

6337 con

Para-para-

021

I II III 2006

gratuit _ free

> art contemporain contemporary art

page 1 Victor Tupitsyn > RUSSIA!, Guggenheim Museum, New York

page 2 Frédéric Maufas > DIE REGIERUNG / THE GOVERNMENT, Lüneburg, Barcelone, Miami, Vienne, Rotterdam) + KOLLEKTIVE KREATIVITÄT / COLLECTIVE CREATIVITY, Kunsthalle Fridericianum, Kassel

Lori Waxman > KOTA EZAWA, LENNON SONTAG BEUYS, Murray Guy, New York + TAM OCHIALI, TAIL (EXERCICES IN PUNCTUATION), Team Gallery, New York + YOSHITOMO NARA, Marianne Boesky Gallery, New York

page 3 Frédéric Maufas > JOAN JONAS, Jeu de Paume (Hôtel de Sully) + Le Plateau, Paris

page 4 Nathalie Delbard > IN ABSENTIA, Centre d'art Passerelle, Brest
Todd Meyers > TRANSLATION, Palais de Tokyo, Paris

page 5 Cécilia Bezzan > FRANCIS ALYS, WALKING DISTANCE FROM THE STUDIO / LA COUR DES MIRACLES, Wolfsburg, Nantes, Barcelone + RIRKRIT TIRAVANIJA, TOMORROW IS ANOTHER FINE DAY, Rotterdam, Paris, Londres

page 6 Miriam Jordan + Julian Haladyn > PRESENT TENSE 31: SETH, AGO, Toronto

Chantal Pontbriand > 9^e BIENNALE D'ISTANBUL

page 7 Thérèse St-Gelais > 51^e BIENNALE DE VENISE
Robert Darcey Nichols > RACONTE-MOI / TELL ME, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

page 8 Bernard Lamarche > IMAGE ET IMAGINATION, Mois de la Photo à Montréal, Montréal



ERIC BULATOV, KRASIKOV STREET, 1977, OIL ON CANVAS, 150 x 198 CM, JANE VOORHEES ZIMMERLI ART MUSEUM, RUTGERS, THE STATE UNIVERSITY OF NEW JERSEY, NEW BRUNSWICK, THE NORTON AND NANCY DODGE COLLECTION OF NONCONFORMIST ART FROM THE SOVIET UNION; PHOTO JACK ABRAHAM, COURTESY THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. © ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK/ADAGP, PARIS.

Russia!

Guggenheim Museum | New York | September 16 – January 11

Any exhibition at the Guggenheim is structured a priori by its architecture, which is conducive from the beginning to a mix of languages, contexts, and aesthetic and political aspirations. In this respect, the exhibition "Russia! Nine Hundred Years of Masterpieces and Master Collections" (Solomon R. Guggenheim Museum, September 16, 2005 – January 11, 2006) is no exception—particularly since it covers a vast historical range, from the Middle Ages to the present. When an exhibition starts with medieval icons, journeys through the imperial collections of the Romanoff family, traverses the eighteenth and nineteenth centuries, gives a cursory sketch of the avant-garde period, pays a tribute to Socialist Realism and, at the very end of this "spiral jetty," introduces the viewer to the works of contemporary artists, one gets a sense of something touristic—i.e., the touristic as the chief spectacle or *spectacularist* principle of our age. In Russia, where for decades people were denied the right to travel abroad,

the industry of international sightseeing for cursory amusement has become (for the "New Russians") a way of life. The Guggenheim exhibition could be more properly called "Russia through the eyes of the New Russians," in the sense that the imposition on the West of the (post)-Soviet historical vision, the vision of the *nouveaux riches* and the profiteers from the "shadow economy," fits well with the predatory levelling of contextual, temporal or other distinctions by turning them into different regimes of spectacle.

In this context, one may recall Fellini's film *Satyricon*, which many of my compatriots—especially in the 1970s—regarded as the outer limits of genius. What shocked me upon a recent viewing of this film was not so much the theatricality of kitsch, as the underlying vision of history: history is depicted as total theatre, where temporality is attributed to the "imperfection" of our vision, and where the movement of time is perceived as a result of instant

changes in costumes or sets. But if everything is spectacle, the protest against spectacularized politics, or reconciliation with power, becomes just as much of a spectacle. Is indifference the only thing that can preserve the status of the non-spectacle? In other words, once again we have "vertical" time, a proto-totalitarian aesthetic, the coextensivity of past and future, etc.

The alienation of spectacle-time from the perceptual does not in any way contradict the imperial politics of representation adopted by the Guggenheim. The museum website says, "The Guggenheim isn't just a museum—it's an international empire." This imperial twist of the Guggenheim spiral gives us an idea of the trajectory followed by the American culture industry. While viewing the exhibition, I could not rid myself of the feeling that it was organized on the principle of a roller-coaster, which is based on a rapidly moving gaze that clings not to the objects speeding by, but to the possibility of staying on top

of the spiral that serves as the observation point, much as is the case with roller-coaster riders at amusement parks.

If one compares this Russian exhibition to the previous one, "The Great Utopia," the distinctions between them are by no means limited to the fact that in 1992 the Guggenheim paid for everything, while today the Russian side bears most of the financial burden. While "The Great Utopia" limited itself to a more or less homogeneous horizon of avant-garde aesthetics, the 2005 exhibition offers the audience a heterogeneous picture of the Russian cultural heritage in its totality, a sort of "crash course" for the uninitiated culture-snatcher. The quality of the articles in the catalogues has changed accordingly. The curators of "Russia!" are no longer experts but functionaries, and this "powerful and rotting stench" (to quote the Russian poet Alexander Blok) of bureaucratic mediocrity is reflected not only in the exhibition's discourse (by which I understand the choice of art works, their order in the show, alliances and confrontations between them, the proximity of one work to another, and other aspects of the "politics of representation"), but in the texts as well. I should note that my attitude toward cultural functionaries and apparatchiks—be they representatives of the unsinkable American *nomenklatura* such as Tom Krens, or the corrupt Russian elite (Evgenia Petrova, Pavel Khoroshilov, etc.)—is fundamentally different from that of a number of American intellectuals. Thus, in his review "Back to the Future: The New Malevich" Yve-Alain Bois respectfully quotes the managerial gems of Petrova, deputy director of the State Russian Museum, as if this Brezhnev-era fossil could formulate anything other than clichés. (See Yve-Alain Bois, "Back to the Future: The New Malevich," *Bookforum*, Winter 2003.) As for Bois, his lack of critical negativity towards Petrova as well as a number of other individuals makes me wonder why he or other members of his "referential group" need this alliance.

The contemporary art section is represented by a small number of works. In the original project there were even fewer: Ilya Kabakov, Vitaly Komar and Alexander Melamid (all three are U.S. citizens). However, as a result of the lobbying of the exhibition organizers, back-stage fighting, and the use of government connections, this list was expanded to more than twenty artists. The fact that half of them are émigrés is unimportant: many of them travel regularly to Russia, exhibit artworks there, and sell their production to influential "New Russians"; their presence in the post-Soviet culture industry is becoming more and more visible. What remains spectral is their critical stance—a concept extremely unpopular with most Russian artists.

Deserving of mention, too, are certain promotional phrases, both in the catalogue and in the press release—such as “masterpieces of Socialist Realism.” The meaning of this phrase is mystifying, considering the contamination of the authorial by the authoritarian. The Stalinist slogan, “national in form, socialist in content,” meant that the patent on form was held by the entire nation, and the patent on content by the socialist system (i.e., by party functionaries). The artist was reduced to the role of an inspired follower of instructions from above. From this perspective, Socialist Realism is a parody of icon-painting, the difference being that in icon painting, the role of co-authors was given to Church and God.

Nonetheless, the most depressing aspect of “Russia!” is the exhibition’s tendency toward defragmentation, that is, toward levelling the aesthetic and sociocultural distinctions that, in the 1970s and 80s, separated official artists (those loyal to the regime) from the unofficial or alternative art world. The attempt by the Russian side to create some sort of unified (artistic and, simultaneously, historical) image of Russian culture, including its contemporary art, is pure ideology that can be seen as “false consciousness” and false self-reflection. Beginning in 1980, exhibitions of Soviet and, later, post-Soviet art in the West have been oriented toward some homogeneous context, be it the “nonconformist” painting of the 1960s, Moscow conceptualism, *sots-art*, *apt-art*, etc. (*Sots-art* is a deconstruction of Socialist Realism, while *apt-art* refers to a series of apartment shows held in Moscow in 1982–83.) In those instances, the fragmentation was based on a desire to “clutch at the straw” of context which, it seemed at the time, offered salvation from the superficial, touristic, spectacularized perception of art. That is precisely the perception that has triumphed at the Guggenheim, and in this sense, the “Russia!” exhibition is nothing but yet another pseudo-historical *Thermidor*.

The *spectacularist* tendencies usually mentioned with regard to the YBA (Young British Artists—i.e., Damien Hirst, the Chapman brothers, etc.) are represented in the exhibition by the works of Oleg Kulik, Vladimir Dubossarsky and Alexander Vinogradov. Their ability to shock (and simultaneously entertain) the viewer is not in doubt. The problem lies elsewhere: in “Russia!” spectacularist art entertains mostly the new bourgeoisie, which grew rich during the period when national resources could be plundered with impunity. The pseudo-negativity of *art-as-spectacle* is yet another charge levelled against it. When opponents of spectacle-culture speak of it as a totalitarian or “proto-totalitarian” phenomenon, this attests to the fact that stand-up comedy is unable to

compensate for the paucity of *negativity* (as understood by Hegel and Adorno) and, in particular, the paucity of critical reflection. In any case, the identification of the artist with a dog (Kulik), or Stalin with Malevich (Boris Groys) is a result of the “spectacularization” of our consciousness (particularly since, thanks to the mass media, spectacle and kitsch now exist on an unprecedented scale). Here I am referring to one of the catalogue authors, Boris Groys, whose book, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, cannot be regarded as anything other than a *spectacularist* project.

The past is a Utopia, and if that is the case, history has to appeal to something unattainable, something that is denied the possibility of appearing to us the way it really was. It is obvious that the desire for complete knowledge makes historical discourse more and more adequate to the object of study—the past. The paradox is that at the moment when it becomes most adequate to this Utopian object, history itself becomes Utopia. However, there are different kinds of wishful thinking. One such possibility (“institutional”) was realized by the organizers of the Guggenheim exhibition, while another (“contractual”) was carried out by the artist Vadim Zakharov in his installation *The History of Russian Art from the Avant-garde to the Moscow Conceptual School* (2003). In both cases, history—despite manipulation and arbitrariness—“enters directly into the heart of utopia, into the heart of nowhere” (Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art*, p. 44).

Before returning to the Guggenheim spiral, I will simply mention Robert Smithson’s project *Floating Island to Travel Around Manhattan Island* realized by the Whitney Museum at the same time. But what does Smithson have to do with the Guggenheim? After all, it is perfectly obvious that the *Spiral Jetty* is a two-dimensional configuration, while Frank Lloyd Wright’s building is a three-dimensional one. The connection, however, lies precisely in the fact that the *Spiral Jetty* can be interpreted as a trace left by the Guggenheim at the moment of its collapse. In my own mind this has already happened; therefore, I would like to refer the reader to Komar and Melamid’s work *Post-art: Pictures from the Future* (1973–74): it depicts the ruins of the Guggenheim Museum, a reality that was once difficult to believe. > VICTOR TUPITSYN

The author is an art critic and cultural theorist. In 2003, he edited *Post-Soviet Russia*, a special issue of *Third Text*. His books include *Communal (Post)Modernism* (1998) and *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, and The Moscow Archive of New Art*, co-authored with Margarita Tupitsyn (2004).

Kota Ezawa, Lennon Sontag Beuys

Murray Guy | New York | September 9 – October 15

Tam Ochiai, tail (exercices in punctuation)

Team Gallery | New York | July 28 – September 24

Yoshitomo Nara

Marianne Boesky Gallery | New York | September 9 – October 8



KOTA EZAWA, LENNON SONTAG BEUYS, 2004; PHOTO COURTESY MURRAY GUY, NEW YORK.

On a mountainside in the Piedmont region of Italy, a giant stuffed pink bunny has sprawled pathetically since September 18, 2005, floppy limbs askew, googly eyes pointed skyward. The rabbit, two hundred feet long and knit of wool, promises to deteriorate grotesquely over the next twenty years, the life span planned for it by the Vienna-based artist group Gelatin. Visitors who have hiked the Colletto Fava to reach the sculpture may scale the bunny’s twenty-foot sides and rest atop, seated astride the belly of a familiar childhood creature turned uncannily huge and flat-out dead, its innocence squashed and tumescent.

