comme le graphisme de la boîte de lessive, comme l'esthétique postmoderne dont toute cette exposition relève). Le dispositif de *Un spectacle de qualité* (1996) comporte un judas par lequel on regarde à l'intérieur d'une grande boîte noire. Un poste de télévision est posé à côté d'une baignoire un peu sale, remplie d'eau mousseuse; le poste rediffuse des scènes de vieux films burlesques. De l'écran sort une petite figure en trois dimensions, littéralement une fantasmagorie, projetée à l'aide d'un miroir incliné. La figure, Sorin en miniature, exécute une sorte de sketch minable, souvent à caractère scatologique, puis elle plonge dans le bain mousseux. C'est à ce moment que nous nous rendons compte que notre propre visage est projeté, lui aussi, sur la mousse. Parfaitement immobile, nous nous regardons regarder un fantasme sorti de la télévision – un jeu burlesque qui se redouble et se répète à l'infini, comme par magie. *Abracadabra*.

– BRIAN HOLMES

LOLY DARCEL

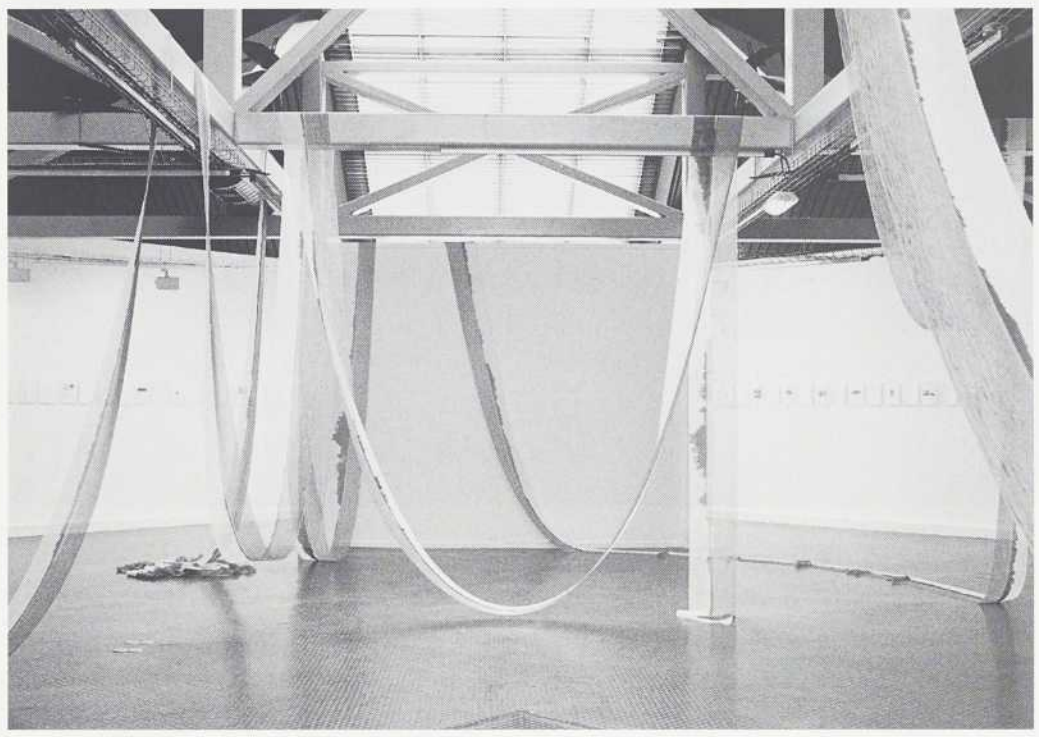
Galerie Le lieu, Lorient (France), 16 septembre – 17 octobre

La récente installation de Loly Darcel à la Galerie Le Lieu de Lorient reste fidèle à la volonté de s'inscrire et d'agir dans un milieu de vie. Elle se démarque cependant des œuvres antérieures par son aspect politique tout en nuances. Épinglées à la hauteur des yeux, les pages d'un livre d'artiste, réalisé lors d'un précédent séjour en Bretagne, forment sur les murs une parenthèse offrant à voir une césure culturelle. Les textes, servant de légendes aux photographies que reconnaîtront les habitués des lieux décrits ou de proches amis, ont été écrits en français puis traduits en breton. La traduction de Gwenaël Le Duc de l'Université de Rennes restaure la musicalité d'une langue parlée par une minorité et aujourd'hui enseignée à des plus jeunes, bien que le projet de loi sur les langues régionales n'ait pas encore la faveur politique en France. Dans le contexte actuel, l'enseignement du breton à l'école primaire et secondaire est sans aucun doute un bel exemple de ces victoires quotidiennes pour préserver vivantes une histoire et une culture sans sombrer dans les affects d'un folklorisme ou d'un nationalisme désincarné.

Cette rupture dans la transmission orale à l'intérieur d'une communauté culturelle est aussi le lot commun de nombreuses familles européennes ayant immigré en Amérique et vécu un déracinement après la guerre, semble nous dire l'artiste d'origine bretonne. *petite histoire naturelle, fragile, (bis)* fait également référence à la menace de la perte du français comme langue parlée sur le continent nord-américain, ce à quoi renvoie le *(bis)* du titre. Ce qui semblait au départ être un journal anodin aborde des problèmes actuels de société, marqués par de vastes mouvements migratoires, transhistoriques, et des enjeux culturels qui refont aujourd'hui surface et dont fait écho la traduction. Le sens de cette œuvre appartient autant aux conjonctures qui renouvellent l'histoire qu'à la mémoire qui s'y est accumulée.

L'allusion à ces déplacements de population est soulignée par de longues bandes d'un paysage fluvial photographique de plus de trente mètres de long, sérigraphié sur organdi. Suspendues aux poutrelles d'acier de la galerie, ces bandes se déploient et animent l'espace d'exposition, dessinant des arcs de cercle et alternant matérialité et transparence. Le près et le lointain photographiques participent à cette construction aérienne, presque atmosphérique, qui est de l'ordre du souvenir. Le fleuve ici représenté est le Saint-Laurent, principale voie maritime empruntée par les premiers arrivants en Nouvelle-France et par des générations d'immigrants.

Ce thème de l'identité était déjà présent dans l'installation/performance *Boulevard, de l'effacé* (1997). Loly Darcel avait transformé en atelier de confection de vêtements sur mesure, une ancienne boutique de tailleur du début du siècle de la rue Saint-Laurent, où elle a retrouvé des inscriptions yiddish en mettant à découvert les lattes de bois des cloisons enduites de plâtre. Tenant le rôle du tailleur qui prend des mesures, elle découpait, bâtissait, faisait des ajustements à ses clients, surpris et amusés de la voir mimer ces gestes sans jamais avoir en main du tissu, des ciseaux ou du fil à coudre. *Boulevard, de l'effacé* fut marquant dans la pratique de cette artiste, l'amenant à poser le concept d'art public en termes d'audience, de collaboration, de communication et d'intention politique (être une femme seule en vitrine ainsi mise en représentation). La réussite de cette performance reposait sur sa capacité à agir et à transformer le concept d'œuvre d'art, le rendant accessible à ses détracteurs, soit le grand public qui a priori ne considère pas cela comme de l'art.



LOLY DARCEL, PETITE HISTOIRE NATURELLE, FRAGILE, (BIS) (VUE DE L'INSTALLATION), 1999; PHOTO: STÉPHANE CUISSET.

Il faut à ce sujet relire le texte d'introduction de Suzanne Lacy, éditeur de *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* paru aux Éditions Bay Press en 1995. L'auteur établit la distinction entre «un nouveau genre d'art public», développant «des modèles distincts dont l'engagement est le critère le plus important de ce langage esthétique» et ce que l'on désignait traditionnellement par art public, utilisé pour décrire des sculptures ou des installation *in situ* dans des lieux publics. Cette distinction pose le public comme sujet, l'incluant dans la pra-

tique artistique, et non plus uniquement comme lieu ou audience. Comme le relève Suzanne Lacy, «l'origine de ces œuvres n'est pas exclusivement l'information visuelle ou politique mais davantage une nécessité intérieure partagée par les artistes en collaboration avec le public». Lors de son séjour à Lorient, Loly Darcel a ravivé des souvenirs à une communauté, s'est entretenue avec elle et a présenté son travail à une classe du niveau primaire où les enfants apprennent le breton. L'exposition a servi de trait d'union pour aborder l'espace public de la galerie comme un lieu d'échange et de communication et le rendre signifiant comparativement à celui du musée, perçu trop souvent comme une zone non personnifiée.

L'importance accordée à la langue, à l'écoute trouve une belle résonance avec la série de petites boîtes lumineuses alignées, de facture minimale, à peine plus grandes que les oreilles en cire reproduites en image. Chaque empreinte d'oreille contient du lait. Au nombre de sept, elles forment *La petite voix (de l'ADN)*. Initialement, le lait s'égouttait d'une oreille à l'autre pour former une nappe liquide au sol, qui surissait rapidement au contact de l'air. Afin de commémorer ce processus fugace et périssable, l'artiste a demandé au personnel de la galerie de reproduire chaque jour le souvenir de cette tache de lait. Faisant allusion à la transmission de la langue maternelle, comparable à l'allaitement pour assurer la survie, sa présence intrigue puisqu'elle fait partie d'un autre registre de signes. Comme l'étaient ces grands tableaux blancs, nourriciers, faits de sel, de graisse et de cire à même les murs du *Boulevard, de l'effacé*. Seul repère visuel d'une activité quotidienne, cette tache de lait renvoie à la pérennité du moment présent et par le fait même, fait songer à la vulnérabilité de notre propre histoire naturelle.

– MARIE-JOSÉE LAFORTUNE

JEAN-MARC BUSTAMANTE

Centre national de la Photographie, Paris,
8 septembre – 1er novembre

Mes œuvres ne sont pas de prime abord très persuasives. Elles n'ouvrent sur rien, ne confirment rien. Elles ne sont ni brillantes, ni démonstratives. Elles peuvent, c'est sûr, rendre nerveux.

Pour le moins, cet exergue met à l'abri de toute tentative de séduction le visiteur de l'exposition rétrospective de vingt années d'œuvres photographiques de Jean-Marc Bustamante. Ceux qui se seront abstenus jugeront ce commentaire provocant, et ceux qui seront tentés, intrigant. Les présents, eux, auront apprécié la pertinence de cette formule mystérieuse par défaut, équation de valeurs complexes et inconnues que signale un chapelet des négations; son corollaire est un état émotionnel dont la tension se déploie possiblement du doute bégayant à la contemplation éloquente.

On peut rester perplexe devant les quelque soixante-dix images (cibachromes, 40 x 60 cm) de la série «Something Is Missing», initiée en 1995, quadrillant la salle introductive des espaces du Centre national de la Photographie, images urbaines dont l'extrême sensibilité du matériau photographique, rapporteur d'une infinité de détails en décalcomanie, compose un tissu ininterrompu d'informations caduques, inscrites dans une totale indétermination, de lieu, de temps et d'objet.

On peut être troublé par les grands *Tableaux*, 1978-1982 (103 x 130 cm), propositions de paysages dont la beauté plastique semble décomposée, déstabilisée par l'hétérogénéité des éléments mêmes de la représentation. La pure description des images composant cette exposition s'avère décourageante: elle les réduit à des segments d'espaces ouverts et hétéroclites, où s'affichent sans surprise, sans ordonnance ni parti pris caractérisés, les objets divers de notre quotidien. Le ciel, la terre et entre les deux toutes sortes de produits manufacturés: immeubles, voitures, réseaux d'énergie ou de communication, jardins d'agrément… À l'évidence, la fonction de ces œuvres n'est pas de qualifier la relation que ces éléments entretiennent dans le cadre exclusif de l'image, a fortiori de lui donner un sens. Il serait donc vain de chercher à le décrire.

On peut s'inquiéter de ce qu'aucuns prolégomènes théoriques, aucun dispositif cognitif ne viennent accompagner le visiteur dans la contemplation de ces objets privés de qualités, avec l'espoir secourable de dénouer le paradoxe de ces images silencieuses – véritable attentat contre les conventions de la photographie et de ses usages – et de dissiper une infirmité immanquablement mise en partage avec le regard du spectateur.



JEAN-MARC BUSTAMANTE, **TABLEAU**, 1981, PHOTOGRAPHIE EN COULEUR, TYPE C ET CIBACHROME, 103 X 130 CM; PHOTO: CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE.

Proposer le vide comme condition initiale de la vision est une problématique efficace; elle met la perception en réserve de toute imposition autoritaire d'un réel résultant d'une quelconque transposition mécanique, éventuel substitut exemplaire à toute expérience du monde. Hanté par le péril de la disparition, le vide appelle irrésistiblement la conscience à faire acte de présence dans sa solitude. Par l'anéantissement du simulacre, il force le corps à élaborer une relation avec une réalité latente, dans la nécessaire mais délicate intériorisation de ses phénomènes. Difficile, car cette expérience reste constamment à prendre, hors du calibre déterminant – et identitaire – d'un temps et d'un espace qualifiés. Anxieuse, car cette construction sans mode d'emploi s'installe au cœur d'une exclusive mais confuse subjectivité, à l'intérieur d'un corps «en reconnaissance du monde», dont on attend perpétuellement de recueillir l'écho. De cette tension, de cette résonance naturelle résulte sous la plume de Maurice Merleau-Ponty «la texture imaginaire du réel. Cet équivalent interne, cette formule charnelle de notre présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-ils pas un tracé, visible encore, où tout autre regard trouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde?» (*L'Œil et l'esprit*, 1960).

Pour Merleau-Ponty, ces motifs font œuvres. Pour Bustamante, ses images font tableaux. Ils sont offerts, dans un principe d'équivalence, à tout autre regard; la prise de vue frontale ne laisse pas le choix au spectateur, dans une parfaite translation de sa vision à celle du photographe. Mais il n'appartient pas au tableau de réorganiser de façon signifiante les éléments de la perception. Il procède à rebours, dans ce qui semble une rétention ambiguë de toute démonstration visuelle, voire de tout sens intelligible; il génère ainsi un puissant champ de résistance (le couloir des

imposants *Cyprès* en est l'un des plus fascinants avatars) où chacun est contraint d'engager ses ressources perceptives, et s'oblige de fait à les éprouver.

Le tableau est avant tout un objet de pensée, qui résiste à l'analyse et entretient une relation unique avec le spectateur. La photographie m'intéresse comme question, et non comme mémoire ou témoignage.

La forme interrogative de cette démarche rend le contenu de ces images moins anodin qu'il n'y paraît. La quête d'un quelconque élément de réponse aboutit fatalement à leur interprétation dans l'amplitude du rapport donné de l'homme à son environnement spontané. Il s'accomplit dans un équilibre instable, oscillant entre l'indifférence d'une nature persistante et l'appropriation rampante d'une architecture humaine en cours d'auto-détermination – une seconde nature, en quelque sorte. Un lotissement propret rattrapé par la friche, une route à peine creusée mais déjà dénommée, une ligne d'horizon structurée par des bouquets de fils électriques piqués de végétation... À l'exemple de l'enchâssement improbable de murs de briques dans une colline sédimentaire (*Tableau 23.79*) – où l'un serait le facteur d'érosion de l'autre, mais aussi l'origine –, la relation dialectique de l'homme à l'espace qui l'accueille se développe dans des dimensions variables mais convergentes; leur possible synthèse pourrait être l'œuvre de l'expérience contemplative, traversant la matérialité de l'objet qui l'a initiée.

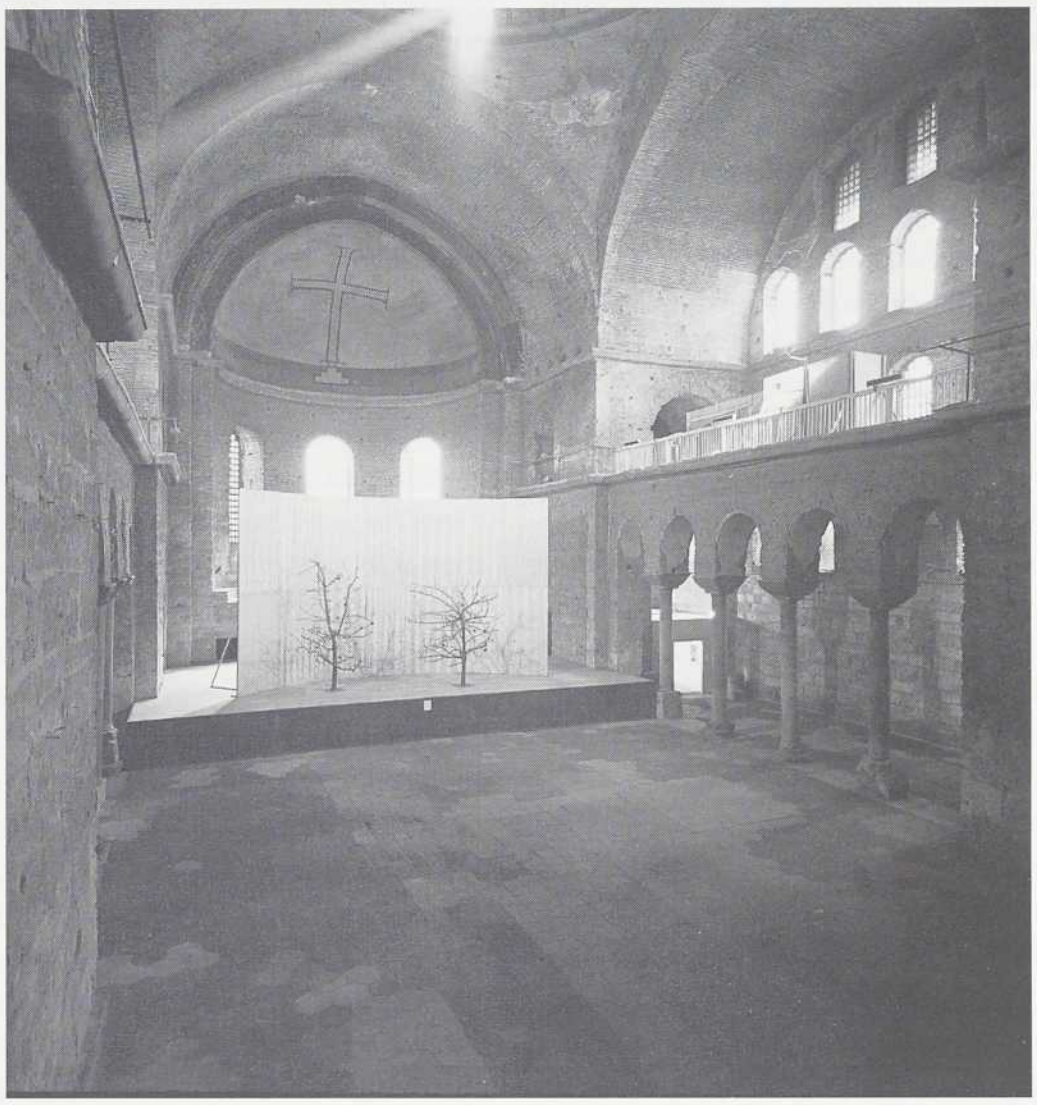
La concrète évidence de ces lieux offre au regard des espaces vectoriels, où il transite dans son transport. Seul le temps du voyage – les années détaillées dans l'intitulé des images – borne la géographie sensible de cette expérience nomade. Seul ce temps singulier tire une trajectoire entre les multiples circulations – routes, chemins, réseaux électriques, plantations, tuyaux, barrières... – qui structurent ces espaces trouvés et témoignent que le monde, en lieu comme en conscience, ne résulte que du passage de quelque chose, ou de quelqu'un.

Peu de figures humaines peuplent les photographies de Bustamante, bien que le catalogue, dans une large restitution des séries, en fasse surgir quelques-unes de plus. Leurs silhouettes traversent parfois le champ de l'image, inscrites comme de purs éléments métriques du paysage. Si les hommes ne sont pas visibles, ils ne sont pourtant pas absents de ce monde empreint de leurs traces; ils se réfléchissent dans la présence attentive du visiteur, dont le corps est à son tour cette «sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes» (M. Merleau-Ponty).

– Nathalie Leleu

ont adopté deux lieux de résidence ou de citoyenneté, ce qui en dit long sur la portée de la «passion» et de la «vague» dans la vie d'aujourd'hui qui, au nom de la quête individuelle, nous mène souvent bien au-delà des frontières de notre lieu de naissance, nous rendant plus sensible aux questions de l'autre et de la communauté.

tion ou de la classification. Ce type de démarche de la part d'un commissaire peut paraître un peu légère, manquant peut-être de fermeté intellectuelle, mais, réussie, elle peut tout aussi bien être exemplaire et même très nécessaire à la fin d'un siècle dominé par des idéologies de toutes sortes. La démarche de Colombo-commissaire s'apparente



UGO RONDINONE, WHEN THE SUN GOES DOWN AND THE MOON COMES UP, 1999, VUE DE L'INSTALLATION; PHOTO: (MANUEL ÇITAK) BIENNALE INTERNATIONALE D'ISTANBUL.

6e BIENNALE INTERNATIONALE D'ISTANBUL. « *TUTKU VE DALGA* »

Istanbul, 17 septembre – 30 octobre

En plaçant la Biennale d'Istanbul sous le signe de la voix, essentiellement appel de l'un à l'autre, son commissaire Paolo Colombo, directeur du Centre d'art contemporain de Genève, ouvrait l'exposition à la présentation d'individualités fortes au sein d'un chœur de potentialités. Cette Biennale était dédicacée à Antonis Dhiamantidhis, chanteur renommé au début du siècle, qui fit carrière en Turquie et par la suite en Grèce. Son surnom était Dalgas, ce qui en grec veut dire passion, ou Dalga, qui en turc veut dire vague. Entre «*Tutku ve dalga*», sous-titre de l'exposition, la passion (l'urgence créatrice) et la vague (la mélancolie, ou le mouvement du passage, souvent difficile, qui nous pousse vers l'avant), deux moments de la création artistique, Colombo choisit cinquante-six artistes de trente-deux pays des Amériques, d'Asie, d'Europe, d'Afrique, du Moyen-Orient et d'Australie. Comme ce fut le cas pour son mentor Dhiamantidhis, bon nombre de ces artistes

En axant la Biennale sur la quête individuelle de l'artiste, le commissaire évitait ainsi quelques écueils, encore trop présents dans les manifestations internationales ou les grandes expositions de groupe, à savoir la tentation de s'imposer en ne montrant que des artistes renommés ou des œuvres monumentales, ou encore de cloisonner les artistes par pays, par discipline ou par thème. Ici, la présentation des œuvres permettait à l'hétérogénéité de l'ensemble de ressortir. Une grande liberté d'expression dans les moyens plastiques et dans les idées faisait surface, sans que les démarches individuelles soient aplaties par un jugement médiocre et une absence de sensibilité dans la sélection, ou, à l'inverse, par une surcharge sur le plan de l'interpréta-

à celle d'un artiste (ce qu'il fut un temps avant de s'orienter vers la muséologie) qui, pour ce qui est d'interpréter le monde et de négocier sa raison d'être au sein de celui-ci, sait se laisser guider par ses émotions et par son intuition autant que par son intelligence et sa capacité de raisonner. Le succès d'une telle entreprise dépend donc plus de la qualité d'émotion et de l'intensité qui s'en dégagent. À en juger par l'intensité très raffinée et par les subtilités conceptuelles qui émergeaient de cette édition de la Biennale d'Istanbul, le commissaire aura réussi dans cette approche qui caractérise une direction intéressante sur le plan international, adoptée par ceux qui refusent de se laisser dominés par un dogmatisme conceptuel (entre autres, le *ready-*

made politically correct qui a tendance à prévaloir en Amérique du Nord) et qui exercent leur jugement en tandem avec ce que la création contemporaine nous laisse entrevoir de cet inconnu que la vie future nous réserve.

