

# Para-para

024

X XI XII 2006

gratuit \_ free



art contemporain contemporary art

## page 1

Dork Zabunyan  
> POUR GILLES DELEUZE, Akbank Sanat, Istanbul

## page 2

Maureen Murphy  
> AFRIQUE : ENTENDUS, SOUS-ENTENDUS ET MALENTENDUS, DAK'ART 7<sup>e</sup> BIENNALE DE L'ART AFRICAÏN CONTEMPORAIN, Dakar

Elvan, Zabunyan  
> VOYAGE(S) EN UTOPIE, JEAN-LUC GODARD, 1946-2006 / A LA RECHERCHE D'UN THÉORÈME PERDU, Centre Georges Pompidou, Paris

## page 3

Maureen Murphy  
> L'OUVERTURE DU MUSÉE DU QUAI BRANLY, Paris

Jérôme Delgado  
> NICOLAS BAIER / TABLEAUX DE CHASSE, Musée des beaux-arts de Montréal / TRACES, galerie René Blouin, Montréal

## page 4

Marie-Eve Beaupré  
> STÉPHANE GILOT / LA STATION, Oboro, Montréal

Robert Darcey Nichols  
> BRIAN JUNGLEN, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

## page 5

Inerid Chu  
> MATTHEW HIGGS / WHAT GOES AROUND COMES AROUND, Murray Guy, New York

Ed Krčma  
> ROBERT RAUSCHENBERG / COMBINES, The Metropolitan Museum of Art, New York

## page 6

Vered Maimon  
> DOUGLAS GORDON / TIMELINE, The Museum of Modern Art, New York

## page 7

Cédric Vincent  
> ON DIFFERENCE #2: GRENZWERTIG, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

Joana Hurrado  
> REPRESENTACIONES ÁRABS CONTEMPORANIES. L'EQVACIÓ IRAQUIANA, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona



## Pour Gilles Deleuze

Akbank Sanat | Istanbul | 30 mars – 6 mai

THIERRY KUNTZEL, *THE WAVES (LES VAGUES)*, 2003, INSTALLATION VIDÉO; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE AKBANK SANAT, ISTANBUL.

L'exposition « Pour Gilles Deleuze » ne se présentait pas sous la forme d'une commémoration du dixième anniversaire de la mort du philosophe, disparu en 1995. Les entreprises commémoratives entendent célébrer la mémoire d'un plasticien, d'un écrivain, d'un musicien ou d'un philosophe; il arrive qu'elles apparaissent comme des « événements », où les auteurs, le plus souvent, sont transformés en icônes. Le rabattement de l'œuvre ainsi célébrée sur la seule figure du créateur – ce que Deleuze appelait la *fonction-auteur* : « sujet vide très vaniteux » – fait que ces événements, précisément, n'en sont pas. L'héritage est alors circonscrit dans l'horizon du nom propre, signifiant dominant qui empêche le plus souvent d'appréhender l'œuvre, sinon dans l'hébété d'une compréhension indifférente. Difficile, dans ces conditions, que « quelque chose nous force à penser », suivant un motif qui traverse l'ensemble des écrits de Deleuze. Atteindre un événement, en termes deleuziens, c'est tout autre chose : c'est parvenir à dégager les *fonctions créatrices* d'une œuvre, à la maintenir vivante, en la rejoignant au besoin sur une nouvelle scène.

L'un des grands mérites de l'exposition d'Istanbul, organisée soigneusement par Ali Akay, réside dans l'évitement de toute célébration amorphe du nom « Deleuze » et surtout, positivement, dans le fait d'offrir une multiplicité d'entrées au travail conceptuel auquel ce philosophe nous invite. Or, comment se présente « Pour Gilles Deleuze » ? Question indissociable d'une autre, qui la redouble nécessairement : qu'est-ce qu'une exposition consacrée à un philosophe ? Deux remarques à cet égard. La première a trait aux rapports qu'entretient la philosophie deleuzienne avec la « non-philosophie » – la littérature, le monde des images, l'architecture... –, rapports théorisés par Deleuze (notamment dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, cosigné avec Félix Guattari), et mis en pratique au sein de nombreux ouvrages (*Proust et les signes*, les deux *Cinéma*, le livre sur Francis Bacon, etc.). Mais de tels rapports concernent de près les non-philosophes eux-mêmes, qui trouvent dans ce corpus une source d'inspiration profonde. C'est ainsi que Thierry Kuntzel a conçu et réalisé son admirable installation *The Waves (Les Vagues)*, (2003), qui résulte en partie d'une lecture du *Pli* de Deleuze. Cette « installation interactive » ou- vrait d'une certaine manière l'exposition; elle se trouvait

au rez-de-chaussée du Centre d'art stambouliote. Thierry Kuntzel, dans le texte de présentation reproduit dans le catalogue, la décrit en ces termes : « Au fond de la pièce, très longue, une très grande image et le son qui lui est associé : la mer; plus exactement les vagues ». Avant d'ajouter, sur la nature « interactive » de son œuvre : « Ce qui advient à l'image et au son entretient dans l'installation un troublant rapport au spectateur : s'il ne détermine pas cette image et ce son, préalablement enregistrés, il est celui qui, en règle, dérègle la vitesse, par sa position dans l'espace. Les vagues ralentissent au fur et à mesure de la progression vers l'écran, jusqu'à l'immobilisation en une photographie privée de son ».

Pli du spectateur sur les replis des vagues enregistrées par l'artiste, cette entrée en matière déterminait en un sens la déambulation à venir, constituée fondamentalement de plis, justement (et ce n'est pas une métaphore) : « pli sur pli, pli selon pli ». Cela conduit à la seconde remarque que nous souhaitons faire; elle concerne aussi bien la diversité des supports de l'œuvre deleuzienne que la façon dont ces supports sont disposés dans l'espace de l'Akbank Sanat. L'une des caractéristiques de la pensée de Deleuze, c'est qu'elle se manifeste suivant des modalités relativement variées : il y a les écrits, bien sûr, mais aussi les enregistrements sonores des cours, et l'*Abécédaire*, où l'on voit et entend le philosophe, véritable expérience « audiovisuelle » de la construction de concepts. Deleuze, de fait, avait une vive conscience des variétés de présentation du travail philosophique; il était en ce sens l'héritier de Leibniz, dont il louait « l'art de présenter son système de tel ou tel point de vue [...] suivant l'intelligence supposée d'un correspondant ou d'un contradicteur qui frappe à la porte » (*Le Pli*, Paris, Minuit, 1988, p. 46.). À Istanbul, le spectateur avait également la possibilité d'entrer en relation avec le « système » deleuzien, de différents « points de vue »; tout l'immeuble de l'Akbank Sanat était d'ailleurs mobilisé dans cette perspective : à chaque étage (le bâtiment en possède quatre), nous trouvons un support spécifique. Le visiteur pouvait écouter un cours sur la peinture à l'étage de la médiathèque, avant de se rendre en « bibliothèque » à l'étage supérieur (des livres du philosophe, traduits en turc, étaient en consultation libre). Certains supports coexistaient par ailleurs à l'intérieur d'un même lieu, au sein du vaste espace d'exposition

situé au premier étage du Centre, auquel nous accédions après avoir quitté *The Waves*. Dans cet espace, plusieurs écrans étaient harmonieusement agencés : six lettres de l'*Abécédaire* – Boire, Désir, Histoire de la philosophie, Style, Tennis et Zigzag –, choisies par Ali Akay, étaient projetées en continu; lui faisait face le *Monument à Félix Guattari* (1994-1995), filmé par Jean-Jacques Lebel, ensemble de témoignages où transparaît l'entente intellectuelle qui unit les deux penseurs. Entre ces deux écrans, du même Lebel, nous pouvions découvrir l'émouvant diaporama montrant Deleuze, seul et extrêmement concentré, en train de se promener sur une plage californienne (à Big Sur), à l'occasion d'un voyage aux États-Unis en 1975. Rarement les portraits photographiques d'un philosophe auront su exprimer à ce point certains aspects de son œuvre; une phrase de Deleuze pourrait même servir de légende à cette série : « Nous ne nous contemplons pas nous-mêmes, mais nous n'existons qu'en contemplant » (*Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 101.). Des documents rares – manuscrits de notes de cours, quelques originaux de lettres – étaient en outre discrètement présentés en vitrine dans cette même salle.

Le public est venu en très grand nombre flâner dans les méandres de « Pour Gilles Deleuze » (près de 1 200 visiteurs par jour); il était de surcroît extrêmement présent lors du cycle de conférences, toujours à l'Akbank Sanat : la salle de l'auditorium étant comble pour écouter David Lapoujade ou Ali Akay, Raymond Bellour ou Ahmet Soysal, Eric Alliez ou encore François Zourabichvili (qui fit là l'une de ses dernières communications philosophiques). La parole vive des intervenants accompagnait, dans une certaine mesure, cette expérience rare que l'exposition a élégamment favorisée : plier, déplier, replier la pensée de Deleuze, que l'on soit philosophe ou pas.

> Dork Zabunyan

L'auteur est docteur en esthétique de l'HESS (Paris). Il enseigne actuellement la théorie de l'image et du cinéma à l'École des Beaux-Arts d'Annecy.

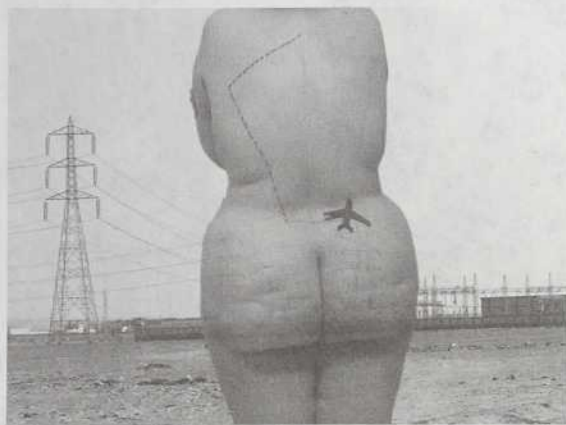
dzabunyan@wanadoo.fr

## Afrique : Entendus, sous-entendus et malentendus

Dak'art / 7<sup>e</sup> Biennale de l'art africain contemporain

Dakar

5 mai - 5 juin



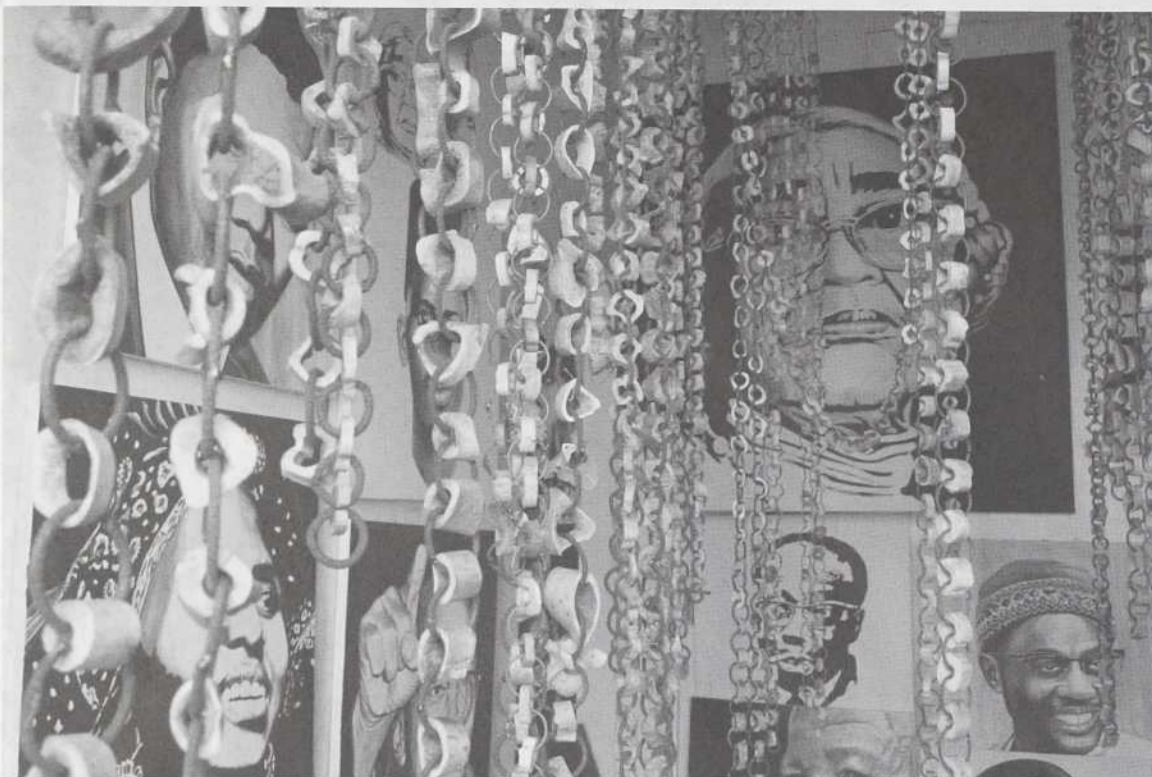
AMAL EL KENAWY, *Bobby Trapped Heaven* (EXTRAIT DE VIDÉO), 2006. VIDÉO 12 MIN ; PHOTO, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA BIENNALE DE L'ART AFRICAÏN CONTEMPORAIN DE DAKAR, DAK'ART 2006 HTTP://WWW.BIENNALEDAKAR.ORG

« Afrique : Entendus, sous-entendus et malentendus ». La septième édition de la Biennale de l'art africain contemporain de Dakar s'est voulue résolument ouverte à la polémique et au débat cette année. Héritière de l'impulsion donnée par Léopold Sédar Senghor à la culture et aux arts, la Biennale fonctionne, depuis 1992, comme une plateforme de promotion des artistes d'Afrique et de sa diaspora. Pourtant, si l'unité panafricaine prônée au lendemain des indépendances justifiait l'idée d'un art « nègre » regroupant des artistes du monde entier unis par la couleur de la peau ainsi que par une histoire marquée par l'oppression, aujourd'hui, l'idée d'un art « africain » contemporain pose problème du fait de ses sous-entendus essentialistes. En Europe, cette notion a ouvert la voie à un marché friand d'exotisme et construit sur la nostalgie d'une certaine forme de primitivisme. Face à cette demande et compte tenu du peu de moyens disponibles en Afrique pour promouvoir les arts contemporains, Dak'art semble jouer le rôle de vitrine pour l'Occident. Il y a deux ans, installations vidéo et photographies primaient, comme pour mieux donner une image de l'Afrique en adéquation avec le goût occidental pour les œuvres conceptuelles et technologiques. Entre ce qui fut donné à voir et la réalité de la création au Sénégal, par exemple, le fossé était profond, la plupart des artistes n'ayant pas accès à ces médias. Cette année, le décalage reste le même.

