

PARACHUTE

art contemporain
contemporary art

PER

fr 255

BNQ

EIJA-LIISA AHTILA

SOPHIE CALLE

JANET CARDIFF

TOM DEAN

ANDREA FRASER

ISA GENZKEN

avril,
mai,
juin
1999
April,
May,
June
8,25 \$

94



7 71766 00308 5

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

directrice de la publication / editor
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor
COLETTE TOUGAS

adjoints à la rédaction / assistant editors
JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS

rédacteur correspondant / contributing editor
VINCENT LAVOIE

collaborateurs / contributors
**MARIE-ÈVE CHARRON, FRANCINE DAGENAI,
ROSSITZA DASKALOVA, JIM DROBNICK, ANDY FABO,
JENNIFER FISHER, SYLVIE FORTIN, CORINNA GHAZNAVI,
ELIOT HANDELMAN, ALAIN LAFRAMBOISE,
VALÉRIE LAMONTAGNE, PIERRE LEGUILLON, MARCELLA LISTA,
JEAN-CHARLES MASSÉRA, JOSEPHINE MILLS,
JOHANNA MIZGALA, DAVID O'BRIEN, ANDRÉ-LOUIS PARÉ,
BIRGIT PELZER, SHEILA PETTY, BÉNÉDICTE RAMADE,
THÉRÈSE ST-GELAIS, JEAN-PHILIPPE UZEL, CHRISTINE VIDAL,
PETRA RIGBY WATSON, ELISABETH WETTERWALD,
JERRY WHITE, STEPHEN WRIGHT, GER ZIELINSKI**

abonnements, gestion / subscriptions, administration
KATHLEEN GOGGIN

graphisme / design
DOMINIQUE MOUSSEAU

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

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY président du conseil / chairman

CHANTAL PONTBRIAND présidente directrice générale / president

COLETTE TOUGAS secrétaire-trésorière / secretary treasurer

CHARLES LAPOINTE président sortant / outgoing chairman

ROBERT HACKETT membre / member

**rédaction, administration, abonnements /
editorial and administrative offices, subscriptions:**

PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec)
Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805

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

Prière de ne pas envoyer de communiqués

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

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:

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

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

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

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

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

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

diffusion/distribution: Les Messageries de Presse Internationale Inc.,
4001, boul. Robert, Montréal, Québec, Canada H1Z 4H6, tél./

tel. (514) 374-9661, téléc./fax (514) 374-4742. **Pour connaître le point
de vente le plus proche au Canada, composez le 1-800-463-3246,
et aux États-Unis, le 1-800-263-9661. / To find out the nearest
outlet in Canada, dial 1-800-463-3246, and in the U.S.,
1-800-263-9661. EUROPE:** La Librairie du Québec, 30, rue Gay Lussac,
75005 Paris, tél. 01 43 54 49 02, téléc. 01 43 54 39 15.

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

Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la
réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications-Enregistrement

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

au Canada / Printed in Canada. 2^e trimestre 1999 / 2nd trimester 1999.

PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their

financial support: le Conseil des Arts du Canada / The Canada

Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec,

le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.



LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957



CONSEIL
DES ARTS ET DES LETTRES
DU QUÉBEC

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

avril, mai, juin 1999 April, May, June 8,25 \$

ESSAIS / ESSAYS

THE MEANING OF FLUX IN THE ART OF TOM DEAN

by Andy Fabo 4

LE POINT DE GRAVITÉ Les sculptures d'Isa Genzken

par Birgit Pelzer 14

SPEECHES OF DISPLAY

The Museum Audioguides of Sophie Calle, Andrea Fraser and Janet Cardiff

by Jennifer Fisher 24

INTIMITÉ, VERDURE ET BLANCHEUR ÉCLATANTE

Représentations du vivre en famille dans les travaux vidéo d'Eija-Liisa Ahtila

par Jean-Charles Masséra 32

COMMENTAIRES / REVIEWS

CHRISTIAN BOLTANSKI par Alain Laframboise 40

DONAI YANEN! ET MAINTENANT! par Elisabeth Wetterwald 41

PROPOS MOBILES par Christine Vidal 42

L'ENVERS DU DÉCOR. DIMENSIONS DÉCORATIVES DANS L'ART DU XX^e SIÈCLE

par Marcella Lista 43

LA BIENNALE DE MONTRÉAL par Rossitza Daskalova 44

JEAN-PIERRE AUBÉ par André-L. Paré 46

LOUIS CUMMINS ET ALAIN LAFRAMBOISE par Jean-Philippe Uzel 47

CLARA GUTSCHE par Francine Dagenais 48

UNFINISHED HISTORY par Pierre Leguillon 49

THE AMERICAN LAWN: SURFACE OF EVERYDAY LIFE by Johanna Mizgala 50

FESTIVAL INTERNATIONAL: NOUVEAU CINÉMA/NOUVEAUX MÉDIAS by Jerry White 51

MAID IN CYBERSPACE by Valérie Lamontagne 52

CHAR DAVIES by Jennifer Fisher 53

ELDON GARNET by Corinna Ghaznavi 54

LITTLE WORLDS by Sheila Petty 55

EDGE CITY by Josephine Mills 56

LOVE FOREVER: YAYOI KUSAMA, 1958-1968 by Eliot Handelman 57

ERNESTO NETO by Sylvie Fortin 58

ROXY PAINE by David O'Brien 59

DÉBAT / ISSUE

FORUM DE L'ESSAI SUR L'ART

par Thérèse St-Gelais 60

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par/by Marie-Ève Charron, Jim Drobnick, André L. Paré, Bénédicte Ramade,
Petra Rigby Watson, Stephen Wright, Ger Zielinski 61



COUVERTURE / COVER

TOM DEAN,
THE WHOLE CATASTROPHE,
1999, DÉTAIL D'UNE ŒUVRE
EN PRÉPARATION,
VUE DE L'ATELIER, MODÈLES
EN ARGILE POUR FUTUR
COULAGE EN BRONZE |
DETAIL OF WORK IN
PROGRESS, STUDIO VIEW,
CLAY MODELS TO BE CAST
IN BRONZE;
PHOTO: (ISAAC APPLEBAUM)
COURTESY TOM DEAN.

2



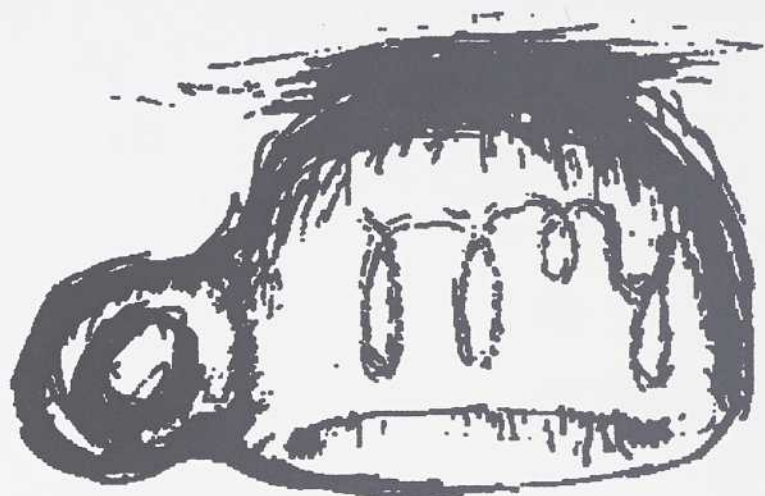
STUPID

1



NORMAL

3



PURE

BRUTAL

4



The MEANING of FLUX IN THE ART of TOM DEAN

Andy Fabo



UNTITLED
(BABIES), 1992.
DETAIL, PLASTER,
BLACK PIGMENT
AND SULPHURIC
ACID;
PHOTO: ISAAC
APPLEBAUM.

TOM DEAN, NORMAL STUPID PURE BRUTAL, 1985-91, FLAT SHEET FOR PAMPHLET;
PHOTO: ALL PHOTOS COURTESY THE ARTIST.

I. APOLOGIA & APHASIA

The thought behind I strove to join
Unto the thought before.
But Sequence raveled out of reach
Like balls upon the floor.

— Emily Dickinson¹

Emily Dickinson's description of non-linear thinking in this poetic fragment is reflective of the critic's dilemma in trying to reduce over thirty years of Tom Dean's art to a manageable unity that can be itemized, described and analyzed. His *œuvre* is so diverse and multifaceted that "balls upon the floor" keep escaping as one tries to gather them up and organize them by typology. There's always a few balls rolling out of reach that have a different size or colour or texture that seem impossible to ignore in the inventory. And when you think that there's only one of a particular ilk you notice that there's more mixed into the myriad spheres, so they really should be included in the commentary too. The critic is left stammering fragmentary statements about a seemingly unwieldy body of work.

II. CATASTROPHE & CONTINGENCY

Shining solitude, the void of the sky, a deferred death: disaster. — Maurice Blanchot²

The catastrophe has already happened; we survey the aftermath of the disaster. Charred babies, petrified with a porous igneous coating, are cloven and strewn. Severed phalluses erupt in clusters on the ground. This is a bloodless emasculation, no crimson vital liquid seeps from the amputations. Each swollen cock is cast in bronze, they're giant immobile leeches and some are mutating: a scrotum forms on both ends of their truncated shafts, turning them into stumpy bones, perhaps dwarfed ulnæ and humeri. Severed hands affectionately clutching other hands and orphaned heads litter the stage, adding to the carnage. One fragment that is identifiably female consists of an entire leg up to the vagina and attached to an exposed coccyx and vertebræ. The vertebræ transforms into a woven cord that links the leg and crotch to a brain. Spared a grim mangle, a bevy of miniature resin nymphs happily strike demonstrative poses like kitsch porcelain figures from slightly risqué 1950s gift shops. Patrolling this chaotic scene are six bronze canines with tails of exaggerated length, their mammarys swollen for nursing. But the milk is encased in bronze and cannot flow. The walls of the enclosure are blank except for a series of large silkscreened texts, The Ten Commandments excerpted from the revised, standard version of The Old Testament.

This is a description of a work-in-progress by Tom Dean. Initially dubbed *The Whole Catastrophe*, it is being created for the last Venice Biennale of the century. The installation, curated by Jessica Bradley, will be installed in the Canadian Pavilion, which is arguably the most eccentric building on the Biennale site. The wood and glass pavilion's architecture alludes to North American Native teepees and it is constructed around a living tree which is encased in glass within the interior. Modernist utopianism was pushed to an absurd degree in the pavilion's conception and now the caged tree seems distinctly dystopian. Dean's strange array will emphasize the antinomic characteristics of the site.

The Whole Catastrophe also inventories various past bodies of work by Dean: The Ten Commandments echo textual works that he has sporadically created since the inception of his career; the penises point to body art from the mid-seventies; the beauty queens refer to a series of paintings on *Penthouse* pages from the late seventies and early eighties; the hounds recall a large group of cast works made in the foundry at York University in

the early nineties; and the complete *tableau* could be imagined miniaturized and placed in one of his table works from the mid-eighties, *Excerpts from a Description of the Universe*.

III. INFERNOS & PARADISES

Ambivalence is the capacity of an object to be both attractive and repellent at the same time. The queen would be glamorous: polarization is a prerequisite of glamourization, perfecting the image, correcting the lighting. The antithetical position is the only one that delivers, provides the hardening of surface, that arc-lamp high-lighting and masking of image: counteracting the sins of secularism, liberalism, existentialism, metaphysics. . . . — Tom Dean³

A superficial survey of Dean's work could lead to the conclusion that his work proposes a universe of emphatic binaries: heaven and hell, male and female, work and rest, symmetry and asymmetry, birth and death, stasis and motion, enduring materiality and ephemerality, unity and fragmentation. Perversely, the artist is somewhat complicit in this simplistic reading by constantly teasing the viewer with easily digested dichotomies. In truth, however, while Dean may be captivated by such polarities, he is actually more intrigued by the complexity of metamorphosis and interstitial spaces; he is fascinated by transmogrification and her abandoned children — sometimes grotesque mutants with the curious charisma of the freakish, sometimes sublime hybrids with the peculiar beauty of angels. So accomplished has Dean become in his exploration of this flow of change that some of his artworks seem to shape-shift right before your eyes. Flux is the crux of his art.

Dean's obsession with transformation and mutation is manifested on both a microcosmic and macrocosmic level. Even the smallest possible element is multivocal: a motif of triple Xs that crops up frequently in his recent computer images fluctuates as a code for poison, kisses, pornographic material, deletion and negation. With change so imperative in the details, it is not surprising that flux is a constant in Dean's greater body of work.

IV. BETWIXT & BETWEEN

Between the form of Life and Life
The difference is as big
As Liquor at the Lip between
and Liquor in the Jug.
— Emily Dickinson⁴

Lately in the artworld the concept of liminality has come to be applied most often to postcolonial discourses of identity by describing the in-between, or transcultural, space where social change may be possible. With Dean's *œuvre* it is useful to consider

liminality's application in psychology where it indicates the threshold between the sensate and the subliminal, the interstitial space where a sensation is not quite perceptible. It doesn't take much of a cerebral leap to stretch this concept to define the threshold between the cognitive and the subliminal, a conducive habitat for Dean's enigmatic objects.

There is a consistent representational mechanism in most of Dean's work. The image he begins with is imminently recognizable, well within the realm of the cognizant: the house, the pin-up, the staircase, the wagon, the snake, the dot, etc. His subsequent manipulation of the familiar is reflective of the master illusionist saying to us: "Yes, it *seems* so familiar but it is not really what you think." We are transported to a phantasmagorical realm of the imagination not unlike Alice's Wonderland where everything is altered in scale, doubled, reversed, hybridized or turned completely topsy-turvy. This hallucinatory terrain is too distinct to be subliminal; we simply cannot repress such pronounced visions from cognition.

Stairwells have often been cited as metaphors for liminal space as the transitional pathway for moving between levels, so it is not surprising that the essential work of Dean's *œuvre* is an infamous monumentally-scaled floating staircase, absurdly decorated with dots. An upright vision of ascent, the staircase is a corridor between the heavens and hell on earth while floating on unpredictable waters.

V. VERTICAL & HORIZONTAL

I had been interested in beds as a form for years because I found myself drawn to that prone position. All that was passive or without willfulness, that didn't attempt to defy gravity, but acquiesced to it, seemed more like wisdom to me than all that striving after wind. The bed seemed to me the essential horizontal cultural artifact, the cultural distillate of our horizontal components, storing in its forms all those associations with the prone position, both our love and fear of it. A horizontal monument, a kind of anti-Babel, a monument to our deaths or peace rather than to our strident willfulness. — Tom Dean⁵

In 1976 Dean moved from Montréal to Toronto to take a job as an instructor at the Ontario College of Art. In Montréal, where he had schooled, he quickly established himself as a dynamic young artist, co-founding Véhicule Art and also founding and managing the gallery's press. He started his career in an era when the brightest lights were more inclined to multi-media experimentation but he created works in a wide spectrum of

THE WHOLE CATASTROPHE, 1999, STUDIO VIEW OF WORK IN PROGRESS; PHOTO: ISAAC APPLEBAUM.

where
nsate
pace
le. It
retch
ween
ucive

onal
im-
niz-
ant:
the
ose-
re-
o us:
ally
to a
ion
ery-
sed,
rvy,
t to
uch

et-
mal
is
of
ly-
ted
the
nd
le

use
nat
pt
ke
ed
ct,
es,
ne
tr-
bs
m

o
ne
re
g
r
e
n
f

e





UNTITLED (BABIES), 1992, INSTALLATION VIEW, PLASTER, BLACK PIGMENT AND SULPHURIC ACID; PHOTO: ISAAC APPLEBAUM.

media that was remarkable even for that period: photography, printmaking, painting, sculpture, video and performance.

In Toronto, he had a paradoxically subtle but immeasurable impact on a city whose art scene was undergoing a major upheaval. Word of a number of his art pieces preceded him, arriving as juicy art-talk for the insatiable art community that was forming on Queen Street West. Rumors of the *Cock Photos* (1973), a body art series of Dean manipulating his lengthy penis by kneading and knotting it had caused quite a sensation, especially among the various phallophilic art subcultures, but there was also an equivalent excitement about his more formal projects like the appropriated and manipulated chair sculptures, variously charred or layered with petroleum jelly or painted with an illusory contour in order to appear flat in photographs. The most persistent buzz, however,

was about a wild event, *Performance* (1974) in which Dean fought a professional boxer and his co-conspirator Margaret Dragu led a troop of pubescent tap dancers through the ropes.

Bristling with the anticipation of a completely transgressive installation, viewers of *Beds* (1976), his first Toronto work, were confounded by the orderly row of old hospital beds, dressed with clean white linens and pillows and placed in the glassed-in corridor that connects the two wings of the Ontario College of Art. This static display inside an austere architectural vitrine seemed to contradict the audience's preconceived image of the artist as a wild-man. A couple of gently eccentric, thoughtful texts by Dean appeared on the wall, conflating the two diverging meanings of the word, "labour": childbirth and work.

Preparations for the construction of Dean's most notorious work, *The Floating Staircase*

(1978-81), immediately followed the dismantling of *Beds*. "The stair," he wrote, "is an abstraction of the body":

Like many cultural artifacts it embodies us, is a metaphor. It articulates the vector between the ascending mind and the proceeding body, the vector compromise between our forward directness and our upward directness. The slow and plodding ascent: stairs articulate the difficulty of ascent after the Fall.⁶

By 1978 the plywood-sheathed, thirty-foot-tall stairwell to the expanse of the heavens was floating in an industrial part of Toronto Harbour close to Cherry Beach. As though the construction of such a mammoth folly was not enough, the labourious task of painting thousands of dashed dots on its surface was also undertaken there. If the intention of *Beds* was to embrace lassitude laced with melancholy, the objective of *The Floating Staircase* was to lay bare the notion of unrestrained aspiration and inane willfulness.

In 1982, after much expense for storage and legal fees and aggravation in bureaucratic and practical terms, he burned the sculpture in a private ritual, but not before giving it a Dionysian send-off at the Palais Royal, a decaying big band era dance hall on the Sunnyside waterfront.

VI. IDEOLOGY & LUNACY

Liberals forget that we are by nature dialectic, split, that we have an outside and an inside, and that the one is always doing violence to the other. We gain our strength by confronting our antithesis, our nemesis. The bourgeoisie in a liberal society attempts to eliminate dialectics from its life. It is committed to death, the lobotomizing of the schizophrenic fact. Liberals would enervate all enemies, giving quaaludes to half and grants to the rest, short circuiting every significant schism. — Tom Dean⁷

The charred remains of *The Floating Staircase* were shown at Mercer Union in 1983, laid out in geometric patterns on the floor and accompanied by Dean's contemplative videotape documenting the project from conception to destruction with a spoken text about his meditations on work and indolence. Much of the content is a generalized treatise on the burdens of living using specific anecdotes of the ordeal of building, painting and maintaining *The Floating Staircase* to illuminate how labour and career objectives dominate our lives, out of enforced necessity.

While politics are not foregrounded in the videotape, the dialectics of Marxism are inherent in the piece. Also, thoughts on the more insidious ideology of fascism bubble up between the crevices when Dean explores the troubling aspects of willful aspiration. Dean made these connections more explicit in a 1979 *File* interview as well as other texts that were published concurrently with the ongoing *The Floating Staircase* project. For an illustrated text in an OCAD catalogue "Albrecht Speer Meets the Buddha," he discusses the penchant of Hitler's personal architect for neo-classicism and quotes Speer's explanation of the genesis of his Nuremberg monument to the glorious Third Reich: "[I]n an inspired moment, the idea came to me: a mighty flight of stairs topped and enclosed by a long colonnade flanked on both ends by stone abutments. Undoubtedly it was influenced by the Pergamum altar...."⁸ A schematic for a project page by Dean in an issue of *Impulse* demonstrates how multiple series of intersecting stairs would create a field of swastikas.⁹ In an 1980 interview, Dean facetiously replies to the question "Are you a liberal or a fascist?": "Who's to say. Only a liberal could abuse the term fascism the way I do. Only a fascist imposes his imagery on the public."¹⁰

Obviously, Dean is not a fascist; he aims to show that fascism is a possible consequence

of our society's most pious assumptions about working and living. Maurice Blanchot has speculated on labour as a punitive measure in societies with strong work ethics: "Work, in societies where, indeed, it is highly valued as the materialistic process whereby the worker takes power becomes the ultimate punishment: [. . .] For work has ceased to be his way of living and has become his way of dying. [. . .] When oppression is absolute, there is no more leisure, no more 'free time.' Sleep is supervised."¹¹ In a similar vein, Adorno notes: "Modern man wishes to sleep close to the ground like an animal," a German magazine decreed with prophetic masochism before Hitler, abolishing with the bed the threshold between waking and dreaming. The sleepless are on call at any hour, unresistingly ready for anything, alert and unconscious at once."¹²

Both *Beds* and *The Floating Staircase* were equivocal in their exploration of will/aspiration and rest/indolence creating a dialectic and simultaneously negating it. Similarly,

Adorno has advocated "the obligation to think at the same time dialectically and undialectically," realizing that we are tethered to such thinking, but fully aware of the traps. "Dialectical thought is an attempt to break through the coercion of logic by its own means, but since it must use these means it is at every moment in danger of itself acquiring a coercive character: the ruse of reason would like to hold sway over the dialectic too."¹³

VII. PAINTING & PORNOGRAPHY

Betrothed to Righteousness might be
An ecstasy discreet
But Nature relishes the Pinks
Which she was taught to eat.

— Emily Dickinson¹⁴

Concurrent with his staircase project, Dean embarked on a series of figurative works, that neither fit into neo-expressionism or the cool, mediated image painting that countered that movement. While his works



THE SILENCE OF THE LAMBS, 1998, EXCERPT, DONE IN COLLABORATION WITH MARK BELL.

were intensely hued, scruffy, painterly and filled with unabashed eroticism, they were directly painted on photographic pages of *Penthouse* and *Hustler* magazines, allowing varying amounts of the image source to show. The earliest works from 1978 are almost a defacement with dots and swatches of colour painted over the faces and genitals. By 1981 the photographic armature is often totally covered and the works luxuriate in painterly sensuality; in a 1982 review of an exhibition of these works for the now-defunct *Vanguard*, I stated that everything about the works were "tangential to the idea of metamorphosis."¹⁵ While I mentioned the difficult nature of *Penthouse* images for many feminists, I never articulated that part of Dean's intention was to examine the problematics of the erotic heterosexual male gaze within the context of the era and parallel those with a similar set of problematics around figurative painting.

Out of all the various excursions of exploration that Dean has made, this seems like the rare motif that was dropped and never picked up again. He has since worked in painting collaboratively with Richard Banks and Gordon Anderson, but figurative painting has yet to reoccur in his practice. However, he has continued to explore the representational mechanics of pornography in unexhibited and unpublished computer works, and the resin nymphs from *The Whole Catastrophe* are the progeny of this interest.

One published image stands in for his extensive digital work in this area. The collective Nether Mind published a photograph of a squatting Amazon wearing sunglasses and sporting a tight t-shirt to cover her ample breasts. A hefty flaccid cock has been imported from gay pornography and digitally sutured between her legs. The text in the piece gushes: "Feeling good about myself."

VIII. BLAU & ANGST

As the hand is at the end of the arm so blue is above us. We are structured from the earliest moments of evolution in relation to a blue dome above us; it is part of our structure and it has meaning. . . . — Tom Dean¹⁶

In retrospect, the two ambitious performances featuring Margaret Dragu that were mounted in the early eighties seem more significant than this interlude of painting. *Her Majesty* was performed at the Art Gallery of Ontario and Palais des Beaux-Arts, in Brussels; *Fear of Blue* was performed at Art-space in Peterborough, The London Regional Art Gallery in 1982 and the Akademie der Künste, in Berlin, 1983. In spite of chronology, the later work, *Fear of Blue*, seems to be the last of a trilogy of works that includes *Beds* and *The Floating Staircase*. It is a strange meditation on the sky above us, how we em-

brace it as a symbol of numinous transcendence but simultaneously fear it as the beautiful mask of the void. He couples the blue of sky and the blue of the dead, clarifying that both are frightening because they're thresholds to the unknowable void: "Death and blue: the magic and perfection of each is in its untouchability, its virginity."¹⁷

In the subsequent videotape, Dean forgoes Margaret Dragu's performance and instead fills the screen with a tale of two firmaments: British Columbian skies and older, verdant Vancouver suburbs filled with quaint bungalows that emanate an essential domesticity. Neither are the skies untouched by the banal details of everyday life. Electrical wires often bisect the azure screen and jets serenely arc through the picture. All these visuals are strained through a soundtrack of Hank Williams' country blues songs, giving an oddly meditative effect. Pointing out that the words "spire" and "aspiration" have the same root, Dean asserts that the sky is a commonly understood metaphor for goals and ambitions thus linking *The Fear of Blue* to the uppermost step of *The Floating Staircase*. For Dean, the æsthetic sky masks the fearful void:

It is to blue that we attach all our hopes: most luminous blue, you-who-lives-closest-to-space, who so perfectly occupies it. Masking space, blue is the idol to which we attach our longing for space. A luminous cloud of blue that we occupy, this thin glass caught in light, and its hardened core, on which we rest.¹⁸

While the text of *Her Majesty* elaborates on Dean's thoughts on the abuse of political power, the work is more significant as the portal to a rich vein of Dean's *œuvre*. Making the props for the performance (a steel house on wheels, a wagon with swastika wheels, etc.) rekindled Dean's interest in sculpture and led him to miniaturize previous works, even the grand staircase. The props presage sculptural works to come.

IX. COSMOS & EARTHENWARE

True thoughts are those alone which do not understand themselves.

Artists do not sublimate. That they neither satisfy nor repress their desires, but transform them into socially desirable achievements, their works, is a psychoanalytical illusion; incidentally, legitimate works of art today are without exception socially undesired. — Theodor Adorno¹⁹

Another play of opposites in Dean's work is his vacillation between the indolent "slacker" and the heady overachiever. A slacker may have a solid reasoning for his refusal to participate in a system he discredits, an overachiever may have foolish, unexamined goals. The defeatist sphere of the slacker, the *flâneur* at the end of the millennium, is reflected in works like *The Upright*



Dot, a serial sitework of right-angles spray-painted with a stencil on hoardings around the city in the winter of 1979, or the ongoing woodcut series printed on a debased paper, newsprint, which deteriorates rapidly because of the high acid content.

Dean's major opus, *Excerpts from a Description of the Universe*, on the other hand, is a body of work that epitomizes overachievement. Theoretically, it is an expansive sculptural project without end, and from 1984 to 1988 Dean performed the sweeping task of laying out his entire imaginary macrocosmology in diminutive scale on forty-two roughly hewn steel tables. Objects proliferate on these hard surfaces, with snakes, horns, puddles or balls seeming to multiply like amoebas splitting right before one's eyes. Liminality becomes tangible on these tables because most of the artifacts seem to be morphing, caught in a corridor of semblance as they transform from one familiar object to quite another. There is a gentle parody of the Enlightenment implied in these works, especially Diderot's encyclopedic urge to gather and classify all the natural forms in the world. Dean's tables of contents are filled with the most unnatural forms, enigmatic fragments and indescribable mutants, most beyond categorization.

Having materialized this inventory, he emphasized the material and the works on the tables were made from an array of hair, clay, steel, bronze, fabric and latex rubber. This metamorphic world is fused with sexuality, and many of the objects, like the polka-dot dress and the hair sculptures, have the allure of fetish; genitalia are alluded to curious forms, and orifices are pronounced and lurid, accentuating their role as the threshold between outside and inside.

X. SYMMETRY & ANXIETY

This still place, this patterned turbulence, a cycle of light and dark, and a cycle of seasons, constructed around its stillness a dependent form, fit an off-spring to the form



THE FLOATING STAIRCASE, 1978-81, MIXED MEDIA, 20 X 22 X 24'.
BURNING OF THE FLOATING STAIRCASE, 1982.

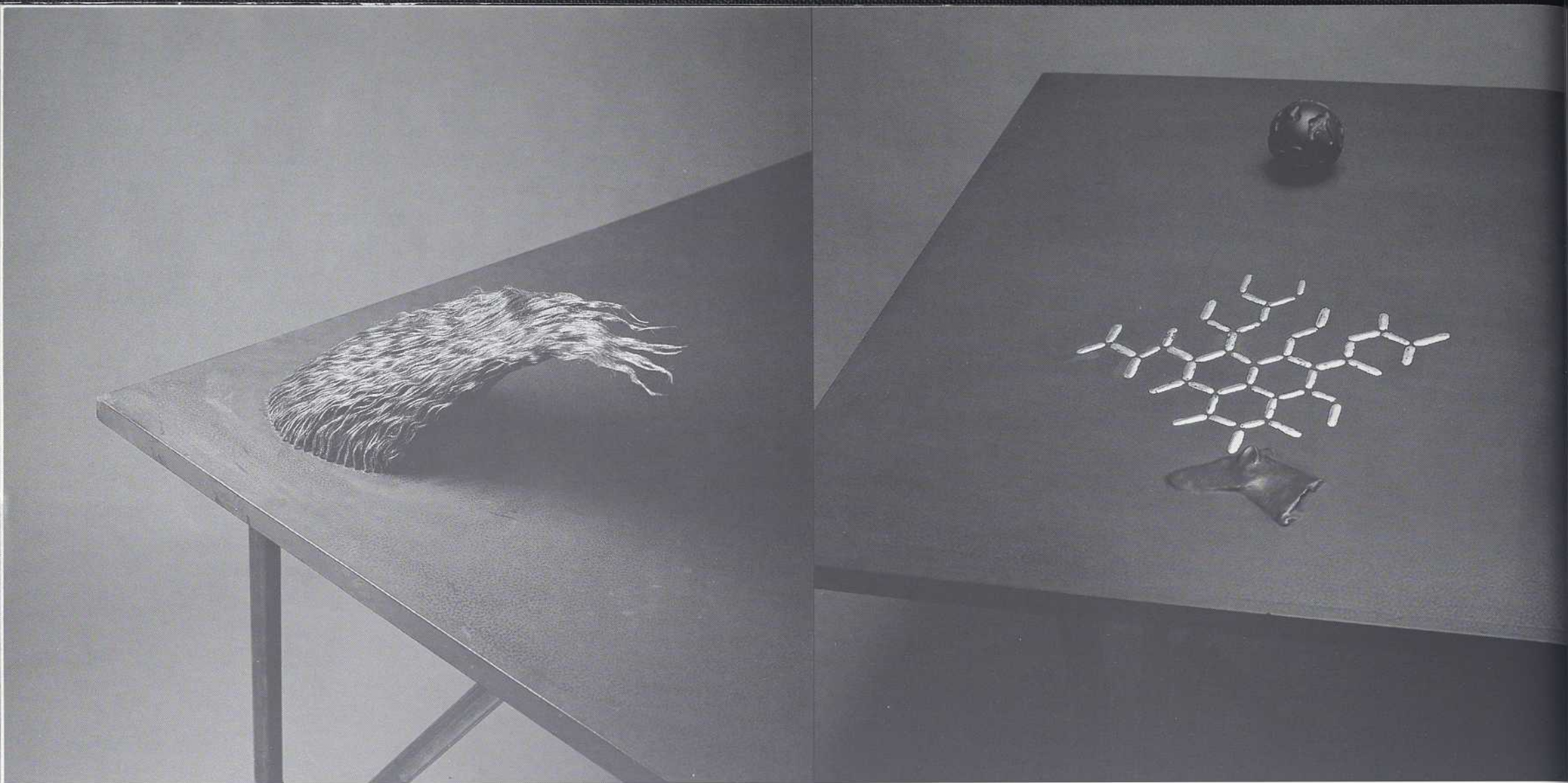


BEDS, 1976, INSTALLATION VIEW.

of its womb. The life form occurs as an eddy in decay, a backwash, a hoarding and inertia. That inert place is active, and muscular, resisting the flow of decay. That inertia is Sisyphean. The inertia by which we fell became the inertia by which we resisted falling, a stillness that both requires labour and ends the fall. We are an inertial form, a chauvinistic form that is able to fortify its own inertia by consuming energy and matter, monopolizing and draining resources from its environment. . . . We take the radiance of decaying matter and store it in ourselves. We create a localized decrease in entropy by accelerating decay through our bodies. — Tom Dean²⁰

In 1992 Dean produced an untitled exhibition with five untitled works, all created while he was in residency in the sculpture department of York University taking advantage of the new foundry facilities for casting in bronze and concrete. The single work that was not a multiple was an oversized vase. Dean plays on the cliché of women as vessels by molding a form that, in silhouette, has a vagina-like appearance, with two thin, bowed arms making a stylized heart as well as alluding to the lips of the labia. The allusion is

made specific by a thick fall of dark brown women's locks skirting the base of the vase. Two women's right legs, one stretching out the other bowed at the knee, are coupled in the centre of the gallery. Catherine Crowston points out that it is "not coincidental that this work shares a formal relationship with the pose of the woman's legs in Marcel Duchamp's *Étant donnés*, a classic example of the staged gaze, a voyeuristic fantasy par excellence. Dean's *Untitled (Legs)* (1992) plays in the space between an intimate represen-



tation of the body and its public display.”²¹ Three life-size bronze dogs, each with an impossibly long horse’s tail, consort in the corner. Dean has mused that he finds it peculiar that the lateral symmetry of animals (the pairing of arms and legs, etc.) is not maintained in regards to front and back (heads or tails). His tail extensions are meant to call attention to that primal and yet mundane fact. Twelve horn shapes, some transforming into giant sperm, begin to be arranged as a grid on the gallery floor. But the grid is subject to entropy, and the orchestration spirals into disarray as it moves from left to right. Finally, about fifty charred babies in various poses span the end of the gallery. They resemble the people preserved for eternity by the lava of Vesuvius in Pompeii, but a closer inspection reveals the dolls to be oddly stylized in their modeling. They are more realistic than a doll but more streamlined than an actual baby. Because this work closely followed Dean’s initiation into fatherhood (a set of twins intensifying the experience), I suspect that this work is an exorcising of the stress and frustrations of the new responsibilities. As Crowston notes:

[T]he babies position the viewer in such a way as to enforce a psychic re-creation of, or complicity with, the perpetration of an implied act of violence or neglect. They evoke such feelings of anxiety not only because of the obvious dichotomy in their structure but because they implicate the viewer as possibly sharing a repressed infanticidal fantasy.²²

Usually when Dean makes such a significant work he accompanies the production of the objects with an elucidating text or a

videotape that nudges the viewer towards particular interpretations. In this case he did not and neither did he title any component or the aggregation of parts. This would suggest that he deliberately left the viewers to their own devices, free to decipher the multiple layers of riddles intrinsic to the installation by themselves.

XI. PROCESS & PRODUCT

What strikes me is the fact that in our society, art has become something which is related only to objects and not to individuals, or to life. That art is something which is specialized or which is done by experts who are artists. But couldn’t every one’s life become a work of art? Why should the lamp or the house be an art object, but not our life? – Michel Foucault²³

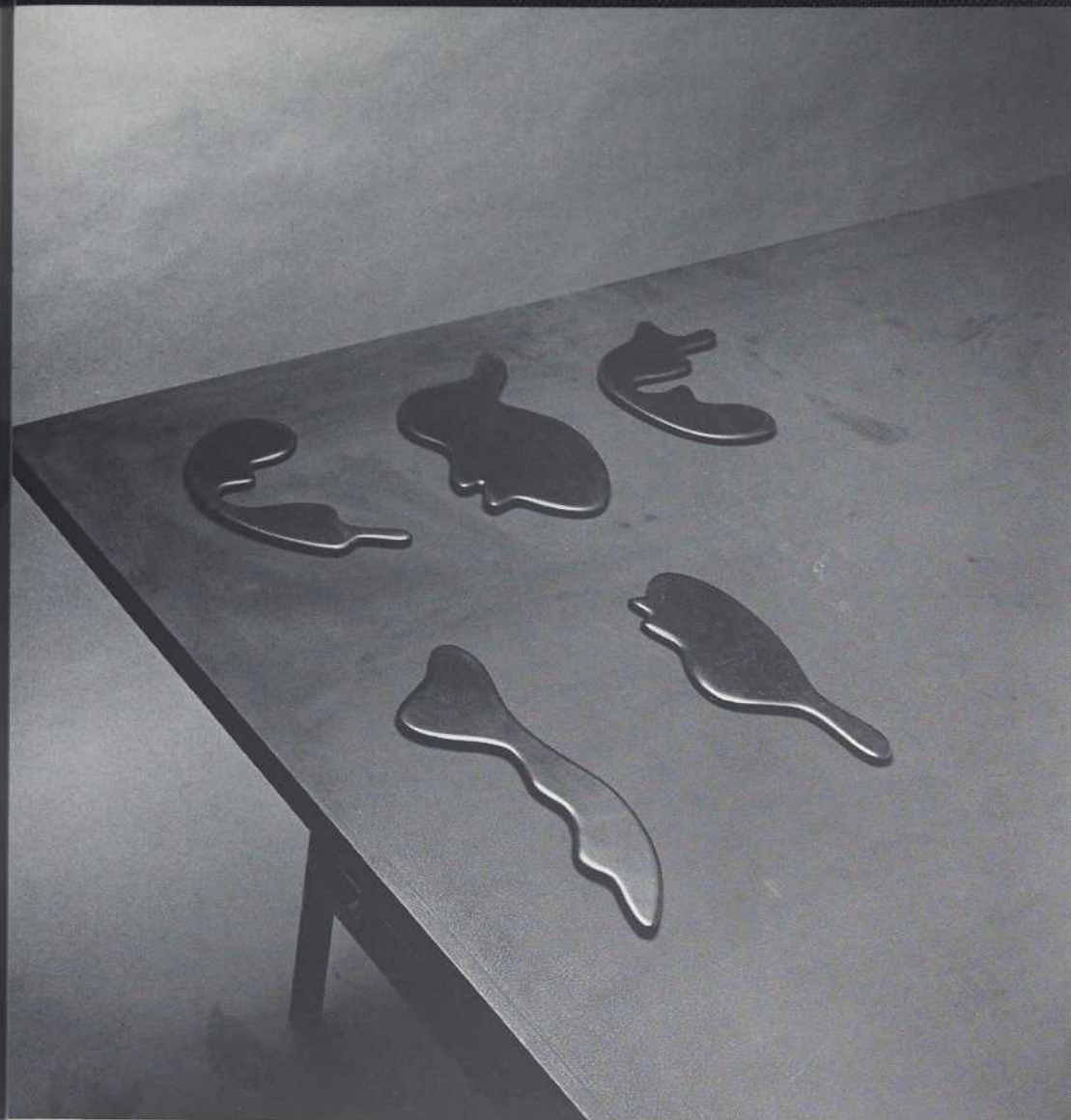
Michel Foucault was interested in the representation mechanisms of certain works of art (*Ceci n’est pas une pipe* by Magritte, *Las Meninas* by Velázquez) but interviews suggested that his privileging of writing over visuals (a paradox when you consider that the panopticon is the core of much of his analysis) rendered him naive in regard to the position of art in society. Art only exists as the intention of the artist, as Duchamp first made clear with his readymades. It takes a certain epistemological framework to be in place for it to make sense when someone called an “artist” declares certain things to be “art” and without that framework there is only life.

However a certain truth is encapsulated in Foucault’s statement. A. A. Bronson states that “I think of Tom as a practitioner of his art, as opposed to a producer of objects.”²⁴

Coming of age as an artist in the late sixties, process was at least as important as output. This attitude takes life as raw material in various ways and goes a long way towards eroding various demarcations between art and life. Starting with Duchamp and Dada, moving through Pop, Néo-réalisme, Fluxus and various conceptualist strains, Foucault seems to be oblivious to how perseveringly artists have taken on this conundrum. However, intrinsic to our societal structure lies a primary role of visual arts institutions; to reify the most unlikely artistic practices, therefore largely restricting the attribution of art to those deemed as artists.

Because the notion of process over product is so innate to the fabric of Dean’s practice, much of his work has become invisible in the past decade. A good portion is sitting in the hard drive of his computer in the form of ongoing graphic investigations that are, as yet, unpublished. His visible output has largely consisted of innumerable modest art projects, like computer-graphic designs for packets of stationary, two issues of a zine called *God*, and a series of relief prints like *The Varieties of Hell*, a work with a slightly higher profile because it appeared in a 1990 issue of *Impulse*.

In some recent projects Dean has taken a role as a subordinate – he does the design for Ann McFarland Dean’s zine, *Flower* (which published a series of drawings by Eli Langer along with scanned newspaper reviews and journalism about the artist’s kiddy-porn charges), and acts as a sounding board for her editorial decisions. Significantly much of his work in the past decade has reflected



EXCERPTS FROM A
DESCRIPTION OF THE
UNIVERSE, 1984-1988,
INSTALLATION DETAILS,
HAIR, CLAY, STEEL,
BRONZE, FABRIC AND
LATEX RUBBER.

social relations, either in collaborations or individual works in collective exhibitions, mostly with the Toronto group, Nether Mind. In the context of their shows of site-specific exhibitions often in the grittiest of warehouses, he has made a series of works that share an aesthetic with early Italian Arte Povera.

His periodic return to painting has, of late, manifested itself in collaboration with friends like Richard Banks and Gordon Anderson. In a collective exhibition of collaborative works in Toronto last summer he worked with painter Mark Bell on a series of digital prints that used a computer-flayed Christ (painted by Grünewald) that Bell had chosen as a backdrop of Dean signature motifs: sky, jewels, tears, polka dots. While these have all been captivating projects they are hardly the self-aggrandizing gestures that one expects of an artist of his stature.

Dean's subduing of the artistic ego has enhanced the possibility of flux in his work, for the search for a signature style was always a trait of the rampant individualism of late modernism. Not long ago, artists like Jiri Dokoupil felt compelled to negate this modernist tendency by programmatically changing medium and aesthetic approach with every body of work in order to score points for the tenets of postmodernism. However, with Dean's work the flux was much less premeditated; the trajectory of his thinking simply demanded the changes. The fact of change within the smallest component of his work predicated change for the aggregate.

XII. FLUX & OMEN

The only philosophy which can be responsibly practiced in the face of despair is the attempt to contemplate all things as they would present themselves from the standpoint of redemption. Knowledge has no light but that shed on the world by redemption: all else is reconstruction, mere technique. Perspectives must be fashioned that displace and estrange the world, reveal it to be, with its rifts and crevices, as indigent and distorted as it will appear one day in the messianic light. To gain such perspectives without velleity or violence, entirely felt with its objects — this alone is the task of thought. — Theodor Adorno²⁵

We return to *The Whole Catastrophe*, a millennial future spilled across the floor of the Venice pavilion. This artful inventory is pervaded by a seasoned melancholy, one that realistically recognizes both art's failures as well as humankind's. Such a sentiment could easily lead to a great inertia. However, in the face of aesthetic exhaustion and global catastrophe artists like Tom Dean do persevere because art, tangled up in a world of sordid and nefarious realities, still remains a redemptive force.

NOTES

1. Emily Dickinson, *Poems by Emily Dickinson*, ed. M.L. Todd and T.W. Higginson, Boston: Roberts Bros., 1890.
2. Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press, 1986, p. 146.
3. Tom Dean, "Her Majesty," *File*, March 1981, p. 38.

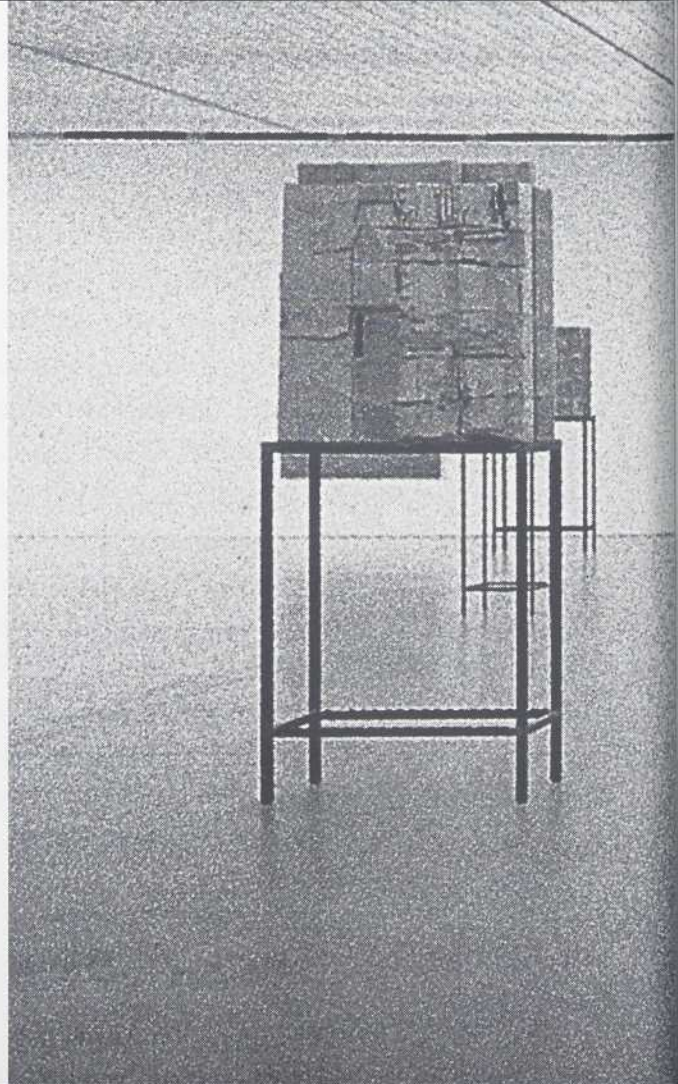
4. Emily Dickinson, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson, Boston: Back Bay Books, Little, Brown & Company, 1960, p. 497.
5. Tom Dean, *The Floating Staircase* (1983), text from videotape.
6. Tom Dean, "Ramps," *Impulse*, Spring 1981, p. 37.
7. Dean, "Her Majesty," *op. cit.*
8. Tom Dean, "Albrecht Speer Meets the Buddha," in *Catalogue: Experimental Arts Faculty Exhibition 1980*, Toronto: Ontario College of Art, 1980, n.p.
9. Tom Dean, "The Floating Staircase," *Impulse*, Spring 1980, pp. 32-3.
10. Tom Dean, "The Upright Dot," interview by Shannon Griffiths, *File*, Summer 1980, p. 45.
11. Blanchot, *op. cit.*, p. 81.
12. Theodor Adorno, *Minima Moralia*, trans. E.F.N. Jephcott, London: Verso, 1978, p. 38.
13. *Ibid.*, p. 152.
14. Emily Dickinson, *The Complete Poems*, *op. cit.*, p. 672.
15. Andy Fabo, "Tom Dean at Gallery Quan," *Vanguard*, Summer 1982, p. 46.
16. Tom Dean, *Fear of Blue* (1982), text from performance and videotape.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. Adorno, *op. cit.*, pp. 192, 212.
20. Tom Dean, "Mortal Stillness," *File*, Spring 1987, p. 67.
21. Catherine Crowston, "Separateness & Anxiety," in *Tom Dean*, North York: Art Gallery of York University, 1992, p. 39.
22. *Ibid.*, p. 41.
23. Michel Foucault, *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, New York: Pantheon, 1984, p. 350.
24. A.A. Bronson, "Hell, Fire & Shit," in *Tom Dean*, *op. cit.*, p. 31.
25. Adorno, *op. cit.*, p. 247.

Andy Fabo is an artist, critic and curator living in Toronto.

L'auteur avance que le moteur principal dans l'œuvre de l'artiste canadien Tom Dean serait la fluctuation combinée à la diversité. La production énigmatique de cet artiste — qui inclut des objets, des installations, de la photographie, de la vidéo, du graphisme et de la performance — ne saurait être réduite à un style reconnaissable, pas plus qu'elle ne se prête facilement à une vue d'ensemble. S'intéressant tout aussi bien à la catastrophe et à la métamorphose qu'à l'idéologie et à la pornographie, le travail de Dean ébranle toute compréhension conventionnelle de l'« ego artistique », mais ne renonce en rien, selon l'auteur, à la possibilité pour l'art de constituer une force rédemptrice.



HYPERBOLOÏDES-ELLIPSOÏDES: HYPERBOLOÏDES, 1981, RÉSINE D'ÉPOXIDE, 10 M; ELLIPSOÏDES, 1978, BOIS LAQUÉ, 570 X 6 X 14 CM;
VUE D'ENSEMBLE DE L'EXPOSITION DE ROTTERDAM, 1989;
PHOTOS: JENS WILLEBARND.