Dans cette Biennale, une attention particulière était accordée au lieu et visait à susciter une résonance entre le lieu et l'œuvre. Istanbul a cet avantage d'être une des grandes villes du patrimoine architectural mondial. Deux lieux d'importance historique, soit la Citerne-Basilique Yerebatan, l'Haghia Eireni, une église attenante au Palais Topkapi, et un troisième lieu, le Centre culturel Dolmabahçe récemment aménagé en espace d'exposition, accueillaient la Biennale. Le projet d'utiliser des bateaux pour la présentation de certaines œuvres a du être abandonné dans le contexte d'une réorganisation nécessaire au sauvetage de cette Biennale suite au tremblement de terre du mois d'août dernier. Dommage, puisque la poétique de cette ville s'y serait prêtée, avec toute la portée historique et politique de ses nombreuses voies de navigation. De plus, cette exposition liée à l'idée de la «vague» en aurait été certes rehaussée. À la Citerne-Basilique étaient présentées, réfléchies dans l'eau ou sur les parois mémorielles du lieu, des projections vidéo dont celle, remarquable, d'Eva Marisaldi effectuant des promenades rituelles dans son pays d'Italie, et les sphères lumineuses de Tony Oursler, transformées en immenses yeux-regards, l'artiste ayant filmé en gros plan les yeux de ses amis. Idée brillante que de placer ces têtes de Méduse contemporaines (Méduse, rappelons-le, étant réputée pour foudroyer l'autre du regard...) dans le lieu même où se trouvent installées des têtes de Méduse de l'époque byzantine supportant deux des multiples colonnes de cet espace gigantesque et charismatique.

C'est dans le contexte de l'église Haghia Eireni, de l'époque byzantine, que cette Biennale prenait son envol. Surtout par l'œuvre d'Ugo Rondinone qui en occupait le maître autel. Deux arbres dénudés dont le tronc et les branches étaient recouverts de ruban gommé noir et auxquels on avait greffé de petits haut-parleurs se faisaient face sur cet autel. On y entendait un dialogue entre deux hommes, l'un cherchant à consoler l'autre de la perte de son amour. L'œuvre s'instaurait en emblème de cette Biennale s'articulant dans une tension récurrente entre soi et l'autre. Ailleurs, au détour d'un escalier, un tourne-disque chantait *mañana* sans fin, alors qu'un projecteur montrait le dessin animé d'une jeune fille transvasant un liquide d'un verre à l'autre (Francis Alÿs). Langage et geste, deux thèmes récurrents dans l'ensemble de la Biennale, nous entraînaient vers d'autres pistes semblables à ces dernières : l'urgence du faire, l'importance du mot et de l'action, aussi répétitifs soient-ils à prime abord dans leur apparence. L'urgence du dire et du faire pour qu'apparaisse la différence et que surgisse un jour l'inconnu, et le potentiel de chacun. De nombreuses œuvres pouvaient s'inscrire au cœur de cette problématique, que ce soit les photographies autobiographiques du quotidien d'Oliver Musovik, d'Elina Brotherus, ou en prise sur le geste dansé de Nadia Berkani, les textes du journal personnel de Carsten Höller ou les incursions textuelles d'Emma Kay chez Shakespeare, les bricolages de Füsun Onur ou d'Ebru Özseçen en relation avec l'histoire architecturale et politico-religieuse d'Istanbul, les films de Rosemarie Trockel nous montrant toutes les potentialités des gestes quotidiens et anodins, ou les dessins animés d'Avish Khebrezadeh qui, comme des fables visuelles, savent nous entraîner sur la voie médiane entre l'absurde et le merveilleux, en empruntant aux images du cirque, de la lutte ou du ballet aquatique. D'autres œuvres comme celles d'Iran do Espírito Santo, d'A. K. Dolven ou encore celles de Neriman Polat fraient sur des voies plus abstraites, à la limite même de la représentation. Le dire et le faire y sont présents à la limite du non-visible. Espírito Santo fabrique des œuvres sculpturales inspirées de fragments du quotidien mais réduites à leur expression la plus minimaliste possible (un carré de gazon, par exemple). Dans une vidéo de Dolven, des seins émergent à peine de l'eau, faisant frémir la surface de l'écran alors que des bruits de ville se font entendre. Neriman Polat photographie des sœurs et nous fait sentir les subtiles différences dans leur identité partagée.

À l'inverse donc de toute approche dogmatique ou alors du laisser-faire qui trop souvent donne lieu à la transformation de biennales en showroom de l'art contemporain international, le commissaire aura choisi avec beaucoup de finesse de s'arrimer à la puissance poétique des œuvres. Cette approche ne l'aura pas empêché, au contraire, de tenir compte d'un équilibre à respecter entre la production turque et sa contrepartie internationale, entre le local et le global, entre l'individu et le collectif. Il aura également pris soin, aux côtés de quelques artistes plus connus sur la scène internationale, d'inclure de nombreux autres plus jeunes ou en provenance de régions encore trop ignorées de la scène internationale. Ces choix, il les aura faits avec discernement en fonction justement de leur puissance poétique, en évitant de faire de cette Biennale un lieu de tourisme culturel un peu trop superficiel comme cela devient le cas quand les artistes sont sélectionnés pour leur provenance nationale uniquement, ou pour leur origine ethnique. Le seul critère à avoir prévalu dans le processus qui a mené à cet heureux résultat, pourrait bien avoir été celui de la «ruse de faire», signalant toutes ces manières que l'on peut trouver de détourner le réel avec les «moyens du bord». Ce concept, élaboré par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* (1990), donne lieu à des microrésistances, manifestes dans les pratiques artistiques mises en valeur par cette exposition, qui à leur tour engendrent des microlibertés, nécessaires dans un moment de l'histoire humaine qui est sous l'emprise de la globalisation, de la technocratie et de la communication envahissantes.

– Chantal Pontbriand

LA VILLE, LE JARDIN, LA MÉMOIRE : 1998-2000, « 1999 LA MÉMOIRE »

Villa Médicis, Rome, 27 mai – 5 septembre

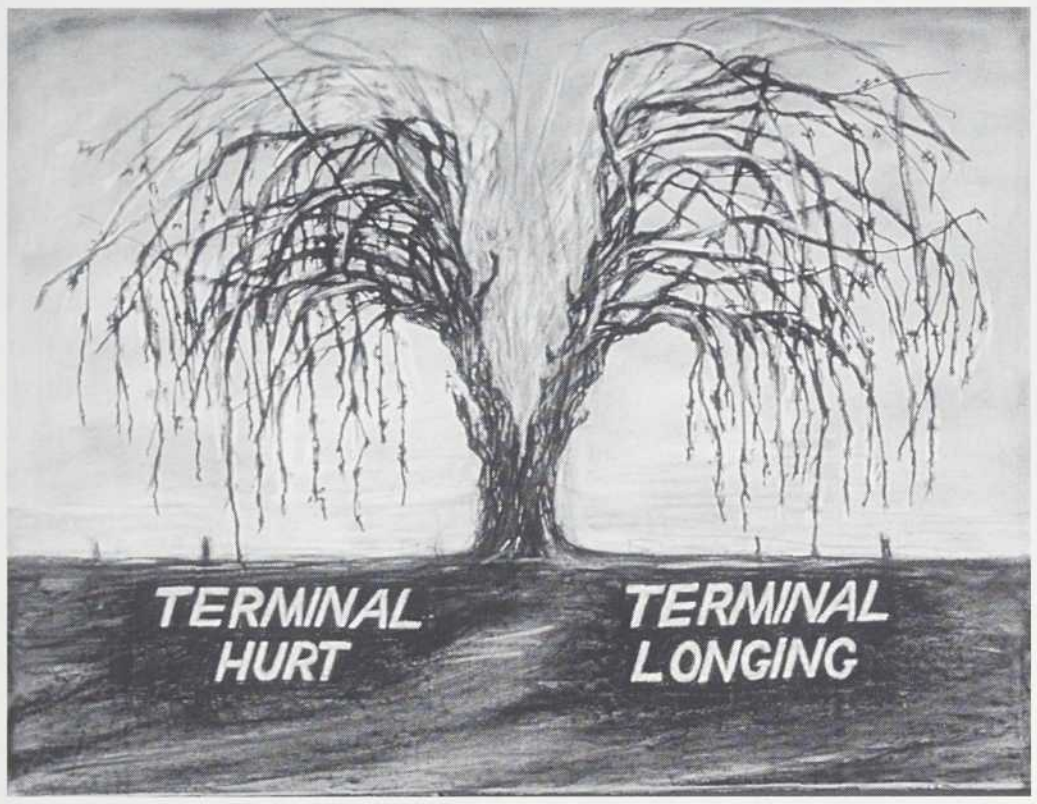
Deuxième volet d'un cycle triennal d'expositions organisé à la Villa Médicis à Rome – la première édition étant plus particulièrement consacrée à «La Ville» (1998) et la troisième au «Jardin» (2000) –, «La Mémoire» a pour ambition de donner un aperçu de la manière par laquelle l'art pense et intègre la mémoire aujourd'hui. Invités à «revisiter la mémoire sur un mode dynamique», selon les termes de Hans Ulrich Obrist, commissaire de l'exposition avec Laurence Bossé et Christine Christov-Bakargiev, certains des quelque trente artistes sélectionnés se sont en effet efforcés de tenir compte des trois dimensions thématiques dans la réalisation *in situ* de leur œuvre. Le parcours de l'exposition se déroulant dans les couloirs et les jardins de la Villa, le moins qu'on puisse dire c'est que le cadre – un palais impérial du Ve siècle, avec ses jardins de la Renaissance, en plein centre-ville de Rome, haut lieu de mémoire collective – s'y prête à merveille. Or un site si puissamment chargé est en même temps un cadre sans indulgence, et certaines œuvres n'ont pas réussi à s'imposer face à un lieu à ce point identitaire, relationnel et historique.

Tandis que C. Christov-Bakargiev propose que l'on considère l'art comme un «lieu de la production du *futur antérieur* d'une communauté», force est de reconnaître que nombre des prestations artistiques restent bien en deçà de ce niveau de réflexion. L'installation de Mark Dion et de Bob Braine est typique à cet égard : elle retrace, sur le mode du faux documentaire, l'«exploration» loufoque des souterrains de la Villa, que les deux artistes se sont amusés à effectuer. Composée d'une vidéo, d'une série de photos couleur et de deux mannequins vêtus en spéléologues, *Inward Bound: A Journey to the Earth's Core* (1999)

n'est ni suffisamment cocasse pour jeter une lumière originale sur le sérieux parfois suffocant de la présentation muséale qu'elle mime, ni assez réfléchie pour révéler quoi que ce soit sur la mémoire du lieu.

En revanche, le *Harvard Project on the City: Roman Cities* (1999), de l'équipe de Rem Koolhaas, examine l'organisation urbaine à l'ère de l'empire romain de manière à stimuler nos réflexions sur la ville contemporaine. Dans un couloir en légère pente à l'intérieur de la Villa, les cinq membres du projet présentent, à même les murs, des grilles d'analyse de la ville romaine à partir d'un certain nombre de concepts-clés. Le projet de l'architecte Christina Long bénéficie d'une résonance particulière dans le couloir puisqu'il concerne la «pente», qu'elle définit comme un «concept de livraison de ressources». Sur un chevalet, elle a tracé la «géométrie de l'excès», caractéristique de la ville romaine, et présente les aqueducs qui fournissaient de l'eau en abondance aux villes romaines qui en avaient déjà en excès, comme étant avant tout emblématiques du rapport entre le centre et la périphérie.

Une des propositions les plus originales de l'exposition est celle du jeune chef cuisinier espagnol Xavier Arrey-Vergés, dont les œuvres éphémères, et sans titre, cherchent à conjuguer art culinaire et art contemporain, en prenant comme matériau non seulement les aliments, mais également les fortes associations dont sont investies les saveurs dans nos mémoires collectives et individuelles. Sa démarche souligne le rôle de la mémoire dans la perception du présent: voir, entendre, goûter ne sont pas qu'appréhender et emmagasiner les sensations devant les yeux, autour de soi, dans la bouche, mais nécessitent un champ de conscience s'élargissant aux espaces éloignés et hétérogènes de la mémoire. Celle-ci apporte à la perception autant que les cinq sens: elle complète le visible, l'audible, le goût par le souvenir. C'est pourquoi la perception change tandis que l'objet demeure.



WILLIAM KENTRIDGE, **SLEEPING ON GLASS** (DESSIN TIRÉ DE), 1999, 1,20 X 1,60 M, FUSAIN, GOUACHE, PASTEL SUR PAPIER; PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK / PARIS.

Mais les souvenirs restent souvent affranchis à tout signifié. Le long d'une allée du jardin, Christian Boltanski a réalisé une installation sonore, *Pensionnaires de la Villa Médicis* (1999). Depuis une série d'enceintes dissimulées, une voix – lugubre ou peut-être simplement lasse d'inventorier – récite la liste exhaustive des artistes ayant résidé à la Villa depuis 1804 jusqu'à 1995, année où Boltanski y a lui-même séjourné. Comme dans ses célèbres séries de photographies anonymes, l'artiste s'intéresse au caractère relationnel de la mémoire: la récitation sans répit des seuls noms, en l'absence de tout repère, les transforme en coquilles sonores vides de toute identité.

L'installation vidéo de Shirin Neshat, *Turbulent* (1998), traite de manière presque onirique le thème de la mémoire culturelle, féminine en particulier. Deux vidéos en noir et blanc sont projetées simultanément sur deux écrans placés face à face. Dans l'une, un homme, tout de blanc vêtu, entre dans une salle de concert bondée d'hommes et, sous des applaudissements, se met à chanter, le dos tourné au public. Dans l'autre, une femme habillée en noir, face à cette même salle, cette fois-ci entièrement vide et silencieuse, émet des sons gutturaux sans parvenir à chanter. Devant cette œuvre fascinante, d'une tension émotive presque insoutenable, le spectateur éprouve la sensation d'une allégorie dont le sens lui restera à jamais indéchiffrable.

Dans le court métrage d'animation, *Sleeping on Glass* (1999), qu'il a réalisé pour l'exposition, William Kentridge associe paysage et mémoire, comme si la mémoire – la connaissance précaire de ce qui a eu *lieu* – était elle-même un lieu, rongé sans répit par l'usure du temps, toujours susceptible de mésestime; comme si c'était l'espace (et accessoirement les objets qui l'emplissent et le délimitent) qui constituait son point d'ancrage. Plus qu'à la mémoire proprement dite, le film s'intéresse à l'oubli qui lui est complémentaire, à l'expérience désespérée que nous connaissons tous lorsque, sur le seuil du réveil, nous essayons de retenir les images d'un rêve qui, malgré nos efforts, s'effrite avant de nous échapper complètement. Par un jeu de miroirs, le film est projeté depuis l'intérieur d'une commode de chambre à coucher sur un écran installé à la place du grand miroir. Le film montre les métamorphoses des dessins au fusain sur lesquels l'artiste efface et redessine les personnages et les objets en mouvement; or les dessins effacés ne le sont jamais complètement, et dans le sillage des personnages, on voit les traces maculées qui constituent la mémoire de leur déplacement. La narration schématique obéit à la logique associative des rêves: d'une pluie d'étoiles surgit un arbre qui fleurit puis se scinde en deux avant d'être absorbé par la terre; deux grues mécaniques dégingandées, allégoriques des mains de l'artiste, manipulent le paysage, leurs chaînes et crochets descendant profondément sous la terre où ils découvrent l'artiste lui-même qui dort. Mémoire individuelle se confond avec histoire collective: on sait que la richesse de certains en Afrique du Sud est fondée sur la richesse du sous-sol où travaillent ceux qui, jusqu'à présent, n'ont jamais bénéficié des richesses qu'ils en extraient.

Kentridge puise dans les nappes de passé des souvenirs qui sont façonnés par l'oubli tout comme le sont les contours du paysage par les éléments et l'intervention de l'homme. Chez lui, le souvenir est le reste d'un paysage érodé et remodelé par l'oubli. Son film nous montre une véritable topographie de la mémoire. En refusant de dissocier mémoire et oubli, et en nous invitant à ne pas craindre une forme «d'oubli créateur», Kentridge rejoint Marc Augé, selon lequel l'oubli est «la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit».

– STEPHEN WRIGHT

LA CUEILLETTE

Centre de sculpture Est-Nord-Est, Saint-Jean-Port-Joli, 25 juin – 24 juillet

Situé à 350 kilomètres à l'est de Montréal, Est-Nord-Est est un centre de production dédié à la sculpture contemporaine, héritier d'une tradition locale, la sculpture sur bois. Fonctionnant sur le mode des résidences d'artistes, le centre est un lieu de passage où les artistes font escale le temps d'approfondir une démarche et de bénéficier du

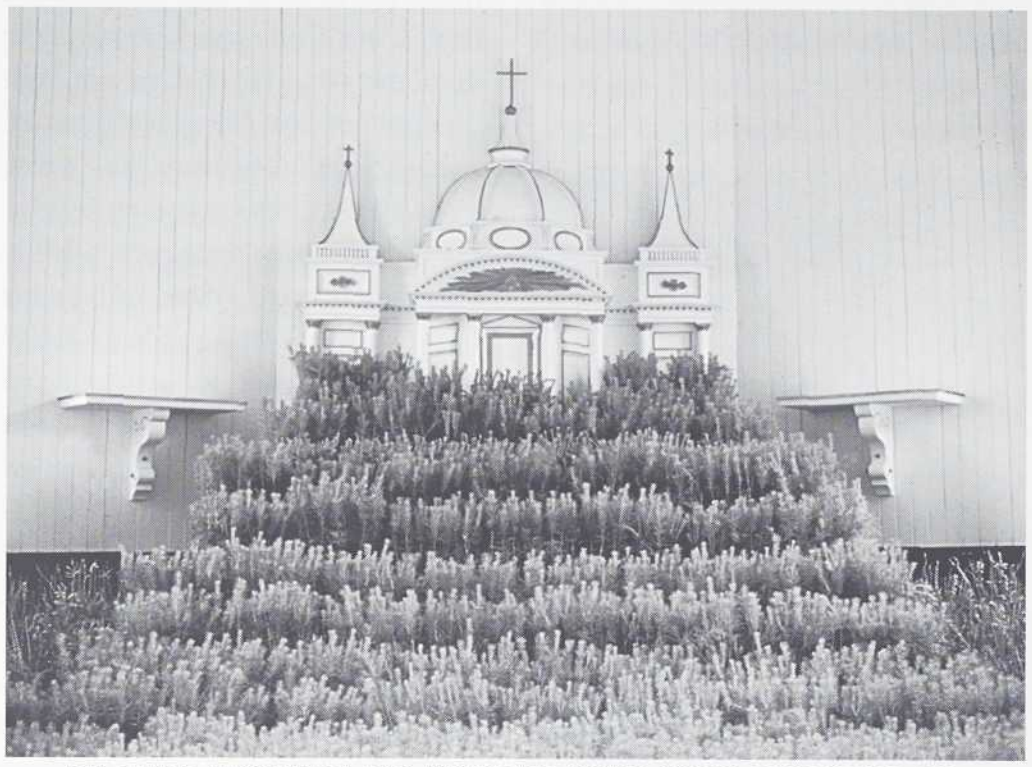
savoir-faire des artistes et artisans de la région. C'est dans cet esprit de nomadisme que s'inscrit «La Cueillette», organisée par Marie Fraser.

Nathalie Caron, Nathalie Roy, Lise Labrie, le collectif BGL, Marie-Josée Lafortune et Jean-Pierre Gauthier ont été invités à séjourner au village pendant près de deux mois. Au cours de cette période, ils ont réalisé des projets à partir d'éléments déjà campés dans le décor, modifiant momentanément le paysage par leurs interventions qui tantôt affichent un caractère poétique ou ludique, tantôt sociologique, voire politique.

Les projets *in situ* sont aujourd'hui monnaie courante surtout en contexte urbain. Or, «La Cueillette» a ceci de particulier qu'elle s'expose en milieu rural. Son objectif consiste à provoquer un dialogue avec l'autre, à créer un pont entre une communauté fière de son produit local et un groupe d'artistes qui préconisent une approche sculpturale plus éclectique et éclatée. On aurait tort de chercher un sens très conceptuel au thème de l'exposition, qualifié par Marie Fraser de métaphore de la transformation, car aucun des artistes n'aborde explicitement la problématique de la cueillette.

Contrairement à la récolte, qui implique la notion de sédentarité, la cueillette inspire un déplacement, un parcours, un désir de prendre et d'accumuler des objets. Le travail de Nathalie Caron participe de cette démarche. *Septembre – Le déserteur* occupe un chalet abandonné aux dimensions réduites à l'extrême. Dans l'une des deux pièces, trente-cinq petites photographies encadrées sont disposées sur le mur de manière très ordonnée. Ces images, puisées dans le vécu de l'artiste, représentent des paysages, des portraits, des scènes tirées du quotidien prises sur le vif sans autre motif que de capturer et d'immortaliser des moments fugitifs. Dans l'autre pièce se trouve une photo renversée jouxtée à un texte. Construite sur le mode du récit, fictionnel et autobiographique, l'œuvre exhibe une accumulation de souvenirs et jette un regard inquiet sur le passé.

L'été de la Chapelle, de Nathalie Roy, ne repose pas sur la collecte mais se rattache néanmoins au souvenir et au temps. Situé non loin du village, un bâtiment historique est littéralement transformé en objet. La Chapelle du Trois-Saumons est temporairement fermée aux visiteurs et ses fenêtres sont recouvertes de draps roses fleuris, à la manière de vitraux. Éclairée de l'intérieur dès la pénombre, elle se convertit en veilleuse. Cette œuvre agit sur notre imaginaire de façon immédiate. La nuit, les draps, l'éclairage tamisé, tous ces éléments nous transportent dans le monde de l'enfance et, par extension, dans celui du rêve.



LISE LABRIE, **LA CHORALE**, 1999, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: PAUL LITHERLAND.

Une autre chapelle fait l'objet d'une occupation. Lise Labrie investit la Chapelle des Processions, véritable bijou architectural, avec quelque vingt-cinq mille jeunes plans d'épinettes et de pins, disposés dans des caissettes d'horticulture. Cette «foule» envahit le lieu depuis le parvis jusque sur l'autel. Dans *La Chorale*, le spectateur est maintenu à distance pour ne pas troubler la cérémonie qui s'y déroule. Ces jeunes pousses, destinées au reboisement et réunies dans un lieu de culte, mettent l'accent sur la valeur sacrée du patrimoine forestier menacé par l'industrie.

