

6337 con

Para-para-

022

IV V VI 2006

gratuit _ free

art contemporain _ contemporary art

Page 2

Christina Bazatavicius
> RODNEY GRAHAM / A GLASS OF BEER AND OTHER WORKS, Lisson Gallery, London

Julien Bismuth
> CHRISTOPHER WILLIAMS / FOR EXAMPLE: DIX-HUIT LEÇONS SUR LA SOCIÉTÉ INDUSTRIELLE (REVISION 4), David Zwirner, New York

Page 3

Jean-Pierre Cometti
> L'ARCHITECTURE DE WITTGENSTEIN / LA MAISON DE MARGARET, galerie Moxopolis, Montréal // COLLOQUE - WITTGENSTEIN, L'ART ET L'ARCHITECTURE, Centre Canadien d'Architecture, Montréal

Page 4

Thomas Strickland
> ANA REWAKOWICZ / DRESSWARE AND OTHER INFLATABLES, The Foreman Art Gallery, Bishop's University, Lennoxville

Joana Hurrado
> TEMPS DE VIDÉO 1965-2005, CaixaForum, Barcelona

page 6

Frédéric Maufras
> 9^e TRIENNALE BALTIQUE D'ART INTERNATIONAL, CONTEMPORARY ART CENTER, VILNIUS // 1^{er} TRIENNALE DE TURIN LA SINDROME DI PANTRAGUEL / THE PANTAGRUEL SYNDROME, Turin

Marie-Eve Beaupré
> JEFF WALL / PHOTOGRAPHS 1978-2004, Schaulager, Bâle

Page 7

Nathalie Delbard
> DIAS & RIEDWEG / LE MONE INACHEVÉ, centre d'art Le Plateau, Paris

Mark Schilline
> THIS MUST BE THE PLACE: VERA FRENKEL, DAVID ROKEBY, NELL TENHAAF AND NORMAN WHITE, InterAccess Electronic Media Arts Centre, Toronto



RODNEY GRAHAM, TORQUED CHANDELIER RELEASE, 2004, 35MM SILENT COLOUR FILM, 5 MIN. PURPOSE BUILT PROJECTOR, SCREEN: 305 x 183 CM; PHOTO COURTESY LISSON GALLERY, LONDON.

Rodney Graham

A Glass of Beer and Other Works

Lisson Gallery

London

October 19 – November 23

Rodney Graham's latest show at the Lisson Gallery reveals the artist's skilled refinement at overlaying disparate cultural references within the same work. This most recent solo exhibition features an endless line-up of borrowed influences—from recreations of scientific thought-experiments, to self-portraits inspired by kitsch pub décor, and a sculptural homage to Elvis memorabilia. Irrespective of the medium that Graham works from, his practice is characterized by its intellectual rigour and the unique way that he re-appropriates everyday cultural materials that resonate within our collective consciousness.

Graham recasts such a multiplicity of source material within each individual work so that it becomes difficult to draw connections between these incongruous self-contained worlds. As there is no limit to the themes that he might explore, most critics tend to focus on his approach, or more particularly on the way that he revisits strategies grounded in Conceptual Art through a research-based methodology and ongoing preoccupation with circularity. While his recent work reinforces this interest in non-linear structures of knowledge, it also explores the performative nature of both "readymade" cultural artefact as well as the artist's own unfixed identity.

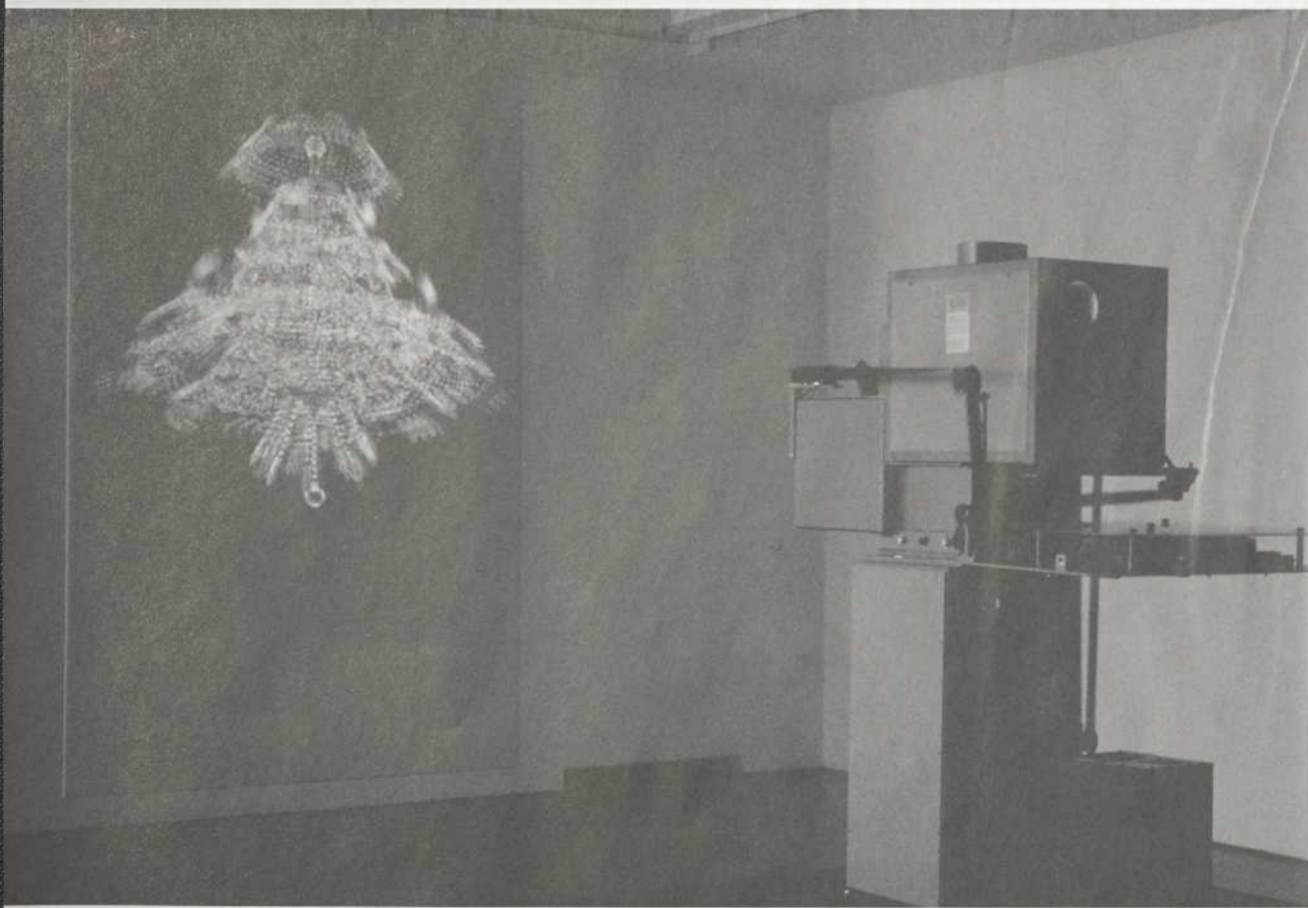
One of the highlights of this show is a hypnotic silent film entitled *Torqued Chandelier Release* (2004), which was inspired by an experiment developed by Isaac Newton to illustrate theories of motion. Originally, a bucket of water was hung from a rope, wound up and released. In Graham's work, it is replaced by a lavish crystal chandelier shot at twice the normal speed. The never-ending footage of the chandelier rotating on its own axis is at once seductive, crisp, and completely disorienting. Suspended from above by an unknown force and positioned against a neutral backdrop, the everyday object spins in an atemporal vacuum. This dizzying movement nearly blurs the object into abstraction, giving its sparkling crystal droplets a hard-edged Minimalist aesthetic. Only the technology generating the moving image interrupts the spellbinding effect of its rotation. A sizeable projector is positioned in the centre of the gallery and obtrusively emits a loud sputtering sound. This constant disruption exposes the artifice of the cinematic experience and keeps the viewer's field of perception visible at the forefront of the encounter.

The decision to use a chandelier was inspired by the artist's memories of a near-impale scene from the

it passes for an untouched readymade characterized by its cold detachment, a quality that recalls the aesthetics of Minimalism and Conceptual Art. However, Graham instils this ubiquitous object with a larger-than-life personal history. The door was sold at an auction in Las Vegas in 1999 along with other private items such as Elvis's bible, Texaco credit card, and handgun. By remaking the object in as valuable a material as silver, the artist metonymically intensifies the legendary status of its owner by turning the vestiges of his everyday life into a tribute. The ordinary takes on an exaggerated preciousness, which dislocates it from reality by transforming it into an ornate conduit for myth-making.

The way that both of these new works reconsider the readymade teases out a distinct performative dimension to Graham's practice. However, it is through his series of self-portraits, hung in a separate part of the gallery upstairs, that the artist literally enacts the performativity of identity. His series *The Glass of Beer* (2005) is comprised of four framed mirrors each with silk-screened images of the artist costumed in a mariachi outfit sitting next to his beer. The light-hearted tone and composition are inspired by a Manet painting entitled *Le Bon Bock* (1873), which features a bearded elderly man proudly drinking a pint. Graham's use of mirrors explicitly alludes to pub décor by mimicking a recognizable style commonly used in bars as beer advertisements. The most striking facet of this work is the multiplicity of approaches that the artist has taken towards effacing his own individuality.