Le POINT

de GRAVITÉ

Birgit Pelzer

Les sculptures d'Isa Genzken

Tentons d'approcher la spécificité des interrogations soulevées par les sculptures d'Isa Genzken, la lecture de l'espace sculptural qu'elles engendrent et les effets qu'elles produisent¹. Nous pourrions dire que, tout en les mettant en œuvre, ces sculptures questionnent et subvertissent les paramètres habituels de l'objet sculptural : la définition spatiale, le volume, le poids, la masse, la pesanteur, la position au sol, la fixité. Ainsi les sculptures en bois (parallélogrammes, ellipsoïdes, hyperboloïdes, objets libres), les sculptures en plâtre et en béton, les sculptures extérieures tentent d'affirmer, selon ses termes, une « définition possible de la spatialité »². En dépit

des contrastes apparents, l'œuvre sculpturale d'Isa Genzken engage à chaque fois un traitement singulier du vide par les bords. Ses œuvres mettent en mouvement le regard du spectateur : tantôt il est conduit vers l'intérieur de l'œuvre, tantôt il est déroulé vers l'extérieur. Selon que la sculpture est couchée ou dressée, l'espace se renverse, se subdivise.

La question posée est ainsi celle du dedans mis au dehors. En contrepoint de cette pratique sculpturale, une série de travaux photographiques et d'empreintes articulent cette même question à travers l'impression, la déchirure, l'isolement et l'inversion de la structure d'un volume, d'un corps.

ELLIPSOÏDES – HYPERBOLOÏDES

Au départ (1976), l'artiste conçoit des objets compacts – les parallélogrammes, volumes en bois minces, fixés ou adossés au mur, mais entièrement fermés. Leur succèdent les « ellipsoïdes », des sculptures légères, étirées au sol. Le spectateur peut les enjamber ou les longer. Les premiers « ellipsoïdes » (1976) – qui se définissent mathématiquement d'être des surfaces fermées – sont des corps stéréométriques où la compacité du volume est légèrement entamée par une découpe qui fait varier le périmètre. De par la soustraction quasi imperceptible d'une section du volume, une entaille, une légère inflexion de la courbure déplace ce périmètre de contour. Mais ils restent compacts.

Petit à petit, la surface des « ellipsoïdes » est de plus en plus ouverte par des coupures nettement marquées laissant voir le volume et la surface en creux internes. D'emblée les sculptures d'Isa Genzken cristallisent une multiplicité de bords. Ainsi, dans l'investigation du « qu'est-ce qui divise, sépare, coupe, soustrait », nous rencontrons différentes opérations.

Les premières sculptures d'Isa Genzken procèdent en fait de l'univers du dessin. En des passages pluriels de la ligne au plan, en une multiplication des bords, elles projettent du dessin dans l'espace. Les « Ellipsoïdes » et les « Hyperboloïdes », produits de 1976 à 1982, dont le titre précise à chaque fois les couleurs, déroulent une ligne tridimensionnelle au sol. Des opérations de soustraction et de division linéaire introduisent des scansions dans l'évidement. Par la coupure, accentuée d'une certaine distribution des couleurs, l'intérieur, le creux devient visible. L'emploi de la couleur, son choix, sa matité ou pas, permet de souligner, d'articuler, d'orienter, de différencier une section d'une autre, un mouvement d'un autre, l'intérieur de l'extérieur, le concave du convexe. Le mouvement rectiligne toutefois est interrompu, juxtaposé, décalé. Plusieurs arêtes,

dans un traitement variable du vide par les bords, organisent les saillies et les fentes du volume interne d'un objet géométrique. Ainsi, ses premières sculptures prennent place dans un découpage spatial au sol par dilatation, étirement, tassement à l'horizontale. Les « Ellipsoïdes » et les « Hyperboloïdes » ne reposent que sur un ou deux points d'appui. Dès lors sont mis à l'épreuve les points d'équilibre et d'attache au sol, la pesanteur et l'apesanteur, mais aussi les lignes et leurs points de jonction, la tension, par écarts minimaux, de mouvements courbes et rectilignes. En effet, dans les sculptures d'Isa Genzken, il ne s'agit jamais de surfaces planes, d'étendues. Elles questionnent la surface en profondeur. Dès les « Ellipsoïdes » et les « Hyperboloïdes », le plan est traité tantôt comme la pointe linéaire d'un volume, tantôt comme un déploiement courbe de la surface.

Alors que les « Ellipsoïdes » et les « Hyperboloïdes » sont couchés, les sculptures en bois seront progressivement relevées (*Betty*, 1982), dressées (*Rossi, Meister Gerhard, Diana*, 1983, et *März*, 1985), inclinées sur un support (*Staffelei, Liegende*, 1983-1985). Y apparaît déjà ce que nous retrouverons dans les sculptures en béton et les sculptures extérieures : un basculement gradué du plan dans l'espace. Le point de bascule modifie les angles et les profils spatiaux, dès lors les axes d'orientation du regard, et ce non pas dans un éparpillement, une dispersion, une dilution, mais dans une structure unitaire. Celle-ci toutefois insère toujours un point de fractionnement et d'oscillation – la transposition, le renversement des intervalles.

Ces sculptures appartiennent à l'univers logique de l'interversion et de la discordance. Quelque chose s'y affirme, quelque chose s'y nie. La construction inclut une disparité. Leur logique porte ainsi la marque d'une torsion, d'un point d'impasse, de dissonance comme mouvement maintenu entre une tension et une résolution.

Dès lors différents modes du regard seront intensifiés soit par extension ou surplomb, soit par accentuation des axes principaux, soit par coordination des vues frontales, latérales, en profondeur, mais imprévisibles dans une circularité. Il n'y a pas de vue plus frontale qu'une autre, plus principale qu'une autre, en même temps les vues restent étonnamment diversifiées.

PLÂTRE – BÉTON – FENÊTRES

Dans la production d'Isa Genzken, les sculptures en bois ont été poursuivies par une expérimentation de sculptures en plâtre, puis en béton. Aux corps géométriques calculés, précis des « Ellipsoïdes » succédait, dans les sculptures en plâtre, la mise en

œuvre d'un matériau, friable, précaire, impliquant le recours au moule, à l'évidement en creux et aux formes négatives.

Les bétons préciseront ces recherches sur les enveloppes, les bords, les interstices et les écarts dans un matériau dur emprunté à l'architecture existante. L'artiste y développera progressivement son investigation du basculement et de l'élévation du plan, de l'idée d'armature et de squelette interne, en donnant à voir l'intérieur de la matière de support des bétons. S'ensuivront les résines transparentes conçues aussi bien pour l'intérieur que pour l'extérieur. L'artiste explorera non seulement les vues directrices multiples, déclarées ou occultées, mais aussi les vues au travers de la matière et du vide.

Entre 1984 et 1986, Isa Genzken réalise une série de sculptures en plâtre. Dans celles-ci, nous retrouvons le procédé classique de la sculpture : une construction par empreinte, coulage et soustraction, l'idée du négatif et son inversion en formes positives.

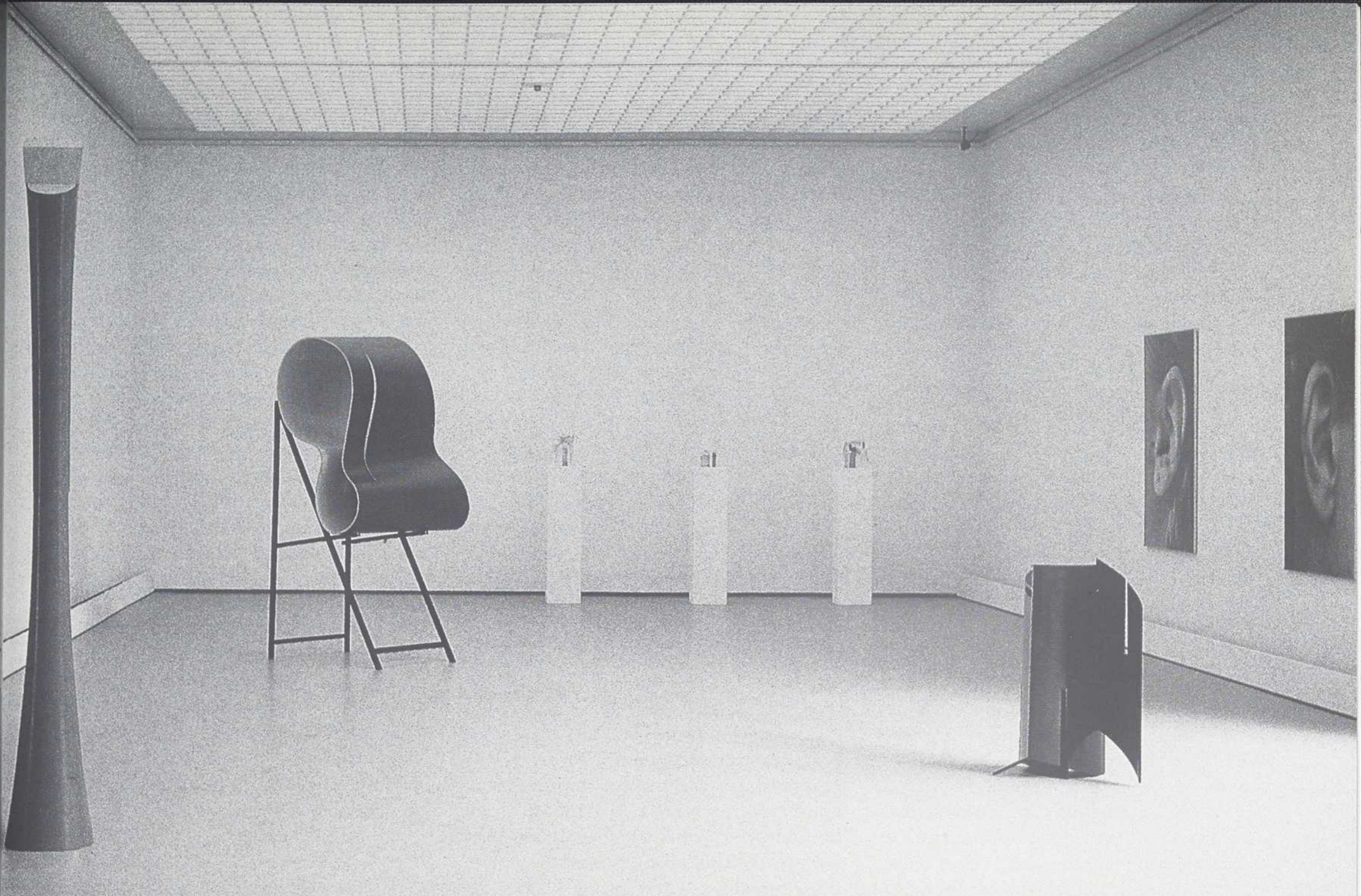
Dans les plâtres, les bétons et dans les sculptures translucides, Isa Genzken se rapporte à l'architecture comme source d'inspiration, mais elle affirme la spécificité de la sculpture : « Une sculpture même si elle contient des éléments architectoniques reste une sculpture³. » Ses sculptures mobiliseront ainsi un point de rencontre entre architecture et sculpture. À partir de 1985, les sculptures en béton travailleront à leur tour le problème du monument public dans une telle optique. Elles abordent une topographie spécifique : l'extérieur est aussi à l'intérieur de nous. Elles portent dès lors une question : qu'est-ce qui fait l'intérieur d'une chose, un abri, et comment le séparer de soi, le rendre public ?

Le béton, matériau fait pour durer, dans une proximité réelle aux constructions existantes, les cite. Mais à l'état de fragment. Ces sculptures en béton présentent des façades fermées, des murs aveugles. Il y a toutefois une fente, un interstice par où l'intérieur apparaît. Les contours sont irréguliers, ébréchés, ils attestent et déniaient à la fois le processus de construction, de réalisation, de destruction.

Les sculptures en béton sont faites d'un assemblage d'éléments, de fragments organisés qui s'ajustent selon une articulation horizontale de couches. Il y a, comme dans les « ellipsoïdes », un contraste entre le béton et certains rares éléments de céramique colorée brillante. Au lieu du calcul exact d'une courbure de l'espace par ordinateur, nous avons maintenant une irrégularité de formes coulées, superposées, interrompues, ébréchées. L'intérieur, fait parfois de tuiles colorées d'un seul ton faisant contraste au béton achromatique⁴, ici aussi est traité autrement.

À l'inverse des « ellipsoïdes » et des « hyperboloïdes », Isa Genzken a conçu pour les

im-
ment
es sur
es et
né à
elop-
n du
n, de
e, en
re de
sines
l'in-
plo-
mul-
i les
alise
lles-
de la
nte,
if et
les
rap-
ins-
le la
on-
une
insi
e et
en
me
ue.
ue:
lles
qui
mi-
ans
is-
nt.
fa-
u-
é-
s,
le
de
an
pa-
on
ns
on
o-
ne
s
s
é-
o-
in
t.
r-
s

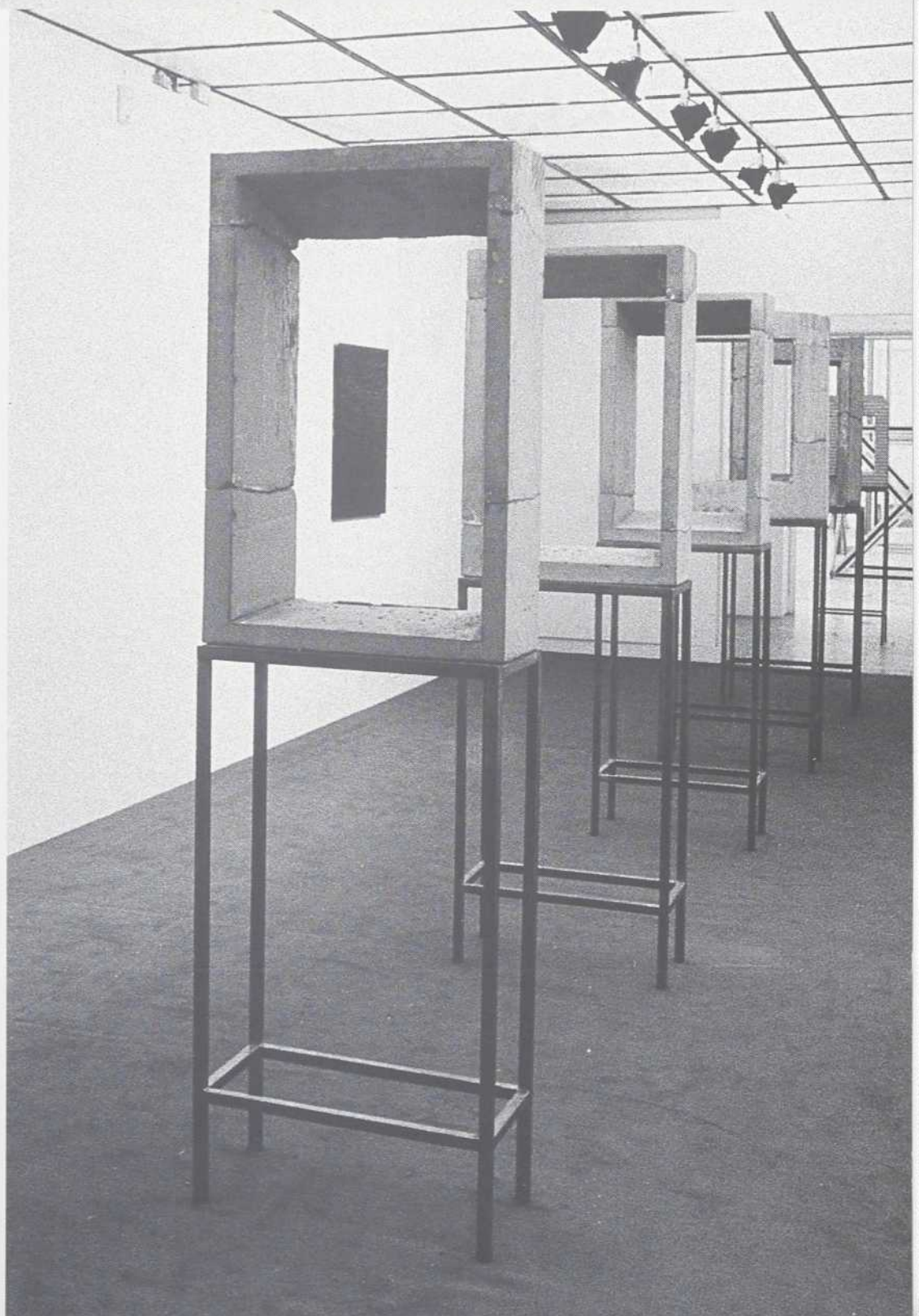


VUE D'ENSEMBLE DE L'EXPOSITION DE ROTTERDAM, 1989; PHOTO: JENS WILLEBARND.

sculptures en béton des points d'appui. Ces structures stratifiées en béton, lourdes, brutes, éraflées, sont donc posées sur des socles en acier, conçus pour chaque sculpture. Selon les termes de l'artiste, ce ne sont pas des socles, les supports font partie intégrante de l'unité sculpturale. La conjonction de l'acier et du béton réfère aux deux matériaux de l'architecture moderne, un système de structure-ossature caractéristique, permettant l'affranchissement des verticales.

Le support en acier, dont le dessin varie, est nécessaire, il permet de voir la sculpture à la hauteur de l'œil et il amplifie l'illusion de sculpture monumentale tout en allégeant le béton. À propos de ces bétons, Isa Genzken a dit: «Je voulais créer des sculptures qui ne sont pas des modèles, mais de véritables sculptures. Elles sont relativement petites et en même temps monumentales⁵.» Ces fragments organisés, en même temps, ne sont nullement conformes à l'architecture qu'elles convoquent. Elles seraient plutôt proches du plan dans l'acception de Vitruve, qui signifie à la fois le vestige, la trace, l'empreinte d'une chose laissée sur le sol. Le plan serait la première étape d'une construction et l'ultime reste de l'édifice lorsqu'il est détruit.

FENÊTRE, 1990,
BÉTON SUR SOCLE D'ACIER,
DIMENSIONS VARIABLES;
PHOTO: PHILIPPE DEGOBERT.



Ainsi, ces sculptures sont suspendues entre un acte fondateur et un acte destructeur, entre le projet et la trace d'une chose.

À l'inverse des sculptures publiques, les sculptures en béton compactes de petit format, mais surélevées à hauteur d'yeux, dressent une masse pesante et opaque. Conçues pour l'intérieur, elles opèrent une inversion topographique. Elles importent et insèrent dans un espace interne clos un matériau brutal, abîmé, érodé, à l'abandon dans l'espace urbain des banlieues, des terrains vagues, un extérieur séparé, un espace indéfini dont on ne veut rien savoir ni voir. De plus, ce qui, en principe, constitue l'armature d'un édifice s'expose, se détache dans l'abri soigné, protégé, élégant d'une collection ou d'un musée, à l'état de fragment, de ruine, d'usure.

Coulées autour d'une armature métallique, empilées, concassées, parfois peintes ou incrustées de tuiles en céramique colorée, les sculptures en béton compriment le mortier, les gravats, des amas de pierres, les débris, un dégât. Elles se voulaient à contre-courant du post-modernisme, de son système effréné de citation historisant et de dérive, surtout en référence à l'architecture. Loin de ce mode de citation convenu, avantageux et éclectique, elles confrontent crûment à ce que l'architecture urbaine, infiltrée par la spéculation immobilière, est devenue. Exposant, dans un point de dévastation et de ravage, la paupérisation avérée, qui constitue une composante incontournable de l'expérience collective, ces sculptures déclinent un ordre du dénuement, de la banalité, de la barbarie ordinaires, tout en y introduisant parcimonieusement un interstice, une trouée, un écart. Les sculptures en béton posent aussi la question du caractère achevé ou pas, déjeté d'une œuvre.

À partir de 1988, Isa Genzken concevra des toiles. Ce sont en fait des sculptures produites selon le procédé de l'empreinte – matrice des traces en creux et en relief laissées par les surfaces rugueuses de ses propres sculptures en béton. Elle nomme ces tableaux-empreintes «Basic Research».

En 1990, Isa Genzken commence dans l'ensemble des sculptures de béton une série qu'elle appelle «Fenêtres» qui exposent le cadre. Elle explore par ailleurs un matériau nouveau, translucide, qui constituait entre autres l'armature des sculptures en béton : la résine artificielle d'époxide (Epoxidharz). Le cadre est ici expérimenté sous une forme légère, transparente. «Je voulais quelque chose de transparent par opposition au béton solide, opaque⁶.» Ces fenêtres-sculptures bordent un trou. Elles sont installées soit en contraste avec la nature, soit mises en tension avec l'architecture existante.

Ainsi la «Fenêtre» de la Documenta IX (1992) est un dispositif en hauteur translu-

cide et ajouré. Il est constitué de l'addition de six fenêtres échafaudées sur trois étages, de matériaux transparents et opaques ici ouvertement conjoints de la résine d'époxide et du béton (pour la partie supérieure), l'ensemble étant attaché par deux charnières dépliant ce dispositif tripartite en l'orientant selon trois axes.

L'exploration de différents mouvements rectilignes, circulaires, rotatifs, potentiels ou réels, se module dans ces sculptures articulées par charnières. Elles incluent en effet un mouvement virtuel puisqu'elles sont réunies par une attache autour de laquelle un élément au moins peut tourner librement.

Par ailleurs, en 1994, la série des six «Säulen» («colonnes») et des deux «Hauben» («casques») est fabriquée en résine colorée. Les «colonnes» présentent des formes cylindriques, rayées de deux couleurs teintées dans la masse transparente de la résine. Elles effectuent une rotation silencieuse. Le pied étoilé de la tige renvoie étrangement à une photographie d'Isa Genzken dans le catalogue *Jeder braucht mindestens ein Fenster*⁷. La photographie montre plusieurs de ces tiges sur roulettes qui dans les cliniques servent à suspendre les baxters. Ces dispositifs mobiles faits pour porter les sachets transparents remplis de liquides plus ou moins colorés pour injections intraveineuses sont des appendices du corps – que les infirmières appellent les potences. Mais ces cylindres colorés ont ici à la base du pied ventousé un moteur faisant tourner la sculpture sur une tige.

Les deux «casques», intitulés *Mann* (homme) et *Frau* (femme), sont faits de morceaux de tissus trempés dans la résine colorée, puis emmêlés dans un amas échevelé et suspendus au bout de la tige tournante. Les différentes couches de couleur fusionnent de façon irrégulière. Le mouvement mécanique, rotatif, lent, constant, au principe du mouvement perpétuel et d'un effet scénique, semble parodier une question ancestrale restée aiguë et présente dès le départ de la pratique d'Isa Genzken : comment offrir de tous côtés des vues diverses également satisfaisantes⁸?

L'ENREGISTREMENT D'UN CORPS

Dans le catalogue raisonné *Jeder braucht mindestens ein Fenster*⁹, Isa Genzken décline les différents registres de la photographie qu'elle utilise dans ses recherches : en tant que repère biographique pris dans un montage séquentiel ; comme document-index de classement chronologique de son travail ; enfin et surtout comme objet/support/médium de l'œuvre comme telle. À la série «Hi-Fi» (1979) remaniée quant aux valeurs de contrastes, la série des «Oreilles» surdimension-

nées (1980), les radiographies légèrement agrandies de son crâne «X-Rays» (1992), s'ajoute dans ce contexte le paravent à charnière fait de quatre photographies transparentes sur plexiglas (1983). Ces images explorent diversement la question du prélèvement, de la narration, de l'enregistrement et l'action de la lumière sur une surface sensible ou pas, l'empreinte positive ou négative – la transcription.

Dans ces travaux ainsi que dans la série des tableaux/empreintes de «Basic Research», nous retrouvons un parcours. Ils inventoient, intensifient une mise à l'épreuve du corps. Ainsi, les sculptures en plâtre, en béton ou translucides exacerbent autant que les photographies, les radiographies, les empreintes, les collages, la question du dedans mis au dehors. Comment isoler, décanter, imprimer une texture interne, la charpente, l'ossature, l'appareillage, la mécanique d'un corps.

La question des différentes parties d'un corps avait déjà été appréhendée, en 1980, dans les photographies de pavillons d'oreilles féminines isolées et agrandies, toute oreille présentant un cartilage insaisissable justement par la radiographie. Ce sont des photographies prises dans les rues de New York. Isa Genzken raconte qu'à sa question adressée à telle ou telle passante, si elle pouvait la photographier, celles-ci opposaient en général un refus embarrassé, croyant que le but était leur portrait. Mais à la précision «Non, il ne s'agit que de votre oreille», elles acquiesçaient enchantées. Nous retrouvons la question de l'anonymat d'une partie du corps qui pourtant signe une individualité, mais dans la non-capture apparemment.

L'œuvre organise une série de renvois entre appareil et organe, entre différents modes de calcul, de précision, de construction. La pratique d'Isa Genzken cherche à se rapporter au fait que toute découverte scientifique a sur les sujets une opérativité particulière, et peut porter des effets inattendus.

Le readymade *Weltempfänger* (1982), les transistors en béton du même nom (1987), les bétons percés intitulés *Haut-parleur* (1986), *TV* (1986), et la série des photographies de chaînes «Hi-Fi» (1979) – à travers le motif du calcul d'une perfection acoustique et visuelle – statuent et interpellent les relations d'un sujet à la technologie, à la science, à leurs objets. Au pôle du corps se conjoint un objet hors-corps, détachable qui touche à la voix, aux ondes, et aux organes, appareils y attendant.

Les toiles de «Basic Research» mobilisent aussi un ordre de l'enregistrement. Elles présentent, en un retour du volume au plan, le décalque de la structure rugueuse d'un corps par pression, contact. En l'occurrence, c'est la copie par impression du fragment

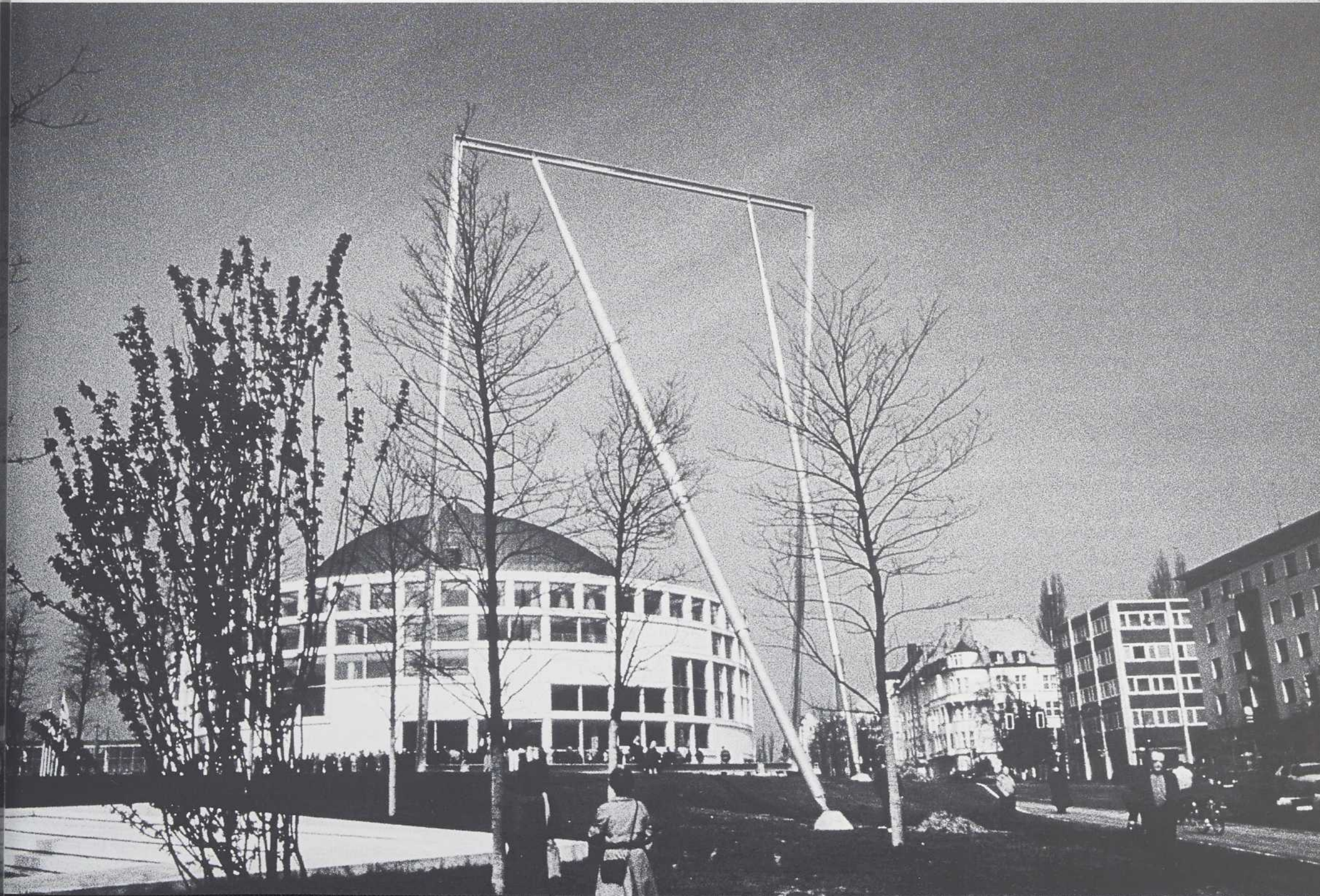
d'une de ses propres sculptures, devenue matrice, moulage de ses creux et reliefs.

Isa Genzken variera cette mise à nu du squelette de la structure interne d'un corps sur un mode ironique dans les radiographies de son crâne appelées *X-Rays* (1992). De l'invention des rayons X au début du siècle date la pénétration de la vision à l'intérieur des corps. Les rayons peuvent enregistrer, détecter, percer, observer, balayer un corps. Un des lieux éminents où la science opère, c'est le corps – un corps étudié comme organisme vivant, disséqué comme anatomie.

La particularité de ces radiographies *X-Rays* est de déjouer l'injonction d'immobilité, le «ne bougez plus» qui préside lors du cliché médical. Ces différentes radios du crâne de l'artiste, prises de profil, rejoignent au contraire des activités du quotidien: rire, boire, fumer, chanter, bouger. Le crâne est paré de bijoux. Une boucle d'oreille se détache en l'absence d'oreille. Tantôt nous voyons l'original de la radiographie, tantôt son tirage positif, les degrés d'opacité fluctuent. Comme dans l'empreinte digitale, les *X-Rays* avancent un paradoxe entre l'anonymat du

CAMÉRA, 1990, ACIER, 4,18 X 5,20 M; PHOTO: KRISTIEN DAEM.

SPIEGEL, 1992, PROFIL D'ACIER GALVANISÉ, 30 X 20 M;
PHOTO: LOTHAR SCHNEPE.



squelette et la particularité individuelle – entièrement déterminée – décelable, identifiable dans une morphologie.

De plus, le motif du crâne, qui rappelle l'allégorie, les memento mori, les vanités, peut évoquer le crâne représenté en anamorphose dans le célèbre *Portrait des Ambassadeurs* de Holbein. Le crâne anamorphosé était aussi une signature dissimulée en forme de calembour sur le nom de l'artiste – Holbein voulant dire : os creux¹⁰.

L'épreuve du corps sera abordée, par un autre versant, dans les collages récents de fragments d'anatomie masculine et féminine emmêlés de «Liebe ein Wesen». Ils sont une mise en pièces du corps. Ces collages, prélevés dans les magazines – avec ce que ceux-ci véhiculent du prêt-à-consommer dans l'industrie du fantasme – sont des photographies déchirées. En couleur, ils montrent une fusion de zones érogènes, de bras, de jambes, de peaux, de parties du corps des deux sexes. Les bouts de corps reconstitués peuvent être perçus comme amoncellement, déchet, reste – à l'instar des traces conservées de New York, agglomérées dans les trois livres de collages *I Love New York. Crazy City*.

Dans l'œuvre d'Isa Genzken s'enregistrent, s'évaluent et s'identifient donc, par des procédés technologiques, des fragments de volume et de corps. En contrepoint, sa pratique sculpturale invente des fragments de volume, produit et organise des parties de corps. Dans l'enregistrement, la copie, le dédoublement, sa pratique déchiffre une métonymie du corps, non pas le corps anthropomorphique, mais une partie du corps, non spécularisable, séparée, coupée, qui chute, et qui pourtant s'incarne – un objet-sculpture devenu hors-corps.

SCULPTURES PUBLIQUES

Une partie majeure de la pratique d'Isa Genzken concerne la sculpture publique. Comment fixer et en quel point décider de l'emplacement d'une sculpture publique ? À chaque fois conçues pour un lieu spécifique, singulier, les sculptures extérieures se centrent sur l'axiome suivant : ne pas prendre de place au sol, mais développer cependant une dimension spatiale, une amplitude. Selon Isa Genzken, ses sculptures ne visent pas à l'appropriation spatiale, ni à la fermeture de l'espace, ni à l'occupation d'une vue, ni à un quelconque ordre de la provocation. Il s'agit au contraire d'atteindre à une présence spatiale à la fois affirmée, monumentale, mais surtout légère, aérienne, qui ne

COLONNES, 1998, MATÉRIAUX MIXTES, DIMENSIONS VARIABLES; PHOTO: RONNY HERMAN.





sature en rien l'espace imparti. Les sculptures reposent sur un minimum de points fixes au sol. Ces sculptures opèrent avec l'espacement en tant que tel, l'espace négatif et ses subdivisions, intersections, interférences possibles. Elles cherchent à cerner une invariance qui serait celle des relations d'intervalle. «Le but serait, selon les termes de l'artiste, de faire quelque chose qui manque à cet endroit, ce lieu là¹¹.»

Les différentes sculptures extérieures réalisées sont: *ABC*, Münster 1987; *Caméra*, Bruxelles 1990; *Two Lines*, Toronto 1991; *Spiegel*, Bielefeld 1992; *Deux fenêtres*, Anvers 1993; *Rose*, Baden-Baden 1993; *Pleine Lune*, Münster 1997; *Fenêtre*, Deurle, 1998.

La sculpture publique *ABC* pour Münster en 1987, dans le cadre de l'exposition «Skulpturen Projekte in Münster», opère comme un chantier de travaux publics. Elle est bâtie sur deux surfaces porteuses en béton surmontées de deux cadres d'acier vides. Isa Genzken choisit comme emplacement un passage très utilisé, une plate-forme donnant accès à la bibliothèque et à d'autres bâtiments universitaires. La sculpture sera accolée, annexée à la bibliothèque. Cette structure en béton et acier montre le squelette interne des bâtiments qu'elle continue. Elle introduit une articulation de l'espace par un module ouvert, indéfiniment prolongeable, qui marque et rythme cet espace de transition. La sculpture sera détruite.

Dans la sculpture *Caméra*, Isa Genzken concevra un cadre incliné en acier très mince de cinq mètres sur quatre mètres, en partant du format des fenêtres de l'immeuble à quatre étages. Ce cadre adossé à la balustrade du balcon débord largement de la façade vers la rue en contre-bas. Le profil du cadre, malgré son aspect de matériau industriel préfabriqué, n'est pas standard. Il a dû être conçu, calculé selon les points d'appui et les nécessités statiques. L'artiste fait basculer un lieu semi-privé, la terrasse d'un collectionneur/galeriste, dans l'espace urbain. *Caméra* cadre le vide qu'offre cette vue panoramique. Une sculpture à grande échelle s'inscrit sans subdivision. Il y a cependant un malaise diffus, un vertige. Le balcon et le sol tout entier sont spatialement redéfinis, penchés, aimantés, du fait qu'une fenêtre/cadre sans vitre, est posée en avant, quasi dans le vide.

Déjà en 1985, Isa Genzken avait fait des modèles de sculptures extérieures qui tantôt suggéraient la possibilité de pénétrer dans la sculpture, tantôt posaient le caractère parcourable d'espaces intermédiaires.

À Bruxelles, la sculpture *Caméra* cadre le panorama de la ville. Un autre champ, une autre limite sont établis et en même temps rendus dynamiques du fait de l'inclinaison du cadre. De plus, le cadre ponctue le rythme des dalles au sol et l'alignement du toit. Isa

Genzken voulait créer dans l'espace public quelque chose de définitif, qui approche la sculpture monumentale, mais sur un mode proche de l'invisibilité. «Je voulais que la sculpture soit grande et à la fois gracieuse, telle qu'au fond, alors qu'on la voit à peine, elle est pourtant présente¹².» C'est un plan fixe.

Notons au passage que le film d'Isa Genzken *Chicago Drive* (1992), centré sur l'architecture illustre de Chicago, enregistre d'un mouvement lent de caméra, pendant vingt-cinq minutes, les façades, les silhouettes et les fenêtres réfléchissantes des gratte-ciel, les autoroutes¹³.

Par une corde de nylon tendue d'un toit à l'autre, la sculpture publique *Two Lines* à Toronto (1991) relie trois homes d'étudiants. Le câble légèrement distendu de toit en toit crée une délimitation spatiale qui, selon les termes de l'artiste, peut prendre la découpe d'un T-shirt. Comme le ready-made *Weltempfänger*, comme la série des radios en béton munies d'antennes, cette sculpture renvoie à l'idée d'un univers câblé, relié, défini autant par la surabondance que la carence des transmissions¹⁴.

Pour *Spiegel* (1992), à Bielefeld, un grand cadre rectangulaire (30 x 20 x 39 m) est incliné à dix degrés et supporté par de longues tiges de grandeur inégale. Il dépasse de dix mètres la Stadthalle. L'emplacement réservé par la ville de Bielefeld à cette sculpture publique est utilisé dans son entièreté, mais non pas par la compacité d'une masse, une paroi qui occulte. C'est à l'opposé dans un jeu subtil sur l'obstacle et son suspens, par un simple système d'axes produisant un vide circonscrit que la sculpture prend place. Le promeneur peut passer en dessous, au travers, s'adosser ou s'asseoir. Le profil horizontal à la base du cadre est suffisamment large pour servir de banc. L'ensemble constitue un tracé linéaire constant où la perception du croisement des lignes change sans cesse, de même que varie l'ombre projetée des profils ronds ou anguleux des supports et du cadre.

La sculpture *Rose* à Baden-Baden est placée dans l'axe central du parc de la villa Schriever. À peine stylisée, elle est formée d'une tige en acier qui réfléchit le jardin, ses fleurs et ses feuilles étant laquées en couleur. D'une hauteur de huit mètres, la *Rose* est pourvue d'épines de la longueur d'une main. Fleur chargée de symboliques diverses, nobles, sentimentales, communes, la sculpture *Rose* produit pourtant une incongruité, une menace, un effroi. La même sculpture est entre-temps placée à Leipzig à l'entrée d'un nouveau centre d'exposition commercial comme un point de rencontre et un repère. Selon l'artiste, la sculpture publique d'être placée dans un lieu public appartient, en effet, aux gens, aux passants.

Alors que la *Rose* centre une vue axiale, dégagée, la sculpture *Fenêtre* en résine d'époxyde faite pour le parc de Middelheim à Anvers cadre le détail presque caché d'une perspective.

La sculpture *Pleine Lune* à Münster en 1997 – à nouveau dans le cadre de «Skulpturen. Projekte in Münster» dix ans plus tard – consiste en une boule de verre opaline éclairée jour et nuit (diamètre de 2,50 mètres), montée sur une tige d'acier de vingt mètres de hauteur. Elle renvoie aux lampadaires urbains, plantés, dérisoires et cependant indispensables, un peu partout dans la ville. Visible de loin, placée près du lac à Münster, en un lieu quasi sans éclairage, dépassant les cimes des arbres, *Vollmond* flotte au-dessus et au travers des arbres. Il y a désormais deux lunes à Münster. Lune artificielle permanente, *Pleine lune* à toute heure, par tous les temps se détache et invite à la promenade. La sculpture, selon l'artiste, fait lien avec tout ce que la lune a engendré de mythes, de récits, d'événements extraordinaires. Isa Genzken les énumère dans le catalogue : planète de la nostalgie depuis l'enfance, promue reflet de l'âme par le romantisme, lieu psychique par excellence, l'être humain a depuis toujours regardé la lune. Il l'a rendue responsable de bien des choses incompréhensibles, selon cette croyance que la lune possède des forces spéciales, hors défense et hors contrôle. Mais Isa Genzken souligne que les équivoques et glissements métonymiques qui accompagnent le mot en anglais sont moins élégiaques qu'en allemand, et varient dans la signification du grivois au non-sens¹⁵.

La sculpture *Fenêtre*, Deurle 1998¹⁶, en acier poli (huit mètres sur dix) présente un cadre incliné de neuf degrés. Selon l'angle, la sensation de déclivité varie. Contrairement au cadre vide de *Caméra*, ici la sculpture incline un rectangle subdivisé en croix découpant quatre rectangles. La forme réfère au châssis d'une toile. Le paysage par conséquent est rendu plus mobile encore. Le degré d'inclinaison transforme l'alignement des peupliers. Posé pour l'instant sur la pelouse du musée, l'impression est que le ciel, devenu socle, aime la sculpture. Elle transforme les blocs d'habitation, la limite des champs. Le musée lui-même apparaît comme une pièce dans un jeu de cubes¹⁷.

Ainsi, souvent dans les sculptures extérieures réalisées, le travail met en jeu un point d'équilibre de la statique. Dans le cadrage, le centrage du vide, les œuvres introduisent, en faisant pencher le cadre, un point de précarité et de vertige. Les plans inclinés, évités, mettent à l'épreuve les lois de la gravitation. L'arrêt de la trajectoire expérimente un problème technique : jusqu'où peut-on rendre possible un tel basculement¹⁸ ? Les

mouvements induits par cette virtualité figée sont à chaque fois différents : traverser ou pas, enjambrer ou pas, contourner, être au-dessus ou en-dessous.

Dans cette même exposition à Deurle «Isa Genzken – Caroline Van Damme» en 1998, l'artiste présentait une nouvelle série de sculptures intitulée «Colonnes», de hauteur variable, allant de 2,60 à 3,20 mètres, mais de base relativement constante (soit 20 sur 18 cm, soit 27 sur 32 cm pour les plus hautes). Pratique sculpturale et photographie ici se rejoignent. Il ne s'agit plus de cylindres, mais de parallélépipèdes en bois, empilés par segments. Certaines faces sont recouvertes par endroits de plaques de cuivre, d'aluminium, de plastique, de treillis, de verre, de miroirs colorés, de plaques peintes au spray, de marbre noir veiné, etc. Aux arêtes des «Colonnes» le spectateur rencontre par moments des photographies en noir et blanc, faites par Isa Genzken à New York ou dans son atelier à Berlin, photographies de format standard, sélectionnées, alignées ou superposées, le point de vue étant à chaque fois éloigné. Elles montrent l'architecture, les lieux, l'atelier, le flux des gens, le mouvement d'un quotidien. Exposées à Deurle en interaction avec les toiles «Sagaponack» de Caroline Van Damme – objets introduisant une étrangeté par leur tentative de déstabiliser la grammaire de la peinture –, les «Colonnes» d'Isa Genzken, quant à elles, étaient une invitation à une déambulation entre des sculptures qui, tout en référant à l'architecture, évoquaient l'espace à la fois barré et ouvert, cerné et interrompu, des arbres d'une forêt.

Les photographies collées sur les «Colonnes» réabordent New York d'un autre point de vue que le regard posé par l'artiste dans les livres de collage *I Love New York*. *Crazy City*. À l'instar des plaques colorées, elles interrompent leur verticalité monolithique, répétitive. Dans la mesure où les quatre faces, à chaque fois multipliées par le nombre de colonnes, selon les angles plus ou moins généraux, varient de plus par la crête, alors qu'elles ont une base semblable au sol, une ondulation en hauteur en résulte – un rythme changeant. Ces sculptures renvoient aussi aux buildings de Manhattan, tels qu'on les aperçoit du bateau. La verticalité de la masse est coupée de plus par l'intervention de matériaux miroitants, transparents, de sorte que ces sculptures rejoignent le principe de l'artiste d'occuper au sol un minimum de place, mais fixé, tout en introduisant une démultiplication maximale du regard. Sans souci d'achèvement, à l'inverse de la technicité lisse et parfaite des «Ellipsoïdes», ces «Colonnes» partagent pourtant avec elles la légèreté. Ce sont des blocs qu'un être humain peut porter, emporter, empiler.

Y a-t-il un usage de ces sculptures ? Elles suggèrent la colonne d'affiches, l'affichage en général, le graffiti, l'intervention urbaine sur les murs, dans les métros, mais ici rien n'est déchiré, déjeté. Serait-ce une mémoire, un bloc-notes, un memento quotidien anecdotique où nous pourrions coller, suspendre les invitations, ce dont il faut se souvenir, les photographies proches ou lointaines, ce qui nous importe à tel moment ?

TRANSITIVITÉS

Dans les œuvres d'Isa Genzken, la visée ainsi est d'activer le regard par division, par coupure, par soustraction, par cadrage du vide. Dans cette réflexion sur la légèreté et la gravité, la variabilité des bords, les inflexions sur un pourtour, le point d'appui et les attaches au sol, l'horizontalité, la verticalité et l'inclinaison, l'artiste répond à une somme de questions posées à la sculpture : la pesanteur ou l'apesanteur, l'opacité ou la transparence, l'équilibre ou le vertige, la forme positive ou négative, les attaches arrimées ou détachées, le point de chute et le surplomb. En effet, comment vider le volume, faire coïncider le vide et la masse en isolant un rapport linéaire, un pur tracé dans l'espace ? L'effet de coupure toujours laissé aux limites du cadre afin qu'il passe inaperçu, est ici rendu présent comme tel. Le vide cadré nomme, en le répétant, l'espace des intervalles entre ce cadre et nous.

Est interrogée en fin de compte – selon ses lois de matérialité, de transparence, de gravité variables – la transitivité précaire du rapport interne/externe, dans l'action du volume et du corps ouvert, étiré, évidé, incliné, suspendu.

Ainsi, les sculptures publiques d'Isa Genzken abordent différents pôles : comment intégrer une sculpture dans les coordonnées d'un lieu, comment définir son emplacement et son élévation si elle doit déterminer différents mouvements du spectateur et constituer un repère topographique, parfois violent, pour une ville, un quartier. En effet, la sculpture publique agit sur un espace collectif, elle l'infléchit. Opérant en dehors d'elle sur ce qui est entre l'espace du spectateur et l'architecture, elle intervient dans l'entre-deux. À la fois dans et hors de l'espace donné, le dessein est d'introduire une dimension autre que l'espace donné – une dimension qui ne se définit ni de l'objet utile, ni du monument, ni de l'architecture. Dans son investigation de l'espace sculptural – dédoublé, évidé, superposé, allongé, rendu transparent –, Isa Genzken inscrit un enjeu esthétique : un art spécifique dont la visée, la dimension cherchée ne seraient pas du côté du système, de l'efficacité évidente, immédiate du sens et de l'utile, mais – comme

ses sculptures l'affirment – du côté du « ne pas prendre de place, mais être présent », à travers une unicité, un objet singulier.