BGL (Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière) et Marie-Josée Lafortune ont, quant à eux, choisi d'occuper plusieurs sites. Le premier a glissé des «erreurs» dans le paysage, le long de la route 132 qui traverse le village. Sept cabines téléphoniques, fabriquées à partir de débris de bois récupérés et de coroplaste aux couleurs vives apparaissent dans des endroits inusités: un champ, un terrain privé, un terrain près du fleuve, au cœur du village avec un arbre en plein milieu, etc. La nuit, elles s'illuminent et prennent un air déconcertant. Sous ses allures de mobilier urbain non fonctionnel, *Rejoindre quelqu'un* appelle la communication mais la rend impossible. Paradoxalement, cette œuvre a beaucoup fait parler les gens du village.

Marie-Josée Lafortune a également opté pour une approche basée sur la parole de l'autre mais avec une note plus sérieuse. Elle a aussi disséminé son projet sur plusieurs sites, des espaces de commerce, dans tous les sens du terme, des lieux associés à la rencontre, au rassemblement, à la socialisation (bar laitier, casse-croûte, bistro, restaurant). L'artiste y a placé des affichettes sur lesquelles on peut lire des témoignages recueillis auprès de trois jeunes du village, âgés entre dix-huit et trente-six ans. Ces *Tableaux de présence* nous parlent d'attachement à la terre, d'isolement, d'exode, d'une vision moins capitaliste de l'agriculture, de difficultés économiques, du manque d'infrastructures pour les loisirs, etc. Ils visent à redonner aux jeunes une place difficile à prendre dans un environnement mal adapté à leurs besoins. En complément, une boîte lumineuse placée près du Quai nous donne à voir, la nuit, l'image de deux fillettes, insouciantes de l'avenir qui les attend, ayant été photographiées à l'endroit même où se trouve l'œuvre.

La dimension sonore est évoquée dans les trois œuvres précédentes (la voix, la parole) mais elle trouve son aboutissement dans l'installation de Jean-Pierre Gauthier. Le point de départ de *Son en vrac* n'est pas le bruit, comme le titre le laisse entendre, mais l'espace, un lieu désaffecté datant du siècle dernier, le moulin du Trois-Saumons. En montant l'escalier menant à ce lieu sombre et étonnamment encombré, le visiteur entre dans un environnement insolite. Il découvre progressivement que les sons, apparaissant furtivement et de façon imprévisible, proviennent de petits automates dissimulés dans les recoins ou camouflés au travers des débris laissés tels quels. L'artiste a fabriqué des moulins à sons, de minuscules moteurs auxquels sont fixés des objets (baguettes de bois, tiges de métal, etc.) percutant des surfaces à textures multiples (bois, verre, métal, etc.) ou encore des tuyaux flexibles qui projettent de l'air dans des matières liquides. Une vieille télé cachée parmi les débris, dont l'écran est muni de capteurs d'intensités lumineuses, contrôle la fréquence et l'intensité des bruits. L'information provenant du flux lumineux est transmise à trois séquenceurs électroniques qui génèrent vingt-deux sons différents. Il en résulte un concert dont l'effet est particulièrement cohérent et surtout très ludique, tout en redonnant une vie sonore à ce lieu depuis longtemps inanimé.

Par un curieux hasard, toutes les œuvres élaborées dans le cadre de «La Cueillette» portent les traces de la présence humaine: le chœur dans la chapelle, le déserteur et son chalet, la veilleuse qui chasse les angoisses, le téléphone qui ne sonnera jamais, les témoignages et le moulin qui se réveille subitement. Cela est peut-être dû au contexte singulier de Saint-Jean-Port-Joli, que l'activité touristique a rendu sensible à la présence de l'autre.

– KATHLEEN GOGGIN

RAYMOND GERVAIS

Musée d'art de Joliette, 9 mai – 22 août

L'exposition «Le regard musicien» révèle à travers ses œuvres maintes références à la musique, à laquelle l'artiste Raymond Gervais voue son travail depuis vingt-cinq ans. Constituée d'une sélection rigoureuse de quinze œuvres, l'exposition fait voir des propositions à la fois exigeantes et poétiques, où le défi pour le visiteur se loge souvent dans la mise à l'épreuve de sa mémoire et de son imaginaire. Réunies pour la première fois en un aussi grand nombre, les œuvres sont remarquablement bien aménagées de manière à donner libre cours à un système d'échos et de renvois les unissant, mais que jamais auparavant on n'a pu apprécier aussi clairement.



RAYMOND GERVAIS, **ROTO RAY**, 1999, PHOTOGRAPHIES NOIR ET BLANC, BOÎTIERS; PHOTO: GINETTE CLÉMENT.

Bien qu'elles aient la musique comme propos, les œuvres exposées n'ont pourtant pas d'élément proprement sonore à faire entendre. Or, cette absence a justement pour fonction de pointer tout un monde musical dont la présence ne s'exprime qu'à travers des virtualités, lesquelles peuvent être activées à des degrés divers par le visiteur. C'est livré ensuite à son imaginaire seul que le spectateur négocie ce paradoxe d'une musique éminemment absente, mais incessamment évoquée au sein d'installations qui questionnent également cette faculté de l'esprit à pallier les impossibles. Ainsi, dès l'entrée de l'exposition l'œuvre *Claude Debussy regarde l'Amérique* (1990) est une installation au sol de dimensions imposantes réalisant une rencontre, dans les faits pourtant restée à l'état de souhait, entre le compositeur français et le Nouveau Continent. Face à face, la photographie du visage de Debussy surplombe légèrement une réplique en miniature de la Statue de la Liberté juchée sur un tourne-disque alors que des figurines de base-ball se livrent, sur une large bande de papier blanc, à un jeu silencieux. Dépouillée du tracé réglementaire de base-ball qui l'en recouvrait auparavant, la surface blanche s'impose dès lors comme un lieu de tous les possibles. Ici, il faut voir comment les directives de lecture s'estompent au profit d'une plus grande ouverture interprétative alors que le «regard du musicien» invite au dialogue et convie à un investissement personnel du visiteur.

Ailleurs également les œuvres semblent attendre le passage de quelqu'un, comme ce tourne-disque dont le fil court avec vanité au sol et dont le lutrin à ses côtés fait voir une partition singulière empruntant la forme d'une pochette de disque vinyle. Intitulée *En attendant Beckett* (1995), cette œuvre donne l'impression d'une scène musicale désertée où il reste encore à faire advenir les sonorités. Mais sur la partition que le visiteur peut apercevoir, pas d'écriture musicale à déchiffrer sinon un texte relatant les liens étroits que le romancier irlandais entretenait avec la musique, s'étant parfois lui-même fait musicien. Un disque imaginaire donc, qui en appelle d'autres, ceux du *Poème de l'air (d'après Marina Tsvétaeva)* (1998), une œuvre où prennent place dans un casier vertical des boîtiers vides de disques compacts pouvant être manipulés par le visiteur. Sur chacun d'eux s'inscrivent des vers choisis d'un poème de Marina Tsvétaeva, poétesse russe du début du siècle. Grâce au geste de sélection guidé par le hasard, se révèle au spectateur le monde poétique de Tsvétaeva à travers des configurations nouvelles alors que le dispositif lui-même ramène à une connotation musicale si bien que ces deux aspects peuvent se lier et ouvrir à d'autres évocations. «Mais dans ce son alors, quelle image?» peut-on également lire au mur, interrogation qui relève l'omniprésente courroie de transmission invisible, mais insistante entre le visuel et le sonore à l'œuvre dans l'exposition.

On a plus d'une fois, et à juste titre, constaté le caractère honorifique et la portée commémorative des œuvres de Gervais à l'égard du monde musical, de son histoire, de ses protagonistes et de ses technologies, mais le point sur lequel il faut peut-être encore insister, c'est la manière dont ce travail amène le spectateur à devenir intime avec les moments célèbres évoqués. Ainsi, plutôt que de magnifier l'histoire de la musique ou d'en composer les échos nostalgiques, Gervais cherche à s'en approprier les éléments dans un dispositif qui donnera aux référents une seconde vie. En témoigne d'ailleurs la généreuse phonographie et série de concerts fictifs élaborés au cours des années. Conformément à sa démarche conceptuelle, l'artiste sollicite le pouvoir des mots, des propositions, à faire comparaître ce qui n'existe plus, mieux, à savoir orchestrer des rencontres entre ce qui jamais n'aurait pu se croiser. Ainsi, Lester Young joue en duo avec Gustav Mahler, une rencontre impossible, mais qu'*Elementa Musicæ* (1987), une affiche annonçant le spectacle fictif, laisse au visiteur tout le loisir d'imaginer.

De ces concerts de l'esprit ressort, semble-t-il, le désir qu'a l'artiste de tromper la fixité des sons enregistrés. Si Gervais associe au disque l'idée de la mort, c'est qu'il voit dans l'immuabilité une sorte de dépérissement, le leurre d'une musique en vie (*Parachute* n° 85). Dans cette perspective, on peut déceler dans le travail de Gervais une certaine parenté avec les processus du mixage puis de l'échantillonnage utilisés aujourd'hui dans la composition musicale, des stratégies visant à réorganiser des sons qui ont été figés comme tels. Ces mêmes pratiques liées aux possibilités interactives qu'apportent les nouvelles technologies actuellement amènent à concevoir l'ouverture de la pièce musicale. Faisant appel aux mécanismes cognitifs, les œuvres de Gervais tirent à elles cette souplesse qu'entretenait la tradition orale dans la transmission des savoirs et de la culture justement parce que sa garde était assurée par la mémoire humaine, celle-ci vivante.

À la fixité des enregistrements, l'artiste oppose le motif du vent, maintes fois présents dans l'exposition, ce phénomène naturel partageant avec la musique son invisibilité, son évanescence et son expression dans le temps. Si *Dans le cylindre* (1994) et *Trio* (1990) sont deux œuvres privilégiant l'instantané d'une photographie noir et blanc, une tornade dont le prolongement conique se jette pour l'une dans l'entonnoir du phonographe placé au-dessous, pour l'autre en reflet sur la surface réfléchissante du tourne-disque également à ses pieds, l'installation *Les vents de la terre* (1995) quant à elle fait sentir les souffles célestes encore indomptables, insou-

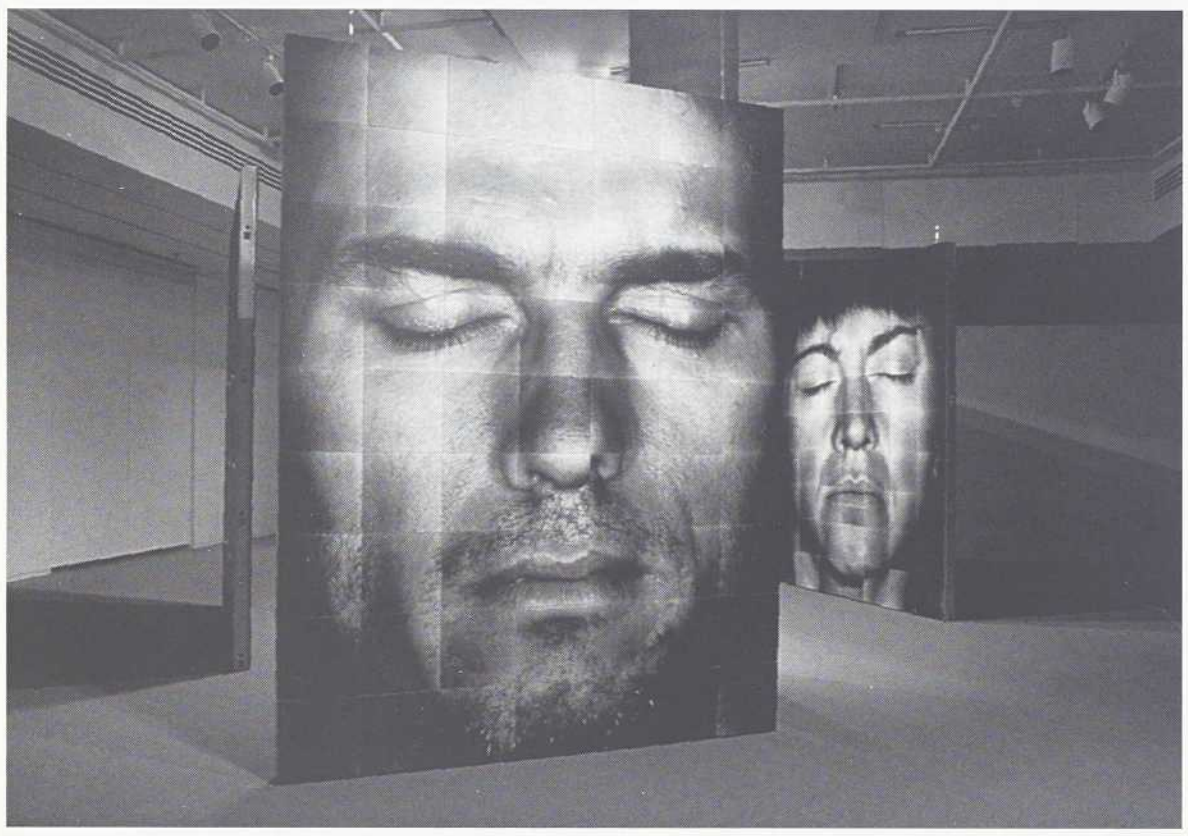
mis à l'emprisonnement. Vingt-quatre boîtiers vides de disques compacts disposés en frise sur le mur donnent à lire les dénominations de vents répertoriés à travers le monde. Le silence cède rapidement aux murmures ravissants que suggèrent ces vents d'ailleurs aux appellations parfois exotiques: «Xlokk», «Ibe», «Oroshi»...

À ces vents déjà activés par l'imaginaire se joignent ceux, plus palpables, déployés par *Le vent tourne* (1993). Disposés au sol sur une surface noire, dix petits ventilateurs agitent l'air de leurs hélices cependant qu'un miroir en bande verticale les partagent symétriquement. Dans ce miroir se reflète l'image du visiteur et s'offre également le «regard du musicien» aperçu au début de l'exposition, dans l'autre salle située à l'exact opposé. Se dessine à cet instant l'axe central d'une exposition dont les fragments se sont constamment relancés. Comme ce Debussy dont la musique également évoquait les vents et dont le regard posé en reflet invite à se retourner, à recommencer le parcours, à refaire escale auprès des œuvres et entre celles-ci à la manière d'une séquence musicale qui aurait encore à glaner des ajouts pour s'alimenter et ne jamais ainsi se fermer totalement.

– MARIE-ÈVE CHARRON

ROBERTO PELLEGRINUZZI

Galerie de l'UQÀM, 1er septembre – 9 octobre



ROBERTO PELLEGRINUZZI, SÉRIE «LES ÉCORCHÉS», 1999, ÉPREUVES À LA GÉLATINE ARGENTIQUE, BOIS, CARTON, ÉPINGLES À SPÉCIMEN, 3,25 X 2,51 M. CHAQUE PANNEAU; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE DE L'UQÀM.

Les dernières cibles de Roberto Pellegrinuzzi constituent plus que des changements de motifs, elles poursuivent plutôt une intensification du travail de deuil qui sous-tend toute son entreprise. En effet, dès son déclenchement, la démarche de Pellegrinuzzi prend acte de la distance infranchissable qui sépare le signe et son référent. Les premières installations énoncent l'autonomie de la production photographique et matérialisent l'hétérogénéité du fragment de réel interprété sur la pellicule. Ainsi, dans l'œuvre éponyme de 1985, l'inscription murale «*ABSENCE*» sonne le glas de la représentation en même temps qu'elle ouvre un espace qui, contrairement à tant de travaux photographiques, se tiendra constamment dans cette impossibilité. Il n'y a rien à photographier, rien à écrire dans la lumière. Il n'y a rien à voir que la pellicule. De ces constats se dégage une thématique de la perte, inscrite dans les titres de 1988: *Le Naufrage*, *La Chute*.

De cette mise en scène d'une «mort annoncée» qui ne manque pas de pathos, Pellegrinuzzi est passé, dans un mouvement inverse, à un méticuleux travail intime qui n'est pas sans rapport avec l'étape du deuil qui consiste à recueillir toutes les traces laissées par l'objet perdu. L'appellation de la série «Le Chasseur d'images» (1990-1994) désigne cette quête infinie, qui prend deux formes toujours actuelles: la fragmentation et l'épinglage. L'utilisation des «épingles à spécimen» (selon le descriptif des œuvres) afin de fixer les épreuves photographiques apparaît en effet dès 1992 et rend compte de la rigueur scientifique de la recherche autant que d'un désir de conservation de la chose défunte. L'application d'une grille régulière afin de constituer ou de retenir l'image date aussi de cette époque, comme une tentative d'emprisonner l'objet (épingler peut vouloir dire emprisonner) pour en compenser la perte. Les références au travail du botaniste par le recours aux boîtiers et aux apparences de l'herbier matérialisent un tel souci. Mais les titres *Nature morte* (1989-1991) et *Les Feuilles mortes II* (1994) se répondent afin d'encadrer cette période sous le signe de l'inéluctable.

Le paradoxe de la dissection scientifique consiste à répéter la perte pour tenter de l'annuler. Pellegrinuzzi radicalise cette contradiction en transformant symboliquement son appareil en arme. Dès lors, le *Chasseur* devient tueur, il dirige son viseur vers l'objet devenu cible. Le morcellement s'accentue et les paysages de 1998 et 1999 sont mitraillés de centaines d'aiguilles: dans *Cible/Paysage III* (1999), qui ouvre l'exposition de la Galerie de l'UQÀM et qui la hante en quelque sorte, les minuscules fragments de photographie paraissent attrapés au vol par les épingles tirées comme des flèches par le photographe et fichées dans le support de façon à créer un étrange relief. C'est à partir de cette limite atteinte que se développe le nouvel accrochage du sculpteur photographique qu'est Roberto Pellegrinuzzi, qui met en perspective la dernière pièce avec les travaux récents. La commissaire Louise Déry présente la problématique de l'œuvre dans une publication de haute teneur.

Un deuil ne s'accomplit pas sans l'incorporation ni la magnification intérieure de l'objet perdu. Les œuvres récentes remplissent cet office à l'intérieur du même cadre formel, en raffinant la technique. Après avoir reproduit l'éclatement de l'objet (les indications *feuilles*, *détail* et *fragments* incluses dans les titres de 1990 à 1993 l'attestent) jusqu'au seuil de la dissémination, Pellegrinuzzi ajuste le zoom sur chaque particule et l'agrandit. Cependant, le motif a changé de nature: ni feuille, ni paysage. Que le corps humain fasse l'objet de la nouvelle visée signale l'entreprise d'incorporation. Les mains composées en gros plans de *40 Instants* (1998) signifient d'abord, plus que des objets représentés, celles du photographe. En fait, ce sont les mains de la photographie. Ouvertes, étalées, sans geste, sans signe, réversibles, mais scrutées à la loupe: lignes, plis, veines, poils, pores, ongles. La luminosité interne qui semble émaner de ces mains indique une transmutation: elles se sont délestées de la chair et sont devenues surface photographique, pure écriture de lumière. Chez le photographe, il s'agit d'une métaphore ancienne qui prend corps: la pellicule est la peau de l'image. Dès lors, explicitement, l'artiste met en jeu son nom propre.

L'installation *Les Écorchés*, qui donne son titre à l'exposition, se constitue de trois diptyques d'immenses portraits (deux femmes, un homme) se faisant face, chacun composé de soixante-trois carrés photographiques agencés de façon à construire un visage. Les yeux fermés accentuent l'impression qu'il s'agit d'imposants masques funéraires. Les noms des modèles renvoient à la photographie (*Lucie* signifie lumière et *Claire* évoque la chambre claire...) et au photographe (le P de *Pierre* rappelle l'initiale du nom de l'artiste). Or, la solennité et l'intensité produites nient toute expression de perte. Au contraire, ces mosaïques de détails assemblés avec décalages et asymétries sont des visages construits (et non reconstruits),

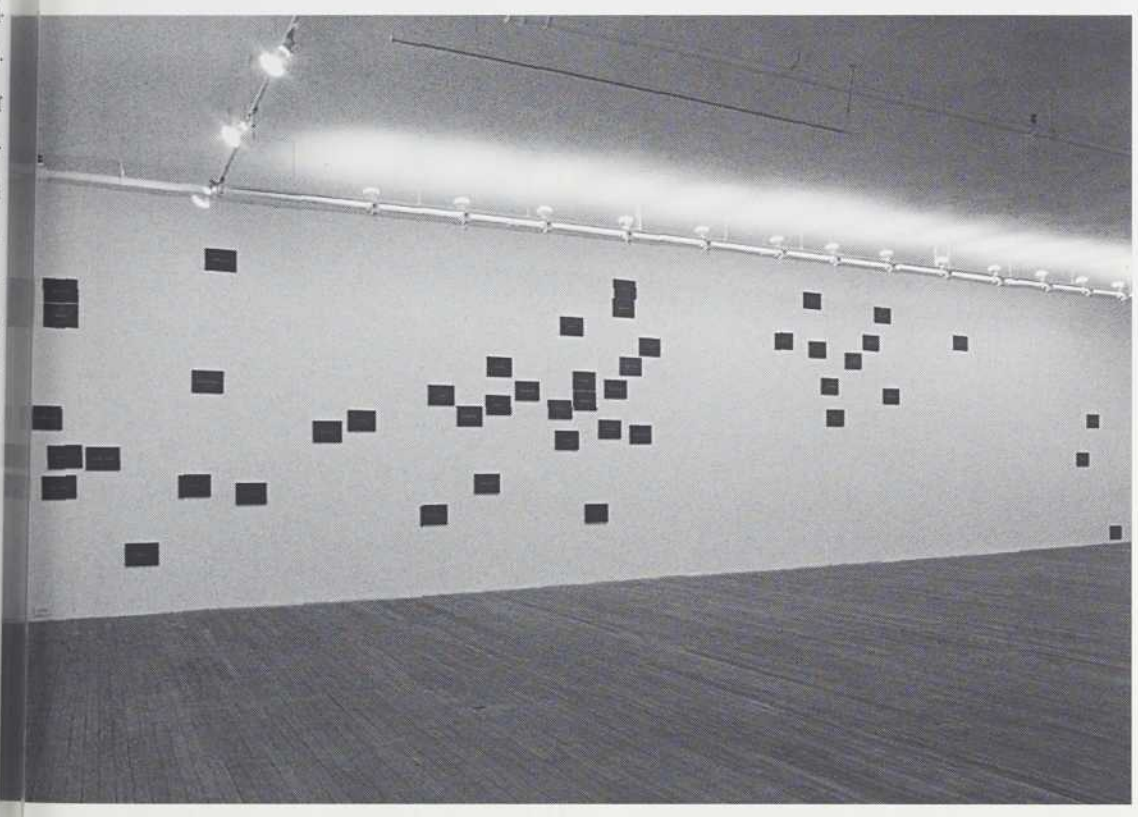
des surfaces de lumière et d'ombre. L'impression de réversibilité se crée par l'inversion subtile de quelques détails (par exemple, chez tel sujet, tache sous la paupière gauche, puis en face sous la droite). Il s'agit donc de visages sans profondeur, sans chair, sans os, sans nerf. Sans intérieur ni extérieur. Ces pures surfaces appartiennent à l'espace impossible de la photographie. Elles sont tout le contraire de l'acception habituelle du terme «écorché», statue ou dessin d'un corps humain «dépouillé de sa peau» (*Pensées détachées sur la peinture*). Les *Écorchés* de Pellegrinuzzi sont pure peau, pure pellicule, des écorchés dont on a rejeté le corps et dont on n'a conservé que l'enveloppe, finement et régulièrement découpée, puis épinglée sur le modèle de la grille. Denis Diderot entendait exclure de l'apprentissage du peintre l'étude de l'anatomie et celle des écorchés: «En peinture comme en morale, il est dangereux de voir sous la peau.» Conforme à cette leçon, l'art du photographe s'arrête à la pellicule et arrive à faire le deuil du corps.