The charming abjection Gelatin specialize in owes much to the Vienna Actionists, their local predecessors. But where Actionists like Hermann Nitsch and Rudolph Schwarzkogler eviscerated large animals and performed crucifixions and castrations using real blood, Gelatin—like their American counterpart Paul McCarthy, who traffics in Pinocchio, Santa Claus, chocolate sauce, and ketchup—have fashioned a prankster work out of the exaggerated detritus of our youth-loving, commercial mass culture. The Actionists, mind you, were acting out in the face of a repressed, profoundly conservative, and deeply Catholic Austria of the post-World War II era. Gelatin, mind you, is acting

Die Regierung / The Government

Kunstraum Universität Lüneburg | Lüneburg | 6–13 novembre 2003

29 janvier – 12 février 2004 | 29 avril – 20 mai 2004

Museu d'art contemporani de Barcelona | Barcelone

22 septembre – 7 novembre 2004 | Miami Art Central | Miami

29 novembre 2004 – 30 janvier 2005 | Secession | Vienne

24 février – 24 avril 2005 | Witte de With Center for Contemporary Art

Rotterdam | 29 avril – 19 juin 2005

Kollektive Kreativität / Collective Creativity

Kunsthalle Fridericianum | Kassel | 1^{er} Mai – 17 juillet 2005

Deux expositions importantes ont eu récemment pour parti pris de proposer une version revisitée de l’art politique qui se penserait davantage en terme d’action que de documentation. En effet, l’œuvre d’art, plutôt que de s’imposer comme un document qui aurait une valeur d’usage politique, y est montrée comme un vecteur de prise sur le réel. Une position exprimée avec des conceptions pour le moins opposées entre les deux projets, mais qui pose tout autant problème à une époque où il est communément admis que certains schémas modernistes de politisation de l’art sont plus que contestables.

«Die Regierung» («Le Gouvernement»), qui, au passage, a fait très peu état du fait qu’un de ses commissaires, Roger M. Buergel, était le directeur artistique de la prochaine Documenta, est un projet constitué de plusieurs expositions se subdivisant elles-mêmes en épisodes. La proposition de Ruth Noack et de Roger M. Buergel est celle de se demander si cela «fait sens de concevoir le Gouvernement autrement qu’en terme qui désigne ceux qui agissent, c’est-à-dire en termes d’action? Cela fait-il sens de se passer des Milosevic, Belusconi, Poutine, Bush, Schlusel et de leurs acolytes et de se plonger pendant un instant dans la beauté de l’abstraction politique? Pendant un moment qui dure à peu près aussi longtemps que la durée de visite d’une exposition?»

Avec cette interrogation aux réminiscences foudrantes, les commissaires partent du *Bon et du mauvais gouvernement*, une fresque réalisée par Ambrogio Lorenzetti dans la mairie de Sienne vers 1340. Si cette dernière est la représentation idéologique d’un nouveau pouvoir, celui des marchands fortunés contre l’aristocratie et les couches populaires de la société siennoise, rares sont les œuvres exposées dans «Die Regierung» à jouer d’un dualisme similaire Il est même plutôt surprenant d’y retrouver des pratiques, comme les photographies de Francesca Woodman, où toute approche politique serait a priori absente.

C’est pourtant la valeur d’émancipation humaine, corporelle et intime chez Woodman que les commissaires ont choisi de mettre en avant en tant que force dont la contemplation serait capable de générer chez le regardeur une action politique, considérée donc au sens élargi. Cette démarche a été observée d’une manière pour le moins cohérente, car on ne trouve presque pas d’œuvres au sujet desquelles on aurait pu reprendre la juste analyse de Rainer Rochlitz : «[...] la sensibilisation politique joue fréquemment un rôle de *légitimation* ou de *pseudo-légitimation* esthétique, notamment vis-à-vis des institutions artistiques. Le fait qu’une œuvre ait un thème, un enjeu, une portée socio-politique ou fasse allusion à ce genre de sujet peut avoir pour fonction de compenser sa faiblesse artistique» («Art contemporain et politique», *Feu la critique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2002). À l’inverse, les travaux choisis ont cela de remarquable que lorsqu’ils traitent directement d’une thématique politique ils s’imposent par leur forme, ainsi les scènes peintes sur papier transparent de Dierk Schmidt. Celles-ci montrent la difficulté d’un débat démocratique (en l’occurrence télévisé : l’artiste met en scène une fausse émission) entre les représentants des survivants du travail obligatoire sous le nazisme et ceux des sociétés qui se sont servies de leur main-d’œuvre ou l’ont même organisée. Il s’agit d’une démarche qui a pour objectif de pointer les implications individuelles à travers les rapports de groupe et de pouvoir. Tandis que des pratiques interrogent l’impossibilité de représenter un fait politique, telle la vidéo réflexive d’Hito Steyerl, *November*, qui prend garde de préciser qu’«une image de guerre n’est pas la guerre». Une distinction en point d’orgue pour nous permettre de ne pas oublier que l’art politique ne peut pas constituer une action à lui tout seul.

On pourrait objecter que le propos de «Die Regierung», qu’on pourrait donc résumer à l’idée que toute œuvre d’art contient une dimension utopique et politique po-

tentiellement sujette à être traduite en actions réelles, est plus que galvaudé. Ou encore se demander si dans ces conditions le choix d’accrochages thématiques qui constituent le projet ne se fait pas au détriment de la forme et du contenu esthétique des œuvres montrées, dont les commissaires essaient pourtant de faire ressortir la primauté. Mais il convient sans doute de relativiser cela, tant le projet avant de devenir une série d’expositions internationales ne se voulait qu’être un espace d’expérimentation commissariat mené dans la foulée d’un séminaire organisé par Ruth Noack et Roger M. Buergel à l’université de Lüneburg. Ce séminaire intervenait en tant qu’acte de résistance intellectuelle à la suite de l’entrée au gouvernement autrichien du parti d’extrême-droite de Jörg Haider.

À l’opposé, si «Kollektive Kreativität» apparaît comme une exposition plus floue dans ses contours théoriques, elle place clairement le commissariat d’une exposition finie dans ses priorités. Ce qui est un véritable défi que relève le groupe de commissaires de Zagreb qui en est à l’initiative, WHM (What, How & For Whom), et qui parvient à réactiver des démarches qui relèvent de l’ordre de l’éphémère et du contextuel. Si le projet ne place pas d’entrée les questions politiques dans son programme, celui de montrer des pratiques artistiques collectives menées dans le monde entier ces quinze dernières années le ramène inévitablement sur ce terrain par la nature des réflexions et des œuvres engagées par ces groupes. Fait tout aussi important pour un visiteur américain ou ouest-européen, l’exposition de la Kunsthalle Fridericianum est la première à jeter un regard historique et prospectif sur les nouveaux groupes qui n’ont cessé de se développer dans les pays de l’ex-bloc communiste. À côté des biens connus Art & Language, General Idea, Gilbert & George, ce projet présente donc quelques pratiques de résistance menées par des collectifs d’artistes qui ne peuvent souvent entretenir qu’un rapport de suspicion avec l’organisation politique et, ou, étatique de la collectivité. Une démarche qu’on retrouve aussi dans le travail de groupes issus d’autres parties du monde, comme Grupo de Arte Callejero qui intervient depuis 1997 dans l’espace public de Buenos Aires pour marquer les instances de répression à l’aide d’affiches, de graffitis et de logos représentant, par exemple, des hommes-cibles. Si certaines propositions peuvent paraître rétrogrades par leur manière d’embrasser le politique de manière naïvement démiurgique, d’autres témoignent de la difficulté de mener un activisme artistique à une époque où celui-ci paraît tant vain qu’enclin à dérapier vers un dogmatisme protéiforme. Ainsi la plate-forme réflexive

et créative russe «Chto Delat?/What is to be done?» qui part, non sans détournement critique, de la célèbre interrogation pour analyser le contexte de l’évolution culturelle et politique de la société russe depuis la dictature soviétique et, plus généralement, le rôle de l’intellectuel et de l’artiste dans un monde de plus en plus dominé par le néolibéralisme et par le nouvel autoritarisme sécuritaire. Davantage abreuvés, dans leur première jeunesse, à la culture de consommation qu’à la pratique de la dialectique, les membres du jeune groupe moscovite Radek Community poussent la subversion le plus loin que cela leur est possible. L’accrochage d’une salle qui leur est dédiée semble critiquer le paradoxe d’exposer dans un musée (qui est le principal lieu d’exposition des Documentas) des actions éphémères et donc seulement partiellement perceptibles par le visiteur de l’exposition. Aménagé en sous-réplique de mausolée, leur espace prend ainsi une dimension ironique qui ne retire cependant rien au caractère cathartique et jubilatoire de leur pratique. De slogans détournant à la fois la culture capitaliste de masse et la propagande de l’époque soviétique en actions aptes à provoquer une prise de conscience civique, le groupe n’est jamais exempt d’humour suffisamment concerné par son propos pour ne pas tomber dans le cynisme. Dans la salle dédiée à ce collectif sont ainsi retransmises les manifestations organisées dans les rues de Moscou qui l’ont fait connaître au début de la nouvelle décennie. Comme une action de 2004, consistant à placer une banderole monumentale sur le mausolée de Lénine pour appeler au boycott des élections présidentielles en raison d’irrégularités électorales. Radek Community parvient ainsi à incarner toute l’actualité des stratégies de création collective.

Malgré leurs limites respectives, ces deux projets ambitieux ont, entre autres, le grand mérite de reconsidérer certaines problématiques typiques de la modernité (ici l’engagement de l’art et des artistes) qui ne sont pas solubles dans leur critique et leur relativisme tels que le post-modernisme a pu en proposer. Mais à l’inverse, cela ne retire sans doute en rien à la permanente nécessité de ce relativisme. C’est sur ce point que «Die Regierung» et «Kollektive Kreativität» semblent dépasser ce clivage historique et s’ancrent dans une optique différente, comme bien d’autres réflexions et créations d’aujourd’hui : celle d’un après-postmodernisme esthétique.

> Frédéric Maufrais

L’auteur est critique indépendant, il vit à Paris.

fmaufrais@mageos.com

out in the face of a repressed, profoundly conservative, and deeply Catholic Austria of today, not to mention a world in which the American empire is running an endless war on terrorism of its own creation; some of the most destructive weather disasters on record have struck, reeking not only of an impending global warming nightmare but of wrenching loss of life; and Sudan's and Nigeria's problems rate as just part of a ceaseless list of horrible et cetera buried somewhere in the nightly news report, if mentioned at all (and likely forgotten by the time this review makes it to press).

Meanwhile, in New York City, the pink rabbit's much less abject brethren have been multiplying like, well, rabbits. Cartoon animation, coloured marker drawings, giant fuzzy black bears, and kewpie doll figures run around the Chelsea playroom like a bunch of kids who've had too much birthday cake. The grownup world seems to have gotten the slip, the run-around, the blank stare, the old switcheroo at many galleries, where artists—male, on the whole, though what to make of that?—have retreated to kiddieland styles and pictorial subjects in search of a filter through which to process wildly different vital matter, none of it of the sort typically directed at anyone under the age of majority, none of it really about anyone under the age of majority.

In *Lennon Sontag Beuys* (2004), Kota Ezawa screens *South Park*-style animated audio/video loops of John Lennon interviewed during his and Yoko Ono's 1969 bed-in for peace at an Amsterdam hotel; of Susan Sontag lecturing in 2001 at Columbia University on images of violence; and of Joseph Beuys speaking in 1974 at the New School on his thesis of social sculpture. The triptych plays simultaneously and cacophonously, reducing three critical players in the recent history of cultural protest to an appealingly repackaged sound bite of flat, adolescent colour blocks. The speakers' physical accessories—Lennon's granny glasses and long beard, Sontag's dark hair and sophisticated scarf, Beuys's fedora—solidified here as geometric elements, render their respective images all the more iconic. Simplified quotations on both a visual and a content level, *Lennon Sontag Beuys* graphically exaggerates and further elevates the kind of sieve through which we too often prefer to trickle our information and inspiration: *South Park*, the cartoon show for adults. Treacherous criticism is so much easier to take in the ironic, pared-down form of plastic fiction, in the guise of a kid's program.