NOTES

1. Ce texte est la version remaniée et complétée de deux essais récents consacrés au travail d'Isa Genzken parus tous deux à la EA-Generali Foundation à Vienne : Birgit Pelzer, «Space-Transfers. Sculpture by Dan Graham, Michael Asher, Isa Genzken» in *Wide Cube / Black Box*, Herausgegeben von Sabine Breitwieser, EA-Generali Foundation, Wien 1996, p. 195-212 ; «The Intervall and its Spaces. Sculptures by Isa Genzken», in *MetLife. Isa Genzken*, textes de Sabine Breitwieser, Isabelle Graw, Birgit Pelzer, EA-Generali Foundation 1996, p. 49-56. Ces deux textes, à leur tour, prennent appui sur un essai plus ancien «Axiomatik auf Wiederruf» in *Isa Genzken: Skulpturen, Zeichnungen, Photographien*, Museum Haus Lange, Krefeld, 1979.
2. Isa Genzken en conversation avec Wolf-Günter Thiel, in catalogue *Karo Dame. Konstruktive, konkrete und radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute*, Kunsthaus Aarau 1995, p. 364.
3. *Ibid.*
4. Benjamin Buchloh, «Vom Modell zum Fragment», in *Isa Genzken. Jeder braucht mindestens ein Fenster*, catalogue de la Renaissance Society Gallery at the University of Chicago, Portikus, Frankfurt am Main, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1992-1993, p. 133.
5. *Ibid.*
6. Isa Genzken en conversation avec Wolfgang-Günter Thiel, *op. cit.*, p. 365.
7. Catalogue de l'exposition «Isa Genzken» à la Renaissance Society Gallery at the University of Chicago, *op. cit.*
8. Rudolf Wittkower, *Sculpture, Processes and Principles*, Penguin Books, Harmondsworth, 1977. Les «Hauben» peuvent rappeler une série de sculptures antérieures : la sculpture *Kurtchen* (1984) présentant une masse informe de plâtre fixée sur une haute tige d'acier (1,80 m), d'autres sculptures en plâtre comme *Mein Gehirn* qui portait une antenne courbe sortant d'une masse de plâtre difforme et de métal coloré, les deux sculptures qui alliaient la jute et le plâtre *Filius I* et *Filius II*, de même que, associant le plâtre et la couleur, la confusion indéterminée de *Zwei Gesichter* et *Doppelgesicht*, enfin *Müllberg* (1984) qui amalgamait le plâtre, le papier, le métal, dans une forme déchiquetée. S'y ajoutaient le bois, le verre, le carton dans *Ostern*, *die Treppe*, de forme tout aussi chaotique, indistincte et dévastée. Ces plâtres amorcent des «corps de logis», à la fois ébauches, canevas et carcasses d'un édifice. Leur organisation de parties conduit aux bétons.
9. Catalogue de l'exposition «Isa Genzken» à la Renaissance Society Gallery at the University of Chicago, *op. cit.*
10. Erwin Panofsky, *Galilée, critique d'art*, Les impressions nouvelles, Paris, 1992, p. 39.
11. Conversation avec l'artiste.
12. Isa Genzken en conversation avec Wolfgang-Günter Thiel, *op. cit.*
13. L'œuvre décline ainsi une métonymie des fenêtres : des fenêtres/copies prélevées des deux galeries Buchholz aux multiples sculptures *Fenêtres* en béton ou translucides, sur socle ou au sol, au paravent en plexiglas et au tableau de lampes, à la récente sculpture publique *Fenêtre* à Deurle (Belgique).
14. La sculpture *Two Lines* remodule le projet non exécuté *Corde à linge pour Francfort* où une corde réunit deux tours abritant des banques. À la corde devaient être suspendues quelques formes figurant de gigantesques pièces de linge.
15. Catalogue *Skulpture. Projekte in Münster 1997*, Hrsg. Klaus Bussman, Kasper König, Florian Matzner, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern 1997, p. 159-161.
16. Dans le cadre de l'exposition «Isa Genzken-Caroline Van Damme» au Musée d'Hondt-Dhaenens, Deurle 1998. Concept de l'exposition et textes dans le catalogue de Luk Lambrecht, le texte sur le travail d'Isa Genzken s'intitulant «Sculptural Praxis in the Light of the Rationalisation of Space», p. 47-52.
17. De cet isolement relatif et relativement intouchable dans le périmètre d'un musée, la sculpture va être bientôt déplacée dans la ville balnéaire de Knokke au bord de la mer du Nord – lieu où l'on vient précisément pour voir la mer. Elle sera installée au bout de la rue principale, sur la promenade, en un endroit populaire, plein de passages, pour cadrer de son amplitude l'immensité de l'eau. Selon l'artiste, comme Seurat dans *Une baignade à Asnières*, elle cadrera les baigneurs, les flâneurs, le mouvement des marées. À l'instar de *Rose, Fenêtre* aussi a donc une histoire. Et l'idée est celle d'un objet, mais qu'on peut lire comme une forme abstraite.
18. Ces sculptures porteraient un écho lointain de la thèse de Leibniz – contre Descartes – que ce qui se conserve dans un cycle de mouvement, ce n'est pas la quantité de mouvement, mais la quantité de force vive – un principe d'action.

Birgit Pelzer est professeur d'Esthétique de la Modernité et de Philosophie aux Écoles supérieures d'arts plastiques Saint-Luc et Erg à Bruxelles.

The author analyzes the work of Isa Genzken in terms of how it subverts the usual parameters of sculpture. From the definition of space itself, the volume, weight and mass of the object, to its positioning and immobility, Genzken's work delves into basic issues of sculptural practice. While it challenges the body of the viewer, Genzken's sculpture also questions the transient, two-way relationship that exists between the object and its exhibition space.



SPEECHES of DISPLAY

The MUSEUM AUDIOGUIDES of
SOPHIE CALLE, ANDREA FRASER
and JANET CARDIFF

Jennifer Fisher

During a characteristic blockbuster at a major museum of art, the galleries are typically crowded with people. Those with audio-guides appear like little cocktail parties grouped around particular installations. Their behaviour seems formal; newcomers are politely accommodated. If words are exchanged, they are quietly spoken. To observe this phenomenon is like watching individuals within a processional enactment of space, punctuated by "toasts" along the way.

As a form of exhibition rhetoric, audio-guides – along with labels, catalogues, signage and guided tours – support the "performative present" of an exhibition experience. As such, they constitute a form of *epideictic* or ceremonial rhetoric.¹ Epideictic

Lettres (2)

Sur le bureau traîne négligemment depuis
des années une lettre d'amour. Je n'avais
jamais reçu de lettre d'amour. J'en
commandai une à un écrivain public. Je
reçus, huit jours plus tard, une belle lettre
de sept pages, écrite en vers, à la plume.
Elle m'avait coûté cent francs et l'homme
disait: "moi, sans faire un geste, j'ai été
parfait au votre office."

discourse is used in the present tense with regard to existing conditions. It takes the form of toasts, congratulations, dedications, praise, religious invocation, or conversely, can assume the form of disclaiming or blame. Its purpose is traditionally to "honour" or "dishonour." When oriented to a person, it qualifies their character or accomplishments. When oriented to a work of art, it plays a role in legitimizing, or otherwise contextualizing it, at the very moment it is being experienced. According to Aristotle, epideictic rhetoric is a "speech of display":

In epideictic speaking, where the main thing is to show that a man's deeds were noble and of service, your chief means will be *amplification*. . . the facts themselves must be taken on trust; proof of them is given but rarely – when a deed seems incredible, or when it has been ascribed to some other man.²

A key technique of epideictic rhetoric, then, is "amplification." A traditional "toast" may honour the presence of someone by expanding their good qualities, or augmenting the importance or significance of their actions. Written forms – such as museum labels and signage – provide details on works of art which are read in the presence of the work. The catalogue essay, likewise, generally "supports" an exhibition or artist. It would be uncharacteristic for an author to severely critique a work of art in a catalogue essay, when its function is more epideictic – to provide an insightful salute. Often tied to museum benches, the catalogue usually appears at the same time and in the same context as the exhibition itself.

In the same way, audioguides are conventionally provided to "supplement" an exhibition, giving details of the works and their contexts. But unlike textual forms, the audioguide moves beyond the primacy of visual engagement to "stage sound" inside the beholder's body. The use of sound expands the resonance of the exhibition and gives intensity to inert objects. An audioguide tour involves the viewer in the affective climate generated by the sound script: involving music, emotional sensibility, the timbre of the spoken voices, and the sense of presence it generates. The soundtracks of audioguides not only compel particular reasoning, emotions and identifications, but also have the physical effect of putting beholders into action, drawing them through a series of suggestions and mood states. In many instances scripted movement engages the proprioceptive sense – the felt dimensionality of the exhibition – which unfolds through a series of perambulatory transits and stops. The audioguide tours in use by art museums for their permanent collections, such as Ottawa's National Gallery or New York's Museum of Modern Art, or those

of more temporary blockbusters, typically underscore the curatorial intent of the exhibition and amplify its effect.

However, the artists' audioguides discussed here, I will suggest, work in counterpoint to the conventional audioguide. Rather than serve as an exhibition support, I aim to show that Sophie Calle, Andrea Fraser and Janet Cardiff nuance the dynamics of the relationship between audiotour, art and beholder in distinct ways which move beyond the ceremonial epideictic "toast" to the invocation of other realms of presence. I will first describe the sensory aesthetics of conventional audioguides, then turn to examine how artists engage this technology for altered effects.

PERAMBULATORY AESTHETICS

The "acoustiguide" – the foundational audioguide – was invented in 1957 by Valentine Burton, a Hollywood actor and composer. Inspired by his walk through an exhibition with its curator, Burton returned with sound equipment and repeated the experience, producing the first mobile audioguide in the form of a reel-to-reel tape recorder that weighed 15-20 lbs. The invention of audiocassettes in the 1960s permitted the portable audioguide, and its use in the first museum blockbuster – the Tutankhamen exhibition – marked its acceptance by most major art institutions.

Early versions of the audioguide featured non-rewindable audiocassettes, which resulted in a unidirectional enactment of the exhibition script. During the seventies, a technology of radio wand audioguides evolved which received commentary broadcast from each exhibit "zone." While radio wands enabled free movement through the exhibition, they had other unforeseen effects. Quick perambulation produced a cacophony of truncated – if earnest – commentary, or conversely, repetitions of narrative fragments which effected a robotic insincerity. Radio wands quickly became obsolete in major urban centers because of the interference caused by cellular phones.³ A more recent innovation, Inform, logs soundtracks on compact disk technology which are accessed as the user punches numbers coded to specific exhibits. In contrast to the linearity of cassette tours, Inform audioguides permit beholders to invent their own path through an exhibition.⁴ Since the arrival of the blockbuster exhibition, audioguides have been widely used by museums to achieve educational objectives, bring celebrity cachet to the institution, and encourage traffic flow.

According to Mary Enright, Marketing Director of Acoustiguide Corporation, the

goal of the audiotrack is "to record the curator's vision." Acoustiguide employs its own writers who research the exhibition and prepare a text in an amazingly brief time. Once the show is installed and as close to the opening as possible – usually two days before the opening – the writer tapes a walk-through of the exhibition with the curator.⁵ Then the tour is written, sent to the curators for approval and his or her parts scripted and re-recorded in a studio.

Audioguides ostensibly give scholarly background to exhibitions, anticipating the questions of beholders and giving answers. But this technology has aesthetic significance as well, specifically, how "relationship" and "the senses" are structured in the audioguide experience. The "voice" on the soundtrack is characteristically an "enterprising authority": an art expert, creator or a celebrity. Commentary by museum directors, curators, educators often provide the frame. Artists' narrations of their exhibitions provide a level of connection akin to a personal interview, a primary – if monologic – source not otherwise available. The recorded voice substitutes for the "presence" of an actual tour guide.

Conventionally, the audioguide's mode of address is in the first person: speaking to an implied "you" *about* the display. This relational aspect of "the voice" of the audioguide effects a feeling of intimacy. Reesa Greenberg has likened the audioguide dyad to the one-to-one physical relationship of mother and child. Yet, in this instance, she notes, it is the listener who is affectively the child, carrying the technological mother who enchants with her stories.⁶ Indeed the aural affect of audioguides can be profoundly determining, even to the extent of displacing the viewer's own inner dialogue and intuitive responses.

On another level, audioguides involve the senses in ways distinct from the labels or didactic panels found in exhibitions. The sonic choreographies of audioguides engage the audio, tactile and haptic senses in a performative mediation. Whereas textual forms enable spectators to "keep their distance," audioguides demand participation and interaction with both the technology and with the proximal space of other beholders (*i.e.*, the "cocktail party" manners at each listening station mentioned earlier). The audioguide machine involves the sense of weight as it is carried, and the pressure of earphones clamped to the head. Whether standing still before a work of art, or moving between works, the proprioceptive sense is engaged in specific ways. Typically, the audiocassette script alternates between speaking and the transitional signal. As we hear the voice,



JANET CARDIFF, CHIAROSCURO, 1997, INSTALLATION VIEW OF AUDIO WALK; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

our attention is directed. Then the music fades and "the beep" indicates that it is time to move to the next point of focus. These perambulatory transitions suggest what Gilles Deleuze and Félix Guattari have described as "smooth" space. They argue that "smooth" space is directional and transitional, in contrast to "striated" space which – because it centres on analytical foci – tends to closure. Enactments of smooth space privilege the haptic-proprioceptive functions, that is, the faculties of touch and movement as they are sensed both inside and outside the body. The beholder moves at varying paces, stops, accelerates, or changes spatial orientation within a continuous process.⁷ Exhibition scripts are conventionally enacted according to the preferences and proclivities of the viewer, effecting a smooth space of individual enact-

ment. But with the linearity of audiocassette audioguides, the transitions – those spaces of possibility – are also prescribed.

Significantly, the confluence of sight, hearing and movement affects memory as well. Chris Tellis, head of the San Francisco-based company Antenna – Acoustiguide's main competitor – describes how audioguides impact the recollection of an exhibition:

[The voice] directs your attention and provides immediate educational material. There's no secondary shift in focus, no video screen or wall label on the side. If you're looking at the real thing and you're hearing about it, there's a magic moment that allows you to remember the fact better. The machine is simply the vehicle.⁸

The "magic" of this moment has to do precisely with how the means of perception impinges on the creation of memory in the viewer. The engagement of visual, auditory

and proprioceptive faculties scripts sensorial experience in ways which have the effect of "creating" what is, in effect, pre-recorded memory.

The cognitive aspects of audiotours involve a similar sensorial dynamic to an ancient mnemonic technique, the Greco-Roman "art of memory." This practice was based on the contention that the process of memory interconnects with those of movement. The "art of memory" was used by orators to recall long speeches without the aid of written notes. It consisted of imagining oneself walking through a series of rooms filled with remarkable objects. Each room – *loci* or place – corresponded with a part of the speech, and each object would relate to a particular point. The exaggeration of the affective qualities of these objects – as beautiful or hideous, comic or obscene – was found to give additional acuity in remembering.⁹

Audioguide narratives, in effect, substitute for the oratorical component of the art of memory. Where the "art of memory" involves "visualized" proprioception in order to recall a speech as it is being performed, an audioguide involves "actual" proprioception accompanied by a soundtrack which substitutes for memory. While the "art of memory" enables an orator to contain a speech, the acoustic and proprioceptive space of the audioguide, in effect, contains the beholder.

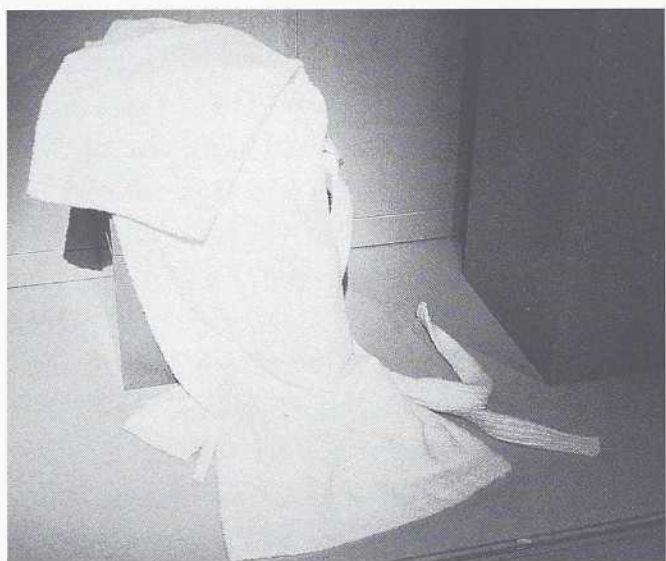
The three artists that I will discuss here challenge the hegemonic use of the audioguide to interpret and elucidate an exhibition. Sophie Calle's *La Visite guidée* (1994) describes the significance of objects belonging to the artist, each placed in arrangement with the museum's collections. Andrea Fraser's audioguide "Untitled" (*An Introduction to the 1993 Whitney Biennial*) (1993) is a non-narrative sound work which not only reveals the behind-the-scenes humanity of the staff, but turns curatorial authority inside out. And Janet Cardiff's museum tour *Chiaroscuro* (1997) draws the beholder through real and virtual atmospheres with an overlay of relational, auditory and sensorial elements that impact on the beholder's awareness in specific ways. In each instance, the artist works in strategic relationship to the exhibiting institution through political and personal intervention. These audiotours provide instances of sensorial experience that exceed the boundaries of representation or meaning, and provide moments which interrupt the closures of fixed discursive frameworks.

LA VISITE GUIDÉE

Sophie Calle's audioguide focuses on a series of personal objects inserted into the permanent exhibitions of the Museum Boymans-

van Beuningen in Rotterdam. Corresponding to each *tableau*, Calle's recorded voice relates a story, amplifying the significance of a seemingly benign object. Calle gives presence to these objects by relating intimate details of the roles they have played in her life. She "tells the objects" in much the same way that relics are handled as touchstones for stories. Inverting the *Kunstkammer's* centrifugal logic which draws worldly objects into the hands of the collector, the logic of Calle's recollections are centripetal, that is, she uses objects to project the personal into the public sphere. Each object becomes a souvenir of a moment in her life. In the manner that Michel de Certeau has described the capacity of memory to interrupt space, each station on Calle's guided tour fractures the museum's public exhibitions with private and autobiographical assertions.¹⁰

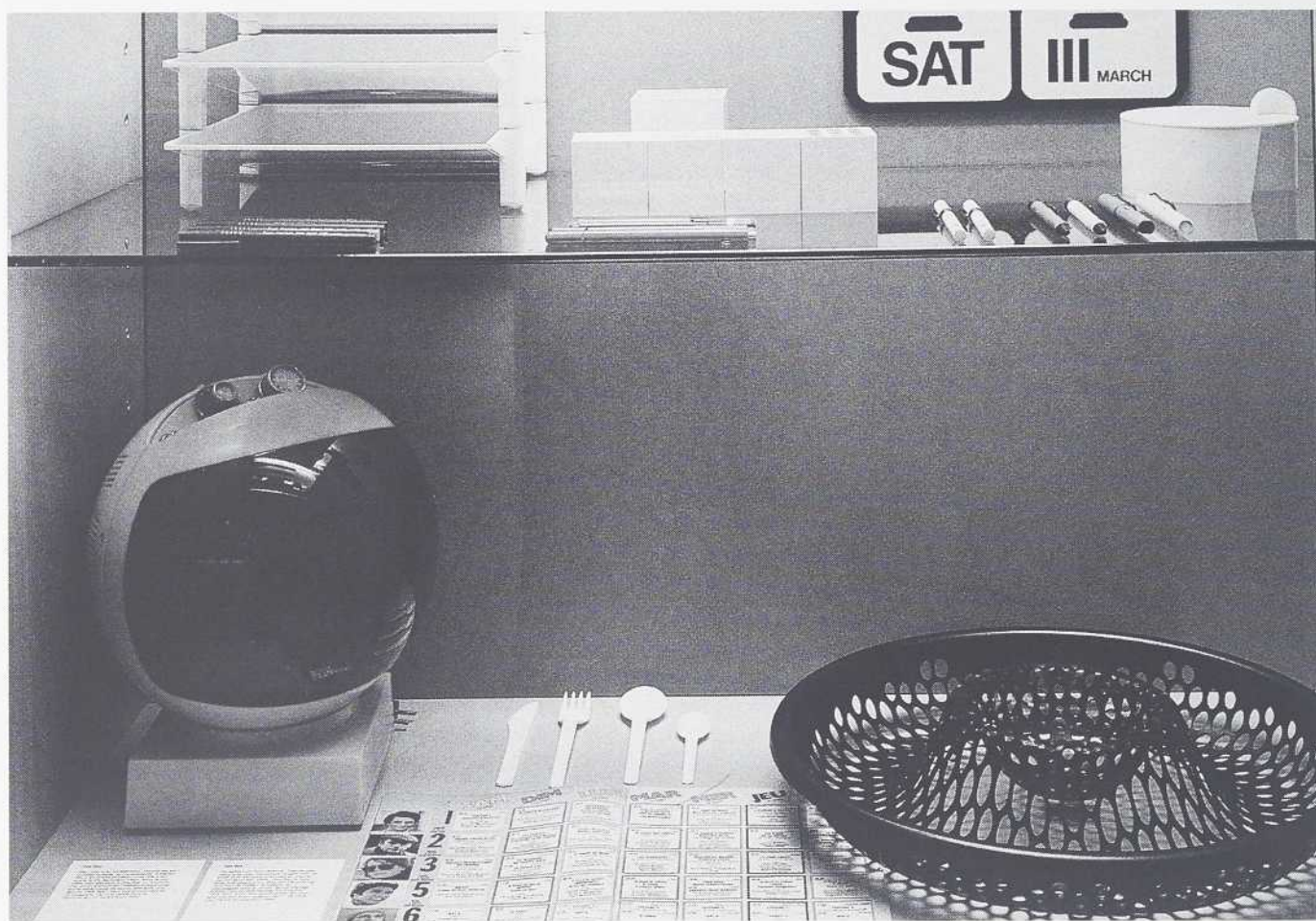
Calle's audiotour is consistent with her other works which foreground what is conventionally "unseen" in the relationships between individuals, objects and spaces. The expanses of the unseen, where the object becomes a focus for feelings, sensibilities, longings and imaginings, act as apt metaphors for the relational aspects of aesthetic experience. Just as Calle's sensorial aesthetic



SOPHIE CALLE, LA VISITE GUIDÉE, 1994, INSTALLATION VIEWS; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

blasts open the seriality of the museum, her audiotrack interrogates the gaps that occur between cultural and individual memory, museum label and personal memoir.

Often the object is a referent of a sensory mode, contextualized by narratives which describe a bathrobe touched by a lover or a cup summoning the smell of coffee. This is a novelistic litany of revelations through objects – a telephone, a bucket, a razor blade – which reveal details of what is supposedly Calle's personal and relational history. The stories often detail some significant exchange. Like tabloid television, the disclosures carry a *frisson* of illegitimacy: confessions that she hired a public notary to write her a love letter, or stole a pair of red shoes as a pubescent



girl. The soundscrip for a white terry cloth bathrobe displayed in a vitrine tells of how it became a relic:

The bathrobe: I was eighteen years old. I rang the bell. He opened the door. He was wearing the same bathrobe as my father. A long white terry cloth robe. He became my first love. For an entire year, he obeyed my request, and never let me see him naked from the front. Only from the back. And so, in the morning light, he would get up carefully, turning himself away, and gently hiding inside the white bathrobe. When it was all over he left the bathrobe behind with me.¹¹

The souvenir bathrobe carries the index of her lover's presence. The story relates a pact between intimates which permitted touch but prohibited sight. This is heard by the beholder in the context of museum conven-

tions which effect the opposite: encouraging sight but prohibiting touch.

Calle's audioguide reconstitutes the sensorial and sensational affect of objects. These souvenirs sustain the relational charge between artist and object within the cultural narratives of museum display. Where the beholder is ultimately guided in this visit is to the interiority of a confidential telling, which – like an oral graffiti tag – inscribes personal signature in the perambulatory domain of public culture.

Calle's object-centered memoirs work serially as closed *tableaux*. The viewer-object-audioguide relationship occurs as the listening beholder stands still before the object. In contrast, the audiotours by Andrea Fraser

and Janet Cardiff are directional and transitional, moving the beholder through space.

"UNTITLED" (AN INTRODUCTION TO THE 1993 WHITNEY BIENNIAL)

Like Calle, Andrea Fraser's audiotour for the Whitney Biennial interrogates official museal discourse and territorializes its spaces. But while Calle's interventions reconstitute the presence of objects, Fraser's audioguide reveals the institutionally produced "voice" of the museum. In her tour, Fraser re-scripts excerpts of interviews with the museum's staff. The focus of this tour, then, is not on objects – as is with Calle – but on people. Conventionally, the "voice" of the museum is a discourse managed from "behind the scenes": filtered through memos, meetings, discussions and statements which are, in turn, reformulated and refined before reaching the public. Fraser's audiotrack is constructed from interviews undertaken by the artist with museum personnel including the director, curators and education staff. Where conventional audioguides aim to reveal the curator's vision, Fraser's interview questions ask museum staff about the audience; she asks them, "Who do you think your audience is?" or "What do you want that audience to get out of their experience with a particular piece?" But Fraser's questions are edited out of the tape, dislocating the answers from the context of the conversation. They become speech fragments or even "outtakes." In contrast to Calle's first-person narrative to a beholder about an object, Fraser's audience, in effect, overhears a discussion about itself.

In other sections, phatic exclamations such as "That's great!" "Very effective," or "Fabulous," punctuate the perambulatory route. Fraser's instructions to beholders move them through an abstracted soundscape. Her voice – seemingly continuous with the patrician docent Jane Castleton (the persona Fraser adopted for several gallery talk performances) – instructs: "Let's view the exhibition together." "Take the elevator." "Go to the fourth floor and turn right." "Proceed to the next gallery." "Please proceed to the next gallery to the reading room on the right."¹² The sequence of spaces is vague and attention is dissociated from the artworks. The works are neither addressed directly nor made specific. This arose from the concerns of the museum curators who felt that it would not be appropriate for an exhibiting artist to produce commentary on the works of other artists in the same exhibition. Fraser edited out of the tape any direct references to works of art. This audioguide diverges from other tours because it does *not* hinge on objects. The movement through abstracted museum



ANDREA FRASER, "UNTITLED" (AN INTRODUCTION TO THE 1993 WHITNEY BIENNIAL), 1993, DETAIL, DESK, KIOSK, ACOUSTIGUIDE HEADSETS; PHOTO: GEORGE HIROSE, COURTESY AMERICAN FINE ARTS.

spaces has no mnemonic hooks to ground it.

In this tour, the "voice" of the museum is revealed as neither singular nor absolute in its authority. What is brutally interesting is how Fraser teases out uncomfortable moments where speakers pause midway through a thought; she foregrounds instances of aphasia where speakers lose their concentration, say something and then declare that they want it edited out, or give up seemingly in frustration. What becomes evident in the spaces between their inflections of warmth, intimacy and controlled humour are the unspoken appeals to Fraser to be fair with their representations. Some voices assume a tenor of familiarity that cajoles, while others implore with a formality which appears either rigid or too eager.

The artist moves us into a dangerous terrain where "connoisseurship" – that state of knowing – gives way to evidence of "not knowing" through voices utterly stripped of the veneer of authority. It was Fraser's intention to "not only represent the speaker's anxiety but to confront the viewers with their anxiety."¹³ While Fraser claims that she did not intend to misrepresent the Whitney administration, it is understandable that they were made very uncomfortable by this piece. What is at issue is that the requisite authority required of the "museum voice" simply cannot tolerate what Trinh T. Minh-ha has termed "critical not-knowingness" as part of the curatorial process.¹⁴ In the shadow of the anxiety revealed by the interviewees lurks the spectre of the consummate connoisseur,

the one "who always knows." But more to the point perhaps, is the notion that whereas the connoisseur's position is historically assured by wealth, the station of the contemporary museum curator is assured by a more vulnerable currency: the cultural capital of "reputation." As Fraser admits, this deconstruction of the institution through the fallibility of human beings who are its actual agents was perhaps asking too much.¹⁵ But despite the conflicts raised by this piece, Fraser's audiotour, precisely by revealing manners of both "knowing" and "not knowing," provides a remarkable instance of audioguide as exhibitionary counter-text.

CHIAROSCURO

Like Fraser, Janet Cardiff's audiotours use sound to impel the proprioceptive sense: the feeling of moving through the exhibition and encountering various presences. The focus of this piece – rather than on objects or people – is on the affective significance of spatial practices. To participate in Cardiff's audiotour is to merge with an archaeology of fictional and actual place.

Chiaroscuro is the title of Cardiff's eleven-minute audio-walk through the San Francisco Museum of Modern Art. It is the sole audioguide of the three discussed here that involves the actual acoustic atmosphere of the museum. In turn, these quotidian spaces give way to other moods woven into the soundtrack, like being drawn into a *film noir*, or whodunit.

At the beginning of this tour, as with Cardiff's other tours, the participant is asked: "Try to walk with the sound of my footsteps, so we can stay together." The sense of proprioception is central to this piece in that the motion of the speaker directly parallels that of the listener. As Cardiff's footsteps mark time for the participant, they trace a route through the virtual soundscape which blends with the actual proximate space of the museum.¹⁶ The binaural recording technique gives a three-dimensional sonic presence and the sense that the recorded sound is inside you, sharing your own interoceptive processes. As Cardiff inhales deeply in the elevator, you are inevitably reminded of your own breathing.

Cardiff addresses the beholder as a "known" companion. As distinct from Calle's "passive listener" or Fraser's "eavesdropper," Cardiff seems to chat with the be-

holder, asking questions and leaving spaces for response. The effect is one of conversant space. In the museum's economy of connoisseurship – being "in the know" – gives way to the sense of "being known" by the artist.

The sound collage weaves together a variety of narratives and sound effects so direct and timed to the beholders' actions that it mimics intuitive processes. Cardiff is well aware of the link between movement and memory. This becomes evident in her explanation of how the museum reminds her of Greek architecture for the "art of memory." But she extends this mnemonic technique beyond intellectual recollection alone and seeks to invoke sensorial memory and engage diverse climates of feeling.

I remember the feel of walking barefoot on gravel.

I remember the smell of old straw in the barn.

I remember wading into the river, mud squishing

through my toes.

I remember running through the house in fear.¹⁷

Multiple narratives weave through the sound track. The dominant "present" is that of Cardiff and the beholder as companions walking through museum space. Other voices elicit more seductive or conspiratorial relations. A man's whispers direct a woman how to dress. Cardiff relates details of being stalked, of a dream of transgression and revenge, of being mistaken for someone else. In the echoing resonances of the museum we overhear a phone conversation; another visitor enthusiastically exclaims, "I can't wait to see the Rothko!"; we pass a docent lecturing on the museum as a temple. Additional layers of sound punctuate the narrative: film music, opera, a Catholic mass, elevator beeps.

Cardiff interrupts the movement flow with a pause to look over the museum's balcony.



Coming to stillness amplifies the significance of these places as sites of vertigo, dizziness, loss of balance. Cardiff's vestibular disturbance encompass the felt dimensionality of space, "I like the strange feeling I get when I look over a railing like this. My body tingles all over. I imagine myself jumping. Do you do that? I don't completely trust myself not to." A film soundtrack symphonically swells with a blood-curdling scream.¹⁸

Cardiff's tour invokes ghostly presences in the museum, overlaying the viewer's "present" with her observations of the same place at a previous time. In this way, the space between two temporalities – like the space between two thoughts – becomes at once a practiced and revelatory space.

To conclude, the museum audiotours I've described all work beyond the boundaries of vision. They function as artworks that can neither be seen nor touched, but impel

the beholder to see and move in particular ways. Each audioguide provides a distinct atmosphere which frames the experience of viewing with the sense of sound and felt space.

The tensions between the visual, aural and proprioceptive senses are vital to understanding how exhibition scripts pertain to the body in space, and thus how exhibition codes are incorporated (or resisted) by beholders. Specifically, tactile and aural resonances have the potential to challenge the hegemony of visuality in exhibition aesthetics and politics. This has important implications for renegotiating notions of a passive viewer (conventionalized according to patriarchal notions of the "feminine" and archaic notions of "being acted upon") by shifting strategic relationships in experiences of beholding.

Significantly, none of these artists deals with the actual exhibitions within which the audiotour takes place. Instead, ambience and atmosphere are treated as an aesthetic support for particular interrogations of artist, audience, objects of attention and transitions through the museum. While these artists' audioguides differ conceptually, each functions as a relational form merging sound and proprioception to link the viewer with particular continuums of experience. These audioguides are not educational or "interpretative" but rather, in themselves, generative.

NOTES

1. Aristotle, *The Rhetoric of Aristotle*, trans. Lane Cooper, New York: Appleton-Century-Crofts Inc., 1932, p. xxxvii. Epideictic rhetoric is one of three kinds – deliberative (political, advisory), forensic (legal) and epideictic (ceremonial) – each of which is distinguished by its modality of address, its temporal orientation and anticipated result.
2. *Ibid.*, p. 233 (emphasis mine).
3. Mary Enright, interview with the author, March 6, 1997.
4. Rene Chun, "Voices at an Exhibition," *The New York Times*, March 5, 1995, p. 41.
5. Enright, *op. cit.* Recent digital technology has permitted more complex audioguide scripts evidenced in a general trend towards multiple voice tracks.
6. Reesa Greenberg, "The Acoustic Eye," *Parachute* #46, Spring 1987, p. 108.
7. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, pp. 479, 482, 494.
8. Judd Tully, "In Your Ear: The Audio-Tour Industry," *The Journal of Art*, January 1991, p. 35.
9. Frances Yates, *The Art of Memory*, Chicago, London: University of Chicago Press, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1966, pp. 1-26.
10. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Stephen Rendall, Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 82-90.

11. Sophie Calle, *La Visite guidée*, artist book including CD of audiotour with music by Laurie Anderson, Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1994, n.p.
12. Fraser has tactically usurped the "official" speaking position of the museal in several works. In 1986 she developed the character of Jane Castleton who gave museum "tours" during the "Damaged Goods" show at the New Museum, New York, and later at the Philadelphia Museum of Fine Art. As the tour proceeded, the well groomed, civilized, bourgeois docent would progressively "lose her grip" in her interpretations of artworks, revealing instead more personally nuanced stream-of consciousness projections.
13. Andrea Fraser, interview with the author, New York, February 24, 1997.
14. Trinh T. Minh-ha, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, London, New York: Routledge, 1991, p. 234.
15. Fraser, *op. cit.*
16. Thomas Heyd, "Touching Us Softly," *Border Crossings*, April 1994, p. 62.
17. Janet Cardiff, *Chiaroscuro*, videotape soundtrack, 1997.
18. Among the cinematic references of this piece is Alfred Hitchcock's *Vertigo*.

Jennifer Fisher is a writer and curator living in Montréal.

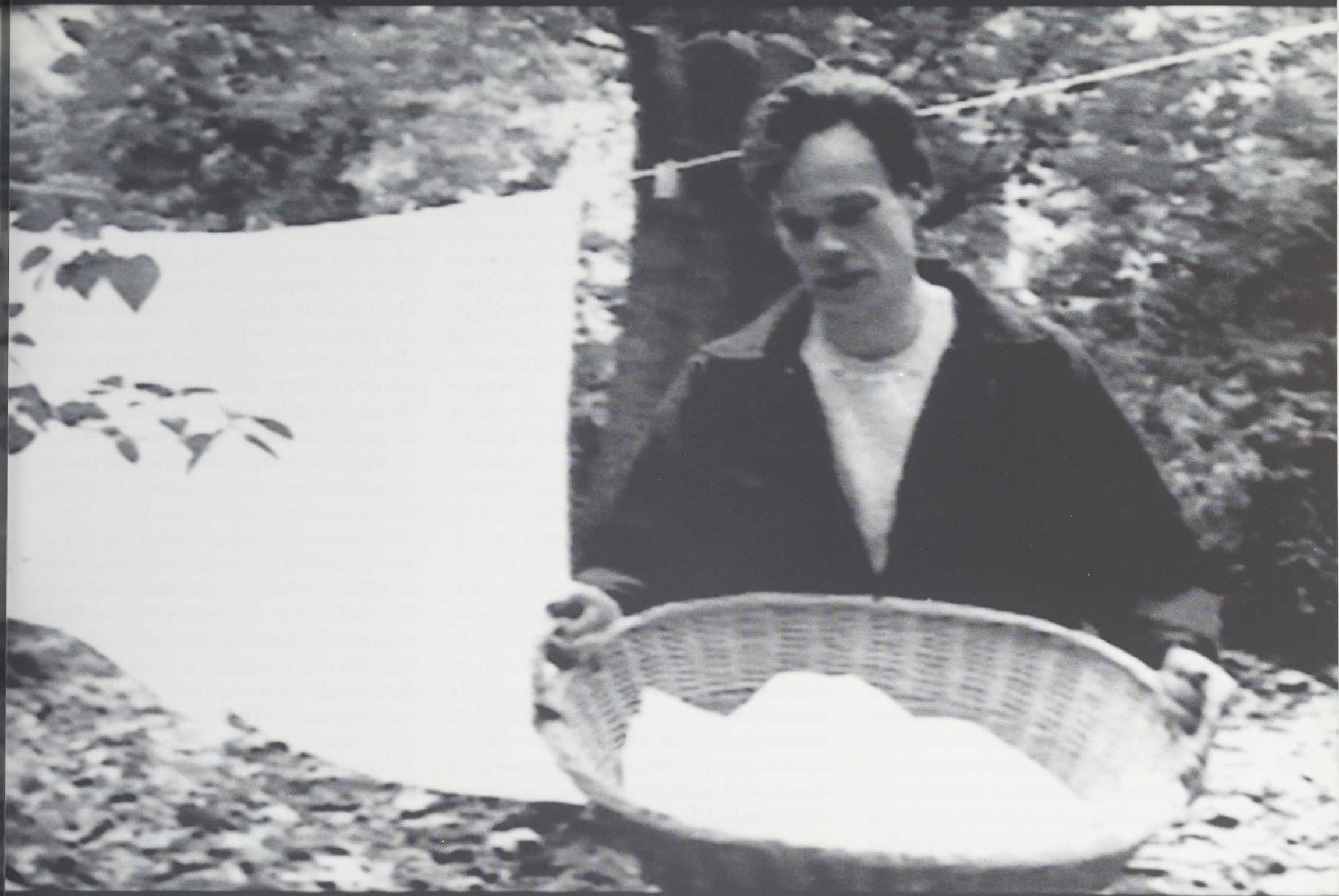
L'auteure se penche sur la dynamique de l'audioguide dans les musées, y analysant la singularité de sa présence rhétorique en termes de « discours de présentation ». Alors que l'audioguide a normalement pour fonctions l'éducation, l'interprétation et la légitimation officielle des objets présentés, les artistes qui se servent de cette technologie comme médium le font pour confronter, critiquer et ébranler la relation conventionnelle entre l'art, l'institution et le regardant. Les œuvres avec audioguide de Sophie Calle, d'Andrea Fraser et de Janet Cardiff sont l'occasion d'expériences sensorielles allant au-delà des limites de la représentation pour interrompre la fixité et la clôture des cadres discursifs.

JANET CARDIFF, CHIAROSCURO, 1997, INSTALLATION VIEW OF AUDIO WALK; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



Jean-Charles Masséra

ME/WE, OKAY, GREY, 35 MM; 6 MIN;
ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR EIJA-LIISA AHTILA;
© 1993, CRYSTAL EYE LTD.



INTIMITÉ, VERDURE et BLANCHEUR ÉCLATANTE

Représentations
du vivre en famille
dans les travaux vidéo
d'Eija-Liisa Ahtila

Entre fiction et documentaire, entre le détournement de spots publicitaires et le talk-show, les vidéos d'Eija-Liisa Ahtila semblent interroger la manière dont la culture de masse, les couches d'appartenance sociale, les rapports familiaux et les relations de couples informent et structurent nos comportements intimes. Exposés sous la forme de films ou de dispositifs, ces travaux assignent au spectateur une place qui oscille entre celle du consommateur, du voyeur et du confident.

Soit un travail sur l'usage de l'image et sur les possibilités de réappropriation des formes de représentation qui nous parlent (parlent à notre place) et nous forment.

EN ATTENDANT LE SOUPER (UNE FAMILLE SANS HISTOIRE)

1997. *Today*: dans une salle, face au spectateur, un écran de projection; sur sa gauche et sur sa droite, deux autres écrans se faisant face. Soit une vidéo projection composée de trois monologues distincts. Trois récits générés par un même événement: quelque part en Finlande, une nuit, un homme est renversé par une voiture et décède immédiatement. Successivement, sa petite fille, son fils et une femme nommée Vera (la compagne de ce dernier?) apparaissent à l'image. À l'extérieur de la maison, la première, une adolescente en chemisette de tennis rouge et en jupe bleue, lance une balle contre un mur. Plan serré sur son visage fixant la caméra. Le décès du grand-père ne l'affectant pas, elle décrit l'état d'abattement de son père en s'attardant sur les signes physiques d'une douleur qu'elle ne vit pas («Today my dad's crying (...) His shirt and pants are all soaked. (...) Two vertebrae were sticking out of his back.»). Les plans de la caméra adoptent le point de vue de la fille regardant le dos de son père en se tenant légèrement à l'écart comme mise en forme d'une distance qui ne peut être comblée. Une distance entre la fille et son père que ce dernier verbalise sous la forme d'une question: «When I ask her "how do I look" she says "you look like a dad."» S'ensuit un plan nous montrant la fille de dos alors qu'elle regarde en contrebas son père se tenant sur un ponton face à un plan d'eau... «Standing at the quay, I felt in my back a feeling as if my braces would have snapped and my pants dropped to my ankles.» Et lorsque l'adolescente parle d'elle-même, elle adopte également un point de vue exclusivement extérieur et factuel («I'm in an armchair. I have a boyfriend. I have something on my lap.»). Un point de vue qui, dans le ton et le rythme d'énonciation, vide chacune des informations de toute teneur autre que celle de leur simple désignation factuelle et les rabat sur un même plan. Ennui, absence d'intensité et défaut d'articulation entre trois informations qui n'appartiennent pas au même plan de réalité. Quel lien y a-t-il entre le fait de se trouver dans un fauteuil et celui d'avoir un copain? Pour quelle raison l'information concernant la situation affective de la jeune fille vient-elle s'intercaler – briser la continuité – entre deux informations du même ordre? Soit une incapacité à faire récit, à construire sa propre biographie. S'absenter de soi-même et se donner des représentations fragmentaires de soi. La factualité contre l'intériorité.

Si la fille n'intériorise pas l'événement, son père semble traversé physiquement par la douleur de la perte. Plans de la caméra sur la chemise trempée de larmes et longs cris douloureux rythmant le récit de la jeune fille. Une intériorisation physique de la douleur redoublée par des images mentales du grand-père: sur une route, la nuit, en pleine forêt, un vieil homme s'avance vers nous. Arrivée face à la caméra (la surface de la conscience), la figure du vieil homme se précise... Il s'agit du grand-père... Il se tient quelques instants le regard fixe devant la caméra (impressionne la surface de la conscience), fait demi-tour et part s'allonger en travers de la route. Soit une séquence d'images mentales qui inaugure le monologue de son fils et supplée un déficit de mots. De fait, s'il éprouve la douleur de la perte, le fils ne peut la formuler, l'image mentale du grand-père allant vers la mort et l'absence de verbalisation comme révélateurs d'une incapacité à traduire ce décès en expérience. Faut-il dès lors attribuer cette incapacité à formuler à la nature de l'événement (l'innommable)? À la personnalité du père? À un défaut de langue que le montage d'Eija-Liisa Ahtila viendrait rémunérer? L'attention portée aux seuls signes visibles de la douleur ou du comportement (la désintériorisation) qui caractérise le monologue de l'adolescente relève-t-elle également d'une incapacité à traduire en expérience le temps et les événements vécus? Ma subjectivité se réduit-elle à ma présence dans un fauteuil, au fait d'avoir un copain et quelque chose sur mes genoux?

Giorgio Agamben:

Dans une journée d'homme contemporain, il n'est presque plus rien qui puisse se traduire en expérience: (...) ni le temps passé dans les embouteillages au volant d'une voiture; ni la traversée des enfers où s'engouffrent les rames du métro (...); ni la file d'attente qui s'allonge devant les guichets d'une administration; ni la visite au supermarché; (...). L'homme moderne rentre chez lui épuisé par un fatras d'événements (...) sans qu'aucun d'eux ne se soit mué en expérience. C'est bien cette impossibilité où nous sommes de la traduire en expérience qui rend notre vie quotidienne insupportable¹.

Si le cadre et les conditions de vie dans lesquels évoluent les personnages de *Today* sont potentiellement moins riches en événements que dans les grandes agglomérations, la question de l'impossibilité de traduire une journée en expérience se pose dans les mêmes termes. Sur le cadre de vie: quelques images de la maison familiale et du jardin, quelques plans sur une forêt et un plan d'eau qui se trouvent dans les environs. Un cadre de vie familiale paisible (une chaise sous un arbre, une assiette vide placée sur une branche, une pelouse très verte... plan serré sur trois insectes...) où les événements sont rares, les activités répétitives (laver la vaisselle, se reposer dans un fauteuil, lancer une balle con-

tre un mur, s'asseoir devant la télévision, etc.), un cadre de vie modeste qui semble peu marqué par l'imaginaire de la consommation – peu pénétré par le marché (plans sur des ustensiles de jardinage posés contre le mur de la maison, quelques fleurs, des meubles de récupération dans le fond du jardin, un fil à linge et quelques vêtements en train de sécher). Si les identités mises en scène dans *Today* semblent réduites aux dimensions fonctionnelles de la pièce ou de l'endroit qu'elles occupent (laver dans la cuisine, s'asseoir dans le salon, jouer dans le jardin...), elles ne paraissent pas pour autant avoir intégré l'imaginaire de la petite bourgeoisie de l'hémisphère nord – un imaginaire indexé sur la rotation des services et des biens de consommation. En l'occurrence, *Today* expose les signes d'une permanence (un rituel), une durabilité, situés à la périphérie de la rotation de l'offre et des désirs qu'elle suscite (la nouveauté). La fille à propos de son père: «If he starts doing something that he likes, his back starts aching so much that he has to stop everything. Then he can't do anything else than sit and watch TV (...) Granddad lived to be old. He had long ago retired from working life. My dad had retired from life.» Ici la privation d'activité (la possibilité de se construire dans une activité); ailleurs, dans les propos de Vera, l'absence de désir: «The streets are swarming with people who look alike, and boast about having done precisely what's undone. (...) People make love at least twice a week only because nobody wants to feel shame and that is done.» Une inflation verbale pour masquer un déficit d'expériences. Une bonne moyenne qui se substituerait au sentir. Être conforme à la norme déterminée de façon arbitraire et consensuelle («twice a week») ou ne pas être («to feel shame»). La bonne moyenne comme condition sine qua non, non pas d'appartenance à une communauté homogène («people who look alike»), mais de présentabilité aux regards de cette même communauté. Un déterminisme social qui se substitue au désir. Ne plus être sujet de ses désirs et laisser la norme organiser notre emploi du temps et réguler notre affect (le devenir-statistique de l'homme). Le monologue de Vera comme constat d'un processus d'expropriation du désir.

Si la jeune fille ne parvient pas à adopter un point de vue sur ses proches et sur elle-même, autre qu'extérieur et factuel, peut-être est-ce parce que les modèles d'être au monde et à l'autre qui se présentent à elle ont annihilé toute possibilité d'effectuer des expériences qui leur seraient propres (la désintériorisation). Le soliloque (l'isolement) de Vera comme exemple (le modèle): «I preserved the fear inside my body and made myself it». L'intériorisation du senti comme négation de soi. Dès lors, la mise aux normes

de soi (la mise en sommeil de soi) peut-elle se traduire en expérience? Si cette mise aux normes implique une perte du désir, alors les existences ne peuvent tendre vers aucun but. Des existences animées par les seules nécessités d'entretenir le foyer et de perdre conscience de l'écoulement du temps... La permanence de cette même nécessité comme rythme de vie. L'inertie comme mode. La norme comme cadre. La négation du propre comme modèle... L'être là comme condition.

Si l'adolescente ne parvient pas à articuler une éventuelle intériorité sur les faits qu'elle décrit, si le temps vécu par le père se caractérise par une absence d'activité (la forme passive) et si l'existence de Vera se résume à tenir la maison impeccable (la forme active) en niant ce qui pourrait lui être propre (une mise aux normes de soi), alors *Today* expose différentes formes d'une même dépossession – celles de la possibilité de se construire une biographie. Si les personnages nous livrent une biographie de leurs proches («My dad normally doesn't cry, he normally don't do nothin'. Except he used to work.»; «At home in the morning he made coffee and held a newspaper so that he couldn't touch anybody.») ou du voisinage («In this city adults have become failed teenagers.»), ils ne se racontent pas et refoulent ce qui concerne leur intimité («I preserved the fear inside my body and made myself it.»). La capacité de dire Je – et de se raconter – disparaît au profit de la troisième personne du singulier («my dad»; «he») ou du pluriel («people»). Une incapacité à parler de soi qui contraste avec la médiatisation et la culture du moi constitutives de l'imaginaire des classes moyennes de l'hémisphère nord. La cellule familiale représentée dans *Today* serait-elle imperméable aux drames psychologiques diffusés sur les principales chaînes de télévisions, aux avis du psy dans les dossiers de magazines? Aux talkshows? Quels programmes regarde le père quand il ne peut travailler? D'où viennent les réflexions de Vera sur le comportement sexuel de ses contemporains? Pourquoi ne s'approprie-t-elle pas les informations qu'elle nous livre afin de se construire un mode de vie en marge de la norme qu'elle rejette?