– ANDRÉ LAMARRE

ROBER RACINE

Galerie René Blouin, Montréal, October 12 – November 20

It would be conventional, if superficial, to locate the adventures of science in the realm of technological rationality while placing the language of poetry in another – the realm of the unconscious, the musical, or the natural/mythic. These new works by Rober Racine suggest an elegant correction to this easy superficiality, intertwining moments and reflections from the field of scientific observation with that of sonorous naming. We are there, in our cities, named Boston, Londres, Moscou or Manila, held by Racine's elegiac meditation on mortality, on love, and on the artifact called poetry. In these two new works, *Selena* and *Mare Serenitatis* (both 1999), Racine conducts our seeing and our listening into a reverie on that place between the stars and the abyss beneath us, an apprehension of the sublime, an unlimitedness, an excess.



ROBER RACINE, **SELENA**, 1999, INSTALLATION VIEW;
PHOTO: COURTESY GALERIE RENÉ BLOUIN.

There is a pretext, an occasion; the year 1999 marks the thirtieth anniversary of the first moon landing by the craft Apollo Eleven. Apparently on this trip and subsequent lunar visits, stones were collected, transported to earth and gifted by NASA to fifty-four museums in twelve countries. Racine has taken the material, stone, and the names of cities to create his reflection on that occasion. These works may be taken to comprise a concern with nature, nature from the perspective of the lunar scientist with his collection of stones from the moon's surface, and equally, from the perspective of a nineteenth-century writer, Jules Verne for example, or again from that of a slightly more recent poet such as Akhmatova or Mallarmé.

Writing on poetry and "space" John Berger said, "in every language, love is found quoting the stars" (*And Our Faces, My Heart, Brief As Photos*, 1991, p. 90). Berger seems to be marking an affinity between the "feeling body" and space but linked in the two senses of the word "space," especially in the sense of an emptiness that is the constituent of poetry's silence. In *Mare Serenitatis*, we encounter that emptiness; a room of about fifteen square meters, absolutely empty for uniform lighting and the sonority of a woman's voice. That voice, prerecorded, and played into the room through speakers discreetly lodged in the four walls at ankle height, recites the names of two hundred and fifty stars of the Milky Way Galaxy. The artist has allowed a place for intimacy through sparse presentation but also through his discretion: no added ambience, no drama, no "careful" dimming of the lighting and no designer colours for the walls.

With this emptiness, Racine has rendered the actuality of the gallery space concretely here and now, foregrounding its architectonic dimension. Pertinent at this point is Heidegger's well-known discussion of dwelling. He speaks of poetry being "what really lets us dwell, to attain to a dwelling place." We can see in Racine's place names that the "poetic creation, which lets us dwell, is a kind of building" (*Poetry, Language, Thought*, 1975, p. 215). Consistently Racine has acknowledged the cultivating and caring that Heidegger has called "a kind of building," and through his sculptural and musical celebrations of great poets recognizes and presents the insight made explicit in Heidegger's statement, "Poetry is what first brings man onto the earth, making him belong to it, and then brings him into dwelling" (p. 218).

Racine's *Selena* comprises the names of forty-seven cities incised one each into plaques of granite. Each two-centimeter-thick stone plaque is about eighteen by twenty-three centimeters, its name incised in an italic serif font and highlighted with white inside the inscription. The plaques are arranged on one large wall which functions as a flattened version of the earth's surface. The cities have been ordered to correspond approximately to their relative locations on the map. In the facture of the plaques Racine has chosen a degree of indifference; the plaques are finely but uniformly made, perhaps by machine, which in this context allows for a certain distance or discretion which feels appropriate. This distance from sculptural craft, from the concerns of tactile design, marks his work with the epithet "literary," a characteristic not entirely favoured in the North American art context but which by indicating a link to the tradition of high art, gives a certain concrete involvement in the discourse of home and difference which so strongly shapes the Québec context.

However, this same distance from "the making" process has allowed a formal distraction to occur. In the interest of visibility, Racine has used white paint to highlight the inscriptions in stone. But the highlighting obstructs the more important role of the inscription process in the dynamic of the work. This carving out of an absent space in the stone could have been left in its own right without the highlighting – its lower visibility would still be consistent with the work.

Very much concerned with the activities of reverie, Racine has in the past frequently eulogized artists such as Erik Satie and Gustave Flaubert by adopting their works as artifacts from which to fashion his own. However, in this case, it is the stars, the moon, and other aspects of human dwelling that make up the thematics of this reverie which

is so implicated within the discourse of the sublime. Racine, contemplating human concern with the sublime, locates it in a practice, not in nature as object but within our rites of attention paid to nature, a "disposition of the spirit." In this sense he is close to those artists who also concerned themselves with the elemental; Yves Klein, Anselm Keifer, but also John Cage for his attention to silence. These things – stone, silence – make poetry in the sense that their belonging follows from their peculiar temporality. Stone comes from a past that has never been present, that is, cannot be assimilated to the time of human endeavour. From this Racine has derived the peculiar tension created by this inscription of city names into stone and, as Berger wrote, by "reassembling what has been scattered" (p. 96), memorializing those sites of mortal belonging.

– STEPHEN HORNE

CYNTHIA COX

SAW Gallery, Ottawa, July 26 – August 21

In *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, David Michael Levin writes:

> In our logocentric, patriarchal society. . . the body's natural gift of political vision remains for the most part unrealized. . . . And yet, because the body we live [in] and experience is historical, it can tell us, sometimes very precisely and with the utmost specificity, just what it is we need from, or need to see changed in, the present lived moment of our historical situation (1988, p. 318).

In Cynthia Cox's multimedia installation, *A Collective Cleansing*, mounted "in support of" the World Conference on Breast Cancer, the body is more than a metaphor for the body politic. What ails the one, ails the other. They are aspects of the same disease, which Levin (whom Cox invokes in her artist's statement) describes as postmodernist society's "cancer of the spirit, contagion of despair."

The label Cox applies to this work is, however, not "postmodern" but "postmannerist." Is this to leave room for a reformed postmodernism? Since we cannot help our arrival at this post-Nietzschean, post-industrial and post-rational moment, can we at least reposition ourselves within it? Ours is an overwrought and "disingenuous" age, Cox writes; the way forward is not to add further refinements to the manners of individualism but to "ignite fading recollections of our essentialist natures." There is more than a little utopianism lurking here: the ideal polis that Cox would have us envision has never existed.

The main room of the installation stands in virtual darkness. The centrepiece of the work is a nine-minute video interpretation of the plight of the Danaids, the fifty sisters who sought to escape the intolerable prospect of marriage to their cousins – first by flight, then by murder. The action is played against choral lyrics from Æschylus' *The Suppliants* (the haunting score is sung and composed by Lisa Beilawa), the enigmatic fragment of a tetralogy three-quarters lost. Cox renders the myth in three acts. "Appetites," filmed in natural light, shows the women engaged in sensual water play that becomes progressively more wanton. "Faith and Seduction," bathed in red light, schematically represents the murder of the bridegrooms on their wedding night, an expedient that earns the Danaids the penance enacted in "Redemption," in which, filmed against a well of darkness, they pour water endlessly into a pool. The play is morally disorienting: Is this a deconstructed history of patriarchy, a version in which women rather than men must atone? Impossible.

The video is mirrored in a rectangular pool of water installed in front of the screen. This "Roman bath," as Cox describes it, "stands for the numerous natural elements that we are systematically affecting, and as a metaphor for cleaning as well as an imperative symbol of the coming together of a community for the greater good of itself." (To use a phrase like "imperative symbol" is to declare one's didacticism outright.) In Æschylus' play, the Danaids are manipulative and self-interested. Pelasgos, the Argive king from whom they seek asylum, admonishes them: "If the whole community risks infection, the people must find a cure together" (ll. 350-2, Peter Burian trans.). In Cox's rendition the penitent women work in pairs and relay teams; occasionally one steps forward to relieve the burden of another.

These women who labour are bare-breasted, but this is no idyll: some have undergone radical mastectomy, and the pool they are trying to fill with their luminous plastic buckets is contaminated. Along one wall, dimply illuminated by strings of white fairy lights (a tawdry stand-in for votive candles? What tone is intended here?) are displayed casts of resected breast and testicular tissue. They are evidence of one of the most disturbing achievements of modern medicine, the fragmentation of the body. Finished in faux bronze and verdigris, they have the look of precious antiquities. (Is this nostalgia, or irony?) Beside these bodily ruins are enlarged transparencies of brilliantly stained cancer cells whose indecipherable notations speak to a loss of intelligibility, of self. In an adjacent, brightly-lit room, more transparencies and artifacts are displayed, along with C-prints of scenes from the video. This puzzling redundancy detracts from the contemplative power of the darkened room.

A Collective Cleansing is an environmentalist manifesto that demands a rejection of the instrumentalist habits of thought and action that have allowed our civilization to accumulate wealth without regard to environmental degradation. Nature is the cistern that we have broken; how is it to be repaired? At every point, Cox's symbolism cuts two ways: against the poisoned waters is posited the stuff of dreams and rejuvenation; against narcissism is posed, in Cox's phrase, "a reflective opportunity." She depicts a society plunged into darkness, but it is worth noting that the appendix to Levin's book contains a phenomenological diary of the "dark retreat" of Dzogchen Buddhism, in which the author describes how after spending seven days in complete darkness he experienced a vision. Similarly, if the Roman bath did not stand in darkness it would not be so perfectly reflective.

A Collective Cleansing depicts the psychic moment before restoration begins, the moment of remorse when the crime is replayed in the mind over and again. It is an apocalyptic work that seeks a reply to nihilism; a feminist statement that



CYNTHIA COX, A COLLECTIVE CLEANSING,1999, INSTALLATION DETAIL; PHOTO: COURTESY SAW GALLERY.

nonetheless implicates women in the death of Nature; an environmentalist declaration that makes no attempt to express the beauty that must be restored. To this reviewer it is not clear to what extent the frustration of interpretation is intended – but then, the frustration of meaning is an artifact of our age. As Pelasgos remarks, "We must search deep for a thought that can save us."

– ANNE MARIE TODKILL

PROMISE

Toronto, YYZ Artists' Outlet, September 15 – October 16

Eight videos make up the collection "Promise," curated by Deirdre Logue. Logue has dedicated the exhibition to "different states of becoming" and remains loyal to this concept despite the vastly different performances that we see in these videos and films. All nine artists are women who perform their concepts through or from the body, exploring identity, social positioning, and physicality through play. Logue has managed to link very different pieces into a wonderful story around impersonation, incorporation of a concept, and transformation. With the exception of Louise Liliefeldt's *Imbolc* (1999) which performs a somewhat alienating "invocation of the elemental body" (*Promise*, p. 11), the pieces shown in "Promise" demonstrate the far-reaching possibilities of agency through the performative.

In the eight-minute colour film, *Elizabeth Taylor Sometimes* (1998), the Australian collaborative team Deb Strutt and Liz Baulch have created a performance where identity and the body as site are continually undermined. We see the heavily made up performer sitting in front of two blond – armless yet perfect – mannequins speaking into the camera as if in a chat show. It takes us a while to realize that she's naked which, together with her casual and animated performance, contradicts the usually carefully manipulated media image. And yet this piece is entirely manipulated: imitating the celebrity and utilizing the film image to expose the fallacy behind the camera. "I'm reminding you more and more of Elizabeth Taylor aren't I?" she asks repeatedly. Although the line is one that we come to expect, it continues to function as an intervention. In fact, no, not really, she didn't remind me of Liz, yet the question continually redirected the intent of the performance. "Is this real?" the image asks rhetorically. "No, of course not darling. It's just the telly." Just as we think we are getting closer to the performer we hear: "It's such a relief to be two-dimensional. Perfectly flat. No in-



JUDY RADUL, **LEMON SUNSHINE**, 1999, VIDEO STILL; PHOTO: COURTESY YYZ ARTISTS' OUTLET.

sides. . . . I'm working on losing another dimension," and "You know, the container takes on the nature of the contained – am I the pickle or am I the pickle jar?" The fast-paced performance constantly shifts between its extreme materiality and the verbal undermining of exactly this.

Hollywood impersonations are also the basis for American Anne McGuire's video, *I Am Crazy and You're Not Wrong* (1997). Shot in nostalgic black-and-white we see McGuire alone on a stage, singing. Her poses include *chanteuse* in a black dress, cute little girl star, and drama queen draped across the stage. McGuire recalls a medley of Hollywood performers ranging from Judy Garland to Dean Martin. Her exaggerated poses and voice are awkward and painful to watch. As Kathleen Pirrie Adams' catalogue essay points out, McGuire's exuberant obliviousness seems to just barely stay this side of hysteria (p. 8).

Impersonation verging on hysteria is clearly apparent in U.K. artist Lucy Gunning's video *The Horse Impressionists* (1994). This is the only piece in the exhibition that is not centred on the artist's performance. Gunning sought out a series of women to impersonate the form and spirit of a horse in an open environment. Their identifications are very different: one neighs and rears repeatedly, another trots, snorting and shaking her head; a third simply paces in and out of the camera view, neighing softly. Their performance becomes almost a ritual where the identification with the animal, through their own bodily movements and sounds, becomes more and more intense. Whereas McGuire's performance made the viewer uneasy, there is no awkwardness in Gunning's piece; rather we are fascinated and as absorbed as the women themselves.

As Gunning wards off hysteria, Swiss artist Pipilotti Rist's *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1996) gives way to it entirely. The figure wears a little black dress and dances ever more frantically to a shrill, fast-forwarded Beatles song. The spastic and frenetic movement of the woman clearly stands in contradiction to the lyrics we hear; and as both the music and the dance continue into a whirlwind that becomes choppier and choppier the moment of hysteria engulfs the viewer. Pointedly, the title of the Beatles' tune is *Happiness Is a Warm Gun*, and yet Rist comes from that generation of women artists that no longer have to deal with seventies' issues. Rather than politicize the female body, she plays with it, strapping on a dress so tiny that her breasts appear to be falling out of it. Despite the pointed irony of the piece, Rist gives way to laughter and absurdity.

In contrast, Japanese artist Tamami Asada's hysteria is chilling. In the one minute *Screaming Video #2* (1996) we see a face reflected in a spoon held by a hand. The reflection peers at itself more and more intensely until the video is shattered by a piercing scream. Asada performs the gulf between self and image. The process is one of investigation, incredulity and finally denial and anguish. Despite the shortness of the piece and knowledge of the outcome, the scream is always jarring. We are not sure what is so shattering for the image, but the struggle with and disidentification of the reflected self is horrifying.

Imbolc, by Canadian Louise Liliefeldt, is quite the reverse, centering around ritual and healing. The ceremony of flames and shared light, initiated by a woman bearing a burning crown, celebrates renewal and transformation. The reference to an ancient goddess – insinuating wisdom and fertility – is disquieting in its heavy spirituality and appears both obscure and at odds with the other pieces presented in the exhibition.

Canadian Judy Radul's *Lemon Sunshine* (1999) allows the body to become one with background and medium. Radul's statement in the catalogue describes the piece as "a performance for the camera while thinking of the projector" (p. 16). What we see is a figure from the shoulders up against a white background onto whose forehead a yellow stream of liquid falls continuously, until the white space, her eyes, nose and hair become consumed by it. The colour is of a glaring, mustard yellow and we watch partially in fascination, partially in agony as it persistently streams down upon the performer's face. Will it wipe her out, or is she joined and transformed, somehow, into something positive? The title promises warmth and peace, yet the image, though seemingly peaceful,

is agonized. When reading Radul's statement, however, we come to see the piece as process: what she describes as a "sense of flow [that] becomes both experientially and metaphorically structuring" (p. 16). The thirty-minute video, which literally crowns the exhibition since it is mounted above us on a large screen rather than on a monitor like the other works, captures the essence of process from the first drop to complete absorption and all the time in between.

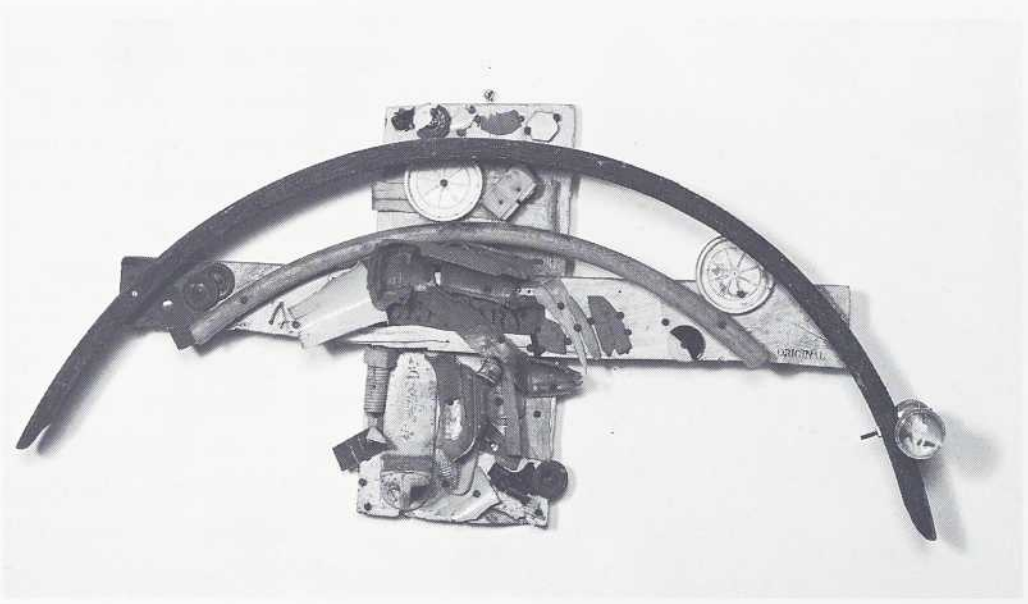
– CORINNA GHAZNAVI

MAKING IT NEW! (THE BIG SIXTIES SHOW)

The Glenbow Museum, Calgary, April 10 – June 13
The Art Gallery of Windsor, Windsor, July 24 – October 10

The late summer afternoon that I viewed "Making It New! (the big sixties show)," the gallery spaces were all but empty of other patrons, yet there was the remarkable sense that a lot of conjecturing was taking place. The exhibition was a vast array of 1960s Dada-inspired, and Situationist-derived Canadian works that posed a range of probing questions. Some of the scrutiny was inferred by the strategies that curator Bob McKaskell and his Québec-based assistant Marco Y. Topalian had utilized, and the rest was implicated within the various works. For example, have the arcane and often absurd assemblages and "documents," and the performance works (including a deeply strange and affecting restaging of *Monochrome*, 1969, written by Rae Davis), which the show favoured actually come to stand for a kind of "sixties sensibility" beyond what the more widely recognized production of the time, abstract painting, has? Is it merely a truism that those assemblages and manifestations have retained a "freshness" that is sometimes lacking in more recent versions of the Dadaist object and the Situationist gesture; how do the motivations behind those earlier works differ from present ones? And when do works become historical and therefore inform the practices of the present?

"Making It New" was situated in the Art Gallery of Windsor such that there was an unavoidable conjunction with a show of paintings (also curated by McKaskell), entitled "The Sixties: Canadian Abstract Art." The presence of the latter exhibition, which included works by some usual suspects (*i.e.*, Claude Tousignant and Ken Lochhead), and others by less prevalent figures (Don Reichert and Toni Onley, for example), appeared as if it were intended to invoke the kind of argument Thierry de Duve proposes in *Kant After Duchamp*. In a section of that book, "The Readymade and the Tube of Paint," the author outlines the Duchampian idea that painting itself (like the readymade), is merely the result of a series of choices. Ultimately he summons the notion of a painting as a readymade-aided. At Windsor, the juxtaposition of an exhibition of canvases covered with immodest gestural flourishes and zones of hot colour, with one filled with objects like Curnoe's delightfully off-hand *Plastic Values* (1962) – an awkward rainbow of cheap plastic scraps that over-arched a similarly unhandsome cross shape – related to and also problematized de Duve. The situating of the shows adjacent to one another seemed intent on reminding us of what we might have thought the sixties were about, and on surprising us with what had really been going on. Indeed, "Making It New" was invigorating in that it compelled one to mentally scroll back to reconsider images of sixties art in Canada that may have become solidified. But its placement against the paintings also had the effect of setting up a binary that appeared to maintain a "high/low" distinction, that might ultimately have been read too simplistically. If, as de Duve would have it, paintings and readymades are more alike than different, then the image one could only imagine of Québec artist Richard Lacroix's giant-spring and foot-pedal contraption, *Les Pédales de Garennes* (1967), set amidst abstract paintings, made contemplating the links between the two kinds of productions all the more intriguing.



GREG CURNOE, PLASTIC VALUES, 1962, ASSEMBLAGE, 39.5 X 84.5 CM; PHOTO: COURTESY ART GALLERY OF WINDSOR.

Certainly, there was no lack of intrigue for an inquisitive viewer willing to playfully poke their way through "Making It New." The work of Vancouver artist Tom Burrows offered particularly rich rewards, with two pieces: one, a series entitled *Maplewood Mud Flat Sculptures* (1969-71), was a photographic depiction of a group of found-object assemblages that eschewed "craft" to the degree that one felt certain an off-shore breeze could have as readily contrived the works as the artist had. A second, *Bridge Walk a.k.a. The Return of Malcolm Lowry* (1970), was more narratively charged: a photo-document depicted a man furtively crossing the Second Narrows Bridge, and an accompanying text reported that Burrows had lived in a squatter's cabin below the bridge, adjacent to where Malcolm Lowry had resided fifteen years earlier in the same kind of dwelling. Further, we were told that Burrows' house befell a similar fate to that of Lowry's: both were destroyed at the hands of the same zealous North Vancouver civil servant. This artwork had the compelling blend of the æsthetic and the everyday that we have come to expect in many postmodern "life-art" gestures. The works of artists like Sophie Calle or Allan Kaprow, or the more recent undertakings of Vancouver's Judy Radul with her Banff "dating" project, or Toronto's Shinobu Akimoto and her "Ikea Living" furniture simulations, clearly confirm that the "life and art" muddle has continued apace. But the backward glance that this exhibition offered was intent on problematizing whether the practices of the sixties and early seventies had differed in any qualitative way from those of the late nineties. While it was easy to see that the projects of thirty or more years ago had maintained a "freshness" that was notable even in the face of present-day practices, it was harder to say why this was so.