Dans le « in » (la sélection officielle), à la Galerie nationale, Amal El Kenawy (Égypte) présentait un vidéo jouant sur les notions de présence, de distance et d'éloignement. La première image donne à voir une femme nue, filmée de dos. Son corps est tronqué : ni la tête ni

les jambes n'apparaissent. Ce découpage fait écho aux photographies publicitaires sauf qu'ici, la perfection plastique n'est pas. La chair est lourde, épaisse, anonyme. Devant elle s'étend un paysage désertique, ponctué de poteaux électriques. La caméra se met bientôt en mouvement et le paysage de défile comme au cours d'un voyage en voiture ou en train. La femme reste, quant à elle, immobile. Sur son dos apparaît la maquette d'un petit avion qui se déplace en pointillé. Son corps devient progressivement translucide. Spectatrice d'un mouvement auquel elle ne participe pas, femme sans visage autour de qui tout se meut et qui disparaît progressivement... Amal El Kenawy allie ici poésie et finesse pour une œuvre forte, douloureuse et violente qui pourrait faire écho aux désirs d'immigration de nombreux Africains vers l'Europe ou les États-Unis. Réflexion sur la notion de patrie ou de terre natale, *Bobby Trapped Heaven* (2006) exprime également l'idée d'enfermement, celle d'un chez soi angoissant qui peut se construire ici comme ailleurs mais qui s'affirme peut-être d'abord toujours en soi. À l'Institut Fondamental d'Afrique Noire (IFAN), musée fondé pendant la colonisation française, l'artiste sud-africain Wim Botha présentait une installation intitulée *Prémonition de guerre (bouc émissaire)*, 2005. Au mur est accroché ce qui semble être, à première vue, un Christ en croix. À y regarder de plus près, l'homme sculpté dans un bois calciné prend des allures de bouc, de satyre. Wim Botha reprend ce même principe de détournement de la valeur symbolique d'une image pour les douze photographies qui encadrent la croix : il s'agit là de vues de ciel bleu, anodines, délimitées par des cadres dorés dont la précision contraste avec la banalité des ciels traditionnellement associés au bonheur et à la plénitude. Encore une fois, il faut s'approcher pour se rendre compte que l'image n'est qu'un puzzle. Surprenante, poétique et en même temps politique, l'œuvre de Wim Botha interroge nos croyances et nos habitudes visuelles.

Si, en Égypte et en Afrique du Sud, les structures d'enseignement et de promotion de l'art existent, au Sénégal, elles restent fragiles, inadaptées et insuffisantes. Des artistes tels que Soly Cissé, Ndary Lô ou plus récemment Cheikhou Bâ, formés au Sénégal, exposent aujourd'hui dans le monde entier et bénéficient d'une reconnaissance locale par suite de leurs succès à l'étranger. D'autres, qui travaillent en région, témoignent d'une pratique fortement marquée par l'héritage de l'École des arts de Dakar fondée au lendemain des indépendances, et d'une faible ouverture sur l'art contemporain international. Peintres pour la plupart, puisant dans une iconographie exotique oscillant entre la toile pour touristes et l'œuvre personnelle, certains de ces artistes étaient exposés dans le « off ». Nous retiendrons l'œuvre d'Abdoulaye Mane (dit Cyssou) intitulée *Kuwana büt (Cultivateurs de riz)*, 2006 et qui représente



NDARY LÔ, *Le refus de Rosa Park*, 2005, DIMENSIONS VARIABLES ; PHOTO, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA BIENNALE DE L'ART AFRICAÏN CONTEMPORAIN DE DAKAR, DAK'ART 2006 HTTP://WWW.BIENNALEDAKAR.ORG

une scène rurale, à première vue anodine. Deux hommes travaillent la terre gorgée d'eau. L'un d'eux crie tandis qu'une femme semble nous observer, les mains sur la bouche. Les couleurs sont vives, la pâte épaisse. Entre le son réprimé et la rage affichée, une violence sourde s'exprime dans les corps de ces personnages sans visage. La toile dépasse le simple motif anecdotique pour exprimer une révolte contenue. Celle du peintre ? De ces agriculteurs sans nom et sans voix ?

Peintre et caricaturiste, TT Pons se concentre, quant à lui, sur les Sénégalais de classe moyenne frappés par les plans d'ajustement structurel des années 1980 et qu'il symbolise dans la figure de « Goorgoorlou ». Personnage de bande dessinée avant d'être adapté à la télévision, Goorgoorlou est rapidement devenu une référence populaire nationale et incarne avec humour les péripéties de « Monsieur Tout-le-monde » se débrouillant avec maladresse dans un contexte de crise économique. Les planches de TT Pons étaient exposées avec celles d'autres bédésistes d'Afrique dans l'exposition « Africa Comics » organisée

dans le « off » par la revue italienne *Africa et Méditerranée*. Outre la bande dessinée, le design et la musique, la mode était également au rendez-vous avec un somptueux défilé organisé par la styliste Oumou Sy. Et déjà de nouvelles propositions émergent : la galerie Atiss (spécialisée dans le mobilier, le tissage et l'art contemporain), en collaboration avec la galerie de photographies Chab, installée au Mali, organise une exposition itinérante dans toute l'Afrique de l'Ouest. Une initiative privée qui sera l'occasion de tisser de nouveaux liens entre pays du sud et de mieux faire connaître certains artistes à l'intérieur du continent. > Maureen Murphy

L'auteure est docteure en histoire de l'art. Aujourd'hui chargée de mission pour l'exposition inaugurale de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration à Paris, elle a aussi travaillé au musée du quai Branly.

maurenn.murphy@laposte.net

## Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006

A la recherche d'un théorème perdu

Centre Georges Pompidou

Paris

11 mai - 14 août

AVANT  
AVOIR

HIER  
ÉTÉ



Comme des rêves dans un paysage de Roumanie



JEAN-LUC GODARD, VUE DE L'EXPOSITION « VOYAGE(S) EN UTOPIE, JEAN-LUC GODARD, 1946-2006 À LA RECHERCHE D'UN THÉORÈME PERDU » ; PHOTO, JEAN-CLAUDE PLANCHET, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU CENTRE POMPIDOU, PARIS.

« Voyage(s) en utopie » de Jean-Luc Godard est la première exposition du cinéaste réalisée dans un musée. Le pluriel entre parenthèses du voyage évoque le pluriel de ses histoire(s) du cinéma et permet de décliner à l'infini la pensée d'un artiste qui a su depuis cinquante ans voir

les sons et écouter les images, analyser le monde par les films – les siens et ceux des autres –, et se déplacer à travers les disciplines en portant un regard essentiel sur la création, acte politique et historique. Se projeter dans l'exposition de Jean-Luc Godard, c'est comme « [...] une

chose que nous avons regardée autrefois, [qui] si nous la revoions, nous rapporte, avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors... » selon cette phrase de Proust que le cinéaste souligne dans une lettre à Freddy Buache en 1990 (*Jean-Luc Godard, Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 344). Cette expérience du souvenir est aussi celle du paradigme de l'enfance (omniprésente dans l'exposition voire figurée par des objets comme les petites chaises longues ou le train électrique qui fait l'aller-retour entre « hier » et « avant-hier »), chaque élément du projet spatial renvoie à la temporalité de l'expérience vécue, chaque détail fait (re)vivre des moments d'un temps passé qui demeurent nécessairement dans la mémoire présente refusant par là même leur disparition.

D'abord conçue sous le titre « Collage(s) de France, archéologie du cinéma d'après JLG », l'exposition qui devait se composer de neuf étapes a été revue en trois temps : « Hier/avoir », « Avant-hier/avoir été » et « Aujourd'hui/être ». Trois espaces à habiter qui permettent d'entrer dans l'univers mental du cinéaste, trois moments qui s'ouvrent sur les pistes « génériques » – allégorie, fable, devoir(s), rêverie, parabole, montage... – d'un travail en cours, trois environnements qui semblent volontairement inachevés. L'exposition met à nu le processus intellectuel qui l'a motivée tout en renforçant la crudité de l'architecture qui l'accueille. Car ce parti pris de laisser apparent tout ce qui habituellement dans une exposition muséale est camouflé (gros fils électriques noirs pendant sur les cimaises ou du plafond, prises multiples directement clouées aux murs, intérieurs des cimaises laissés béants et révélant gravas, grillage et plâtre, traces de peinture grise ou noire appliquées rudement au rouleau par endroits, prises au sol découvertes, bouts de lattes de parquet, inscriptions murales barrées de traits noirs, écrans plats inutilisés, poussière et renversés dans un coin...) crée un dialogue direct avec l'esthétique architecturale du Centre Pompidou. La tuyauterie à découvert et les branchements électriques colorés forment une continuité avec l'exposition, Godard allant jusqu'à déployer sur le mur le tuyau rouge de la borne d'incendie dans l'espace de la salle 3, celle de « Hier/avoir (écrit a-voir) ». L'exposition non seulement ne cache rien, mais, de plus, révèle la fonction du bâtiment. Dénuder est pour le cinéaste le moyen le plus radical de renvoyer à la notion de travail, d'évoquer l'atelier, le studio, le plateau de tournage, le terrain où se construit techniquement l'œuvre. Il a montré ce processus maintes fois dans ses films (*Le Mépris*, *One + One*, *Passion*, *Prénom Carmen*, *Notre musique*). C'est

aussi rendre hommage aux corps de métiers qui permettent à cette même œuvre d'exister (« les professionnels de la profession ») tout en évoquant le geste du travail et l'usine (*Tout va bien*, *Sauve qui peut (la vie)*).

C'est ainsi dans la volonté d'exposer les différentes étapes de fabrication d'un travail artistique que sont exposées les maquettes réalisées par Godard lui-même pendant les mois qui ont précédé le projet à Beaubourg. On les retrouve dans les trois salles, posées sur des paquets ou des palettes en bois récupérées ou encore sur une table. Dans la salle « Avant-hier », certaines sont même superposées comme autant de strates archéologiques. Cette salle est nommée (- 2), on pense au bouton d'ascenseur sur lequel on appuie pour descendre au deuxième sous-sol d'un bâtiment, voyage dans l'espace et le temps qui renvoie aussi à l'action de creuser la terre. « Avant-hier » encore où un vieux lit aux couvertures défaits est posé dans un coin sur un tas de poussière, à côté de la reproduction d'un Matisse dont on a l'original quelques mètres plus loin. Une histoire de citation qui joue sur l'origine dans un projet qui invite, en plus de nombreux extraits de films d'auteurs admirés (Bresson, Renoir, Rossellini, Paradjanov, Ray, Welles, Donen pour en citer quelques-uns dont les extraits illuminent les espaces d'« hier » et d'« avant-hier » pas ou peu éclairés – les écrans étant souvent les seules sources lumineuses), des livres de penseurs (Bazin, Schopenhauer, Levinas...), des voix (celle, solitaire, de Godard, entre narration et monologue, celles des acteurs – Sterling Hayden prononçant « Johnny... Guitare »), des espaces sonores et musicaux (celui de *Sayat Nova* mêlé, des milliers de kilomètres plus loin, à *On the Town*), et des peintres (Goya, De Staël, Modigliani).

Ces couches généalogiques évoquées sont d'une certaine manière la projection spatiale du processus filmique de Godard lorsqu'il pense les pistes images et les pistes sons comme autant de superpositions possibles refusant la hiérarchisation. Ce sont d'innombrables fragments qui se déploient dans l'espace pour prendre la forme d'une véritable installation artistique pouvant directement faire référence à des artistes tels que Beuys, Filliou ou Broodthaers. Ainsi, sans savoir si Godard en avait connaissance en décidant d'installer ces plantes vertes en pots dans la salle 3, on pense inévitablement au *Jardin d'Hiver* créé par Broodthaers en 1974. En parlant de cette installation, celui-ci évoquait à la fois le désert et l'absence de désert : « Ce désert à la fois réel et à la fois symbolique concernant [...] la situation politique et économique actuelle, mais davantage sans doute le désert régnant dans notre société, le désert du loisir, le

## L'ouverture du musée du quai Branly, Paris

Juin 2006

En 1889, à l'occasion de l'Exposition universelle, Paris érigeait la Tour Eiffel, symbole phallique de la puissance industrielle française. Plus d'un siècle plus tard, le musée du quai Branly dédié aux arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie troque la verticalité de sa voisine contre l'horizontalité et les courbes; la monumentalité et le métal contre la discrétion d'un bâtiment coloré, niché au cœur d'un vaste jardin conçu par Gilles Clément. Derrière une première façade de verre, se découvre un univers où l'élément naturel a toute sa place. Le silence, l'espace et le jeu des composantes architecturales tranchent avec l'univers urbain parisien. Nous entrons ici dans un autre monde conçu par l'architecte français Jean Nouvel. La visite se fera sur le mode de la promenade: une rampe, courbe et blanche, tourne autour d'un silo transparent dans lequel sont conservés les instruments de musique de la collection. Le passage se fait soudain plus étroit et l'on est plongé dans une obscurité presque totale, «aux cœurs de ténèbres» qui nous ramènent à un imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle que l'on croyait avoir abandonné sur les rives de la Seine: à l'époque des grandes conquêtes coloniales et de l'industrialisation européenne, ceux que l'on tenait pour des «primitifs» étaient considérés comme proches de la nature, en deçà du culturel, la culture restant l'apanage des Occidentaux censés venir apporter les «lumières» de la civilisation à ces peuples. Bien que nous soyons loin de cette conception aujourd'hui, les rémanences de cet imaginaire tissent l'architecture de Jean Nouvel.