Part of the irony of a television show like *South Park* involves the conscious naïveté with which it appropriates an immature representational style, in its case cut-out, two-dimensional cardboard paper shapes. Artist Tam Ochiai quotes an alternate kindergarten genre, the coloured pencil drawing, and using this method has made paintings and works on paper that paradoxically explore issues of colour field and geometric abstraction through the effortless forms of the sketchy kitten and little girl. During the summer of 2005, he contracted with children to do the reprocessing themselves, inviting two groups of New York City camp kids to "copy" his work onto the walls of Team gallery using coloured pencils. Inspired by this base layer, he then crafted a number of new pieces to be hung overtop and alongside the children's handiwork, thereby entangling a Möbius strip of relations between authentic kid drawings and authentic Ochiai ones, between sincerity and calculated quotation, between the desire a child feels to please an adult and the desire an adult (artist) feels to please an adult (viewer) by means of the familiar, easy patterns of youth.

Yoshitomo Nara, like Ochiai, consciously quotes the drawing styles of children in his prolific pictures of big-eyed little girls. His colour marker sketches, however, eschew sweetness in favour of rock n' roll mischievousness, depicting knife-wielding, devil-eyed kewpie dolls infectiously mocking any demands of good behaviour. In his exhibition at Marianne Boesky, Nara wields tight control over these lovely brats, building two separate showcases in which to contain them. The larger environment, *Chelsea White House* (2005), a salvaged-wood shack, is tricked out like a mini-studio, complete with drawing table, work in progress, *kawaii* trinkets, and crushed beer cans. Finished drawings are taped salon-style to the walls. Viewers peek at the scene from a kid-size balcony, through a low peephole, or via a window under whose sill the artist has graffitied the angry-teenager warning: STAY OUT STAY BACK. Nara's faux studio dramatizes his rebel kid characters into a closed world in which he can sequester himself, and which we too can now visit, ever eager to forget or infantilize what's going on in the adult world outside.

Despite these current examples from the fall Chelsea roster, visual forms borrowed from the nursery room are not inherently bereft of adult affect. The exhausting abjection of Gelatin's beaten-down stuffed rabbit makes this grossly clear, as does the work of artists as diverse as Sally Mann, who made deeply honest and complex photographs of her own children, and Zbigniew Libera, who fashioned concentration camps out of Lego blocks. The recent work of Kota Ezawa, Tam Ochiai, and Yoshitomo Nara, on the contrary, traffics in the absence of the adult and the affecting, frolicking in the lightness suggested by—but by no means implicit in—their choice of youth-seeking materials and formats. Perhaps Nara most aptly symbolizes their mutually regressive tactics in his unintended nod back to Gelatin's giant pink bunny and the Actionists' constant crucifixion performances: a worn teddy bear hung, arms outstretched, above the false exit door of his studio. > LORI WAXMAN

The author is an independent critic and doctoral student at the Institute of Fine Arts, New York University. She lives in Brooklyn.



JOAN JONAS, *ORGANIC HONEY'S VISUAL TELEPATHY*, NEW YORK, 1972; PHOTO: GIANFRANCO GORGONI, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE YVON LAMBERT, PARIS ET NEW YORK.

Joan Jonas

Jeu de Paume (Hôtel de Sully)

Le Plateau

Paris

8 juin - 28 août

La difficulté de remonter des œuvres corporelles est majeure quand il n'en reste qu'une documentation fragmentaire. Mais si on regarde des photographies de *Oad Lau*, la première performance de Joan Jonas qu'elle réalise en 1968 (avant cinq autres *Mirror Piece* réalisées entre cette

année-là et 1971), on comprend déjà à quel point le travail de l'artiste est transversal. Partant d'un jeu visuel : le regardeur se reflète sur les corps des interprètes de la performance revêtus de miroirs, il s'agit aussi ici de conceptualiser un rapport à la vision de l'autre, au voyeurisme et au désir. Alors que cette pièce annonce comment Jonas réalise des performances qui sont de véritables sculptures corporelles marquées par les expérimentations minimalistes des chorégraphes de Lucinda Childs et d'Yvonne Rainer. Une dimension verbale et sonore peut également s'adjoindre à cette expérimentation : pendant une *Mirror Piece*, Joan Jonas déclame des extraits de *Labyrinthes* de Jorge Luis Borges relatifs au thème du miroir. Avec cette œuvre fondatrice, dont on retrouvera le dispositif de manière récurrente dans les travaux ultérieurs, on est donc mis en présence avec la quasi-totalité des champs disciplinaires que l'artiste aura embrassés jusqu'à aujourd'hui, si l'on excepte le film et la vidéo. En effet, dès 1969 Jonas filme avec un Portapak (la première caméra vidéo portable de l'époque) et retranscrit en 1968 sa première performance par un film 16mm muet, *Wind*, dans lequel des femmes affublées des fameux morceaux de miroir mènent une lutte métaphorique contre le vent pour faire des gestes quotidiens, comme par exemple se revêtir d'un manteau.

Si une documentation abondante sur *Organic Honey's Visual Telepathy* occupe le plus grand espace de l'Hôtel de Sully, de manière problématique, le regardeur parvient difficilement à se représenter une reconstitution. Dans cette performance de 1972, reprenant un film du même nom de 1971, se situe pourtant un nœud important de l'œuvre de Jonas, tant les références au minimalisme présentes dans les premiers travaux cèdent le pas à un baroque qui ne va pas sans rappeler les films de Maya Deren et en particulier *Meshe of the Afternoon*. Dans *Organic Honey's Visual Telepathy* Joan Jonas se représente en une figure énigmatique dansante et affublée d'une couronne de plumes de paon et de pierres précieuses, alors que plusieurs œuvres sont réalisées à partir de rites menés dans le film initial : empreintes d'objets dessinés, vidéo sur le mouvement d'une cuillère émettant un son lancinant. Le rapport au féminisme est ici plus qu'explicite, même s'il repose davantage sur la création d'une fiction poétique évoquant les rôles que joue la femme dans la société de son époque que sur un discours critique en tant que tel. Mais il s'agit aussi de mettre en scène un imaginaire personnel, tel que Jonas l'explique dans un entretien avec Joan Simon : « *Organic Honey* était le nom que j'avais donné à mon alter ego. Je trouvais la vidéo très magique et je m'imaginai moi-même en sorcière électronique faisant apparaître les images » (*Joan Jonas Performance Video Installation 1968-2000*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2001). On retrouve cet imaginaire dans deux autres films plus récents montrés au Jeu de Paume, *Waltz* et *Volcano Saga*. Ce dernier est réalisé d'après un récit traditionnel islandais du XIII^e siècle



RADEK COMMUNITY, *MANIFESTATIONS*, CONÇU PAR MAXIM KARAKULOV, RÉALISÉ PAR RADEK COMMUNITY, MOSCOU, 2000.

témoignant une fois de plus de la polyphonie des cultures présente dans la totalité de l'œuvre de l'artiste qui n'a donc eu aussi de cesse d'explorer toutes les possibilités d'une transversalité linguistique.

Au Plateau, c'est le choix de montrer une facette actualisée des problématiques de Jonas qui a prédéterminé l'accrochage. Trois modules intitulés « My New Theater » réalisés de 1997 à 1999 ont cela de saisissant qu'ils opèrent complètement l'intégration du référent filmique dans des mises en scène corporelles jouant avec la représentation picturale et l'espace du tableau. Ce qui permet de mieux saisir l'apport significatif de la pratique de l'artiste au médium vidéo dont l'utilisation serait une sorte d'*expanded cinema* inversée. Chez Jonas il ne s'agit pas de dépasser les images animées en les hybridant avec le gestuel, mais plutôt de ramener la danse, le théâtre, la tridimensionnalité plastique et la parole à la frontalité de l'espace cinématographique en tant qu'espace de représentation permanent et apte à toucher des individualités. Ce qu'elle explique d'ailleurs ainsi à Simon : « [...] C'est ce que j'ai apporté aux travaux vidéo. Cela n'était pas du théâtre, pas non plus de la danse, cela était davantage du cinéma auquel s'ajoutaient le cirque et le show magique. J'essayais de sortir de la sphère de l'art pour trouver mon imagination ». Des références à l'art sont aussi réinter-

prêtées et souvent présentes, comme l'*Ursonate* de Kurt Schwitters dans *My New Theater III*. Mais il est vrai que les deux œuvres procèdent d'un cheminement parallèle : alors que Schwitters intègre des « sons primitifs » dans la poésie, Jonas prend des gestes munis d'une valeur anthropologique (par exemple tracer des visages à la craie sur des pierres en forme de tête) et les promeut au rang de scènes constitutives d'un film d'un genre différent.

Dans le parcours de l'exposition du Plateau, *Mirage*, une installation constituée d'anciens films et performances, brille aussi par sa permanente actualité. Qui est plus que cette redistribution, constituant une rétrospective à elle toute seule, mène à des salles où sont exposées les recherches d'artistes plus jeunes choisis par Joan Jonas ; il semble n'y avoir aucune cassure chronologique entre des travaux réalisés à trente ans d'écart. Si les œuvres de Narda Fabiola Alvarado, Sung Hwan Kim, David Maljkovic et Seth Price montrées isolément poussent à en apprendre davantage sur ces artistes tous nés dans la décennie 1970, l'artiste d'aujourd'hui la plus probante de l'exposition quant au mélange des langages reste encore et toujours Joan Jonas. > Frédéric Maufra

L'auteur est critique indépendant, il vit à Paris. fmaufra@mageos.com

In absentia

Centre d'art Passerelle Brest 22 juin – 15 octobre

« I think it would be better if I could weep. » [« Je pense que ce serait mieux si je pouvais pleurer. »]. Titre de la vidéo de The Atlas Group (Beyrouth) présentée à l'exposition « In absentia » au Centre d'art Passerelle de Brest, la formule – en ce qu'elle manifeste ce qui ne peut pas être (à savoir l'expression d'une douleur), en ce qu'elle dit le regret d'une situation d'impuissance sans pour autant exclure sa réversibilité – est éloquente ; étendue à l'ensemble des œuvres présentées, elle donne son relief à cette absence convoquée par le commissaire Stephen Wright, dont on pourrait penser dans un premier temps, du fait de la diversité des propositions (de l'absence du corps, de l'autre, à l'absence de l'auteur et de l'art lui-même), qu'elle relève principalement d'un agencement thématique.

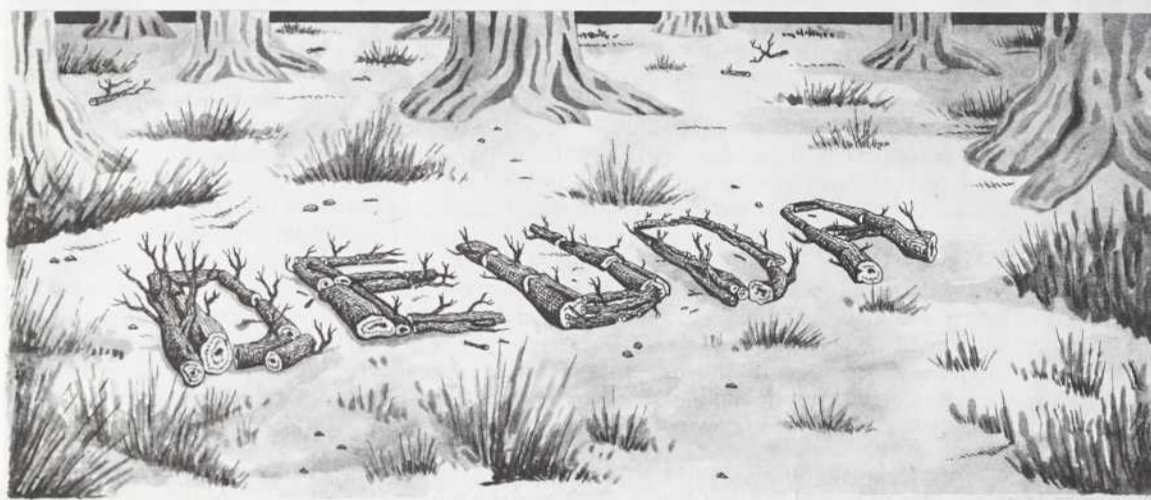
Il semble au contraire qu'une logique implicite s'installe au fur et à mesure du parcours, tenant les œuvres les unes aux autres pour nous faire toucher du doigt la nature de l'absence en question. Et celle-ci, paradoxalement, pourrait bien trouver sa raison d'être dans l'un des partis pris annoncés, qui, selon les mots du commissaire, consiste à « établir une généalogie alternative de l'installation

vidéo [...] en vertu de ses liens profonds et cachés avec le dessin et le graphisme. » Bien que l'exposition convoque des œuvres strictement graphiques, tels les immenses dessins au fusain sur calques de Miriam Cahn (Bâle), dont la suspension diaphane dans l'espace du centre ne fait que souligner l'inscription forcément lacunaire du souvenir, ou encore les boîtes imaginées par Alan Storey (Vancouver), qui ont produit pendant le voyage de Vancouver à Brest, les dessins sismographiques de leur trajet marin à travers un traceur conçu par l'artiste (déléguant son geste à la machine), ce qui pourrait unir de telles œuvres aux pièces vidéographiques ne se donne pas avec évidence. La parenté, si elle existe en effet, n'est pas ou peu formelle, mais parvient à trouver son efficience dans la logique processuelle de l'œuvre.