Le monologue de Vera suit une trajectoire qui oscille entre les considérations générales sur la petite bourgeoisie locale et le récit d'un rêve («I see a two-storied animal eating walls from the house. A rattling tram pronounces my dad's name.»). Soit deux types de discours qu'elle ne parvient pas à articuler de manière consciente sur son expérience propre (décrire sans conscientiser). Au cours de son récit, la caméra s'attarde sur une bouteille d'alcool, un verre, un grille-pain, un thermos, une pile de journaux (les signes du temps vécu) ou dans un couloir de train, une

forêt (des lieux à forte teneur symbolique). Deux registres d'images qui renvoient à une incompatibilité entre les cadres de l'expérience – du temps vécu et du temps onirique – et ceux du discours. Un enchaînement d'images qui ne s'origine pas dans le discours de Vera et qui se développe indépendamment de l'enchaînement des gestes domestiques sur lequel la caméra s'attarde. Le plan au ralenti sur les bras plongés dans l'eau de vaisselle comme insistance sur un travail domestique dont Vera ne parle pas et dans lequel elle ne semble engager aucune valeur – aucun engagement pour se construire une subjectivité au travail. Soit une absence d'expérience de soi ici et maintenant. L'abondance de commentaires sur des questions étrangères à ce même travail (extérieures à sa condition) comme promesse d'émancipation. Une émancipation qui se heurte à l'incapacité de se réapproprier du temps. Comme si le fait d'être traversée par des pensées, des images et des discours dont elle n'est pas le sujet conscient la privait du sentiment de soi au présent. En s'absentant de son activité (ici laver la vaisselle) pour détourner son attention vers ce qu'elle ne vit pas (je ne pense pas au moment que je vis mais à ce que d'autres vivent), non seulement Vera semble nier son propre temps vécu, mais surtout elle condamne toute possibilité de le traduire en expérience pour mieux s'en défaire. Conséquence: Vera vit la maison plus qu'elle ne vit dans la maison. Question: comment vivre autrement que dans le rythme des tâches à effectuer?

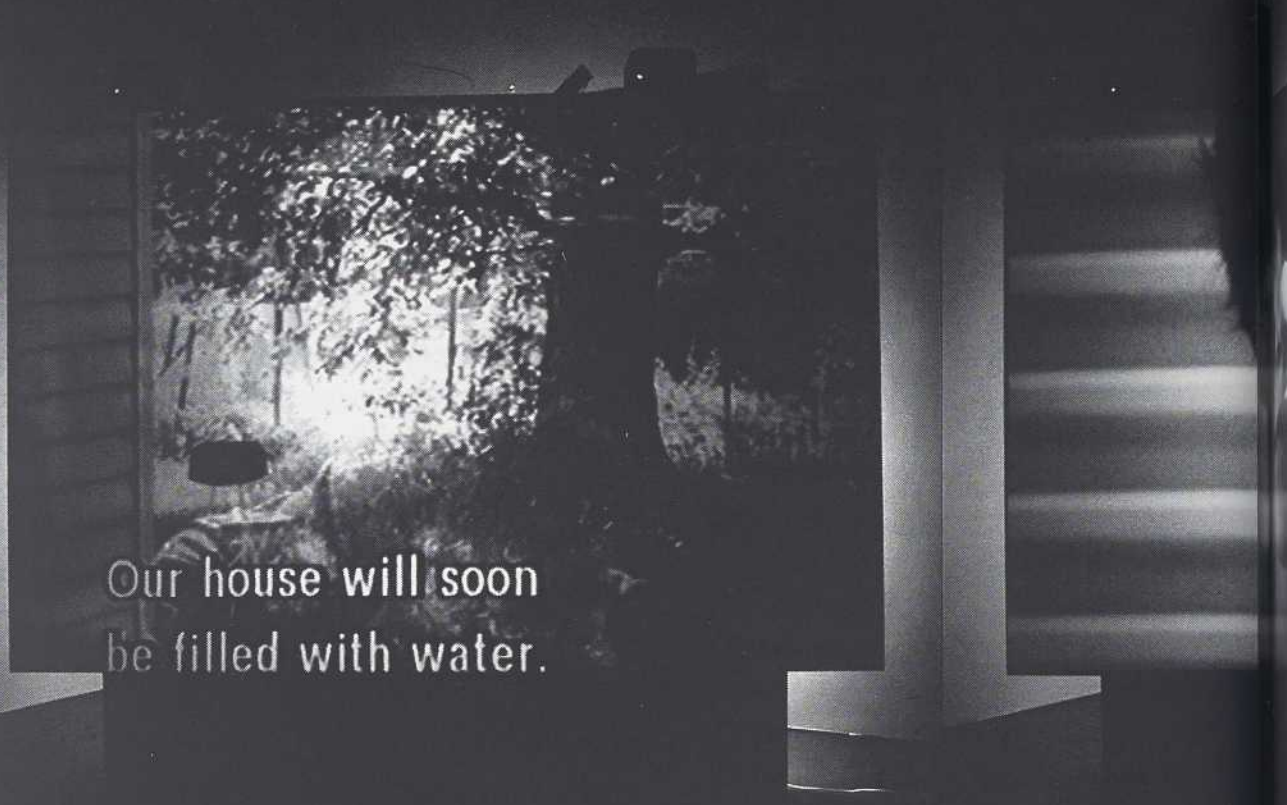
LA CELLULE FAMILIALE DU SPECTACLE (SÉPARATIONS DES AFFECTS ET BESOIN DE PARLER)

La société du spectacle (la vie déportée derrière l'écran) et le formatage des comportements (la norme) auraient-ils définitivement annihilé toute possibilité d'expérience du propre, de la proximité à soi? Réponse désabusée de Vera: «Newspapers glorify pain and horror. Pleasure is pornography or petty bourgeoisie. Exactly the ideas which start to clot are merchandise.» (le spectacle)... «The streets are swarming with people who look alike, and boast about having done precisely what's undone.» (la norme de présentabilité). Si le plaisir est devenu un produit, s'il ne prend forme que dans une représentation codifiée par la loi de l'offre et de la demande et si, dans le cas de la pornographie, cette même représentation est construite à partir d'un point de vue exclusivement masculin (la caméra comme redoublement du regard masculin – le sujet du désir – porté sur le corps féminin fragmenté en objets du désir), alors, au féminin, le je ne peut ni s'accorder avec le plaisir (déporté hors de son propre

corps) ni être sujet de son propre désir. Faire l'expérience du corps spectacularisé (faire usage de l'image pornographique) ou renoncer au plaisir. Accepter l'absence d'échange avec son entourage et articuler son potentiel émotionnel avec ses représentations ou sombrer dans une conscience de l'isolement. Giorgio Agamben relisant Guy Debord:

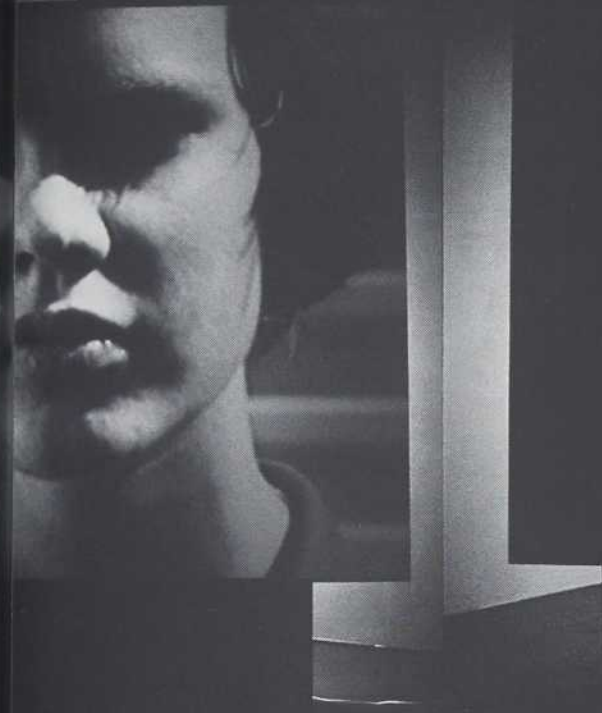
Le spectacle, toutefois, ne coïncide pas simplement avec la sphère des images ou avec ce que nous appelons aujourd'hui media; il constitue «un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images», l'expropriation et l'aliénation de la socialité humaine elle-même².

Cependant, la norme et la culture du spectacle ne constituent pas les seules causes de cette dépossession de soi. Entre deux sanglots, le père se remémore quelques phrases du grand-père («At home, in the morning he made coffee and held a newspaper so that he couldn't touch anybody (...) Your life is just drifting from one accident to another. You can't even decide, you can't even decide.») L'acceptation passive de la faiblesse physique et l'isolement qui caractérisent le père ne sont-ils pas hérités du grand-père (l'atavisme)? Un atavisme qui, en l'occurrence, se révélerait dans certains tics de langage hérités de son père, notamment dans celui qui consiste à clore un énoncé de vérités générales – ici sur l'incapacité à agir sur les principales orientations de son existence – en répétant une fois la dernière phrase. Soit la révélation inconsciente d'un déterminisme héréditaire qui tranche avec le déterminisme social dont parle Vera. Deux formes de déterminismes qui se doublent d'une incapacité à parler en son nom propre. Un défaut de langue propre, paradoxal dans une mise en scène où la primauté est donnée à la prise de parole. De fait, dans la plupart des travaux vidéos d'Eija-Liisa Ahtila, qu'il s'agisse des dispositifs *If 6 was 9* et *Today* ou des spots *ME/WE*, *Okay* et *Gray*, les plages de silence sont rares, la mise en scène privilégie le dire au faire, le récit à l'expérience (le besoin de combler le vide d'événements par le flot verbal)... À défaut de faire l'expérience d'un moment vécu (être ici et maintenant), lui donner une représentation verbale. Mais surtout, la construction filmique privilégie le monologue au dialogue. *Today*: trois personnages qui semblent vivre (dans) des réalités séparées. Des réalités (des monologues et des plans – le regard de la fille sur le père, un plan furtif sur la jeune fille dans le jardin au milieu du soliloque de Vera...) qui se croisent mais ne partagent aucun sentiment, aucune activité, aucun désir, aucune histoire commune. Exposition d'une famille sans histoire et de membres sans biographie. En outre, si les liens de parenté entre le père et la fille sont clairement explicités, quels sont les éléments qui nous permettent d'inclure le troisième personnage dans la cellule fa-



Our house will soon
be filled with water.





My dad and my granddad
have the same first name.

TODAY, 35 MM; 10 MIN; ÉCRIT ET RÉALISÉ
PAR EIJA-LIISA AHTILA; © 1997, CRYSTAL EYE LTD.



miliale? Aucun. Si l'homme affirme avoir une fille qui «lance une balle» et lui demande de «regarder», si l'adolescente nous décrit l'état d'abattement de son père, Vera ne donne aucune information sur les relations qu'elle entretient avec eux. Qui est-elle par rapport aux deux autres personnages? Une mère, une compagne, une épouse, une tante, une amie? Seules certitudes: les trois personnages occupent le même espace de vie et l'un des derniers plans qui accompagne le récit du père nous les montre ensemble dans une voiture roulant à vive allure en pleine forêt. Une voiture qui semble fondre sur un homme allongé au milieu de la route... Un homme qui a à peine le temps de se relever, de faire face aux phares... Des crissements de pneus, une forte lumière blanche sur la totalité de l'écran et un bruit de choc en forme d'interrogation (qui a écrasé le grand-père?)... *Cut*. Le choix de la forme monologue et de l'éclatement dans l'espace d'exposition des récits sur trois écrans fonctionnant en alternance, comme mise en forme de l'éclatement des membres de famille (la séparation des affects). Une séparation des affects que l'on retrouve dans la description du comportement du grand-père qui selon son fils refusait tout contact physique avec son entourage. Des comportements qui gèlent la circulation du sens au sein de la cellule familiale. Des monologues qui ne participent pas à la construction d'un même récit. Famille sans histoire.

Alors, à qui parlent les personnages? Lorsque Vera s'adresse à la caméra, les bras plongés dans l'eau de vaisselle, quel type d'image voyons-nous? Un reportage, un spot, sur la condition des femmes dans les classes

moyennes finlandaises? Un talkshow? Une publicité pour un produit qui tarderait à se dévoiler? Un film de fiction? Comment ses considérations générales sur la société du spectacle s'articulent-elles avec les différents points de vue sur l'accident qui inaugurent les trois récits? Le brouillage – ou plutôt le mixage – des différents types de prise de parole, des esthétiques et des contenus fictionnels, documentaires et publicitaires, comme proposition de représentations en phase avec les outils que nous offre la culture des classes moyennes contemporaines. Une culture où nos existences se construisent dans un délai, un après coup (le divan, la mise à plat des problèmes dans les talkshows, les questions des auditeurs et les conseils des spécialistes, etc.). Travailler à partir des cadres et des structures narratives de l'esthétique médiatique pour essayer de traduire en expérience un temps que l'on aurait désormais du mal à vivre.

VIE PRATIQUE (Y A-T-IL UNE VIE AU-DELÀ DE L'USAGE?)

1998. Soit une publicité pour un opérateur de téléphonie mobile selon laquelle «téléphoner devient un sixième sens»... À lire les magazines, à écouter la radio ou à regarder certains programmes télévisés, notre existence se résumerait désormais à la seule utilisation des biens et des services offerts dans les principales régions de l'hémisphère nord. Un regard sur le nombre d'heures passées chaque semaine dans les grandes surfaces pour confirmer ce devenir-usager de l'homme. Une vie de demandes dans un monde d'offres.

1993. *ME/WE*: alors qu'il est en train d'étendre du linge, un homme se tourne vers la caméra pour communiquer l'état de ses relations avec différents membres de sa famille. Soit quatre-vingt dix secondes de film au cours duquel Eija-Liisa Ahtila détourne la fonction d'un spot publicitaire. De fait, si l'esthétique, la structure narrative, le cadre et la mise en scène spécifiques à la forme publicitaire sont conservés (placement des protagonistes autour des draps que l'on étend, blancheur éclatante du linge, plans serrés sur un mode de salissure type, sourires de satisfaction, etc.), la parole commentant l'action supposée du produit à vendre – ici la lessive – cède très vite la place à une parole de l'intime. L'homme s'approche du fil à linge... Sa femme est déjà en train d'étendre un drap: «Sometimes I feel that I do not know what my wife really wants.» Soit une phrase introduisant la nécessité d'un nouveau choix en matière de lessive... Sourire publicitaire de l'épouse. «My daughter,



ME/WE, OKAY, GREY, 35 MM; 6 MIN; ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR EIIJA-LIISA AHTILA; © 1993, CRYSTAL EYE LTD.

however, has always got on well with her mother.» Si l'image s'inscrit encore dans un processus d'exposition des qualités attribuées au produit (sourire publicitaire de la fille), le monologue du père construit un récit qui, à défaut d'attirer l'attention des téléspectateurs sur la blancheur éclatante du linge – ou des dents, les renvoie aux difficultés de communication et de cohabitation qui semblent toucher de plus en plus de foyers: «But she does not have very close relationships with others.» La communication du psychologique se substitue à celle du produit. *Cut.* Mouvement de caméra vers le centre du jardin. À une table, avant d'entrer dans le débat, un jeune homme trie ses chaussettes... À ce stade du spot, une question: quelle est la raison de ce sourire adressé à la caméra? La présence du père/mari ou l'efficacité de la lessive?

Si, au cours de ces dernières décennies, nos aspirations et nos désirs se sont souvent matérialisés dans l'obtention et l'usage de produits, si une grande part de notre capital émotionnel a été investi dans leur gestion, faut-il en déduire que l'être au monde se résume désormais à un usage du monde (le devenir-usager de l'homme)? Guy Debord:

Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui: le monde que l'on voit est son monde³.

Peut-on être autre chose qu'un homme ou une femme en train de passer l'aspirateur ou en train d'étendre le linge? Peut-on encore sourire pour des raisons autres que celles qui sont vantées par les entreprises désireuses d'accroître leurs parts de marché? La

blancheur du linge exposée dans *ME/WE* constitue-t-elle l'ultime recours pour rendre le sourire aux personnages de *Today*? La lessive a-t-elle pénétré à ce point ma subjectivité? Et le refus de vivre au rythme de l'offre et des désirs qu'elle implique me condamnerait-il à la dépression? La dimension pratique serait-elle devenue la seule dimension de notre vie? Lorsque nous étendons le linge, à quoi pensons-nous? Au linge ou à autre chose? La totalité de notre conscience est-elle occupée par l'usage? L'intensification de la dynamique qui lie l'offre et la demande s'est-elle accompagnée d'une totale absorption de soi dans le produit? Si téléphoner devient un sixième sens, si le rayonnement de la personne avec qui je vis dépend moins de notre manière d'être ensemble que de la relation qu'elle entretient avec les produits, faut-il en déduire que notre capacité à être et notre imaginaire sont nécessairement liés à la manière dont nous intégrons l'offre?

MANIÈRES D'ÊTRE USAGER (COMMENT JOINDRE L'UTILE À L'INTÉRIORITÉ?)

Comment joindre l'utile à l'intériorité sans réduire cette dernière à une façon d'être usager? En l'occurrence, *ME/WE* articule deux dimensions incompatibles – la dimension publicitaire et la dimension psychologique. Une articulation qui fond un mode de représentation s'adressant à une population envisagée sur le plan statistique et générique (les clients potentiels d'une couche socio-professionnelle déterminée) et un mode d'identification s'adressant à une situation familiale et psychologique spécifique proche

de celui des confessions que l'on peut entendre sur un plateau de télévision ou sur les ondes radiophoniques. Si les médias nous renvoient des images de nous-mêmes (au travail dans les documentaires, en consommateur dans les spots publicitaires, en situation amoureuse dans les fictions, en citoyen dans les débats télévisés, etc.), alors nous sommes fragmentés en plusieurs dimensions. Des dimensions séparées pour des raisons de spécialisation des genres. Ainsi la représentation publicitaire ne reconnaît pas notre dimension citoyenne, la représentation fictionnelle ne s'adresserait qu'à notre dimension émotionnelle, notre investissement au travail ne trouverait une forme de représentation que dans le film documentaire (la fiction ne s'intéressant qu'à notre capacité à aimer ou à haïr l'autre), etc. Comme s'il était impossible d'appréhender l'individu contemporain dans sa complexité. Comme si ce dernier était unidimensionnel. Les spots d'Eija-Liisa Ahtila agiraient alors comme des modèles de réappropriation des espaces et des formes de représentation séparés qui nous parlent (parlent à notre place), nous forment, nous fragmentent et nous isolent. De fait, si les espaces et les formes de représentation de la culture médiatique fondés sur la spécialisation de ces mêmes représentations – une spécialisation qui nous renvoie inéluctablement des représentations unidimensionnelles de nous-mêmes – nous réduisent à la seule dimension nécessaire aux intérêts des commanditaires (la dimension consommatrice pour les marchands, citoyenne pour les politiques, etc.), alors l'articulation de formes séparées de représentation peut constituer un enjeu esthétique.



Sur une table recouverte d'une nappe, quatre tasses de café. Au ralenti, une main renverse sciemment l'une d'entre elles. Pour quelles raisons le café se répand-il sur la nappe? Pour faire une tache dont seule telle ou telle marque de lessive peut venir à bout? Ou à cause d'un geste d'énervement?

Le père: «We had more or less an ethical crisis (...) I can see the reason – probably love had faded away.» L'image: une tache qui justifie le lavage. Fusion de la raison publicitaire et de la raison psychologique. En l'occurrence *ME/WE* fond les formes documentaires (la confession et l'adresse au téléspectateur), fictionnelles (une histoire de famille) et publicitaire (le spot témoignant de la blancheur et de l'éclat du linge au moment de l'étendre) en une forme de synthèse. Se réapproprier des situations de vie (ici un moment de vie familiale et une activité domestique) et une intériorité dont nous aurions été dépossédés par les récits publicitaires et fictionnels. Jürgen Habermas:

Les modèles qui autrefois portaient l'empreinte littéraire du tissu même de l'intimité circulent aujourd'hui comme les secrets de fabrication délibérés d'une industrie culturelle patentée dont les produits, diffusés par les médias dans le public, ne produisent à leur manière dans la conscience des consommateurs que l'illusion d'une sphère privée bourgeoise⁴.

Re-devenir acteur de ses propres histoires. Reprendre une place de sujet dans une culture médiatique et cinématographique qui nous convertit en cible (la publicité), en objet d'étude (le documentaire) ou en spectateur en déficit d'expériences (les événements fictionnels représentant ce que nous ne sommes pas ou plus en mesure de vivre). Épaissir notre vie pratique (le moment d'usage d'un

produit) d'une dimension existentielle. Une question à Eija-Liisa Ahtila pour conclure: existe-t-il en finnois un équivalent de l'expression «laver son linge sale en famille»?

NOTES

1. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, Payot, Paris, 1989, (1978 pour l'édition italienne), p. 20.
2. Id., *La communauté qui vient (Théorie de la singularité quelconque)*, Seuil, coll. La Librairie du XX^e siècle, Paris, 1990, p. 80-81.
3. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992 (pour la troisième édition), p. 25.
4. Jürgen Habermas, *L'Espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Payot, Paris, 1962, (1990 pour la réédition française), p. 169.

Écrivain et critique d'art, Jean-Charles Maserà (1965) vit et travaille à Paris. Il publiait récemment *France guide de l'utilisateur, à quoi rêvent les années 90. Amour, gloire et CAC 40* paraîtra prochainement.

The author observes two video installations by Finnish artist Eija-Liisa Ahtila, *Today* and *ME/WE*, attempting to decipher the imaginary worlds of the characters. Appropriating the documentary form and combining it with fiction, advertising and the talk-show format, Ahtila explores the infiltration of the mass-media culture in the private sphere. Addressed in turn as voyeur, consumer or confidant, viewers are faced with images designed to question how and to what degree they shape our behaviour.

CHRISTIAN BOLTANSKI

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 15 mai - 4 octobre

Un admirateur disait avoir conservé longtemps l'empreinte laissée sur un coussin par la main de Greta Garbo alors qu'elle était passée chez lui. J'ai connu un enfant qui évitait de s'asseoir dans des fauteuils qui

taculairement, d'images qui selon lui ne sauraient s'inscrire dans le cadre d'une exploitation artistique.

Il est question ici d'empreinte mais aussi d'objets prélevés à la réalité, d'aura et de ce qu'on appelle la

un refus de cette distanciation. Il retient et propose ce qui parle, ce qui a un réel pouvoir d'évocation. Les objets qu'il choisit sont identifiés à leur époque, mais plus encore par cette loi du contact. Ils ne sont pas neufs, sortis du magasin : ils portent l'empreinte de leur propriétaire, son odeur. Or, qui peut tout à fait échapper au frisson que suscite l'objet qui porte la marque du mort, du disparu, de l'absent ? Boltanski nous fait voir l'« horreur », toute la charge émotive, liée aux objets qui ont été une partie de la vie d'inconnus. Et il sait, paradoxalement, par la masse de documents où chaque individu est englouti, noyé dans l'anonymat, souligner la perte de ce qui est unique.

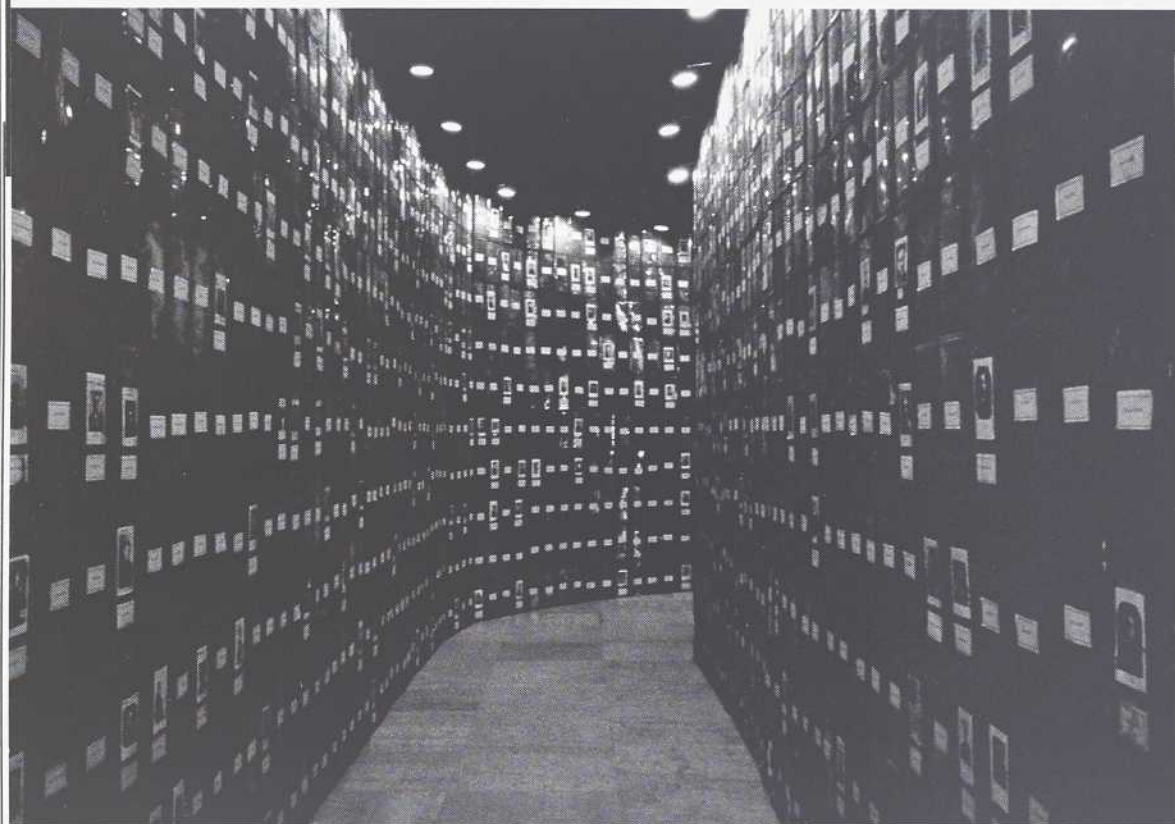
C'est à ces foules d'individus que renvoyait l'exposition « Christian Boltanski : Dernières années » au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. *Menschilch*, à sa quatrième version, réunissait 1 500 photographies noir et blanc qui couvraient littéralement les quatre murs d'une sorte de chapelle funéraire pauvrement éclairée par quelques ampoules. Le nombre même des clichés, s'étalant sur une période de temps couvrant quelques décennies, empêchait toute saisie et toute mémorisation exhaustives des sujets représentés mais non identifiés. *Les Registres du Grand Hornu* se composaient de 2 500 boîtes en métal sur lesquelles figuraient les photographies et les noms d'adolescents ayant travaillé, entre 1910 et 1940, dans des mines aux environs de Mons, en Belgique ; elles étaient disposées en un couloir haut, étroit et courbe qui apparaissait, au premier coup d'œil, comme l'entrée d'une spirale sans fin. *Les Lits*, vides, petits, étroits, aux dimensions improbables, et dont l'aspect évoquait des cercueils, rappelaient la souffrance et la mort associées aux hôpitaux, à d'inquiétants hôpitaux. *Les Portants*, étranges paravents à roulettes, laissaient entrevoir, à travers des tissus plus translucides que transparents, des visages encore anonymes qu'on ne pouvait véritablement reconstituer que par leur réflexion dans de petits cadres noirs émaillés accrochés au mur qui leur faisait face, ce qui accentuait le caractère fantomatique de ces figures suspendues et cachées. *Les Appareils*, structures de métal à roulettes

couvertes de housses de plastique noir, suggéraient aussi bien des instruments effrayants, recouverts par ces housses, que des cercueils.

Il fallait ensuite que les visiteurs descendent jusqu'au sous-sol du musée, pour découvrir *La Réserve du Musée des Enfants* composée de grandes étagères de métal remplies de vêtements, dont aucun ne semblait à l'état neuf ; ils se retrouvaient là plus entassés pêle-mêle que pliés. L'allusion à la Shoah était alors inévitable et le dispositif extrêmement percutant. Plus loin encore, on trouvait la troisième version (après New York et Glasgow) de *Perdus* où étaient rassemblés, derrière des grilles qui en interdisaient l'accès, près de 5 000 objets provenant du Bureau des Objets Trouvés de Paris, disposés sur des étagères métalliques. Cette accumulation d'objets disparates incitait le visiteur à inventer les situations qui avaient fait que pareils objets se soient retrouvés dans cet hadès obscur aussi bien que l'histoire de leurs propriétaires qui en avaient été privés.

Posons que tout objet est en puissance un souvenir, le souvenir une relique, la relique un fétiche (en termes anthropologiques aussi bien que psychologiques). Le bijou porté par une enfant de Pompéi, le ciseau du sculpteur, la robe de la princesse, le fauteuil du grand-père, la montre de l'oncle, la photographie du disparu mais aussi bien les vêtements qu'il a portés, la chose la plus banale touchée par celui ou celle que l'on a aimé, tous ces objets, dans leur banalité même, demeurent toujours capables de troubler quiconque sait les voir avec ce regard amoureux. Car la mort ou la perte de l'autre, quand elle nous touche, signifie généralement une amputation symbolique de soi ; c'est ce que nous rappellent ces installations de Boltanski qui traitent toutes d'absence, de perte, d'effacement, d'oubli.

Reprenons notre comparaison de départ. Bien que chez Duchamp l'objet ou l'empreinte puissent laisser prise à un certain investissement fétichiste (le *Hérisson*, la *Fontaine...*), ils sont d'abord là pour démontrer l'universalité du désir. Une certaine lecture moderniste de Duchamp occulte d'ailleurs la dimension fétichiste de ces objets. Chez Boltanski, l'affect est immédiatement lié



CHRISTIAN BOLTANSKI, LES REGISTRES DU GRAND HORN, 1997 ; MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE, HORN ; PHOTO : (ANDRÉ MORIN) MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

avaient été occupés par des adultes pour lesquels il avait de l'hostilité. Certaines gens refusent d'avoir chez eux des meubles qui ont appartenu à des morts. Aussi étonnantes qu'elles puissent paraître, nous savons que ces attitudes restent à la source de plusieurs de nos comportements face aux œuvres d'art et aux objets anciens. Le fauteuil Louis XV ou le tableau de Bacon portent d'abord le cachet d'un style ou la signature de l'artiste, mais l'atelier de Bacon est considéré comme une relique. Bien sûr, il y a loin du coussin touché par Garbo aux dépouilles reliées à l'horreur nazie qui constitue sans doute le point de fuite du travail de Boltanski. Si la modalité privilégiée dans son œuvre est celle de l'empreinte, c'est le caractère collectif de la représentation de la mort qui demeure au cœur de sa réflexion. Pourtant, jamais il ne s'autorise à user explicitement, spec-

loi du contact. Le pouvoir et la magie de ces objets « [...] tiennent précisément à cette capacité qu'ils ont d'imposer quelque chose de l'ordre du lien, de l'emprise et du contact, alors même qu'ils ne présentent qu'un espace évidé, un écart, une trace de disparition » (G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1997).

Si le fait d'exposer des objets extraits de la réalité quotidienne rapproche Boltanski de Duchamp, un élément vient cependant démarquer considérablement l'art de Boltanski de celui de son illustre prédécesseur : il tient au fait que chez le créateur du ready-made, une volonté de distanciation s'affirme clairement. Duchamp choisit une pelle, un urinoir, un sèche-bouteilles en mesurant bien l'indifférence du spectateur face à ces objets qui n'ont jamais appartenu à personne. Inversement, il existe chez Boltanski

à la perte, au deuil. Comme l'écrit Éliane Burnet dans un remarquable article consacré à l'artiste dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (n° 62, hiver 1997), «Boltanski joue avec leur [les restes, les dépouilles] charge émotive; il capte les forces contenues dans ces formes et sature l'émotion de la pensée de la mort». Parce que «[...] ces restes n'appartiennent à aucune personne de connu du spectateur, qu'ils ne renvoient directement à aucune personne aimée», Boltanski engendrerait une émotion et la ferait «circuler dans un espace qui la spiritualise». Selon Burnet, le spectateur trouverait dans la fréquentation de l'art de Boltanski l'occasion d'une expérience analogue à celle, décrite par Freud, de l'enfant qui dans le jeu de «fort-da», alors qu'il fait disparaître puis réapparaître une bobine, reproduit le départ traumatisant de la mère et le retour de l'objet aimé. Comme l'enfant qui apprend à supporter l'absence de sa mère, «se rendant symboliquement maître de l'événement», dans un jeu de *fort-da* collectif, le jeu artistique symbolique de Boltanski parviendrait à rendre supportable un réel insoutenable.

Serait-ce la répétition incessante de ces dispositifs d'apprivoisement de la mort que propose Boltanski qui aurait valeur de catharsis ou ce culte, ces autels et monuments qu'il construit et remodèle sans cesse qui auraient le pouvoir de nous rassurer, comme le propose Éliane Burnet? Or, l'argument de l'anonymat qui soutient que les identités sont perdues, en est un qui se retourne. Le travail de Boltanski nous convainc aussi que quelque chose de ces morts anonymes leur survit pourtant et nous parvient. Ne serait-ce qu'un nom, qu'un visage sur une photographie. Ces listes considérables de noms, ces séries de visages qui disent, bien sûr, la perte, montrent aussi que tout n'est pas perdu. Ces lieux utopiques que sont *Menschlich* ou *Les Registres du Grand Hornu* ne guérissent personne de sa mélancolie. Boltanski n'est pas le grand psychopompe, le conducteur des âmes des morts. Il tient des registres et conserve des dépouilles, oui. Mais si le jeu symbolique auquel il nous convie consistait en fait à retourner le readymade sur lui-même? C'est moins la valeur esthétique

résultant de la transfiguration artistique qui compte et qui agit sur le spectateur que le pouvoir premier de l'objet avant qu'il ne soit devenu objet d'art. Boltanski sait préserver, dans le contexte de l'art, le caractère auratique de l'objet avant que la relique ne devienne œuvre. Alors que l'art inscrit l'objet dans le champ de la transcendance

(spirituelle, esthétique), Boltanski réussit à préserver la dimension de l'immanence, c'est-à-dire la singularité des objets qui auraient appartenu à quelqu'un et qui, par là, seraient encore empreints de sa présence fugitive.

— ALAIN LAFRAMBOISE

DONAI YANEN! ET MAINTENANT!

École nationale supérieure des beaux-arts, Paris,
22 septembre – 29 novembre

«Donai yanen!» «Et maintenant!».
Titre évocateur pour une exposition consacrée à l'art contemporain japonais dans une période où l'archipel est confronté à la nécessité de

dans les années soixante-dix (Kenji Yanobe, Takashi Murakami, Masashi Iwasaki, entre autres), dont les travaux sont intimement liés au monde de l'enfance et à la représen-



OK GIRLS, KISHIN SHINOYAMA, 1996, PHOTOGRAPHIE COULEUR;
PHOTO: ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS.

remettre en question un système qui vient tragiquement de révéler ses failles. Ayant séjourné durablement au Japon, le commissaire de cette exposition, Éric Mézil, rapporte un regard neuf et sans emphase sur la création dans un pays qui n'a cessé de nourrir les fantasmes d'Occidentaux prompts à réduire une réalité complexe en de fascinants clichés exotiques.

La sélection s'est faite sur trois axes. «Le dernier parc d'attractions» regroupe des artistes qui ont grandi

tation d'un univers virtuel, avec ses gadgets électroniques et ses personnages de bandes dessinées. Ces œuvres, déjà fortement convoitées en Occident pour leur facture «made in Japan», prennent aujourd'hui une dimension nouvelle, plutôt tragique, à l'aune de la crise économique et morale que traverse le Japon. Cette époque optimiste et résolument tournée vers l'avenir a pris fin; le temps de l'insouciance est bel et bien révolu car le capitalisme n'a pas tenu ses promesses. Les

enfants n'ont plus qu'à grandir...

«Secousses, précarité et amnésie», section à caractère historique, entend rendre compte d'un engagement de la part de certains artistes, à un moment où plusieurs pays d'Asie connaissent le phénomène nouveau de l'expression du mécontentement des populations à l'égard de gouvernements qui ne les prennent pas en considération, et où apparaît un peu partout la prise de conscience que seule la repolitisation pourrait sortir les peuples de l'impasse où ils ont été conduits en aveugles.

Il est à noter cependant que ces artistes «engagés» se divisent en deux générations, qui n'opèrent pas sur les mêmes modes. Les plus âgés, nés dans la période d'après-guerre, reviennent sur des sujets qu'ils n'ont pas vécus mais qui semblent être restés à l'état de blessure dans un inconscient collectif qui a toujours refoulé les traumatismes liés à la dernière guerre. Le résultat est à la mesure de l'ambition humaniste qui préside à ces œuvres; des travaux qui esthétiquement pèchent par leur trop pesante littéralité et leur bonne conscience assurée (Tatsuo Miyajima faisant du kaki, seul arbre à avoir survécu aux irradiations de Nagasaki, le symbole de la paix face à l'arme nucléaire; Hiroshi Kariya qui s'émeut, via Hiroshima et les drames survenus dans son pays, de toutes les tragédies contemporaines, en collant sur des ardoises des coupures de presse relatant les faits).

On leur préférera l'attitude des plus jeunes, moins pompeuse et plus pragmatique, qui consiste à pratiquer un art d'intervention, en s'engageant physiquement auprès de populations démunies, notamment à Kobe après le séisme de 1995. Les trois quarts de la ville ayant été dévastés, ce drame a mis en évidence le manque de cohésion sociale qui a permis de rayer de la carte les minorités victimes de la vétusté des habitations dans les quartiers pauvres. Le gouvernement s'étant montré particulièrement incompétent pour subvenir aux besoins des milliers de sans-abri, des associations se sont créées pour venir en aide à la population, des radios locales, des artistes se sont mobilisés pour tenter de redonner aux habitants une

dynamique d'entraide (les «mangas» de Sayo Takeshima proposent des conseils pratiques pour se sortir de situations difficiles, Toru Koyamada construit avec les habitants des espaces d'accueil et de communication). Si ces actions, au vu de l'ampleur des dévastations, restent dérisoires, elles mettent néanmoins en évidence le fait que les Japonais, désormais, seront appelés de plus en plus à participer à la vie publique, à fonder eux-mêmes la société qu'ils désirent.

Cette section historique ne manque cependant pas de provoquer un certain malaise. La focalisation sur la bombe atomique (les kakis de Tatsuo Miyajima, le travail sur le dôme de Hiroshima de Makoto Aida, le Gauguin irradié de Tsuyoshi Ozawa), et le retour sur les méfaits de l'occupation américaine (Bubu et Shimada singeant les soldats américains) relèvent en effet d'une vision restrictive de l'histoire, celle qui consiste à déresponsabiliser le Japon en le présentant comme une victime, et à ignorer les peu glorieux faits d'armes commis par l'armée japonaise de 1931 à 1945 sous le règne de Hiro-Hito. Alors même qu'en France, par exemple, on vient de se remémorer le procès de Tokyo dont le jugement fut rendu il y a cinquante ans, les conservatismes encourageant l'amnésie demeurent très forts au Japon, faisant officiellement honorer et passer pour «morts pour la patrie» des criminels de guerre tels que Hideki Tojo, et ce sans véritablement trouver d'opposition chez les Japonais eux-mêmes – celle-ci vient significativement de leurs voisins chinois et coréens.

Faire preuve d'esprit critique, sortir du rang, défier la collectivité et la morale bien-pensante, voilà ce que tentent pourtant de faire les artistes regroupés sous le thème de la «reconquête du corps». Le collectif Dumb Type stigmatise la société japonaise, dans des performances multimédia glaciales et incisives, en dénonçant la servilité et l'hypocrisie d'un peuple qui, à force de mutisme, laisse se déployer des situations intolérables. Dumb Type soulève notamment le problème de l'exclusion sociale, sexuelle ou raciale à l'égard des minorités, et aborde de front le sida, toujours dramatiquement ignoré par les pou-

voirs publics. À l'opposé de cette froideur technologique, un grand pan de l'activisme est soutenu par des femmes qui, à travers des spectacles présentés dans des boîtes de nuit, des vidéos ou des tracts, malmenent allègrement les tabous qui régissent la société. Dans des mises en scène hilarantes, les OK Girls et les Biters parlent crûment du désir, du sexe, de la prostitution ou de la prévention contre le sida.

À noter dans cette section la propension d'un certain nombre d'artistes à explorer avec humour l'incommunicabilité, les ratages ou les malaises qui sous-tendent la vie quotidienne. Ainsi de Yuki Kimura qui, par désœuvrement, filme ses collègues sur son lieu de travail, n'obtenant rien d'autre que quelques performances dérisoires, des grimaces, des blagues ou des récits qui tournent court. Izumi Tachiki se filme affublée d'un déguisement de lapin dans des situations banales, à table, faisant du découpage ou de la couture. Ce la-

pin grotesque, à la fois maladroit et appliqué, ne communique rien sinon sa solitude et sa royale indifférence au monde. La vidéo *Best Adult* de Tadasu Takamine présente une compilation de performances réalisées pour la plupart dans des lieux publics, qui exacerbent les non-sens quotidiens (on le voit se promener dans un parc, enfermé avec des amis dans une énorme bulle translucide ou manifester dans les rues, muni de pancartes vierges).

Si cette exposition ne réserve pas de réelles surprises sur le plan esthétique, ses organisateurs ont le mérite de l'avoir délibérément engagée sur le terrain glissant de l'inscription historique, politique et sociale; la société japonaise n'en perd cependant pas de son ambiguïté, à considérer notamment le fossé qui sépare des individus encore tétanisés par le poids de l'histoire, officielle ou non, et ceux qui n'ont de cesse de s'en arracher.

— ELISABETH WETTERWALD

PROPOS MOBILES

10^e arrondissement, Paris, 24 octobre – 15 novembre

Organiser des manifestations ou des expositions artistiques dans des lieux insolites est devenu depuis une vingtaine d'années une pratique courante voire convenue. Appartements inhabités, châteaux abandonnés, entrepôts reconvertis, hôpitaux désaffectés, anciennes gares, les lieux prétextes à expositions ne manquent pas pour ceux qui ont la volonté de faire sortir l'art des circuits institués du type galeries ou musées. A priori, ces initiatives paraissent louables puisqu'il s'agit pour l'occasion, outre de se positionner en deçà d'une conception mercantile de l'œuvre d'art, de mettre en évidence ce qu'il est d'usage d'occulter, à savoir le dispositif de mise en scène. Privilégier le lieu d'exposition, faire valoir les œuvres à travers celui-ci s'avèrent cependant dissimuler une toute autre réalité. Dans la plupart des cas, le site tend à absorber les pièces au point de les phagocyter, ces dernières passent inaperçues, devenant un simple alibi.

Si la question du lieu demeure problématique, l'association parisienne «Projet 10», nouvellement créée par Denis Gaudel, entend emprunter des chemins de traverses en ancrant la création contemporaine dans l'espace public du 10^e arrondissement. Une initiative qui invite à découvrir des œuvres contemporaines dans un quartier, jusqu'à présent délaissé par le milieu de l'art si ce n'est l'ouverture récente d'une seconde galerie agnès b. et du Purple café, vitrine de la revue artistique *Purple Prose*. Pour sa première manifestation intitulée «Propos Mobiles, Projet 10» présente dans un décor jalonné de multiples réseaux de circulation (les gares de l'Est et du Nord, le canal Saint-Martin) des propositions d'artistes axées sur la mobilité. Propositions qui utilisent, entre autres, la caravane ou le mobile home comme vecteurs artistiques. Conçue tel un jeu de piste, un parcours aléatoire, l'exposition sollicite autant le spectateur non rompu aux choses de

l'art qu'un public averti qui se doit de rechercher les œuvres attendues disséminées dans le paysage urbain. Les perturbations liées au dispositif même de l'exposition génèrent ainsi une convivialité inusitée entre création et cité.

Stationné sur la place du Colonel Fabien dans l'alignement du métro aérien, le camion de Vito Acconci, *Mobile Linear City* (1991), s'impose par ses dimensions monumentales. Long de cinquante mètres pour un poids de douze tonnes, l'œuvre dans sa forme compressée fonctionne comme une ville en stockage et circule tel un camion traditionnel. En stationnement, son compartiment principal coulisse pour faire apparaître six unités d'habitation similaires. À l'intérieur de celles-ci, les parois en tôle ondulée ont été préalablement découpées en divers panneaux qui, rabattus, ouvrent sur l'extérieur et transforment les cellules dénudées en chambres à coucher ou living-room. Espace de refuge collectif, *Mobile Linear City* met en crise la notion de privacité inexorablement liée au concept de maison. Si cette dernière a été conçue initialement pour se protéger contre les éléments extérieurs, le camion d'Acconci, au contraire, redéfinit un nouveau rapport du sujet au monde. Les frontières entre le dedans et le dehors, l'espace privé et l'espace public, sont ici remises en question pour faire advenir de nouvelles relations de convivialité. Ce dont témoignent les cloisons latérales, respectivement constituées de fibres de verre et d'acier inoxydable, qui dans chaque habitacle permettent à la fois de deviner les ombres des occupants de l'unité conjointe et d'appréhender, par son reflet, l'intérieur même de l'habitation.

L'abri de fortune peut également devenir un nouvel espace de socialisation, comme le montre l'œuvre de Gordon Matta-Clark, seule pièce historique de l'exposition, reconstituée pour l'occasion. Installée non loin de l'Hôtel du Nord, une benne à ordures passerait sans doute inaperçue sans un panneau signalant qu'il s'agit d'une œuvre artistique. Divisée par trois couloirs exigus qui relient plusieurs pièces étriquées par un certain nombre de portes, *Open House* (1972) prolongeait les recherches de Matta-Clark sur l'uti-

ÉRIC HATTAN,
WOHNWAGEN,
1995; PHOTO:
(PHILIPPE
MIGÉAT)
CENTRE
GEORGES
POMPIDOU.



lisation de matériaux de récupération et leurs manipulations architecturales pour créer de nouvelles perceptions spatiales. Le jour du vernissage dans le quartier new-yorkais de SoHo, la benne aménagée devint un centre d'activité pour plasticiens, danseurs et musiciens. Pour sa part, le visiteur parisien est invité à réactiver l'œuvre: en se mouvant dans l'espace, il devient à son tour performer.

Stationné sur le parking de la gare de l'Est, *Mobilis in Mobili* (1996) de Franck Scurti représente une énorme boîte Tetrabrik montée sur roues et transformée en habitacle mobile. À l'intérieur de cet abri collectif, ouvert à tous vents (les vitres et la porte n'étant pas placées), le sol et les cloisons latérales sont recouverts d'une couche d'asphalte qui évoque littéralement la mobilité figée: la matière qui sert ordinairement au déplacement routier est ici mise en exergue à l'intérieur même du véhicule. Immobilité paradoxale que l'on retrouve aussi chez Eric Hattan. Présentée aux bords du canal Saint-Martin, *Wohnwagen* (1995), caravane insolite, est transpercée par l'un des lampadaires environnants. Sédentarisée

par ce qui habituellement sert au repérage routier, l'engin paraît inutilisable. Cependant, un judas placé à l'extérieur fournit un point de vue différent: le lampadaire a disparu, laissant apparaître un intérieur domestique conventionnel. Contrairement aux œuvres précédentes, le spectateur est contraint de rester en dehors de l'œuvre. Les frontières établies entre sphère intime et espace public ne peuvent être entravées. Cette situation se retrouve

dans l'une des œuvres de Joep van Lieshout, artiste spécialisé dans la production de mobilier domestique et public. *Baisodrome* (1995), mobile home de forme érectile réalisé en résine epoxy, présente un intérieur feutré recouvert de moquette, aménagé d'un minibar, de coussins et d'un large lit. Métaphore du transport amoureux, du voyage immobile, ce boudoir à quatre roues nourrit le fantasme d'une intimité exposée. En effet, seule une large fenêtre permet au public d'appréhender cet espace intime.