Similar to Andy Warhol's notorious anti-portraits, this series uses the logic of repetition and the visual language of commodity culture to create a complete dispersal of subjectivity. Graham's garish use of oversaturated colours through the silk-screening process further emphasizes the (re)presentation of the artist's body as pure surface. The mirrors are also installed across three different walls in a box-shaped room, which encloses the viewer within the series. Like Robert Morris's mirrored cubes, these mirrors absorb, fracture, and reflect back partial views of the visitor's body, thereby offering a fragmentary and two-dimensional portrait of the visitor contained within each self-portrait. In this moment, the spectacle of looking colludes with the portrait, and the image of artist and viewer are both momentarily drained of any claim to interiority.



RODNEY GRAHAM, *TORQUED CHANDELIER RELEASE*, 2004, 35MM SILENT COLOUR FILM, 5 MIN, PURPOSE BUILT PROJECTOR, SCREEN: 305 x 183 CM; PHOTO COURTESY LISSON GALLERY, LONDON.

1952 film *Scaramouche*. This electrical object dramatizes the experiment and links back to his earlier film-based light events such as *Two Generators* (1984) and *Coruscating Cinnamon Granules* (1996). These endeavours suffused the banality of the everyday with a theatricality that bordered on the absurd. The luminosity of the chandelier also takes on a richer meaning when related back to Newton's status as a central thinker during the age of Enlightenment. Within this context, the chandelier takes on the dual role of recreating a historic experiment as well as cleverly personifying the illumination of the mind through thought.

Displayed alongside this film is a seemingly unrelated sculptural work entitled *Screen Door* (2005), which haphazardly leans against the gallery wall. This sculpture, cast in pure silver, is a replica of Elvis Presley's aluminium back screen door, which was removed from his mansion in Graceland. Both the title and the unassuming position of the work conceal its extravagances. From a first glance,

Graham's interest in using his own body to stage fictitious personae is yet another recurring theme in his work which is developed in past film works such as *City Self/Country Self* (2001). When costumed in an external identity, Graham's own subjectivity becomes entirely masked by the character role that he assumes. It is only through the re-working of almost forgotten cultural relics that nostalgic moments are shared, and the artist's own personal obsessions begin to emerge. The only predictable aspect of Rodney Graham's work is that he will continue to find new ways to playfully invert the viewer's expectations. > CHRISTINA BAZATAVICIUS

The author is an art historian who currently works as an assistant curator at Tate Britain in London.

Christopher Williams

For Example: Dix-huit Leçons sur la Société Industrielle

(Revision 4)

David Zwirner

New York

January 11 – March 1



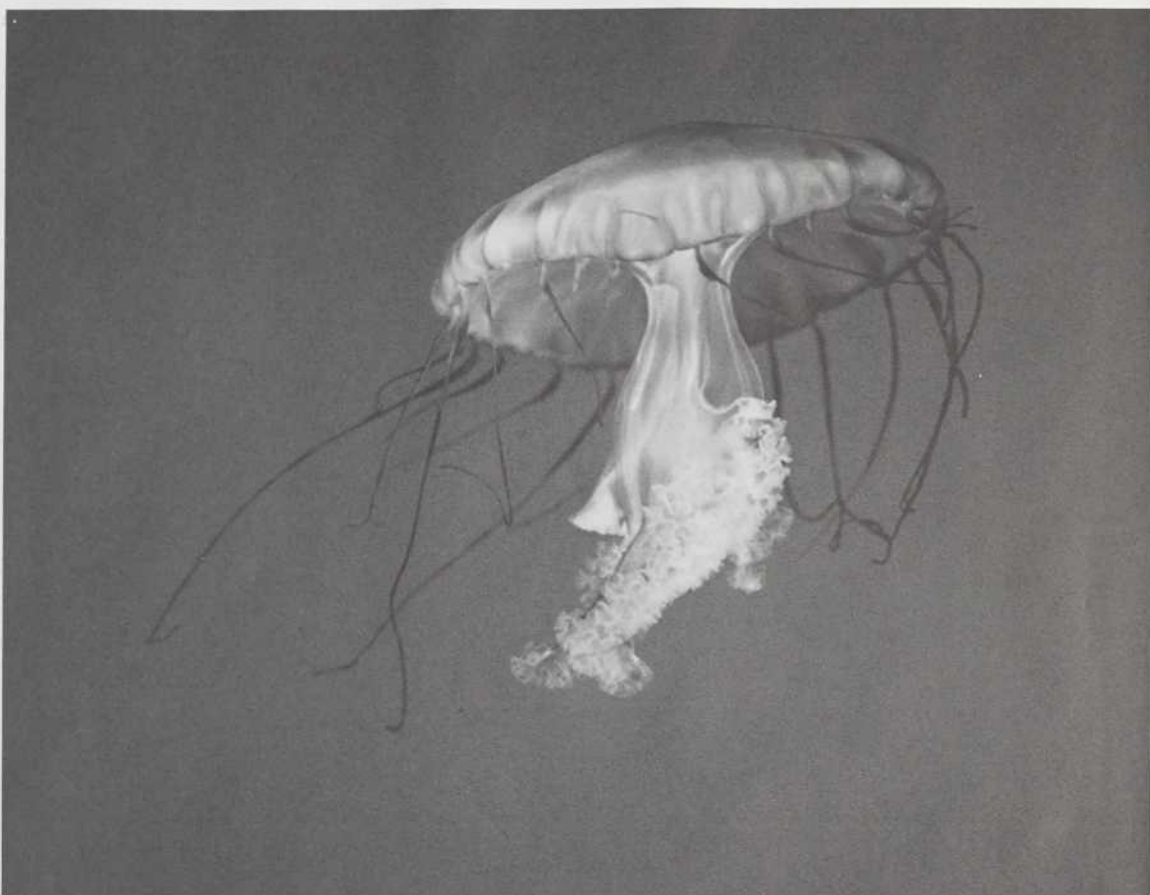
CHRISTOPHER WILLIAMS, *MODEL #105M – R59C, KESTONE SHOWER DOOR, 57.4" x 59" / CHROME / RAINDROP, SKU # 109149, # 96235, 970 – 084 – 000 (MEIKO), VANCOUVER, B.C. WEDNESDAY, APRIL 6, 2005 (NO. 2), 2005, GELATIN SILVER PRINT, 40.6 x 50.8 CM; CHRISTOPHER WILLIAMS, *KIEV MC ARSAT (ZODIAK-8) 30MM, F3.5, 1:3.5, PRODUCT APERTURE F/3.5, SERIAL NUMBER 870701, MEDIUM FORMAT CAMERA LENS, DOUGLAS M. PARKER STUDIO, GLENDALE, CALIFORNIA, AUGUST 4, 2005, 2005, GELATIN SILVER PRINT, 40.6 x 50.8 CM; PHOTOS COURTESY DAVID ZWIRNER, NEW YORK.**

Christopher Williams's new exhibition at the David Zwirner Gallery in New York is the fourth in a series of "revisions" of his new body of work. The title is taken from Jean-Luc Godard's 1967 film *Two or Three Things I Know About Her*. Numbers figure prominently in the various titles that are attached to these works. While this is the fourth revision of Williams's eighteen lessons on industrial society, the wall at the entrance of the main gallery bears the additional title "Program²⁸." The invitation card bears a reproduction of one of the images from the show, a Kiev camera lens. A constellation of numbers surrounds the image; each is linked to a different part of the lens. Yet, instead of a description of the parts in question, one can read a short sequential text written by Williams, of which this is the conclusion: "... 28. Cartridge Replacement Unit 29. Release 30. Release 31. Release 33. Release 34. Release 35. Release 36. Release 37. Reread this program again and again and again, become the author, correct it and repeat it, distribute it, and when we are all its authors, the old world will crumble to make way for ... 38. Release 39. Release 40. 69., 70., 71. 72. ..."

This citation contains several significant connections with works in the exhibition. First of all, like the parts of the text, the images are linked by repetitions, yet distanced from one another by processes of interruption or displacement. Also, the show is similarly tinged with a strain, however curtailed or wistful, of late 1960s Marxism (the key date here is the one that is absent from the list of numbers that concludes the text: 68). The objects and references in Williams's photographs are, for the most part, from the late 60s and early 70s, an epoch whose political, theoretical, and aesthetic terrain he mines with the assiduity of an archivist or a collector. In spite of its alternate title, however, this exhibition is anything but programmatic in structure. Instead, the works are held together by a fragile weave of elliptical connections and veiled reverberations. In this respect, what the viewer is asked to read, reread, distribute, and become the author of is a "program" that he first has to excavate, and whose blanks he can fill with his own set of connections and conclusions.

The show is organized in a manner conducive to the simultaneous evocation and disruption of connections between the individual works. There is a series of shots of the same woman: two black-and-white shots of her showering, and two colour images of her wrapped in yellow bath towels. There are several photographs of photographic cameras and lenses, mostly of the Soviet-made Kiev 88. There are three images of a French Velosolex motorized bicycle. There are three photographs of a different woman with her hair done up in large yellow curlers. The rest of the images are of a yellow German "Packset" shipping box, a flower stall in Cologne, a decrepit modernist building in Lodz, a brochure (in German) for the Romanian Dacia 1300 car, a jellyfish, a pile of fake corn, and the stacked shutters of a Jean Prouvé Tropical House prototype. All of the colour images (with the exception of the Prouvé shutters) prominently feature elements in a similar shade of Kodak yellow. The two colour images of the model and the image of

CHRISTOPHER WILLIAMS, PACIFIC SEA NETTLE, CHRYSAORA MELANASTER, LONG BEACH AQUARIUM OF THE PACIFIC, 100 AQUARIUM WAY, LONG BEACH, CALIFORNIA, AUGUST 9, 2005, 2005, GELATIN SILVER PRINT, 40.6 x 50.8 CM; PHOTO COURTESY DAVID ZWIRNER, NEW YORK.



the stacked artificial corn include a "Kodak Three-Point Reflection Guide," also from 1968. Several of the images (the corn, the Kiev camera, the "Packset" box) are dye-transfer prints, an almost obsolete yet highly prized printing method that was phased out by Kodak in 1995.