Tout tracé distingue, ouvre un couloir au sein de masses amalgamées, interfère dans le plein pour instaurer une discontinuité : en cela, il est aussi ce geste qui indique, qui oriente, faisant affleurer du sens. Dans la vidéo d'Anri Sala (Tirana), *Intervista* (1998), l'artiste tente de redonner du sens, précisément, à un court film retrouvé

about	2
about PAIN	absolve PAIN
	absorb PAIN
above PAIN	abstain PAIN
	abstemious PAIN
above PAIN	abstention PAIN
abrasion PAIN	abstinence PAIN
abrasive PAIN	abstract PAIN
abreast PAIN	
abridge PAIN	stract PAIN
abroad PAIN	absurd PAIN
abrupt PAIN	abundance PAIN
abscess PAIN	abuse PAIN
abscond PAIN	abuse PAIN
absence PAIN	
	abysmal PAIN
absent PAIN	abyss PAIN
	academic PAIN
absent PAIN	
absentee PAIN	
absolute PAIN	academy PAIN

MLADEN STILINOVIC, DICTIONARY – PAIN, DÉTREMPE SUR PAPIER (DÉTAILS), 2000-2003, 18 x 13 cm ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.



EDUARDO MOLINARI, DEUDA, ENCRE ET CRAYON SUR PAPIER, 2005, 10 x 24 cm ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

Translation

Palais de Tokyo Paris June 23 – September 18

Through her empty and cinematically tedious film *Lost in Translation* (2003), Sofia Coppola has forever besmirched the term "translation" in any artistic or cinematic context. With no less venom, *Lost in Translation* provides one important insight about human relations. Translation has little to do with one thing finding its equal, but marks the moment at which intelligibility between two things (objects, people, words) is all but lost, having instead to be remade. This same moment of loss arises upon entering the "Translation" exhibition at the Palais de Tokyo.

As one is handed a little map of the floor plan, which identifies the installations of artworks scattered throughout the cavernous *palais*, the typical mode of traversing a museum space is immediately undermined. The cold natural lighting against the vast cement floor produces a kind of collective experience of vertigo among the viewers ambling somewhat haphazardly through the space. An assemblage of art objects, posters, and otherworldly creatures stands at the ready, waiting for visitation. The first of these is Takashi Murakami's child-sized cyborg/mannequin *Inochi* (2004), depicting a little blue and flesh-toned alien reminiscent of a more famous Hollywood extraterrestrial cousin. Although he is clearly synthetic, the alien is filled with a strange, almost perverse affect, and is punctuated by the tiny though prominent uncircumcised penis that extends from his space armour. Across from this small, bewitching creature is a painting by Verne Dawson, *Massacre of Little People by the Big People* (2002-03). Despite being rendered with folk-art naïveté, the scene is nearly classical in its depiction of a bloody battle on a cold winter day; again, it features alien-like creatures. There is something histrionically biting about the painting, substituting a sentimentalized story of overcoming with a raw look at what really happens to underdogs. Along the same wall is a painting by Shahzia Sikander, *Veil 'n' Trail* (1997), picking up similar themes in what appears to be some kind of Arabic circus infused with sickly brown tones. Completing the wall of abjection-themed paintings is Matt Greene's *666* (2004), composed of thousands of patterns of "666" with gothic garage-band rockers, and an oddly out-of-context chicken with a

guillotine. Together, though some of the smallest works in the show, the paintings capture the feeling of playfulness and mock-tragedy that characterizes the exhibition as a whole.

The appearance of small creatures endowed with enormous emotive power is an exciting, though perhaps unintended theme of the exhibition. Like the Western call-and-response equivalent to Murakami's anemic, Asiatic alien, Ashley Bickerton's *F.O.B.* (1993), is a big dumpy ball of flesh awash in blues and pinks placed atop of a long stake. *F.O.B.* gives the impression of being a skewered pig's head à la *Lord of the Flies*, yet it is unclear whether *F.O.B.* is modelled on human or animal form. However, placed in such close proximity to Murakami's potent and eerie alien, this work seems to be the curators' commentary on defeat. Mike Kelley's *Brown Star* (1991), a bundle of brown stuffed animals hanging from a high string, is one of the highlights of the exhibition. The simple cluster of dirty toys appears at once to be a ball of sexualized carnage and a lazy taxidermy trophy. Kelley's work has always teetered between the amplified domestic pathology of Paul McCarthy's installations and a certain brand of sweetness. *Brown Star* is no different in that its lightheartedness quickly falls away, forcing its viewer to parse out the uncomfortable import. Creating a similar effect are Chris Ofili's sculptures, *Blue Moon* and *Untitled* (both 2005), made up of silver and blue Afro-centric figures. The sculptures are arranged symmetrically, the figures squatting, facing one another, their polished baboon-like asses producing shiny defecation. The comic and racially charged elements of the work are complex and, like Kelley's *Brown Star*, do not reduce the import to a one-liner.

In a world populated by aliens and stuffed-animal orgies, Kara Walker's *Being a True Account of the Life of N.* (1996), a series of cartoonish, silhouetted antebellum images of white-on-black insult, comes off as being sadly unappealing, embodying a misplaced pathos. Unlike the layered comic/tragic appeal of Ofili's sculpture, Walker's installation appears too simplistic or obvious. In a separate room from the exhibition space is Jeff Koons's *Moon*

(1994-2000), a large silver balloon mounted on the wall. Along with a few other pieces by Koons, this section of the exhibit seems both spatially and thematically disconnected from its core, proving to be one of the most confusing parts of the show. In a similar way, Vanessa Beecroft's *VB 48, Palazzo Ducale, Genoa, Italy* (2001), a large glass-covered photo of a performance involving similarly dressed women of various colours, shapes, and sizes, is washed out by its unfortunate placement in a space with so many competing works. One of the most arresting installations is Nari Ward's *Amazing Grace* (1993), which is comprised of a room filled with dust-covered, dilapidated baby strollers and speakers projecting the hymn "Amazing Grace." The effect is haunting, and no matter where one is in the space, there is a constant awareness of the installation. On the facing wall of *Amazing Grace* are several pieces by Christopher Wool, including *Untitled (Comedian)* (1989). This curatorial touch is either a real effort to juxtapose the sterile look of Wool's block-lettered poster, or an oversight concerning the affective power of Ward's installation. Either way, Wool's piece is all but swallowed by the emotional energy of *Amazing Grace*. Much like the process of translation itself, "Translation" leaves its viewers wonderfully confused, drifting aimlessly in a space of imagined intelligibility. > Todd Meyers

The author is a Ph.D. candidate in Anthropology at Johns Hopkins University in Baltimore, Maryland.



FOREGROUND: YINKA SHONIBARE, DRESSING DOWN, 1997; BACKGROUND: M/M (PARIS), THE M/M WALLPAPER POSTER 1.5; BALenciAGA (ANNE-CATHERINE, DELFINE, CHRISTY, MELIA), 2000-2002; MOQUETTE [ÉTIENNE-MARCEL], 2002; PHOTO COURTESY THE PALAIS DE TOKYO, PARIS.

d'extraits de journal intime témoignant de la quête de Sanja Ivekovic (Zagreb) pour retrouver le numéro de tatouage de sa mère déportée à Auschwitz, les mots se succèdent, révélant tour à tour une perte subie ou nécessaire. Mais le langage ne constitue pas un simple palliatif, il ne comble en rien le vide supposé. Il en est plutôt le nerf, le fil rouge autour duquel s'enroule l'absence. S'il est vrai que dans l'installation de Ilana Salama Ortar (Tel Aviv) l'image de cette pierre frontière délimitant territoires libanais et israéliens exerce à elle seule une terrible fascination, c'est bien le film à ses côtés, explicitant le vol de terres par les Israéliens (vol stigmatisé par le dénuement progressif de la borne), qui lui offre une telle propulsion à cristalliser les enjeux. Tandis que notre regard suit sur l'écran la ligne qui sépare terres pauvres et arables, notre oreille recueille ainsi les paroles seules susceptibles d'en dévoiler la signification profonde. Il convient de discerner mot et graphisme, langage et tracé; mais l'un et l'autre, à ce moment-là, s'avèrent essentiels, par la retraite même qu'ils dictent au visuel. Tout comme les mots au crayon d'Eduardo Molinari, ou le bateau en fil de fer installé par le collectif neuroTransmitter (New York) à l'entrée de l'exposition, et dont le dessin mural se fait conducteur des émissions de Radio Caroline (un bateau de radiodiffusion pirate contestant le monopole des radios d'État qui a émis, pendant deux décennies à partir de 1964, au large des côtes bretonnes et anglaises, afin d'échapper à la lé-

gislation en vigueur à l'époque), lignes, dessins, textes ou voix viennent « zébrer » la surface des choses, provoquant l'interruption de toute surenchère visuelle pour lui préférer un gain de sens, et ce, dans la réserve paradoxale de l'écoute et de la lecture.

Comme le laisse penser l'exposition, la « sursignification » du monde peut mener à un état culminant de déroutement; de fait, aussi sûrement s'impose une réponse, et celle-ci n'a d'autre choix que de se faire par l'absence. *La Main courante* (2005) de Sébastien Vonier (Rennes) qui monte le long du mur est impraticable, mais cependant elle s'entête à poursuivre son ascension. Si l'histoire aujourd'hui ne nous permet plus de pleurer, pour reprendre la phrase de The Atlas Group, alors, en attendant des jours meilleurs, une retraite peut sembler préférable. À la manière dont cet agent de sécurité, censé contrôler la promenade du bord de mer de Beyrouth, détourne les yeux, laissant derrière lui la foule pour filmer la trajectoire du soleil couchant, « In absentia » propose une sorte de vacance de la surveillance. Aux antipodes de la disparition, la vacance, on le sait, est de nature tout aussi provisoire que vitale. > Nathalie Delbard

L'auteure est maître de conférences en arts plastiques à l'UFM de Lille et critique d'art spécialisée en photographie contemporaine.

nathdel@club-internet.fr



FRANCIS ALÿS, *AMBULANTS I*, 1992-2002, PROJECTION DE DIAPPOSITIVES, DIMENSIONS VARIABLES; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE LA LISSON GALLERY, LONDRES.

Francis Alÿs	Walking Distance From the Studio
Kunstmuseum	Wolfsburg
4 septembre – 28 novembre 2004	
Francis Alÿs	La Cour des Miracles
Musée des Beaux-Arts	Nantes
8 janvier – 8 mars	
Museu d'Art Contemporani	Barcelona
27 mai – 29 août.	
Rirkrit Tiravanija	Tomorrow is Another Fine Day
Musée Boijmans Van Beuningen	Rotterdam
4 décembre 2004 – 6 février 2005	
L'ARC / Musée d'Art moderne de la	
Ville de Paris	au couvent des Cordeliers
Paris	10 février – 20 mars
Serpentine Gallery	Londres
1 ^{er} juillet – 31 août	

Comme le précise Francis Alÿs, *Walking Distance from the Studio* comprend « tout ce que j'ai vu, entendu, fait ou défait, compris ou mal compris dans un périmètre de dix pâtés de maisons autour de mon atelier, dans le *Centro Historico* de la Ville de Mexico ». Lors de l'exposition de l'œuvre, l'importance accordée au son donne corps à la récréation de l'ambiance urbaine du Zócalo, entre tintements de cloches de la cathédrale, vrombissements de moteurs, paroles et brouhaha autochtones. Alors qu'au Kunstmuseum de Wolfsburg, le dispositif d'exposition divise l'espace « cube blanc » des salles par l'aménagement de structures en bois, invitant le visiteur à cheminer de manière très spécifique

en l'amenant parfois à gravir quelques marches d'escaliers pour accéder aux œuvres, au Musée des Beaux-arts de Nantes, on propose un agencement plus classique, mais sous un nouvel intitulé « La Cour des Miracles ».