Perhaps our need to say why the sixties works were still so remarkably vigorous is rooted in our desire to engage the complexities of modern works that are neither fully of the present, nor of the past. Indeed, our probing is consistent with other motivations: those that compel contemporary theoretical projects marked by self-reflexivity. But is it useful here to link the impulses to many recent art projects (that themselves appear to follow from the Dada-based works we have been considering), with the desire to understand the efficacy of the sixties works? If so, we need to first recognize that when an artist commences a test or experiment in the context of her daily living in

1999, that act is already fraught with questions about the nature of art and life; the action is overdetermined even as the artist attempts to determine something. In 1970, on the other hand, an action such as walking over or living under a bridge – even if done by an artist – might have had the possibility of not being taken up with such questions. With "Making It New," we were offered manifestations that evidenced artists in the sixties "doing things" without the certainty of operating within a particular terrain of history and theory. Some thirty to forty years later, the exhibition offered us a critical pause within which to refresh ourselves.

"Making It New" was an important exhibition in that it uncovered works which, in some cases, had remained hidden in private or institutional collections for much too long. It also brought to light other Dada and Situationist-type Canadian works that had rarely been shown. In doing so, it rendered a slippage that could arguably have a useful effect on contemporary movements within Canadian art – those that, until now, may have mistakenly been seen as being propelled by (or as pushing against) a modernist canon comprised of painted abstractions and monumental sculptures. It thus proposed a continuity with some of the practices of the sixties, and disrupted a terrain too often understood according to the overly-reductive terms "before" and "after."

– PATRICK MAHON

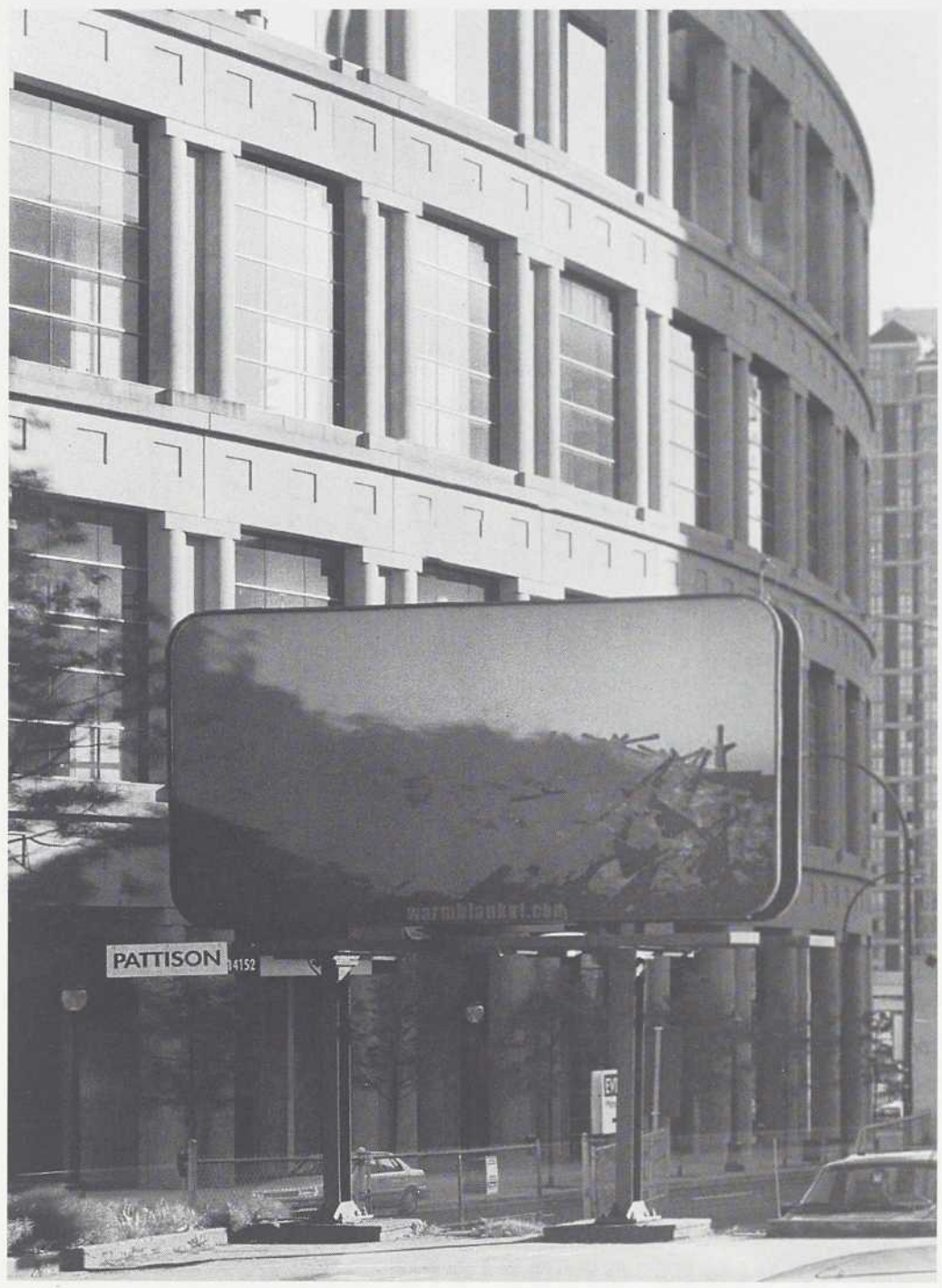
WAR ZONES

Various venues, Vancouver, April 17 – September 26

"War Zones" is an ambitious program of exhibitions, billboards, films and panel discussions organized by Presentation House Gallery in collaboration with several Vancouver venues. Curators Karen Love and Karen Henry put together a powerful combination of international photographic and media-based work that examines armed conflicts throughout the latter half of the twentieth century. This comment on the horrifying quantity of events, as well as the establishment of war as a mass mediated spectacle, developed a particular resonance by coinciding with the war in Kosovo. The organizers could not have known this particular event would occur simultaneously with the project. However, given the repetition of atrocities, and the commonality of news broadcasting of all their high-tech details, perhaps it was inevitable that this critical perspective would coincide with some bloody turn of events.

The first section of the project, located at Presentation House and titled "Siting Conflict," focuses on the places which define and mediate experiences of military violence. Arguing that television is one such recent site, the curators include Barbara Alper's *The Gulf Channel* (1991). Replicating the endless stream of media images of the Gulf War by presenting video stills of news footage, the piece produces the same rather depressing banality as the news practices which the work critiques. Martha Rosler's *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72) also addresses a specific period of visual news coverage of a war. Her collages create shocking contrasts between the interiors of North American suburban homes and images of the Vietnam war – in one, the war literally rages outside the windows.

Somalia and Rwanda are two sites that define a recent meaning of atrocity. Allan Harding McKay comments on the events involving Canadian Peacekeepers in his video *Somalia Yellow* (1994) while Alfredo Jaar, with *Field, Road, Cloud* (1997), produces a subtle and disturbing reference to a massacre in Rwanda. The landscape in Jaar's series of cibachromes seems vacant and still. Sketchy maps in white ink provide clues that we are on a search for a particular spot. In the last image, rather than depicting the place itself, Jaar photographs the clouds drifting above the location where 500 bodies were discovered. Willie Doherty's video projection *At the End of the Day* (1994), also takes the viewer on a journey. Bumping along inside a car, the video travels a deserted road only to end suddenly at a concrete barricade. With each stop, a voice with an Irish accent intones a different truism about resolving the conflict – "let's not lose sight of the road ahead" or "there's no future in the past" – and then the loop repeats itself.



EDWARD POITRAS, **WHEN WE WERE BRITISH**, 1999, BILLBOARD; PHOTO: ROBERT KEZIERE, COURTESY PRESENTATION HOUSE GALLERY.

Presentation House's second section, "Bearing Witness," addresses efforts to remember and remind through the act of collecting records of past horrors. Creating a powerful combination, Barbara Steinman's *Atlantis Improv* (1995), Hiromi Tsuchida's *Hiroshima: Collection* (1980-82) and Roy Kiyooka's *Japanese War Archive* (1950-77) all mark individual loss as defining aspects of W.W. II. Responding to the gap in his school records, Kiyooka justifies his "whereabouts" during the early 1940s with a letter about his experience as a Japanese-Canadian teenager and with photographs of Vancouver press clippings on the "Yellow Peril." Tsuchida expresses the devastation of the nuclear bomb through photographs and descriptions of the everyday items found in Hiroshima's Peace Memorial Museum – such as a fountain pen melted to the person who was carrying it. Steinman poignantly represents the absent bodies of massacred Jews through archival photographs of row upon row of confiscated musical instruments and art works. Alongside these three, Steinman's series involving mute instruments (a violin with shattered glass neck, a bow with metal rod in place of strings) adds a subtly pow-

erful testimony to the toll wreaked by W.W. II.

Gu Xiong also marks an event through the items which implicate the lives lost at that site. *Barricade of Bicycles – June 4, 1989* (1989-91) recreates the effort by demonstrators at Tiannamen Square to stop the tanks with a wall of bicycles. While the distressing futility of this protection is evident in the pile of handle-bars, frames and tires amassed by the artist, the work is not at its most effective in a small space. Compacting viewer, barrier and slide projections of tanks, the spatial concerns detract from the potential of this dramatic installation.

In addition to work by Eugenio Dittborn and Nam June Paik at Presentation House, "Bearing Witness" includes Dominique Blain's installations *Inner Sanctum* (1994-95) and *Stars and Stripes* (1985) at the Vancouver Art Gallery. The other section of the project, "Present Tense," involves several venues: photographs by Jochen Gerz and an installation by John Scott at the Contemporary Art Gallery; Mona Hatoum's billboard *Over My Dead Body* (1988) and Nancy Paterson's installation *The Machine in the Garden* (1993) at Artspeak Gallery; Johan Grimonprez' video projection dial *H-I-S-T-O-R-Y* (1997) at Access Gallery; and a series of documentaries, dramas, and Hollywood films at Pacific Cinémathèque.

Depicting the public-site dimension of anti-war art projects, "War Zones" includes three consecutive billboard images installed for one month each at the same downtown location. Edward Poitras' image of a flaming heap of guns in *When We Were British* (1999) connects early efforts to annihilate First Nations peoples with current disputes over land claims. Jamelie Hassan's *Linkage* (1993), addresses the devastating environmental legacy of bombing Iraq during the Gulf War. *War Is Over!* (1969), one of John Lennon and Yoko Ono's famous contributions to the 1960s peace movement, rounds out the series. These billboards demonstrate the strengths of the "War Zones" project: re-presenting older works alongside contemporary commentary provides an understanding of the diversity of strategies deployed by artists in order to critique militarism as well as an awareness of the historical connections between conflicts. Perhaps this overview of the representation of war could assist in avoiding the kind of endless circle that Doherty's video projection describes so succinctly.

– JOSEPHINE MILLS

GLOBAL CONCEPTUALISM: POINTS OF ORIGIN 1950-1980

Queens Museum of Art, New York, April 28 – August 29
Walker Art Center, Minneapolis, December 19 – March 5, 2000
Miami Art Museum, Miami, September 26 – November 2

The automatic response to a show as large, as rich and as geographically diverse as "Global Conceptualism" is to pick at it for being too ambitious, too essentialist, or just too much. Such a response may not be entirely inappropriate since viewing the exhibition within the narrow space of the two floors allotted at the Queens Museum is to put oneself at risk of sensory and cognitive overload. Predicated on the idea that conceptualism developed concurrently at different points of the world as a response to both the evolving role of art as well as specific and disparate social contexts, the exhibition features over 240 works from thirty-five countries selected by an appropriately global team of curators. This emphasis on "global," the buzzword of the 1990s, suggests a transition from the ubiquitous trend of multiculturalism in the 1980s to a revamped brand of 1970s internationalism purported at erasing borders and promoting equality amongst nations. Yet despite this idea of globalism, boxing the works according to national origin as demonstrated in "Global Conceptualism" seems to run counter to this ideal as such categorization insists on retaining and even emphasizing national origins. While the motive to include works from countries that might otherwise be relegated to an obscure corner next to the elevators delivers the message that conceptualism was not confined to New York of the 1960s and 70s, this classification by region or nation raises a kind of contradiction or disjunction – is the intent of the exhibition to promote the idea that globalism trumps national borders and specific regional contexts? Or does the intent lie in underscoring specificity and difference?

Certainly the classification according to national origin is, from an administrative viewpoint, efficient. How else could a group of very disparate works be packaged in a way that does not overwhelm the viewer in abstract theory? Works from each country are neatly arranged in rooms that lead into each other, attempting to morph works that do not lend themselves to seamless blending. There is some question, however, as to placement and arrangement; why, for example, was the Japanese section used as the frontispiece for the show as exhibited in this particular venue? For purposes of comparison, classification by national origin also generated interesting juxtapositions and does much to pulverize the notion that all works from a particular country (especially those countries which have fallen subject to generalizations, such as those in East Asia and Africa) encompass similar styles or critical motivations.

On a broader level, however, the categorizations seem less useful. If the purpose of the show was to probe ideas of globalism, it was odd that Africa and Latin America should be grouped together as an amorphous catch-all, while Korea, Japan and China were given separate sections of their own. It may have been an exhibition based on concepts of globalism, but there was a whiff of essentialism that was troubling. Moreover, it might have made more sense to group the works according to formal similarities. Juxtaposing Algerian artist Rachid Koraichi's *From a Nation in Exile* (1979-1982) with the text-based works of Japan and Europe might have been more effective in sussing out the issues of using text in art. The counterargument to this is that the impact of the text element may be diluted; the lush



ALBERTO GRECO, **VIVO DITO**, 1962, PERFORMANCE STILL; PHOTO: COURTESY LOURDES CASTRO, THE GRECO ESTATE AND THE WALKER ART CENTER.

strokes and deft manipulation of negative/positive space in Koraichi's work may not be as noticeable when surrounded by other gestures of comparable strength.

The other problem of classification by national origin is that more often than not, the works from a particular region tend to group around a theme that totters on the brink of falling into the obvious and banal. Works chosen for the South African section concerned race for the most part, while those of Eastern Europe revolved around the rubric of war. Similarly, those of South Korea belabored the issue of labour and workers' rights. Given that these works were chosen by curators of that particular region, the resulting impression is that such themes are predominant. Concurrently, the absence of certain movements is noticeable – in the section on Japan, works by the Gutai are curiously absent, despite the vigor of their activity in the 1950s and 60s.

Notwithstanding the problems of organization, the works themselves are incredibly fascinating and complex. What appears to be a standout is the idea of the spectacular gesture, ranging from Yoko Ono's famous Recital at Carnegie Hall to Alberto Greco's 1962 performance *Vivo dito*, in which the artist drew circles around people, thus designating them as living "works of art." The ordinary individual is transformed into "high" art, but more importantly, the ordinary artist becomes imbued with power, defined as the ability to designate, to elevate and to enable others to transcend their ordinariness. The ability to gesture gives Greco that power. The impact of these visceral gestures is diminished in that the performances are transmitted to the viewer through the stationary medium of photography, or in the example of Ono, looped video. Even if these performances could be replicated, the viscerality is forever embedded in the actual moment when the cloth was snipped or the circle drawn; moreover, this viscerality cannot be shared as it belongs to the agent and receptor of the action. This inability to reproduce the freshness of the immediate gesture is the most significant, if wholly unavoidable limitation of the show.

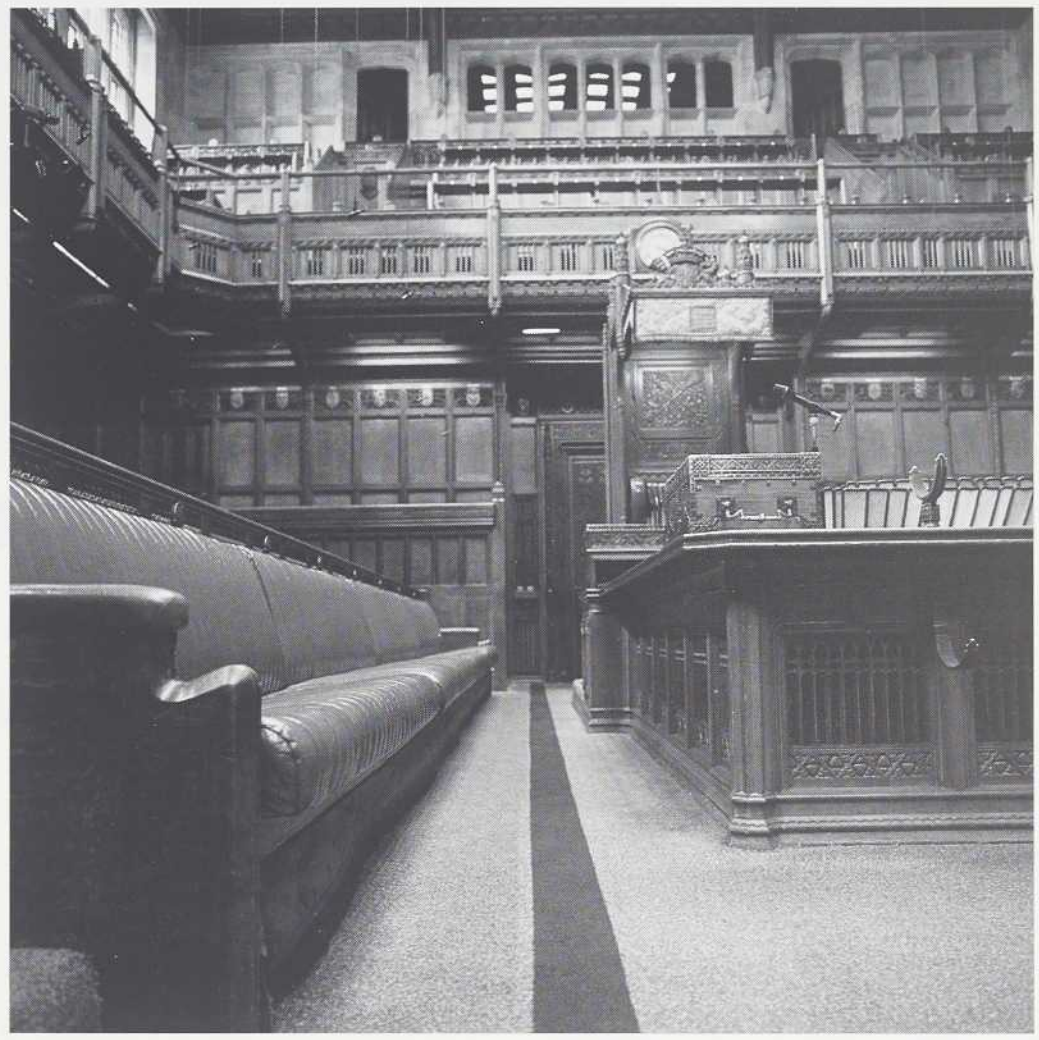
For the most part, it is the accompanying catalog that is more informative than the show itself. While the show displays the images, the majority of the works that intrigue are only documented through grainy photographs and other secondary materials. As a visual experience, then, the exhibition falls short. As an intellectual exercise, the tome-like exhibition catalog is far superior as its profuse text goes hand in hand with the very text-based and word-oriented nature of many of the works featured. Although the curatorial impulses that conceived this show are to be applauded for their insistence on seeking alternative definitions of modernity, it is because of the complexity of the works and the impossibility in reproducing their freshness that "Global Conceptualism" is inevitably paler than the ideas which kindled the performances and works to begin with.

– Joan Kee

JANE AND LOUISE WILSON

Serpentine Gallery, London, September 14 – October 31

The format of the Wilson twins' exhibition verges on the cinematic. The space is divided into three viewing areas, three capacious rooms each containing four large screens arranged in two pairs, each pair situated in opposing corners of the rooms. This pairing of the screens, which meet in the corners, allows the twins to play games with the symmetries of expansion and contraction as mirrored images are either exuded or consumed by the junction of the screens. They have other tricks up their sleeves like performing vanishing tricks with mirrors, or the confusing interweaving of direct and mirrored images. These intermittent snatches of drama or showmanship are a bit worrying, as if they are trying to pep-up something, which is labouring.



JANE AND LOUISE WILSON, **PARLIAMENT**, 1999, FILM STILL;
PHOTO: COURTESY SERPENTINE GALLERY.

In this way, two of the videos, *Stasi City* (1997) and *Gamma (DOG LFT)* (1999), hover between documentary and drama, between the sequential and the narrative. Significantly, the most recent of the three videos, *Parliament* (1999) is almost entirely documentary, with a minimum of intervention by the Wilsons, and the style of this work is the most successful, better demonstrating their empathy with the subject, although, unfortunately the subject matter here pales somewhat in comparison with that of the other two works.

All three videos deal with authority and power, both totalitarian and democratic. *Stasi City* encapsulates the former in its most sinister guise. The Wilsons take their camera for a walk around the abandoned Stasi headquarters in East Berlin. Both claustrophobic and threatening, the narrow corridors, with their phalanxes of outward-opening doors giving access to the rows of soundproofed cells, where interrogation and "ideological training" was carried out, advertise a regime of insidious oppression and brutality, now thankfully gone. Interior views of these cells with their utilitarian, institutional furniture, ceiling mounted spotlights, diminutive barred windows and padded doors speak of terror and intimidation. The cold, harsh, greenish lighting is accentuated by the low-level but elevated camera angles. The viewer takes on the role of intruder, his or her gaze becoming furtive, subversive – shades of Hitchcock here. At one point the feet of a levitating body come into view at the top of the screen, indicative of the scene of a hanging, but any anxiety is punctured as the body floats into full camera shot and glides away towards the corner of the room, but the shot is cut before a collision occurs. There is a collision here, however, between the credible and the contrived, which raised a big question mark in this viewer's mind.

Gamma is another clandestine exploration of a top-secret site, the now abandoned Greenham Common U.S. Air Force Base in England, which was a nuclear missile facility during the cold war. The

Wilsons, initially, scale those ominous bunkers which housed the hardware and, standing on top, exude an air of triumph. It's almost as if they were standing on a slain dragon's back. They then take us down into that technological dragon's subterranean lair, where the ubiquitous excrescences of raw concrete and steelwork overpower the hi-tech subtleties of switchboards and control panels, all solidity and little subtlety here. The arrays of lightweight electronics carry heavyweight connotations, however. The video has a soundtrack whose hissings, clickings and whirrings, electronic and mechanical in equal parts, corroborate the visuals, which signal precision, certainty, alertness, singularity of purpose, and are given an edge through the mesmeric, rhythmic succession of images. This scenario might seem friendlier than the innards of Stasi City, depicting, as it does, one of the tools of democracy, but being one of the tools we would prefer not to use – or even mention – it carries ominous overtones. Punch any of those buttons, tap any of those keys to access "ARMAGEDDON," and the reality of this is awesome, a thought which must dominate the viewing of this video, which makes the tricksy mirror scenes with their disappearing figures seem somewhat facile.