If Kodak features prominently as a reference point, other connections can also be drawn between these images. Thus, the Kiev camera and the Dacia 1300 car were both products that emerged out of a curious exchange between Eastern and Western European countries in the post-war period. While the Kiev camera was purportedly made by the Soviets with the aid of plans and machinery stolen from the Germans in 1945 (also used by Hasselblad to develop its camera), the Dacia was made in Romania, using the designs for the Renault 12 car, in collaboration with the French carmaker. As a perfunctory Internet search reveals, the Dacia car, the Kiev camera, the Velosolex, the Prouvé prototype, and even dye-transfer prints, have all become prized collector's items, in part because of their obsolescence. One could define the dominant themes of the exhibition as obsolescence and displacement. While Williams's foregrounding of the former may be informed by a Benjaminian recognition of the "revolutionary energies that appear in the outmoded," (Walter Benjamin, "Surrealism," *Selected Writings: Vol. II*, p. 210) his interest in the latter is an essential and long-standing component of his work.

For one, the objects photographed in this exhibit all testify to processes of displacement: from the duplication of industrial designs noted above, to the circulation of products. As an example, the French-made Velosolex 2200 is borrowed from a private collection in Vietnam. The building in Lodz evokes countless other constructions from the same period the world over. Other forms of displacement include the acts of appropriation staged by the artist, as well as the slight deviations in his otherwise meticulously staged reconstructions. The model for the shower photographs was found using a slightly modified version of Jacques Tati's casting call for the main actress in *Playtime*. While the photographs of the model faithfully imitate 1960s commercial photography, small details were preserved to disrupt the illusion, from the unretouched wrinkles and moles on her face, to a small soapy drip on her neck in one of the images. The Dacia brochure is beautifully reproduced, yet turned on its side. The black Velosolex is shot against a dark black background, so as to almost disappear within it. In the corn photograph, it appears as though the negative has been flipped, for the lettering on the reflection guide is upside-down and backwards.

Alongside these deliberate "errors," Williams has recourse to various forms of reflexivity. Thus, the artificial corn was not only made in part from corn products, but was also shot using photographic materials made from corn derivatives, which is a reference to the massive promotion of corn by the U.S. government in the post-war era. There is also an obvious sense of reflexivity at work in Williams's references to the photographic medium and its history. On another note, his photographs mostly re-present objects and processes that are at a similar temporal remove from the contemporary viewer, forming an aesthete's archive of the post-war period. If Williams often targets artefacts from this period, it is precisely because of their relevance to the contemporary viewer. These objects allow him to reference earlier, and at times simpler (and thus more legible) forms of the very processes of exchange, consumption, appropriation, and standardization that subtend today's global economy. Moreover, these citational procedures are undercut and displaced by compositional strategies reminiscent of post-war avant-garde art, as the reference to Godard makes clear. This is not to say that Williams directly appropriates artists like Godard, but rather that his work engages the viewer in a similar form of complexity. In so doing, Williams, far from being nostalgic, is instead being more "relevant" than a great number of artists working today. By making works that demand close reading and rereading, he poses a resistance to the increasingly distracted consumerism of contemporary art viewing. Yet, and in spite of its intricate sub-text, his art neither illustrates a thesis, nor defends a program. Instead, it invites its viewers to confront the issues and questions he is addressing on their own terms, by way of carefully staged encounters with the prophetic remnants of the recent past. > JULIEN BISMUTH

The author is pursuing doctoral studies in the Comparative Literature Department at Princeton University. jbismuth@princeton.edu

L'architecture de Wittgenstein / La maison de Margaret

13 octobre - 16 novembre Galerie Monopoli Montréal

Colloque « Wittgenstein, l'art, l'architecture »

12-14 octobre Centre Canadien d'Architecture Montréal

Ludwig Wittgenstein est l'auteur d'une œuvre, pour une large part posthume, dont on connaît l'intérêt philosophique. De 1926 à 1928, il a aussi construit une maison, à l'intention de sa sœur Margaret, avant de retourner définitivement à Cambridge pour enseigner la philosophie. Quelle place occupe-t-elle dans sa philosophie? Jusqu'à quel point rencontre-t-elle les questions qui en ont marqué l'évolution et le cheminement?

Associée à un colloque sur la philosophie de Wittgenstein qui s'est tenue au Centre Canadien d'Architecture à Montréal en octobre 2005, l'exposition organisée par Céline Poisson à la Galerie Monopoli se proposait moins de répondre à ces questions que de montrer les deux faces complémentaires du travail de Wittgenstein et de donner à Margaret la place qui lui revient dans la réalisation de cette maison qu'elle habita

jusqu'en 1958. Le titre : « L'architecture de Wittgenstein / La maison de Margaret » est l'expression de ce dessein; il s'illustre dans la conjugaison de deux espaces, respectivement dédiés à l'édifice que Wittgenstein conçut et construisit avec la collaboration de Paul Engelmann et de Jacques Groag, tous deux élèves de Loos, et à l'usage qu'en fit Margaret dès l'instant où elle s'y installa.

La décision qui conduisit Margaret à en confier la construction à son frère et à en suivre les étapes ne serait pas compréhensible sans la complicité qui existait entre eux. La maison de la Kundmannngasse est en effet connue, depuis son acquisition par l'Ambassade de Bulgarie en Autriche en 1975, dans un état de quasi-nudité qui n'en donne qu'une représentation formelle ou abstraite, à mille lieux de l'idée que Wittgenstein se faisait de l'art ou de l'architecture. Les belles photographies de Bernhard Leitner, présentées dans le premier espace sur lequel s'ouvrait l'exposition permettaient à coup sûr d'apprécier les choix de Wittgenstein, la pureté des lignes, le jeu des ouvertures et la continuité qui marquent l'agencement intérieur global. Mais les images de cet édifice, dont on a également dit la parenté avec l'architecture de Loos, s'enrichissaient ici des photographies qui, dans l'« espace Margaret », en révélaient les aménagements, le mobilier et la décoration. Un tel « intérieur » peut surprendre par ce qu'il doit à un temps, à une époque dont le bâtiment, dans sa nudité, paraît être détaché. Mais, Wittgenstein était suffisamment convaincu du rapport de l'architecture au temps et à un mode de vie pour qu'il soit permis de placer son propre « travail » sous un éclairage complémentaire.

L'appréciation qui lui vient à l'esprit lorsqu'il écrit par exemple dans ses carnets (*Remarques mêlées*, Flammarion, 2002) : « La maison que j'ai faite pour Gretl est décidément le produit d'une finesse, le produit de mes bonnes manières, l'expression d'une grande compréhension (pour une culture, etc.) Mais la vie originelle, la vie sauvage qui cherche à déverser son trop-plein, cette vie-là lui manque. On pourrait aussi bien dire qu'il lui manque la santé (Kierkegaard). (Plante de serre) » - cette appréciation dit assez clairement ce que son travail d'architecte doit à un esprit qu'il partageait avec sa sœur, et qui s'exprime aussi, plus généralement, dans ses goûts sur l'art.

À cet égard, on se demandera peut-être dans quelle mesure l'intérêt d'une exposition consacrée à l'architecture de Wittgenstein n'est pas essentiellement documentaire; dans quelle mesure elle ne témoigne pas surtout en faveur de ses goûts, ceux de cette « Cacanée » dont Ulrich, dans *L'Homme sans qualités*, suggère avec nostalgie qu'elle était peut-être « un pays pour génies ». Sans doute faut-il toutefois prêter attention à un autre paradoxe - au-delà des deux visages préalablement évoqués de la maison -, susceptible de nuancer une telle appréciation. À quelques exceptions près, dont son admiration pour Loos fait partie, Wittgenstein s'est désintéressé de ses contemporains. Son père, ses sœurs ont soutenu et encouragé plus d'un artiste d'alors; ses goûts propres ne l'ont pourtant pas conduit à se montrer réellement