Dans les salles d'exposition permanentes, le sol est rouge, la lumière tamisée. De part et d'autre de la «rivière» (passage transversal menant d'un espace à un autre), se déroule le «serpent» (pour reprendre les termes de l'architecte), un meuble recouvert de cuir clair dans lequel sont nichés de petits écrans vidéo commentant les œuvres. Discrets, ces éléments d'informations passent après l'objet et l'on regrette que si peu soit dit sur ces 3 500 objets choisis parmi les 300 000 contenus dans la collection (sont réunies ici les collections de l'ancien musée de l'Homme et du musée des arts d'Afrique et d'Océanie, tous deux fermés en 2003 pour céder la place au musée du quai Branly). Utilisés pour la plupart lors de cérémonies religieuses, liés à des rites de fécondité ou de mort, les masques, les sculptures, les parures, mais également les régalias ou objets utilitaires issus de différentes régions d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie présentés ici semblent plongés dans une atemporalité que les cartels et les discrets programmes multimédias peinent à corriger.

Rares sont les références au temps présent, si ce n'est dans les expositions temporaires d'art contemporain prévues pour la rentrée 2006 (seront visibles, entre autres, une installation de Romuald Hazoumè ainsi qu'une exposition de Yinka Shonibare). Cette ouverture sur le contemporain ne répond pourtant pas à la question du présent de la création religieuse, artisanale ou funéraire exposée en salle et semble au contraire renvoyer des artistes qui travaillent dans des registres de l'art contemporain international à leurs origines «primitives». Ce rapport d'altérité se ressent également dans le parcours ménagé pour le visiteur qui est invité à passer d'un continent et d'une époque à une autre, sans réelle distinction marquée dans l'espace, comme si un esprit, une essence liait entre elles toutes ces cultures dont le seul point commun est d'avoir été considérées, un temps, comme inférieures aux civilisations occidentales, islamiques ou asiatiques (bien que certains objets du Maghreb ou d'Asie soit présentés ici, l'essentiel des collections de ces régions sont présentées au musée Guimet et au musée du Louvre). On regrettera l'accumulation d'objets et le parti pris des «forêts de vitrines» dans la section sans doute la moins réussie consacrée à l'Afrique; l'Océanie est, quant à elle, superbement mise en valeur dans un espace où les œuvres respirent, dialoguent entre elles et où les effets de surprises et la poésie des mises en relation attirent l'attention sur des œuvres et des objets encore peu connus. Contenus dans des cabinets de curiosités, objets d'histoire naturelle ou d'ethnographie, butins de guerre coloniale ou chefs-d'œuvre prisés par certains collectionneurs d'art moderne, les objets des collections du musée du quai Branly témoignent d'une histoire complexe et douloureuse des relations entretenues par la France avec ses anciennes colonies et le reste du monde. Cette histoire n'apparaît pas en salle, mais gageons que la création de ce nouveau musée sera l'occasion d'insuffler une nouvelle dynamique de réflexion sur des problématiques que l'on a tant de mal à aborder en France aujourd'hui.

Si un débat s'est engagé dès les années 1980 dans les pays anglo-saxons autour du postcolonialisme, en France, l'histoire coloniale commence tout juste à être débattue sur la scène publique. À bout de souffle, le modèle d'intégration français impose l'autocritique. La création du musée du quai Branly (réalisé à l'initiative du président Jacques Chirac qui l'annonçait dès 1996) et celle de la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration (née d'initiatives associatives et dont l'ouverture est prévue pour 2007) à Paris pourraient répondre, chacun à leur manière, à ce besoin de débat et de réflexion sur les questions d'identité, de pouvoir et de rapport à la différence ou à la norme en France.

> Maureen Murphy

L'auteure est docteure en histoire de l'art. Aujourd'hui chargée de mission pour l'exposition inaugurale de la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration à Paris, elle a aussi travaillé au musée du quai Branly.

maurenn.murphy@laposte.net

VUE GÉNÉRALE ET AMÉNAGEMENT DU JARDIN DU MUSÉE DU QUAI BRANLY, PARIS, MAI 2006; PHOTO NICOLAS BOREL, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU MUSÉE DU QUAI BRANLY, PARIS.



## Nicolas Baier / Tableaux de chasse

Musée des beaux-arts de Montréal

Montréal

21 mars – 28 mai

### Traces

Galerie René Blouin

Montréal

1<sup>er</sup> avril – 6 mai

désert finalement du monde de l'art» (Broodthaers, fac similé, Galerie Jule Kewenig, 1995). La résonance de ces paroles avec le projet de Godard permet d'interroger une «coïncidence» que l'on pourrait prolonger avec la «section cinéma» du *Musée d'art Moderne, Département des Aigles* (1971-1972) pour laquelle Broodthaers avait conçu une installation qui mettait en parallèle ses films et leur projection dans un concept où le musée devenait un décor de cinéma. La radicalité esthétique et politique de Broodthaers fait écho à celle de Godard et ce renvoi à la réalité devient encore plus effectif dans la salle 1 «Aujourd'hui/être». Dans un décor d'appartement-témoin, domestiqué par la télévision couchée dans tous les sens du terme sur le lit et les tables, dans un monde où le téléphone portable semble déjà un vestige d'après-demain, où la guerre et la violence font rage, un pont est établi avec l'extérieur, avec les mouvements de la rue et des passants que l'on voit par les vitres. En ressortant, à quelques mètres des deux oliviers qui accueillent le spectateur, on remarque les tentes de sans-abri qui jouxtent le bâtiment et avec lesquels le cinéaste a vraisemblablement vécu pendant tout le temps du montage de ses voyage(s) en cette utopie qui racontent l'histoire de l'humanité. Non loin de la phrase «Ce qui peut être montré, ne peut être dit» placée en exergue à l'entrée de l'exposition, une bouteille de vin «Château Mille Secousses» – métaphore symbolique – avait été posée par Godard sur une étagère bricolée. Elle a depuis été volée. > Elvan Zabunyan

L'auteure est historienne de l'art contemporain. Critique d'art, elle est aussi Maître de conférences à l'Université de Rennes.

elvan.zabunyan@uhb.fr

Réaménagement des salles, nouvelle répartition des œuvres, dévoilement des récentes acquisitions, les musées de ce monde ont plus d'une stratégie pour remettre en lumière leurs collections. Et pourquoi ne pas faire appel à des artistes vivants?

Le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) a fait preuve à la fois d'audace et de retenue ce printemps en invitant Nicolas Baier à revisiter ses salles. L'artiste québécois (né en 1967), figure importante de la photographie actuelle au Canada, a inséré dix-sept de ses images parmi les différentes collections du MBAM.

Pour la plupart inédites et créées indépendamment de l'environnement où elles aboutiraient, les photos (toutes de 2004 ou 2005) reprenaient la signature Baier, fabriquée à partir, d'abord, d'une prise de vue réelle (au moyen d'une caméra ou d'un numériseur), puis par la modification de l'image à l'écran, voire le collage de plusieurs d'entre elles.

Ceux qui sont familiers avec l'art de Baier reconnaissent sa touche: gros plan sur des détails anodins, sur des objets du quotidien (un comptoir de resto, un clavier d'ordinateur, un mur abimé), juxtaposition contrastée de deux univers (une façade rouge brique sur fond de paysage grisâtre – l'œuvre *Perspectives/Retour*, 2005), compositions abstraites et rabattements de plans.

Le musée et l'artiste n'ont pas innové. Des exercices de la sorte – confronter une pièce contemporaine à un corpus «autre» – sont plutôt communs. Profitant des récents travaux dans son enceinte, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a exposé hors les murs des pièces de

sa collection. L'araignée *Maman* de Louise Bourgeois s'est ainsi retrouvée au Muséum national d'histoire naturelle; un avion-insecte de Panamarenko au Musée des arts et métiers...

Avec l'exposition «Tableaux de chasse», le Musée des beaux-arts de Montréal agissait inversement. Plutôt que de disperser ses œuvres, il permettait à un intrus de s'y frotter. Présentée comme une série de camouflages (l'identification des Baier était volontairement discrète), jouant sur un ton bon enfant (à l'exemple d'une chasse au trésor), l'exposition insistait sur la capacité du «photographe» à manipuler les images et les styles, à s'approprier une idée, un langage.

Fallait-il, pour être réussis, que les mariages Baier/«grands maîtres» (les Carr et Borduas de l'art canadien, les Léger et Maes d'Europe) passent inaperçus? La question mérite d'être posée tellement l'artiste a minutieusement choisi ses œuvres et les salles où les insérer, allant jusqu'à varier l'encadrement et «l'accrochage» des photos selon la période visitée. Ainsi, *Monolithe* (2004) n'était pas suspendue dans la salle des civilisations islamiques. Cette vue d'une porte de marbre rappelant un tombeau ancien reposait au sol, légèrement inclinée. La position accentuait sa nature sculpturale.

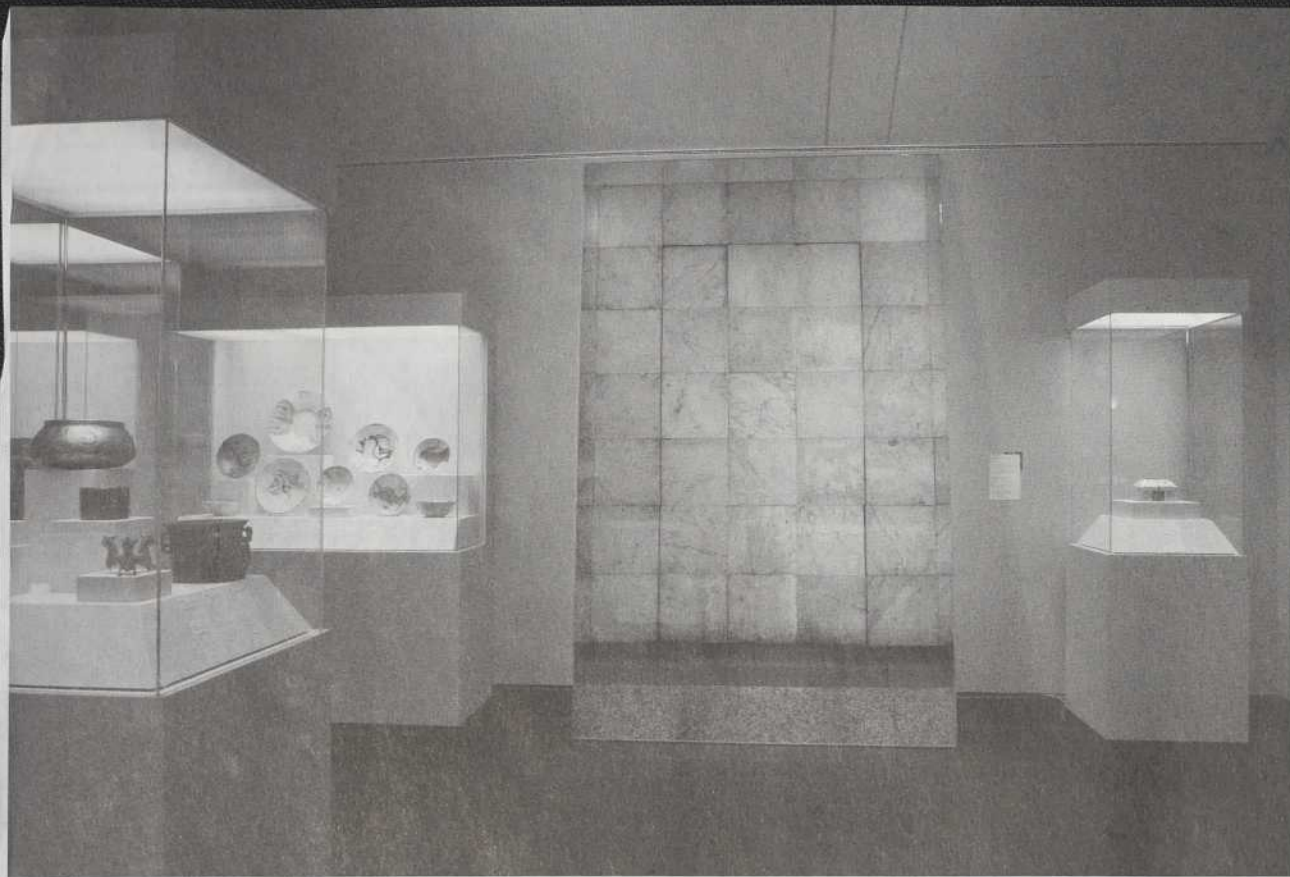
En fait, dans la plupart des cas, le visiteur distrait pouvait n'y voir que du feu, preuve que l'œuvre de Baier cadrait avec son environnement. Ce n'est qu'en scrutant l'image que l'on réalisait l'anachronisme et le leurre sur la nature des matériaux. Une fois la feinte démasquée, l'image prenait tout son sens et les tableaux voisins gagnaient à

être observés. Pourquoi ce voisinage, pourquoi cette photo ici et pas ailleurs?

Un exemple parmi d'autres: *Chasse/chasseur/chassé* (2005), où se superposent un paysage enneigé et une matière minérale cadrée serrée dans un tondo, était aux côtés de *Retour de l'auberge* (vers 1620), une scène d'hiver de Bruegel le Jeune. Le goût pour le détail de Baier, aussi abstrait soit-il (le détail), s'offre en écho à la minutie de la description du maître flamand. La photo se base sur une série de contrastes (des couleurs, des matières, la nature sauvage en rapport avec la nature contrôlée), tout comme sa peinture voisine (une dispute dans un village en apparence calme).

Le musée a bien fait d'accepter la proposition de l'artiste (l'idée de l'exposition venait, en fait, d'un complice de Baier, l'artiste Emmanuel Galland). Cette apparente entente de l'artiste avec l'institution muséale a autant donné une exposition d'art actuel de qualité qu'un regard attentionné sur l'histoire de l'art, du moins sur certains beaux-arts, de l'Antiquité au design, en passant par la peinture moderne.