Parliament not only takes us to the heart of British democracy but also exposes superimposed layers of British history, replete with the trappings of ceremonial formalism and ritual. The preponderance of carved and polished wood, the overornate trimmings and lush décor which slide past the camera as it roams around the eerily deserted corridors, hallways and chambers, spring no surprises. Suddenly, however, the scene switches to a subterranean corridor with its stark concrete floor, its walls concealed behind by a linear welter of heating pipes and power cables stretching as far as the eye can see – a scene more reminiscent of Greenham Common. A short while later we are whisked to an ultra-modern foyer with its stainless steel and glass state-of-the-art elevator shaft which would do justice to any corporate high-rise office tower – but the Houses of Parliament? These sudden and unexpected contrasts bring us closer to the workface, to the workaday business life of the British parliament, which normally evades the public gaze. In this way, these snatched scenes are closer in demeanor to those of Greenham Common and the Stasi H.Q. than those others documenting the veneer of state pomp and splendour, and are what gives this work its resonance.

The sheer scale of these works, shown on twelve-by-fifteen-foot screens, the slick professional gloss of the camerawork and editing, the adroit use of space, where the viewer becomes enveloped by the spectacle, and the atmospheric soundtracks, all combine to create an environment which coerces the viewer equally as much as those vehicles for the exertion of the power of the few over the many that are being depicted here. The Wilson twins are not saying anything new, but what they are saying is said with aplomb, and the way they say it is convincing.

– ROY EXLEY

MIGUEL RIO BRANCO

Centre Cultural de la Fundació "la Caixa," Barcelona, September 21 – December 5

Born in 1946 in Las Palmas, on the Canary Islands, to the family of a Brazilian diplomat, Miguel Rio Branco's own life is as nomadic as his images suggest. He has lived in Buenos Aires, Lisbon, Bern, New York and Rio, where he now resides. The photographs in this exhibition were shot in hundreds of locations around the world – from deserts to cities, solitude to crowds, from the past to the present. It is precisely this diversity of raw materials that the visitor first encounters. Not only because of the considerable number of images on display – more than 1500 – but also because of the diversity of media. The installations use, among other materials, projected slides, printed photography and music as well as more common contemporary visual arts elements. The artist combines these media in a striking way, taking advantage of their full sensorial potential. This affects not only the visual components, including light, transparency and reflections, but also extends to broader and less tangible perceptions: are the scents really there or do we just imagine them? We seem almost to feel the corporeal entity of each object, to relive the stories hidden in the collected, old materials. The ability of Branco to mix all these elements owes a great deal to his accumulated experience as a painter, photographer and filmmaker. Since the early seventies, he has written and directed films – destroyed in 1980 in a fire – and worked as a director of photography.



MIGUEL RIO BRANCO, SMALL REFLECTIONS ON A CERTAIN BESTIALITY, 1990, DETAIL OF INSTALLATION; PHOTO: COURTESY FUNDACIÓ "LA CAIXA."

The exhibition, organized by Marta Gili, includes three installations: *Between the Eyes, the Desert* (1997); *Small Reflections on a Certain Bestiality* (1990); and *Out of Nowhere* (1994), as well as five single cibachromes. *Out of Nowhere* is probably the most representative of his works. Originally created for the Biennial in Havana (1994), and still evolving, the piece recreates atmospheres on the fringe of society: scenes of boxing, stripteases or prostitution. The images shown include shots taken by the artist himself, as well as old photographs and press cuttings. They are displayed in a dense installation with many other objects. The room is filled with dozens of ancient and broken mirrors that the artist found in Cuba, making the observation of the piece more difficult due to the fractured reflection of our own presence. These reflections also remind us of the paradox inherent to photography: both mirrors and photographic emulsion use silver – and both are a way of rebuilding reality. We also find other examples of old domestic furnishings: an intimate recording session, with singers such as Bing Crosby, and warm, low lighting. To a greater extent than his other installations, *Out of Nowhere* seeks to build an emotional environment. Ultimately, what Branco is dealing with, in his own words, is "the dematerialization of the body" in an era of virtual existence.

Probably in view of the sensorial character of Branco's work's, São Paulo-based art critic Adriano Pedrosa writes in the exhibition catalogue that any attempt to analyze the artist's work will necessarily end up describing it. This is inevitable due to the lure of the

shifting universe that goes on before our eyes. The images possess both a sensual and lyrical character. On its own, any one image may be a mere fragment of a larger story – and indeed Branco occasionally contributes to magazines such as *National Geographic*, and has worked for Magnum since 1980. But the succession of six-hundred slides, as well as their combination with other objects, reveals that something else is tacitly being said. This need for narration, together with a visual language stemming from his experience as a filmmaker, can be found in *Between the Eyes, the Desert*. The slides in this forty-five-minute presentation, accompanied by piano music by Erik Satie, recreate the sense of loneliness one feels in the vastness of the wastelands, as well as on a more restricted personal level. Branco seems to be suggesting that the immensity of each person's own cosmos is in some sense comparable to any expanse of land. In this installation, as well as in the rest of his production, the idea common to all the images is their attempt to describe the world in its incomprehensible beauty: the self-contradictory, discordant idea that things which are sensitive and attractive are inevitably hostile. Great open spaces, such as the desert, are presented to us as an inaccessible reality. All these images seems to underscore Nietzsche's idea that experiencing something as beautiful necessarily means experiencing it the "wrong" way.

This belief that reality and all of its interpretations are rife with contradiction can be also seen in the succession of morbid images that comprise *Small Reflections on a Certain Bestiality*. The presentation of the installation is preceded by an excerpt from Baudelaire's *La fontaine de sang*: "It sometimes seems that my blood flows in streams,/ Like a fountain with rhythmical sobs./I clearly hear it flowing with a long murmur,/But I touch myself in vain to find the wound." It is quite extraordinary to imagine these verses being illustrated and discussed using photography, an art which Baudelaire despised and denounced as "untruthful." The installation – which the artist began in 1988 after a car accident – brings together hundreds of images of what one might call the "dark side": our own miserable existence as viewed by animals. All the shots are taken from the point of view of a small quadruped (probably a dog). And all of them show the certain bestiality suggested by the title: dead animals – some abandoned, some ready to be eaten – the bloodstained interior of a slaughterhouse, and images of overcrowding and violence.

Branco's work resists easy categorization. Formally, it is difficult to describe and understand with parameters other than those set by his entire body of work. Conceptually the challenge is altogether different. Unlike that of most contemporary artists, his work appeals to a poetic concept of observation, something that has been almost absolutely overlooked by the visual arts. His constant recollection of savagery, however, traces a direct link to other artists. Beyond the explicit syntax of his installations, the work of Branco poses new questions as to the basic nature of our social and personal reality.

– Fernando Barenblit

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Yve-Alain Bois, *Matisse and Picasso*, Paris: Flammarion, 1999, 268 pp., ill. b. & w. & col.

Matisse and Picasso documents how the rivalry between the so-called pillars of the north and south of modernism is played out between the 1930s to the 1950s in terms of a continual process of artistic one-upmanship. To help stage the battle Bois drafts in Hubert Damisch's theory of the chess game: as each artist makes a move by producing a particular work, the other makes a countermove, and so on. Through a close analysis of both subject matter and composition, Bois carefully demonstrates how each artist refined his appreciation of the other's idiom by attempting to translate it into his own. This is nowhere more prevalent than in the chapter devoted to the early thirties. Herewith, Bois chronicles how Matisse responded to Picasso's *Woman Seated in an Armchair* with the formally similar – yet stylistically quite different – *Dancer in Repose*. In turn, Picasso counterattacked with a final statement on the subject by painting *The Rocking Chair*. *Matisse and Picasso* is underpinned by this kind of close formal analysis of the paintings.

In terms of offering a model of what drives this process of translation between Matisse and Picasso, Bois relies on Harold Bloom's model of "misreading" from *The Anxiety of Influence* in which students misreads masters in order to overcome their influence. In fact, throughout the book he re-draws the very contours of this model. For where Bloom worked across generations (diachronically), Bois suggests that the dynamic of "misreading" can also be at work between contemporaries (synchronically). Accordingly, at times both Matisse and Picasso are either each other's crushing master or rebellious student.

While this lavishly illustrated study of the thirty-year chess game between Matisse and Picasso is welcome, it looks like we will have to wait a little longer for a book on Matisse's true rival: the chess player, Marcel Duchamp. – *Alex Coles*

Eric Dluhosch and Rostislav Svacha, eds., *Karel Teige 1900-1951: L'Enfant terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 1999, 422 pp., ill. b. & w.

Karel Teige, an influential Czech figure in the European avant-garde during the 1920s and 30s, had an extraordinarily creative output as painter, poet, book designer, critic and theorist of art and architecture, politics and culture. This well-illustrated book, with fourteen essays (an introduction by Kenneth Frampton, four texts by Teige, and the rest by Czech art historians, curators and architects), presents a broadly based inquiry into Teige's life and work. Many obstacles prohibited an earlier overview: Communism, translation from Czech, his anarchistic, interdisciplinary approach to art and architecture that denied easy categorization and evaluation. While Teige's polemics included critiques of Gropius' Bauhaus, Mies van der Rohe, Le Corbusier, as well as more conventional academic art institutions and disciplines, he found artistic common ground in the Constructivist ideas of El Lissitzky.

An area of particular interest for Teige, and explored extensively in this book, is affordable dwelling for workers. Teige's conceptual plans for new housing projects focused on three critical areas: technology, the family (he suggested revising the whole concept of marriage and giving up the traditional nuclear family as the social generator of the house plan) and the modern city (by merging technological culture with poetic ideas). Teige's analysis combined a complex mixture of Hegelian idealism, dialectical materialism and an environmental, often erotic, naturalism. This is a book which extends a clear and unique examination of art, architecture and everyday life. – *Petra Rigby Watson*

Olga Hazan, *Le Mythe du progrès artistique*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1999, 454 p.

L'ouvrage d'Olga Hazan défend une thèse forte: depuis *Les Vies* de Giorgio Vasari, le mythe du progrès structure l'histoire de l'art. Celui-ci est étroitement lié à la représentation mimétique, et tout particulièrement à la perspective, qui en constitue le moteur. L'originalité de la thèse consiste à montrer que même les auteurs qui dénoncent l'idée d'une progression des arts, comme Gombrich et Panofsky, ne

parviennent pas complètement à se détacher de ce modèle. Cette emprise du mythe du progrès sur l'histoire de l'art s'explique, selon Hazan, par le fait que cette discipline, contrairement aux autres sciences humaines, appelle naturellement les jugements de valeur et donc les hiérarchisations. Si l'auteure n'aborde pas la question de l'art contemporain, elle se dit cependant proche de Hans Belting. Sans aller jusqu'à affirmer, comme ce dernier, que l'histoire de l'art est terminée, elle remarque que depuis deux décennies celle-ci esquisse une voie de sortie du mythe du progrès. Les travaux de Michael Baxandall, Hubert Damisch ou Louis Marin traitent des systèmes de représentation du Quattrocento en dehors de toute idée de progrès artistique. L'œuvre n'est plus considérée comme un reflet de la réalité ou comme le symbole de l'évolution stylistique mais comme un dispositif visuel doté de son propre langage et entretenant d'étroites relations avec son contexte de production et de réception. On peut regretter, au passage, qu'Olga Hazan n'ait pas tenté de repérer plutôt dans l'histoire cette approche anthropologique des œuvres, chez Aby Warburg par exemple, qui inaugure au tournant du siècle une véritable «contre-histoire de l'art» (Didi-Huberman). – *Jean-Philippe Uzel*

May Joseph and Jennifer Natalya Fink, eds., *Performing Hybridity*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999, 262 pp., ill. b. & w.

The term "hybridity" has reemerged and is currently being used in cultural theory as a disruptive discourse that is both anti-imperial and anti-authoritarian. The word originated in the seventeenth century and was used in the disciplines of biology and botany but it was only in the nineteenth century that it gained a wide usage to refer to theories of race. In *Performing Hybridity*, May Joseph and Jennifer Natalya Fink identify hybridity as an æsthetic of resistance and define new hybrid identities as "a nexus of affiliations that self-consciously perform contemporary acts of citizenship through which modern social and political alliances are formed. It is the intersection between transforming global capital and post-colonial conditions" (p. 2).

The book brings together a collection of poems, essays, case studies and photographic works in the fields of performance studies and cultural studies that examine instances in which the notion of hybridity challenges ideas of identity and performance. Contributors such as Toby Miller, Fiona Foley, Shani Mootoo, Celeste Olalquiaga and Fred Moten provide a sampling of how artists are articulating new hybrid identities as a way of rethinking questions of identity, sexuality, social agency and national affiliation. Highlights of the book include Robert Stam's fashioning of the "æsthetics of garbage" as they relate to Brazilian cinema as well José Esteban Muñoz's complex reading of Richard Fung's autoethnographic videos. *Performing Hybridity* establishes an important mise-en-scène for the shifting notions of hybridity and its implications for the production of knowledge. – *Colleen Ovendon*

John O'Brian, *Ruthless Hedonism: The American Reception of Matisse*, Chicago: University of Chicago Press, 1999, 284 pp., ill. b. & w. & col.

The best kept secret on Matisse is a small pocket book on him from 1953 by Clement Greenberg. O'Brian wisely scatters quotations from this book throughout this impeccably researched volume and abuts them with many others from Greenberg's comments on Matisse from the 1940s, the most felicitous of which he uses for the title. But it is the fact that *both* Greenberg's and the American public's opinion of Matisse turn on his "ruthless hedonism" that interests O'Brian most. Accordingly, where Greenberg was held by the affluent quality of Matisse's paint ("the paint, the disinterested paint" to take just one juicy Greenberg phrase that O'Brian uses twice), the American public, read as highbrow intellectual or lowbrow white nuclear family, bathed in Matisse's lavish décor, which served as a suitable backdrop to cocktail parties and the songs of Cole Porter. Either way, and despite the obvious tension at work here between high and low, Matisse's paintings functioned as luxurious postwar commodities. All of which is reflected in the hedonistic packaging of the book in bright Matissean colours.

Starting with private collectors and public museums, moving onto Matisse's relationship with the American press and the American public at large, *Ruthless Hedonism* works through the American reception of Matisse chapter by chapter. It is, in fact, only the first and final chapters that assess his reception in journalism and art criticism, retrieving Meyer Schapiro's lost essay on him from 1932 and Greenberg's overlooked criticism on him from the 1940s respectively. Perhaps the only area left unexamined is the correspondence between Matisse's representation of the "Orient" (most of his paintings in American public collections were executed in Morocco) and its bearing on white America's oblique perception of it.

Despite the archival scholarship that grounds this book, it is the overall *ease* with which O'Brian deploys his methodology, namely, of drawing links between Matisse's paintings and wider institutional and social trends, that makes *Ruthless Hedonism* so compelling.

– *Alex Coles*

Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Éditions Mamco, Genève, Institut d'art contemporain & Art édition, Villeurbanne, 1999, 328 p., ill. n. et b.

Pour la linguistique contemporaine, tout acte de parole est susceptible de deux types d'analyse différents qui s'ajoutent pour en constituer le sens : une analyse *sémiotique* se penche sur la seule logique interne de l'énoncé tandis qu'une analyse *pragmatique* tient compte du contexte de son énonciation. Ce livre de Jean-Marc Poinsot constitue une première tentative ambitieuse d'adapter et d'appliquer la pragmatique du langage aux circonstances de l'exposition des œuvres, leur exposition étant, selon lui, «ce par quoi le fait artistique advient». Constatant que désormais tout peut être de l'art («illimitation de la matière sémiotique», selon la terminologie quasi chirurgicale de l'auteur), il étudie les «indicateurs pragmatiques» qui garantissent la validité des œuvres exposées. Or si un lien sémantique relie un énoncé à son énonciation, le rapport entre l'œuvre d'art – la «prestation esthétique» – et sa mise en vue est bien plus ténu. C'est pourquoi l'auteur s'intéresse à l'ensemble des écrits prescriptifs, rédigés par l'artiste



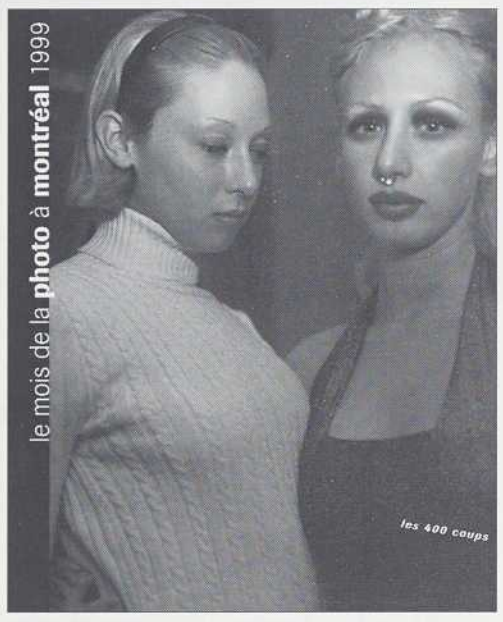
lui-même ou sous ses indications par un «P.D.C.» (préfacier de catalogue, choisi par l'artiste), périphériques aux œuvres mais cruciaux à leur compréhension. Ces discours de légitimation, J.-M. Poinsot les nomme les «récits autorisés». Au sens strict, ce ne sont pas des récits puisqu'ils n'ont en général aucune dimension narrative; mais ils sont «autorisés» en ce sens qu'ils font autorité. Réfutant l'idée du musée comme «non-lieu», et cherchant par là à infirmer l'idée que l'œuvre ait une autonomie indépendante de sa fortune historique, J.-M. Poinsot enrichit notre compréhension de ce qu'exposer veut dire.

– *Stephen Wright*

CATALOGUES / CATALOGUES

***Le Mois de la photo à Montréal. Le souci du document*, sous la direction de Pierre Blache, Marie-Josée Jean et Anne-Marie Ninacs, Éditions les 400 coups, Montréal, 1999, 238 p., ill. n. et b. et coul.**

***Conditions humaines portraits intimes/Human Conditions Intimate Portraits*, sous la direction de Frits Gierstberg, Éd. Nederlands Foto Instituut, Rotterdam, 1999, 132 p., ill. n. et b. et coul.**



En plus de l'important volet consacré à la pratique photographique des artistes des Pays-Bas, celles des artistes photographes du Québec, du Canada, ainsi que de plusieurs autres pays tant des Amériques que d'Europe, ouvraient bien sûr de nombreuses pistes se rapportant à la question du documentaire. Malgré cela, les essais proposés par les historiens de l'art et certains artistes, ou encore les textes signés par les commissaires des différentes expositions devaient développer plusieurs points convergents. Par exemple, le souci du document dans l'expérience photographique des artistes contemporains n'a plus uniquement pour but de montrer une situation tendant à refléter la réalité. En dépit des préoccupations sociales de certains artistes, toute photographie, témoignant d'une inquiétude sur l'environnement social ou la condition humaine, est également de l'ordre de la création. Cependant, même si, pour la plupart, ces photos d'art évitent la critique sociale, on ressent devant elles un engagement, ne serait-ce que pour le choix du sujet. Ainsi, bien que l'image photographique ne soit pas qu'une reproduction du réel, il n'empêche que le documentaire photographique a le souci de rendre compte du milieu ambiant dans lequel vit l'être humain d'aujourd'hui.

Pas étonnant alors qu'à l'intérieur de cette thématique, le portrait, le visage humain, occupait une large place. La photo document à ses débuts fut un art de la personne. Aujourd'hui encore, elle demeure hantée par une sollicitude pour le sujet photographié. Mais comment témoigner aujourd'hui de notre souci pour autrui ? Comment montrer l'autre en image ? Dans le contexte postmoderne où l'individualisme semble s'enquérir d'une recherche d'identité particulière au temps présent, y a-t-il encore place pour une photographie humaniste? Ne s'agit-il pas plutôt d'affirmer par la multiplicité des points de vue l'individualité de chacun dans sa solitude essentielle ? C'est peut-être derrière cette fragilité de l'unique, cette misère du visage de l'autre, que se cache, entre autres, la vérité du souci du document et l'étincelle d'une dignité humaine pas toujours respectée. – *André-Louis Paré*

À son apparition, c'est essentiellement comme document que l'image photographique s'est vu attribuer une fonction. C'est comme document qu'on lui a reconnu un pouvoir de révélation. Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Qu'en est-il de la pratique documentaire dans le cadre du monde de l'art actuel ? Comment, face au milieu social dont il voudrait se faire le témoin, se présente le souci documentaire ? En plus d'une vision esthétique, l'image photographique a-t-elle la possibilité de transmettre un contenu éthique? Intitulée justement *Le souci du document*, la sixième édition du Mois de la photo de Montréal qui a eu lieu durant les mois de septembre et octobre derniers, en collaboration avec le Nederlands Foto Instituut de Rotterdam, nous invitait à considérer ces questions. Toutefois, c'est surtout grâce aux deux magnifiques catalogues publiés à cette occasion que ce questionnement peut se poursuivre et s'approfondir.

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

Caroline Bayard, *Transatlantiques postmodernités*, L'Univers des discours, Montréal, 1999, 280 p., ill. n. et b. et coul.

Daniel Birnbaum and John Peter Nilsson, *Like Virginity, Once Lost: Five Views on Nordic Art Now*, 1999, 130 pp., ill. col.

Pierre Bourgie, *Entretiens avec Jacques de Tonnancour. De l'art et de la nature*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1999, 104 p., ill. coul.

A. D. Coleman, *Depth of Field: Essays on Photography, Mass Media, and Lens Culture*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998, 202 pp., ill. b. & w.

A. D. Coleman, *Light Readings: A Photography Critic's Writings, 1968-1978*, 2nd. Ed., Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998, 312 pp., ill. b. & w.

Louise Déry et Nicole Gingras, *Lectures obliques. Douze pratiques d'écriture reliées à l'art contemporain*, Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, Hérouville Saint-Clair, 1999, 110 p.

Steven C. Dubin, *Displays of Power: Memory and Amnesia in the American Museum*, New York and London: New York University Press, 1999, 290 pp., ill. b. & w.

Martine Époque, *Le Groupe Nouvelle Aire en mémoires, 1968-1982*, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1999, 334 p., ill. n. et b.

Jean-Pierre Gilbert, Sylvie Gilbert, Lesley Johnstone (sous la dir. de), *So, to Speak*, Éditions Artextes, Montréal, 1999, 172 p., ill. n. et b. (texts also in English).

Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kaehr (sous la dir. de), *L'art c'est l'art*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 1999, 264 p., ill. n. et b.