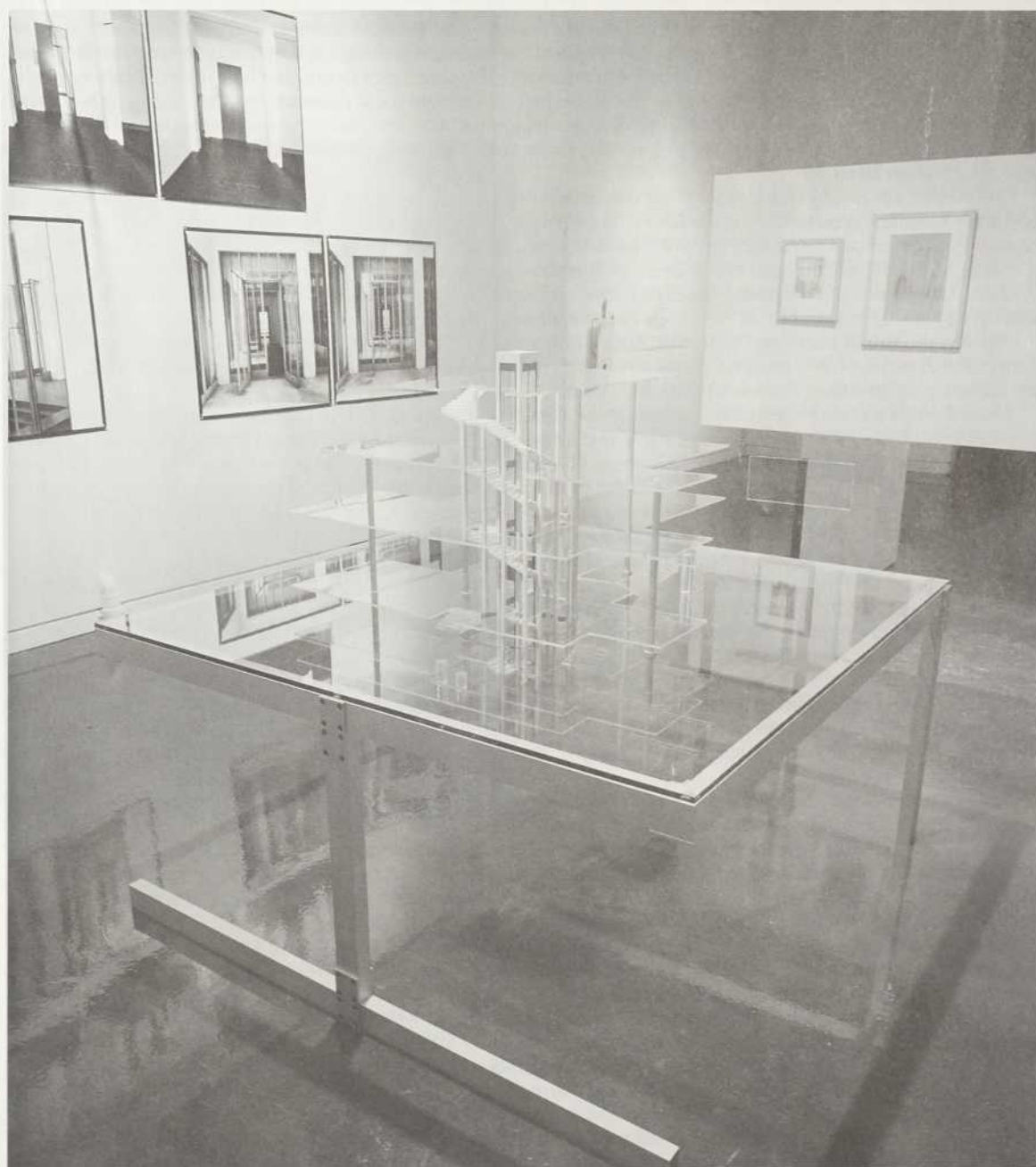
attentif, de manière positive en tout cas, à ce que la culture austro-hongroise a produit de plus neuf au tournant du xx^e siècle et jusqu'à la fin de l'Empire. Toutefois, *a contrario*, son œuvre philosophique offre des ressources inattendues pour qui s'intéresse aux mutations qui ont marqué l'art du xxe siècle dans ses aspects les plus originaux. La raison en est essentiellement dans les moyens que Wittgenstein nous offre de débarrasser notre représentation de l'art d'un vieux fond de brume, là où nos démarches exigent, pour être comprises, d'être placées en plein jour. Je ne peux m'attarder ici sur ce point, mais ce que la pensée de Wittgenstein présente à cet égard de complexe et de singulier justifie certainement un autre aspect de l'exposition que j'ai volontairement laissé de côté jusqu'ici, et qui a conduit Céline Poisson à choisir une mise en perspective contemporaine, et non exclusivement historique, en faisant appel à deux artistes : Angela Grauerholz et David Tomas.

La vidéo d'Angela Grauerholz et l'installation de David Tomas se conjuguaient aux documents, ainsi qu'aux textes qui les accompagnaient, en leur offrant un contexte qui leur permettait d'en relativiser le sens et de se soustraire ainsi à leur seule insertion historique. La première, projetée dans l'« espace Margaret », s'ouvrait lui-même sur la reproduction d'une porte à échelle réelle de la maison, était conçue à partir d'un thème musical évoqué par Wittgenstein dans ses *Remarques mêlées* : « *Appassionato* ». Dans l'« espace Wittgenstein », sur lequel se découpait la porte, l'installation de David Tomas réfléchissait l'escalier et la cage d'ascenseur de la maison, dans le prolongement d'une première maquette qui rappelait cette note de Wittgenstein : « Souviens-toi de l'impression que t'a faite une bonne architecture, l'impression d'exprimer une pensée. Elle aussi, on aimerait la suivre du geste. » L'ensemble épousait ainsi opportunément les contrastes, voire les tensions, de la pensée de Wittgenstein, ces contrastes dont la maison est précisément un élément, un « geste » qu'elle nous invite encore à suivre.

Le colloque, également organisé par Céline Poisson, était consacré à la pensée de Wittgenstein dans sa relation avec l'art et l'architecture. L'exposition, réalisée avec le concours d'Isabelle Corriveau à la Galerie Monopoli de Montréal, a été constituée à partir de documents d'archives prêtés par Françoise et Pierre Stonborough, d'une documentation visuelle tirée de l'ouvrage de Paul Wijdeveld, *Wittgenstein Architect* (MIT Press, 1994), d'une maquette de la maison produite par l'Atelier Dédale, ainsi que des œuvres d'Angela Grauerholz et Réjean Myette, Bernhard Leitner et David Tomas, avec un livret de Dan Ursachi et Céline Poisson. La maison fut confisquée par les nazis en 1941, puis par l'Armée rouge. Depuis 1975, elle est la propriété de la Bulgarie qui y a installé ses services culturels. > Jean-Pierre Cometti

L'auteur enseigne l'esthétique à l'Université de Provence et est professeur invité à l'Université du Québec à Montréal. Il a notamment publié l'ouvrage *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie* (2004, PUF).

jean-pierre.cometti@up.univ-mrs.fr



« L'ARCHITECTURE DE WITGENSTEIN / LA MAISON DE MARGARET » (VUE DE L'EXPOSITION), 2005. AVANT-PLAN : DAVID TOMAS, CHAISE ROUGE, 2005; ARRIÈRE-PLAN : BERNHARD LEITNER, SÉRIE DE PHOTOGRAPHIES; PHOTO, MATTHIEU BROUILLARD, REPRODUCTION AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES.



Ana Rewakowicz | Dressware and Other Inflatables

The Foreman Art Gallery

Bishop's University

Lennoxville

Québec

November 23 – January 21

For Ana Rewakowicz, notions of the self in relation to personal and social identity, as well as adjustments to these boundaries, are informed by technology and the physical environment as much as they are by the social and the political. The exhibition "Dressware and Other Inflatables" asks the participant to imagine how material culture might collude with the individual to inform identity and, in the process, reorient social relationships. Can belonging be located in complex mediations between the body, individuals, and groups? Can temporary environments compel the subject to activate relationships that take place purportedly in the realm of fixed places and stable masses of monumental sculpture and architecture?

The exhibit, curated by Gaetane Verna, is comprised of the artist's exploration into the possibilities of inflatable materials. Combining materials such as latex rubber, polyurethane, solar panels, zippers and fans, she offers the participant five constructed mobile art forms and sketches for nomadic prototypes, including *The Life Saver Dress* (digital drawing, 2003–05) and *The Parachute Dress* (digital drawing, 2003–05). The use of inflatable technology recalls the futuristic projects of the London-based collective archigram and the French group Utopie. Searching for practical solutions for social architecture in the 1960s and 70s, these groups viewed pneumatic structures as buoyant options for democratic urban planning. In Rewakowicz's engagement with past critiques of urban stability and permanence, she draws upon her personal relationship with places she has inhabited and places she has visited, thereby encouraging an intimate relationship with the exhibit.

Located on an axis with the gallery entrance is the door to *Inside Out* (2001). In this piece signifiers of home such as doorknobs, divided window panes, and wall and ceiling textures have been fastidiously recreated by painting on and peeling off latex rubber from the interior of a room. Remnants of the creative process are revealed in the pinch marks left by the hand of the artist along the seams of the rubber room. Here, in the effort of the hand to recreate the texture of home, the image of home itself is revealed as a precarious construction. The inherited notions of stability and permanence brought forward by iconic images of turkey dinners, the hearth, and family, which are foregrounded by architectural signifiers, emerge as a contradiction in the pathetic puffiness of the rubber room. The wobbly air-filled walls bulge and distort the iconic image, and one wonders if it will burst or collapse. The notion of connection between people and place that the western image of home laments is in fact no longer available for occupation.

Across the gallery, opposite the *Inside Out* room is the cylindrical theatre. The theatre has no significant connections to familiar architectural manifestations; it is simply an air-filled tube with a zipper for an entrance and a bright orange pad on the inside. The absence of doorknobs, wall textures, and the traditional rectangular door signifying "entrance" encourages participants to make connections to each other and the moment without the image of home to frame the meaning and emotion of connection. With room for one, two, or maybe three people, the theatre exhibits a video of the artist's excursions into the public spaces of Mexico, Toulouse, Brussels, and Estonia in the *Sleeping Bag Dress* (Kimon Dress, 2003–05).

The video shows the dress converting into a small room in the form of a tube much like the theatre itself. In the video the artist invites strangers to become guests simply by moving from the public realm to the semi-private space of the dress/room. Back in the theatre, partially removed from solid and permanent architecture, the viewers can expand their understanding of enclosure, and experience a collapse in their own notion of inside versus outside. The immersive experience of the *Sleeping Bag Dress* video (2003–05) inside the tube theatre temporarily separates viewers from the gallery space, thereby pushing them beyond socially regulated boundaries.