Le talent de Nicolas Baier, bien visible dans le passé (à Montréal, à Toronto et, à l'occasion d'expositions collectives, en Europe), son talent, donc, repose sur cette facilité à manier les genres, à exploiter les propriétés du médium. S'il est qualifié de photographe (il expose des «tirages numériques sur papier photographique» et capte la réalité avec un appareil photo), il va sans dire que Baier travaille comme un peintre. C'est d'ailleurs ainsi qu'il a commencé sa carrière, au début des années 1990. Aujourd'hui, depuis en fait une bonne dizaine d'années, ses outils – ses



NICOLAS BAIER, MONOLITHE (VUE DE L'EXPOSITION), 2004, TIRAGE NUMÉRIQUE SUR PAPIER PHOTOGRAPHIQUE, 183 x 295 CM (ÉDITION DE 2); PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

pinceaux, pour reprendre l'allusion de l'historien de l'art québécois Olivier Asselin dans la monographie publiée en marge de « Tableaux de chasse » – sont le clavier, la souris et le logiciel Photoshop.

Fait à noter, les œuvres de Baier au MBAM ne côtoient, hormis deux ou trois cas, que des peintures. Le « tableaux » du titre de l'expo met donc en relief l'aspect pictural de son œuvre. La formule consacrée de Jean-François Chevrier, qualifiant les œuvres de Jeff Wall ou de Jean-Marc Bustamante de « tableaux photographiques », pourrait s'appliquer à Baier, dont les œuvres dépassent rarement les trois exemplaires. Il ne fait pas dans la peinture d'histoire, mais à force de jouer sur les couleurs et sur les formes, à force de travailler ses plans et ses perspectives (ou l'absence de), l'artiste s'avère un véritable plasticien. Son sujet de prédilection, même dans ses œuvres les plus abstraites, concerne le passage du temps. L'histoire, pas tant la grande, que la sienne, son vécu, son quotidien, son entourage. Le clavier de *Chiboukis* (2004), c'est son clavier. Le comptoir de *Steamé* (2002), c'est celui du resto qu'il fréquente. Et bon nombre des lieux qu'il photographie sont ceux qu'il remarque, qu'il découvre au gré de ses voyages, de ses marches.

Simultanée à « Tableaux de chasse », l'exposition « Traces » à la galerie René Blouin, à Montréal également, était notoire à ce sujet. Les photos de Baier n'ont pas un aspect documentaire, mais en distribuant lors de cette exposition des cartes postales reproduisant des lieux réels (un magasin, un sous-bois, des flocons sur une table), il révélait ses « sources ». Chaque carte correspondait à une des œuvres exposées, chacune de celles-ci exploitant un détail de ces lieux.

L'œil de Baier est averti, sa main habile. Le sujet d'origine devient un motif, d'une belle complexité (dans sa texture, ses lignes, son ambiguïté). Il concerne, inévitablement, ce temps qui obsède Nicolas Baier. L'usure, le passé, la mort dominant chez lui. Pas de manière sombre ni lugubre, mais comme un aspect de la vie, quelque chose d'incontournable, de présent, dès qu'il s'exécute. Chez lui, la photographie n'est pas la saisie d'un moment fuyant. Elle est l'accumulation de petits gestes, une invitation à observer le monde pas pour ce qu'il fut à une fraction de seconde donnée, mais pour ce qu'il a été et est encore. > Jérôme Delgado

L'auteur est critique d'art et traducteur. Il vit et travaille à Montréal.

delgadoj@videotron.ca

nale, habillés de gris aseptisé et de couleurs correspondant à la charte des chromes primaires et secondaires, comportent des arêtes franches qui modulent des cavités à même le lieu. Des lignes anguleuses animent cette salle simulacre où trois fenêtres géométriquement découpées ornent les parois murales, sortes de meurtrières qui offrent une vue sur des boîtes catoptriques. À l'intérieur de ces mondes en vase clos, les plans de la construction de *La Station* sont placardés de manière à se refléter infiniment dans un jeu de miroirs inclinés. La lune réverbère et résonne. La végétation se décuple. Ces cabinets de curiosité d'aspect moderniste offrent à l'imaginaire des espaces virtuels suspendus, des micro-univers cloisonnés dont l'inaccessibilité corporelle accentue la préciosité. Dans le portique du vaisseau, cet espace mobile semblable à ceux décrits par Stanislas Lem dans *Solaris* (Denoël, 1966), des outils de « mise en fiction » prédisposent à une rencontre avec l'Autre. Une combinaison jaune est suspendue. Des bottes et un casque complètent l'habit. À la disposition des visiteurs de *La Station*, ces accessoires peuvent être enfilés afin d'effectuer sécuritairement une sortie « à l'extérieur », soit dans les rues environnantes de la galerie. Le participant est ainsi invité à simuler l'attitude de l'étranger, à méconnaître la ville. Comme si le vêtement l'incitait à s'exécuter dans une marche performative, à poursuivre l'investigation du réel « fictionné » par l'artiste au-delà même de ses propres installations. Une de ces randonnées est notamment diffusée sur le moniteur encastré à même la cabine de repos du module, une captation vidéo présentée sous la forme d'un journal de bord. Mais de qui sommes-nous le confidant ?

Près de cet écran, une reproduction du *Triomphe de la mort* de Brugel rappelle, tel un *momento mori*, la précarité de l'humanité aux occupants de l'habitable dans lequel une micro-salle hydroponique et un coin de lecture sont aussi aménagés. Quelques notes manuscrites parsèment les murs, d'autres uniformes y sont accrochés. Dans une pièce attenante est stationné le module de l'installation *Jeu vidéo*, un habitacle qui permet de visiter par le regard la maquette d'un territoire sauvage, un biotope en apparence lointain, mais en réalité situé dans un caisson construit au-dessus de la capsule dans laquelle prend place le joueur. Exploré au moyen d'une caméra fixée sur une voiturette télécommandée, tel un artifice pseudo-technologique, le paysage synthétique ouvre sur un leurre. Le concept d'élargissement de notre territoire au moyen de l'exploration d'espaces virtuels est rapidement perçu comme étant désuet. L'écran du jeu électronique, cette interface entre les deux réalités, se voit réduit à la fon-

tion de vitrine mimétique à l'échelle des jeux d'enfants. Préfigurant le projet de *La Station*, la capsule *Jeu vidéo*, aussi conçue sur le modèle de l'hexagone, métaphorise l'alliage de deux modèles – l'île et le vaisseau – en un prototype réduit. L'espace de la galerie se voit considérablement amputé afin d'être détourné en un véhicule que l'artiste décrit comme étant « toujours en mouvement et pourtant toujours arrivé ».

La machine à illusions du projet de *La Station* repose en grande partie sur le surlignage du détail, sur la finesse de la description visuelle caractéristique de la littérature de science-fiction. Cette œuvre polymorphe, métissant architecture, littérature, arts plastiques et science, offre un parcours idéologique et métaphorique au visiteur, un espace à s'approprier. Alliant deux formes de médiation, le jeu électronique et le vol spatial, l'intervention architecturale de Stéphane Gilot se perçoit comme un écran entre réalité et fiction, invitant à un glissement dans un monde parallèle. L'artiste propose en fait une dérive, une intrusion dans l'univers de la science-fiction dont les « présences du futur » sont à investir dans un jeu d'actions furtives. Mais en regard des interventions survenues dans le lieu d'exposition, une ambiguïté règne quant à l'identité de l'opérateur de l'installation. L'artiste joue-t-il aussi le rôle du sujet de l'expérience ou est-ce plutôt le visiteur qui s'approprie sporadiquement, le temps d'une expérimentation ludique, le statut d'auteur ? Proposer ainsi une investigation de l'espace de la galerie engendre implicitement un découpage des publics en regard de leur expérience de l'œuvre. Alors que le regardant s'attarde à l'examen des composantes formelles de l'installation et au déchiffrement de leurs multiples références, le joueur, lui, en s'appropriant les équipements mis à sa disposition, investit le lieu de manière à littéralement « habiter l'espace ».

Reconsidérer l'épopée de la colonisation, ses mythes fondateurs, ses échecs et ses utopies s'avère un moyen pour Stéphane Gilot de mettre en lumière le concept de terre promise, de technologisation du regard et de fictionnalisation des lieux. Alors que l'humain rêve de la conquête d'un non-lieu, l'espace, comment décrit-il ce monde idéal dont il fait la projection ? Et sous quelles conditions ce territoire deviendra-t-il « chez-soi » ? Du moins, assez familier pour pouvoir l'habiter. (Visite virtuelle de l'exposition sur [www.oboro.net](http://www.oboro.net)) > Marie-Eve Beaupré

L'auteur poursuit des études de second cycle en histoire de l'art.

beaupre.marie-eve@courrier.uqam.ca

## Stéphane Gilot / La Station

Oboro Montréal 15 avril – 13 mai

Dans le cadre de la trilogie « pragmatopie » des *Plans d'évasions*, la série à l'intérieur de laquelle s'insèrent les unités cellulaires composant les installations de *La Station*, Stéphane Gilot s'applique à travestir le « cube blanc » de la galerie en laboratoires ludiques de « situation-fiction ». À la suite de la présentation de *L'unité de transformation génétique pour la colonisation de Mars* (depuis 2001, l'œuvre fut présentée à Bruxelles, à Montréal puis à Toronto) et du *Pavillon de réorganisation des sens* (Circa, Montréal, 2003), l'artiste d'origine belge persiste et signe une intervention architecturale et participative qui introduit le visiteur à un nouvel épisode intéressé par l'histoire des

utopies/dystopies et leur transposition dans un lexique visuel. Les enjeux paradoxaux de la conquête spatiale ne cessent d'alimenter le travail de l'artiste qui propose ici d'envisager, par le biais du jeu, des « plans d'évasions » polysémiques selon deux perspectives : fuir la réalité ou se libérer d'une situation aliénante.

Deux espaces anachroniques composent la scénographie de cette exposition inspirée par les univers futuristes évoqués dans la littérature de science-fiction. Une première pièce se voit remaniée en un lieu hybride et fonctionnel dont l'aménagement intérieur émule un module d'habitat spatial. Les murs de la salle hexago-



STÉPHANE GILOT, LA STATION (VUE DE L'INSTALLATION), 2006; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

## Brian Jungen

Musée d'art contemporain de Montréal | May 26 – Sept. 4

Over the past decade a number of artists such as Rachel Whiteread in the U.K., BGL from Quebec City and Vancouver-based Brian Jungen have reinvigorated sculpture-based art, producing engaging and unique conceptual work that rewards the viewing experience. Given his growing international visibility (Jungen has shown work in New York and, most recently, at the Tate Modern in London), this travelling exhibition organized by the Vancouver Art Gallery is a well-deserved and timely survey of the artist's work since 1993.

Jungen's practice is representative of a cultural and artistic matrix—he is half First Nation (Dane-zaa) and half Swiss, and was brought up on a reserve in northern British Columbia. To discuss his work through the lens of post-colonial readings might be to tread down a somewhat worn path; placing his work as a continuation of the hybridity of native culture since first contact with Europeans might be all that is needed to be said. Yet Jungen's reference to aboriginal culture through metaphors and motifs, both real and imagined, provides a rich perspective from which he explores history and the contemporaneity of culture.

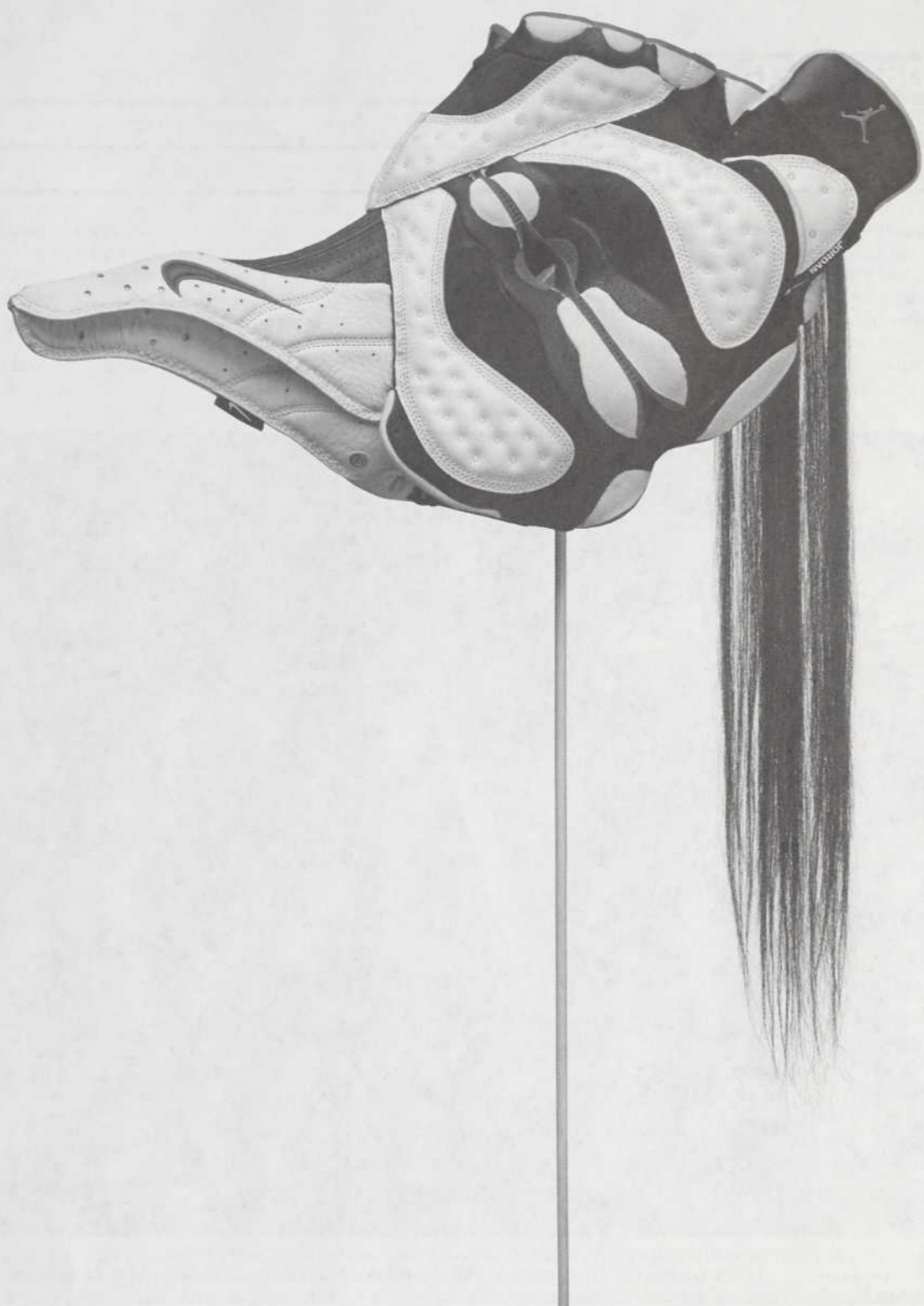
Situated in five gallery spaces, the exhibition displays the surprising range of Jungen's creative enterprise which has gained acclaim due to his adroit use of found objects and materials that are re-worked into new and unexpected forms. Though primarily known as an object or sculpture-based artist, the first gallery we enter reveals Jungen in possession of a skilled drawing hand as evidenced in a series of drawings including early works such as *Dream Sequins* and *Mountie*, both produced in 1993. A large drawing, *Vernacular* (1998–2000), executed in graphite, watercolour, ink and wax crayon, contains a certain Rauschenberg-like effusiveness with its overlapping and seemingly random combination of words and sketched images, which are perhaps preparatory sketches for potential works. If we take the meaning of the word “vernacular” in the architectural sense, wherein we are speaking of the ordinary and local rather than the grand or monumental, the work represents Jungen's own personal productive momentum.