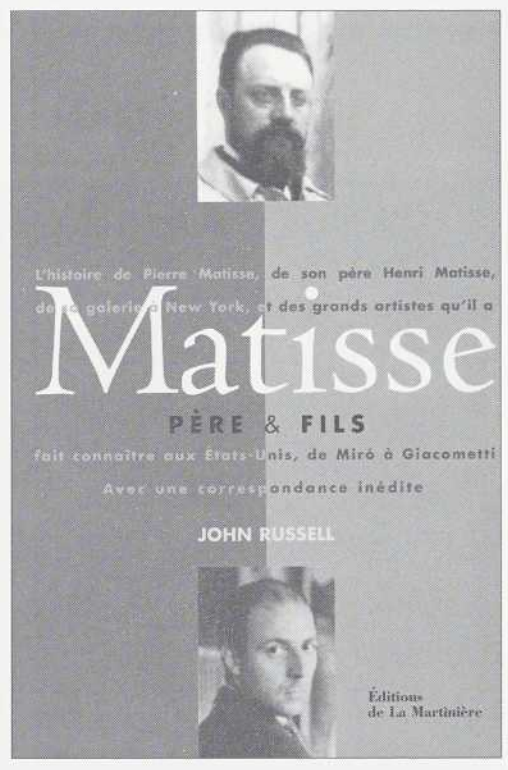
Michal Kobialka, ed., *Of Borders and Thresholds: Theatre History, Practice, and Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, 312 pp., ill. b. & w.

Jacinto Lageira, *Raoul Ruiz. Entretiens*, Éditions Hoëbeke, Paris, 1999, 96 p.

Sydney Lévy, *Francis Ponge. De la connaissance en poésie*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1999, 144 p.

Carol Mavor, *Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*, Durham, London: Duke University Press, 1999, 214 pp., ill. b. & w.

Marsha Meskimmon, *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999, 264 pp., ill. b. & w.



John Russell, *Matisse. Père & Fils*, trad. Christine Piot, Éditions de La Martinière, Paris, 1999, 416 p., ill. n. et b. et coul.

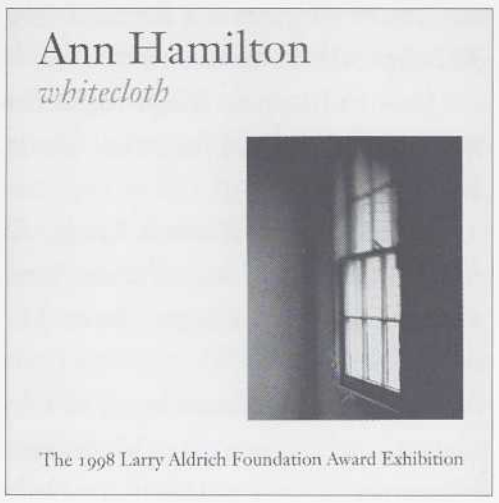
Louise Warren, *Interroger L'Intensité*, Trois, Joliette, 1999, 186 p., ill. n. et b.

Catalogues/Catalogues

Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion, texts by Peter Wollen *et al.*, London, Berkeley: Hayward Gallery, University of California Press, 1999, 120 pp., ill. b. & w. & col.

á deriva. Daniel Kieffer, texte de Charles Perraton, Les éditions 400 coups, Laval, 1999, 88 p., ill. n. et b. (text also in English).

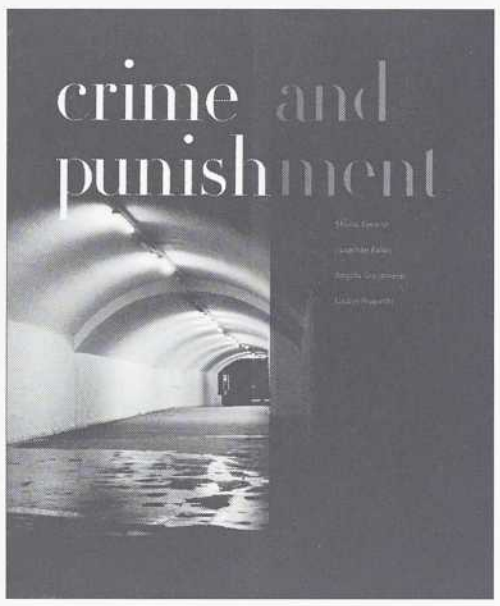
Ann Hamilton: Whitecloth, texts by Ann Lauterbach, Nancy Prin-



centhal, Ridgefield: Aldrich Museum of Contemporary Art, 1999, 74 pp., ill. b. & w. & col.

Compulsion, texte de John Massier, Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1999, 32 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Crime and Punishment, texts by Jennifer Rudder, Kingston: Agnes



Etherington Art Centre, 1999, 32 pp., ill. b. & w. & col.

Culbutes. Œuvre d'impertinence, textes de Paulette Gagnon, Sandra Grant Marchand, Suzanne Foisy, Musée d'art contemporain, Montréal, 1999, 96 p., ill. coul. (texts also in English).

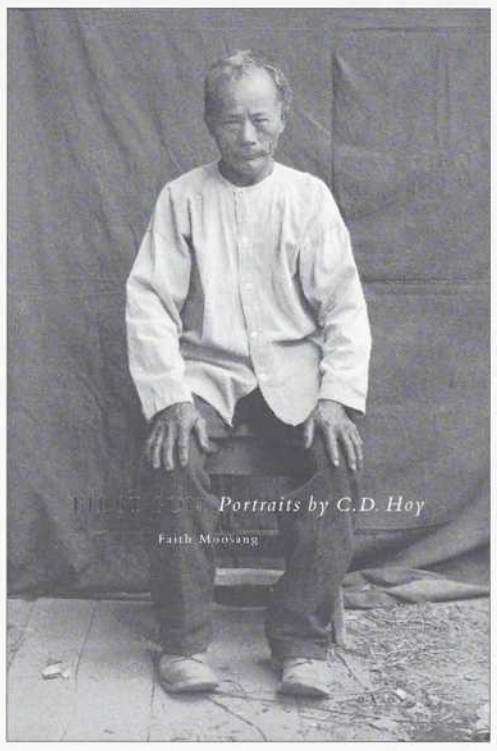
David Salle, texts by Rudi Fuchs, Frederic Tuten, Arjen Mulder, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1999, 128 pp., ill. b. & w. & col.

Dreams, ed. by Francesco Bonami, Hans Ulrich Obrist, Torino: Fondazione Sandretto re Rebaudengo per l'Arte, 1999, 146 pp., ill. b. & w.

En chantier. Les collections du CCA, 1989-1999, textes de Kurt Foster et de Phyllis Lambert, CCA, Montréal, 1999, 106 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

End of Story, texts by John Peter Nilsson, *et al.*, Stockholm: The Finnish Committee for the Venice Biennial, 1999, 86 pp., ill. b. & w. & col.

Esther Ferrer, text by David Pérez, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1999, 96 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en espagnol).



First Son: Portraits by C.D. Hoy, essay by Faith Moosang, North Vancouver and Vancouver: Presentation House Gallery and Arsenal Pulp Press, 1999, 160 pp., ill. b. & w.

Formula 2.1, texts by Ijsbrand van Veelen, *et al.*, Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 1999, 120 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en allemand).

Fractalixations, textes d'Henri-François Debailleux, *et al.*, Villa Tamaris, Le Seyne-sur-Mer, 1999, 104 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).



Freie Sicht aufs Mittelmeer ... Junge Schweizer Kunst mit Gästen, textes de Bice Curiger, *et al.*, Kunsthaus Zürich, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1998, 320 p., ill. n. et b. et coul. (textes en allemand/texts in German).

Georg Baselitz: Reise in die Niederlande, text by Rudi Fuchs, 1999, 160 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en néerlandais).

George Legrady: Transitional Spaces, text by the artist, Munich: Siemens Kultur Programm, 1999, 32 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en allemand).

Gilbert Boyer. Inachevée et rien d'héroïque, texte de Réal Lussier, Musée d'art contemporain, Montréal, 1999, 24 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Hans Namuth Portraits, text by Carolyn Kinder Carr, Washington, London: Smithsonian Institution Press, The National Portrait Gallery, 1999, 166 pp., ill. b. & w. & col.

Jan Allen's Speculative Science, text by Sandra Dyck, Ottawa: Carleton University Art Gallery, 1999, 16 pp., ill. b. & w.

Jane Martin: Gathieès Cupboard 1988-1999, text by Christine Conley, Ottawa: Carleton University Art Gallery, 1999, 24 pp., ill. b. & w. & col.

John Armstrong: Sanguine, Jill Batson, *et al.*, Cambridge: Cambridge Galleries, 1999, 36 pp., ill. b. & w. & col.

Jorge Orta. Transparence, la face cachée de la lumière, textes de Jorge Glusberg et de l'artiste, National Art Museum, Buenos Aires, 1999, ill. n. et b. et coul., 136 p. (texts also in English).

Lani Maestro. Shimabuku, textes d'artistes, Dazibao, Montréal, 1999, 54 p., ill. n. et b. (texts also in English).

Le capital. Tableaux, diagrammes et bureaux d'études, texte de Nicolas Bourriaud, Centre régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sète, 1999, n.p., ill. n. et b. et coul.

Luxury Bound: Photographs by Jorge Molder, essays by John Coplans, Ian Hunt, Delfim Sardo, Venice, Lisbon: Electa, Assíro & Alvim, 1999, 304 pp., ill. b. & w. & col.

Luz = Luz: Claudio Rivera-Seguel, texts by Curtis Collins, Ximena Zomosa, Fredericton, Paris, Santiago: Beaverbrook Art Gallery, Galerie Avivson, Centro Cultural Alemeda, 1999, n.p., ill. b. & w. & col. (textes aussi en espagnol).



Maisons/Häuser. Carsten Höller, Rosemarie Trockel, textes de Nicolas Bourriaud, *et al.*, Paris, Musée d'art moderne, 1999, 120 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in German).

Manifeste pour une Architecture douce, texte de Lisa Robertson, Artspeak Gallery, Dazibao, Vancouver, Montréal, 1999, 16 p., ill. n. et b. (text also in English).

Marilyn Levine: A Retrospective, texts by Maija Bismanis, Timothy Long, Regina: MacKenzie Art Gallery, 1999, 96 pp., ill. b. & w. & col.

Max Streicher: Sleeping Giants, text by Gordon Hatt, Cambridge: Cambridge Galleries, 1999, 28 pp., ill. b. & w. & col.

Merce Cunningham, texts by Germano Celant, *et al.*, Barcelona, Oporto, Rivoli-Torino, Vienna: Fundació Antoni Tàpies, Fundaçaode Serralves, Castello de Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999, 320 pp., ill. b. & w. (textes aussi en espagnol).

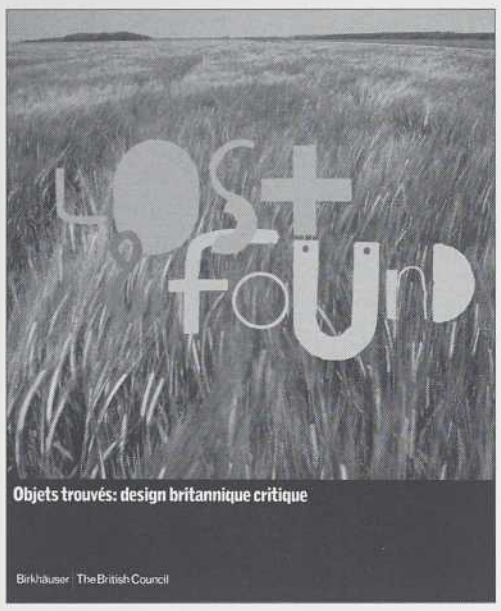
Mona Hatoum, text by Giorgio Verzotti, Rivoli, Milan: Museo d'Arte Contemporanea, Charta, 1999, 40 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en italien).

Monika Nystrom: Traces, text by Mats Stjernstedt, Helsinki: Museum of Contemporary Art, 1999, 48 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en finlandais).

The Nordic Transparency: Industrial Design from Finland, Sweden, Denmark, Norway and Iceland, text

by Reyer Kras, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1999, 232 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en néerlandais).

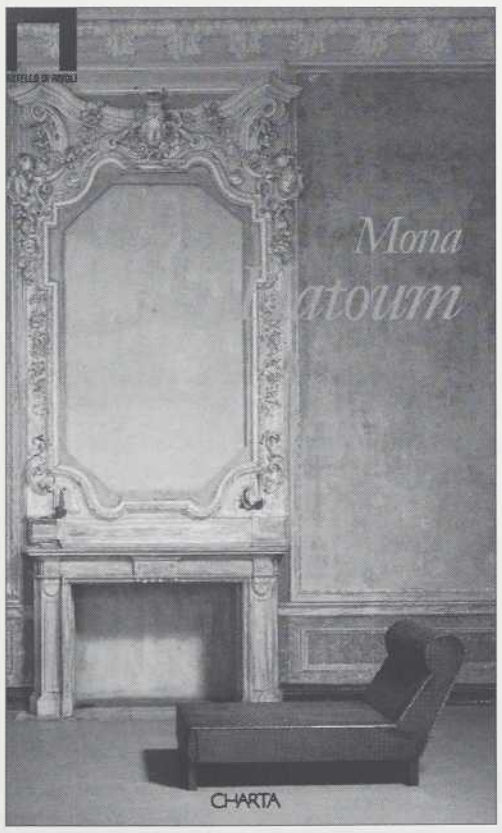
Une Nuit Blanche/The Sleepless Night: Derek Besant, texts by Diane Schoemperlen, Stuart Reid, Edmonton, Buenos Aires: SNAP, Centro de Arte Moderno, 64 pp., ill. b. & w. (textes aussi en espagnol).



Objets trouvés: design britannique critique, textes de Rick Poynor, *et al.*, The British Council, Birkhäuser, Londres, Bâle, 1999, 128 p., ill. n. et. b. et coul. (texts also in English).

Open Practices, text by Peter Weibel, Koln: DuMont Buchverlag, 1999, 314 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en allemand).

Patrick Bougelet. LMB (la maison de) un inventaire, Musée Benoît-De-Puydt, Bailleul,1999, 24 p., ill. n. et b. et coul.



Regan Morris: Moat, text by Barbara Fischer, Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1998, 64 pp., ill. b. & w. & col.

A Relatively Small Collection, texts by Tom Elliott and Michael Dumontier, Winnipeg: Ace Art, 1999, n.p., ill. b. & w.

Robert Murray. De l'atelier à l'usine, texte de Denise Leclerc, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1999, 196 p., ill. n. et b. et coul.

Roberto Pellegrinuzzi. Une pratique du poétique, texte de Louise Déry, Galerie de l'UQÀM, Montréal, 1999, 152 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

{Roland Poulin}, texte de Josée Bélisle, Musée d'art contemporain, Montréal, 1999, 72 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Silvio Wolf. La Zone d'ombre, texte de Sylvie Parent, Musée du Québec, Québec, 1999, 20 p., ill. n. et b. et coul.

'So faraway so close', texte de Michael Tarantino, Espace Méridien, Bruxelles, 1999, n.p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Sublime: The Darkness and the Light, texts by Jon Thompson, Christopher Kool-Want, London: Hayward Gallery, 1999, 64 pp., ill. b. & w. & col.

Telling Histories: Installations by Ellen Rothenberg and Carrie Mae Weems, text by Mary Drach McInnes, Boston: Boston University Art Gallery, 1999, 44 p., ill. b. & w. & col.

Told and Retold, texts by Sarah Quinton, Jennifer Fisher, Toronto: The Museum for Textiles, 1999, 32 pp., ill. b. & w.

Untitled: Jayce Salloum, texts by Jennifer Fisher, Jim Drobnick, Jayce Salloum, Kingston, Vancouver: Agnes Etherington Art Centre, Contemporary Art Gallery, 1999, 48 pp., ill. b. & w. & col.

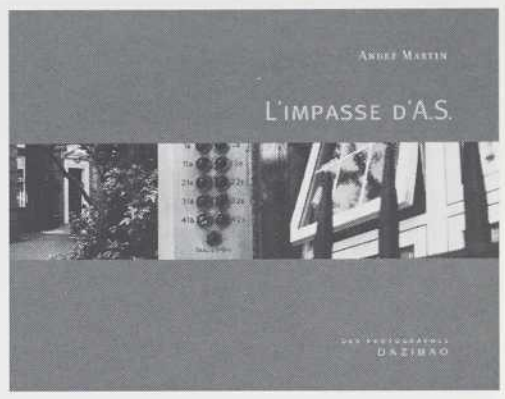
Vassilike Tsekoura, textes de Michel Nuridsany, de Catherine Francblin et de René Denizot, Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire, Nantes, 1999, 64 p., ill. n. et b. et coul.

Vikky Alexander, text by Ian Wallace, Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1999, 32 pp., ill. col.

Philippe Durand, *Still Life Armed Response*, Yours Sincerely, Paris, 1999, n.p., ill. coul.

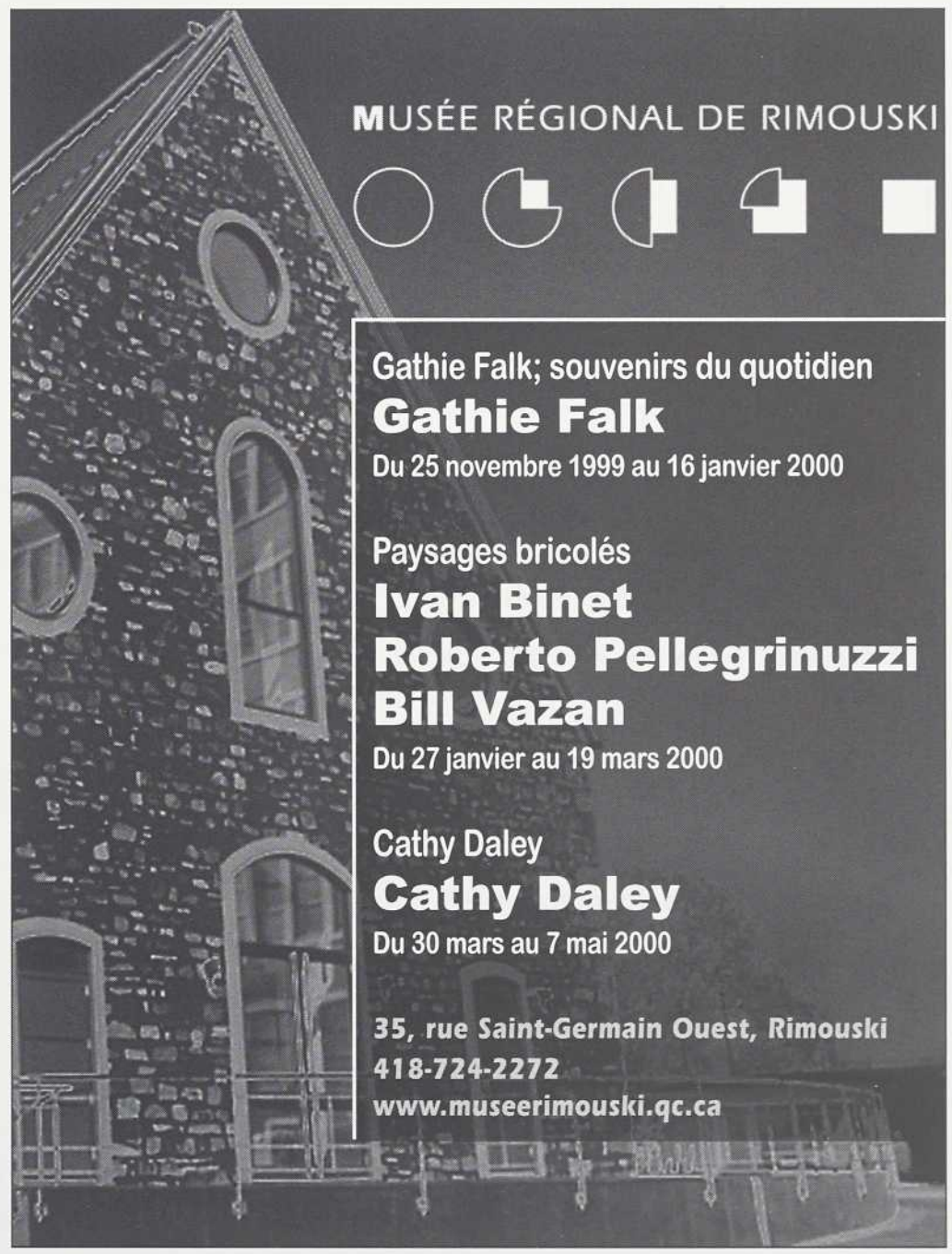
André Martin, *L'Impasse d'A.S.*, Dazibao, Montréal, 1999, 136 p., ill. n. et b.

Trilogie Urbaine. Déviances poétiques (Cynthia Girard, Anne-Marie Zeppetelli), *Piercing* (Larry Tremblay, Petra Meuller), *Venir après* (Joseph Jean Rolland Dubé, Suzan Vachon), Dazibao, Montréal, 1999, ill. n. et b.



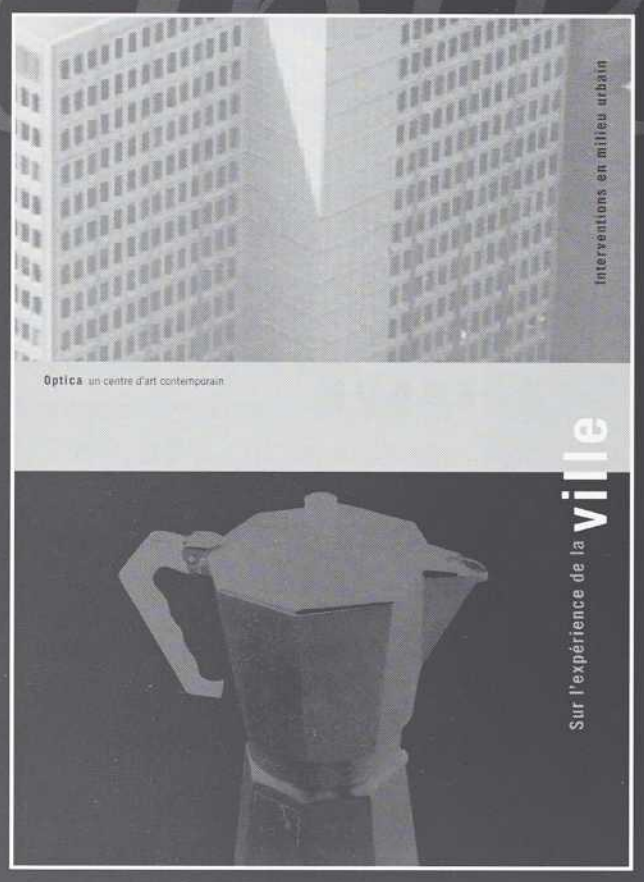
ADDENDUM

In *The Transcendance of Transarchitecture*, published in #96, the third footnote's reference to the text *Mediated Intoxication* was incomplete. The article was written by both KIT and Scott Weir.



Du 14 janvier au 19 février 2000
Bettina Hoffmann, Peter Conlin

Du 25 février au 1er avril 2000
Bev Pike, Stéphanie Shepherd



Maintenant disponible en galerie et en librairies:

Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain
Commissaires: Diane Gougeon, Marie Fraser, Marie Perrault.