Si la marche, chez Alÿs, est l'occasion d'observer le contexte urbain, elle est avant tout le temps lent du processus d'élaboration des idées autour d'un thème, sujet à diverses variations (peinture, vidéo, photographie, fable, carte postale). Comparées, à tort, aux dérives psychogéographiques situationnistes, chacune des marches d'Alÿs vise un but, l'aboutissement d'une action « linéaire » (*Paradox of Praxis*, 1997 : pousser un bloc de glace jusqu'à sa fonte complète) ou la boucle déambulée d'un aller et du retour subordonné au moyen choisi pour tracer son chemin, par exemple à l'aide d'une coulée de peinture (*The Leak*, São Paulo 1995, Gand 1995, Paris, 2003).

Les tableaux peints, quant à eux, libèrent une atmosphère singulièrement atemporelle : Alÿs agit par retranchements successifs de détails et amène le sujet à une extrême simplicité, presque aphoristique. Au regard des ébauches et des croquis, l'artiste lève le voile sur une méthode de travail particulière, où le papier calque permet de retravailler aisément une composition, de choisir précisément la pose d'un protagoniste, lors d'une chute par exemple.

Outre la récurrence de plusieurs motifs dans les peintures (chute, représentation de trois quarts dos, quasi absence d'expression des visages, etc.), l'œuvre atteste d'un travail par séries, un peu comme si l'artiste s'engouffrait dans l'atmosphère d'une idée fixe et qu'une fois le sujet alimenté, il le livrait par bribes au public, tel qu'avec les séries : « Walking a painting » (1992, 2002), « Déjà Vu » (1993-1996), « Sleepers » (1997, 1999-2001, 2002). Avec « Ambulantes (Pushing and Pulling) » (1992-2002), il s'agit d'un document de la réalité sociale urbaine mexicaine, véritable spectacle de diapositives qui montre les transports ambulants de toutes sortes de choses, souvent rocambolesques, au moyen de chariots de fortune.

Rirkrit Tiravanija présente une première rétrospective, « Tomorrow is Another Fine Day », pour le moins spéciale puisqu'elle se donne sans œuvres. À Paris, l'ancien réfectoire du Couvent des Cordeliers, lieu d'exposition du musée d'Art moderne de la Ville de Paris pour la durée des travaux des bâtiments de l'avenue Roosevelt, accueille la reconstitution de l'espace intérieur du musée. Trois modes de visites sont proposés au choix du visiteur : un guide conférencier donne les explications de l'artiste; un comédien interprète le fantôme du récit écrit par un complice de longue date, Philippe Parreno; finalement, le visiteur erre dans l'espace vide du lieu d'exposition et pose l'oreille de temps à autre contre une paroi d'où s'échappent les paroles de l'écrivain américain de science-fiction Bruce Sterling, un des fondateurs du mouvement cyberpunk. Tiravanija et les commissaires des lieux d'exposition ont sélectionné plusieurs pièces produites sur la période de 1989 à 2002 qui permettent de cerner son parcours artistique, dont *Untitled 1989* (), première action très critiquée à la Scott Hansen Gallery à New York, où quatre socles présentaient les restes d'un curry vert cuisiné tous les trois ou quatre jours par l'artiste, ainsi que les cadavres de cartons de jus d'orange et des canettes de bière; *Untitled 1991 (blind)*, première exposition personnelle à New York dans l'ancienne galerie de Randy Alexander, avec le lot d'enveloppes renfermant les minicassettes audio sur lesquelles Tiravanija est censé s'être enregistré vingt-quatre heures sur vingt-quatre pendant toute la durée de l'exposition, et dont l'ensemble a été scellé dans des boîtes qui ne pourront être ouvertes que de manière posthume; *Untitled 1996 (Tomorrow is Another Day)* au Kunstverein à Cologne, réplique de l'appartement new-yorkais de l'artiste accessible au public comme lieu de vie, jour et nuit, pendant la durée de l'exposition.

A contrario de l'image anecdotique de cuisine thaïe souvent citée, Tiravanija centre son intérêt sur la relation art et vie, et amène le public, l'institution et l'œuvre d'art à se redéfinir. La création de situations privilégiant la relation des gens à l'art questionne les registres d'expériences artistiques susceptibles d'être proposés aux publics. Le rôle actif du visiteur est toujours un présupposé chez l'artiste, soit les œuvres impliquent l'invention d'images mentales, soit la convivialité dégagée par le contexte incite au contact. En important la domesticité dans l'institution (privée ou publique) par des conditions d'accès maximal (ouverture vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sept jours sur sept), Tiravanija interroge le seuil de permissivité dans l'expérience et l'expression de l'activité artistique contemporaine. Tout en reconnaissant à l'institution un rôle essentiel, puisqu'elle est le lieu d'accueil où l'œuvre prend vie, l'artiste pousse le lieu, la logistique et la subvention à la reddition, l'amenant à modifier le mode de gestion interne (gardiennage et normes de sécurité). On constatera cependant qu'il est moins question de la démonstration du pouvoir de l'artiste (souvent absent) que de travailler la frontière entre l'art et la vie.

Le caractère socialisant et relationnel de l'œuvre est source d'intérêt chez les deux artistes. Alors que le théâtre social de la rue comme lieu de vie est au centre des observations d'Alÿs, la création échappe à sa seule individualité lorsque l'artiste fait œuvre collective avec les peintures réalisées par les *rotulistas*, ou lors de l'implication de volontaires (*The Modern Procession*, 2002; *When Faith Moves Mountains*, 2002). De leur côté, les situations créées par Tiravanija interrogent comment de plus en plus de personnes sont impliquées dans un processus artistique et incitent au contact social (se restaurer, se reposer, etc.), de même que les lieux recréés (appartement, studio d'enregistrement, supermarché).

L'anecdote est bien présente chez Alÿs par la réalité sociale mexicaine, dont les conditions de vie exigent une réinvention de soi au quotidien, et chez Tiravanija comme prétexte à l'exotisme et au relationnel; elle est au fondement de la simplicité de l'expression adoptée par les artistes.

Une vision commune de l'œuvre d'art, intrinsèquement utopique, semble aussi rapprocher les deux artistes. L'énoncé générique de l'œuvre de Tiravanija formule la rencontre utilitaire de l'aspect expérimental et du caractère improvisé, et renvoie concrètement à *The Land*, un projet initié en 1998 sur un terrain du village de Sanpatong près de Chiang Mai en Thaïlande, auquel contribuent des artistes, architectes et chercheurs, pour améliorer les conditions sociales de la vie quotidienne. La boucle et la répétition chez Alÿs confèrent à l'œuvre quelque chose d'absurde – puisque ce qui ne se termine jamais peut recommencer jusqu'à l'épuisement sans cesse différé, ce qui correspond à nier la dimension temporelle de la vie et, dès lors, exprime un pied de nez au sort pour conjurer l'inéluctable.

> Cécilia Bezzan

L'auteure est historienne et critique d'art indépendante, elle contribue régulièrement à la revue belge L'Art Même. Elle vit et travaille à Paris.



As the Art Gallery of Ontario undergoes an extensive renovation, the mood of the institution is in flux, a mood that clearly influences the exhibitions chosen for this period of transition, in which the gallery itself is treated as a *swing space*. Navigating one's way through the temporary side entrance, as the front is closed off for construction, one finds the makeshift ticket counter. One can then proceed into Seth's first solo exhibition. As a prominent Canadian cartoonist, Seth has received much acclaim for his graphic novels and comic books, particularly the two-part book *Clyde Fans*, which centres on the old Clyde Fans Company store at 159 King Street that is the focus of this show. It is this imaginary metropolis that literally confronts the viewer as he or she enters the exhibition space.

A miniature model of the fictitious town of Dominion—through which the character Simon Matchbook passes in the pages of *Clyde Fans*—dominates the centre of the gallery, allowing access from all sides. Constructed mostly out of corrugated cardboard, this paper town is arranged



SETH, PAGE FROM *CLYDE FANS*, PART 1, 1997, INDIA INK, GRAPHIC WHITE, BLUE NON-REPRODUCIBLE PENCIL, GREASE PENCIL, MAGIC MARKER AND PASTE-INS ON PAPER; PHOTO COURTESY THE ART GALLERY OF ONTARIO.

in neat rows upon a large lowered surface over which one must cautiously bend in order to investigate the finer details of each structure. The most unsettling part of this vista is the feeling that one has been to this town before; several of the cartoonishly painted corrugated structures looked uncannily familiar. There is the Northern Matchbook industrial building, with an actual book of matches attached to the roof as a kind of billboard sign, as well as the Canadian Toboggan Works building, with a clock tower and the matching head office beside it in painted red brick. Despite the model's reduced, semi-cartoon state, one feels a definite disconcerting connection with reality, a reality that is difficult to pin down. One then comes to the almost schizophrenic realization that one has actually seen several of these buildings before throughout various cities and towns scattered across the province; one could vaguely recall encountering them somewhere on a journey, possibly in Toronto or London. Seth's adaptations of reality act as a bridge between our world and his imaginary graphic realm; they are seemingly fragile pieces of paper carefully constructed into a microcosm of simulated reality.

Surrounding this diminutive construct is a series of Seth's larger-scale framed comic strips, each of are were hung in sequence around the walls of the gallery. Despite the fact that the show was concentrated into a single room, it was not minimized in terms of content. Before the viewer can allow himself or herself to indulge in these images, he or she is bound to be irresistibly drawn to the battered sketchbooks displayed, like relics, under glass on pedestals methodically positioned around the space. These well-worn documents contain the original scenes that Seth sketched, erased and sketched again; they are the early working cells for his comic books and graphic novels. These documents bear witness to the rarefied working process that is undertaken for each individual segment of what will be a larger story. Seth's hand can be found in the multitude of corrections and mistakes that mark the beginnings for the rest of the works on display. Often, it is annoyingly redundant and unenlightening to show the sketchbooks of an artist with completed works on exhibit—all too often such sketches illustrate a need to fill space and the posturing of the artist as artist. In Seth's case these notebooks show the honesty of his creative endeavours and form a useful component for decoding the exhibit as a whole.

As one begins to navigate through the exhibition in a perpetual maze of back and forth examinations of drawings, sketches, and three-dimensional facsimiles, one seeks to return to the sketchbooks in order to compare the variances that occur throughout the various stages of Seth's images. One thereby interacts with the visually active language of cartooning, and its constant play of images and words through which one pieces together a narrative, like detectives deciphering a trail of paper. Seth uses a seemingly low-tech means of telling a story to construct an engaging narrative of disconnection in a world of ever-evolving machines and technology that leaves the past behind like so many dusty black-and-white photographs. These are the themes that run through the chronicles of the Matchcard brothers, as they struggle to keep their antiquated fan company afloat in a sea of encroaching advances in technology that threatens to render them obsolete. This theme is also doubled in Seth's other undertakings, including his anachronistic use of cardboard in the construction of the charmingly unsophisticated industrial city on display.

Seth draws attention to the construction of a graphic landscape that moves from a rough to an ever increasing polished presentation; this is the art of cartooning in which an unlimited amount of time is spent by the artist formulating and refining each individual element of what will become a deceptively simple comic. This is evident in the transition from the warped bases and uneven corners of the corrugated buildings, to the repeatedly corrected sketchbooks and the minute pen strokes, which are occasionally adjusted for errors even in the final framed images of the larger drawings adorning the walls. This visible process of correction is the most fascinating aspect of the show for someone who is intimately familiar with the flawlessly arranged frames presented to readers in Seth's comic books. The opening frames of *Clyde Fans* presents a cinematically cropped and montaged sequence populated with waking pigeons and sleeping buildings as one witnesses this quiet cityscape change from night to day; it is a panoramic scene which homes in on the window of a building and reveals an elderly Abraham Matchcard sleeping snugly inside. A close inspection of our copy of these pages in the graphic novel itself fails to communicate the texture of Seth's drawing techniques, visible in the framed images of the show.