What energizes this curatorial effort is in no small part due to the strength of Jungen's work, most significantly, his syncretic approach that fuses historical, pop-culture and socio-political references. For example, the work *Isolated Depiction of the Passage of Time* (2001) consists of stacked coloured food trays placed on a hand-crafted cedar pallet within which Jungen has placed a television monitor in a small open interior space. Here, the mass-produced coloured plastic trays, which are like artefacts from a 1950s suburban dream home, evoke a Minimalist aesthetic, but Jungen's approach expands the meaning of the peculiar object. On one hand, the piece functions as a critique of the institutionalized and planned regimen of mass-produced food service, where efficiency and automation serve a Jetson-like world of packaged food—a Utopian model of consumption. On the other hand, a more ominous element is also present as Trevor Smith writes in the exhibition catalogue, in that the work refers to an escape capsule made in 1980 from serving trays by aboriginal inmates of the Millhaven penitentiary in Kingston, Ontario. With each tray colour representing a corresponding length of a prison term by an aboriginal serving time in the institution, the work subtly points to the fact that, in Canada, aboriginals make up a disproportionate percentage of the prison population. In works such as this, Jungen quite successfully merges what at first appears as formalist modernism with a socially critical component, and establishes meaning through the allegorical.

This dialectical practice is present in *Little Habitat I* (2003) and *Little Habitat II* (2004), in which semi-spherical shapes modelled from Nike Air Jordan shoe boxes standing about twelve inches in height quote Buckminster Fuller's geodesic dome—a structure constructed to house the United States Pavilion at Expo 67. Not unlike Jungen's *Habitat 04 – Cats Radiant City* installation at the Fonderie Darling in 2004, a work that referenced Moshe Safdie's Expo 67 Habitat apartments, the miniaturized domes invoke a certain ironic humour reminiscent of the memorable shrunken Stonehenge scene in the cult film *Spinal Tap*, and brings into scrutiny both the shortcomings and successes of Utopian planning inspired by modernist humanism as explored by Fuller and others.

A leitmotif of Jungen's practice is his inventive use of objects from the sports world. Examples of this include *Prototype for New Understanding* (1998–2005), a series of twenty-three masks, and the work *Variation 1* (2003), ingeniously created by cutting and sculpting new forms from Nike Air Jordan shoes. Set in a dedicated gallery space, they appear as shamanistic forms that reference the West Native mask tradition, yet blur the iconic meaning with the integration of the transformed popular culture object. This process of adapting and translating objects pulled from their original function initially directs the viewer to sense the potential presence of a symbol but, simultaneously, these appropriated forms undermine expected totalities.

An interesting aspect of Jungen's work is found in a number of pieces that evoke a certain art-historical continuity with what is referred to as the Vancouver School. Though the medium of his work differs from these photo-conceptual artists, works such as *Isolated Depiction of the Passage of Time*, along with a work not included in this exhibition,



BRIAN JUNGEN, *PROTOTYPE FOR NEW UNDERSTANDING #8*, 1999, NIKE AIR JORDAN SHOES; PHOTO TREVOR MILLS, VANCOUVER ART GALLERY, COURTESY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

*Untitled* (2001), which consists of stacks of hand-crafted red cedar pallets, recall Roy Arden's *Plywood Stacks* (1991), as well as N.E. Thing Co.'s *Portfolio of Piles* (1968). The work *Mise en Scène* (2000), which consists of stacked white plastic patio chairs wrapped in polyethylene, is reminiscent of Ian Baxter's *Bagged Place* (1966), reviving a critique of the packaged world of consumerism.

In the last gallery space, three monumental sculptural works hang majestically as a final exclamation point to the thoughtful pacing of the curatorial layout. The largest works in the exhibition, *Cetology* (2002), *Shapeshifter* (2000) and *Vienna* (2003), each remarkably constructed again by utilizing white plastic stacking chairs, create mimetic forms of whale skeletons. Ranging from 640 cm to 1463 cm in length, these sculptures—through their likeness—raise ecological reference points concerning the plight of whales. Moreover, as archetypes within native culture, they deftly comment on the tension between these traditions and modern leisure signalled by plastic patio chairs.

What one comes away with from this exhibition is an appreciation of both the level of Jungen's craftsmanship and the process involved in these radically imaginative pieces; through this, Jungen's ability to indicate the process of interpellation within differing identities, histories and values is a constant actuality. > Robert Darcey Nichols

The author is an art critic who lives in Montreal. He is a regular contributor to PARACHUTE.

## Matthew Higgs

What Goes Around Comes Around

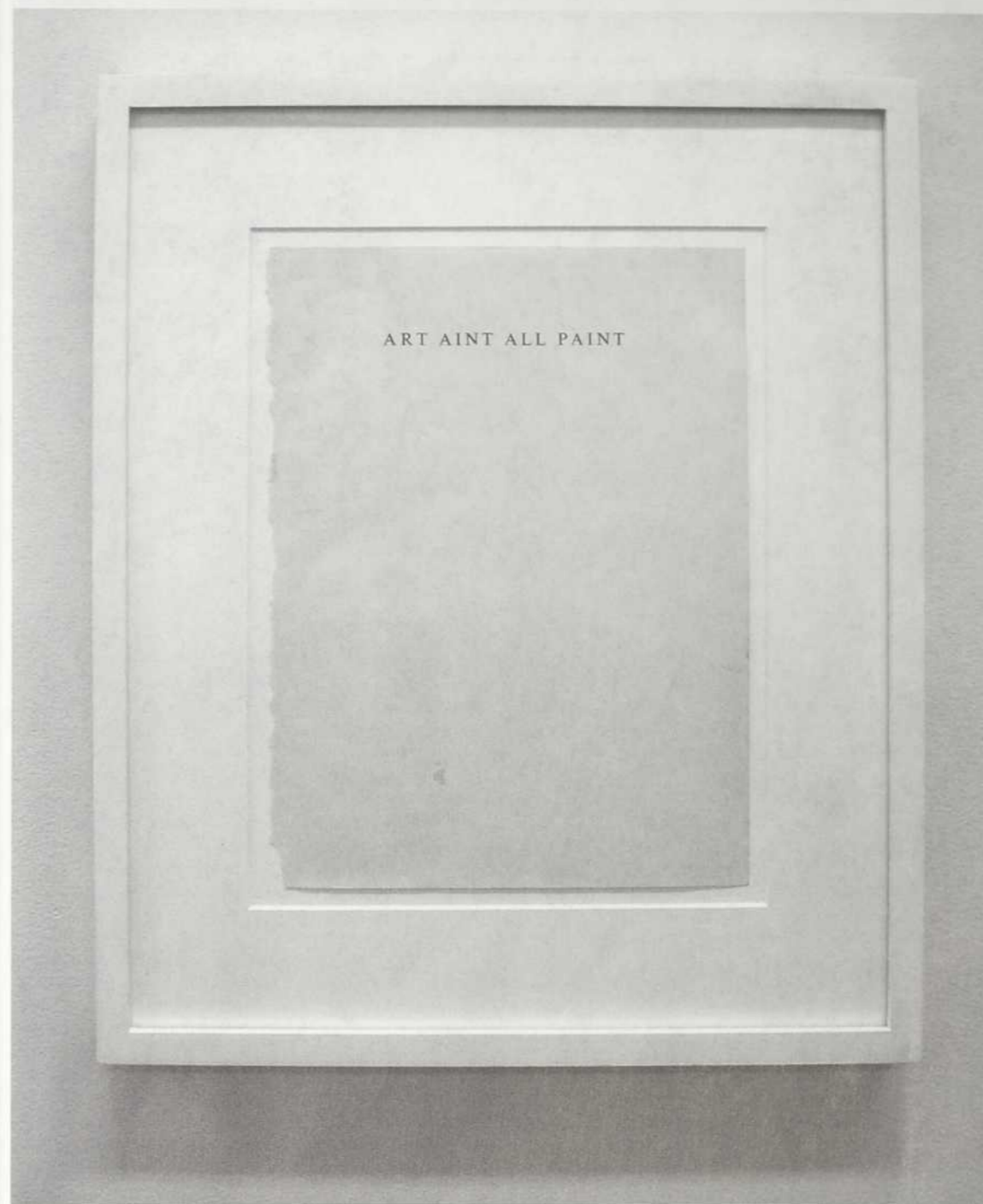
Murray Guy | New York | April 1 – May 6

If Matthew Higgs intends for the title of his latest exhibition, "What Goes Around Comes Around," to serve as a sly gesture, then he succeeds. In doing so, Higgs likewise manages for the title, which also serves as a name for a piece on exhibit, to function as "directional signage" for how to read his work. Similar to Higgs's previous exhibitions, individual covers and pages culled from books and exhibition catalogues are displayed "as is" or as photographs the artist has taken of them. All discretely framed, this time his works are placed in linear formation or hung as small groupings in two adjacent rooms. Chock-full of snappy one-liners and ironic idioms, surely the exhibition runs the risk of being in-one-ear-and-out-the-other. Perhaps it is no accident that *Artists Say the Silliest Things* (2005) is included? As phrases ricochet and reverberate throughout the exhibition, almost as visual slapstick, it is difficult to ascertain what viewers moving through the exhibition retain.

Yet, it is precisely because of their succinct presentation and unassuming character that the words and graphics in these works collapse and unfold in unexpected ways. Historical signifiers abound as text-only covers and pages reminiscent of conceptual art from the 1960s are placed adjacent to and in contrast with works like *Untitled* (1967)

(2006), in which colourful, geometric patterns referencing late-modernist abstraction pervade the surface area. In other words, that which appears straightforward is really a study in contradiction. What such Kosuth-like statements as *Art Aint All Paint* (1999), *A Picture is a Picture* (2006), and *Art Always Changes* (2005) insinuate about art in their brevity and lack of expanded content (i.e., Higgs's use of a single cover or page in absence of the remaining publication) is hardly definitive and pointedly so. What the gallery suggests about how these works "might provocatively be thought of as 'found conceptual art'" is apt, although Higgs does not appropriate as much as re-contextualize his source material in formulating loose narratives to dislodge any didactic impulse. Expansive and open-ended, what Higgs's "catchphrase aesthetic" does is encapsulate how a turn of phrase holds infinite potential for innumerable readings. For example, to view *To Be Looked At* (2005) is to enact the work's title as a directive. The result? A faint graphic that is both visible and illegible to viewers from the front side of the page. Located on the reverse side and directly behind the title words, this graphic discloses how another story always exists behind the surface.

What Higgs has long investigated through this format, and what this exhibition further evidences, is how the



MATTHEW HIGGS, *ART AINT ALL PAINT*, 1999, FRAMED BOOK PAGE, EDITION OF 2, 38 x 32 CM; PHOTO COURTESY MURRAY GUY, NEW YORK.

artist plays with the conventions of self-presentation through unconventional and unlikely formats. Indeed, *British Art Today* (2006) and *New York Now* (2006) bracket Higgs's own journey from the United Kingdom as an artist, curator and writer, to his current position as the director and chief curator of New York's oldest alternative art space, White Columns. As such, Higgs exposes the discord in occupying multiple roles. As the disco-era inspired font and silver background in *New York Now* suggest through renewed distinction as part of Higgs's work, framing artists and their work in accordance to a time, a place or a particular locale changes context and is different, if equally significant, in retrospect.

How new meaning is brought to text that is recycled and circulated through its shift in format and presentation is a familiar conceptual device, and one which, despite its apparent simplicity of form, almost always provides an indication of its maker. An older example is On Kawara's *I Got Up* (terminated in 1979), a project in which the artist mailed postcards for years to those who knew him as a way of proving his continued existence. Similarly self-referential, if more humorous and self-effacing, is Higgs's practice. His contemporary project continues to use language to mark time and place, and as a way to assert his presence by "re-phrasing" the terms in which the increasingly complicated role of artists in the world at large is defined.

Using books as both object and subject, Higgs's approach at once aligns and differentiates between his work and its source. The effect? As the gallery notes, "these self-consciously defined—but almost infinite—parameters [also] formally acknowledge the presence and role of the viewer, while simultaneously addressing the physical reality of the art object." What the exhibition provides is the frame through which the viewer can contribute new content by seeing and reading, and thus experiencing

and re-signifying, how these used publications relate to the works and, more importantly, to themselves.