Artistes : Dominique Blain, Robin Collyer, Trevor Gould, Devora Neumark, Lorraine Oades, Anne Ramsden, Robert Saucier, Sites Unseen, Neil Wiernik.
Auteurs: Guy Bellavance, Marie Fraser, Jochen Gerz, Niels Ewerbeck, Mary Jane Jacob, Johanne Lamoureux, Mark Lewis, Marie Perrault, Rita McKeough, Michèle Thériault.
Galerie Optica, 1999.

◁ Ouvrage thématique de 200 pages publié à la suite de l'exposition "Sur l'expérience de la ville: interventions en milieu urbain" qui regroupait des oeuvres "in situ" présentées dans la ville de Montréal du 29 août au 14 décembre 1997 et une série de conférences sur l'art dans l'espace urbain, les artistes et la collectivité. Comprend des références bibliographiques et des textes en anglais.
ISBN 2-922085-03-1 $28

Distribution
ABC Livres d'art Canada
372, Sainte-Catherine Ouest #230
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone : (514) 871-0606
Télécopie : (514) 871-2112
Courriel : boyle@ABCartbookscanada.com
Site : www.ABCartbookscanada.com

Optica, un centre d'art contemporain
372 rue Ste-Catherine Ouest, #508,
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone: (514) 874-1666,
Télécopieur: (514) 874-1682
Courriel: 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. Optica est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

Nous tenons à remercier chaleureusement le Conseil des Arts du Canada, Programme d'aide de projets aux centres d'artistes autogérés et collectifs d'artistes, le Conseil des arts et des lettres du Québec, Programme promotion et diffusion, le Service de la culture de la Ville de Montréal, Programme de développement des organismes culturels, le Bureau de l'art public de la Ville de Montréal, le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Secrétariat aux affaires intergouvernementales canadiennes, Commission permanente de coopération Québec/ Nouveau-Brunswick, le Centre canadien d'architecture, le Musée d'art contemporain de Montréal, l'Université du Québec à Montréal, Département d'arts plastiques, l'Université Concordia, Mediacom, la Société d'affichage OMNI, CIM, Communication interactive multimédia, Le Devoir, Le Fonds Gabrielle Roy, Les Impressions digitales CACTUS, CIBL, CKUT ainsi que toutes les personnes qui de près ou de loin ont contribué à la tenue de cet événement.

«Sur l'expérience de la ville» a valu à OPTICA d'être le lauréat en arts visuels du Grand Prix 1997, décerné par le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

Publications

Roberto Pellegrinuzzi. Une pratique du poétique, texte de Louise Déry, 1999, 152p.

Michèle Waquant. Médianes, textes de Nicole Gingras et Michèle Waquant, 1999, 128p.

L'art inquiet. Motifs d'engagement, textes de Louise Déry et Monique Régimbald-Zeiber, 1998, 199 p., incluant un CD-ROM. Œuvres de Devora Neumark, Doyon-Demers, Françoise Sullivan, Francine Larivée, Jacky G. Lafargue et Chantal duPont; conférences de Gilles Lapointe, Nathalie Heinich, Olivier Asselin, Nicole Brossard, Nicole Jolicœur et François Dion; projets de Angela Grauerholz, Sylvie Bélanger, Cynthia Girard, Nicole Jolicœur, Michèle Waquant et Myriam Laplante.

Pierre Bourgault. L'Horizontale imaginée, textes de Claire Gravel et Pierre Bourgault, 1997, 38p.

Expositions

Là où ça est, je dois devenir
Johanne Gagnon, Manon Labrecque, Lani Maestro et David Tomas
Commissaire : Jean-Émile Verdier
14 janvier au 19 février 2000

Je vous salue-Adonaï
Chantal Dahan
14 janvier au 19 février 2000

Francis Alÿs : The Last Clown
Commissaire : Michèle Thériault
3 mars au 8 avril 2000

La Galerie de l'UQAM reçoit l'appui financier du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du ministère des Affaires étrangères et du commerce international du Canada.

■

Galerie de l'UQAM

Université du Québec à Montréal, 1400 rue Berri, Montréal (Québec), H2L 4E3, (514) 987 8421

Betty Goodwin

jusqu'au 21 janvier 2000

Charles Gagnon

28 janvier - 11 mars 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

Marc-André Soucy
peinture

8 janvier — 5 février 2000

Éric Ladouceur
installation

12 février — 11 mars 2000

Appel de dossiers
31 janvier 2000

B-312 galerie

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

La Galerie 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.

15.01.2000 – 12.02.2000
Nicolas Renaud (dans la grande salle)
Karen Spencer (dans la petite salle)

19.02.2000 – 18.03.2000
Karim Blanc (dans la grande salle)
Claude Ferland (dans la petite salle)

25.03.2000 – 22.04.2000
Clint Griffin, Jennifer McMackon, Kelly Richardson et Brent Roe (dans les deux salles)

06.05.2000 – 03.06.2000
Claire Savoie (dans la grande salle)
Jean Dubois (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 skol@cam.org
téléc. : 514.871.9830 **www.cam.org/~skol**

DAZIBAO

Du 2 décembre 1999 au 30 janvier 2000
D'ELLES une collaboration spéciale de
Loly Darcel & Lorraine Oades

Du 10 février au 12 mars 2000
Genèse de la glace une exposition de
Barbara Steinman

Du 16 mars au 16 avril 2000
exposition réunissant des œuvres récentes de
Monique Bertrand

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.



photo : Antonia Hirsch

8 janvier - 12 février 2000
Christine Major

19 février - 25 mars 2000
Antonia Hirsch
Larissa Fassler

du mardi au samedi de 12h à 17h

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
GALERIE POWERHOUSE

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.

Concordia
UNIVERSITY

Maîtrise en Photographie
Graduate Program in Photography

Faculté / Faculty
Raymonde April
Penny Cousineau
Evergon
Mark Ruwedel
Katherine Tweedie

LTA 99-2000
Johanne Biffi
Geneviève Cadieux

Tél. (514) 848 4607 Phone
Téléc. (514) 848 4532 Fax
http://mfa.concordia.ca
Courriel mfa@alcor.concordia.ca e-mail

18e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
MONTRÉAL, DU 14 AU 19 MARS 2000



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART
640, RUE SAINT-PAUL OUEST, BUREAU 406
MONTRÉAL (QUÉBEC) H3C IL9
Tél. : 514/ 874-1637
Fax : 514/ 874-9929
http://www.artfifa.com
Courriel : admin@artfifa.com

Leon Golub

While the Crime is Blazing:
Paintings and Drawings, 1994-1999

January 18 to March 5, 2000

Curator / Commissaire: Stuart Horodner

In collaboration with / En collaboration avec
Bucknell Art Gallery, Bucknell University, Pennsylvania
& Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario

Saidye Bronfman
CENTRE DES ARTS
CENTRE FOR THE ARTS

Liane and Danny Taran Gallery
Saidye Bronfman Centre for the Arts
5170 Côte-Ste-Catherine
Montreal, Quebec H3W 1M7
Tel: (514) 739-2301 Fax: (514) 739-9340

LE SYMPOSIUM INTERNATIONAL
de la nouvelle peinture au Canada 2000
du 4 août au 4 septembre
«LA PEINTURE METIS»



UNE INVITATION AUX ARTISTES
Les dossiers de mise en candidature
sont acceptés jusqu'au 29 février 2000

RENSEIGNEMENTS
Centre d'art de Baie-Saint-Paul
23, rue Ambroise-Fafard Baie-Saint-Paul (Québec) G3Z 2J2
Tél.: 418-435-3681 Courriel: cartbstp@cite.net

COLLOQUE SUR LES PRATIQUES INTERDISCIPLINAIRES EN ART

INTER 2000

L'espace traversé

Un événement clef !
Manifestez-vous !
Soyez-y !

INTER2000Mtl@aol.com
T. 514. 526.1399
F. 514. 526.1613

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC

MONTRÉAL
25, 26 ET 27 FÉVRIER 2000

consultez notre site web
www.parachute.ca
consult our web site

revue d'art contemporain
PARACHUTE
contemporary art magazine



Beat Streuli | Billboard Sydney 98 | #97 | 01.02.03.2000

Musée des beaux-arts du Canada
Bourses de recherche 2000-2001

Le Musée des beaux-arts du Canada offre annuellement quatre bourses de recherche en histoire de l'art. Ce programme de bourses veut encourager et promouvoir l'étude critique et historique de l'art canadien avant 1970, de l'art canadien après 1970, de l'histoire de la photographie (la bourse Lisette Model-Joseph G. Blum) et de l'interaction de l'art et de la science (la bourse Claudia De Hueck). Les recherches sont effectuées au Musée et les boursiers doivent exploiter particulièrement ses collections, y compris celles de la Bibliothèque et des Archives. Les candidats sont des chercheurs possédant un diplôme de maîtrise ou l'équivalent. Les recherches s'étendent sur une période variant de trois à cinq mois. Le montant de chaque bourse dépend du projet de recherche et peut s'élever jusqu'à 15 000 $ CAN. Les bourses en art canadien et en art et science sont offertes aux citoyens canadiens et aux résidents permanents; la bourse de recherche Lisette Model-Joseph G. Blum en histoire de la photographie s'adresse aux chercheurs canadiens et étrangers.

LA DATE LIMITE POUR SOUMETTRE UNE DEMANDE DE BOURSE EST LE 15 MARS 2000.

Pour de plus amples renseignements et les règlements de candidature, veuillez consulter le site Web du Musée des beaux-arts du Canada : musee.beaux-arts.ca ou contacter

Monsieur Murray Waddington, Chef, Bibliothèque, Archives, Programme de bourses
Musée des beaux-arts du Canada
380, promenade Sussex, C.P. 427, succursale A, Ottawa (Ontario), Canada K1N 9N4
Téléphone : (613) 990-0586, télécopieur : (613) 990-6190, mwadding@beaux-arts.ca

Musée des beaux-arts du Canada | National Gallery of Canada

Canada

AUTOMNE 99 REVUE CRITIQUE ET BIBLIOGRAPHIQUE 14

CRITIQUE D'ART

Signum triciput : art, idée, histoire
– Eric Darragon

L'Image sans qualité
– Stéphanie Moisdon Trembley

Situationnisme et avant-garde
– Laurence Debecque-Michel

Du discours à l'art : une antinomie ?
– Sylvie Coëllier

"Les Années cubistes"
– Andrzej Turowski

Résistances et acquiescements
– Eric Michaud

La Peinture, l'abstraction, le discours
– Christian Besson

Ce que **CRITIQUE D'ART** vous propose ?

– une information immédiate sur les publications d'un auteur ou d'un artiste qui vous intéresse
– un guide de vos lectures sur l'art contemporain à travers les meilleurs textes et les ouvrages de référence mis en exergue dans la revue
– des outils pour vous documenter et mieux connaître le paysage éditorial français et francophone
– des articles en français et en anglais.

CRITIQUE D'ART est le seul support où autant d'ouvrages donnent lieu à des lectures attentives et exigeantes.
Ceux qui écrivent dans ses colonnes sont aussi ceux qui font les livres. Leurs contributions fournissent des éléments d'évaluation pour cerner et comprendre la pensée sur l'art d'aujourd'hui, et ainsi vous donner la possibilité de prendre part aux débats d'idées.

CRITIQUE D'ART est publié deux fois par an par les

ARCHIVES DE LA CRITIQUE D'ART

3 rue de Noyal - 35410 Châteaugiron France
Téléphone : (33) 02 99 37 55 29 - Télécopie : (33) 02 99 37 50 84
e-mail : archiv.critica@uhb.fr
Site bibliographique : http://www.uhb.fr/alc/aca/rica/critica.html

RON NOGANOSH

It Takes Time

09.12.99—27.02.00

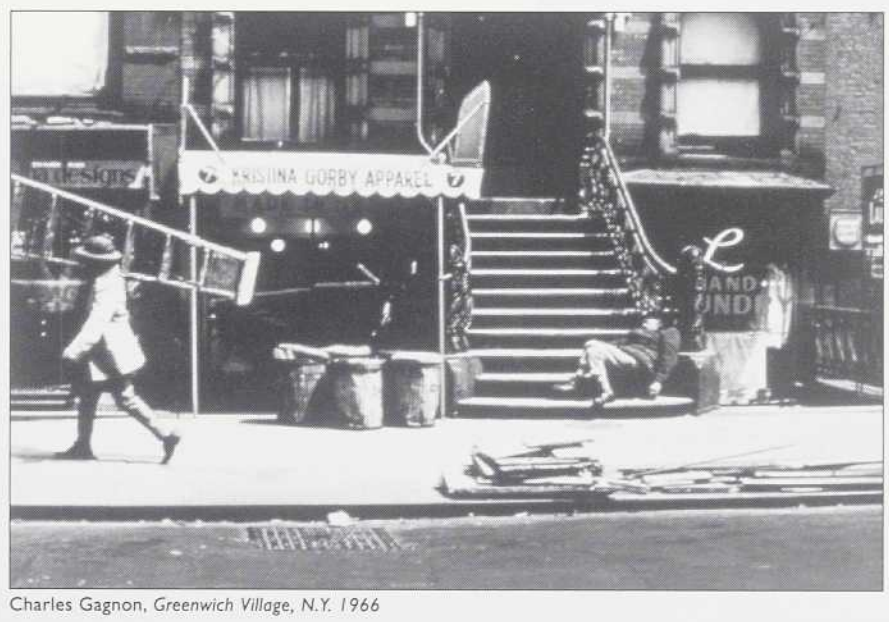
Curators: Sylvie Fortin & Tom Hill

The exhibition and accompanying catalogue, with texts by Tom Hill and Lucy Lippard, are co-produced by the Ottawa Art Gallery and Woodland Cultural Centre, Brantford.

The Ottawa Art Gallery | La Galerie d'art d'Ottawa
2 Daly, Ottawa, Ontario K1N 6E2 (613) 233-8699
fax (613) 569-7660 www.cyberus.ca/~oag

oag GAO

CHARLES GAGNON : OBSERVATIONS
ROBIN COLLYER : PHOTOGRAPHIES
LA PHOTOGRAPHE REVA BROOKS
21 JANVIER – 14 MAI 2000



Charles Gagnon, *Greenwich Village, N.Y. 1966*

MUSÉE CANADIEN DE LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE
1, CANAL RIDEAU, OTTAWA (613) 990-8257 HTTP://MCPC.BEAUX-ARTS.CA
LE MCPC EST AFFILIÉ AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA.

MCPC CMCP
Musée des beaux-arts du Canada
National Gallery of Canada
Canada

The Injury Project
Rita Reischke
January 12 - February 12

The Big House: Putting the Real Back in Reality
Machyderm
January 12 - February 12

Art Exchange with Centre des arts actuels SKOL
Hugues Dugas, Jean-Pierre Gauthier & Claire Savoie
February 23 - March 18

I Don't Want to be Here
Eryn Foster, Janine Hopkinson, Gwenaël Rattke & Stefan St-Laurent
March 29 - April 29

Sadomasochism
Deanna Bowen
March 29 - April 29

CALL FOR SUBMISSIONS
Time-based Art: 15 March 2000
Visual Art: 1 April 2000

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.

Art Gallery of York University

Smith/Stewart IN CAMERA



January 13 - February 20, 2000
Guest curated by Michèle Thériault

With support from The Canada Council for the Arts and The British Council

ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY
N145 Ross Building, 4700 Keele Street
Toronto, Ontario, M3J 1P3
tel 416.736.5169

GALLERY 101 · GALERIE 101

13.01.00–19.02.00
SHINY
Paul Morrison, Shelley Ouellet,
Anthony Pavlic, Clint Wilson and Angus Wyatt

curated by David Lariviere
in collaboration with Latitude 53 (Edmonton)

02.03.00–08.04.00
EDWARD PIEN

236 Nepean Street
Ottawa, ON K2P 0B8
t (613) 230 2799
www.gallery101.org
oneoone@web.net

Portal

Carmelo Arnoldin
Judith Schwarz

November 4 to
December 19, 1999

John Dickson

Deluge

January 13 to
February 22, 2000

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

Quick Time:
The Revenge of Super 8

Guest Curator Su Ditta
Organized by Dunlop Art Gallery

MARCH 4 TO APRIL 22, 2000

Opening Reception, Friday, March 3, 7:00 pn
Curator Talk, Saturday, March 4, 11:00 am
Sask FilmPool, 301, 1822 Scarth Street
Panel discussion, Saturday, March, 1:30 pm, Sask FilmPool



Gerald Saul, still from *25 Short Films in and about Saskatchewan*

Presented in conjunction with Sask FilmPool.

Presented with the financial assistance of The Canada Council for the Arts and the Saskatchewan Arts Board.

DUNLOP ART GALLERY

REGINA PUBLIC LIBRARY 2311 12TH AVENUE REGINA
S4P 3Z5 TEL 306 | 777 6040 FAX 306 | 777 6221
WWW.DUNLOPARTGALLERY.ORG

CONTEMPORARY *Art Gallery*

DANIEL CONGDON
Shape
nov 13 - dec 23

ELEANOR BOND
guest curated by Petra Watson
jan 8 - feb 19

LIZ MAGOR
feb 26 - apr 8

555 Hamilton St. Vancouver BC Canada V6B 2R1 Tel: 604 681-2700
e-mail: cag@axionet.com Fax: 604 683-2710

The Canada Council for the Arts | Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957

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.

British Columbia Arts Council
Supported by the Province of British Columbia

TOKYO
Ken Straiton
December 18, 1999 to February 13, 2000
at Centennial Square

FELT HISTORIES
(re: the fact of the doorframe)
Thecla Schiphorst
and "Spotlight on the Collection"
January 15 to March 5, 2000
in Gairloch Gardens

ODD BODIES
featuring works from the permanent collection of the National Gallery of Canada
March 11 to May 7, 2000
at Centennial Square and
in Gairloch Gardens

This exhibition is organized and
circulated by the National Gallery of Canada

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

OFFICES
1306 Lakeshore Road East
Oakville, Ontario L6J 1L6
Tel (905) 844-4402
Fax (905) 844-7968

www.hhpl.on.ca/sigs/oakgal/index.htm
oakgalleries@idirect.com

at Centennial Square
120 Navy Street

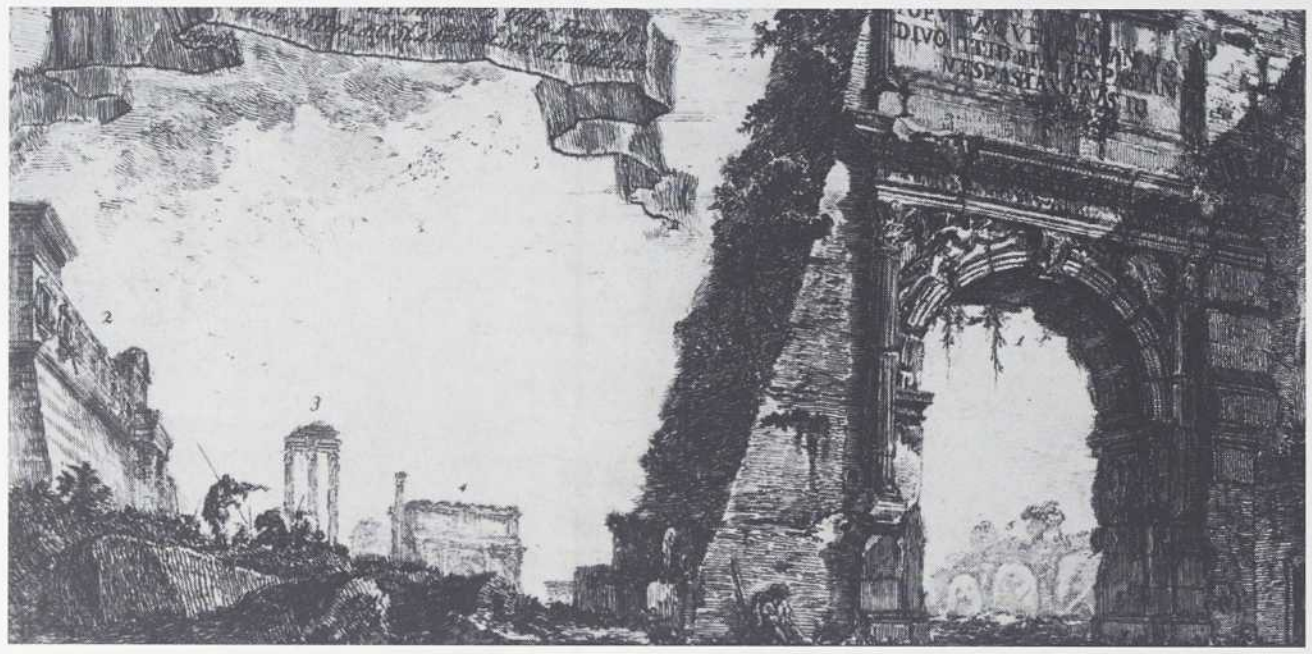
in Gairloch Gardens
1306 Lakeshore Road East

Admission to galleries is free



TRUCK 815 FIRST STREET SW CALGARY AB

GIAMBATTISTA PIRANESI



GALERIE POIRIER · SCHWEITZER

À L'OCCASION DE «TRIOMPHES *du* BAROQUE: L'ARCHITECTURE *en* EUROPE»
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL · *du* 9 DÉCEMBRE 1999 *au* 9 AVRIL 2000

«Le Antichità Romane de'Tempi della Repubblica - Arco di Tito» 1748 · 1er édition

SUR RENDEZ-VOUS | BY APPOINTMENT · TÉLÉPHONE | TÉLÉCOPIEUR 514·939·9855
C.P. 336, SUCCURSALE WESTMOUNT, MONTRÉAL [QUÉBEC] CANADA H3Z 2T5

© GALERIE POIRIER · SCHWEITZER 1999

PHOTOGRAPHIE: RICHARD-MAX TREMBLAY

distribution

PARACHUTE

Amérique du Nord/North America

Les Messageries de Presse Internationale Inc. (L.M.P.I.): 8155, rue Larrey, Anjou, Québec, Canada H1J 2L5
tél./tel. (514) 355-5674; téléc./fax (514) 355-5676.

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 Libraire 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]

POUR L'AN 2000

PARACHUTE PRÉPARE SON 100e NUMÉRO

SUR L'IDÉE DE LA COMMUNAUTÉ,

UNE ANTHOLOGIE DE TEXTES PARUS DANS LA REVUE

ENTRE 1975 ET 2000 ET UNE SÉRIE DE LANCEMENTS

À TRAVERS LE MONDE.

À BIENTÔT!

FOR THE YEAR 2000

PARACHUTE IS PREPARING ITS 100th ISSUE

ON THE IDEA OF COMMUNITY,

AN ANTHOLOGY OF TEXTS PUBLISHED IN THE MAGAZINE

FROM 1975 TO 2000 AND A SERIES OF LAUNCHINGS

ACROSS THE WORLD.

JOIN US!

METROPOLITAN DEMOLITIONS GROUP