This process from rough to smooth is mirrored and contrasted by the ongoing state of architectural refinement to the gallery that is taking place during the time that this display is up. Perhaps unintentionally, Seth's work causes one to think about the relationship one has to the buildings that surround the act of spectatorship. A building initially takes shape drafted on pieces of paper and constructed as models, a meticulous procedure that is stylistically repeated in Seth's exhibition and the transformation of the AGO itself. There is a corresponding intelligence governing both of these architectural constructs that begs the question of where reality finds its origins; is it in the cardboard models of the imaginary structures that begin in pen and ink or is it in the flawed depictions drafted and corrected into books? The more one wanders around comparing details, the less concerned one is with answering this question. This exhibition of Seth's work leaves one pondering the social need for simplicity and tactility in a world of ever increasing complexity, not in terms of antiquated or nostalgic memories of an idealized past, but instead through focusing on the simple moments that make up our present tense—the soft sounds of pigeons cooing, the corresponding rustle of their wings as one turns pages.

Seth imbues the architecture that populates his imaginary kingdom with the same intelligence that he uses to craft his characters. One would be hard pressed to say which plays a larger role in the stage that he sets: the buildings, such as the Clyde Fans store, or the characters, such as the failed salesman Simon Matchcard. In truth these two elements are so intertwined—like the viewer in a museum or gallery space—that it is an arbitrary gesture to examine them separately; they work together in Seth's cartoons to create a startling life-like portrait. As one walks around the area designated by the exhibition, around the town of Dominion, by the sketchbooks and graphic images, one is faced with the continuing question of human utility. How do we make use of the natural skills and talents of people, rather than just forcing them into a juggernaut of technological advance that denies our human fallibility and individuality? Within the ordered grids of the works on display one sees the Matchcard brothers overtaken by progress in the hand-drawn panels full of subtle errors that are removed in the mass-produced graphic novels. The exhibit displays the imperfection that underlies all of the perfect worlds in which we continually imagine ourselves living.

> Miriam Jordan + Julian Haladyn

The authors are writers and interdisciplinary artists living in Peterborough.



SERVET KOÇYIG, *BLUE SIDE UP* (DÉTAILS DE L'INSTALLATION), 2005; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

Giorgio Agamben dit dans *La Communauté qui vient* que l'être quelconque n'est ni rouge, ni français, ni musulman, mais qu'il est l'être tel qu'il est. Au fur et à mesure que s'intensifie le processus de mondialisation, la question de l'identité semble de plus en plus difficile à définir en termes d'origine, de mémoire, de langue et de religion même. Dans une ville comme Istanbul qui se situe aux confins de l'Europe et de l'Asie, cette question de l'identité est travaillée de toutes parts, d'autant plus que la ville connaît une accélération démographique qui situe sa population aux environs de huit millions d'habitants aujourd'hui. Une œuvre de Jeff Wall a été réalisée en 1997 à Istanbul. Elle montre une vue de la ville prise de loin, là où la ville redevient un champ. La ville semble s'étendre à l'infini. À l'horizon, on y distingue une mosquée plantée au milieu d'habitations standardisées. À l'avant-plan, un petit personnage apparaît : l'immigrant des provinces qui arrive à la ville. Ce « tableau » de Jeff Wall mêle réalité et fiction. La photographie, selon le procédé habituel de Wall, est une prise de vue réelle d'Istanbul et de ses bidonvilles envahissantes, les *gecekondu*, mais comprend des aspects mis en scène, comme l'avènement de ce quidam qui vient fouler le sol de la ville.

Cette œuvre, citée de façon très pertinente dans le livre qui accompagne cette édition de la 9^e Biennale d'Istanbul (voir la contribution de notre collaborateur Shep Steiner), nous donne les paramètres de l'exposition centrée cette fois sur Istanbul même et occupant plusieurs bâtiments dispersés dans la ville dont un entrepôt à tabac, un immeuble à bureaux ou à appartements désaffectés. Mêlant artistes istanbulites et artistes en provenance surtout d'Europe et du Moyen-Orient, dont certains ont séjourné dans la ville pour l'occasion, cette édition complexe dirigée par Charles Esche et Vasif Kortun présente une image de la réalité urbaine d'une ville que l'on peut qualifier de ville d'émergence (et qui rejoint les préoccupations de PARACHUTE avec nos numéros sur Mexico, Beyrouth, Shanghai et São Paulo). Istanbul peut se définir comme tel en ce sens qu'elle s'inscrit dans une histoire particulièrement mouvementée, aux portes d'un Moyen-Orient fortement agité par les guerres et les identités territoriales, par l'argent du pétrole et par le réveil d'un continent confronté à une modernité en accéléré. De plus, il est question que la Turquie intègre bientôt l'Union européenne.

Située donc au sein même de tous ces axes d'une grande fébrilité, Istanbul connaît une croissance démographique formidable et des transformations politiques de taille qui en font l'une des plaques tournantes de l'heure. Les artistes qui y travaillent sont dynamisés par cette situation exceptionnelle de même que ceux qui sont appelés à la traverser, ce que cette biennale leur donne l'opportunité de faire. Plusieurs thématiques de la biennale relèvent des pratiques documentaires, de l'usage du langage et du corps et de la psychogéographie. Toutes ces pratiques ont leurs modes de fabrication propres, liés à l'écriture, au langage parlé, à la gestuelle corporelle, aux modes d'enregistrement que sont la photographie, la vidéo, le film et le numérique, ainsi qu'aux objets prélevés du réel, remis en scène sous forme d'installations qui vont du micro au macro par rapport à l'espace physique même de la ville.

Dans les œuvres documentaires, on remarque en particulier l'installation de l'Iranienne Solmaz Shahbazi, *Strange Intimacies*, qui présente sur grand et petit écran des images filmées dans les banlieues périphériques d'Istanbul, dont celle de Bahçeşehir et Optimum. Ces images sont commentées par des habitants et des sociologues, dont les paroles définissent un certain art de vivre à Istanbul qui se réfère tant aux limites du cloisonnement et de l'isolement de son habitus propre qu'à l'éden que chacun tente de créer dans son intimité. Hala Elkoussy, du Caire, présente une autre installation vidéo, *Peripheral Stories*, faisant état de la vie privée et publique dans cette ville qu'elle a quittée pour Amsterdam où elle demeure présentement. Elle s'interroge sur la relation entre l'être intérieur et l'extérieur dans la vie quotidienne, images de l'environnement, des médias, objets de la quotidienneté, rapport à l'autre et à la vie, dont la complexité est modulée de maintes façons, économiquement, socialement et moralement.

Michael Blum suscite un type de questionnement similaire, dans son installation qui consiste en la recreation d'un personnage fictif de l'histoire, *Safiye Behar*, féministe-marxiste en avance sur son temps. Il la met en scène à travers ses meubles, ses photos, ses livres, comme un personnage mixant divers croisements idéologiques de l'époque, à l'image de l'actuelle Istanbul. Sur la « vérité » de ce dispositif (faussement) muséologique sur un personnage historique lui aussi faux, malgré son incroyable crédibilité, le visiteur est plongé dans le doute et s'interroge sur les paramètres de l'histoire et de l'historicisation. La compréhension de ce processus est essentielle pour quiconque s'intéresse à l'Istanbul d'aujourd'hui, aux prises avec un processus de modernisation tellement accéléré que l'histoire pourrait en être facilement évacuée ou trafiquée.

Du documentaire à la docufiction, l'exposition évolue vers des pratiques langagières et corporelles (présentées par le dessin, la photographie ou la vidéo, modes d'inscription de la parole ou du geste). Le travail de Jacup Ferri (Pristina) nous interpelle de lieu en lieu à travers de courts clips vidéo qui le mettent en scène et qui traitent de la vie d'artiste dans une situation périphérique comme la sienne au Kosovo. Comment être artiste aujourd'hui et comment l'être dans une situation où les enjeux sociopolitiques sont constamment présents en surplomb? Ferri livre ses interrogations dans un format de mise en scène extrêmement simple et sobre, mais fort convaincant. Daniel Guzman qui, de son Mexique d'origine, véhicule des interrogations semblables sur la vie, la mort, l'espoir, la peur, à travers le monde, écrit, dessine et tourne des vidéos. Dans l'une d'elles, des passants se mettent à danser dans les rues de New York. La Suédoise Johanna Billing aborde la complexité actuelle en projetant le regard de sa caméra sur des situations de quotidienneté, tel un groupe de gens qui font un démenagement, des enfants qui apprennent à chanter; sa caméra interroge le réel dans les interstices de la banalité même y faisant surgir la joie latente inhérente à l'existence. Dans un projet qui s'intitule *One per Minute, Ten in Istanbul*, Le Basque Jon Mikel Euba montre une projection vidéo de

figurants qui prennent des poses avec le paysage environnant en arrière-plan. La même série filmée ailleurs avec des habitants locaux montre les différences des gestes de chacun, une culture du corps qui varie selon individus et communautés. Yael Bartana d'Israël présente pour sa part *Wild Seeds*, une vidéo de jeunes gens filmés dans les Territoires occupés qui jouent au démantèlement d'une colonie. La dramatisation du réel permet ici une distanciation et un exutoire nécessaires.

Notons enfin l'installation du groupe Flying City de Séoul, *All-Things Park*, qui transforme en structure imaginaire de bois, à échelle humaine, des fragments d'entrevues auprès de travailleurs occasionnels employés à des projets de transformation de Séoul. Cette attitude psychogéographique caractérise bon nombre de projets de cette biennale dont les œuvres les plus marquantes cartographient les rapports multiples des individus avec des milieux de vie en transformation rapide où les traditions, les mœurs et les valeurs du passé affrontent les mutations, les migrations et la consommation du présent. Servet Koçyigit présente, pour sa part, une installation dans un appartement désaffecté qui « habite » chaque pièce avec des dispositifs évocateurs : un balais de cheveux qui, automatisé, travaille seul, un frigo qui contient des bijoux (dévalisé au moment du vernissage), une photo d'un quidam poussant une charrette qui contient un lustre de cristal.

Dans une des expositions en marge de la biennale, soit *Tekinsizunheimlich*, conçue par Ali Akay, une vidéo d'artistes kurdes, Sener Özmen et Cengiz Tekin, s'inspire de *La Rencontre* de Courbet : l'artiste en balade dans la campagne rencontre deux personnages locaux. La discussion s'amorce et les insultes fusent envers l'étranger. Celui-ci se venge en se défendant. La situation se retourne. Après cette biennale, on se demande comment se dessinera l'avenir de chacun avec la venue de l'étranger et de l'étrangeté qui surviennent en Turquie. > CHANTAL PONTBRIAND

L'auteur est critique d'art, commissaire et directrice de la revue d'art CONTEMPORAIN PARACHUTE. c.pontbriand@parachute.ca

51^e Biennale de Venise

12 juin – 6 novembre

Un retour sur les intitulés des volets collectifs des dernières biennales de Venise (« Plateau de l'humanité », « Réves et conflits », « Identité et altérité », par exemple) montre l'ouverture des organisateurs face à des choix thématiques qui sont judicieux et qui, en même temps, ratissent très large. Cette année, c'est « Toujours un peu plus loin » et « L'Expérience de l'art » qui annoncent la latitude que se donnaient les deux commissaires invités, Rosa Martinez et Maria de Corral. Honnêtement, nous croyons qu'il servirait à peu de choses de tenter de s'en tenir au sens, littéral ou caché, de ces intitulés, dont on mesure assez aisément la (grande) portée. Des déplacements d'artistes (pas tous et n'importe lequel évidemment) pourraient être effectués, par exemple, sans que le visiteur n'en soit trop heurté. Nous n'insisterons pas non plus sur le fait que les deux commissaires soient des femmes, ils sont nombreux à l'avoir fait avant nous et il n'est pas dans notre intention de commenter les expositions en dégagant quelques qualités ou défauts qui soient liés à cette conjoncture.

De l'exposition de Rosa Martinez, « Toujours un peu plus loin », qui ne se cachait pas de faire valoir des choix marqués par des convictions politiques, certaines participations pouvaient sembler naturelles, voire prévisibles, sans que la satisfaction de les voir toutefois ne soit amoindrie pour autant. Les Guerilla Girls, Louise Bourgeois et Mona Hatoum, égales à elles-mêmes, appuyaient, parfois vivement, parfois modestement, les propos implicites de la commissaire, mais toujours avec justesse. Les Guerilla Girls, cela est connu et demeure néanmoins efficace, tiennent des propos délibérément explicites et tapageurs. À l'opposé, Gregor Schneider, dont aurait dû voir son cube (à l'image de la Ka'ba des musulmans et de la prière) sur la place St-Marc, a été rendu muet par les autorités (?) qui ont jugé plus prudent – mais combien moins subtil – d'en exhiber l'absence. Ni l'œuvre n'apparaissait dans l'exposition, ni son image dans le catalogue.