Like the concept of the cover tune, Higgs's works pay homage to these texts by "re-recording," as it were, a new version of the original. By using materials that document the art of our time these book pages and covers implicate the potential reach of art by referencing its "second life" in published form. Add this to some works' yellowing and ripped paper, which is different from the carefully torn edges once aligning such pages to the spines of their original volumes, and it becomes clear that the imperfections are what provide clues to the objects' prior histories. This also provides a necessary indication of how these pages are transformed into art. Nowhere is this more evident than in *A Picture is a Picture* (2006). This colourful book cover with a harlequin pattern is disrupted by having been torn across the bottom half of the page. However, by means of Higgs's presentation, the tear becomes the line between the object's obsolescence as a book and its renewed life and longevity as an artwork.

Thus, placing *Second Thoughts* (2006) last brings the exhibition full circle, since it ostensibly asks viewers to re-think what they have just seen, or at least to question what they think they have seen, which brings us back to the title. As self-fulfilling prophecies go, perhaps the only hope is to get out what one puts in. As exhibitions go, the logic is the same. Luckily, investing time into "What Goes Around Comes Around" indicates how the consistency of Higgs's ongoing project is what provides a satisfying return. > Ingrid Chu

Ingrid Chu is a New York-based curator and critic. She also runs RED+ PROJECTS, an organization she founded in 2004 to assist artists in the creation of new work in the public realm.

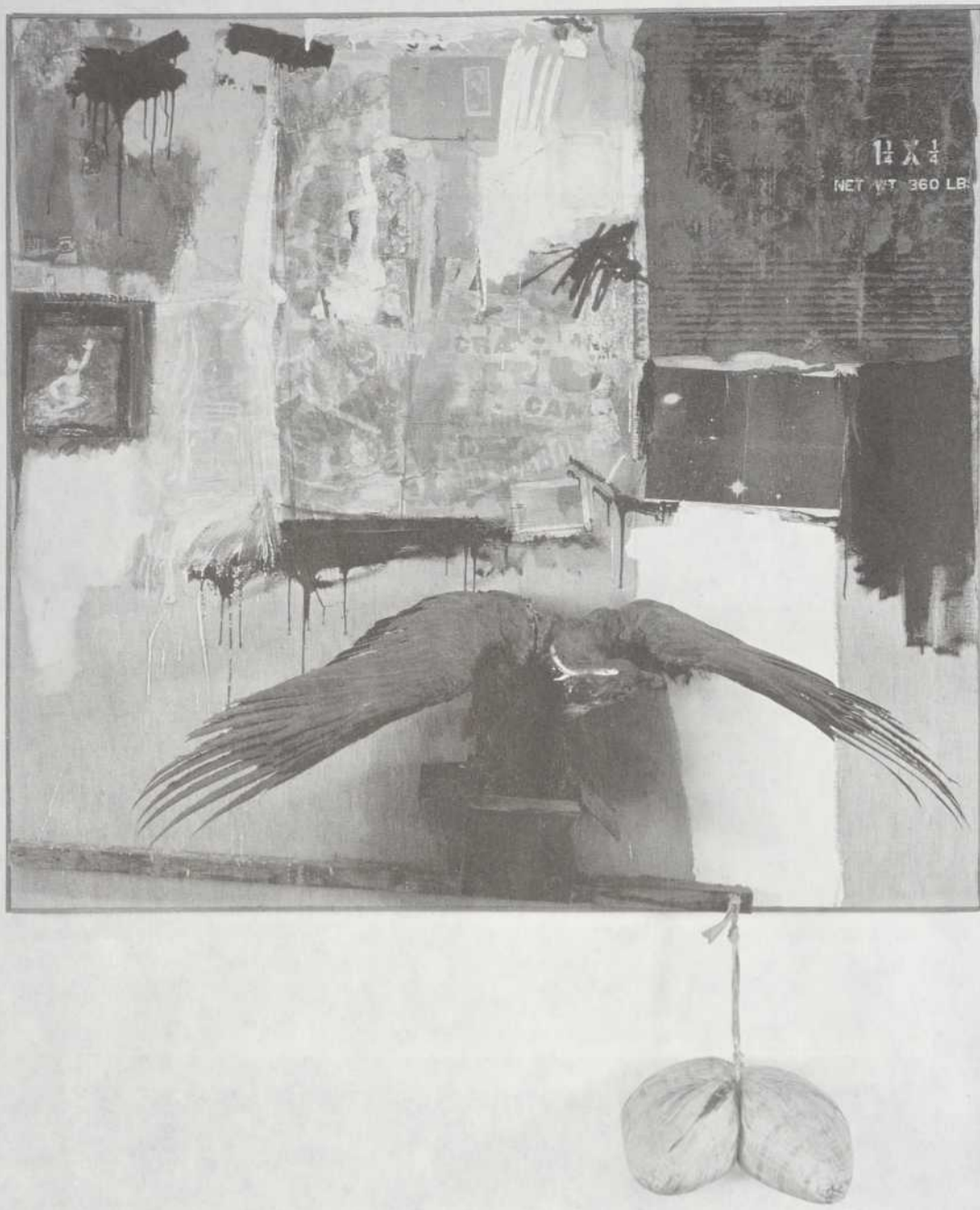
## Robert Rauschenberg

Combines | The Metropolitan Museum of Art | New York

December 20 – April 2

For works that might at first appear so casual and provisional, the stakes in the current art pot are remarkably high. Billed as the first "complete survey" of Rauschenberg's Combines, this exhibition boasts an impressive sixty-seven pieces, some of which are shown here publicly for the first time. Produced between 1954 and 1964, the Combines are conventionally regarded as having been crucial in enabling the shift from Abstract Expressionism's inflated

subjectivism to the numb, appropriated surfaces of Pop. But in inhabiting this intermediary role, they have rarely been lent the avant-garde agency attributed to much 1960s American art. With the relentless erosion of an outside space from which to launch oppositional gambits, however, models of radical cultural intervention have proved in need of re-thinking. Especially since his 1997 Guggenheim retrospective, Rauschenberg has held



ROBERT RAUSCHENBERG, CANYON, 1959, MIXED MEDIA, 220 x 178 x 61 CM, SONNABEND COLLECTION, NEW YORK; PHOTO COURTESY THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK. ART © ROBERT RAUSCHENBERG/LICENSIED BY VAGA, NEW YORK, NY.

the sustained attention of some of the most ambitious critics and art historians, and the current exhibition, accompanied by a substantial (if mixed) catalogue, has elicited powerful responses.

So what is a Combine? Free-standing like a sculpture or mounted on a wall like a painting, the "Combines" accommodate a truly heterogeneous array of elements. Often embedded within a dense support of layered materials, an inventory of ingredients would include the following: running daubs of oil paint, torn newspaper, collaged photographs, wooden panels, ripped signboards, articles of clothing, stuffed animals, mangled wires, postcards of Old Master paintings, appropriated drawings, postage stamps, crossword puzzles and electrical appliances. This abundant, serendipitous detritus, chanced upon while walking the streets of New York or leafing through magazines, recalls Cubist collage, the Duchampian readymade and, most insistently, the work of Kurt Schwitters. Indeed, by the time of the first exhibition of any of these objects at Egan Gallery in 1954, Rauschenberg had gained the reputation of being an *enfant terrible*. No one except John Cage had seen in his output from the early 1950s anything but Neo-Dada destructions. Rauschenberg would later protest, however, that "Dada was anti; I am pro."

Opinions differ as to the value and effects of this boisterous congregation of objects. At issue are some crucial questions: How far can operations of levelling and negation still sustain compelling artistic interventions? When does heterogeneity become arbitrariness? Can aesthetics play a significant part in radical creative activity? Are visual objects like legible texts, and is it reasonable to seek to "read" them? And, the old chestnut, should we be paying more attention to form and structure, or to content and iconography (and can they be separated)? Broadly, interpretation of the Combines can be divided into two camps. Firstly, there are those who focus on a "decoding" of their complex iconography. Typically, such writing finds in the objects a hidden subtext regarding Rauschenberg's biography, his sexuality, or both. Secondly, there are those who regard an appeal to iconography as reductive and limiting, preferring instead to concentrate on aspects of form and structure. Here, the main concerns are with the appropriation and evacuation of the laden action painter's mark, the attack on the unified and vertically-oriented picture plane, and the shattering of hierarchies announced by Rauschenberg's (supposedly arbitrary) addition and juxtaposition of various pictorial elements.

As Thomas Crow argues in his catalogue essay, the former "iconophilic" attitude longs for an absent answer to the puzzles of interpretation, while the latter "iconophobes," in eschewing any iconological enterprise whatsoever, fail to accommodate aspects of Rauschenberg's achievement that seem central both to the artist's practice and to the viewer's response. Yve-Alain Bois has recently attempted to defend the latter mode, arguing that the

Combines' interest lies in their destabilization of the traditionally unified pictorial ground. Explicitly addressing (but also simplifying) Crow's position, Bois's argument will fail to convince until some redress is made to a glaring disparity: while describing the complexity of the patchwork support as "excruciating," there is but a glance to the rich and resonant field of signs implanted therein. We can agree that it is unhelpful to seek to uncover a unified and exclusive kernel of meaning in the Combines. But surely it is not necessary to propose such an interpretive master-key to justify attending to the texture of signs that generate and sustain much of our interest in these objects.

*Small Rebus* (1956) is bisected horizontally by a row of dozens of colour swatches: a shuffled spectrum, subtle yet not precious. This chromatic "zip," accompanied above and below by a collection of paint marks and collaged fragments, provides an initial track along which the eye moves. Aware of its length all at once, our focus nevertheless travels from one luminous section to another: it is both wholly present and yet experienced in parts and in time. Indeed, while switching between aesthetic enjoyment and conceptual reflection, connections emerge that gravitate around themes of time and dynamic action. To the left, a crudely-drawn handless clock suggests pure, undivided duration. Just to the right is a photograph of a matador swirling his cape over the horns of a charging bull. The violence of this movement draws attention to the stasis imposed as that instant was captured by the camera, frozen like the petrified Pompeian dog to the bottom right. Dynamics of movement and stasis are also evoked in the stilled athleticism of other clipped photographs of track runners and gymnasts, as well as being registered by paint marks that roll, rush and drip over the canvas.

These different registers of depicted temporality are encountered by the viewer over time. Although often visually compelling in their entirety, Rauschenberg's Combines more insistently invite close and lengthy inspection. Of what is this time composed? Rauschenberg includes a diagram of polysensory perception pasted below a family snapshot to the right of the canvas. This depicts the complex interrelation of sense perception and memory, with olfactory, auditory, tactile and optical experiences circulating and interpenetrating. The "rebus" of the title tempts the viewer to find textual equivalents for each visual element. What the aesthetic, material and temporal richness of this Combine suggests, however, is that not only will any conceptual resonances continue to proliferate, but that cognition is always also a question of intensity. As suggested by a collaged block of three-cent postage stamps, meaning, here, may always be "in the post." However, waiting for the appropriate circuits to organize themselves is unusually satisfying. > Ed Krčma

Ed Krčma is a writer living in London.

edkrma@hotmail.com

## Douglas Gordon

Timeline | The Museum of Modern Art | New York

June 11 – September 4

"Timeline," Douglas Gordon's mid-career retrospective at MOMA, features video installations and textual works that focus on investigations of the filmic flow and the experience of time. Gordon's decade-long engagement with popular cinema came to mark a conceptual shift in video art practices, from the closed-circuit tv-based works of the 1970s to the cinematic-scale projections and installations of Gordon's contemporaries, such as Stan Douglas, Diana Thater and Doug Aitken. Less concerned with the materiality or the medium-specificity of video and the social aspects of spectatorship, Gordon's works are anchored in a structural analysis of narrative and moving images as part of an investigation of the perceptual and psychic dimensions of spectatorship. "Timeline" is structured around the



DOUGLAS GORDON, BETWEEN DARKNESS AND LIGHT (AFTER WILLIAM BLAKE), 1997, VIDEO INSTALLATION, 1 H 47 MIN LOOP AND 2 H 35 MIN LOOP (INSTALLATION VIEW AT STEDELIJK VAN ABBEMUSEUM, EINDHOVEN, 1999); PHOTO PETER COX, EINDHOVEN, COURTESY THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK.

idea of "doubling," which Klaus Biesenbach, the exhibition's curator, sees as informing Gordon's exploration of "universal dualities such as life and death, good and evil, and female and male." In order to make this idea as explicit as possible to the viewer, floor-to-ceiling mirrors are installed throughout the exhibition in the transitional spaces between the different installations. This is meant to create a disorienting viewing experience echoing Gordon's conception of spectatorship not as a passive condition, but rather as an embodied encounter between various mental processes.

The exhibition opens with the video installation *24 Hour Psycho* (1993), Gordon's breakthrough piece into the international artistic scene. Alfred Hitchcock's 1960 film *Psycho* is slowed to a screening time of twenty-four hours and is projected mute on a free-standing screen. Due to the slowness of the projection, the drama that is unfolding in the film is abstracted into a series of dissected and isolated visual tableaux. On the one hand, the work dismantles the voyeurism which underlines the film by erasing the soundtrack that punctuates the narrative and intensifies suspense. On the other hand, it further implicates the spectator in the film by mobilizing his or her memory of the film's narrative. The viewer's experience thus shifts between different time registers: the perception of the actual image, the retrieval of a past image, and the anticipation of a forthcoming image. By enabling the viewer to move around the screen, the work solicits a bodily engagement with the film that invokes domestic forms of viewing, yet it shifts these into a public sphere, a "black box," which aligns the physical aspects of viewing with its psychological ones.

The work which follows *24 Hour Psycho* in the exhibition space is *M: Futile Fear* (2006). With this new work, Gordon appropriates his own movie *Feature Film* (1999) in which he filmed the conductor James Conlon directing Bernard Herrmann's score to Hitchcock's 1958 *Vertigo* with the orchestra of the Paris National Opera. Gordon's film focuses solely on Conlon's face and hands. For "Timeline," Gordon edited *Feature Film* into a three-channel installation by dissecting the original film into three adjacent separate images, some of which appear inverted. Gordon edits the images of Conlon's face and hands into an intense yet basically abstract drama which unfolds "virtually" in-between the images that are actually seen and the highly suggestive ones that the music generates in the viewer's mind. The work is a counterpart to *24 Hour Psycho*, its flip side, subtracting the image rather than the sound, yet in each case what is subtracted opens up into different experiential modalities.