Rather than standing as a representation of stable, inherited identities, Rewakowicz's encounter with technology reflects the complex and fluid mediations between the social, biological, and technological worlds. Entering and exiting the theatre through the portal results in a slight collapse, a deformation of the tube as it loses air into the gallery space. In between the inflatable prototypes, the intermittent whir of small engines, which ensure the vital presence of air in the pneumatic structures, seeps unobtrusively into the experience. The sounds repeat, emerging in the consciousness of the participant as a soothing reminder of technology at work, much like the sound of a refrigerator confirms the extension of food. A visual interpretation of the quiet machines is muted by white boxes that hide the workings of their interiors, yet one is aware that the sound supports a vulnerable and unstable Utopia.

The tenuous yet hopeful intersection is reformulated most effectively in Rewakowicz's *Uniblow Outfits* (2001). *The Uniblow* is an external latex body balloon with pumps for shoes. The idea is that the participant will put on the suit, walk around, and blow the suit up. On the wall next to the suit are pictures of people doing just that. The bright silver, yellow, and red suits contain people laughing and collapsing with exhaustion from the effort of inflating the

suits. Here a curious ecstasy is achieved through interaction with this device, an ecstatic moment organized and guided by the form of a mechanical surrogate. In the very act of walking a reciprocal feedback loop between the suit and the body occurs. Each step is recorded with a pulse of air from the foot pump; eventually air must be released by an accompanying valve for the relationship to continue. In this act of communion, the boundaries between the biological and the mechanical dissolve, and the ensuing delight could be seen as a process of prosthetic reorganization and enhancement; identity is momentarily shifted. In one of the pictures the suit has fallen face down away from the viewer; the participant having evacuated, the partially deflated bright-red outfit is tragically alone without its inhabitant, its own buoyant presence shifted.

According to Rewakowicz, her experiments attempt to "find answers to the questions of belonging and identity which [she] sees not as fixed states but as something fluid" (*Dressware*, Foreman Art Gallery, 2005, p. 5). "Dressware" proposes that identity is in constant flux; it is being shaped and reshaped in our interaction with the things around us. In recalling the technotopias of archigram and others, Rewakowicz imagines the liberating potential of technology, yet goes beyond a critique of the urban environment to engage the participant in a sensory cacophony that reorients one's physical boundaries and attachment to the stability of place. Taken together in a gallery, the experiments form a temporary village of possible architectures wherein each structure is a site to become acquainted with the drift of one's own mental or physical edges. The success of the exhibit emerges at the point of intersection between the visitor and the work, thereby confirming its thesis by demonstrating the constructive role of material objects in mediating identity, and imagining a built environment that is not predetermined by inherited visions, permanence, or stability. > Thomas Strickland

Thomas Strickland is an architect, curator, and graduate student at McGill University.

Temps de vidéo 1965–2005

Collection Nouveaux Médias du Centre Pompidou avec la participation de la Collection d'Art Contemporain Fundació

la Caixa

28 septembre – 8 janvier

CaixaForum

Barcelona

Toute sélection artistique peut être conçue comme une façon de réécrire l'histoire. C'est cette volonté qui a guidé la commissaire Christine van Assche, responsable du département des nouveaux médias au Centre Georges Pompidou à Paris, lors de la conception de «Temps de vidéo 1965-2005». Trente artistes et trente-quatre œuvres – dont deux provenant de la collection de la Fundació la Caixa – présentées en cinq grands axes : Télévision imaginaire, Recherches d'identité, De la bande vidéo à l'installation, Post-cinéma et Perspectives contemporaines. Cinq thématiques qui divisent l'ensemble comme les chapitres d'un livre d'histoire.

Un parcours qui remonte au début de la vidéo, donc, prétendument évolutif : de ses timides commencements à la télévision, son expansion vers l'installation et le cinéma, jusqu'à sa complète intégration dans le panorama contemporain. Or, réécrire l'histoire de la vidéo implique la reformuler, la penser autrement, ce que fait la commissaire en écartant l'approche chronologique. Aussi, ce qu'il y a de plus intéressant dans cette sélection, c'est le choix d'œuvres et d'artistes révélateurs, voire exemplaires, qui posent des questions touchant des problématiques artistiques de tous les temps. Parce que le temps de la vidéo n'est pas seulement son âge, et surtout



ANA REWAKOWICZ, *SLEEPING BAG DRESS PROTOTYPE*, 2004, TALLINN, ESTONIA; PHOTO MAJA KUZMANOVIC, COURTESY THE ARTIST.

pas la vision moderne d'une progression vers le futur. C'est le temps aussi de la durée, du mouvement, dans le temps et dans l'espace, dans l'expérience. En somme, il s'agit de quarante ans d'échanges et de transformations.

Dans cette perspective, la télévision imaginaire l'est en tant que productrice d'images, non pas de rêves comme peut l'insinuer la seule œuvre unique et la plus ancienne de la collection *Moon is the Oldest TV* (1965) de Nam June Paik. Productrice donc de représentations, non plus de réalités, même si Matthieu Laurette profite de ce leurre pour créer ses *Apparitions* (1993-95) aux programmes télévisés et prouver ainsi sa condition d'artiste. Pour éviter la confusion entre la réalité de l'image et l'image de la réalité, Johan Grimont prévoque le côté propagandiste des informations catastrophistes avec *Dial H.i.s.t.o.r.y* (1997) et propose de « téléphoner » l'histoire pour obtenir ainsi des nouvelles non médiatisées. De même, dans *Détour Ceausescu* (1990) Chris Marker intercale aux images du procès et de l'exécution du dictateur roumain des messages publicitaires, de sorte que l'immoralité et le voyeurisme du direct mettent en doute sa prétendue neutralité. Se servant des moyens de la télévision, ces vidéos interrogent la version de l'histoire imposée par les médias afin de réveiller la conscience d'un spectateur trop habitué à l'indifférence.

La critique de ce spectacle qu'est devenue la société nous regarde littéralement dans *Reverse Television – Portraits of Viewers* (1983) où Bill Viola nous confronte à des téléspectateurs. Placées dans le flux incessant et effréné d'une chaîne publique cinq fois par jour, ces images de silence absolu, trente secondes où rien ne se passe, constituent un contrechamp nécessaire pour réfléchir à la participation du regard. C'est ainsi que l'on passe de la télé-vision à la télé-présence, de la diffusion de l'autre à notre présent. La réflexion critique du social nous amène à une recherche individuelle et se voir, se reconnaître dans la vidéo, c'est essayer de se trouver dans un circuit fermé, soit en direct et en dédoublé dans *Interface* (1972) de Peter Campus, soit différé par le jeu spéculaire de *Present Continuous Past(s)* (1974) de Dan Graham. Des installations désormais légendaires qui ont contribué à changer le statut de l'œuvre pour y inclure le spectateur. Ce que résume la pièce de Martial Raysse : *Identité, maintenant vous êtes un Martial Raysse* (1967).

Le temps de la vidéo entraîne donc le spectateur à saisir les multiples possibilités d'occupation de l'espace : enfermé dans le cadre d'un moniteur (*Arena Quad 1+1* de Samuel Beckett, 1981), se cherchant indéfiniment parmi les autres (*Going Around the Corner Piece* de Bruce Nauman, 1970), jusqu'à se perdre dans l'immensité d'un écran de cinéma. Comme Jean-Luc Godard dans ce *Scénario du film Passion* (1982) réalisé après le film *Passion*, qui se place au milieu du tableau de Tintoret

parce qu'il ne le voit pas comme une œuvre achevée, mais plutôt comme la page blanche mallarméenne, origine d'une création à venir. La quête de l'image et du mouvement, si importante chez Godard, est également présente dans la petite perle de Gary Hill *Site Recite* (A Pro-

Se déplacer dans l'image pour la secouer, la penser. Se déplacer dans l'histoire, parmi les œuvres, afin de créer d'autres parcours qui, hors des limites temporelles, peuvent se lire au présent. Une relecture qu'exemplifie à la perfection le CD-ROM *Immemory* (1996) de Chris Marker

trouve aussi dans *Feature Film* (1998) de Douglas Gordon : un plan détail des mains d'un directeur d'orchestre, celui qui lit la partition, le vrai interprète, et dont le geste est à l'origine de l'image et du son. C'est le pouvoir évocateur du fragment qui agit comme détonateur d'une œuvre qu'on ne verra jamais, comme les parties cachées du cadre manipulé dans *Vorurteile* (1983-84) de Marcel Odenbach.

La vidéo est donc un art indéfini parce qu'imprévisible, dont les limites sont encore loin d'être figées. À cause de cela, peut-être, chacune des cinq thématiques présente une œuvre de Tony Oursler. En guise de distanciation brechtienne, ces métamorphoses de la vidéo que sont les pièces d'Oursler nous font quitter le sentier chronologique pour faire face au spécifiquement vidéographique : la capacité de circuler comme l'on fait circuler le regard et la pensée. Dans sa dernière pièce, la dernière de l'exposition – la première était aussi de lui –, une vidéo montre l'entrée du CaixaForum. L'exposition se ferme sur elle-même, nous sortons par là où nous sommes entrés : « *Nothing seems to have ever been moved* ». Le piège du début de l'œuvre de Gary Hill, comme le piège du parcours proposé par van Assche, met l'accent sur le pouvoir de l'invention, la force du *seems*. > JOANA HURTADO

L'auteure est historienne et critique d'art et poursuit des études de troisième cycle en cinéma et audiovisuel à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle. Elle vit et travaille entre Paris et Barcelone.

joanaet@yahoo.es



ISAAC JULIEN, *BALTIMORE (VUE DE L'INSTALLATION)*, 2003, COLLECTION MNAM-CCI, CENTRE POMPIDOU, PARIS; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

logue) (1989). Il s'agit d'une œuvre jouant sur le temps et le langage à travers la caméra cherchant entre des ossuaires archéologiques un lieu où pouvoir faire la mise au point, fixer la vue pour fixer le sens et trouver ainsi une origine possible. Mais il n'y a pas une seule direction, la vision avance et rétrocede sans cesse, de la même façon que la voix hors champ récite sans s'arrêter : « *move the body to move my mind to move the words to move my mouth* ». La caméra se déplace jusqu'à l'intérieur de la bouche, à la source de la pensée, là où l'image et la voix font sens : « *imagining the brain closer than the eyes* ».