Moins connues de nous, et avec un tonus qui ne se dégonflait pas, les vidéos de l'artiste espagnole Pilar Albarracín projetaient une critique sarcastique et fine de

l'identité hispanique (femme) qui s'adressait aux stéréotypes, voire aux clichés identitaires, lesquels, et il serait facile de le défendre, sont souvent responsables de grands désordres sociaux et politiques. Déterminante dans les vidéos d'Albarracín, la musique l'était tout autant chez Adrian Paci (Albanie), dont les moteurs et les lanternes, tous gérés par des hommes placés ici et là sur un large escalier, agissaient comme composantes d'un « son et lumière » ouvrier et nostalgique. Plus discrètement, l'œuvre de Laura Belém (Brésil), dans les eaux hors de l'Arsenal, faisait converser deux barques en face à face, par l'entremise de signaux intermittents provenant de dispositifs lumineux placés à l'avant des embarcations. Muette celle-là, cette installation portait néanmoins sur un « espace relationnel » – en lieu et place de l'image ? – en usant des eaux vénitienes et d'un échange métaphorisé.

De « L'Expérience de l'art », il est facile de reconnaître qu'il y a tout à dire et à montrer, ce que Maria de Corral concentre, par ailleurs, dans des « effets-cinéma » par l'usage des images ou de la narration, qui se déclinent en plusieurs formats et à diverses amplitudes. De Perejaume (Espagne) avec son cerf qui broute paisiblement à l'intérieur d'un paysage-vidéo portant la signature de Gustave Courbet, jusqu'à Francesco Vezzoli (Italie) qui nous accueille dans une salle de cinéma peu profonde où l'on peut voir à l'écran une bande-annonce (factice) du film (tout aussi factice) *Caligula* au son tonitruant, aux images provocantes ; il y a beaucoup à regarder et fort à entendre. Voix, texte et images excèdent l'écran et tentent, tout irrésolus qu'ils soient, de ravir le spectateur. Or, cette emprise, Candice Breitz (Afrique du Sud) la réalise autrement, alors qu'elle extrait de films des figures typées – mère et père dans ces cas-ci – qu'elle fait intervenir à un rythme qui retrouve en quelque sorte celui du cinéma. Par Susan Sarandon, Shirley MacLaine, Dustin Hoffman, John Voight, par exemple, Breitz réinvestit des rôles qui exacerbent le drame et son théâtre et qui, à force d'être répétés ou simplement nuancés dans l'interprétation, en viennent à épuiser la référence au réel en instaurant une distance avec la mise en scène. Or, cette théâtralité a



ADRIAN PACI, *TURN ON* (EXTRAIT DE VIDÉO), 2004; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

volontairement été écartée de la vidéo *Factory* de Chen Chieh-jen, tout comme le son d'ailleurs, restituant ainsi, à sa manière, le temps et l'espace entier du travail en manufacture à l'histoire incarnée de ces femmes du textile venues revoir les lieux abandonnés pour de meilleurs profits. À ce moment fort de la Biennale, l'on ajouterait le plaisir de (re)voir la présentation numérique sophistiquée de Jenny Holzer, quelques magnifiques tableaux de Marlène Dumas, le moulage étrange de ce qui constitue le vide d'un escalier de Rachel Whiteread, les croûtes ultra raffinées de Matthias Weischer et les si efficaces et soignées photographies de Thomas Ruff, dont le croisement avec les nouvelles technologies se fait dans le concassement de l'image où la résolution ne se peut plus harmonieuse. Il faudrait revoir également Stan Douglas, dont la complexité de la reconstitution filmique concurrence avec celle de la mémoire.

Ce n'est pas dans les pavillons réservés aux pays participants que la Biennale de cette année s'est révélée la plus stimulante. Mis à part quelques découvertes comme Eva Koch (Danemark) – sur l'interprétation par nature variante –, Guy Ben-Ner (Israël) – sur l'absurde construit de toutes pièces – et Tino Seghal (Allemagne) – sur l'œuvre comme situation –, les sélections faites ne s'avéraient guère d'une grande audace. Nous ne nous expliquons pas encore d'ailleurs comment le Lion d'or a été attribué au pa-

villon français avec la présentation d'Annette Messager. Cette présentation aux composantes apparemment ludiques, voire foraines, à la différence de celles de Ben-Ner et de Seghal, s'affirmait avec un trop-plein symbolique qui, investissant dans la figure du pantin, bringuebalait entre des dispositifs de « fortune », à l'image – à notre avis – du casino affecté qui nous accueillait. Toute symbolique également se trouvait *Fountain* de Rebecca Belmore – première femme autochtone à représenter le Canada à Venise –, avec laquelle on ne peut prétendre partager les mêmes épreuves, mais qui, d'eau, de feu et de sang, sautait devant nous toute assez efficacement la mémoire d'un lieu et d'une histoire, à l'intérieur de notre pittoresque pavillon canadien.

Des regrets : ne pas avoir vu ni Kiki Smith (États-Unis), ni Pipilotti Rist (Suisse), ni Jorge Macchi (Argentine), dont on a eu les plus beaux commentaires, ni avoir pu visionner l'entièreté des films vidéo présentés – et ils étaient nombreux –, tout particulièrement *The Gobi Test* d'Oleg Kulik (Ukraine) et *Sleeper* de Mark Wallinger (États-Unis). > Thérèse St-Gelais

L'auteur est professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.

st-gelais.therese@uqam.ca

Raconte-moi / Tell Me

Musée national des beaux-arts du Québec

Québec | October 6 – April 9

In *Image, Music, Text* (1977), Roland Barthes writes, "The narratives of the world are numberless. Narrative is first and foremost a prodigious variety of genres, themselves distributed amongst different substances—as though any material were fit to receive man's stories. Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances... narrative is present in every age, in every place, in every society..." (p. 79). As the characteristics of narrative are indeed numerous, Barthes's remarks intimate that therein lies a difficulty in addressing such a large and contentious rubric. These observations could well serve as a textual introduction to the exhibition "Raconte-moi." Curated by Marie Fraser, this large exhibition (fourteen artists) tackles the expansive possibilities of narrative found in contemporary artistic production. Installed on two floors and using the museum intermediary spaces such as access stairs and hallways, the exhibit is democratic in its inclusion of media: from super 16 film, video, painting, and installation to sculpture and sound work.

However, perhaps due to the efficacy of the moving image and sound to deal with narrative—even when employing unconventional approaches—seven of the works exhibited are cinematic in form. The two purely sound-based works located in the access staircase and hallway between the first and second floors serve to open up the exhibition beyond the traditional gallery space, but also logistically require separation from the audio overlap that occurs from the sound of the film-based works—an element noticeable in this and many other exhibitions.

Janet Cardiff and George Bures Miller, known for their narrated walking works that foreground the immersive visual qualities of cinema accompanied by a highly viewer-directed narration, continue with this technique in their installation *Berlin Files* (2003). Alluding to the sensibility of a Hollywood suspense film complete with film-noir elements in music and camera work, the piece hints at an element of suspense. However, the work disrupts the unity of narrative movement by mixing documentary with fiction through the weaving of Cardiff and Miller's voices with that of a possible protagonists' narration. The work is essentially a montage of formal and conceptual narrative devices; the viewer is made aware of the constructed and fragmented nature of the work and how we, as viewers, expect certain devices in cinema to give narrative unity.

Arguably the most visually and aurally arresting of the moving-image works (and lengthy at twenty-one minutes) is the Armenian-French artist Melik Ohanian's looped DVD projection *Seven Seconds Before* (2004). Spatially overwhelming the viewer with its seven large screens that extend for a total of twenty-eight metres combined with twenty-eight speakers, the phantasmagorical sequences of seemingly unrelated images on each screen mimic temporal parallelism in narrative structure, and similar to plot resolution, the conclusion arrives when all the screens synchronise as we witness a truck crash and an ensuing explosion.

In Gillian Wearing's DVD projection *Tedi* (2003) and Amri Sala's film *Dammi I Colori* (2003), narrative takes a more straightforward form of storytelling. The latter, *Dammi I Colori*, which was filmed in Albania's capital Tirana, is an urban tour accompanied by the city's artist mayor who discusses his efforts with Sala to create a form of shared experience by promoting the painting of city dwellings in bright primary colours. Closest to pure documentary, the work is a glimpse of the contrast between the city's staggering disrepair and poverty with that of the chromatic narrative deployed across apartment and building façades. The resulting Mondrianesque surfaces



GILLIAN WEARING, *TEDI*, 2003, LOOPED DVD PROJECTION, 3 MIN 45; PHOTO COURTESY MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC.

convey both a sense of individuality and communal Utopian hope, where the collective narrative of the city lays in the unknown future.

In a similar vein Wearing's film is at once amusing and disconcerting. In it we watch a young boy (he is perhaps ten or twelve years old) earnestly explaining the meaning and history of monuments of great figures in Albanian history. Speaking into a hand-held microphone and attired in a suit and tie, the impassioned delivery merges theatricality, nationalistic fervour, and youthful innocence. Placed into the context of Albania's emersion from its totalitarian years, the silent monuments are given life again through the boy's storytelling. Wearing's work as both documentary and performance foregrounds the powerful attachment of legend and myth as narrative cultural forces, while bringing into focus what Paul Ricoeur proposes as the "interweaving of history and fiction where each concretises their respective intentionalities by borrowing the intentionality of the other" (Ricoeur, *Time and Narrative*, vol 3, p. 181).

Perhaps the most sublime in its execution is Su-Mie Tse's installation *Penelope, The Return* (2003), which consists only of two chairs and a ball of yarn resting on a small coffee table placed on a rug. The economy of the piece belies the richness of its reference to the mythological story of Penelope who, as wife of Ulysses, waited

for his return from years at battle. To fend off suitors who thought him to be dead, she agreed to marry once she was finished weaving a shroud for her father-in-law. She did her handiwork in the day, but each night she would unravel all her progress. Here, the yarn's progress is always stopped—Penelope's narrative is one that is constantly at rest until her husband returns: the work's stillness metaphorically echoes the immobility of time in this myth. Within the exhibition the presence of the static yarn and its tale, which is unseen but implied, is analogous to the looped video works which, like the yarn and storytelling, repeatedly return to a beginning.

Taken as a whole, the organizational layout of the exhibition does not privilege particular narrative tendencies or techniques; instead it offers a random mixing of media and approaches.

The curatorial strategy has—ironically one might say—avoided a didactic thematic or “narrative” on how narrative is addressed. This said, the works selected could be considered as both the exhibition's weakness and strength. On one hand, it can be argued that the concept of narrative is present in all art, in that “art” is the attempt to show something and/or to construct a relational experience, even if temporary. By what criteria then do the works here differentiate themselves from those displayed in any other exhibition? On the other hand, the works chosen do engage with narrative whether conventionally, analytically, or subversively, but require commitment by the viewer to make the links, contrasts and interrelations offered on the thematic. > Robert Darcey Nichols

The author is an art critic who lives in Montreal.

Mois de la Photo à Montréal Image et Imagination

8 septembre – 10 octobre

En vingt-neuf expositions, dans vingt-cinq espaces de diffusion, le Mois de la Photo à Montréal, sous le commissariat général de Martha Langford, déroulait le tapis rouge aux pouvoirs de l'imaginaire et s'aventurait à suivre la vie secrète des images dans l'esprit des spectateurs. L'image promotionnelle de l'événement l'annonçait déjà, l'événement ouvrait ainsi la voie à des analyses extravagantes.

Une image prise au Louvre ornait le catalogue de l'événement. Le photographe a tourné le dos à la Monna Lisa pour capter sur pellicule un public agglutiné devant le célèbre tableau. A lire l'énoncé du quatrième de couverture du catalogue de l'événement, cette image, intitulée *Hallelujah*, devait traduire « en image l'effet de la Joconde sur un groupe de spectateurs en visite au Louvre. Avec cette photographie de regards concentrés sur un même sujet, [le photographe] saisit l'essence même de l'expérience spectatorielle imaginative ». Ces énoncés cristallisent le malaise provoqué par une entreprise aussi hasardeuse. Pour être plus juste face à ce qui se produit dans cette image, il faudrait en réviser la lecture et discuter à partir d'elle sur le pouvoir de la Monna Lisa à faire s'entasser les spectateurs. *Hallelujah* évoque moins la question de l'activité cérébrale devant les images que celle de la vision conditionnée par les limites de son support, le corps. Cette image n'établit rien de plus que l'être pensant est néanmoins corporel. Si bien que la figure de proue de l'événement renversait étonnamment la thématique travaillée; la Joconde a d'abord sur le spectateur un effet pragmatique.