The power of Gordon's work lies in the fact that it induces the "virtual," in the Deleuzian sense of the term, not only in relation to moving images and sound, but also with regard to texts and language. The exhibition includes one of Gordon's most fascinating and compact works: *30 Seconds Text* (1996). In the installation a wall text printed in white on a black background is illuminated by a single light bulb suspended from above. The text describes an experiment carried out in 1905 by a French physician who wanted to determine, by communicating with a decapitated head, how long human consciousness endures after physical death. Thirty seconds stand for the length of time consciousness survives death and the time it takes to read the text after which the light bulb is turned off for the same duration, thereby leaving the viewer in complete darkness. The same temporal interval not only signifies different "events," but is also experienced differently by the viewer by registering itself both bodily and mentally. Time becomes a differentiating element in the work, a productive mechanism of sensations and images.

*30 Seconds Text* manifests the performative aspects of Gordon's use of language. In his works language is "doing things"; it affects the viewer by becoming a "voice," both internal and external, simultaneously commanding and seducing the viewer. Unfortunately, the exhibition includes only one other wall text piece. However, the single-channel video installation *Scratch Hither* (2002) stages a similar encounter with Gordon's unique form of solicitation. In this piece a hand beckons the viewer to come closer with its forefinger. By repeating the gesture its meaning shifts back and forth from an invitation into an order. In this work, as well as in *Blue* (1998), another single-channel video installation that is situated next to it, Gordon employs repetition as a destabilizing and disturbing factor.

The curatorial emphasis on "universal dualities" explains the inclusion in the show of *left is right and right is wrong and left is wrong and right is right* (1999), Gordon's mirror doubling of Otto Preminger's *Whirlpool* (1949), as well as the central place given to *Between Darkness and Light (After William Blake)* (1997), recently acquired by the museum, situated as it is in a space of its own in MOMA's second-floor media gallery. This work features a simultaneous projection onto two sides of a translucent screen of Henry King's *Song of Bernadette* (1954) in which Jennifer Jones becomes possessed with God and William Friedkin's *The Exorcist* (1973), wherein an adolescent girl is possessed by the Devil.

Yet, the organization of Gordon's mid-career retrospective around a specific "theme" ultimately results in redundancy and exclusion. The different works are viewed as additional "examples" of a single guiding idea which provides a simplified, if not misleading, understanding of Gordon's artistic project in which different forms of repetition are employed as productive conceptual strategies for the generation of virtual and specific events, rather than familiar and universal oppositional ideas. As a retrospective this exhibition, organized by the Film and Media department, offers a rather limited view of the scale, richness and diverse nature of Gordon's works, which include photography, sculpture, text and sound installations. It is due to their comprehensiveness that retrospectives can provide new encounters with familiar works and opportunities for novel conceptualizations of artistic projects. By visiting "Timeline," one is not offered any new insights into Gordon's excellent works. Quite the opposite, his complex project seems to be "marketed" under a catchphrase, rather than adequately contextualized and analyzed in relation to specific conceptual and critical concerns. The same goes for the catalogue, which includes an essay by Biesenbach which the author openly defines as "a montage of observations, descriptions, memories and ideas; there is nothing original in it." The essay is predominantly biographical and anecdotal, juxtaposing Biesenbach's and Gordon's personal and professional biographies alongside a collage of canonical media images of major historical events from the last forty years (the life spans of the artist and the curator). Gordon's artistic project is thus linked in a strikingly uncritical manner to a new media culture which, Biesenbach argues, forms the historical and conceptual framework for his work. Biesenbach's technological euphoria and his focus on the biographical simply fail to conceptualize and historicize the emblematic status of Gordon's works for artistic practices of the last two decades. In this regard, "Timeline," the exhibition and the book, ultimately end up being missed encounters with a fascinating artist.

> Vered Maimon

Vered Maimon is a doctoral candidate in the department of art history and archaeology at Columbia University. [vm159@columbia.edu](mailto:vm159@columbia.edu)

## On difference #2: Grenzwertig

Württembergischer Kunstverein | Stuttgart

18 février – 30 avril

«On Difference» est le titre d'un projet conçu sur deux ans par les nouveaux directeurs du Württembergischer Kunstverein, Iris Dressler et Hans D. Christ. Développé en étroite collaboration avec des acteurs issus des champs artistique, social et scientifique, le projet met en valeur des pratiques où l'art est envisagé comme un moyen d'expérimentation et de transformation multiple pour répondre à des situations locales, tant dans les rapports art et sociopolitique que dans la construction d'existence, de protocoles de recherche ou de systèmes coopératifs. Autour d'un programme d'expositions, de conférences et de publications, les deux concepteurs entendent donner une visibilité à des artistes et à des structures peu médiatisés et, surtout, ouvrir une réflexion sur les conditions de représentation, de production et de réception de ce type d'activités. En ce sens, la notion de différence ne renvoie pas à celle de «différence culturelle», mais évoque les possibilités de traduction; entre différentes réalités locales aussi bien qu'entre art, urbanisme, sociologie ou activisme au sein d'une institution artistique.

Après «On Difference #1: Local Contexts – Hybrid Spaces» tenu en 2005, «On Difference #2: Grenzwertig» ponctue le second temps du projet. Pour l'occasion, six sections ont été aménagées et confiées respectivement aux commissaires d'exposition, Judit Angel (Budapest), Galia Dimitrova (Sofia), Alenka Gregoric (Ljubljana), Nathalie Boseul SHIN (Séoul) et aux artistes Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro) et Raqs Media Collective (New Delhi). Chacune d'elles s'organise autour d'un cas d'étude différent, explorant la polarité entre des spécificités locales et les corrélations transnationales, où dominent les notions d'autogestions, de constructions de rapports sociaux ou de micropolitiques.

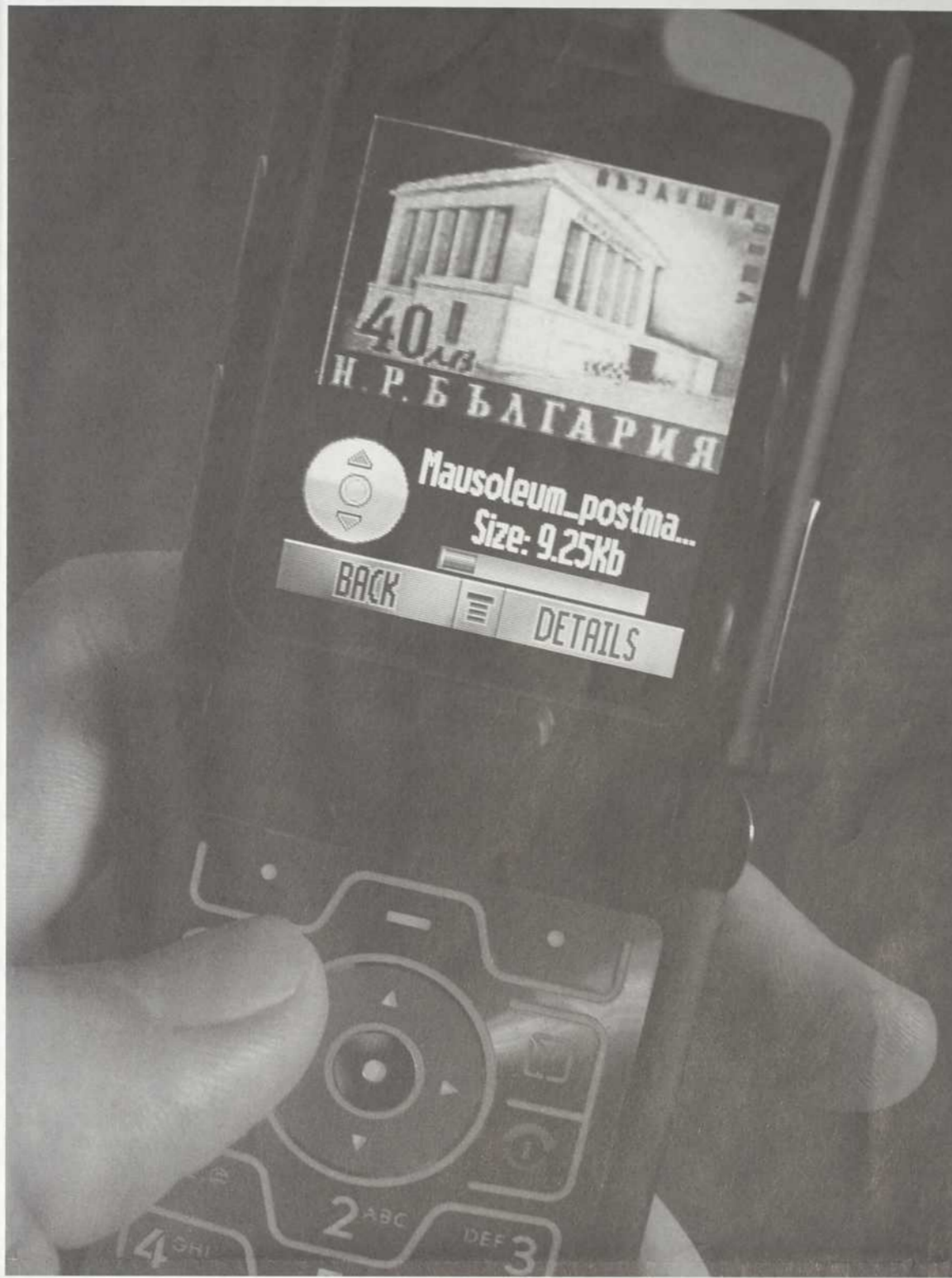
La section confiée à Ricardo Basbaum («4 br») est sans doute celle représentant le mieux ces aspects. Elle les décline en quatre projets d'artistes et d'intellectuels qui opèrent dans les champs de la politique, de la recherche ou de l'urbanisme au Brésil. Parmi eux, le groupe artvisuels-politiques présente son projet *Vade Retro Guggenheim* (2006), une série de documents (films, photographies, tracts...) tirés des manifestations provoquées à Rio de Janeiro en 2003, à la suite de l'annonce de l'implantation d'un musée Guggenheim. En drainant une partie des fonds publics, ce projet controversé repré-

la contribution de Raqs Media Collective qui convoque dans la section «Building Sight» les travaux de cinéastes, d'urbanistes et d'activistes liés au Sarai, une structure de recherche faisant de New Delhi son laboratoire. Le résultat est une théorisation visuelle des défis posés par la métropole tentaculaire postcoloniale. Ainsi, le film hypnotique du CyberMohalla Ensemble (*Wall and a Sofa*, 2005) démontre comment l'interstice d'une rue passante peut devenir un lieu de convivialité. Avec *In Aladdin's Cave* (2006), fruit d'un travail ethnographique, Nancy Adajania interroge le succès de la photographie numérique en Inde sur le mode de la réinvention de la différence face aux effets normatifs de la technologie, incarnée ici par Photoshop.

Dans les trois sections consacrées à des scènes de l'Europe de l'Est, les jeunes commissaires invitées partagent un même souci de montrer comment la négociation des mutations engendrées par le postsocialisme est un processus qui nécessite l'élaboration de nouvelles stratégies visuelles et médiatiques visant à problématiser la représentation et l'autoreprésentation. Dans la section «Re-Definition», la commissaire Alenka Gregoric donne à voir une sélection de travaux provenant de diverses villes de l'ex-Yougoslavie et tisse un lien allant au-delà des divisions nationales. Quant au travail de commissariat de Judit Angel («It's Up To Us!»), il s'intéresse aux rapports ténus entre l'art et l'activisme qui semblent constitutifs de la scène artistique hongroise actuelle. Ainsi, l'érection par le tandem Tamas Kaszas/Viktor Kotun d'un «temple», lieu d'archivage des activités politiques de la scène squatter de Budapest, trahit une nostalgie pour le socialisme (*Our Goal Is Life*, 2006). Plus pertinent, dans la partie articulée par Galia Dimitrova («Satellit 003»), trois travaux retiennent l'attention, dont deux examinant le pouvoir des médias et les paradoxes des stratégies de contestation. D'abord, *Visual Police* (2005) de Javor Gardev où l'artiste apparaît dans différents programmes de la télévision bulgare dans le rôle du Major Stefanov prétendant être le chef de la *Visual Police Unit* combattant la pollution visuelle. Ensuite, le groupe X-TENDO présente une projection vidéo d'une performance commise dans le métro à Sofia (*There to Here*, 2004) qui met en parallèle des images d'archives de manifestations des années 1970-1980. Sur un autre mode, *CT\_BT\_GRAFFITI | Mausoleum* (2005) permet au mausolée de Georgi Dimitrov détruit en 1999 de jaillir au moyen de *Bluetooth* sur l'écran du téléphone portable des visiteurs; Petko Dourmana et Kyd Campbell donnent ainsi une forme virtuelle à ce monument construit pour l'éternité.

Enfin, l'occasion donnée à Nathalie Boseul SHIN de monter la première étape de *MIDDLE COREA* ouvre l'exposition sur une section s'inscrivant davantage dans un registre fictionnel. Aussi, cette initiative utopiste projette un espace étatique virtuel sur le *no man's land* qui divise les deux Corée. Au-delà de l'aspect ludique (voir [www.middlecorea.net](http://www.middlecorea.net)), ce travail se veut une réflexion sur l'identité nationale et l'émergence d'une citoyenneté transnationale. Cependant, même si les diverses occurrences – la forme processuelle du drapeau de Ligyung (*MIDDLE COREA Flag*, 2005-2006) ou les portraits de Riyas Komu des citoyens de *MIDDLE COREA* (*People*, 2005-2006) – sont séduisantes, l'ensemble échappe difficilement à la naïveté.