À la mobilité incessante de l'espace urbain, «Propos Mobiles» présente également des œuvres nomades circulant dans l'arrondissement parisien. On notera entre autres, la présence du camion-vitrine de Matthieu Laurette, *Vivons remboursés* (1997), et du camion-radio de Rirkrit Tiravanija et de Lincoln Tobier. Ces deux véhicules parcourent le quartier, allant à la rencontre des passants soit pour leur proposer une méthode leur permettant de se faire rembourser leurs achats alimentaires, soit pour les inviter à proposer des musiques ou à laisser des messages qui seront dès le lendemain retransmis sur Radio Aligre. Par la diversité des propositions artistiques et leur parfaite inscription en milieu urbain, «Propos Mobiles» est sans doute l'une des manifestations les plus marquantes en cette fin d'année, alliant la participation du public à de nouvelles formes de socialisation urbaine.

— CHRISTINE VIDAL

L'ENVERS DU DÉCOR. DIMENSIONS DÉCORATIVES DANS L'ART DU XX^e SIÈCLE

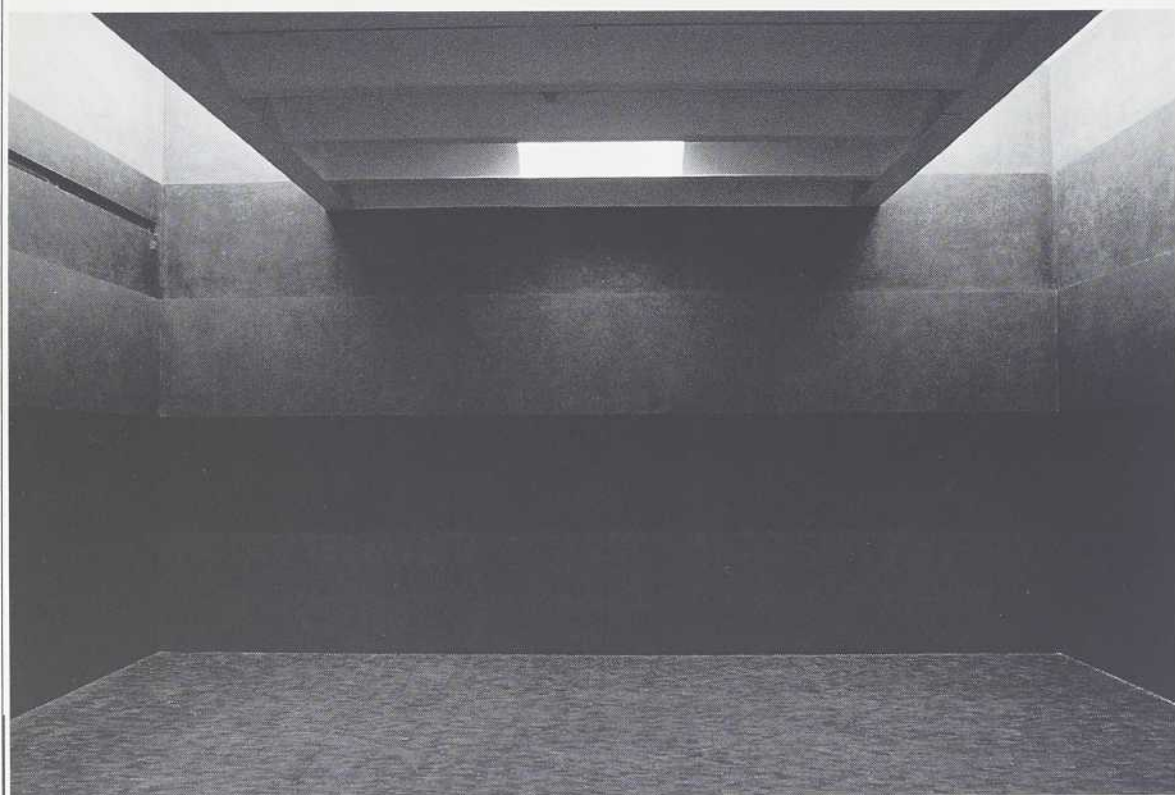
Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq,
17 octobre - 21 février

Il n'est guère de notion plus suspecte, dans la théorie de l'art moderne, que celle de «décoratif». Au nom d'un art pur de toute application utilitaire, Kandinsky évoquait dès 1913 ce «risque» encouru par la peinture sans objet: «Le danger d'un art ornemental m'apparaissait clairement, la morte existence illusoire des formes stylisées ne pouvait que me rebuter.» Quelques années auparavant, c'est au contraire pour

poser les bases d'une esthétique fonctionnaliste qu'Adolf Loos avait prophétisé avec une semblable solennité, dans son célèbre pamphlet *Ornement et crime*, la mort nécessaire de tout élément étranger à la structure: «Nous avons vaincu l'ornement, nous avons appris à nous en passer. [...] La cité du XX^e siècle sera éblouissante et nue, comme Sion, la ville sainte, la Capitale du ciel.»

À ce préjugé complexe et plein d'ambiguïté, le Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq tente d'opposer un débat critique. L'exposition «L'Envers du décor» ne concerne donc pas la fortune des arts appliqués et la prise de relais du design dans les pratiques artistiques de ce siècle. Elle propose en revanche un itinéraire à contre-courant des idéologies puristes, en cherchant à démasquer les «dimensions décoratives» qui, depuis Matisse jusqu'à l'art actuel, alimentent les démarches théoriques et formelles. «Au XX^e siècle, le décoratif revêt une dimension transversale, il ne constitue pas un domaine étanche de l'activité artistique», précisent les commissaires Joëlle Pijaudier-Cabot, directrice du Musée, et Catherine Delvigne. Au centre de leur réflexion, le constat que l'adjectif substantivé «décoratif» est apparu simultanément à l'idéal de l'auto-référentialité de l'œuvre: expression d'une discrimination nécessaire, il est aussi le symptôme d'un bouleversement définitif des catégories traditionnelles d'arts majeurs et arts mineurs, ainsi que de la hiérarchie entre la grande culture et culture populaire.

Le programme ambitieux de l'exposition est alors d'établir des liens entre œuvres historiques et œuvres contemporaines, en suivant trois clefs d'interprétation du «décoratif»: la «muralité», le «motif décoratif» et l'«objet mobilier». La première partie du parcours donne à voir Matisse – et par allusion les nabis – dans la perspective de Daniel Buren et de Sol Lewitt: l'affirmation de la planéité picturale (par l'opacification de la fenêtre albertienne) considérée comme un accord plus ou moins explicite avec la planéité du mur. La deuxième partie met en avant l'usage du motif décoratif en tant qu'élément de répétition dans lequel sont en jeu l'écart et le dialogue entre industrie et artisanat, entre figuration et abstraction. Le papier peint *Cow* créé par Warhol en 1976 y côtoie diverses pièces de Support/Surface, tandis qu'une œuvre de Ghada Amer, *Sans titre (La Grande mauve)* (1998), semble résumer ces passages avec un travail de broderie sur toile peinte, où un regard très attentif peut distinguer des fragments de figures féminines issues de revues pornogra-



SOL LEWITT, WALL DRAWING N° 563, 1988, ENCRE DE COULEUR LAVÉE;
PHOTO: (JACQUES HOEPFFNER) CY GALERIE A. VERNA, ZÜRICH.

phiques. La troisième partie, enfin, est sans doute la plus prospectrice. Concentrant une majorité de créations contemporaines, elle suit le chemin qui mène du «décoratif» au «décorum», dans des installations qui convoquent l'idée d'ambiance et questionnent les modalités de perception des environnements publics et privés. Aux palmiers de l'*Entrée de l'exposition* de Marcel Broodthaers (1974) répondent les expériences de détournement du mobilier et des objets décoratifs chez Présence Panchounette, Jeff Koons, John M. Armleder, Wim Devoye, Lili van der Stokker, entre autres. Sylvie Fleury y présente une pièce exemplaire de l'équation entre qualité décorative et «interdiction de toucher»: *Bedroom Ensemble (Homage to Claes Oldenburg)* (1997). La surenchère dans le kitsch, la prise au piège du spectateur dans l'espace du décor sont ici de mise, et c'est sans aucun doute cette nouvelle compréhension du décoratif qui a inspiré le thème et jusqu'à l'accrochage entier de l'exposition.

Unifiant l'espace de circulation, une création in situ de Daniel Buren, *D'une porte étroite à l'autre*, ponctue les encadrements des portes qui séparent les salles. L'œuvre d'Alighiero Boetti, *Alternando da uno a cento* (1993), composée de quatre kilims posés au sol et interdisant le piétinement, empêche quant à elle tout recul spatial dans une pièce entière, consacrée précisément à des peintures de grand format. Sur des cimaises surchargées, les toiles

dialoguent moins qu'elles ne s'imposent réciproquement silence dans une mise en spectacle qui renvoie sans cesse le visiteur au contexte architectural. Le dispositif assume ainsi l'aspect d'un environnement continu, sans angles morts. Si certains artistes ont pu préconiser le mimétisme entre œuvre et support mural, comme Malévitch proposant de disposer ses toiles (dénudées de cadre) sur le mur sous la forme d'une composition suprématiste, ou Warhol invitant à accrocher des sérigraphies sur un papier peint sérigraphié, la démarche consiste plutôt ici à détourner un corpus d'œuvres très diversifié (on compte cinquante-neuf artistes au total) au profit d'un éclectisme muséographique porté à son achèvement. Le «décoratif» résulte alors inévitablement du mode de perception imposé, de même que le kitsch peut simplement se rapporter à un mode de consommation. C'est peut-être pour avoir subodoré ce malentendu que certains artistes, tel Carl Andre, ont refusé de rejoindre «L'Envers du décor».

Basée sur le projet stimulant d'un débat esthétique, l'exposition ne parvient pas, semble-t-il, à faire la part de la cause et de l'effet, de l'ornement et du camouflage. Refoulant de manière significative tout discours historiographique, le catalogue compile un ensemble d'«essais» et propose en contrepoint une anthologie, conçue par Jacques Soulillou (en ordre alphabétique), d'extraits de textes d'artistes, de

critiques et d'historiens, dont les éditions originales ne sont d'ailleurs pas mentionnées. Il ne recèle pas plus de notices que le parcours muséographique: le choix général consiste en effet davantage à laisser «fonctionner» l'accrochage. Certains résultats de cette prédisposition laissent toutefois perplexe, comme la rencontre de Wladyslaw Strzemiński, Sophie Taeuber et Adolf Wölfl, qui doivent sans doute à leur format peu spectaculaire de se trouver côte à côte, dans un couloir de passage. De part en part, la sélection et la présentation des œuvres laissent surtout flotter le doute

quant au caractère interne ou externe de l'interprétation. En mettant à l'honneur les spéculations contemporaines sur le conditionnement institutionnel et la désacralisation de l'intersubjectivité – s'ajoutant les unes aux autres, celles-ci ne tendent-elles pas elles-mêmes à perdre ce qui pourrait constituer leur pertinence? –, l'exposition réserve aux pièces historiques une lecture aussi simplificatrice qu'arbitraire, qui laisse notamment en suspens toute interrogation nuancée du rapport entre l'abstraction et le décor.

— MARCELLA LISTA

LA BIENNALE DE MONTRÉAL

Centre de design de l'UQAM, Centre international d'art contemporain de Montréal, Cinémathèque québécoise, Marché Bonsecours, Musée Juste pour Rire, 27 août – 18 octobre

Première en son genre dans l'Est nord-américain, «La Biennale de Montréal», inaugurée le 27 août 1998, explorait des thèmes tels que la poésie, l'humour et le quotidien. Des artistes d'ici et d'ailleurs y ont participé. Initiée et réalisée par Claude Gosselin, fondateur et directeur du Centre international d'art contemporain depuis 1985, la Biennale est le nouveau-né de l'organisme et vient remplacer les «Cent jours d'art contemporain». La Biennale est un choix économique et stratégique. D'annuel, l'événement devient bisannuel correspondant ainsi aux derniers développements organisationnels reflétant les réalités artistiques les plus récentes. Ce faisant, la Biennale se présente comme une nouvelle structure élargie et importante qui répond à un art d'aujourd'hui vivant et changeant, quelque part insaisissable, fragmentaire car contemporain.

Née d'une initiative visionnaire et audacieuse, bâtie sur de nombreux risques, la Biennale est partie prenante du processus mondial d'émergence de plusieurs mégas-expositions internationales en art contemporain. Dans le cadre d'une globalisation culturelle post-coloniale, de nombreux pays lancent leurs biennales, des manifestations où, à travers l'art, la dichotomie cen-

tre/périphérie disparaît. Ainsi s'exprime la différence culturelle à l'intérieur du langage de l'art contemporain. Ces événements constituent de plus un phénomène qui découle du fait que l'art contemporain possède déjà une histoire et que son langage a plusieurs ramifications. Or, ayant des traits communs, chacun de ces événements se donne pour mission de regarder l'art sous un angle spécifique.

La Biennale se déploie à travers trois expositions majeures: «Les capteurs de rêves», «C'est la vie» et «Transarchitectures 02», et dans divers lieux d'exposition à travers la ville. Les manifestations «Cinéma de poésie» (présentée à la Cinémathèque québécoise), «Concours jeunes critiques en arts visuels» et «Rencontres publiques» font partie des activités satellites dans la programmation. «Les capteurs de rêves», conçue par Claude Gosselin, occupe principalement deux espaces: le Marché Bonsecours et le Centre international d'art contemporain de Montréal, ainsi que quelques œuvres au Musée Juste pour Rire et d'autres d'art public dispersées dans la ville. «C'est la vie», présentée au Musée Juste pour Rire, est organisée par Hilde Teerlink, commissaire indépendante et coordonnatrice du Pavillon Mies Van der Rohe de Bar-

celone. Cette exposition inclut une sélection d'œuvres sur internet, site qui a été bâti par la conservatrice montréalaise Sylvie Parent. «Transarchitectures 02», présentée au Centre de design de l'UQAM, a été réalisée par la Française Odile Filion, et par Michel Verre, directeur de Architecture et Prospective en Belgique.

Dans ses grandes lignes, la Biennale articule un discours actuel sur l'art contemporain qui, loin de rechercher la nouveauté à tout prix, se situe plutôt dans l'exploration et la réflexion. Son titre même vise à percer le cœur des préoccupations dans l'art actuel et les ambiguïtés dans la création et la socialisation artistique. L'humour se propose comme libérateur, médiateur entre la poésie et la gravité du quotidien. Avec ses différents registres de jouissance, d'ironie ou même du sarcasme, l'humour peut créer la légèreté et la transparence dans l'art tout en servant de pont qui guide vers le transport poétique. Qui plus est, il fait référence à un point essentiel dans le discours de l'art contemporain où l'élément ludique et l'intégration du trivial jouent un rôle important.

Partout, dans les expositions «Les capteurs de rêves» et «C'est la vie», il y a des œuvres où l'humour est le juge, le réconciliateur, le provocateur, le révélateur: *You say sweeter, I say sweater* de Stephen Schofield, *Love Me Tender* de Claude Lévesque, *Des larmes* de Charles Guilbert, *Jewellery Display Window* de Charles LeDray, *Je capte* de Sylvie Laliberté, *Kumano* de Mariko Mori, *Climbing Around my Room* de Lucy Gunning et (...) d'Emmanuel Galland, entre autres. C'est à travers l'humour que se réalise la métaphore poésie-quotidien, éléments coexistants mais souvent disjoints dans la vie.

«Les capteurs de rêves», qui regroupe majoritairement des artistes mûrs, renvoie à l'objet et accentue la présence de la matière en espace réel. En même temps, l'œuvre est vue comme objet magique: filtre, bouclier, prisme; un objet qui ne se prête pas à l'objectivation. Le choix des œuvres trouve sa source dans le Fluxus. Notamment, l'exposition crée une image dotée d'une touche d'ancienneté qui a ses repères dans le véritable capteur de rêves et dans

les pratiques rituelles des Amérindiens.

«Les capteurs de rêves» rend hommage à Serge Lemoyne, décedé en juillet sans pouvoir réaliser le projet qu'il destinait à la Biennale. Ainsi, Claude Gosselin choisit de présenter un corpus de grands tableaux comme la signature de l'artiste gravée dans l'histoire de l'art québécois contemporain.

Dans «Les capteurs de rêves», plusieurs artistes ont recours aux jeux et aux rêves d'enfants. Dans *Gift Machine and Toaster Work*, Kim Adams devient marchand ambulancier de rêves. L'œuvre nomade est constituée de jouets symboliquement mis en vente, mais totalement non utilisables. Le plaisir et la dérision des jeux d'adultes vivent de manière particulière dans *Squash Virus* de Martin Walde. Le virus du sida est représenté par des petites boules roses et translucides qui sont agréables au toucher, organisées dans une grille qui, sur le plan visuel même, forme un capteur de rêves contemporain. Petit clin d'œil, acte d'exorcisme d'un des grands démons de nos jours.

Fastwürms dévoile la propagande d'un futur démoniaque et, en même temps, un certain monopole idéologique sur la conception des territoires cosmiques. Malgré l'existence potentielle de l'infini dans la vie humaine avec ses moments magiques, l'œuvre de Trevor Gould, *Leaf Thief*, démontre les pratiques exhibitionnistes de l'idéologie colonialiste qui ferme les véritables frontières de l'humanité autrement toujours renouvelables.

De l'ensemble des œuvres d'art public, *Pied-à-terre* de Chen Zen intrigue par son approche de l'objet trouvé qui entraîne une nouvelle dynamique de substitution. Ciel et eau deviennent interchangeables avec cette barque transformée en toit qui flotte sur l'eau.

Une toute autre intonation est recherchée dans «C'est la vie» où, en contrepoint de «Les capteurs de rêves», sont présentées des œuvres de jeunes artistes qui travaillent avec l'espace non réel (projeté, numérique). Dans la juxtaposition des deux expositions émergent des façons différentes de construire l'espace poétique. Les artistes choisis exploitent les possibilités des nouvelles technologies sans toutefois

laisser l'enchantement de l'artifice l'emporter sur la création. Leur production en photo, vidéo et internet s'écarte de l'objet.

On ne peut pas manquer la forte présence des femmes artistes. Les œuvres brillantes et séduisantes de Mariko Mori et de Sylvie Laliberté traitent d'une façon riche et éloquente de l'identité féminine. La différence tant individuelle que culturel-

les en quête de l'imaginaire et de l'abstrait dont peut ressortir l'essence même du phénomène architectural. Sans son support usuel — le papier —, l'architecture est mise à nue par ces figurations numériques: écorchés architecturaux, concepts purs. Au delà du corps lourd de l'architecture ou de l'architecture a priori. Seul le projet *Une école pour le XXI^e siècle — Le Fresnoy*, de Bernard



MARIKO MORI, KUMANO, 1997-1998, VIDÉO 16 MIN, 16 SEC (AFFICHAGE VIDÉO), ÉD. 100; PHOTO: DEITCH PROJECTS, NY, GALLERY KOYANAGI, TOKYO ET CIAC, MONTRÉAL

le devient évidente. Dans *Climbing Around my Room*, Lucy Gunning fait de l'alpinisme dans sa chambre. Son installation vidéo est l'antidote de l'enfermement de l'espace intérieur. Elle explore son espace, cette petite chambre tout à fait ordinaire, et le rend élastique avec ses mouvements drôles et inattendus.

Produite par une équipe en majorité japonaise, *Sensorium* est la merveille haute-technologie de la Biennale. L'œuvre s'étend entre le satellite et l'internet. Il s'agit cependant d'un objet chaud, «vivant» mais silencieux, qui ne manque pas de subtilité. Dans la salle, le visiteur peut «toucher» l'atmosphère avec la main. Il lui suffit de placer celle-ci sur une projection de la terre en suivant les transformations selon le passage du satellite pour sentir les variations de température dans différents endroits sur la planète.

Dans «Transarchitectures 02», l'architecture est transposée dans une autre dimension, celle du cyberespace. Projets fantasmagori-

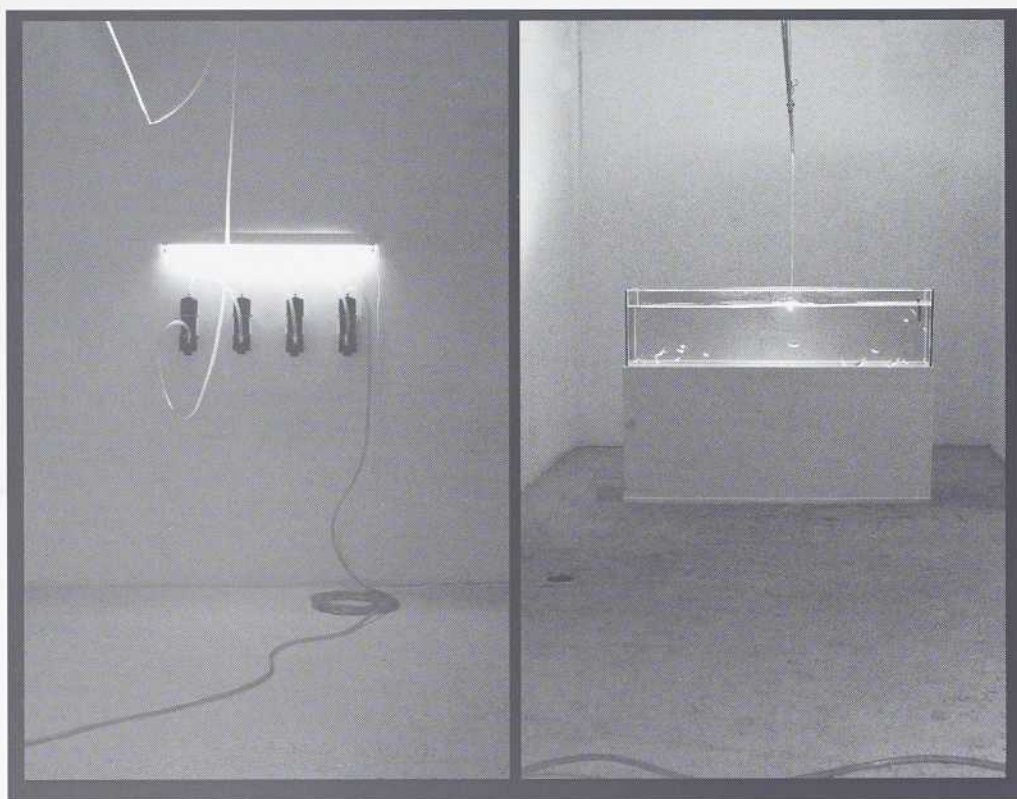
Tschumi, montre les diverses étapes de la réalisation du projet conçu également de façon numérique.

Les choix dans la Biennale sont précis, l'événement raconte une histoire où la légèreté de l'être ne provient pas de la naïveté mais où elle parvient à naître malgré tout («Les capteurs de rêves»), avec un grain de sel («C'est la vie»), grâce à l'humour. La Biennale présente un art contemporain dans ses aspects mûrs et toutefois expérimentaux. Ce qui est important dans la première édition de la Biennale de Montréal, c'est que le sens du risque, la recherche et la création trouvent une place significative. Par ailleurs, de telles manifestations représentent des produits culturels et des phénomènes dont il est nécessaire de saisir l'impact afin de les évaluer dans le temps et dans l'espace, de les mettre en perspective et de les regarder de l'intérieur comme avec distance.

— ROSSITZA DASKALOVA

JEAN-PIERRE AUBÉ

Galerie du Quartier Éphémère, 9 octobre - 15 novembre



JEAN-PIERRE AUBÉ, SÉDIMENTATION, AQUARIUM ET SYSTÈME DE PURIFICATION, 1998;
PHOTO: JEAN-PIERRE AUBÉ.

Vous imaginez-vous en train de semer un lit dans la terre, curieux de vérifier ce qui en sortira quelques mois plus tard? C'est pourtant ce que Jean-Pierre Aubé, dont la pratique artistique questionne depuis ses débuts la relation qu'entretient l'art avec la nature, mettra à exécution afin de répéter, à la suite des propos d'Antiphon, cités par Aristote, cette théorie concernant l'origine de l'œuvre d'art. En effet, accompagné d'un assistant, Aubé effectua, fin août 1997, une expédition en kayak sur le fleuve Saint-Laurent et accosta, près de l'île aux Grues, sur une petite île nommée Patience (!). Avec lui, un lit jouet fait de bois qu'il enfouira dans le sol. Quelques photos témoins, vues lors de l'exposition «Quatre ou Cinq Mondes» présentée au printemps 1998 au Montréal Télégraphe, confirmeront l'expérience. Quel fossé sépare l'art comme technè, de la nature, la physis des anciens? Qu'est-ce qui préside à l'art pour que jamais d'un lit ne puisse advenir un autre lit? Sa plus récente exposition poursuit autrement, et dans un autre contexte, l'exploration de cette même rupture.

Contrairement à l'excursion à l'île Patience, le voyage avec «Sédimentation et paysage pointilliste II», aura lieu à Montréal. Et même si cette ville est également située sur une île, c'est bien au sein d'un paysage urbain et non plus dans un

milieu naturel que l'action artistique devait rencontrer, de nouveau, l'un des quatre éléments primitifs de l'ancienne physique. L'eau en sera, cette fois-ci, la composante essentielle. De fait, c'est l'histoire qui le veut ainsi: celle de la rivière Saint-Pierre et de son lit. De son lit à jamais disparu, enterré, détruit. C'est que, à son origine, Montréal s'est établie aux confins du fleuve Saint-Laurent et de la petite rivière Saint-Pierre. C'est là que les premiers colons ont aménagé leur territoire, ont délimité le nouvel espace paysager. Or, avec le temps, à l'intérieur du processus d'urbanisation engendré par le développement industriel, la rivière Saint-Pierre s'est radicalement transformée au profit d'une canalisation pour les eaux d'égouts. Sous le coup de la technique moderne, elle est devenue souterraine. Le Musée de la Pointe-à-Callière, musée d'histoire et d'archéologie sis sur les terres d'origine du vieux Montréal, présente justement dans son sous-sol les canalisations qui au XIX^e siècle enterreront à tout jamais cette rivière sous la ville. Ainsi, de ce cours d'eau désormais révolu, et dont la «muséification» ne fait qu'attester, l'artiste tentera, le temps d'une exposition, de l'extraire de l'oubli; d'en manifester l'absence par la mise en scène d'un paysage, d'un tableau. Pour ce faire, grâce à l'eau toujours dis-

ponible, il concevra une stratégie d'exhumation par laquelle naîtra l'œuvre à voir.

Après avoir identifié deux sites de récupération, Aubé ira extraire, à l'aide d'une remorque supportant un réservoir de 1 200 litres, l'eau nécessaire en vue d'alimenter l'installation mise en place à la galerie située, tout comme le musée, dans le même voisinage. De là, une pompe électrique mettra en circulation à l'intérieur d'un boyau de caoutchouc l'eau encore non purifiée qu'il s'agira maintenant de clarifier. En passant par ce boyau formant des sinuosités sur le plancher, l'eau rejoindra deux tubes acryliques remplis de sable de filtration installés sur une table de manière à former un angle de quarante-cinq degrés. Une fois traversés ces obstacles, elle sera dirigée vers quatre autres filtres de polystyrène et de charbon disposés côte à côte sur un mur de la galerie. C'est à la suite de ces deux passages obligés que l'eau, désormais épurée, glissera dans un tuyau de cuivre et se déversera dans un aquarium (182 x 48 x 48 cm) où logeront cinquante-deux petits poissons rouges. Outre cet astucieux mécanisme, le bassin trône sur un socle blanc formant le seul tableau visible, la seule fenêtre ouverte sur un paysage domestiqué, cultivé, résultat de cet exercice de sédimentation. Par contre, deux photos, intitulées respectivement *La Source* 02/10/98 et *La Pureté des intentions* 03/10/98, témoignaient du travail d'extraction par pompage et désignent, comme pour la photo *Semer un lit à l'île Patience*, les sites d'origine où l'acte artistique devait puiser son inspiration.

Dans la vaste exploration du paysage qui a accompagné le développement urbain depuis la peinture jusqu'à la photographie, l'expérience des lieux que s'impose Aubé se rapproche davantage du Land Art. Tout comme la plupart des artistes appartenant à cette «culture», son approche artistique s'exécute au sein d'un environnement naturel. Son travail s'élabore, dans un premier temps, en dehors des sites officiels de l'art. D'ailleurs, en transportant de l'eau à l'intérieur d'une galerie, il n'est pas sans rappeler Walter de Maria qui fit de même avec de la terre pour son *New York Earth Room*. Mais, généralement,

avec le Land Art, la seule véritable aventure est celle faite sur le site naturel. Le travail in situ n'est rappelé que par une documentation visuelle. Ainsi, la galerie, comme lieu d'exposition, devient dans ce cas un hors site, et le visiteur, un simple témoin qui ne fait que s'assurer d'une action passée. Même avec l'œuvre new-yorkaise de de Maria, le spectateur est laissé au seuil de la galerie, dans une attitude qui le rapproche du spectateur témoin. Or, dans l'installation hydraulique proposée par Aubé, la mise en scène est plus complexe, l'histoire plus étoffée. C'est que parallèlement à sa documentation de l'action in situ, laquelle nous rappelle ce qui a été; son travail in visu complique pour le visiteur ce «retour à la nature». En effet, de simple témoin d'une action passée, l'installation exigeait de celui-ci une position de spectateur-acteur. En offrant in situ et in visu les résultats d'un travail d'épuration, cette histoire d'eau s'insérait dans une topographie qui, inévitablement, accentuait le souvenir de ce qui échappe à la vue et ne peut survivre sans l'apport du narratif. Ainsi, il n'y avait pas seulement à voir des documents d'une action antérieure, mais aussi une mise en scène évoquant ce pays devenu légende. En ce sens, la galerie d'art, avant d'être ici un simple lieu d'exposition, devenait, dans les circonstances, un lieu de passage, de recyclage, qui dissimulait la source véritable, l'origine historique du tableau. D'aucune manière, le visiteur curieux n'échappait à cette conversion du visuel au narratif. Et c'est justement à travers ce passage que se jouait, ici, le travail du paysager.

Le paysage est le produit d'un regard citadin porté sur le pays, la contrée qui délimite l'espace où les hommes demeurent. Autrement dit, le paysage est une mise en forme esthétique d'un environnement naturel. Il est le produit, comme le disait Montaigne, d'une «artificialisation» de la nature, en vue de maquiller, de dénaturer la nature ambiante. En tant que point de vue, il permet de regarder, d'avoir un œil favorable sur la nature. D'humaniser la nature. Produit essentiellement artistique, il appartient à l'histoire de l'art. Même s'il vise surtout la théorie, c'est bien dans

ce cadre que s'opère le sens du travail proposé par Aubé. La pureté des intentions, manifestée par l'artiste, vise cette direction. Son retour aux sources, qui renvoie lui-même à une source fictive, pointe l'origine esthétique du paysage. Devant ce point de vue, qui puise son origine dans le point (pas) de vue, le visiteur devait se laisser séduire par le récit sous-entendu derrière le tableau: celui du lit de la rivière à jamais disparu.

Évidemment, cette évocation n'a rien à voir avec le mal du pays, la nostalgie d'un pays absent, aussi vrai que nature; encore moins, avec un engagement proprement écologique. Et même si le propos donne à voir un mécanisme d'assainissement des eaux, il ne s'agissait pas pour l'artiste de prendre formellement parti pour un environnement que l'ère industrielle a largement

contribué à polluer. En dehors d'un souci légitime pour l'environnement, la question posée par cette aventure revient uniquement au paysage; au paysage qui d'emblée creuse une faille entre la nature et l'art. Une faille que la théorie de l'imitation a essayé pendant des siècles de cacher, mais qui a toujours été découverte par le travail de l'art, et notamment le travail du paysage. Inspirée parfois par la nature, l'œuvre d'art a d'abord pour désir d'ouvrir à une énigme, celle d'une origine absente, ancrée dans un paysage à tout jamais souterrain. Ainsi, d'un trou creusé sur une île à l'exercice de pompage d'une eau faisant appel à une rivière devenue imaginaire, une seule et même histoire: celle d'un lit qui jamais ne pourra donner naissance à un autre lit.

— ANDRÉ-L. PARÉ

LOUIS CUMMINS ET ALAIN LAFRAMBOISE

Galerie Graff, Montréal, 17 octobre – 21 novembre

«Toute explication générale peut donner lieu à des malentendus. Voilà comment nous jouons le jeu.» Cet énoncé de Wittgenstein pourrait servir d'épigraphe à l'exposition «Gold & Rust» que nous offre le duo Laframboise – Cummins. Le jeu qu'ils jouent n'est autre que celui de l'histoire de l'art, représentée ici par l'œuvre matrice de l'exposition (qui donne son nom à cette dernière): un échiquier sur lequel s'affrontent deux séries de pièces readymade, qui semblent hésiter entre le rebut et la relique: métro- nome, combiné téléphonique, tête de mort, soldat de plomb... Les pièces recouvertes de rouille renvoient aux prénoms des théoriciens et des acteurs de l'histoire de l'art moderne et contemporain: G.W.F., Walter, Leo, Gilles & Félix...; celles peintes en or aux rôles que les joueurs leur ont attribués: l'Universel, le Collectionneur, l'Antiquaire, les Danseurs... Laframboise et Cummins, ayant fréquenté de près Wittgenstein (une référence qui revient à plusieurs reprises dans le catalogue d'exposition), refusent de nous expliquer les règles du jeu qui, de toutes façons, sont vagues

et changeantes, et préfèrent nous montrer un exemple de partie, la leur.

Mais puisqu'il existe une histoire de l'art, on est en droit de se demander ce qui assure le succès de telle ou telle pièce, de tel ou tel «acte de langage». En un mot, comment se fait la transsubstantiation de la rouille en or? La réponse se dessine en filigrane tout au long de l'exposition: c'est l'institution artistique qui va doter le dire du théoricien de son pouvoir performatif et lui permettre ainsi de transformer l'artefact en œuvre d'art. Le monde de l'art, d'ordinaire sous-exposé ou surexposé, est ici subtilement pris à parti. Subtilement car l'exposition «Gold & Rust» est à mille lieux de l'art engagé, des discours tonitruants et de leçons de morale. D'ailleurs, ce que nous montrent les deux joueurs ce n'est pas tant l'institution que son retrait. Pour être efficace celle-ci doit se faire oublier et nous faire croire qu'entre l'art et le public il n'y a que l'amour.

Le premier acteur que nous rencontrons est le critique d'art (*Attention À La Marche*, 1998). Accro-

chée à quelques centimètres du sol, cette plaque en fer rouillé recouverte de feuille d'or passe presque inaperçue, elle peut cependant nous faire trébucher... et même tomber. Un peu plus loin nous retrouvons le marchand (*La Galeriste* (MF2408-98), 1998), représenté par son portrait en cire. La dimension symbolique du matériau joue ici encore un rôle essentiel. Nous savons, depuis Schlosser, que les moulages en cire ont été soigneusement ignorés par les historiens de l'art, leur ressemblance naturaliste avec leur modèle venant troubler la logique mimétique de la représentation classique et par là même faire vaciller tout l'édifice de l'histoire de l'art. Le marchand d'art lui-même a long-

de l'artiste – du moins celui qui est appelé à marquer durablement l'histoire de l'art –, le théoricien peut alors commencer son travail de classification par ateliers, écoles, styles et siècles (*Century*, 1998). Pourtant, contrairement à ce que nous donnent à penser les livres d'histoire de l'art, l'accouchement institutionnel de l'artiste est douloureux, les forceps sont nécessaires (*Landau*, 1998). Après avoir franchi toutes les étapes de l'institution, l'artiste, loin de l'image romantique du génie incompris encore si présente dans notre imaginaire, ressemble plutôt à un pantin désarticulé fait de bric et de broc (*Prométhée et Mobile N° 4*, 1998). Le dernier acteur, mais non le moindre, de ce parcours



LOUIS CUMMINS ET ALAIN LAFRAMBOISE, L'ÉCHIQUIER, 1998, MATÉRIAUX MIXTES, 1,69 X 1,69 X 77,2 CM; PHOTO: ALAIN LAFRAMBOISE.

temps été associé, à l'aventurier, au filou, au coquin (qu'il suffise d'évoquer la figure de l'Arétin), et son rôle relégué dans les bas-fonds de l'histoire de l'art. Vient ensuite le collectionneur, cet «occupant de l'intérieur» comme l'appelle Benjamin, qui se détourne du monde réel pour recréer un univers à soi, clos et parfait. La collection de petites pièces rouillées soigneusement numérotées du *Cabinet N° 3* (1998) nous fait penser à un *studio-lo* de l'âge industriel où la valeur des objets se réduirait à la «valeur d'amour» que leur a prêtée le collectionneur. L'espace de la collection, soigneusement protégé de toute intrusion, n'en est pas moins essentiel pour que l'alchimie de l'art se fasse. C'est en effet ici que la rouille se change en or. Au sortir de la collection a lieu la naissance

allégorique est le commissaire d'exposition qui va assurer la consécration muséale de l'artiste. Il prend ici les traits de l'ineffable Walter Berlutti, un nom que l'on avait déjà croisé dans les expositions précédentes d'Alain Laframboise. Ce commissaire, aux velléités artistiques et théoriques fortement marquées, semble entretenir une secrète affinité avec la pièce *Le Supplément* (1995-1998) qui surplombe l'échiquier. Il contemple le jeu et oriente la partie, qui finit par devenir son œuvre.

On aura compris que l'exposition «Gold & Rust» se situe dans le sillage de Duchamp. Artiste, joueur d'échec, commissaire... Duchamp fut le premier à poser la question de l'institution, non pas sur le mode romantique de l'artiste rebelle qui rejette loin et fort le musée et le

marché, mais sur le mode de la dérision et du jeu, et de l'intérieur même de l'institution. Pourtant, comme nous le rappelle le catalogue, le geste de Duchamp n'a toujours pas été entendu. L'artiste engagé – refusant et très peu refusé – peut, encore de nos jours, faire illusion.

À l'heure où l'institution sollicite la subversion, la partie que nous proposent Cummins et Laframboise nous rappelle que la pureté n'existe pas dans le monde de l'art, l'or ne va jamais sans la rouille. L'artiste génial et l'artiste engagé qui prétendent échapper à l'institution sont les deux faces d'un même mythe. Même les démarches les plus radicales sont, tôt ou tard, récupérées. *Composition N° 1* (1998) nous présente un pot-pourri des avant-gardes historiques sous la forme d'objets rouillés entassés les uns sur les autres et figés dans un énorme cadre.

La résignation est-elle alors de mise? Non, on peut, comme le font Cummins et Laframboise, jouer le jeu en montrant qu'on le joue. On peut exposer des œuvres en même temps que leurs conditions d'exposition. «Gold & Rust» est tout entière construite sur ce redoublement de l'énoncé par l'énonciation, du vu par le donné à voir. Quelle est la leçon à tirer de tout ça? Aucune nous répondent les artistes, qui signent dans le catalogue une «proclamation d'insincérité» et demandent à leur commissaire de leur décerner un contrat de pertinence en art critique (*Certificat de pertinence*, 1998). Ils savent qu'ils jouent eux aussi, à titre d'artistes et de théoriciens, le jeu de l'institution. Mais peut-être que jouer le jeu reste encore la meilleure façon de le déjouer.

– JEAN-PHILIPPE UZEL

CLARA GUTSCHE

Musée d'art de Joliette, 18 octobre – 10 janvier

Avec les nombreuses manifestations marquant l'anniversaire du Refus Global l'an dernier, «La Série des couvents» nous présentait l'envers de la médaille, c'est-à-dire un regard sur l'un des grands objets de révolte des signataires du Refus. S'il y avait au tournant du siècle un universel québécois, c'était bien l'emprise du catholicisme sur les structures sociales, et pourtant, ce mode vie a été, à peu de chose près, annihilé par la révolution tranquille. L'influence du catholicisme était omniprésente tant sur le plan politique et économique, que dans les domaines de la santé et de l'enseignement, et ce, à travers toutes les couches de la société.

Bout à bout, le corpus photographique de Clara Gutsche nous entretient sur la petite et grande histoire du Québec depuis les années soixante-dix. Elle s'est penchée sur de grands phénomènes qui ont affecté notre société dont la lutte pour conserver notre patrimoine architectural, domiciliaire ou industriel, et la sécularisation de nos structures sociales. L'artiste démontre une aptitude, rare de nos jours,

pour le travail de longue haleine. Avec «La Série des couvents», elle fait preuve d'une patience exemplaire, les premières épreuves de cette série ayant été réalisées en 1980. Dans l'ensemble, les séries qui ont servi de prétexte à l'observation de l'artiste sont caractérisées par la rigueur et un grand souci du détail. Elle ne prétend pourtant pas à l'objectivité. Son penchant pour la mise en scène et la théâtralisation de l'objet photographié outrepassa celle des topographes, comme les Becher ou Robert Adams par exemple.

L'œuvre de Clara Gutsche tire sa source de la photographie dite documentaire, ce courant qui vit le jour dans les années trente aux États-Unis et qui s'inspirait du cinéma. L'artiste précise toutefois qu'il s'agit, comme le disait Walker Evans, d'un «style documentaire» qui tient compte de son aspect fictif inhérent. Gutsche va maintes fois puiser dans le répertoire des archives photographiques pour faire des rappels. Elle emprunte, d'une part, directement au vocabulaire de l'histoire de la photographie

et d'autre part, aux conventions de l'histoire de l'art. Ici, les genres du portrait et des intérieurs prédominent et semblent parfois se fondre en un seul. Si l'on remonte dans le temps, on voit déjà chez Gutsche une prédilection pour les intérieurs, qu'ils soient habités, désaffectés ou en chantier (on pense au projet de Milton Park, à celui du canal Lachine ou encore à celui de la maison O'Shaughnessy et du CCA). Il est normal d'ailleurs que le monde des couvents se déroule beaucoup plus au sein d'un univers fermé qu'à l'ex-

d'une part, et celles de l'artiste de l'autre. Il faut ajouter à cela les nombreuses contraintes associées au type de pratique photographique à laquelle s'adonne l'artiste. La nature de cette pratique se définit par le champ de ses influences, le «champ de ses espaces institutionnels» aurait dit John Tagg. Mais profitons tout de même du coup d'œil, car de telles incursions se font rares, d'autant plus qu'il s'agit ici de congrégations de religieuses contemplatives qui sont par principe fermées au monde extérieur. Il existe peu de



CLARA GUTSCHE, LE GRAND PARLOIR, LES SŒURS DE LA VISITATION, OTTAWA, 1992, PROCÉDÉ À LA GÉLATINE, 37,5 X 47,5 CM; PHOTO: CLARA GUTSCHE.

térieur de ses portes. Ces quelques scènes où les religieuses s'adonnent à une partie de tennis, à une randonnée en ski de fond ou à une marche de santé démontrent à quel point leur mode de vie fortement structuré et hermétique les suit dans leurs activités les plus mondaines ou banales.

«La Série des couvents» nous donne l'impression d'accéder à un monde mystérieux et interdit. Mais y accédons-nous réellement? L'aperçu que nous offre Gutsche se voit régi par des règles strictes: celles de l'Évêque et des mères supérieures

documentaires à ce sujet et ceux-ci semblent voir le jour une fois par décennie sans plus. C'est pourquoi l'aspect voyeuriste marqué d'une telle démarche est difficile à dénier. On se souviendra des nombreuses polémiques des années quatre-vingt publiées dans les pages d'*October* et traitant, entre autres, de déontologie en ce qui a trait à l'activité photographique documentaire de Walker Evans, ou de Diane Arbus par exemple. Et d'ailleurs, Gutsche elle-même s'est déjà penchée sur la question de la photographie et du voyeurisme chez, notamment, Anne

Nogle et Donigan Cumming. La démarche de l'artiste ne se fait donc pas naïvement mais bien intentionnellement et en toute connaissance de cause. Si son regard sur cet univers claustral féminin demeure dans l'ensemble respectueux voire tendre par moments, il vient se poser à l'occasion sur les aspects les plus absurdes de l'esthétique de la vie religieuse. Dans *Le Musée* des Sœurs Augustines de la Miséricorde de Jésus par exemple, elle nous présente une religieuse qui tient dans ses bras, tel un poupon, une statue de plâtre. On aperçoit derrière elle, accrochée au mur, au-dessus de sa tête, une poupée à laquelle on a ajouté des ailes de carton pour la convertir en ange. Dans *La Salle du chapitre* du Monastère des Sœurs Clarisse, les religieuses nous montrent leur habit et ses variations à travers l'histoire du couvent. Les quatre poupées identiques viennent introduire un élément saugrenu et profane qui détone du lieu – un espace lambrissé de boiseries aux fenêtres lancéolées. Et enfin, *L'Oratoire* du Monastère des Sœurs Dominicaines Moniales témoigne de la conversion de l'esthétique catholique au kitsch dans les années soixante et soixante-dix. L'artiste semble parfois s'amuser à chercher le profane dans le sacré et le sacré dans le profane.

Il est évident que ces communautés autonomes sont l'objet d'une grande fascination pour l'artiste. Pourtant cette fascination ne l'empêche pas d'exercer un grand contrôle sur ces mises en scène. Gutsche privilégie les espaces ordonnés où les objets, les meubles et même les personnes qui s'y trouvent viennent se plier aux exigences formelles des compositions, et surtout, se fondre aux lignes de fuite. Il est d'ailleurs impossible de regarder ces photos sans y entrevoir des compositions de tableaux ou de fresques célèbres de la Renaissance.

Si le phénomène des congrégations moniales et de leur disparition se présente comme le sujet central de cette série, il n'en demeure pas moins que la perspective linéaire, telle qu'interprétée par un appareil photo grand format armé d'un objectif grand angulaire, en est le sujet sous-jacent. Les intérieurs couventins se prêtent particulièrement bien à cet exercice. Gutsche intro-

duit même, ici et là, une composante chère aux peintres de la Renaissance, la fenêtre grillagée. En l'occurrence, ici, les treillages de parloirs tiennent souvent lieu de *figure-fenêtre*, un élément à caractère didactique qui invitait le regardant à réfléchir sur la construction de l'espace et faisait un renvoi à la science de la perspective. Dans ces photographies on voit de nombreux exemples de la grille sous toutes ces formes – claires-voies, étagères, fenêtres et portes – située là où les lignes de fuite sont sur le point de converger. On le voit clairement dans *L'Atelier de l'artiste* des Sœurs de la Visitation (1991), dans *Le Grand Parloir* des Servantes de Jésus-Marie (1992), dans *Le Scriptorium* des Sœurs Cisterciennes (1991), et encore dans *Les Cellules* des Sœurs Adoratrices du Précieux-Sang (1995).

Le treillis demeure également un dispositif formel récurrent qui contribue à unifier l'espace représenté. La photographie où figure une religieuse au grand parloir des

Sœurs de la Visitation (1992) le démontre bien. L'artiste utilise la grille pour encadrer le visage de la religieuse tout en cernant l'image de la mère fondatrice à l'arrière-plan. Le treillage s'étend sur toute la surface de l'image, répétant par intermittence le motif de la croix. Ce motif noir est rehaussé par le plastron blanc de la religieuse – la lumière baignant à plein son visage – et fait écho par inversion à sa véritable croix de métal qui se détache de l'habit noir. Quelle mise en scène ! L'architecture religieuse et les temps prolongés d'exposition aidant, on se croirait parfois dans un tableau de Vermeer. Gutsche fait de ce treillis un élément focal tant sur le plan de la composition que sur le plan métaphorique. Ce grillage sert à la fois de mécanisme de démarcation entre le laïc et l'ecclésiastique mais aussi de trait d'union entre deux mondes, entre deux temps.