Il ne s'agissait pas d'un seuil à franchir avant d'accéder à la première figure évoquée dans l'essai principal du catalogue du Mois de la Photo, Alice au pays des merveilles. Cette dernière opère un détournement de la réalité palpable de l'expérience de la Monna Lisa au Louvre et engage le processus de réflexion vers un univers de fiction. L'apparition, dans les premières pages du catalogue, de *Drink Me* (2004) de la série «Wonderland» de Polixeni Papapetrou contribuait à l'élection du personnage de Carroll comme patronne de l'événement. Cette désignation provoquait également une autre bifurcation révélatrice: plutôt que de loger la réception des œuvres à l'adresse de l'herméneutique ou même de pulsions interprétatives galopantes, l'événement orchestrait, de la même manière que les péripéties d'Alice au pays des merveilles, une fuite en dehors du champ de la réalité. Plus qu'une entreprise interprétative de l'image photographique, les positions émises lors de ce Mois de la Photo, le plus souvent, s'engageaient dans une frénésie interprétative se rapprochant d'utopies difficilement communicables, précisément à l'opposée des «regards concentrés sur un même sujet» de la couverture du catalogue.

L'événement se divisait en trois temps. «Visées de l'imaginaire» mettait l'accent sur le phénomène de la réception des images. Le second volet explorait les contenus et les conditions de fabrication de l'image sous le titre «Réfléter le soi, rejouer l'autre». Dans un troisième temps, «Une façon de fermer les yeux» s'étendait sur des «images photographiques spirites aux images non photographiques qui évoquent, dans l'esprit du spectateur, la nature même de la photographie». La thèse, hautement volatile, présumant de la vie des images dans l'esprit des spectateurs se rapproche des études portant sur le hors-champ de l'image. À la lecture du catalogue, il devenait clair que ce parti pris donnait lieu à d'étranges extrapolations: aussi les images de places de stationnement vacantes de Martin Parr devenaient-elles l'expression d'un «idéal» qui «permet de mettre de l'essence dans le réservoir et de bénir les croisades qui feront en sorte que le pétrole continuera d'affluer.» Voilà bien le type d'élucubrations qui attire le ridicule sur le milieu des arts visuels, d'autant plus que ces arguments ne tiennent pas compte de la nature hautement condamnable des dites croisades favorisant la profusion pétrolière. Un commentaire aussi éloigné de la réalité que celui-ci ne semble pas reconnaître la nature résistante des images face à toute entreprise herméneutique. Or, s'il s'avérait juste, il serait à même de fournir des arguments de nature morale pour rejeter les images de l'artiste.

Parmi les nombreuses expressions plastiques retenues par la commissaire, *Cuba Still (Remake)* de Adad Hannah fournissait un propos des plus captivants. Or, eu égard à la thématique privilégiée, l'œuvre ratait complètement la cible, confirmant la fragilité du cadre de lecture. Hannah a décortiqué puis reconstitué en vidéo une image publicitaire anonyme où sont campés six personnages dans une composition aux plans multiples. L'artiste a découpé chacun des personnages, en a tiré autant d'images intégrées à l'exposition, puis a filmé en vidéo des individus reprenant les poses de la photographie originale. Par un habile jeu de caches, il a reconstitué l'original, lui conférant une étrangeté due aux légères pulsations de vie individuelle de chacun des fragments vidéo. Pourtant, tout était ici donné: l'image de départ, chacune des images où la première se voit décortiquée, puis la reconstitution vidéo et, surtout, le dispositif de diffusion des bandes. Une fois le mécanisme de trafic de l'image rendu aussi transparent, il ne restait plus rien à parachever pour l'imaginaire, rien sur lequel l'esprit du spectateur puisse opérer.

À l'opposé du spectre de l'ouverture sémantique des images, un des volets du Mois de la Photo 2005 prenait librement son assise sur un chapitre de plus en plus documenté de l'histoire de la photographie au XIX^e siècle, à savoir la photographie spirite. Trois expositions revenaient



MICHAEL SNOW, *SOUFFLE SOLAIRE (CARIATIDES DU NORD)*, 2002, PROJECTION DVD AVEC SON, BOUCLE DE 60 MINUTES; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

sur de telles considérations, mais de façon nettement insatisfaisante, se rapprochant notamment d'une vague esthétique gothique avec les clichés de Ted Hiebert montrant le corps de l'artiste fusionné avec celui d'une chauve-souris. En outre, dans une exposition intitulée «Émanations», Susan Butler avec *After Botticelli* (2005) projetait au mur une diapositive de *La Vierge à l'enfant avec saint Jean et un ange* (c. 1490), un tondo conservé à la National Gallery de Londres où la Vierge détache son regard de l'enfant pour envisager le spectateur. Au mur, à l'emplacement du visage de la Vierge, Butler a disposé un miroir circulaire oblique qui réfléchit au plafond son visage pour donner l'impression que celle-ci, maternelle, observe le spectateur la contempler. Or, à l'inverse d'une présence spectrale, cette œuvre exposait une réalité autrement plus brutale. Comme le spectateur, la Vierge assistait à sa propre décapitation, résultat d'un dispositif – le miroir jouait telle une guillotine – dont la violence n'a de toute évidence pas été mesurée par la commissaire générale de l'événement.

Ces ratages dommageables auront assombri considérablement les qualités de certaines expositions de l'événement, dont celle de Denis Farley, de la série «Irradiations», inscrite au volet spirite de l'événement. Farley a repris le costume du personnage-étalon habillé d'un bleu de travail à gros carreaux, rouges et blancs, que l'on retrouve dans les images de l'artiste depuis 1997, avec la série «Paysages étalonnés». L'artiste a campé son personnage dans les méandres du Diefenbunker, l'abri antinucléaire souterrain bâti par le gouvernement dans la région d'Ottawa, en contexte de Guerre Froide. En virant ses images au noir et blanc et en saturant le blanc de son costume, Farley a finement accentué la qualité de présence de son personnage, qui se promène dans cette architecture saugrenue. L'endroit devenait comme hanté par le personnage à la matérialité instable. Ces images et une bande vidéo instaurent un effet de narration affectant la nature documentaire des clichés. Cette dimension, si elle avait été davantage travaillée dans l'ensemble de la sélection de la cuvée 2005 de l'événement, aurait permis de mieux définir les termes de l'ouverture sémantique à laquelle – la chose n'a rien de nouveau – la photographie donne lieu. De cette façon, le Mois de la Photo aurait pu asseoir de manière plus convaincante sa tentative de sortir (une fois de plus) de l'hégémonie du réel en photographie.

Ce passage mal négocié a été mieux traité ailleurs, spécialement pour rendre compte de l'importance du motif de la fenêtre dans l'art de Michael Snow. Outre de résonner avec la fameuse «fenêtre ouverte sur le monde» d'Alberti, cette production, notamment la vidéo *Souffle solaire (Cariatides du nord)* (2002), en appelait justement

aux possibles offerts par une réflexion fine sur le hors-champ, positionnant le regardeur dans un intérieur duquel tente de s'échapper son regard appâté par une large fenêtre obstruée par des rideaux gonflés par le vent. L'initiative fort bien menée rappelait au passage combien ce motif était chargé dans l'histoire de la photographie, depuis une des premières images photographiques, un calotype de Talbot.

Par ailleurs, insérées dans «Territoires imaginaires», les images de Toni Hafkenscheid, dans une exposition de groupe fort inégale, pouvaient tromper dans la mesure où, par des manipulations de surface modifiant la sensation de profondeur de champ et l'intensité des couleurs, l'artiste modifiait l'échelle de ses sujets, un chantier de construction par exemple, pour qu'ils prennent l'apparence de maquettes. Il se manifeste dans cette série une intention de mettre à mal les croyances dans l'image, en plus d'installer un trouble entre réalité et mise en scène. D'autres artistes cultivaient ce trouble à différents degrés dans cette biennale, avec brio: Lynne Marsh, Ramona Ramlochand, Micheal Ensmigner, Shana & Robert ParkeHarrison, Ian Baxter, Diane Borsato, et de Jian-Xing Too. À cette liste, il faut également ajouter la série «Up In The Sky» de Tracey Moffatt.

Ces productions travaillaient plus à fond la thématique et ne donnaient pas l'impression si souvent rencontrée dans cette édition du Mois de la Photo que le spectateur devait user de son propre pouvoir d'imagination pour compléter des œuvres faibles sur le plan plastique. Pousée à son extrême, cette logique menait à une suspension de la critique. En effet, le spectateur ne s'investissait pas assez, il devait porter l'odieux de l'échec de l'image. Ainsi l'imagination devait se substituer au travail de l'œil. C'est ainsi qu'à la fissure dans la réalité que favorisait la référence à Alice au pays des merveilles aurait dû être substitué un autre modèle herméneutique proposé par le conte d'Andersen: les amateurs, grâce à leur imagination, devaient habiller les artistes. > Bernard Lamarche

L'auteur est critique d'art et conservateur de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski.
lamarche.bernard@sympatico.ca

para-para- est publié par PARACHUTE para-para- is published by PARACHUTE
directrice de la publication: CHANTAL PONTBRIAND coordonnatrice à la rédaction/production coordinator/adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON Assistant editor: EDUARDO RALICKAS
graphisme: DOMINIQUE MOUSSEAU collaborateurs: CÉCILIA BEZZAN, ROBERT DARCEY NICHOLS, NATHALIE DELBARD, MIRIAM JORDAN + JULIAN HALADYN, BERNARD LAMARCHE, FRÉDÉRIC MAUFRAS, TODD MEYERS, CHANTAL PONTBRIAND, THÉRÈSE ST-GELAIS, VICTOR TUPITSYN, LORI WAXMAN
révision de la maquette: copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON diffusion et promotion, circulation and promotion: JOANNE TREMBLAY assistante à la direction, executive assistant: ISABELLE DUBÉ comptable, accountant: ANNIE DELISLE stagiaire, intern: PAULINE ABBADIE
rédaction, administration, editorial and administrative offices: PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 (514) 842-9805 télécopieur, fax: (514) 842-9319 info@parachute.ca
Prière de ne pas envoyer de communiqués par courriel. Please do not send press releases by e-mail.
abonnements, subscriptions: un an, one year • Canada (taxes comprises, tax included): individu, individual • 57\$ étudiant, student • 45\$ institution • 125\$ org. sans but lucratif, non-profit organization • 66\$ | deux ans, two years • Canada (taxes comprises, tax included): individu, individual • 99\$ étudiant, student • 79\$ | international (frais d'envoi compris, shipping included): individu, individual • 54€ • 56\$US (aux États-Unis seulement, in USA only) • 68\$US (à l'extérieur de l'Amérique du Nord, Outside North America) Institution • 96€ • 125\$US abonnement en ligne, online subscription • www.parachute.ca
Canada, international: Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-3333 Sans frais, Toll free: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332 www.expressmag.com expsmag@expressmag.com USA: Express Mag P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA. 12901-0239 Toll free: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332
www.expressmag.com expsmag@expressmag.com

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

121 PARACHUTE

Nos annonceurs, Our advertisers

- > ARCO > Art Gallery of York University > B-312 > CCCA.CA - Le Centre de l'art contemporain canadien
- > The Centre for Contemporary Canadian Art > Centre canadien d'architecture > Centre d'exposition de
- Baie-Saint-Paul > Charles H. Scott Gallery > Esse > Expression > Festival international du film sur l'art
- > Galerie Leonard & Bina Ellen > Galerie d'art d'Ottawa > Galerie de l'UQAM > Galerie Graff
- > Galerie René Blouin > L'œil de poisson > Mercer Union > Musée d'art contemporain de Montréal
- > Musée des beaux-arts de Montréal, Montreal Museum of Fine Arts > Oakville Galleries
- > Optica > Pierre-François Ouellette Art Contemporain > The Armory Show > The Koffler Gallery
- > The Power Plant



121 PARACHUTE

Lisez dans Read in PARACHUTE 121 01_02_03 2006

- Jacinto Lageira > Peter Campus
- Chantal Pontbriand > Carsten Höller
- Louise Provencher > Atau Tanaka
- Caroline A. Jones > «Sensorium»
- Todd Meyers + Richard Baxstrom > Cinema + Adolescence
- Stefan Jovanović > Pascal Grandmaison
- Eduardo Ralickas > Marie-Claude Pratte

EN kiosque dès maintenant, On sale now

[www.parachute.ca]