– la seule œuvre informatique de l'exposition – et plus spécialement *The Third Memory* (1999) de Pierre Huyghe, où le vrai héros sur lequel est basé le film de Sidney Lumet *Dog Day Afternoon* répète la prouesse qu'il a commise en attaquant une banque de Brooklyn en 1972. L'histoire devient ainsi actuelle, les faits réels documentent la fiction en même temps qu'ils sont transformés par un troisième facteur : la mémoire. Cette troisième dimension se matérialise dans la triple projection de *Baltimore* (2003), où Isaac Julien invente un futur pour la culture afro. La multiplicité de discours inhérente à toute image se

9^e Triennale baltique d'art international

23 septembre – 20 novembre

Contemporary Art Center | Vilnius

T1 – La Sindrome di Pantagruel / The Pantagruel Syndrome

1^{re} Triennale de Turin | 11 novembre – 19 mars

Castello di Rivoli Museo d'arte Contemporanea,
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, gsm Galleria Civica d'Arte
Moderna e Contemporanea di Torino, Fondazione Merz, Palafuksas,
Casa del Conte Verde, Chiesa di Santa Croce, Torino.



CHRISTELLE LHEUREUX ET APICHATPONG WEERASETHAKUL, GHOST OF ASIA, DU PROJET «TSUNAMI», 2005, DOUBLE PROJECTION VIDEO, 9 MIN 15 S, PRODUIT PAR CITÉ SIAM, ALLIANCE FRANÇAISE, BANGKOK (THAÏLANDE); AMBASSADE FRANÇAISE DE THAÏLANDE, MINISTÈRE DE LA CULTURE, BANGKOK (THAÏLANDE).



JOACHIM KOESTER, ROOM OF NIGHTMARES N° 2, DE LA SÉRIE «MORNING OF THE MAGICIANS», 2005; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA GALERIE JAN MOT, BRUXELLES.

« En fait, la cannibalisation accrue des cultures alternatives par la culture officielle est la marque de celle du capitalisme tardif » écrit Nicolas Guagnini dans le catalogue publié à l'occasion de la 9^e Triennale de Vilnius. Lors d'un colloque organisé par Robert Storr, le directeur de la prochaine Biennale de Venise, qui s'est tenu du 9 au 12 décembre derniers pour dresser le bilan des éditions précédentes (« Où les mondes de l'art se rencontrent : les multiples modernités et le salon global »), il fut d'ailleurs aussi question de la cannibalisation d'un art local et spécifique par une mondialisation esthétique de plus en plus effrénée dont les biennales seraient devenues le nouveau modèle de développement.

Les triennales de Vilnius et de Turin ont chacune à leur manière tenté de considérer ce contexte. Les trois commissaires de la première (Sofia Hernández Chong

Cuy, Raimundas Malasauskas et Alexis Vaillant) se sont attelés à ce qui pourrait relever de l'occulte et d'économies alternatives dans la création internationale. Et la seconde, intitulée « Le Syndrome de Pantagruel », se focalise sur sa multiplicité et l'attitude « omnivore » (à l'instar du personnage imaginé par François Rabelais) des expositions monumentales.

En dépit de moyens matériels limités par rapport à celle de Turin (qui aura montré presque autant d'œuvres qu'une Documenta), la Triennale de Vilnius est pourtant celle qui a poussé le plus loin la réflexion et l'expérimentation quant à la multiplication constante des biennales.

Le projet « Black Market Worlds » (aussi désigné par le néologisme « *Ultimiere* » : une exposition dont il s'agirait de l'occurrence ultime, en contre-pied aux « nouvelles » et plus « inédites » les unes que les autres biennales qui ap-

paraissent à travers le monde) est ainsi conçu comme un parcours narratif. Sans cartels et sans informations apparentes sur les œuvres et les artistes exposés, la concentration du visiteur est sollicitée pour suivre le fil d'une sorte de roman noir dont seuls quelques indices lui ont été consignés sur une feuille de route. La scénographie est épurée, les lumières atténuées et les démarches montrées font souvent écran. Le paradoxe veut d'ailleurs que, même sans indications précises, les visiteurs de la Triennale ne pouvaient qu'être interpellés par cette mise en scène. Nombreux sont d'ailleurs ceux à avoir parcouru plus d'une fois l'exposition pour essayer de décrypter ce qu'on leur donnait à voir. Ce qui rend le pari de la manifestation plutôt réussi en regard de la tendance consumériste vers laquelle nous pousse l'inflation du nombre d'œuvres montrées dans la plupart des biennales. Mais le projet prend tout son sens avec l'ensemble de cinq livres et de quatre affiches qui en constituent le catalogue. Plusieurs contributions permettent d'y comprendre tant ses implications locales (notamment le rôle du marché noir en tant que pratique capitaliste dissidente dans l'espace soviétique auquel a appartenu la Lituanie de 1940 à 1990) que son ancrage thématique (les mondes parallèles et souterrains) et théorique (le questionnement sur la place éventuelle d'un art indépendant du marché mondial, dont le moment fort est un entretien de Lawrence Weiner par Julieta Aranda revenant sur la dissolution de l'underground dans un réseau artistique mondial unique).

Côté exposition, les installations de Joachim Koester et du tandem Christelle Lheureux et Apichatpong Weerasethakul sont les plus réussies. La première, dans le style de docufiction propre à l'artiste, diffuse de manière saccadée des images sublimées d'une villa sicilienne où s'étaient installés dans les années 1920 des adeptes d'ésotérisme. La seconde, *Ghost of Asia* (2005), montre des enfants vivant sur une côte asiatique dévastée par le tsunami de l'hiver 2004. Ceux-ci inventent une fiction comportementale qu'un acteur fantomatique rejoue ensuite devant la caméra. Le film projeté au rythme d'une musique enjouée suggère ainsi les fantômes envi-

ronnants, les disparus de la catastrophe naturelle, tout en déclinant un portrait des jeux d'enfants et de l'avancée de la vie. Signe de la circulation accélérée des œuvres dans les expositions internationales, on retrouve d'ailleurs cette double projection vidéo à la Triennale de Turin.

Celle-ci, dans l'ensemble, est plutôt bien menée par ses deux commissaires (Carolyn Christov-Bakargiev et Francesco Bonami) épaulés par une équipe de dix correspondants-conseillers à travers le monde, mais la critique de la manifestation d'art monumentale s'arrête à son titre. À côté d'une rétrospective des sculptures néokitsch de Takashi Murakami on peut ainsi trouver quelques unes des rares œuvres conçues dans le contexte de la Triennale. Avec *The Receptionist* (2005), Avdei Ter-Oganyan montre les gestes simples et répétitifs de ceux qui travaillent à l'accueil des lieux d'exposition. Dans son installation évolutive *Cristal* (2005), Jorge Peris fait arroser régulièrement d'eau deux cents kilogrammes de pain qui vont recréer la même moisissure que celle des colonnes du lieu d'exposition, le Palafuksas, un ancien marché couvert transformé en centre d'art et situé au cœur du quartier d'immigration de Turin. Deux approches différentes, mais qui relocalisent toutes deux la Triennale dans ses réalités concrètes. C'est que « Le Syndrome de Pantagruel » est un projet qui, contrairement à « Black Market Worlds », prend parfois des airs de grand déballage un peu trop « omnivore » et dont on ne sait plus trop en quoi il diffère d'une foire d'art contemporain. Par contre, il réserve aussi de bonnes surprises.

Reste qu'en dépit de leurs prises de conscience respectives de l'aspect niveleur des expositions monumentales, ces triennales, si l'on excepte leur calendrier, ne diffèrent pas tant que cela des biennales déjà établies. L'étape suivante serait sans doute de se questionner quant à la valeur comparée de certaines approches artistiques actuelles à exposer. Ce sera peut-être encore le programme d'une autre manifestation à venir. > Frédéric Maufra

L'auteur est critique d'art, il vit à Paris.

fmaufra@mageos.com

Jeff Wall

Photographs 1978–2004

30 avril – 25 septembre

Schaulager

Bâle

Le Schaulager, cet espace voué à l'art contemporain conçu par les architectes Herzog & de Meuron, surprend de par son architecture singulière. Inauguré au printemps 2003, sa fonction première consiste à abriter les œuvres de la Fondation Emanuel Hoffmann, une collection dont les premières acquisitions remontent à 1933 selon les intuitions de Maja Hoffmann-Stehlin. A chaque année, une exposition liée aux axes de collectionnement de la fondation occupe les deux premiers planchers du lieu. Ainsi, avant même que la ville de Bâle n'ait pu contempler l'érection complète du Schaulager, Theodora Vischer, la directrice du lieu et de la Fondation Laurenz, tentait de persuader le photographe canadien Jeff Wall de s'approprier les cimaises de l'institution. De cette invitation naquit une exposition monumentale ainsi qu'un catalogue raisonné des œuvres de l'artiste, un magnifique ouvrage reproduisant l'ensemble de sa production visuelle réalisé entre 1978 et 2004. Cette publication d'une rigueur implacable, en fait la première compilation systématique de ses photographies, inclut notamment une recherche exhaustive détaillant le contexte d'émergence de chacun des tableaux, quatre essais rédigés par l'artiste ainsi qu'un texte de Jean-François Chevrier.