– FRANCINE DAGENAI

UNFINISHED HISTORY

Walker Art Center, Minneapolis, 18 octobre – 10 janvier

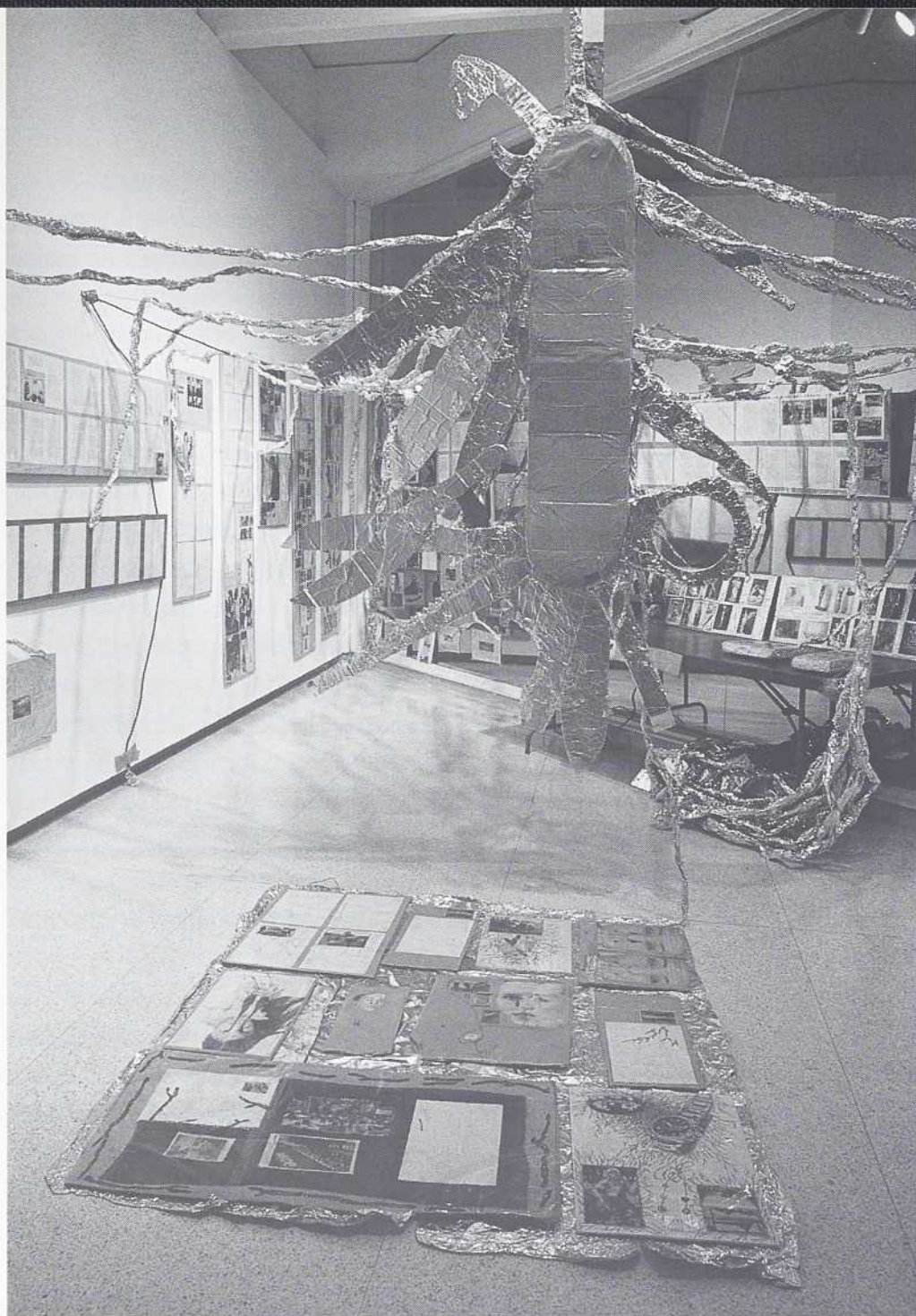
Précisons d'abord qu'«Unfinished History» replace l'œuvre au centre du dispositif de l'exposition, donc n'en fait pas l'instrument d'un discours plus général. Si le projet dans son ensemble s'appuie sur un prétexte «fin de siècle» et global (vingt-trois artistes venus de seize pays), l'exposition se construit sur des intervalles subtils, nés de la juxtaposition d'œuvres choisies. Malgré la disparité de leurs contextes d'origine, des liens ténus se nouent d'un objet, d'un film, d'une musique à l'autre, sur un plan à la fois sémantique et formel, proposant une notion de l'histoire dont la trame ne se réduit jamais à une relation de cause à effet. Cette mise en perspective constante repose sur un accrochage ouvert qui ne jure pas la portée d'une forme (d'un point de vue géographique ou historique), mais semble au contraire accorder une réelle confiance aux œuvres, au risque parfois de leurs propres contradictions.

La notion de frontière, leur mobilité, est un des aspects récurrents de l'exposition. Alighiero e Boetti fait broder une carte du monde par des femmes afghanes entre 1992 et 1993 (*Mappa*), à laquelle on superpose mentalement son actualité. Ainsi, chaque fois que semble s'inscrire un tracé, il se dérobe sous nos yeux. Le vent redessine constamment le contour des dunes du désert de Namibie dans la vidéo de Doug Aitken (*Diamond Sea*, 1997), tandis que le caractère intrinsèque de la ligne d'horizon, lui, demeure. Ce schéma contradictoire, qui superpose une ligne de force à une ligne droite, rythme visuellement le parcours de l'exposition. Il obéit à la distorsion d'une musique atonale dans la vidéo du groupe Pan Sonic, et on le retrouve dans la forme de la courge géante du chinois Huang Yong Ping. Ce parti-pris pour la tangente est encore physiquement expérimenté dans le labyrinthe de Gabriel Orozco, qu'on peut traver-

ser d'une traite par son centre en empruntant des portes à battant, ou en zigzag, par un couloir latéral (*Kitchen Door Maze*, 1997).

Ce détour géométrique pour dire combien les rapprochements formels que révèle l'exposition ne restent pas au stade de l'analogie. Ils traduisent ces «non-lieux», pour reprendre le terme de Marc Augé, où s'écrit l'histoire aujourd'hui. Les soldats russes du film d'Alexandr Sokurov attendent en vain l'ennemi, ne sachant plus pour quelle portion de territoire se battre. Doug Aitken explore une portion du désert de Namibie de la taille de la Californie, interdite à l'accès depuis 1908, où s'étend une mine de diamant entièrement informatisée. Thomas Hirschhorn interroge la supposée «neutralité» de son pays en faisant partir des ramifications du couteau suisse, qui tantôt rejoignent les écrits de Robert Walser, point nodal du dispositif, tantôt un tas de lingots d'or ou une démonstration d'avions de chasse. James Angus reproduit la maquette du Château de Neuschwansteins (*Neuschwansteins*, 1998), et projette la folie architecturale de Louis II de Bavière à l'heure de l'implantation dans le monde des parcs Disney. Bodys Isek Kingelez reconstruit Kinshasa en *Ville Fantôme* (1996), sous la forme d'une immense maquette en carton peint, qu'on aurait pu attribuée dans les années quatre-vingt aux architectes du groupe Memphis.

À partir de l'histoire locale (Wing Young Huie, Cady Noland), l'exposition traduit dans son ensemble la perte de la prédominance de l'Ouest, et laisse entendre la voix de quelques individus qui ne passent ici ni pour les porte-parole de leur pays (la plupart des artistes sont déracinés), ni pour des prophètes. Chaque œuvre, d'une facture très affirmée, même quand elle tient du recyclage (Andrea Bowers, William Kentridge, Koo Jeong-a, Hirschhorn, Pan Sonic, Kingelez, Orozco...), traduit une identité singulière, souvent au croisement de plusieurs traditions ou savoir-faire. Dans ce sens, le Japonais Yutaka Sone fait sculpter des montagnes russes de fête foraine par des marbriers chinois (*Amusement*, 1998). Il pétrifie le caractère obsolète de ce type de divertissement d'un côté,



THOMAS HIRSCHHORN, SPIN-OFF (VUE DE L'INSTALLATION), 1998; PHOTO: (DAN DENNEHY) WALKER ART CENTER. COURTOISIE DE L'ARTISTE ET NIKLAS SVENNUNG GALLERY, NEW YORK.

et de cet artisanat de l'autre, dans un monument aussi raffiné que désuet. La courge géante de Huang Yong Ping (*Pharmacy*, 1995-1997) contient par exemple à la fois des plantes utilisées par la médecine taoïste traditionnelle, et des aliments contemporains que l'artiste a achetés à Paris (son échelle trouve sans doute aussi une résonance «pop» au regard des Américains). Elle sous-entend à travers ses circonvolutions, la capacité de l'histoire à digérer les phénomènes extérieurs.

L'exposition tend donc vers une histoire qui retournerait vers le singulier, l'unique, l'accidentel et verrait en chaque acteur social un moteur potentiel. En cela la proposition de Francesco Bonami pourrait rejoindre un courant qu'on a appelé la «micro-histoire», développée autour d'historiens italiens ces vingt dernières années (Carlo Ginzburg, Carlo Poni, Giovanni Levi...).

«Unfinished History» est construite sur des ruines, ouvrant sur un extrait de *Nostalgia* de Tarkovsky (1983) où la neige tombe sur les restes de la cathédrale de San Galga-

no en Toscane, rappelant les images des bombardements sur Berlin en 1945, ou la bibliothèque de Sarajevo détruite. Le parcours se termine par la vision désenchantée du cheval pendu au plafond de Maurizio Cattelan (*Novecento*, 1997). La mort de «la plus belle conquête de l'homme» marque l'avènement de la mécanisation des outils de production et d'autres moyens de locomotion, en même temps qu'elle fige les recherches de la chronophotographie, puis la naissance du cinéma qui, comme le pense Godard, s'éteint avec le siècle. Il n'est pourtant pas certain qu'«Unfinished History» révèle une vision si pessimiste de l'histoire, tant chacune des œuvres trouve une manière particulière de s'imposer, et parfois avec fulgurance, comme cette installation-vidéo de Shirin Neshat (*Turbulent*, 1998), où l'on entend Sussan Deyhim, une chanteuse iranienne, faire résonner sa voix devant une salle déserte. Le spectateur lui, placé en coulisse, se retrouve soudain dans la position du metteur en scène.

— PIERRE LEGUILLON

THE AMERICAN LAWN: SURFACE OF EVERYDAY LIFE

Canadian Centre for Architecture, Montréal, June 11 – November 4

Imagine the proposal for the exhibition at the Canadian Centre for Architecture: an exhaustive taxonomy of the American lawn, the very surface of everyday life. The prospectus would have included provisions for soil samples, grass patents, artificial turf, "the lawn in film," the ubiquitous pink flamingo, contemporary and historical advertisements, and even a section on the evolution of lawn sport footwear. All this with the full knowledge that the A in CCA does not stand for Agriculture.

Using photographs, text, artifacts, models and slickly designed installations, the scope of "The American Lawn: Surface of Everyday Life" is enormous, and its cohesiveness is carefully maintained by interwoven thematic groupings. The exhibition begins with a corridor of vitrines reminiscent of a cabinet of curiosities. The introductory section, "The Museum of the Lawn," is replete with small replicas of lawn furniture, vintage illustrations of lawn games, even the aforementioned flamingo. Three shining examples of lawnmower design sparkle under showroom lighting and are visible from all angles, thanks to rotating pedestals. On a monitor, a 1960s black-and-white educational film offers advice to frazzled parents of children who refuse to mow the lawn.

Setting the tone of the exhibition is a photograph by Cindy Sherman (*Untitled Film Still #153*), an image of the dirtied face of a dead woman on a lawn. The work acts as a double-entendre: things are never as simple as they appear. To the right of the entrance, an anthropomorphic form lies under glass, constructed entirely from lawn implements. The form represents the ultimate gardening machine: complete with deluxe kneepads by A.M. Leonard, and fabulous lawn aerator sandals, manufactured by Handsome Rewards. On the floor is a 1998 video installation by Diller + Scofidio, the New York design firm which coordinated the exhibition. The projection follows the lazy arch of a sprinkler on a lawn, filling the space with the sound of playing children.

The section entitled "The Democratic Surface" posits the lawn as a civilizing force for suburban living spaces. It is at once the private space which delineates a given property, and the communal line that unites real estate to that of surrounding tenants. In the centre of the room are infrared aerial transparencies of nine communities, beginning in the nineteenth century with Frederick Law Olmsted's pastoral Riverside, near Chicago, and culminating with Disney's uber-suburb in Celebration, Florida. Above each photograph is a scale maquette of the intended family dwelling, giving an indication of the ratio of place to space. A selection of books and magazines mounted in display cases along the walls of the room describe the development of a rationale for the care and organization of the suburban landscape. Highlighted passages offer advice on the tending of the family plot of grass, while others point to the consequences of transgression of such social mores. Mabel Osgood Wright's *The Garden of a Commuter's Wife* (1905) describes the reaction of her neighbour when Wright seeks to assert her individuality with a lawn made of wildflowers: "A wild lawn! How odd! Just fancy! Why, it is full of everything but grass. Somehow, I thought a lawn was all grass, you know." This with a critical squint that she gives when she thinks she has made a point.

A forensic installation of seventy-two colour photographs grouped in "Engineering the Lawn" describes various grass ailments from the benign (damage caused by dog urine) to the malignant (given in full Latin glory, *gaumannomyces graminis* var. *avenae*: the dreaded "take-all" patch). Also in this space are framed patents for new species of grass seed. In the middle of the room are patches, or swatches, of grass – the real and its simulated cousins. Curiously, one is permitted to caress the artificial herbage with wanton abandon, while the real stuff is positioned at eye level, out of the reach of sticky fingers. In the same way that each specimen of natural grass is classi-

fied by geographic origin, each type of artificial grass is identified by the spaces in which it would be utilized. The descriptions prompt speculation as to why the turf designed for golf greens is softer than that which we use to cover our porches and walkways.

Robert Sansone explores the lawn as a site of public and private contention, by recreating the illicit pleasure of spying on your neighbours, in the section "Decoding the Lawn." His work, *Neighbours* (1997), features pairs of stereorealist transparencies, showing identifiable adjoining properties in various suburbs of the United States, mounted

iconic American films such as *Blue Velvet* and *Invasion of the Body Snatchers* are projected in a strange juxtaposition with hand-painted lantern slides, showing the lawns of prominent members of the Garden Club of America. Some 1700 such images were collected and displayed by the Club during the 1920s and 1930s in an effort to "encourage civic planting."

Also on view is "The Photographer's Lawn," an installation of contemporary and historical photographs drawn primarily from the CCA's collection which address the lawn as both "dream and anxiety." The photographs explore the lawn

FESTIVAL INTERNATIONAL: NOUVEAU CINÉMA/NOUVEAUX MÉDIAS

Montréal, October 15 - 25

The organizers of Montréal's Festival International: Nouveau Cinéma/Nouveaux Médias understand more clearly than any other group of curators the meaning of the word "cinema." Their interest is not limited to either film or video, but encompasses all artforms that draw on moving images: film, video, CD-ROMs and Web projects all find a welcome home. Unlike many enthusiasts of new media, however, the Festival includes a wide enough variety of work to make the limitations and paradoxes of such experimentation clear.

Two programs of work by Vladimir Kobrin, a Russian experimental filmmaker, looked at the technology of imagery with a searching but critical eye, and served as a good microcosm of the Festival's overall goals. His dense, surreal films were impressive merely by virtue of their status as *films*: for a vision so fragmented and aggressively avant-garde to be realized on 35mm is almost unheard of on this side of the Atlantic.

Kobrin's 1994 work *Group Portrait as a Still Life* was especially consistent with the Festival's attempts to balance a critical and searching eye on technology. The film uses images of outdated technology (typewriters, old computers, pianos) with naked men and the woods to try to hint at some relationship between that which is most earthly (our technological junk) and that which seems to be transcendent (nature). This attempt to seek refuge from a fallen world in the purity of nature is a standard thematic of romantic art in many media, but Kobrin escapes traps that too many romantics have fallen into. Rather than engross himself wholeheartedly and uncritically in his "vision quest" (for his purpose here is to find new ways to *visualize* these ongoing spiritual crises), Kobrin seems to be holding himself at arms length from both the means of the journey (the technology which seems so promising) and the object of the journey itself. Indeed, Kobrin's images of nature (the woods, naked men) don't really come to-

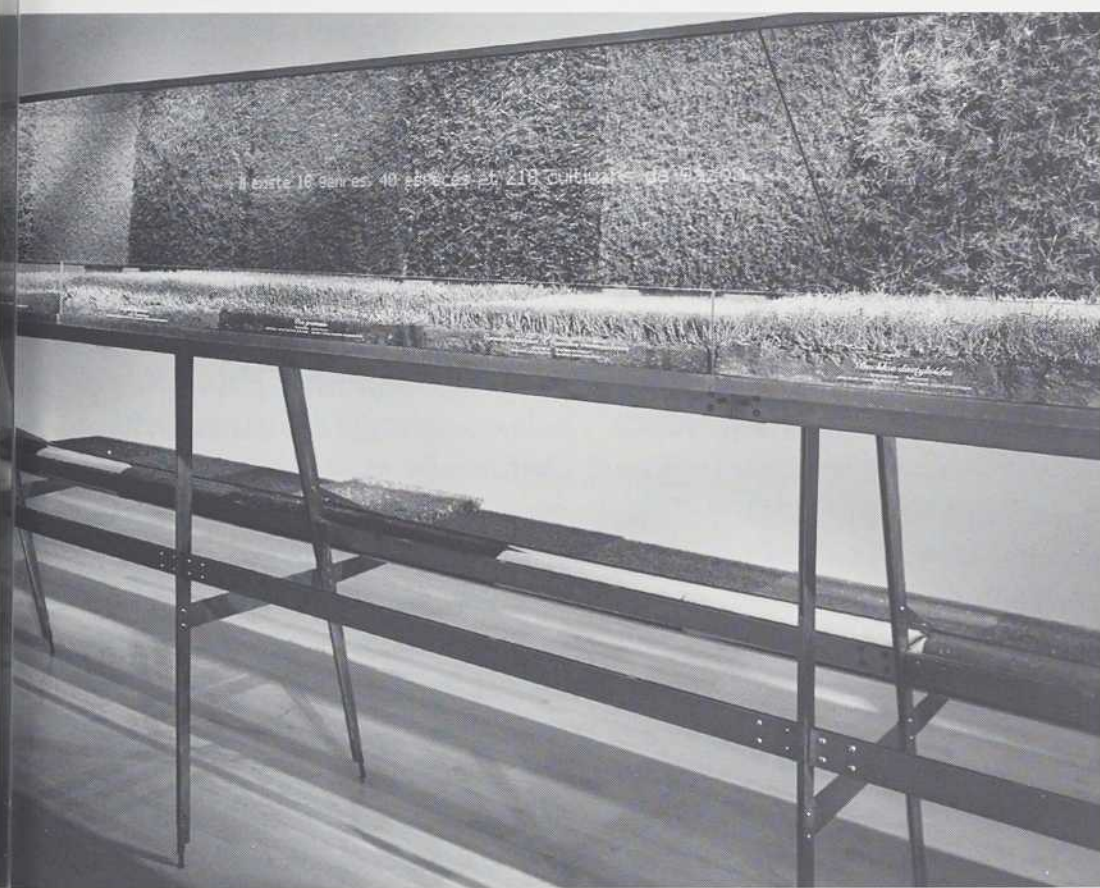
gether meaningfully: they end up expressing just as much fragmentation as the clunky, broken-down technology.

This sense of futility combined with spiritual longing was a recurring feature of Kobrin's work, and was clearly visible in other films shown by the festival, such as *Homo Paradoxum II* (1994) or *Steps to Nowhere* (1992). Both of these films used a combination of music, text and images of knowledge and technology (maps, engineering tools, hospitals) to create alienated visions that echoed *Group Portrait as a Still Life's* frustration with the search for explanations, or, as Jean-François Lyotard might say, with the search for *méta-récits*.

It would be easy to construct Kobrin as an heir to the surrealists, given his fondness for absurd imagery and incomprehensible juxtapositions. Really, though, he's a lot closer to Tarkovsky than to Dali. Both of these Russian *cinéastes* are dealing with the failure of enlightenment reasoning to provide adequate answers to existential questions. Technophilia, certainly an offshoot of the enlightenment and a recurring subject for Kobrin (he started out doing scientific educational films), promises clear, eternal answers to questions that are beyond its grasp. Kobrin's fascination with the *materialness* of old computers, pianos, maps and other devices that allow human beings to attempt to express the infinite, makes it clear how absurd it was to think that such answers would ever be available. It's a valuable lesson for everyone who believes in the expressive possibilities of technology or "new media."

Indeed, many filmmakers showcased by the festival seemed concerned with the physicality and limitations of film technology. The most inventive ones figured out a way to enter into a dialogue with their limitations.

Such a dialogue is always at the center of Martin Arnold's work, and his most recent film *Alone: Life Wastes Andy Hardy* (1998) was another chapter in his optically



"THE AMERICAN LAWN: SURFACE OF EVERYDAY LIFE," 1998, VIEW OF THE INSTALLATION; PHOTO: (MICHEL LEGENDRE) © COURTESY CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE.

in adjustable viewers which resemble binoculars. In each instance, one lawn is visibly better tended than the other, documenting the expression, "the grass is always greener on the other side." On the floor is a projection of the transcripts from a court case surrounding the care, or lack thereof, of a contested green space.

Photographs of American business headquarters in "The Power Lawn" act as proof that the size of verdant space is directly proportional to a company's desire for prowess. In another section, "Idyll and Anxiety," the nature of the lawn is explored as symbol of domestic tranquility and as a site of barely contained turmoil. Sequences of

as a terrain in which meaning is both fixed and shifting; real and unreal; centre and margin. As a postscript to the exhibition, the front lawn of the CCA has been transformed by Mel Zeigler into an installation in its own right. Overgrown numbers sprout from the once immaculately manicured lawn, representing the total number of blades in the yard. A grassy voice whispers from a loudspeaker planted underneath the soil, beckoning the passerby to stop and "caress my blades." It is a welcome invitation, following a fascinating journey through the ordinary turned extraordinary.

— JOHANNA MIZGALA



MARTIN ARNOLD, *ALONE: LIFE WASTES ANDY HARDY*, 1998, FILM STILL.

printed re-write of Hollywood history. The film takes a few seconds of an old Judy Garland film and rhythmically repeats selected segments (most of which are only a few frames), until it takes on an abstract, musical quality. The feel of spectatorship is what's always been important to Arnold (as can be seen in his previous festival circuit hit *Passage à l'acte*, which did a similar number on a few seconds from *To Kill a Mockingbird*), and the way that he draws attention to voyeurism's hidden pleasures conveys a more optimistic, although not totally dissimilar, idea of technology than that of Kobrin.

Jill Godmilow's film *What Farocki Taught* (1998) is also an attempt to locate meaning in the cracks of spectatorship, even spectatorship of the most dense, politically aware of art. Godmilow is essentially re-making Harun Farocki's *Inextinguishable Fire* (1969), a highly Brechtian documentary/drama about napalm and the Vietnam War. Following the meticulously reconstructed sequences, though, there are images of Godmilow herself talking about the older film that inspired her newest film. "He got it just right," she says

of Farocki's analysis of Vietnam. It seems that she's equally joyous for discovering his vision and frustrated by her inability to integrate it into her own work or into post-Vietnam War America in any other way besides transparent imitation. These sequences with her talking to the camera start off by providing a commentary on the film, but what finally seems most important to her is what the film meant in 1969. Rather than trying to invest the film with a romantic timelessness, Godmilow (like Kobrin and Arnold) embraces the work's datedness, and takes pains to tie her film to meanings found only in a specific moment in history.

This play between past and present, joy and frustration, material and transcendent, defines all three of these films, not to mention the Festival's overall project. Rather than an uncritical promotion of the latest fads in video or computer gadgetry, what was on display at this year's event provided a critical but optimistic look at what has been and how that effects what could be. The world of new media needs more of this kind of ambiguity.

— JERRY WHITE

MAID IN CYBERSPACE

Studio xx, Montréal, November 6 – 28

Studio xx, a women's digital media intervention centre, has been a significant catalyst in promoting and developing Web projects both in the real world and in cyberspace. Their recent exhibition, "Maid in

Cyberspace" grouped together eleven women artists from Canada (Montréal, Toronto, Calgary), New York, Australia, England, Scotland and Estonia. Visitors were invited to view the exhibition in a gallery

space as well as on-line while complementary events included: interactive media workshops by cyber-artist Nancy Paterson, presentations by local artists, and a forum on Russian women artists organized by Katherine Liberovskaya.

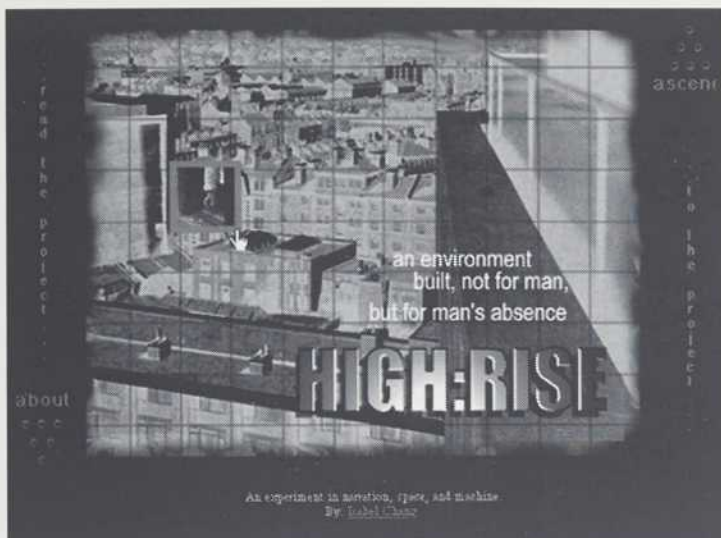
While touting a new kind of feminist activism and vigilance in regards to the quintessential medium of the upcoming new millennium, "Maid in Cyberspace" was designed as a forum for showing a variety of problematics, styles and approaches being used by women on the Web. Democratically and loosely tied together, this juried exhibition was centered around a particular emphasis on relationships and how they are acted out, invented, developed and reconstituted through the Web medium. A narrative form – be it fictional, biographical or a recontextualized fiction – was also used throughout the various projects, wherein issues of technology, identity, nostalgia and history played a dominant role both in the visual and theoretical apprehension of the projects (which are available for consultation at: www.studioxx.org).

The history of technology, labour and consumer concerns foreground this selection of works. Alicia Felberbaum's *Holes – Linings – Threads* (all works listed here are 1998) was based on visual and theoretical explorations that take as a departure point the writings of cyberfeminist theorist Sadie Plant. Tracing the connections between women's work in the textile industry and the birth of the computer through the input of Ada Lovelace in the 1840s (considered by many to be the first computer programmer), her piece makes use of a grid of images culled from the old textile town of Batley in West Yorkshire, England, coupled with archived material from its industrious past. Quotes are interwoven with images – coalescing in a meta-history of women, the textile industry, and the town of Batley. Also borrowing from history is Isabel Chang's *High: Rise* a narrative reconstructing of the J.G. Ballard story. This tale of mutiny and technological failure in a modern high rise is told in fragments of agglutinated text and urban images that construct a disturbingly postmodern narrative of computer

ethics and architecture. A similarly visionary take on the present uses of the Net is Josephine Starrs and Leon Cmielewski's *Diagnostic Tools for the New Millennium* wherein Guy Debord's claim that "The consumer has triumphantly replaced the citizen" is quoted. One "tool" making use of the consumerist interactive possibilities of the on-line home computer, the "Fuzzy Love Dating System," invites the viewer to answer a questionnaire and submit a digital image of her/himself into an on-line bank of available, if not fabricated, bachelors. The "Paranoid Poetry Generator," another "tool," is an additive work combining the single poetry lines of paranoid concerns provided by Net users randomly and continuously reformulated into an ever-changing poetry of mounting technological fears.

Hidden identities characterize Beverly Hood's *Encounter*, a month-long exchange between the artist and an anonymous participant found through the Web. The result is a series of e-mail exchanges that can be experienced simultaneously on the site where the two "authors" attempt to exchange ideas and daily trivialities without revealing location, gender or other specific information that could bias the developing and "unmarked" relationship. *Encounter* is surprisingly open, playful and revelatory in showing the concerns of media artists in exploring the limitations and possibilities of the production of Web pages and public identities. As Nina Wakeford suggests: "Women's Web presence can be a way of constructing oppositional identities, displaying the integration of women and computing culture, as well as building electronic and social networks" (*Processed Lives*, Jennifer Terry and Melodie Calvert, eds., 1997, p. 63).

An homage Web site to Ian Stephens, the recently deceased poet and AIDS victim, by his friend Sheila Urbanoski constructs and contains a complex homosexual identity. *+Positive+* presents Stephens' poetry in an interactive format, accompanied by romantic images of saints, Victorian flower patterns and the not so romantic images of the panoply of pills prescribed for AIDS. Tiia Johansson's



ISABEL CHANG,
HIGH:RISE, 1998, IMAGE
FROM WEB SITE; PHOTO:
COURTESY STUDIO XX.

Words is a transformation of found, or scratched, images from the Web that she borrows in order to create her own collaged identity as an Estonian artist working on the Web. And Tina LaPorta's *Shifting* makes use of sound and visual fragmented imagery that subvert "real" space or identity through poetic deconstructions of images and borrowed sounds from technology. As Wakeford suggests, "Cyberspace is not a coherent global and unitary entity but a series of performances" (p. 53). Here, these performances are constructed with fragments of borrowed, blurred, stolen and invented identities.

Nostalgia also enveloped the works by artists who seemed compelled to look back on their own personal or cultural histories in order to recreate a virtual present. *Please Stay on the Line*, Juliet Martin's conflation of historical images of the telephone with the story of a man whose life depends on a pace-maker, delineates the relationships of physical and psychological survival and our projections on technology to provide these for us. In a similar way, Pascale Trudel's *Synchronicité* uses old family photos and ambient sounds (from family gatherings to rainstorms) to reconstruct the history of a family she has never experienced. *Soundwalks* by Andra McCartney also combines recorded sounds from parks with images of her experiences within these sites while J.R. Carpenter's *a grammar of signs has replaced a botany of symptoms* poetically combines images of skin cells with personal stories that mark the skin.

Wakeford proposes that "As well as maintaining social and electronic networks, there is the continued task of creating oppositional metaphors, so that the Web

is not unproblematically treated as a frontier, or characterized as a place within which relationships are secondary to a 'territory'" (p. 63). "Maid in Cyberspace" revealed

that women's identities on the Web are being shaped through and in relationship to media where the "territory" of the Web is breeding new social networks and meanings. However, the simplistic grouping of female Web artists does not constitute an unproblematic act but, rather, calls for new discursive links between women artists working on the Web. A future edition of "Maid in Cyberspace" could explore specific metaphors being used by women, giving room for the works to influence one another while creating new symbolic meanings.

— VALÉRIE LAMONTAGNE

CHAR DAVIES

National Gallery of Canada, Ottawa, June 26 – September 27

While it affords diverse modes of engagement, what is most compelling about Char Davies' interactive installation, *Éphémère*, is its implications for a haptic aesthetics – the sensational and relational aspects of touch, weight, balance, gesture and movement. This work's virtual reality technology is designed to achieve a full body "immersion," where the beholder directs his or her own journey through a simulated world.

This 3-D computer graphics and sound work was co-produced by Davies' own Immersence, Inc., and Softimage, the company she helped found. *Éphémère*'s world première occupied three rooms at the National Gallery. Outside was a reception area where participants signed a release form. Entering the darkened exhibition space visitors encountered two screens: on one appeared the current "immersant" in silhouette, while another displayed a projection of their real-time journey. Viewers watched how participants negotiated clarity out of their initial confusion. Here the kinesthetic aspect of the haptic comes into play as the gestures of the person – hands open like antennae or grasped protectively before the body – can be studied.

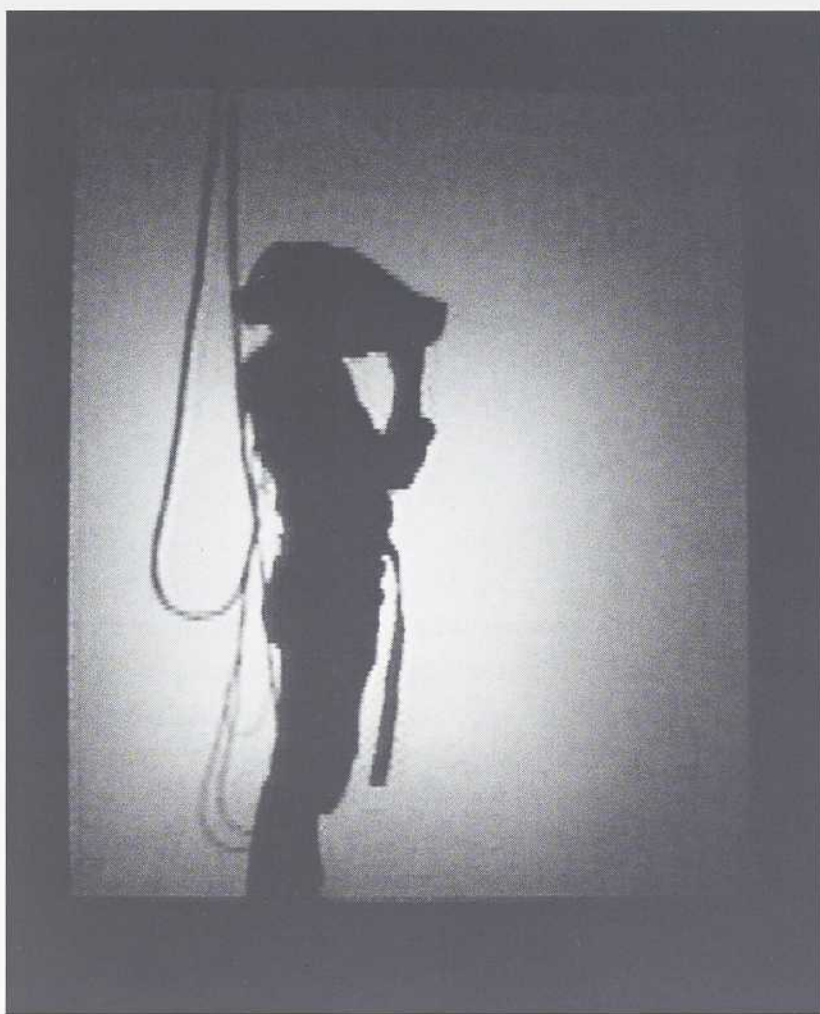
With an appointment, one goes behind the scenes, is greeted by an attendant, and strapped into a equipment with interfaces cued to enable directional movement in the virtual world. A set of pressure sensors in a vest responds to the expansion and contraction of respiration. As you inhale, you ascend; as you exhale, you sink. Another set of sensors respond to the tilt of the spinal axis, which, in turn, trigger trajectories of volition. As you lean, you move in a particular direction. Next a helmet is placed over the head which projects images directly onto the eyes. Significantly, the hands – the organs of touch – are free. It is not contiguous touch that is implicated in this VR world, but rather the relational mode of the haptic through navigational interfaces which track breath and balance.

Adapting to the headset and the constriction of the vest takes a little getting used to, but with practice one begins to float effortlessly through space. There is a buoyant sense of movement in a world of partially dematerialized objects, an elation of feeling free from the density of the body. The sequence of the fifteen-minute voyage – while differing with each enactment –

moves through a series of preset environments. Maneuvering beyond tangible forms, one enters a realm of affect that evokes an out-of-body experience. Objects are transparent, as if it is their subtle rather than actual bodies that are observed. The poetics of the piece pivot on thresholds: the shift in awareness between outer and inner space, the change of seasons in a landscape, the shift in perception external and internal to the body. One begins the journey floating disembodied through starry outer space. Coming to earth, one glides through a forest of ghostly trees, stones and running water. Controlling the breath affects one's altitude in the artificial world as well as one's consciousness. One begins to sense how suspending the breath enables a steady focus which acts as a trigger. Coming to stillness and fixing one's gaze transforms objects into scintillating visions. Rocks transmute into luminescent tadpoles with gently moving tails, or you might be merged into a seemingly infinite column of light. Next, one finds one's self inside a representation of the body, observing circulatory networks and rivers of blood cells. Then in a more abstracted space, we seem to observe the firing of synapses along the nervous system. This results in an immediate identification with the body's interoceptive space. Yet because your experience is visible to others, this is not a solitary meditation. The attendant plays a significant relational role by interacting with and encouraging the beholder. It is uncanny to have someone commenting on what feel like interoceptive states, like having someone in your head. The journey ends just as it began, floating again in outer space.

The conventions of many commercial virtual reality applications work to enhance an extreme detachment characteristic of a primarily visualist experience. Games designed to "identify and strike," to thrill through speed, derive from military applications of this technology. Davies' work, instead, uses the same technology to bring forth a qualitatively different experience. Instead of encouraging the sense of "objectivity" of search and destroy applications, *Éphémère* deploys a haptic interface to deepen the sense

CHAR DAVIES,
ÉPHÉMÈRE,
1998, REAL-
TIME FRAME
CAPTURE;
PHOTO:
COURTESY
CHAR DAVIES/
IMMERSENCE,
INC. AND
SOFTIMAGE,
INC.



of subjective embodiment. What becomes exciting is how elements of this world respond to the participant's presence. Instead of speed, the negotiation of a "still point" generates a kind of mutuality that effects an opening into new realms of experience. According to the artist, patience is rewarded precisely because it fosters contemplation rather than action. This has important, even feminist, implications for an ontological alternative to commercial VR's frantic, and often violent, conventions.

This technology illuminates the aesthetic as both a category of judgment and experience. Viewing the silhouetted immersant, we can see how aesthetic choice operates in the form of a kinesthetic response. The audience can watch the moment when the participant opts to move in a specific way, at a partic-

ular speed, or to sustain a stationary focus. We notice how each decision confers a transition into a distinct realm of possibilities. While visibility is involved, *Éphémère* also implicates non-visual sensation and experience in its relational modes. At a time when much VR technology effects a visual dominance and corporeal abstraction, this work's use of the haptic sense both implicates and creates an "embodied" spectator. While "immersance" – submerging oneself in a particular environment – may be fearful to some in ideological terms, the politics at work here are more sensorially nuanced. There is no fixed overdetermination because choice is constantly at work. *Éphémère* is, instead, an opportunity to train the senses toward a more multi-sensorial aesthetic.

— JENNIFER FISHER

ELDON GARNET

The Museum of Contemporary Photography, Ottawa,
September 25 – January 17

"The Fallen Body," the title of Eldon Garnet's photographic retrospective, succinctly describes the artist's struggle with the human state. The photographic work on display covers a period from 1983 to 1997 and illustrates Garnet's

move from the literal and full-body image to the increasingly allegorical and fragmented body. *When?* (1993) is installed at the entrance of the gallery. It consists of a large floor installation made of charred cherry wood and three photographs

of pyres: of teeth, moth and butterfly wings, and ashes. The installation as a whole is stunning. Despite his dark vision Garnet's work is startlingly aesthetic. The contrived, theatrical forms and colours seduce us with their beauty before we realize that we are being confronted with images both gruesome and intimately sad. In this introduction to the exhibition the desolation inherent in Garnet's work is most blatant. The surrounding work depicts Garnet's attempt at ascension out of this conviction, yet *NO* (1997), the latest work displayed, confirms the initial denial of light that *When?* presents us with. The palette is icy and dark, the images from left to right show a burning feather falling against a blue sky, an androgynous torso stretched diagonally across a dark surface, a close-up of a crow's beak dripping with blood, and finally, a burning surface of water.

Compelling throughout the work is Garnet's ability to maintain a unique aesthetic achieved through colour and light. Some of the photographs seem to possess an inner glow whose essence is pure beauty. This serves to further distance us when we come to construct a narrative that is innately grim. The contradiction in this clarifies Garnet's own struggle as he proceeds to find images stark enough to present his despair while never entirely leaving a realm that, through its own radiance, hints at some kind of hope. The latter ties in with a spiritual aspect best described in Sylvere Lotringer's words: "I wouldn't tie it down to an explicit religious thing, but life in some ways is something religious, it's all about trying to be born and being dead before you even get there" (unpublished interview with Lynne Tillman on Garnet's works, 1998).

Being dead before you get there is captured in images such as entwined feet half buried in marshy dirt that resemble corpses rather than loving bodies (*Promise*); and later, in a falling feather burning that represents all that remains of attempted ascension. Always, Garnet presents us with birth and death simultaneously: splendid luminosity played against dark concepts.

The increasing fragmentation of the body begins early in the nineties. *When?* reduces the body

to a metaphor, leaving us only with ashes, and *NO*, in answer to the content as well as the aesthetic of Garnet's previous series, dehumanizes the body. The only image which shows a torso is so abstracted that it becomes eerie. It is a female body that has neither beauty nor sexual appeal. The focus is on the shaved vagina and yet the shadows fall such that the whole thing becomes a landscape: a dark moonlike surface which effectively blocks our gaze and thus desire. Garnet recedes from both hope and a more literal narrative. In presenting us with clear yet purely allegorical images, he distances himself from the figurative and takes on an abstract stance illustrated through metaphors.

The most ascertainable narrative running through Garnet's photographic series has been about a search for light and hope. Formally, he presented this fight figuratively, as one of bodies struggling upward. His belief in sexuality as a driving force is demonstrated in images of bodies copulating in the dirt (*Promise*, 1994), his attempt at uplifting this state is apparent in *Aliyah* (1996) where hands grasp and pull themselves and others up, out of the murky earth. Yet, as Lotringer points out, "There is a movement towards something, but you fall back. There appears to be the effort to get away from the earth and never make it. That is why the body itself is soiled, it's in pieces and you don't achieve any sort of integrity" (*Ibid.*).

The rupture with both the content and the aesthetic of the work produced in the nineties is most startling in the series immediately following *NO*. In *Fissure* (1997) Garnet confronts us with close-up fragments of the body such that we can see pores, hair roots and blemishes. Within these six images the play is between surface and cracks: openings in the body which threaten us. Teeth bite and pull on skin, nails dig into a vagina, a sliver is being extracted (inserted?) into flesh, the slit of an eye, which is reminiscent of the vagina, denies us access to the "window of the soul." The surface becomes opaque and flatter. Moving from *Trembling*, produced in 1990, to *Fissure*, we need squint less in order to discern an image, but are more baffled for the allegor-



ELDON GARNET, NO, 1997, CHROMOGENIC PRINT, ONE OF FOUR, 48" X 48"; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

ical takes on greater and greater significance. Garnet's formal technique of blurring further distances the viewer such that one has to struggle to put together one's own narrative. The strategic blocking, disallowing depth and thus entrance into the image, continually forces the viewer to begin again.

Denying death, Garnet's initial strategy was to use sexual desire as a driving force. Copulating in the dirt and bodies touching was a desperate attempt at passion. The body rooted to the earth was the healthiest metaphor that Garnet could find, and yet the body never managed to cleanse itself. The result

was that the body, as a metaphor for contingency, failed. The body in *NO* is barren. *Fissure* demonstrates that touch, initially sensuous, fails to connect us. The body is reduced to an abstracted surface which is both wounded and revolting. With this latter piece, Garnet effectively wipes out desire for it is rooted inherently in violence and vulnerability. The flesh tones of *Fissure* and the marks on this flesh are so close to the viewer that Garnet denies us a gaze into and thus effectively negates our ability to make meaning and redeem hope.

— CORINNA GHAZNAVI

LITTLE WORLDS

Dunlop Art Gallery, Regina, September 5 – November 1

"Little Worlds," an exhibition that showcases a variety of miniature environments designed by contemporary artists, interrogates the significance of space in the unremitting drive to globalize cultures. Curator Anthony Kiendl describes the works collectively as a survey of how contemporary artists use toys, dioramas, models and photography as agents in a theoretical investigation of artistic and cultural concerns. At times ironic, cutting and/or playful,

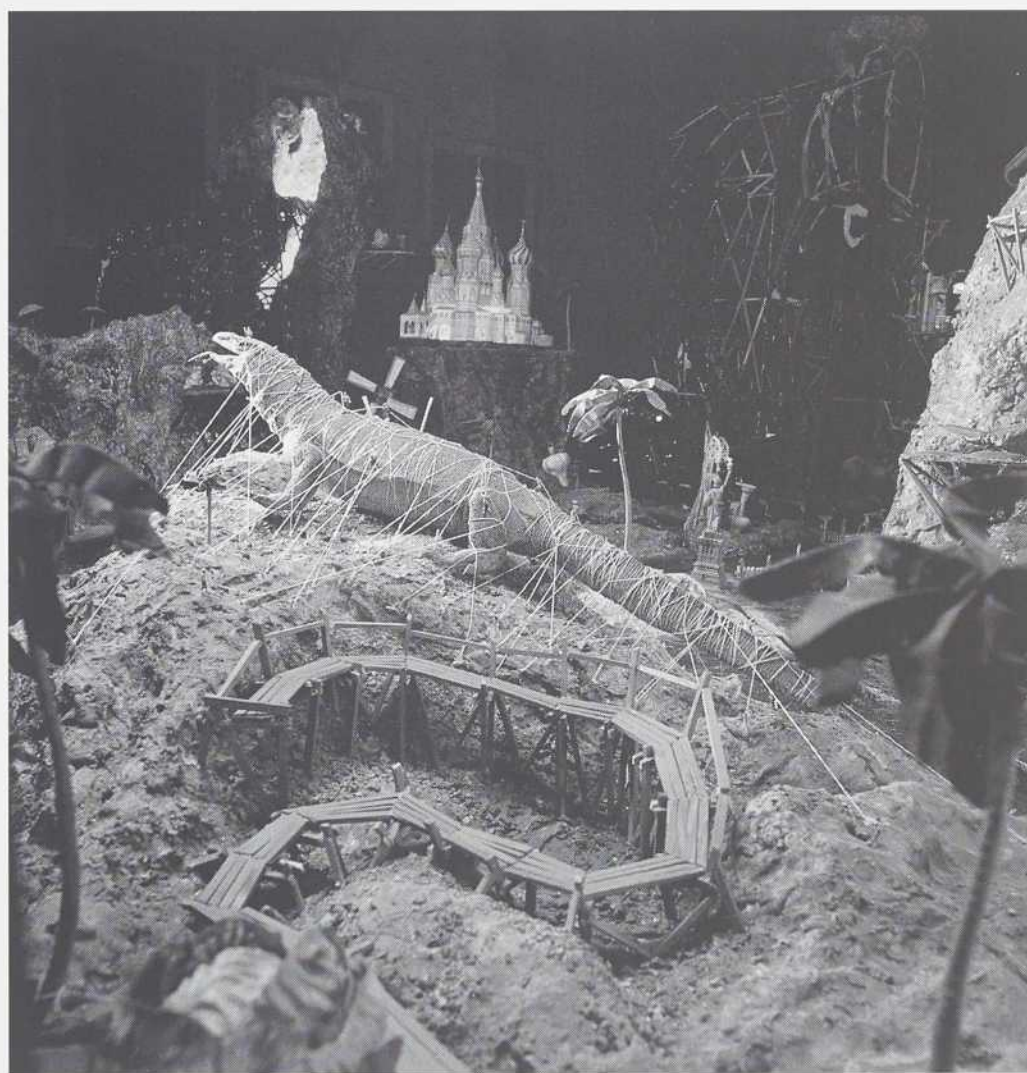
the use of scale in these works encourages the viewer to consider the often overlooked but critical relationship between cultural contexts and the architecture of domestic, gendered, racial and historical spaces.

Susan Stewart has remarked that "the reduction in scale which the miniature presents skews the time and space relations of the everyday lifeworld, and as an object consumed, the miniature finds its

use value transformed into the infinite time of reverie" (*On Longing*, 1993, p. 65). The concepts of reverie and disjunctive time and space are critical to the exhibition, transforming the act of seeing into an adventure filled with surprise and delight. For example, in *Dodes'ka-den* (*Moonshine Runner*) (1992-93) by Kim Adams, scale is juxtaposed to create a sense of instability. The viewer is presented with a truck and two huge tanks that dwarf the viewer's human figure. In the septic tank, plastic funnels of all sizes pierce one side. Looking through the funnels, the viewer is confronted with a small slice of what appears at first to be a tiny construction site. Each funnel provides a different view, creating a fragmented effect which tantalizes but refuses to surrender a coherent whole. The visual surprise afforded by the huge scale of the tank itself and the tiny world inside is increased by the

on an industrial society that builds on one hand and demolishes on the other.