Si chacune des sections est imaginée indépendamment des autres, si on devine que c'est la confrontation entre les diverses positions qui est ainsi recherchée, l'ensemble demeure néanmoins homogène. Le public est sollicité par de multiples dispositifs et modes de participation (projections de films ou de logiciels interactifs, photographies, sites Internet...) qui unissent les parcours et tendent à appartenir «On Difference #2» moins à une exposition qu'à une plateforme de présentation, d'information et de documentation. À noter, les publications produites et diffusées par le Württembergischer Kunstverein sont un adjuvant essentiel à la logique de coopération en reliant ce projet aux contextes où ces brochures paraissent habituellement.



PETKO DOURMANA ET KYD CAMPBELL, CT\_BT\_GRAFFITI | MAUSOLEUM 1 (DÉTAIL), 2005; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN, STUTTGART.

En guise de conclusion *On Difference #3* sera le livre, dressant le bilan et préparant une suite. En effet, la vitalité des propositions invite à complexifier les enjeux autour de ces espaces, plus ou moins formels et souvent précaires. Peu visibles par la focale privilégiée du transnationalisme, ils constituent le bruit de fond d'un monde de l'art rythmé par les biennales et les foires. En ce sens, «On Differ-

ence» nous convie à engager une réflexion sur ce que, maladroitement, j'attribuerais à la «post-globalisation».

> Cédric VINCENT

L'auteur est doctorant en anthropologie à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris

[ced.vincent@wanadoo.fr](mailto:ced.vincent@wanadoo.fr)

## Representacions arabs contemporànies. L'equació iraquiana

Fundació Antoni Tàpies | Barcelona | 28 avril – 25 juin

Parler de l'art d'un pays en guerre est toujours délicat et spécialement lorsqu'il s'agit de l'Irak. Délimité à la suite d'un accord conclu entre Britanniques et Français à la fin de la Première Guerre mondiale en mélangeant chiïtes, sunnites et kurdes; aimé et haï pour son pétrole; l'Irak n'a, jusqu'à présent, connu qu'une histoire marquée par les occupations, les révoltes, les dictatures et les guerres. La situation actuelle démontre à nouveau la réalité complexe de ce pays, car depuis la «libération» anglo-américaine et la chute du régime de Saddam Hussein, tout l'Irak est entre guillemets.

La commissaire Catherine David a ainsi conçu le troisième volet de «Représentations arabes contemporaines» sur l'Irak: loin du pays, mais à l'écoute. D'une part, en octroyant une place prééminente à la diaspora culturelle irakienne qui, sans risques ni censures, peut s'exprimer librement – même si cette liberté, puisque forcée, est toute relative. D'autre part, en érigeant la parole comme la base d'un processus de production, de circulation et d'échange esthétique progressif; une parole toujours engagée avec la situation politique, sociale, religieuse et culturelle d'Irak.

Ce processus, David le réalise dès le début du projet «Représentations arabes contemporaines», commencé en 2002 à propos de «Beyrouth/Liban» et suivi de «Le Caire/Égypte» en 2003. Défini comme un espace de rencontre entre artistes et intellectuels, ce projet met de l'avant la présentation de travaux issus de multiples disciplines, des arts visuels à la littérature, ainsi que des colloques



TARIQ HASHIM, 16 HOURS IN BAGHDAD, 2004, DOCUMENTAIRE, IRAK/DANEMARK, 60 MIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

et des débats. Une plate-forme plutôt qu'une exposition, dont l'objectif est de nuancer les différentes postures artistiques – et donc critiques – plutôt que d'exhiber des œuvres d'art finies et fermées. C'est pourquoi David préfère parler de représentations d'un certain lieu et moment, au lieu de tomber dans la frivolité des *misrepresentations* de la culture globalisée, que consisterait le fait



JAVOR GARDEV, VISUAL POLICE, 2005, EXTRAIT VIDÉO; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN, STUTTGART.

sentait pour plusieurs une menace réelle aux initiatives culturelles locales. De son côté, l'association culturelle exo-experimental org., réunissant des artistes et des chercheurs, présente son travail à propos de l'espace culturel, social et urbain brésilien à partir de son programme São Paulo S.A. (2006).

L'étude des situations urbaines est aussi au centre de

d'aller chercher aujourd'hui l'art contemporain d'Irak. De là la présence des conférenciers conviés pour l'occasion, les Irakiens et les autres. Parmi les dix-sept acteurs de cette « équation irakienne », relevons : les écrivains Sinan Antoon et Saadi Youssef, l'ethnomusicologue Scheherazade Qassim Hassan, l'activiste culturel Rashad Salim et l'historien de l'Islam Pierre-Jean Luizard.

La Fundació Tàpies donne ainsi une certaine tribune à la voix du peuple irakien, divisé entre le dedans et le dehors, en même temps qu'indissociablement mêlé comme les couches d'un baklava. Une voix devenue document grâce aux plus de quatorze heures de vidéos documentaires, la plupart occupées par le projet *An Artist with a View* (2003) de Sawzan Darwaza. Cette dernière

présente une sélection de cinq portraits audiovisuels – sur un total de plus de cinquante – de figures de la culture arabe qui expliquent leurs difficultés pour (sur)vivre et « travailler » à l'intérieur et à l'extérieur de l'Irak. Mais le peuple irakien, c'est aussi la voix anonyme qui parle au milieu du conflit dans les multiples documentaires d'exilés qui retournent en Irak, pour voir, pour écouter, même pour quelques heures, comme les *16 Hours in Baghdad* (2004) de Tariq Hashim. « Puis-je parler métaphoriquement ? » demande un Irakien dans *About Baghdad* (2004), un documentaire de Sinan Antoon, Bassam Haddad, Maya Mikdashi, Suzy Salami et Adam Shapiro. Si la métaphore se présente comme l'option artistique la plus tolérable du point de vue de la résis-

tance intérieure, il est possible qu'elle le soit également pour l'exilé qui essaye de comprendre une réalité désormais étrangère à lui. Exilés ou non, les Irakiens partagent les mêmes questions. C'est ce que démontre le documentaire de Baz Chamoun : *Where is Iraq?* (2004).

Or, dans l'ère de la communication, même l'exil trouve ses guillemets. Touché par le conflit tout en restant à l'écart, l'exilé d'aujourd'hui peut rester en contact permanent avec l'Irak et en parler avec plus de distance et de réflexion critique, même malgré lui. C'est le cas de nombreux artistes qui ont fui le régime de Hussein, comme l'actrice Nahida Rammah le raconte dans *Wasteland – Between London and Baghdad* (1998) de Koutaiba Al-Janabi. Cette culture irakienne qui a connu l'exil dès la fin des années 1950, lors de l'émigration juive en Israël, s'exprime également dans *Forget Baghdad* (2003) de Samir. Bénéficiant du recul nécessaire, cette vidéo se présente comme le témoignage le plus serein, par lequel les écrivains Samir Naqqash, Shimon Ballas, Sami Michael et Moshe Hourri décrivent leurs exploits procommunistes à Bagdad, suivis des défaillances – racisme inclus – de leur processus « d'intégration » dans la terre « d'accueil » promise. Plus de guillemets pour une complexité que, selon la théoricienne de cinéma Ella Habiba Sota, la tradition cinématographique s'est chargée d'annuler à coups de clichés.

C'est également le cas de la télévision, qui parle des pays en oubliant les peuples. Aussi, les maquettes du bulletin électronique *Daftar* (<http://www.daftar.nl>), dirigé par Nedim Kufi, les brefs journaux audiovisuels de Salam Pax, auteur de plusieurs blogues dont le didactisme ne renonce pas à l'ironie, et la révélatrice réunion de l'opposition irakienne dans *On Democracy in Irak* (2003) de Hana Al-Bayaty sont les contre-exemples des médias de masse représentés par un poste de télévision avec cinq émetteurs satellites. La diversité des témoignages multiplie les points de vue d'une réalité simplifiée par les canaux dits « d'information ». Mais comment informer sous le nuage de poussière qui couvre l'Irak ? La

situation de chaos extrême empêche une visibilité claire et univoque, d'où la perturbation sonore et visuelle que suppose la visite à la Tàpies.

Cependant, aux images de confusion, de destruction et de mort, s'ajoute une infinité d'exceptions, car l'Irak occupe ce qui fut l'un des plus importants berceaux de la civilisation, la terre entre le Tigre et l'Euphrate : la Mésopotamie. Preuve d'un passé riche, pluriel et pas si lointain, le diaporama de la Fondation Arabe pour l'Image rassemble le patrimoine photographique du monde arabe depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, d'où ressortent les images de Latif An-Ani, un des rares artistes présents qui habitent toujours en Irak. De même, *Coffe Shop in Bagdad* (1984), une peinture devenue emblématique pour avoir immortalisé une certaine stabilité du pays, est transformée en murale, couronnant la salle principale de la Fundació Tàpies telle une place publique, où des tables avec des livres, des postes Internet des blogues, nous offrent la possibilité de dialoguer sur (avec ?) l'Irak actuel.

La résistance du présent s'abrite derrière un passé sans ruines et un futur rêvé, car au milieu de cette agora irakienne, le typique banc arabe est symboliquement grossi par Talal Refit, afin de pouvoir héberger un titre qui – on l'a vu dans la vidéo de Al-Bayaty – lui est encore distant : *Democracy* (2005). Comme avec la métaphore, il faut parfois s'éloigner de la réalité pour essayer de la repenser. C'est ainsi que le court métrage animé intitulé – significativement – *Epilog* (2005), aussi de Talal Refit, s'éloigne du ton documentaire pour montrer des oiseaux et des comètes d'un passé perdu, mais aussi, pour nous permettre de fabuler sur un futur malheureusement trop distant de l'Irak d'aujourd'hui.

> Joana Hurtado

L'auteure poursuit des études de troisième cycle en cinéma et audiovisuel à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle. Elle vit et travaille entre Paris et Barcelone.  
joanaetc@yahoo.es



SAMIR, FORGET BAGHDAD, 2003, DOCUMENTAIRE, IRAK/SUISSE, 111 MIN; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

# PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine



Trimestrielle. Des artistes et des auteurs de la scène internationale. Un laboratoire de pensée. En français et en anglais. / A quarterly. International roster of artists and writers. A laboratory for ideas. In French and in English.

**Abonnez-vous! Économisez jusqu'à 52 % / Subscribe now! Save up to 52 %**

[parachute.ca/abonnement](http://parachute.ca/abonnement)

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

directrice de la publication / editor: CHANTAL PONTBRIAND / coordonnatrice à la rédaction / production coordinator / adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON / Assistant editor: EDUARDO RALICKAS  
graphisme / design: DOMINIQUE MOUSSEAU / collaborateurs / contributors: MARIE-EVE BEAUPRE, INGRID CHU, JÉRÔME DELGADO, JOANA HURTADO, ED KRČMA, VERED MAIMON, MAUREEN MURPHY, ROBERT DARCEY NICHOLS, CÉDRIC VINCENT, DORK ZABUNYAN, ELVAN ZABUNYAN  
révision de la maquette / copy editor: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON / diffusion et promotion / circulation and promotion: JOANNE TREMBLAY / assistante à la direction / executive assistant: ISABELLE DUBÉ / comptable / accountant: ANNE DELISLE / stagiaire / intern: JULIE MATTE

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

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 du Canada et des États-Unis / Outside Canada and the USA) / institution • 96€ • 125\$US / abonnement en ligne / online subscription / [www.parachute.ca](http://www.parachute.ca)

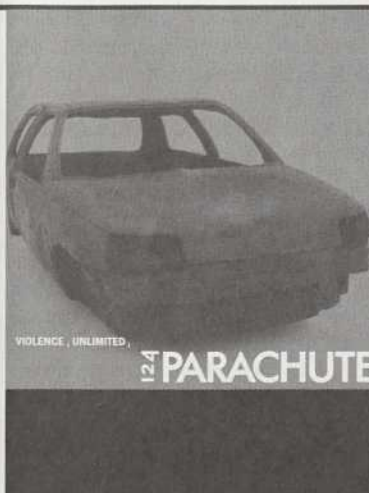
Canada, international: Express Mag 8155, rue Larrey, Anjou (Québec) H1J 2L5 (514) 355-3333 Sans frais / Toll free: 1-800-363-1310 F: (514) 355-3332 [www.expressmag.com](http://www.expressmag.com) [expmag@expressmag.com](mailto:expmag@expressmag.com) USA: Express Mag P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA. 12901-0239 Toll free: 1-877-363-1310 F: (514) 355-3332 [www.expressmag.com](http://www.expressmag.com) (\* Prix sujets à changement / Prices are subject to change)

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. Nous remercions l'appui du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal.

## 124 PARACHUTE

Nos annonceurs / Our advertisers

- > Art Basel Miami Beach > Art Gallery of York University > Art Papers > Artissima > Charles H. Scott Gallery
- > Contemporary Art Gallery > Daïmon > Expression > Foreman Art Gallery - Bishop's University > Frieze Art Fair
- > Galerie de l'UQAM > Galerie Leonard & Bina Ellen > Galerie Liane et Danny Taran - Centre des arts Saidye Bronfman
- > L'œil de poisson > Mendel Art Gallery > Mercer Union > Musée d'art contemporain de Montréal
- > Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts > Musée régional de Rimouski
- > Oakville Galleries > Opcca > Paris Photo > Pierre-François Ouellette art contemporain
- > Regroupement des centres d'artistes auto-gérés du Québec - RCAAQ > Sobey Art Award > The Koffler Art Gallery
- > The Ottawa Art Gallery / La Galerie d'art d'Ottawa > The Power Plant



Lisez dans / Read in PARACHUTE 124 10\_11\_12 2006

Slavoj Žižek > VIOLENCE  
Frédéric Maufas > RADEK COMMUNITY  
Gutierre Maldonado > ADEL ABDESSEMED  
Nicolas Exertier > KENDELL GEERS  
Chantal Pontbriand > RABIH MROUE  
Kinea Araya > EXIL / EXILE  
+ Échos et mouvances + Echoes and Shifts : Rana Daseupta > The Third World City, Mariella Pandolfi + Chowra Makaremi > « Sécurité humaine »

EN KIOSQUE DÈS MAINTENANT / ON SALE NOW

[[www.parachute.ca](http://www.parachute.ca)]