Dans le cadre de cet événement à caractère rétrospectif, quelque soixante-dix diapositives lumineuses tentent de restituer un parcours s'échelonnant sur vingt-cinq années de pratique, durant lesquelles près de cent vingt tableaux de nonchances quotidiennes, compositions formelles relatant la vulgaire couleur des choses, allégories et mises en scènes, nature mortes, urbaines et rurales furent minutieusement élaborés. Autant de tranches d'un réel représentant, selon l'artiste, « ce à quoi les événements ressemblent ou ont ressemblé quand ils se sont déroulés en l'absence de tout photographe ». À la suite de longues études en histoire de l'art, à la rédaction d'un doctorat sur le mouvement dada, à la réalisation de peintures monochromes et d'installations éphémères, cet érudit imprégné des grands maîtres de la peinture, du cinéma et de la photographie opta pour une pratique en chambre noire. Théoricien à la fois de l'art et de son propre travail, Jeff Wall s'intéressa plus spécifiquement à la photographie à partir de 1967.

Depuis 1978, l'année où fut conçue *The Destroyed Room*, sa première diapositive encadrée dans un caisson en aluminium et éclairée de l'intérieur à l'exemple des dispositifs adoptés par la publicité, de nombreux documents et scénographies d'une vie dite moderne furent réalisés et imprimés selon des formats s'approchant de l'échelle réelle. Les dimensions impressionnantes des œuvres, telles des présences physiques massives animant les murs, ont évidemment un impact direct sur le corps du spectateur. Chaque boîte lumineuse réclame l'autonomie de son rayonnement, justifiant sa part d'iconicité dans l'ensemble iconographique de l'artiste. Le défilement des tableaux dans les spacieuses salles de l'espace d'exposition, sorte de chemin de croix aux douze stations, rend compte de la chronologie du scénario, celui d'un temps qui passe et qui, en certains lieux et instants, fut réalisé à la manière d'un documentaire.

« Je commence par ne pas photographier » dit Jeff Wall. L'œil attentif à la vie qui suit son cours se retrouve alors à l'écoute des décibels de la matière qui la compose, travestissant de ce fait le spectateur en auditeur au regard de sa production photographique. Les techniques de travail de l'artiste étant familières à celles employées par le cinéma, le regard qui se pose sur les œuvres appelle instinctivement l'environnement sonore des scènes, le support de leur captation étant muet. Tel qu'illustré par l'homme de l'œuvre *Stereo* (1980), une image cadrant la nudité crue d'un corps qui écoute, la sensation auditive produite par les scènes à la surface des écrans lumineux peut être entendue comme un des nombreux fils conducteurs, une manière instinctive pour certains d'aborder les travaux de l'artiste.

Déjà avec *Picture for Woman* (1979), le son était visuellement évoqué, notamment celui produit par l'actionnement du dispositif photographique. Cette image, dont la composition fut inspirée du tableau *Un bar aux Folies-Bergère* (1881-1882) d'Edouard Manet, regorge de références picturales actualisant l'éloquence des figures issues du XIX^e siècle. En plus de son étroite relation avec le médium pictural, cette image développe un discours sur l'acte de photographier, un processus qui comporte intrinsèquement une dimension sonore. Concluant les regards échangés entre Jeff Wall et la femme présente à l'avant-plan de la composition, le bruit provenant du boîtier de l'appareil actionné par le déclencheur souple que l'artiste tient visiblement entre ses mains confirma la prise de l'image. Le moment imprimé sur la diapositive fut donc celui où se produisit le déclin, un son familier qui résonne jusqu'à l'oreille de celui qui regarde.

Dans l'espace de diffusion, le silence prédomine; celui entretenu par les marcheurs sensibles aux différentes fréquences des scénarios. Les tensions antagonistes définissent la quête expressive de Jeff Wall, les variations d'amplitude étant manifestes entre *Milk* (1984), évoquant le son d'un impact qui ne se produira jamais sur la pellicule, et *An Eviction* (1988-2004), présentant la mise en scène d'une altercation dont les gestes dramatiques et bruyants déstabilisent le calme d'un quartier de banlieue. Parmi les nombreux paysages immortalisés, la ruralité de la Colombie-Britannique (*Steves Farm, Stevenston*, 1980), la quotidienneté urbaine de Vancouver (*The Bridge*, 1980) ainsi que le silence solennel des espaces collectifs de recueillement (*The Jewish Cemetery*, 1980) sont des sonorités récurrentes.

Décrit comme un « peintre de la vie moderne », l'artiste produit des photographies au rendu irréfutable, composées selon une attitude invariablement documentaire ou cinématographique. Le séduisant dialogue des regards est caractéristique de l'œuvre de Jeff Wall, une forme de langage corporel qui renforce le pouvoir d'évocation



JEFF WALL, STEREO, 1980, PHOTOGRAPHIE CIBACHROME MONTÉE SUR CAISSON LUMINEUX; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE MARIAN GOODMAN, NEW YORK.

des tableaux vivants aux mises en scène énigmatiques. Alors qu'une œuvre comme *No* (1983) met l'accent sur des regards qui se refusent en silence, la photographie *Pleading* (1984) nous dévoile une femme qui, mains jointes et bouche ouverte, cherche le courage de demander.

Créant des illustrations sensibles à la substance d'un moment où rien n'est laissé entre les mains du hasard photographique, Jeff Wall met en évidence certaines conditions de la production de l'œuvre. Le photographe devient alors une sorte de ventriloque, transposable à celui de l'image *A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947* (1990) qui, par la bouche d'une matière inerte, marionnette ou pellicule photographique, raconte des histoires à un public suspendu à ses lèvres. > Marie-Eve Beaupré

L'auteure poursuit des études de second cycle en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.
beaupre.marie-eve@courrier.uqam.ca

Dias & Riedweg

Le monde inachevé | 22 septembre – 27 novembre
centre d'art Le Plateau | Paris

Par l'agencement d'images issues de leurs déplacements à travers le monde, de leurs rencontres, provoquées ou inopinées, avec différents groupes d'individus, et en particulier ceux, à travers l'expérience de l'immigration, dont la marge est le quotidien, Mauricio Dias et Walter Riedweg tentent, comme d'autres, de cheminer dans l'épaisseur du réel, de saisir la complexité d'espaces socioculturels mouvants. Cependant, quelque chose, dans leur appréhension de l'autre, les distingue, retient singulièrement l'attention, et ce quelque chose relève, semble-t-il, d'une capacité à trouver une juste place, à la fois dans la manière de regarder leur sujet, mais aussi de nous en soumettre la vision.

C'est ce qui se dessine, d'emblée, à l'approche du centre d'art Le Plateau, par les images collées sur la façade de part et d'autre de l'entrée : *Parcours* (2005), installation in situ conçue à l'occasion de l'exposition « Le monde inachevé », s'annonce en effet comme une invitation à réfléchir le monde, au sens propre comme au figuré. À partir de séquences funambulesques montrant des adolescents, élèves d'une classe non francophone, marchant sur les barrières de leur collège situé face au centre d'art, les deux artistes ont réalisé un affichage photographique dédoublant l'espace par un jeu de miroir tronqué (d'un côté, les corps en équilibre, de l'autre la même rampe désertée). Manifestant la difficulté pour ces jeunes récemment arrivés en France à trouver une place, mais aussi, plus largement, l'intérêt que portent Dias et Riedweg pour toute posture limite, le dispositif est aussi éclairant par sa manière d'envisager l'art comme lieu possible où rejouer le monde, et ce, avec la délicate exigence de ne pas le trahir – de « rester sur le fil ».

Ainsi, l'ensemble de l'exposition se déploie sur ce mode, à travers la recherche continue d'une confrontation opérante, permettant de rendre le spectateur véritablement concerné par ce qui lui est montré, tout en maintenant



DIAS & RIEDWEG, MAXIMAL VORACITY, 2003, EXTRAIT DE VIDÉO; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES.

l'ambition rigoureuse d'une véracité des images et des mots. Illustration éloquent, l'installation vidéo tripartite *This Is Not Egypt* (1999) évoque par son titre comme par ses références plus ou moins explicites aux pratiques touristiques, l'honnêteté avec laquelle le duo d'artistes se saisit d'une culture qui n'est pas la sienne, et pointe la nature inévitablement stéréotypée du regard occidental, sa méconnaissance première face à ce qui diffère. L'enjeu, de ce point de vue, consiste à dépasser la neutralité documentaire, à réinvestir et remodeler le visible, mais sans le faire mentir, pour lui inventer une forme propice à l'interpellation, permettant d'entamer ce que Riedweg nomme à juste titre « conversation ». De ce fait, dans une œuvre comme *Sugar Seekers* (2004), si la conversation originale est celle instaurée par les artistes avec de jeunes demandeurs d'asile arrivés à Liverpool, le second temps de l'échange est celui qu'offre le dispositif, grâce auquel



DIAS & RIEDWEG, SUGAR SEEKERS, 2004, EXTRAIT DE VIDÉO, COMMANDE DE FACT'S COLLABORATION PROGRAM LIVERPOOL – EN ASSOCIATION AVEC LA TATE DE LIVERPOOL; PHOTO, MARC DOMAGE, REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DES ARTISTES.