Steven Brower's miniature, *You Are What You Eat* (1995), adds another layer to the exhibition's societal critique. Choosing Domino's pizza boxes as his architectural medium, Brower mimics a Frank Lloyd Wright building, effecting a sardonic commentary on the tension between consumption and art in a society that has raised the former to the status of the latter. In addition, the presence of company slogans on the pizza-box base draws attention to such corporate claims as "We Use 100% Real Cheese" or "We Use Only Premier Quality Toppings." This tactic forces the viewer to question the practice of unthinking consumption by foregrounding the unconscious irony of a corporate strategy which makes using "real" food a virtue in a product intended as nourishment.



ALISON NORLEN, UNTITLED INSTALLATION, 1996, MIXED MEDIA, 25 X 30"; PHOTO: PATRICIA HOLDSWORTH, COURTESY DUNLOP ART GALLERY.

addition of whimsy: certain views integrate anomalous figures such as a dinosaur or a gorilla into the landscape, subverting its apparent rationality. By creating references first to a vanished species and then to an endangered one, it seems as if Adams is commenting satirically

In her untitled installation (1996), Alison Norlen draws on the notion of reverie by creating a memoryscape drawn from personal history and childhood remembrances. A miniature world created in relief, the installation consists of an ocean, mountains, rivers, islands and other

types of physical geography. Spread throughout the tableau, scenes of fantasy and autobiography co-exist in a peripatetic fashion. Here, contrasts in scale between the large size of the overall work and the minute detail of each tiny individual element results in a denseness that encourages the viewer to linger and consider the idiosyncratic logic of each scene. Nostalgia is a powerful force in this work: a childhood merry-go-round, a drive-in and a wedding next to Niagara Falls attest to the power of memory as a process of selection. Norlen has placed primacy on autobiography in this work by including such elements as a figure of a man fishing for salmon on the edge of a river, drawn from memories of her father. In another section, a replica of the house she shared with a former partner is threatened by an advancing tornado, seeming to suggest that memory is perishable and can be swept away by time.

Parlor (1998) by David Hoffos offers another view of personal space through an exploration of the role of the dollhouse in culture. Susan Stewart has analogized the dollhouse to "the locket or the secret recesses of the heart: center within center, within within within" (p. 61). Hoffos blurs the boundaries between exteriority and interiority by seating the viewer in front of a small tin dollhouse bungalow. In an eerie play on the notion of virtual reality, the viewer's image is literally imported through video projection into a chair in the dollhouse parlor, thus placing what is outside inside. A video loop projects the image of a person who enters the parlor and sits down to read in an armchair opposite that of the one occupied by the viewer's image. Meanwhile, in an adjacent bedroom, an image is projected of a small girl sitting on the floor, playing with a replica of the dollhouse itself, again bringing the outside in. A subtle interrogation of cultural values, this strategy has the effect of creating a sense of infinity in which the intrinsic meaning of domestic space is passed on endlessly through the unconscious reinforcement of cultural values in childhood play.

As an exhibition, "Little Worlds" serves to challenge the global myth that bigger and faster necessarily

results in a better life. Collectively, the works break down and skew the notion of scale and in doing so, encourage contemplation of the small details that so often are lost in the furious pace of our technological era. By exposing hidden questions about the landscape of

memory or the role of commodity in our consumption, the exhibition creates a space in which viewers can interrogate the relationship between "Self" and "Millennium."

— SHEILA PETTY

EDGE CITY

Surrey Art Gallery, Surrey, October 10 – January 31

Each project in "Edge City: New Art From (& About) Suburbia" produces a complex and interesting take on the theme of a contemporary investigation of the notion of suburbia. Because there is a close

as well as the people who inhabit that space. Dwight Koss' trio of light boxes encapsulates this combination through the evocation of the fantasies and fears of the typical suburbanite. *Burning Down the*



KEVIN SCHMIDT, IMAGES OF YOUNG, MIDDLE CLASS, WHITE MALES CRUISING IN WHITE ROCK, 1998, DETAIL; PHOTO: COURTESY SURREY ART GALLERY.

resonance between the perspectives of Daniel Congdon, Arni Haraldsson, Dwight Koss, Robert Linsley, Scott McFarland, Warren Murfitt, Ben Reeves and Kevin Schmidt, curator Christopher Brayshaw's selections work well as an ensemble. The eight male artists primarily focus on the spatial practices, architecture and symbolic framework of Surrey as a suburban environment. Their focus contrasts with the attention to the body, identity and a sense of engagement which many artists, particularly feminists and women of colour, bring to work that addresses the city or urban space.

As a whole, "Edge City" creates a sense of quirky play mixed with ambivalence concerning the domestic and public space of the suburbs

House (1998) depicts a heap of embers and flames engulfing the shreds of a home while the remaining two works show an idyllic Hawaiian holiday. In *Woman* (1998), the subject poses in a garish floral dress in front of palm trees and in *Pool* (1998) we see a view of a hotel compound – complete with palm trees and a snip of mountain vista. The retro appearance of the latter two works, as well as the sense of impersonal distance in them all, is partly explained by Koss' process of finding 35mm slides in thrift stores and altering them for the colour transparencies. He heightens a surreal effect by inserting a spinning plastic disc between the light source and the partially masked image: in the first work, the flames appear to

dance; in the second, the colours of the dress vibrate; and in the third, the water of the pool shimmers in varying shades of blue.

Arni Haraldsson also produces a sense of the suburban symbolic through the alteration of artifacts. Haraldsson's work combines large colour photographs of Woodlands, a former provincial lunatic asylum housed in a country-mansion style estate, and a looped video of a segment of the television show *Police Academy* which was shot on this problematic site. Drawing on various photographic conventions, Haraldsson depicts scenes which mix the historical and continuing institutional use of the location, the repeated transformation of the building and grounds for Hollywood productions, as well as the encroaching development of new condominiums. *Patio and Barbeque Pit* (1997-98) reveals that staff in the 1950s took grave markers from deceased residents to build a barbeque area: they had turned the inscription-sides down, but someone has flipped a few around to divulge the nature of these blocks. In other works, he depicts scenic views bordered by new condos or the transformation of buildings either through development or as film sets.

With the *Woodlands* project, Haraldsson finds the historical marks of the periphery of civilized life and uses this exceptional site to demonstrate the voracity of the appetite for development which pervades Vancouver and its surrounding suburbs. In comparison, Ben Reeves represents the subtle differences in the ordinary architecture of Surrey by randomly selecting sites to paint. Most of the paintings show variations in types of large, suburban homes. In *Monument for an Office Plaza* (1997), Daniel Congdon highlights the addition of high-rise office developments to the main arteries of suburban centres. The architectural model of a modernist style plaza includes a Caterpillar excavator mounted on a ramp of gravel over a reflecting pool. Congdon's hypothetical proposal further comments on the mania for building and the constant demolition of relatively new buildings in the Lower Mainland by specifying that the

piece of construction equipment remain in working condition.

Randy Murfitt and Kevin Schmidt each address tensions within the Surrey area over the use of land and space. Murfitt's self-portrait cut-out in newly purchased cowboy regalia relates to the large-scale replacement of a farm economy and culture by the suburban development of Surrey. With *Images of Young, Middle Class, White Males Cruising in White Rock* (1998), Schmidt focuses on the suburban conflict between teen-agers' muscle cars, complete with big sound systems, and older residents who wish to enjoy the same beachfront strip. He uses the technique and style found on commissioned murals for youth centres and small businesses. During gallery hours in the first few weeks of the exhibition, the artist discussed his project with visitors while working with stencils and airbrush to paint scenes of this summer recreation directly on the walls.

In the last two works, the clear gap between producer and subject along a raced and gendered division points to the positions absent from "Edge City." In *Park Portraits* (1998), Scott McFarland used a telephoto lens to photograph visitors in Surrey parks. In the grainy series of inkjet prints, he presents a deliberate variety of ages and races of people, imaged without their knowledge. Robert Linsley worked with The Vancouver Expeditionary Painters: the combined project intersperses his videos of their trips with landscape paintings by the members. A photograph of the group shows that the amateurs are mainly women — one South Asian with the four Caucasian faces. If one focuses on identity, McFarland's and Linsley's work illustrates the overall sense of the exhibition. It appears that an interest in the concept of suburbia combines with a perspective of being raised in this environment, or with this notion, but not resident there.

"Edge City" produces a distinct impression of a certain view of suburbia, and also raises questions about the contrast in the invested approach many artists take to urban practices versus the ambivalence toward the suburbs seen in this exhibition. The conceptual frame-

works of the urban and the suburban seem to both frame and enable quite distinct approaches to a sense of place and of spatial practices. Unlike "Edge City," many Vancouver artists who focus on the city foreground gendered and racial identity produced from experiences of inhabiting, and moving through,

an urban environment. Surprisingly, instead of finding the restricted composition simply exclusionary, this exhibition made me curious about the differences between the representation and discussion of the suburbs versus the city.

— JOSEPHINE MILLS

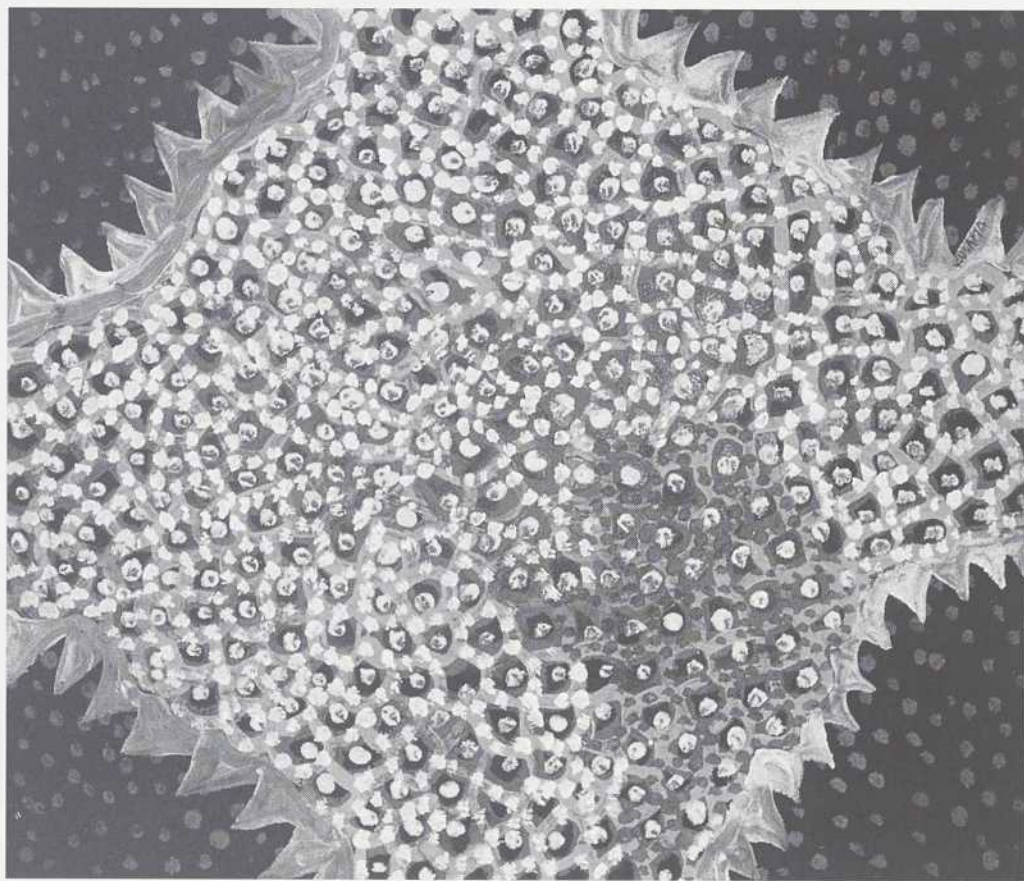
LOVE FOREVER: YAYOI KUSAMA, 1958-1968

Museum of Modern Art, New York, July 9 – September 22

Yayoi Kusama is as well-known for her enormous creative capacity as for her many phobias, indulgences, fears, obsessions, compulsions, suicidal impulses with hallucinatory components (for which she takes medication). She is a twenty-year resident of a Tokyo psychiatric hospital; infamous for her 1960s pre-Warhol happening-style nude-athons, venerated for soft sculptures (that antedate Oldenburg) in which sewn-together phalluses engulf old sofas and the like; creator and vendor of hippie fashions including dresses with holes in the rump; painter of "infinity nets," interlaced arc patterns of monochrome brushstrokes, executed in lengthy single sittings, that create blindingly luminescent moiré patterns; and, most famously, purveyor of polka dots (prior to "Little Dot" of Harvey's Comics fame?) intended to encompass, or neutralize, or possess, or "obliterate" (as Kusama says) nude people, frogs, lakes or perhaps only herself. The aim of her work is to externalize her fears, forcing self-confrontation, and so effecting art therapy not as clinical process but as something beyond, sub specie æternitatis. Love, after all, forever. Yet self-hatred is, or was, in the period of this exhibition, her creative fire. Her self-confrontational premise could easily collapse into an orgy of self-celebration (neuroses always defend themselves as interesting) were it not for the colossal creative energy invested throughout, as life-embracing and all-forgiving principle; and for its emphasis on process, rather than autobiography, confession or self-analysis. These processes are really all about the most basic questions: how do I be-

come an artist? How do I participate in the world? These are inherently sociological, never formalistic. The emphasis on activity, process, duration and repetition at first seems

these nets become windows to earlier paintings by the artist, and by extension to an earlier state of wholeness whose disintegration we are witnessing. In the next step of the process, Kusama rescues these remnants of her oblitative lattices, privately invests them with remnants of self, reduces them to a single recurrent gesture, and proceeds to plaster herself all over the world. At this point the polka dot is revealed as a concretization of the remains of Kusama's now disjointed self; each polka dot painted means one molecule less of Kusama for Kusama herself. Hence the title of her polka-dot orgy film, *Kusama's Self-Obliteration*. The innocent gesture really is a kind of psychic suicide. The not-Kusama becomes Kusama while the real Kusama



YAYOI KUSAMA, FLOWER A.3., 1954/63, GOUACHE, PASTEL ON PAPER, 13 X 11 1/2"; PHOTO: COURTESY THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK.

to defer a genuine confrontation with the self. But Kusama's material never allows pure compliance with this deferral, with process as escapism. In the end, it bears witness to its self-curative function.

Take for instance the Kusama polka dot. The polka dot brings to mind the offering of a flowerchild advertising the availability of cosmic pleasure in a purely innocent gesture. But obviously this is not what Kusama's polka dots are all about. They seem to have their origin in the space left behind in the infinity net paintings; in later series,

steadily leaks through a hole in her paint can. Is the polka dot then purely the muted scream and incommunicable anguish of another person disguised as innocent joy? No, because it retains something of its primordial meaning all the same. For in addition to everything else the orgy is still after all an orgy, the polka dot a sort of love and peace offering, and art, over and above its curative agenda, is merely art. Kusama may challenge the meaning of the polka dot; but she never completely withdraws from it into an inscrutable private realm.

The fact that this simplest of signs is not fully controverted is what makes claims to self-healing plausible.

As art, Kusama's work is always self-assured, visually appealing, never terrifying to behold: the Kusama cure, surely, is too highly invested with the idea that a healthy Kusama is a successful artist, and that the artist, ultimately, should produce beautiful things that communicate the beauty of her vision. If this sometimes doesn't quite work out, an unprocessed or too arcane use of allegory is to blame. Her mannequin pieces of a woman and a child clad only in polka dots – both *Untitled* (1966) – seemed too emphatic in the symbolization of the apartness of mother and daughter; an unconvincing effort to reflect on the absence of mother-love as described in her autobiography.

How curative is, in the end, Kusama's art? As therapy, is it not basically occupational, a way of keeping one's hands busy and the self-torturing psyche dormant in the knit-one-purl-two automatisms of the net paintings? Is gluing macaroni to things or stitching together thousands of phallic objects really self-confrontational? Does it force Kusama to face a dread of the phallus? Or a fear of mirrors, multiplicity, repetition? All this seems too poetic: for Kusama, mirrors, etc. must have specific meaning, which one can only guess at. And even if all these fears are concrete, need her self-confrontation speak to others "suffering from the same obsessions" (as Kusama writes in "Manhattan Suicide Addict"), offering others anything of whatever curative benefits the artist manages? Obviously not. In this kind of art the curative process is strictly exemplary: we have in Kusama's example (if we in fact do have it) the hope that we can heal ourselves, but not via the consumption of other people's art.

While it seems unnecessary to doubt the genuineness of Kusama's self-explorations, one perhaps in the end does feel a little uneasy about the hope of the artist to heal herself, inasmuch as anyone can heal themselves. The story is that upon her collapse – at the end of the period of this exhibition – Kusama underwent psychoanalysis, which, forcing her to confront the roots of her

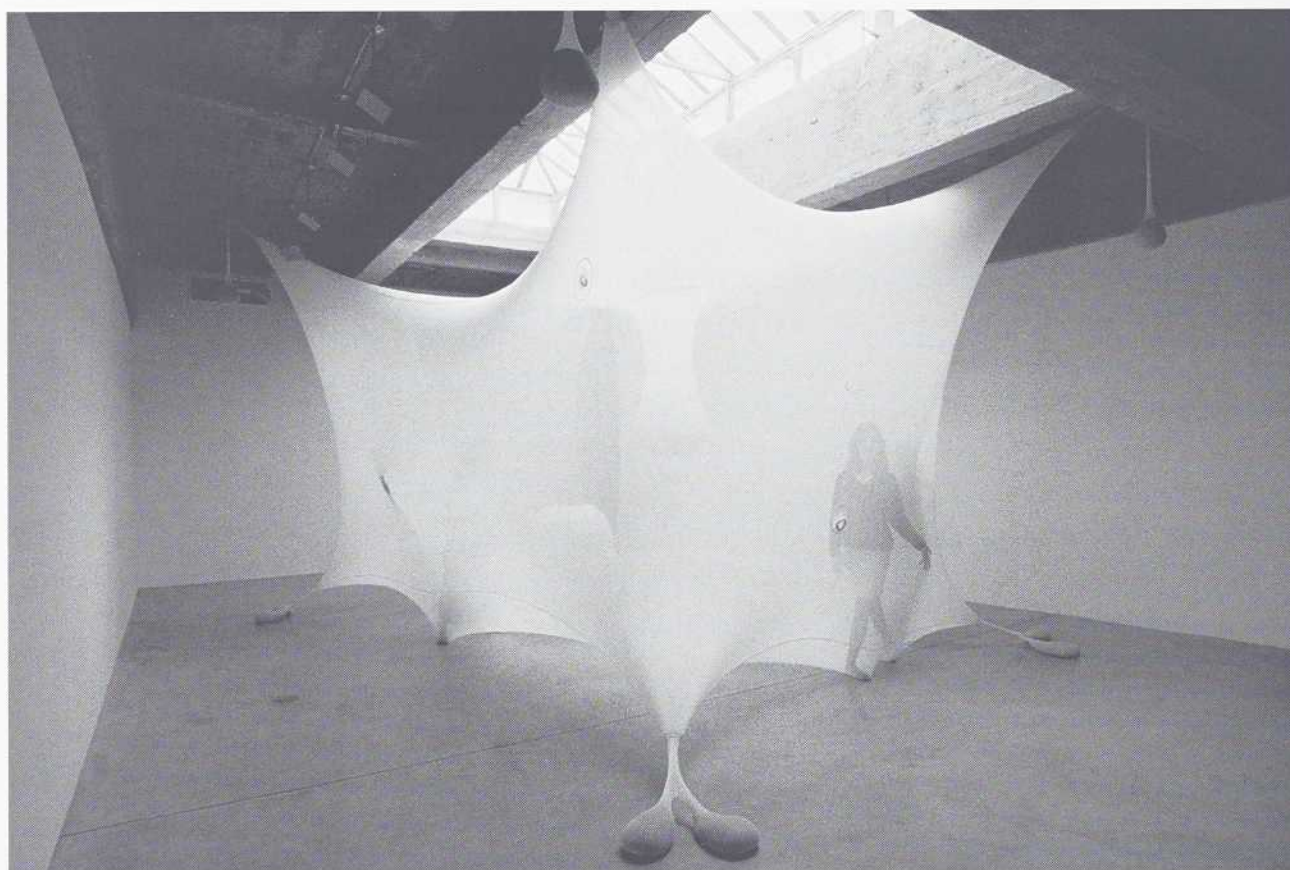
obsessions, had the usual result of drying her up creatively. This was when Kusama opted for her own "art therapy." Psychoanalysis and art both claim truth: but which is truer, the desolation of the dried-up artist confronting the mass of in-artistic banalities that reside within her psyche; or the (possibly delusional) confidence that in art one can face one's own higher truth, one's desire to live in the world as an artist, to create, to make art? Lawrence Kubie, in *Neurotic Dis-*

tortion of the Creative Process (1958), cast a long psychiatric shadow over the possibility of art healing of any sort. But Kubie be damned. What Kusama tells us is that the second of these two options, even from within the confines of the psychiatric institution, may not be retired. Self-healing is too important to be aspersed by claims to a truth beyond art.

– ELIOT HANDELMAN

ERNESTO NETO

Bonakdar Jancou Gallery, New York, October 22 – November 25



ERNESTO NETO, NAVEDENGA, 1998, STOCKING, STYROFOAM AND SAND, 12 X 15 X 21"; PHOTO: COURTESY BONAKDAR JANCOU GALLERY.

Brazilian artist Ernesto Neto's 1997 sculptural works, open and vulnerable minimal forms shaped by the impact of spice-filled stockings hitting the floor with varying degrees of force, featured intense colours and a powerful mixture of smells. The materials, silk and spices, inherently articulate a critique of colonialism. These objects, a reflection on gravity and impact, were governed by a logic of sensory excess and spillage: their smell had invaded the gallery space and, in fact, the whole floor. It met you as the elevator doors opened and lingered, as only smell can, leaving an indelible trace. Likewise, the sculptures' shapes were created as much

by the spices they contained as by the rings of tiny particles which had escaped, pushed through the permeable membrane of the stockings by impact. Easy to destroy and impossible to reproduce, the works invaded the viewers' bodies, memory and space.

Neto's new pieces seem to be working around the same principles, but in reverse. Suspension and weightlessness now replace impact and gravity. Penetration replaces spillage. The olfactory has given way to touch and proprioception. In the earlier pieces, the pervasive outward seep of the staining, smelly spices constituted both the work and its impending threat. Now the tension

is produced by the unexpected possibility of a direct encounter with an inner unknown, by the body's journey beyond (inside) the visible boundaries of the sculpture. Apparently more self-contained, yet infinitely expanded inwardly, the works presented in "Navedenga and the Ovaloids" highlight three parameters central to both Neto's ongoing explorations and to the work of Brazilian Neo-Concrete artists Hélio Oiticica and Lygia Clark which evidently influenced him: the creation of phenomenological situations which actively enlist many of the viewer-participant's senses, call upon her mind and body, and empower the surfacing of subjectivity; the strategic uses of malleability and vulner-

ability; the elicitation of pleasure to reframe interpretation as a desiring, eroticizing and obliquely sexual exchange.

In the first gallery, *Glop* (1998), a low elliptical shape made of a white lycra stocking filled with Styrofoam pellets and a circular pool of blood-coloured ground red pepper, functioned as a transitional work. While the use of fragrant spices remained, the smell was not perceptible. The olfactory had thus given way to the visual and tactile quality. In the next gallery, four 1998 Styrofoam-filled white lycra stocking sculptures were gathered: *Follicle Ovaloid* (Becky), *Ovaloid* (Oki), *Follicle Ovaloid* (Nicky) and *Ovaloid*

(Dude) played wonderful tricks on perception, fully enlisting the body through touch and sending the mind through an interpretation frenzy. Monumental, the works nonetheless affirmed their lightness and vulnerability. One could easily pick them up and rearrange their configuration. Touching their surface evoked the touch of living flesh: the pressure of the hand unexpectedly met with the reverse pressure of the work in a sensual accommodation. Malleable, simultaneously incorporated and incorporating, the taller *Ovaloids* could be carefully penetrated, revealing a gentle willingness to take on/in the shape of the penetrating limb.

Playfully irreverent, these works also seemed to provide a unique (and updated) opportunity to get into modernist sculpture, to get to the core of it, literally. Furthermore, the monochrome, minimal and clinical environment created by these giant unicellular organisms resembled a weird alien-breeding project. Likewise, the exhibition's title, "Navedenga and the Ovaloids," did sound sci-fi (and would make a great name for a band). While *Ovaloid* (Nicky) was both smaller and round – the sure sign of a less advanced stage in the organism's growth? – the other three *Ovaloids* were almost life-size elongated ovals. These taller works could be penetrated through orifices: access channels for probes or feeding devices for the growing Becky, Nicky and Dude?

Occupying the main gallery, the new installation *Navedenga* (1998) called upon the same principles. Stretched between floor and ceiling, a large floating translucent lycra chamber was anchored by lycra sandbags under a skylight. This created an ever-changing atmosphere to be walked into: removing their shoes and carefully penetrating through the one elaborately finished opening, viewers could become participants in an embodied yet unprecedented experience. This installation both referred to and pursued, in an actualized way, the concepts explored by Hélio Oiticica's *Penetrables*, simple one-holed structures to be entered without shoes, which centrally featured the very process of penetrating. While the ethereal quality of the

piece could, at first, suggest a sensory deprivation chamber, it actually produced the opposite effect: a heightened sense of embodiment, of one's relationship to and impact on the work, and of the complete interdependence between the work and the viewer's experience. As one's presence literally gave shape to the piece, its floor stretching underfoot, its walls reconfigured by touch, one gained a heightened awareness of the productive process of experiencing art.

Navedenga also continued the breeding project metaphor. Inside the installation, a drop shape stretched downwards as an extension of the roof, while a sibling of the *Ovaloids* was floorbound. Walking into the piece could thus be conceived of as entering an incubator, a reading reinforced by the narrow channels which, much like in the *Ovaloids*, traversed the piece at different angles. These tubes also offered viewers, who would not be swallowed whole by the work, an alternative, protected way to negotiate the belly of the beast.

"*Navedenga*," a word constructed by the artist from the Portuguese language, refers to the idea of female sexual internal space, in which life is created and protected. The title could also however be redirected,

re-translated: "*nave*," meaning ship or capsule, thus refers to an enclosed, mobile space of adventure. Joining it to "*denga*," loosely translated as female sexuality and fertility, would produce a mobile space of adventure in female sexuality, which describes, as well as the "official" translation, the experience of the piece. Further toying with this line of thought could allow us to see Neto's previous work – of spillage, impact, gravity, outward transgression of boundaries, and overwhelming smell – as its masculine counterpart.

Ernesto Neto's recent sculptures and installation manage to combine playfulness and irreverence with a sophisticated use of art historical references. They also embody what could be the legacy of the nineties: the solicitation of embodied, particular and engaged subjects inextricably created through the process of experiencing and made responsible for the effects of their perceptions and interpretations. Acknowledging a simultaneous and entwined intersubjectivity and interobjectivity, these subjects are capable of embracing both their immanence and objectifications.

– SYLVIE FORTIN

ROXY PAINE

Musée d'Art Américain Giverny, June 23 – November 1

Williamsburg-based artist Roxy Paine is best known for the machines with disturbingly human qualities that he produced in the early 1990s. That aspect of his work is still prominent here, but it finds its place next to a strikingly different type of object: hand-crafted, painstakingly naturalistic replicas of plants. One piece, *Poison Ivy Field* (*Toxicodendron Radicans*) (1997), encloses a small (48 x 66") patch of urban wasteland – replete with weeds, discarded condoms and an empty Thunderbird bottle – in a display case befitting a natural history museum. Illicit drugs are portrayed in two others: *Crop* (1998), a patch of waist-high poppies whose seed pods have been slit in order

to collect their opium, and *Psilocybe Cubensis Field* (1997), a field of 2,200 individually crafted hallucinogenic mushrooms distributed in apparently random but natural clusters across a 27 x 19' area of the wooden gallery floor.

In addition to work in this vein, the exhibition includes more familiar material. *Model Painting* (1996), resembles the sort of snap-out plastic kit with which children build model airplanes and battleships. Now, however, the hobbyist is offered large, "expressive," textural brushstrokes ready to be snapped out of their framework. Finally, the centerpiece of the show is *Paint Dipper* (1997), a machine that repeatedly dunks a canvas into a vat of white

paint, eventually building up a thick impasto on the support and stalactites across its lower edge. The machine is controlled by a prominently displayed computer, which regulates the successive phases of dunking and drying, allowing more time for the latter activity as the painting progresses. On the walls surrounding the machine are some canvases that it has produced, and others awaiting dunking.

The privileged status of painting as an expressive medium within the visual arts has been a constant concern of artists since the dawn of the age of mechanical reproduction, but Paine manages to inject new interest into his theme. At the end of the last century, Georges Seurat attempted to rationalize painting, developing "scientific" techniques for the arrangement of lines and colour, and regularizing procedures for applying pigment to canvas. As is the case with Paine, early viewers of Seurat's work worried that his technical inventions diminished the expressive potential of art and substituted in its place the material fact of the painted surface. But if Seurat was altering the nature of painting in the face of the World Fair of 1889, with its Eiffel Tower and Hall of Machines, Paine addresses in a variety of ways the continuing fascination with the creativity of the individual artist and the original art work in an age dominated by computer technology and anonymous mass production. For example, Paine signs each canvas with lead paint before placing it in *Paint Dipper*, so that in the future x-rays will allow collectors to determine which canvas truly came from the artist's hand. Yet close attention to the actual surface of his dripped canvases will only reveal the workings of the machine, with Paine's creative input being more readily perceived in the overall conception of the process by which the painting is completed.

In addition to fudging the line separating expressive art from inexpressive technology, Paine attacks other common conceptual distinctions, not just through individual works, but also in the juxtaposition of pieces in the exhibition. In contrast to the high-tech mechanization of *Paint Dipper*, the plant



ROXY PAINE, PAINT DIPPER, 1997, STEEL FRAME, DIPPING VAT, ACRYLIC PAINT, CHAIR AND COMPUTER WITH CUSTOM INTERFACE AND RELAYS, 124 X 99 X 23"; PHOTO: ZINDMAN/FREEMONT, COURTESY RONALD FELDMAN FINE ARTS, NEW YORK.

pieces rely on artisanal techniques and a labored verisimilitude more often associated today with displays found in science museums than art museums. And while the painting machine seems entirely artificial and mechanical, the subject of the plant pieces appears to be nature. On the other hand, both the stalactites on the dunked canvases and the arrangement of the mushrooms in *Psilocybe Cubensis Field* occur in recognizable but ever-changing patterns. Both appear governed by the laws of nature and form shapes and clusters that are neither completely ordered nor completely chaotic. Here as elsewhere Paine seems intent on undermining our habitual ways of distinguishing between the exceedingly complex concepts of nature and culture.

Paine's obsessive allusions to mind-altering substances have an aggressive, menacing quality, since they engage experiences normally outside the bounds of regulated society. But perhaps the artist is also

proposing something more interesting. Drugs are often associated with creativity because they change our normal perceptual relationship to the world, allowing us to glimpse alternative visions of it. Countless art students have abused them precisely because they hoped to find access to their creative selves. But are drug-induced experiences themselves simply the result of recognizable but chaotic effects of chemicals of the brain? Do the psychological effects triggered by narcotics belong more to the realm of nature or culture, and what exactly is their relation to creativity and expressiveness?

I went to this show twice and was astounded both times by the enthusiasm of the visitors. There are humorous and spectacular aspects to Paine's work, despite its heady, conceptual nature and criminal associations. When the *Paint Dipper* is dunking, the excitement in the gallery is palpable. The ultimate distinction thrown into ques-

tion by Paine may be that between elite art and more popular and subordinate forms of expression. This is, of course, a claim that is made almost routinely in contemporary criticism for any number of artists, but in this case it truly sticks. The visitor shifts from reviewing the venerable tradition of the white canvas in modernist painting to contemplating the quotidian experience of a drunkard draining a bottle in the *terrain vague* of urban America. We see, on the one hand, a highly intellectual consideration

of the minimal expressive requirements of the work of art and, on the other hand, an engagement with the procedures of the most vernacular and prosaic of art forms, the model kit and the plant replica. Paine throws these things together seamlessly, suggesting, if only for a moment, that we have been living with artificial and arbitrarily imposed distinctions in our appreciation of visual culture.

— DAVID O'BRIEN

DÉBAT / ISSUE

FORUM DE L'ESSAI SUR L'ART

Amphithéâtre Louis Liard et Chapelle de la Sorbonne, Université de Paris | Panthéon-Sorbonne, Paris, 26 - 29 novembre

S'offrir quatre jours entiers à discuter, à réfléchir sur la nature, les enjeux et les visées de ce seul genre qu'est l'«essai sur l'art» n'est pas chose courante. Dirigées par Jacques Serrano, Les Rencontres Place Publique sont les responsables de cette première édition du Forum qui a connu des moments forts et des creux. Or, ce type de conclusion, il est vrai, n'appartient pas en propre à ce Forum qui présentait des participant-e-s, par ailleurs, dont les propos ne semblaient pas toujours se faire écho. Divisé en deux parties, voire en deux lieux, l'événement regroupait autant des historiens, critiques et théoriciens d'art que des sociologues, des philosophes, des éditeurs, des conservateurs ou spécialistes en cinéma. Dans l'amphithéâtre se tenaient les tables rondes¹ alors que dans la Chapelle, l'un après l'autre, les auteurs venaient présenter leur récente parution².

Le forum de l'essai sur l'art a proposé plusieurs questions ou jumelages conceptuels, autant de sous-thèmes en fait qui menaient chacune des séances: «Comment définir l'essai sur l'art?», «L'essai sur l'art: reflet du monde de l'art?», «À qui s'adresse l'essai sur l'art?», «Le

multimédia et l'essai sur l'art», «L'espace critique de l'essai sur l'art contemporain», «L'influence de l'essai... sur l'art» et «L'essayiste: artiste ou chercheur?». Or, partant du principe que chacun des participants s'en tenait au thème qui lui était proposé, l'on se dit que le colloque devait s'avérer un fort concentré des enjeux relevant de l'essai sur l'art. Tous et toutes, par ailleurs, ne se sentant pas dans l'obligation d'assister aux tables rondes autres que la leur, la répétition ne pouvait faire autrement qu'aller bon train. Ainsi, la référence à l'essayiste dit «incontournable» (Adorno, en l'occurrence), et à ce qui s'y rattache, a été formulée à plusieurs reprises et, quelques fois, dans les mêmes termes. De même pour le «mais encore faudrait-il définir ce qu'est un essai sur l'art?» auquel les participants de la première matinée du forum ont tenté de répondre, ce que semblaient ignorer les participants ultérieurs.

De l'essai sur l'art donc, l'on a dit de bonnes et de mauvaises choses, s'excusant presque parfois de devoir se prononcer sur le sujet en l'abordant par des remises en question devenues maintenant lieux com-

muns dans les colloques et allant du «pourquoi suis-je là?» (Jean-Louis Leutrat, professeur d'histoire et d'esthétique du cinéma) au «je n'ai pas les compétences pour parler» (Jean-Luc Nancy).

Parlant de l'essai de manière plus générale, certains ont néanmoins tenté d'en définir les paramètres en l'identifiant comme la pensée expérimentale à l'œuvre, ou encore comme une mise à l'épreuve des inflexions de la pensée (Daniel Vander Gutch, sociologue de l'art). D'autres, ciblant mieux la confrontation des deux termes, percevaient une liaison naturelle entre l'essai et l'art. Il a été proposé, par exemple, que l'essai sur l'art, en fait, se trouvait être le lieu privilégié pour saisir la nature même de l'essai (Dominique Château, professeur en esthétique); voire, et ceci par déplacement des termes, que l'art ne serait à penser que sous la forme de l'essai (Alain Badiou, philosophe).

Certaines formulations nous ont semblé aussi justes qu'heureuses, celle d'Anne-Marie Duguet, entre autres, qui, soulignant que l'essai permettait des errances (ce qui, à son avis, le faisait bien s'ajuster au mode «naviguant» du multimédia), relevait également l'idée que l'essai propose la possibilité du «regret». Comme si l'essai permettait à la pensée de faire des retours, de se reprendre. Pointé à plusieurs reprises pour sa nature fragmentaire, l'essai aurait aussi, selon Marc Jimenez (professeur en esthétique), cette qualité unique d'être affranchi de l'obligation de totalité.

Partant de cet énoncé de base que la parole est un essai, Pierre-Damien Huyghe (directeur du département Arts Plastiques de l'Université de Metz) jumelle cette parole avec l'œuvre d'art qui, à son sens, ferait le vide, ou le manifesterait. Ainsi, pour Huyghe, l'essai ferait en sorte que ce vide ne passe pas inaperçu et signale, du même élan, que l'art échappe au déterminable.

Des affirmations plus radicales et «méchantes», ou à tout le moins provocantes, ont été prononcées quant à l'essai sur l'art. Bruno Péquignot, des éditions L'Harmattan, avait très naturellement refuser les essais sur l'art considérant que ceux-ci ne proposaient aucune argumentation théorique. À son avis, l'essai se positionne du côté de

l'opinion et n'a aucune vigilance critique. Daniel Vander Gutch, dans le même esprit, opposera la logique à la rhétorique, cette dernière relevant évidemment de l'essai. Le texte théorique apporterait des preuves quant à ses énoncés que jamais l'essai ne fournirait. À son désavantage, selon Péquignot. Sans développer sur sa comparaison, présente malheureuse à notre regard, Yves Michaud a rapproché étroitement l'essai sur l'art de l'histoire de l'art. «C'est pareil», disait-il. Responsable de la collection Rayon Arts à la maison d'édition Jacqueline Chambon, Michaud s'est aussi montré défavorable à la publication de thèses, par exemple, considérées verbeuses à ses yeux, alors qu'il se dit sensible à la publication d'ouvrages plus «courts». Les récentes parutions chez Chambon – Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, 121 pages et Camille Saint-Jacques, *Artiste, et après?*, 98 pages –, de petits formats, illustrent adéquatement cette manière singulière de voir la publication d'ouvrages. Par ailleurs, en cours d'échange avec l'auditoire, il a été ajouté, et heureusement a-t-on envie de dire, qu'il ne fallait quand même pas empêcher la publication d'un ouvrage dont les possibilités de vente étaient limitées.

Jean Clair (Conservateur Général du Patrimoine), dont les commentaires ne suivaient pas ceux d'Yves Michaud puisqu'il n'était ni de la même table ronde, ni de la même journée de débats, se sera aussi prononcé dans cet esprit semblable de rapprochement entre l'essai et l'histoire de l'art en se positionnant contre la tradition française de l'essai sur l'art qui, à son avis, ne permettrait pas le développement de l'histoire de l'art. Parlant de la France – «on a eu Malraux mais pas Gombrich» –, il laissa entendre ainsi que c'est ailleurs que se trouveraient les véritables historiens d'art.

La mise en évidence de ce que l'on pourrait nommer «un fait Français» n'est pas survenue qu'une seule fois dans cette rencontre, plutôt européenne qu'internationale d'ailleurs. Cela s'est manifesté, par exemple, dans cette tentative faite par Jean-Louis Déotte (philosophe) de signifier un rapprochement avec l'essai comme genre, considéré tout

compte fait comme «assez français». Ou encore par l'usage d'une rhétorique reconnaissable, soit pas sa dimension provocatrice («l'art est pédant et l'essai est modeste»), soit par ses jeux langagiers, ou ses formulations dirons-nous typiques («écrire, c'est emprunter des détours», «dire, c'est dédire», «c'est l'art qui nous interroge et pas nous qui interrogeons l'art» ou encore «comme l'artiste, l'essai voyage léger»). Le ton conviendra à certains et déplaira à d'autres.

Empruntant ce qui a été dit des œuvres de Marcel Duchamp, Jean-Pierre Balpe, entre autres directeur du département Hypermédias de l'Université Paris VIII, a mis l'accent sur le lecteur de l'essai en lui accordant l'autorité dans le monde du multimédia. Pour Balpe, le lecteur, ici, serait aussi l'«auteur» de l'essai, tout comme chez Duchamp, on a dit que c'était le regardeur qui faisait le tableau. Toujours à l'avis de Balpe, cette autorité du lecteur entraîne une conséquence de taille puisqu'à partir de là, la linéarité traditionnellement attribuée à l'essai n'aurait plus cours ni raison d'être.

Permettant la production d'autres discours sur l'œuvre, le multimédia pourrait, à l'avis d'Anne-Marie Duguet, ne pas présenter qu'une seule face positive. Du même coup, il peut constituer un piège pour la mémoire et une menace pour l'essai de par ce basculement – quasi lié à sa nature – du côté de la somme, de la totalisation. Ce qui irait à l'encontre même de la «nature» de l'essai dont la configuration se veut plus floue et rarement achevée.

À l'image de nos colloques qui portent sur l'art, des interventions sont aussi évidemment venues du public à qui, par ailleurs, on a accordé peu de temps. Et ces interventions, aussi à l'image de nos colloques, ont remis en question le choix des intervenant-e-s. À plusieurs reprises et avec insistance, l'on a relevé l'absence d'artistes sur les panels. À ce constat, trop souvent récurrent au goût des «écouters», Sylvie Blocher – artiste et revenant tout juste d'un autre colloque portant sur l'art où là encore aucun artiste n'était convié à intervenir «officiellement» – citait cette remarque qui disait que «dans un congrès de médecins, on n'invite pas les malades». Comparaison malheureuse s'il en est une, et qui démontre, par sa puissance évocatrice, que l'esprit du temps où l'artiste se trouvait confiné à l'image du bohème plus qu'à celle du penseur n'est pas si loin et, de fait, encore actif à cette veille de fin de siècle si prometteuse de progrès.

— THÉRÈSE ST-GELAIS

NOTES

1. Pour des raisons purement techniques, les deux événements se déroulant en simultanéité, les tables rondes seulement feront ici l'objet de notre compte-rendu et de nos commentaires.
2. C'est dans ce contexte que les revues d'art contemporain et les récents ouvrages sur l'art trouvaient place et qu'Olga Hazan y commentait son ouvrage *Le Mythe du progrès artistique* et que Monique Régimbald-Zeiber présentait des publications de la galerie de l'Université du Québec à Montréal.

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Maurice Berger, ed., *The Crisis of Criticism*, New York: The New Press, 1998, 176 pp.

Beginning this anthology with Arlene Croce's notorious 1995 essay, "Discussing the Undiscussable," is a bold move for launching

an examination of the current state of criticism. The texts in *The Crisis of Criticism* span the spectrum of critical practice, from visual art, music and dance to fashion, literature and film, and together form a cross-disciplinary interrogation into the roles and relevancy of the

critic in an era of protean cultural politics. Edited by Maurice Berger, it includes critics of both academic and journalistic stripes; besides Croce, the contributors are Homi Bhabha, Michael Brenson, Jim Hoberman, bell hooks, Wayne Koestenbaum, Richard Martin, Joyce Carol Oates and Sarah Rothenberg.

Croce's reactionary "non-review," in which she attempts to justify her refusal to see the "victim art" of Bill T. Jones, is an arch example of critical denial and arrogance. Oates, in a response to Croce, nails the latter's critical lapse: "Criticism is itself an art form, and like all art forms it must evolve, or atrophy and die. There can be, despite the conservative battle cry of 'standards,' no criticism for all time. . . . Ms. Croce's *cri du cœur* may be a landmark admission of the bankruptcy of the old critical vocabulary, confronted with ever-new and evolving forms of art" (p. 40).

Fortunately, Croce's model of criticism — definitive pronouncements on quality and what is or is not art — does not dominate the anthology, and other essays address the relationship of critical practice to consumerism, censorship, academization, cultural diversity and ethical responsibility. While the "crisis" in criticism pertains to the lingering critical fantasies of objectivity and authority, Berger and *The Crisis of Criticism* articulate an alternative critical position based upon "inspiration, provocation, emotional connection and experimentation" (p. 11); in other words, criticism works best when it understands its role as a transformable, and transformative, practice. J. D.

Michel Gaillot, *Sens Multiple. La techno. Un laboratoire artistique et politique du présent, avec les entretiens de Jean-Luc Nancy et Michel Maffesoli*, Éditions Dis Voir, Paris, 1998

Michel Gaillot le reconnaît dès l'introduction, et cet aveu est confirmé au cours de la lecture de cet ouvrage: ne vous attendez pas à tout apprendre sur le mouvement techno

et encore moins à consulter la dernière *playlist* en date qui permettrait de s'y retrouver dans les productions instrumentales et électroniques polymorphes des ténors de ce courant musical apparu à Détroit dans les années quatre-vingt. Il s'agit pour Michel Gaillot, philosophe et critique d'art, Jean-Luc Nancy, philosophe, et Michel Maffesoli, sociologue, de sonder cette culture musicale nouvelle, dans sa dimension essentiellement festive, et d'en dégager les tenants et les aboutissants, en oscillant «d'une expérience esthétique à une expérience politique». Comme l'indique le titre, la techno comme laboratoire, comme symptôme de notre époque postmoderne qui voit «l'épuisement de toutes les grandes figures du *sens unique*», à savoir: Dieu, Raison, Histoire, Nature.

L'étude de ces rassemblements populaires autour d'une musique électronique dont l'essence est de ne délivrer aucun message, ne revendiquer aucune idéologie, ne plébisciter aucun «gourou», est menée d'une manière claire, parfois naïve (frôlant l'apologie de la *rave*). À partir des analyses des mécanismes de ce mouvement musical et du développement des nouvelles technologies, des similitudes sont soulignées entre ces domaines et la situation artistique et esthétique contemporaine sur laquelle on nous livre, d'ailleurs, un point de vue relativement éventé. À l'image de la techno, la création artistique actuelle serait bien plus basée sur «une réappropriation et une reconfiguration» de formes et de concepts préexistants que sur une quête d'originalité. Le désir d'échapper à la «spectacularisation» et à l'élitisme serait finalement commun à la techno, la technologie et l'art, trois disciplines qui semblent aspirer à rapprocher le créateur / émetteur du spectateur / récepteur. Au delà de ces constatations intéressantes mais convenues, on nous explique que la techno amène à une jouissance de l'instant, conduit à un rassemblement autour du «rien» (dans le sens d'apolitique, d'areligieux ou encore sans idéologie) dans un espace de partage, de dépense et d'excès qui ne répond plus aux codes sociaux habituels et aux usages de la représentation. Théorisation séduisante qui prête bien des qualités

à la techno et à la fête, événements globaux du présent, groupement d'individualités muettes aux seuls mouvements choréiques qui ne produisent rien, et ne peuvent avoir le dessein ni la prétention de changer la société. Pureté de cette absence de sens qui risque la subversion par la récupération commerciale qu'elle subit, mais aussi par cette récupération intellectuelle que souligne Michel Maffesoli (ce glissement de l'anomie vers la norme), dont cet ouvrage se fait finalement l'écho. B. R.

Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1998, 90 p.

Dans cet ouvrage, Nathalie Heinich formule le désir d'extirper la sociologie de son carcan traditionnel. Heinich situe sa réflexion dans le champ des arts puisque celui-ci est porteur des valeurs antagoniques de communauté et de singularité, dualité sur laquelle repose justement la sociologie. Or, selon l'auteur, il ne suffirait plus aujourd'hui pour les spécialistes de poser le caractère réductible de l'art aux phénomènes collectifs et d'entretenir par le fait même la position opposée qui est de voir la singularité comme l'apanage de l'art. L'attitude que définit Heinich, c'est celle où le chercheur considère plutôt la façon dont se construisent les systèmes de valeurs, autant ceux de l'ordre du collectif que de l'individuel, et comment les acteurs (producteur, récepteur, diffuseur) parviennent à les entretenir, à les activer. Comme le titre de l'ouvrage l'indique, l'art est posé comme objet-critique de la sociologie; les exemples reçus des productions artistiques modernes et postmodernes viennent en effet ébranler la sociologie traditionnelle maintenant contrainte à revisiter ses méthodes de recherche afin d'effectuer des analyses plus fidèles à la réalité. Instruite par les travaux récents réalisés par Luc Boltanski, Laurent Thevenot et Bruno Latour (eux-mêmes inscrits dans l'approche ethnométhodologique développée par les Américains), l'auteur nous présente sept nouvelles approches qui font respectivement l'objet d'un chapitre.

En adoptant une attitude anti-réductionniste et a-critique, le chercheur ne favoriserait pas qu'un seul ordre de valeur (le collectif), mais analyserait les opérations d'évaluation et de jugement que les acteurs eux-mêmes réalisent. De là, le sociologue pourrait s'écarter d'une approche normative afin de privilégier un regard descriptif capable alors de faire état de l'aspect pragmatique des œuvres. En toute cohérence, l'attitude du chercheur devrait également être pluraliste, c'est-à-dire qu'il serait apte à faire voir les différents régimes de valeurs et d'exposer par le fait même la relativité qui prévaut dans la circulation de celles-ci. C'est en marquant un retour à Max Weber que Heinich précise la nécessité de la neutralité du sociologue. Neutralité que l'auteur souhaite engagée puisque le chercheur, une fois informé des différentes motivations qui sous-tendent la croyance en certaines valeurs, pourrait intervenir objectivement au sein de conflits. Ainsi, Heinich pose la question du rôle du sociologue comme étant à redéfinir. Par ailleurs, celui-ci devrait se doter d'un souci éthique en veillant à la recevabilité de ses travaux par les acteurs mêmes. C'est là l'épreuve de pertinence que la théorie devrait connaître pour assurer sa crédibilité. En somme, cette réflexion épistémologique fait état d'une certaine crise en cours dans la sociologie tout en exposant que, dorénavant, le caractère hybride des objets d'étude amène les chercheurs à déployer de nouveaux faisceaux de lecture. M.-È. C.

Mike Hoolboom, *Plague Years: A Life in Underground Movies*, Steve Reinke, ed., Toronto: YYZ Books, 1998, 216 pp., ill. b. & w.

Bruce LaBruce, *The Reluctant Pornographer*, Toronto: Gutter Press, 1998, 208 pp., ill. b. & w.

A compendium surveying nearly forty film scripts, essays and microstories by renowned filmmaker Mike Hoolboom, *Plague Years* impressively represents his summa to date. In spite of his frequent use of

"I," it is not strictly speaking an autobiography. While Hoolboom himself is HIV-positive, which has in part motivated several of his recent films, there remains a strong fictive element throughout – his artistic license, naturally. Hoolboom's mellifluous prose ranges from the script for his imageless film *White Museum* to a revealing letter to Madonna to the poignant anti-AIDS *Letters from Home*. His themes shift from the light and filmic to the somber and serious. Exquisitely designed, *Plague Years* includes an annotated filmography, with sources and writers as diverse as renegade philosopher Alphonso Lingis and local critic Geoff Pevere.

Canada's best-known pornographer and general gay *enfant terrible* Bruce LaBruce has published his own summa of sorts, namely a collection of biting prose in diaristic form, culled from his column in the music zine *Exclaim!* *The Reluctant Pornographer* documents with great wit the "LaBruce" character over several years, relationships, two film shoots, and much more. While investigating underground gay punk identities so frankly, LaBruce recounts in lurid detail many pointed anecdotes on the production (and post) of his features *Super 8 1/2* and *Hustler White*, especially the real-life, "litigious rascal" Kenneth Anger. LaBruce often provokes the general liberal reader's political correctness, challenges mainstream gay culture, and valiantly takes various mediocrities to task. His prose is spunky, gossipy, provoking and intoxicating.

Together, these books are essential reading because they offer a glimpse into two radically unique artistic approaches to film in general and to gay ("postqueer") identities in particular. *G. Z.*

Rainer Rochlitz, *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Éditions Gallimard, coll. NRF, Paris, 1998, 473 p.

Transversal par rapport aux clivages existant dans le champ esthétique aussi bien en France qu'en Allemagne et aux États-Unis – trois traditions conceptuelles dans lesquelles l'auteur est également à l'aise – cet ouvrage de Rainer Rochlitz ne pour-

ra que se heurter au dialogue de sourds de ceux qui se départagent le débat actuel.

Renouant avec une tradition laissée en friche depuis Beardsley, Rochlitz redéfinit l'esthétique comme une théorie de la critique, lui contestant sa prétention de dicter philosophiquement nos jugements en matière d'art. Réduisant son rôle à l'éclaircissement des débats autour des œuvres, l'esthétique ainsi réinventée va à l'encontre des traditions normatives pour lesquelles le jugement est logiquement dépendant de la théorie, et la critique, la poursuite de l'esthétique par d'autres moyens. Or en même temps, Rochlitz conteste tout aussi vigoureusement une esthétique «libérale» – américaine d'origine, mais très répandue en France – qui se contente de prendre acte de l'aspect irréductiblement subjectiviste de nos jugements. Qu'elles soient normatives (comme celle d'Adorno) ou empiristes (comme celle de Goodman), ces esthétiques demeurent «monologiques», elles donnent des définitions unilatérales de l'art.

L'originalité de la position de Rochlitz tient donc à son caractère «dialogique» et «reconstructif» en ce qu'elle rend compte de ce que l'auteur appelle l'«homologation» effective des œuvres par le débat critique: esthétique et critique se complètent sans que l'une soit première par rapport à l'autre. Le centre de gravité s'étant déplacé du côté du «banc d'essai» qu'est l'exercice critique, la deuxième moitié du livre est consacrée aux «analyses didactiques» de plusieurs œuvres contemporaines.

Toutefois, en situant la «rationalité esthétique» sur le seul plan de la réception critique, en aval des œuvres elles-mêmes et de leur production, Rochlitz fait preuve d'une confiance peut-être excessive en la transparence et la perspicacité du débat critique, donc de sa capacité à toujours reconnaître ou faire reconnaître les œuvres. *S. W.*

Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA and London, UK: MIT Press, 1998, 380 pp., ill. b. & w.

Mary Anne Staniszewski's inquiry into "the power of display" provides an important overview of installation design as an aesthetic medium, positioned within historical, ideological and political conditions – rather than as a neutral frame. Staniszewski's analysis focuses on a sampling of paradigmatic exhibitions at the influential Museum of Modern Art between 1929 and 1970. Alfred H. Barr, Jr. (the museum's founding director), Rene d'Harnoncourt, Ray and Charles Eames, Hans Haacke, Philip Johnson, Louise Lawler, El Lissitzky and Edward Steichen are among the artists, designers, architects and curators whose installation designs are discussed.

MoMA's exhibition design is explored in relation to natural history museums, non-Western art galleries, department stores, and the international avant-garde of the first half of the twentieth century. Questions raised are: What sorts of viewers do different types of installations "produce"? How do exhibition designs affect the meanings and receptions of specific objects, images, artifacts and buildings? How is the ritual meaning of the museum shaped? The author's analysis also strives to understand why the history of exhibition design has largely been overlooked.

The book provides a very useful beginning into the link between contemporary art and its display for two reasons. Firstly, the history of avant-garde experimentation with exhibition design provides a prehistory of installation art. Secondly, Staniszewski's research contributes to current topics of increasing importance – viewer interactive installations, questions of representation, and the time and site-specific character of all aspects of art and culture. *P. R. W.*

***Image et Politique*, collectif coordonné par Françoise Docquier et François Piron. Interventions de Thierry de Duve, Paolo Fabbri, Laurent Gervereau, Paul Virilio, et al., Actes sud / AFAA, 1998, 188 p.**

L'art contemporain, pourrait-on avancer, est tout ce qui s'inscrit dans un contexte de recherche artistique où il s'agit d'établir un rapport réfléchi aux images, et dont l'ambition est d'éveiller la perception des contemporains à des aspects auxquels ils sont encore insensibles. Notre rapport à l'image est ainsi au cœur de l'art contemporain. C'était également le thème central du colloque multidisciplinaire «Image et Politique» consacré aux enjeux de la production, de la diffusion et du contrôle des images, qui s'est tenu à Arles à l'été 1997 et dont les actes sont recueillis dans ce livre.

Une telle conception heuristique de l'art, même si l'on y souscrit, n'échappe pas à la logique d'un désir, d'un besoin, d'un «devoir de voir». Or dit Paul Virilio, «tout voir est impossible... puisque voir est être limité dans son champ visuel». Pour Laurent Gervereau, qui s'intéresse à la manière par laquelle le langage tend à limiter la polysémie de l'image, ce «besoin de voir... s'avère essentiellement un besoin de traduire», de traduire entre le vu et le dit. «Une image ne parle pas», dit-il encore, on la fait parler.

Le défi relevé par les Rencontres d'Arles, auxquelles le colloque fait écho, est d'avoir confronté des images documentaires (photo-journalisme, etc.) à des images construites, fictionnelles, proposées par des artistes. C'est d'ailleurs en laissant la parole aux artistes – étaient présents Aziz + Cucher, Antoni Muntadas et Jochen Gerz (qui dissocie radicalement la perception de la visibilité) – que le colloque a réussi à souligner les contours indécis du concept d'«image», dimension souvent occultée par la force rhétorique des images et leur lisibilité immédiate. *S. W.*

CATALOGUE / CATALOGUE

Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979, Los Angeles, London: The Museum of Contemporary Art, Thames and Hudson, 1998, 408 pp., ill. b. & w. & col.

Out of Actions, the catalogue to the show organized by Paul Schimmel at the LA MoCA, is an ambitious, sprawling, comprehensive tome seeking to address the multiple lineages and tangled complexities of postwar art. Breathtaking in its expansive reach, it pursues influences and affinities across national borders, movements and generations, from all points on the aesthetic-political spectrum. It refreshingly breaks from the dominant Euro-American history to include significant sections on Japanese, Eastern European and Latin American artists. With essays featuring the work of over 150 artists, heterogeneity is the rule.

In his essay, Schimmel traces the surge in postwar interdisciplinary experimentation since 1949 to the influence of four figures – Jackson

Pollock, John Cage, Lucio Fontana and Shozo Shimamoto – and cogently maps out the methods by which process (both in terms of creation and destruction) took precedence over product. Despite shying away from calling *Out of Actions* a history of performance art and intertwining its practice with painting, installation and sculpture, more than any other medium it is performance which is the catalyst and key player in this scenario. The other essays by Guy Brett, Hubert Klocker, Shinichiro Osaki and Kristine Stiles, are not so bound to the title's performance/object dyad and explore performance art's protean manifestations beyond an attachment to material residue.

Given the marginalization still rendered unto performance by art historians, as Stiles' essay reiterates, *Out of Actions* provides a magisterial compilation and essential resource for demonstrating its relevance – even centrality – to artistic practice, as well as offering an inspiring trek through thirty years of outrageous, intense, challenging actions. *J. D.*

Hypertribes, texts by Helen Sloan, et. al., Sheffield: Lovebytes, 1998, 32 pp., ill. b. & w.

Itziar Okariz/Jesús Segura, texts by Juan Antonio Alvarez Reyes, Juan Vicente Aliaga and Manel Clot, Barcelona: Fundació "la Caixa," 1998, 42 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en espagnol et en catalan).

Lluís Alabern, text by David G. Torres, Girona: Fundació Espais, 1998, 14 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en espagnol et en catalan).

Matthew Barney, texts by Juan Antonio Alvarez Reyes and Dan Cameron, Barcelona: Fundació "la Caixa," 1998, 36 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en espagnol et en catalan).

On the Necessity of Thinking Through Relation, text by Anke Bangma, Rotterdam: Witte de With, 1998, n.p., ill. b. & w. (texte aussi en néerlandais).

Osaka Triennale 1998 – Sculpture, texts by Shigenobu Kimura, et. al., Osaka: Osaka Prefectural Government, Osaka Foundation of Culture, 1998, 100 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en japonais).

Toni Giró, text by Eduardo Pérez Soler, Girona: Fundació Espais, 1998, 12 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en espagnol et en catalan).

Une Déprise de la Photographie/Letting Go of Photography, texte de Gilbert Boyer, Dazibao, Montréal, 1998, 12 p., ill. n. et b. (text also in English).

Volatile Body, Volatile Language: Therese Bolliger, text by Kym Pruesse, Toronto: Cold City Gallery, 1998, 32 pp., ill. b. & w.

Livres d'artiste / Artist's books

Paul-Armand Gette, *Au-delà de l'ombre entre mer & Volcan*, texte de l'artiste, Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, 1998, 16 p., ill. coul.

Robert Filliou, *Enseigner et Apprendre. Arts Vivants*, Archives Lebeer Hossmann, Paris, Bruxelles, 1998, 266 p., ill. n. et b.

Robert Filliou, *Toi par Lui et Moi*, Crisnée, Éditions Lebeer Hossman, Éditions Yellow Now, Bruxelles, 1998, n.p., ill. n. et b.

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques / Essays

David Burrows, ed., *Who's Afraid of Red White & Blue: Attitudes to Popular & Mass Culture, Celebrity, Alternative & Critical Practice & Identity Politics in Recent British Art*, Birmingham: ARTicle Press, 1998, 100 pp., ill. b. & w.

Josette Féral, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens, Tome 2, Le corps en scène*, Éditions Jeu, Éditions Lansman, Louiseville, 1998, 352 p., ill. n. et b.

Mary Melfi, ed., *Painting Moments: Art, AIDS and Nick Palazzo*, Toronto, Buffalo, Lancaster: Guerica, 1998, 160 pp., ill. col.

Béatrice Menet, ed., *20 ans de danse en communauté Française de Belgique 1975-1995*, Contredanse, Bruxelles, 1998, 336 p., ill. n. et b.

Philippe Piguet, *Guide des lieux de l'art contemporain en France*, Adam Biro, Paris, 1998, 224 p., ill. coul.

Catalogues / Catalogues

Alex Nogué, text by Vincente Jarque, Girona: Fundació Espais, 1998, 12

pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en espagnol et en catalan).

Europe-U.S.A. and the Epoch of Unimpressive Art, text by Carmelo Strano, Cefalù: Regione Siciliana Assessorato Turismo, Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, 1998, 144 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en italien).

Fotomuseum Winterthur, text by Urs Stahel, Winterthur: Fotomuseum, 1998, 64 pp., ill. b. & w. & col. (texte aussi en allemand).

Francesc Abad: La paraula i el món, text by Pilar Parcerisas, Girona: Fundació Espais, 1998, 12 pp., ill. col. (texte aussi en espagnol et en catalan).

Grazia Toderi, text by Nancy Spector, Milan: Edizioni Charta, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1998, 56 p., ill. b. & w. & col. (texte aussi en italien).

Helena Cabello + Ana Carceller, Javier Pérez, texts by Juan Antonio Alvarez Reyes, José Lebrero Stals and Glòria Picazo, Barcelona: Fundació "la Caixa," 1998, 40 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en espagnol et en catalan).

consultez notre site web

www.parachute.ca

consult our web site

revue d'art contemporain
PARACHUTE
contemporary art magazine



Tom Dean | The Whole Catastrophe

94 | couverture | cover

Will Gorlitz

13 mars - 24 avril 1999

Sarah Stevenson

1 mai - 19 juin 1999

Galerie René Blouin

372, rue Sainte-Catherine Ouest, ch. 501
Montréal, Qc. Canada H3B 1A2
(514) 393-9969 fax: 393-4571 - grb@total.net

99

Du 27 février au 3 avril 1999

Laurie Walker

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

Lyn Carter

Du 15 avril au 22 mai 1999

Rebecca Belmore

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

Luanne Martineau

Optica

UN CENTRE EN ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste-Catherine ouest, espace 508,
Montréal (Québec), H3B 1A2
Téléphone: (514) 874-1666,
Télécopieur: (514) 874-1682
e-mail: optica@dsuper.net

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal.

14 artistes autour d'une proposition

Évidement

une exposition présentée par Jean-Émile Verdier

20 mars — 17 avril 1999

installation

David Altmejd

31 avril — 29 mai 1999

installation / sculpture

Louis Fortier

5 juin — 10 juillet 1999

exposition bénéfice

la tentation du rien

20 avril — 24 avril 1999

encan le 24 avril 1999



372, rue Ste-Catherine Ouest, espace 403, Montréal (Québec) H3B 1A2
tél. / téléc. : (514) 874-9423 b312@cam.org
www.cam.org/~b312

la galerie est ouverte du mardi au samedi de 12 h à 18 h

B-312 remercie ses membres et donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. La galerie est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

27 mars - 25 avril 1999

Adrian Shalom Williams

salle II

Laurel Woodcock

1er mai - 13 juin 1999

David Merritt

salle II

Stephanie Shepherd

appels de dossiers:

programmation régulière :

15 janvier et 1er septembre

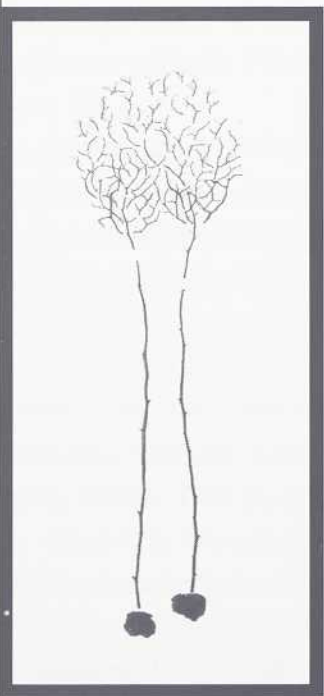
projets spéciaux : en tout temps

article

4001 Berri, Salle 105, Montréal, Qc, H2L 4H2
téléphone: 514-842-9686, fax: 514-842-2144
article@cam.org • www.cam.org/~article

article remercie ses membres, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

image : David Merritt



ROBERTO PELLEGRINUZZI

Commissaire : Louise Déry



PARIS

Maison Européenne de la Photographie

9 juin - 29 août 1999

MONTREAL

Galerie de l'UQAM

3 septembre - 16 octobre 1999

Avec l'appui du Conseil des Arts du Canada,
du Conseil des arts et des lettres du Québec
et du Printemps du Québec à Paris



Galerie de l'UQAM

Université du Québec à Montréal, 514 987 8421

Art*Brussels*

17^{ÈME} FOIRE D'ART CONTEMPORAIN
17TH CONTEMPORARY ART FAIR

23-27/04/1999
BRUSSELS  EXPO

DANIELLE ARNAUD - ARTISCOPE - ARTLINE - ASPREY JACQUES - ATHENA - ALESSANDRO BAGNA - ALBERT BARONIAN
GUY BARTSCHI - BASTIEN ART - LUCIEN BILINELLI - THE BOX - BUSCHLEN MOWATT - CHRISTINE & ISY BRACHOT
BUCHMANN - REBECCA CAMHI - LOUIS CARRE MARCO NOIRE - ONRUST - OTTO ARTE
JAMES COLMAN - CONRADS - CONTINUA CONTEMPORANEA - YVONAMOR PALIX
COTTHEM - CHANTAL CROUSEL GIORGIO PERSANO - GILLES
CROW GALLERY - DAMASQUINE PEYROULET - GUY PIETERS - DE
PATRICK DE BROCK - GALERIE PRAKTIJK - PASCAL POLAR
DE FRANCE - DOROTHEE DE POLARIS/BERNARD UTUDJIAN
PAUW - DEWEER - DOGENHAUS CLARA RAINHORN - GALERIE
DRANTMANN - LUCIEN DURAND RE - MEERT RIHOUX - ROCKET
DURAND-DESSERT - BARBARA GALLERY - TANYA RUMPF
FARBER/ROB JURKA - LES GALERIJ S65 - WILLY SCHOOTS
FILLES DU CALVAIRE SCHÜPPENHAUER
FORTLAAN 17 - FABIEN SCOGNAMIGLIO & TEANO
FRYNS - GALERIEACADEMIA ANDRE SIMOENS - SINGEL
ANNIE GENTILS - GENTILI 74 - SLEWE GALERIE
GEUKENS & DE VIL - LEA VERONIQUE SMAGGHE
GREDT - HALES GALLERY STEENDRUKKERIJ
PIERRE HALLET - HAMILTONS AMSTERDAM - STUDIO
ERNA HECEY - THESSA D'ARTE RAFFAELLI - STUDIO
HEROLD - MARWAN HOSS SIMONIS - MICHAEL STURM
XAVIER HUFKENS - JAMAR JIRI SVETSKA - MICHELINE
RODOLPHE JANSSEN - MAURICE SZWAJZER - TACHE-LEVY - TAKA
KEITELMAN - KRIEF - FRED LANZENBERG ISHII - DANIEL TEMPLON - LE
BAUDOIN LEBON - GUY LEDUNE/NADJA TRIANGLE BLEU - PATRICE TRIGANO
VILENNE - LIPANJEPUNTIN - MASSIMO ROSA TURETSKY - VAN LAERE
MININI - MK EXPOSITIERUIMTE - MODULO VEDOVI - VELGE & NOIRHOMME
MONTENAY-GIROUX - ANDREW MUMMERY ALINE VIDAL - VIDAL-SAINT PHALLE VOSS
VON SCHOLZ A./EDITIONS CAMOMILLE - SABINE WACHTERS - WASSERWERK GALERIE LANGE - YOUNG DUK
BHAK - ZENO X - ZERO L'INFINI - MICHAEL ZINK - ZÜRCHER - DE ZWARTE PANTER - 20.21 GALERIE



INFO: + 32 4 384.50.52
Website: <http://www.artexis.com>

INVITATION/COMPLIMENTARY INVITATION

VEUILLEZ REMPLIR EN MAJUSCULES. Accès gratuit pour deux personnes sur présentation de ce bon. PLEASE PRINT YOUR DETAILS IN CAPITALS. This invitation entitles the bearer and partner to free entrance to ArtBrussels 99

[illegible]

Les informations recueillies sur ce document sont destinées à l'usage interne de K.I. EXPO au moyen d'un traitement de données. Elles peuvent toutefois être communiquées aux organismes liés contractuellement avec K.I. EXPO. Elles donnent lieu au droit d'accès et de rectification prévus par la loi du 8 décembre 1992 relative à la protection de la vie privée à l'égard des traitements de données.

This information is being collected by KI Expo sa to keep you informed on the events we organise. They can be passed on to third parties contractually linked to KI Expo sa. You have the right to view this information or to correct it or have it removed by contacting KI Expo sa.

**MAURIZIO NANNUCCI
WHERE TO START FROM**

NEON INSTALLATION

EUROPEAN PATENT OFFICE

ERHARDTSTR. 27 / D-80331 MÜNCHEN

27 APRIL / 30 SEPTEMBER 1999



**MAURIZIO NANNUCCI
CE QU'IL FALLAIT DEMONTRER**
EDITIONS, MULTIPLES, LIVRES, DISQUES...

**CABINET DES ESTAMPES
MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE**

25 MARS / 23 MAI 1999

5, PROMENADE DU PIN / CH-1204 GENEVE

**Colloque international
ART AFRICAIN ET NOUVELLES TECHNOLOGIES**
Vendredi 23 avril 1999
10h à 17h

Cinéma québécoise

Salle Fernand Séguin

355, boul. de Maisonneuve Est

Montréal, Québec

gratuit et ouvert au public

traduction simultanée

disponible (français/anglais)

Deux sessions modérées par Olu Oguibe (Nigeria/USA) et Akram Zaatari (Liban), rassembleront artistes et théoriciens africains autour des enjeux reliés au développement des nouvelles technologies de création en Afrique. Le colloque est organisé par ISEA dans le cadre du Festival Vues d'Afrique, avec la participation de la commissaire Sylvie Fortin et la contribution de l'Agence de la francophonie.



Informations: ISEA
Casier postal 508, Succursale Desjardins
Montréal, Québec, CANADA H5B 1B6
Tel. (514) 281-6543 Fax. (514) 281-6728
isea@isea.qc.ca www.isea.qc.ca/africa



SAPPORO INTERNATIONAL
PRINT BIENNALE

THE 5TH SAPPORO INTERNATIONAL PRINT BIENNALE

CALL FOR ENTRIES

APPLICATION PERIOD

August 23 - September 23, 1999

AWARDS

Grand Prize JP ¥ 2,000,000 (approx. US \$ 20,000) 1 work
First Prize JP ¥ 1,000,000 (approx. US \$ 10,000) 1 work
Sponsors' Prize JP ¥ 200,000 (approx. US \$ 2,000) each 20 works
Winners of the Grand Prize and the First Prize will be invited to a ceremony held in Sapporo.

JURY

Anne Kirker (Curator, Prints, Drawings and Photographs, Queensland Art Gallery, Australia)
Yusuke Nakahara (Art Critic, Japan)
Takaaki Sasano (Director, Museum of Contemporary Art, Sapporo, Japan)
Shigeo Okuoka (Deputy Director, Hokkaido Museum of Modern Art, Japan)
Kunio Yaguchi (Art Critic/Chief Curator, Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan)
Shigeru Yoshida (Chief Director, The Executive Committee of SAPPORO INTERNATIONAL PRINT BIENNALE, Japan)

EXHIBITION

March 10-26, 2000
Temporary Exhibition Room, Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, Japan

ENTRY FORM

To request an entry form, please send 1 international postal coupon to the office listed below.

SAPPORO INTERNATIONAL PRINT BIENNALE

Osawa Bldg. 6F, Nishi 1-chome, Minami 1-jo, Chuo-ku, Sapporo 060-0061 Japan
Fax (+81) 11-210-8112

* All reference are requested to be in English or in Japanese.

JOCELYNE ALLOUCHERIE

œuvres récentes

Galerie Françoise Paviot, Paris

Aujourd'hui la nuit

22 mars — 7 mai 1999

Cimaise et Portique, Centre d'Art Contemporain, Albi

Les déserts

4 juin — 27 août 1999

Dans le cadre du Printemps du Québec

Ex-Convento dei Cappuccini, Caraglio

Spazi dell'anima

Commissaire: Tiziana Conti

11 avril — 6 juin 1999

Un catalogue, sous la direction de Sylvie Parent, est publié à l'occasion de ces expositions par Les éditions Parachute grâce à l'aide financière du Programme de soutien à la recherche et à la création de l'Université Laval et du Conseil des arts et des lettres du Québec.

Remerciements: Délégation générale du Québec à Paris • Ambassade du Canada à Paris • Conseil des Arts du Canada • Conseil des arts et des lettres du Québec • Programme d'intégration des arts du Cirque du Soleil.



Une occasion unique d'entrer en contact avec la culture mondiale de l'estampe.

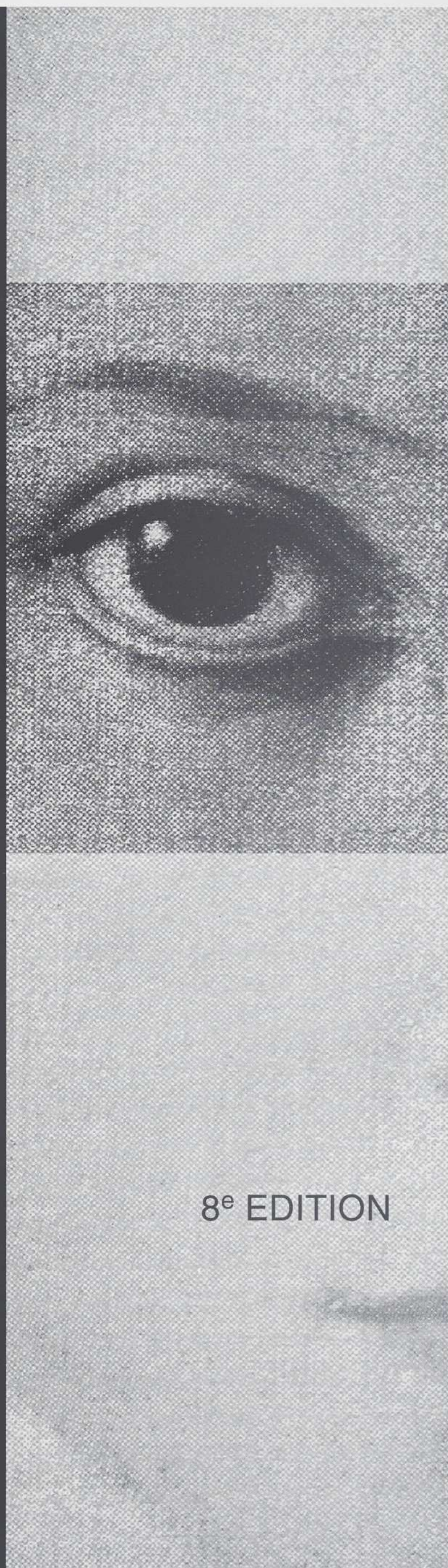
Nous remercions: Le Conseil régional de développement • Le secrétariat de l'autoroute de l'information • Le Conseil des Arts et des Lettres du Québec • Le ministère du Patrimoine canadien • Le Conseil des Arts du Canada • Loto-Québec • La Banque Nationale du Canada • Le Nouvelliste • La Corporation de développement culturel de Trois-Rivières
renseignements: (819) 372-4611

EUROP'ART GENÈVE

FOIRE INTERNATIONALE D'ART • INTERNATIONALE
KUNSTMESSE • FIERA INTERNAZIONALE DELL'ARTE
INTERNATIONAL ART FAIR • FERIA INTERNACIONAL DE ARTE

14-18 AVRIL 1999
GENÈVE - PALEXPO

Organisation • Information
29, rue de Bourg • CH-1002 Lausanne
Tél: +41 21 312 91 75 • Fax: +41 21 320 50 59



8^e EDITION

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI



Stan DENNISTON

Micah LEXIER

Shelley NIRO

Claire SAVOIE

Jin-me YOON

L'autre en soi

Du 25 mars au 9 mai 1999

La relève

Quoi de neuf?

Du 20 mai au 13 juin 1999

**Œuvres et objets
de la collection**

Du paysage

dans la collection

Du 20 juin au 12 septembre 1999

35, RUE SAINT-GERMAIN OUEST, RIMOUSKI 418-724-2272
www.museerimouski.qc.ca

Raymond Gervais

Le regard musicien

9 mai - 22 août 1999



MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

www.bw.qc.ca/musee.joliette

EST-NORD-EST

CENTRE DE SCULPTURE

RÉSIDENCES D'ARTISTES

PRINTEMPS 1999

19 avril au 18 juin

ÉVÈNEMENT

LA CUEILLETTE (1956)

Mireille Baril | BGL | Nathalie Caron

Jean-Pierre Gauthier | Lise Labrie | Natalie Roy

Commissaire: Marie Fraser

Résidence: du 3 mai au 25 juin

Exposition: du 25 juin au 24 juillet

Table-ronde: vendredi 25 juin à 14h

EST-NORD-EST
Centre de sculpture

333, avenue De Gaspé Ouest
Saint-Jean-Port-Joli (Québec)
Canada G0R 3G0

Téléphone (418) 598-6363
Télécopieur (418) 598-7071

Est-Nord-Est remercie le Conseil
des arts et des lettres du Québec et le
Conseil des Arts du Canada.
L'événement *La cueillette* a reçu l'appui
du programme Promotion et diffusion
du Conseil des arts et des lettres du
Québec ainsi que du programme Aide
aux expositions et à la diffusion du
Conseil des Arts du Canada.

riopelle
à Baie-Saint-Paul

Prolongée jusqu'au
19 avril 1999



«Levitas», 1998
Gilles Morissette

UN ESPACE EN QUESTION

Conservateur invité: Serge Fisette

Artistes: André Du Bois

Marc Larochelle

Gilles Morissette

Du 24 avril au 20 juin 1999

Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul

23, rue Ambroise-Fafard

Baie-Saint-Paul, Qc

418-435-3681

Ouvert tous les jours de 9h à 17h

LE MUSÉE DU QUÉBEC
présente à

BARCELONE

du 25 février au 31 mars 1999
à l'occasion de l'événement Québec a Catalunya

LE CORPS, LA LANGUE, LA PEAU, LES MOTS
(El cos, la llengua, les paraules, la pell)
ARTISTES CONTEMPORAINS DU QUÉBEC

au Centre d'art Santa Mònica
Rambla de Santa Mònica, 7 · 08001-Barcelone

Cette exposition est réalisée avec l'appui financier du ministère
de la Culture et des Communications du Québec et du ministère des Relations internationales du Québec

PARIS

du 20 avril au 10 juin 1999
dans le cadre du Printemps du Québec

ESPACES INTÉRIEURS
ARTISTES CONTEMPORAINS DU QUÉBEC

au Passage de Retz
9, rue Charlot - 75003 Paris

Commissariat général: Didier Prioul
Commissariat des expositions: Louise Déry
Commissariat à la section vidéo: Nicole Gingras

MUSÉE DU QUÉBEC 

Parc des Champs-de-Bataille, Québec (Québec), G1R 5H3 <http://www.mdq.org>

LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA PRÉSENTE



Robert Murray, *Saginaire*, 1979.

ROBERT MURRAY :

De l'atelier à l'usine

19 FÉVRIER - 2 MAI



Musée des beaux-arts
du Canada

National Gallery
of Canada

380, prom. Sussex, Ottawa (Ontario) 1 800 319-ARTS, <http://musee.beaux-arts.ca>

Canada

GALLERY 101 • GALERIE 101

236 Nepean Street
Ottawa, ON K2P 0B8
t (613) 230 2799
f (613) 230 3253
www.gallery101.org

29.04.99-06.06.99

Polymental David Blatherwick

McFadden's Flats Luanne Martineau

AVAILABLE • DISPONIBLE

image/duration: installations of the moving image

Curated and edited by Tim Dallett

Texts by Micheal Boyce, Barbard Godard,

Monique Langlois, Laura U. Marks,

Rob Shields, Will Straw. \$12.

MARION BORDIER, MOHAMED EL BAZ, CHANTAL GERVAIS,
CHARLES GOLDMAN, DIANE GOUGEON, GERMAINE KOH,
AERNOUT MIK, MARYLÈNE NEGRO, NADINE NORMAN, MITCH
ROBERTSON, SUSAN SCHUPPLI, MICHAEL SHAOWANASAI

In All the Wrong Places

13.05.99-21.11.99

Curator/commissaire: Sylvie Fortin

New works presented in various Ottawa locations. Check
www.cyberus.ca/~oag/wrong.htm for up-to-the-minute info.

Nouvelles œuvres présentées dans divers sites à Ottawa.
Voir www.cyberus.ca/~oag/wrong.htm pour renseignements.

The Ottawa Art Gallery | La Galerie d'art d'Ottawa
2 Daly, Ottawa, Ontario K1N 6E2 (613) 233-8699

oag GAO

Ian Carr-Harris
 Andrew Forster
 Sylvie Fortin
 Mark Gomes
 Vera Greenwood
 Gwen MacGregor
 Marcus Miller
 Richard Purdy
 Ineke Standish

OTTAWA: 07.03.99 - 28.03.99

Securespace, 2720 Queensview
 Info: 819-595-2857

MONTREAL: 07.04.99 - 25.04.99

National MS, Pl. Bonaventure, 888, rue St-Antoine o.
 Info: 514-274-6856

TORONTO: 08.05.99 - 30.05.99

Queen West Self Storage, 21 Ossington
 Info: 416-533-6504

MOVING & STORAGE IS PRESENTED BY THE ARTIST'S COLLECTIVE HOLD. THE GENEROUS SUPPORT OF THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS, THE ONTARIO ARTS COUNCIL, THE CITY OF OTTAWA, THE REGIONAL MUNICIPALITY OF OTTAWA-CARLETON, THE TORONTO ARTS COUNCIL AND OF PACART IS GRATEFULLY ACKNOWLEDGED.

Moving & Storage

Jay Rosenblatt
 Human Remains & The Smell of Burning Ants
 two films
 March 31 - May 1

Lesbian Gay Bi Youth Line
 Annual Art Auction
 April 8 - April 11

Nobuo Kubota
 Mouth Mechanics
 solo performance
 Wednesday, April 14 at 8 pm

Lucy Gunning
 Climbing Around My Room
Sylvie Belanger
 Le Silence du Regard
 two installations co-presented with
 Images Festival of Independent Film and Video
 April 16 - May 5

KIT
 installation
 May 19 - June 19

CALL FOR SUBMISSIONS
Time-based Art: 15 March, 1999
Visual Art: 1 April, 1999

YYZ acknowledges the support of The Canada Council; the Ontario Arts Council; and the City of Toronto, through the Toronto Arts Council.

YYZ Artists' Outlet
 401 Richmond Street West
 Suite 140 Box 61
 Toronto, Canada M5V 3A8
 tel/416.598.4546 fax/416.598.2282
 yyz@interlog.com/~yyz

YYZ

Linda Covit

Hearing the Forest

March 25 to May 23, 1999
 Curated by Carolyn Bell Farrell

FLEX...

starting spring 1999
 an ongoing program
 of site-works at the
 Bathurst Jewish Centre
 ...proposals welcome!

The Koffler Gallery

Koffler Centre of the Arts
 4588 Bathurst Street
 Toronto Ontario
 Canada M2R 1W6
 tel (416) 636-1880 x268
 fax (416) 636-5813

Art Gallery of York University

Diana Thater

The best sense is the nonsense
 February 10-April 4

MFA Thesis Exhibitions

Tim Brennan: Collision
 April 12-16

Shawn Bailey: Pills (tentative)
 April 19-23

Robin Collyer

Photographs
 May 12-June 27
 Concurrent exhibition at the Goethe-Institut, Toronto

Art Gallery of York University
 N145 Ross Building
 4700 Keele Street
 Toronto, Ontario, M3J 1P3
 tel 416.736.5169

COLIN DARKE - COMMS

January 23 - March 14, Gairloch Gallery

THE NIGHT HAS A THOUSAND EYES

Keith Piper and Ramona Ramlochand

February 20 - April 11, Centennial Gallery

Opening Friday February 19, 7:00 to 9:00 p.m.

Artist and Curator's Talk February 23, 7:30 p.m.

LES FLEUVES INVISIBLES

Raymonde April

April 17 - May 27, Gairloch Gallery and

April 17 - June 6, Centennial Gallery

Opening Friday April 16, 7:00 to 9:00 p.m.

Artist and Curator's Talk April 16, 7:30 p.m.

CENTENNIAL GALLERY
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY
1306 Lakeshore Road East

oakville galleries

OFFICES
1306 Lakeshore Road East
Oakville, Ontario
Canada. L6J 1L6

Tel (905) 844-4402
Fax (905) 844-7968

WAR ZONES

April 17- Sept 26

Curated by Karen Henry and Karen Love
Organized by Presentation House Gallery

Siting Conflict

April 17 - May 30

Presentation House Gallery

Present Tense

May 15 - June 26

Contemporary Art Gallery
Artspeak Gallery

June 5 - July 3

Access Gallery

Bearing Witness

June 5 - July 18

Presentation House Gallery

July 14 - Sept 26

Vancouver Art Gallery

Sponsored by Janice Dillon and David Gibbons, The Royal Bank, Preferred Service Customs Brokers, VanCity Savings Credit Union, The Hamber Foundation, The Leon & Thea Koerner Foundation, The Vancouver Sun, the Province of British Columbia through the British Columbia Arts Council, The Vancouver Foundation and The Canada Council for the Arts.

Presentation House Gallery

tele: 604 986 1351 fax: 604 986 5380 email phgallery@imag.net www.presentationhousegall.com



TRUCK 815 FIRST STREET SW CALGARY AB
WWW.BITTERMEN.COM/TRUCK/PARACHUTE

CONTEMPORARY Art Gallery

VIKKY ALEXANDER

Vaux-le-Vicomte Panorama

feb 6 - mar 20

JAYCE SALLOUM

22 oz. Thunderbolt

mar 27 - may 8

WAR ZONES

Present Tense

may 15 - june 26

Organized by Presentation House Gallery

555 Hamilton St. Vancouver BC Canada V6B 2R1
e-mail: cag@axionet.com

Tel: 604 681-2700
Fax: 604 683-2710

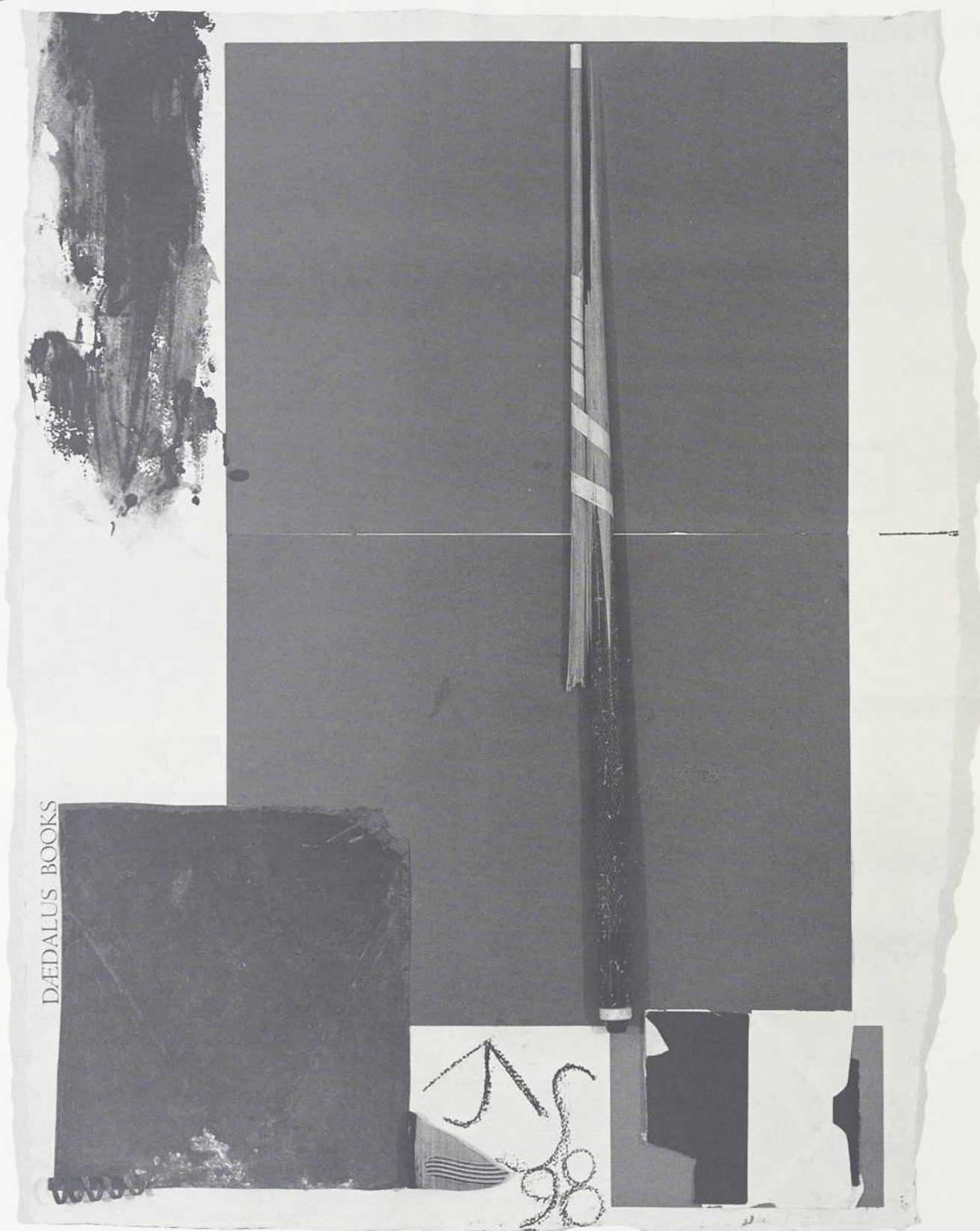
The Contemporary Art Gallery gratefully acknowledges the financial support of the Canada Council for the Arts, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the BC Arts Council, and our members.



THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS
SINCE 1957

LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957

JOHN A. SCHWEITZER



Of Porphyry · Du Porphyre

RECENT COLLAGES · JAMES MILLER, CURATOR · 26 MARCH - 25 APRIL 1999
The INAUGURAL EXHIBITION · BANK of MONTREAL ALUMNI WESTERN CENTRE
UNIVERSITY of WESTERN ONTARIO · 1163 RICHMOND STREET, LONDON, ONTARIO



ART1999 **CHICAGO** AT NAVY PIER

**The Seventh Annual Exposition of International
Galleries featuring 20th Century Art**

MAY 7-11, 1999

Festival Hall, Navy Pier, Chicago

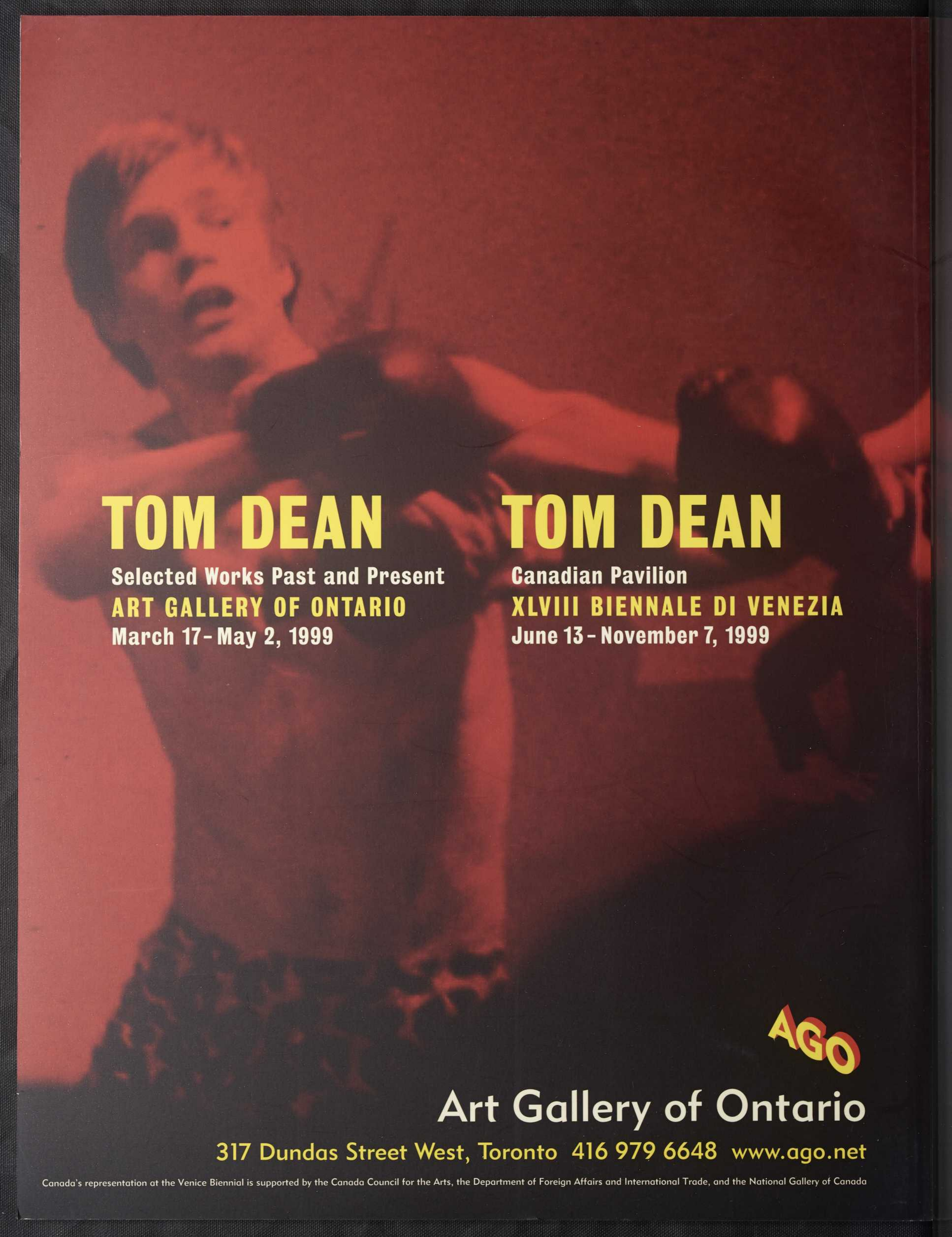
Vernissage '99

Opening night benefit for the Museum of Contemporary Art, Thursday, May 6, 1999

Information

Thomas Blackman Associates, Inc., 230 West Huron Street Chicago, Illinois 60610
312 587 3300 ph 312 587 3304 fx info@artchicago.com <http://www.artchicago.com>





TOM DEAN

Selected Works Past and Present
ART GALLERY OF ONTARIO
March 17 - May 2, 1999

TOM DEAN

Canadian Pavilion
XLVIII BIENNALE DI VENEZIA
June 13 - November 7, 1999



Art Gallery of Ontario

317 Dundas Street West, Toronto 416 979 6648 www.ago.net

Canada's representation at the Venice Biennial is supported by the Canada Council for the Arts, the Department of Foreign Affairs and International Trade, and the National Gallery of Canada