le visiteur choisit d'écouter telle ou telle parole collectée, suivant les thèmes proposés par la tablette tactile placée devant lui. Mais loin de faire illusion en prétendant à une reconstitution idéale, c'est le caractère fragmentaire et aléatoire de l'installation, sa dépendance au bon vouloir du spectateur, qui fait conversation : à travers les extraits de récits des uns et des autres, aucune parole définitive ne vient clore la projection ; c'est précisément l'absence de hiérarchie visuelle et de formulation péremptoire qui met en contact avec l'incertitude de ces hommes et de ces femmes en attente de légitimité. Dans un autre registre, la pièce inédite *Flesh* (2005) distille elle aussi le trouble, en nous confrontant directement à une ambivalence, mais sur laquelle aucune pression du doigt, cette fois, ne peut interagir. Au contraire, c'est bien dans un face-à-face insoluble que Dias et Riedweg nous entraînent, faisant diverger le regard, le forçant à osciller entre le mur droit et le mur gauche, avec, d'un côté, les images montrant la mise à mort et le dépeçage méthodique d'un mouton dans un abattoir industriel en Suisse et, de l'autre côté, le même acte cette fois ritualisé à travers la fête musulmane du Baihram, où les gestes précis de l'homme alternent avec ceux de son fils de cinq ans, mimant le sacrifice de la bête. D'une manière assez radicale ici (les mises à mort sont filmées sans détour), le visiteur se voit donc à nouveau pris à partie, comme alpagué par le dispositif visuel, avec cette particularité qui consiste à évincer tout point de vue unique pour rendre compte de la coexistence des réalités du monde. *Voracidad Maxima* (2003), autre installation en miroir, n'échappe d'ailleurs pas à la règle : invité à s'asseoir ou s'allonger sur une sorte de divan placé au centre de la salle, le spectateur choisit sur un écran le prostitué qu'il veut entendre, tandis qu'en

face commence la projection dans laquelle chaque homme interrogé porte un masque à l'image de l'artiste avec lequel il dialogue. Si le souci d'anonymat et la garantie d'une parole libre, pour ces individus d'origine étrangère installés à Barcelone où la prostitution est illégale, justifient le port d'un masque, il en résulte un étrange effet d'ubiquité ; l'artiste est habillé du même peignoir blanc que le prostitué et, privilégiant une posture intimiste, il nous renvoie finalement à notre propre proximité à l'autre. Associant les surfaces réfléchissantes entourant le spectateur à un cadrage serré, parfois épidermique, ainsi qu'aux récits troublants de ces hommes, Dias et Riedweg nous incorporent littéralement à l'échange et transforment le possible voyeur en véritable interlocuteur.

Avec *Labeur* (2005), l'interpellation se clôt d'ailleurs sur un autre aspect du travail des populations immigrées, en l'occurrence moins souterrain ; réalisée à Paris, cette œuvre rend compte, à travers les histoires de femmes et d'hommes depuis longtemps installés, de cheminements personnels qui ont construit, et construisent encore, une part importante de l'activité urbaine parisienne. Dévoilant une fois encore l'hétérogénéité du réel, sa nature complexe et fluctuante, elle révèle finalement, comme l'ensemble de l'exposition, la richesse inhérente aux migrations des individus et des peuples, elles seules susceptibles de garantir le devenir du monde, son inachèvement. > Nathalie Delbard

L'auteure est maître de conférences en arts plastiques à l'INSTITUT UNIVERSITAIRE de formation des maîtres de Lille. Elle collabore à différentes revues telles que *Parade* et *La Voix du Regard*.

nathdel@club-internet.fr

This Must Be the Place

Vera Frenkel, David Rokeby, Nell Tenhaaf and Norman White

InterAccess Electronic Media Arts Centre | Toronto

September 16 – November 7

Relocation and mobility enter into the discourse of contemporary art with relative frequency. To reposition a practice or engage an audience in a notion of the nomadic is common, and when an institution relocates, the sense of its history can overwhelm. How does one rethink and re-present the past without the trappings of institutionalism and canonization? One strategy is a year-zero approach, restructuring without considering the past. This can be seductive and the weight of any particular history is massive. For younger participants it is simply not their history. This more revolutionary approach is often necessary when a political "cleaning of house" is in order. Here the events of post-1968 Paris in French film and literature come to mind. Another approach, equally seductive, is to present a timeline of events and artefacts,

tracing the development and evolution of an institution. The framework from which to present the work is arbitrary: political, aesthetic or formal, sequential or any number of theoretical approaches according to the curator's personal inclinations. This is perhaps the easiest approach. The curator sets up the theoretical/historical/formal approach and the pieces fall into place.

Toronto's InterAccess Electronic Media Arts Centre is positioned by necessity as engaging in newness: the misleading term "new" media is integral to the understanding of that art. To engage in electronic media is to shift continuously, to call attention to a central aspect of the medium, that of time. InterAccess's relocation to a larger space in a different area of downtown Toronto affords a fresh look at its history and the history of electronic art.



DAVID ROKEBY, *GUARDIAN ANGEL*, 2001, VIDEO CAMERA, COMPUTER, CUSTOM SOFTWARE, VIDEO PROJECTOR, PROJECTION SCREEN; PHOTO COURTESY INTERACCESS ELECTRONIC MEDIA ARTS CENTRE, TORONTO.

The premise of "This Must Be the Place" is the notion that history, rather than being linear, is fluid, shifting. How to speak of a history of a medium which resists historicity? A museum of media art renders the work toothless, frozen in a moment and depoliticized. Curator Dana Samuel presents a challenge to herself and therefore to the audience: how to survey a history without presenting a survey exhibition? This reflow of information, history, artists and technology into a new context allows the work

to remain ever-present, even when the technology used is outmoded. It is in the resistance to the politically troublesome pursuit of the ever-new that electronic art functions best; it makes use of technology as it develops but remains outside industry and mass media.

Vera Frenkel's *String Games: Improvisation for Inter-City Video* from 1974 utilizes teleconferencing technology provided by Bell Canada. The video installation as presented at InterAccess is, of course, a tracing of an event

that took place thirty-one years ago. The string game "cat's cradle" is enacted with five participants standing in for the fingers and performing gestures, word games, and improvised sounds. In studios in Toronto and Montreal two teams play back and forth, broadcasting to each other as playback; each is the audience for the other. They are in a sense merged into a tangled history of video art and Canadian artists' co-ops, utilizing state-of-the-art technology for the mid-1970s. No theatricality was intended on

Frenkel's part, the performance and broadcast being destined for the participants rather than for an audience. Viewing this as a variation on Bertolt Brecht's "learning plays," however, can be useful. The internal loop of presentation and re-presentation for an audience who are also the performers can be viewed as a form of epic theatre, where participants play the roles in shifts, without an audience. The idea was for factory workers to perform a play among themselves—a pick-up game of theatre—learning Marxist theory in the process. The artefact of the performance at InterAccess stands as a reference point for an event, but can now include an external audience as a trace of the original production.

David Rokeby's *Guardian Angel* (2001) literalizes these traces as aesthetics, re-inscribing them within an industrial process. A camera eye reframes random passers-by, isolating them in a projection on the window of the gallery. Here the possibility exists for the audience (those same passers-by) to see themselves within the very surveillance system that is tracking them. The traces of light from cars and other movements on the street are continuously refreshed onscreen as the camera shifts its focus on a singular subject. The loneliness of fragmentation is heightened by what Terry Eagleton describes as the "simultaneous complicity and contempt" that characterizes the urban consumer of commodity culture (*Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, 1981, p. 26).

Norman White's *The Music Lesson* (1984) utilizes trace as an aggregate in this kinetic sculpture. Within a large rectangular box, recordings of children practicing music mix with motors which respond to the pitch of the instruments. White's voice joins in as the cacophony increases in intensity. Chainlink fencing covers the box and the mechanical workings, literalizing the lurking danger inherent in both the trauma of childhood and the fragmentation of urban street life. Nell Tenhaaf's *Swell* (2003) is an aluminium and Plexiglas structure, seemingly representative of cellular structures. Lights and sounds sense the presence of the audience and increase in frequency to the proximity of the audience.

The works in "This Must Be the Place" respond to the notion of "mass," whether a gathering of physical mass in Tenhaaf's response to audience presence or Rokeby's play on mass spectacle. White's mass of sounds creates an internal loop while Frenkel's participatory mass communication anticipates the convergence of media in the twenty-first century. Likewise the traces found in each of the works create recognizable paths in sound or light, outlining the history of an institution, the material history of electronic art fragmented and reflowed as a living history. > Mark Schilling

The author is an art critic who lives in Toronto.

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



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

RAYMONDE APRIL, MICHEL DE BROIN, PIERRE DORION, KOJO GRIFFIN, JAMELIE HASSAN, GILLES MILHALCEAN, GUY PELLERIN, ROBER RACINE, JULIÃO SARMENTO, RIRKRIT TIRAVANIJA, JEFF WALL, IRENE WHITTOME

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

directrice de la publication / editor: CHANTAL PONTBRIAND coordonnatrice à la rédaction / production coordinator/adjointe à la rédaction: MARIE-EVE CHARRON assistant / editor: EDUARDO RALICKAS graphisme / design: DOMINIQUE MOUSSEAU collaborateurs: CHRISTINA BAGATAVICIUS, MARIE-EVE BEAUPRÉ, JULIEN BISMUTH, JEAN-PIERRE COMETTI, NATHALIE DELBARD, JOANA HURTADO, FRÉDÉRIC MAUFRAS, MARK SCHILLING, THOMAS STRICKLAND révision de la maquette / copy editing: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON diffusion et promotion / circulation and promotion: JOANNE TREMBLAY assistante à la direction / executive assistant: ISABELLE DUBÉ comptable / accountant: ANNIE DELISLE stagiaires / interns: CÉLINE CHAZALVIEL, MARJORIE GIGNAC

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

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

abonnements / subscriptions: un an / one year / Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual • 57\$ étudiant / student • 45\$ institution • 125\$ org. sans but lucratif / non-profit organization • 66\$ | deux ans / two years / Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual • 99\$ étudiant / student • 79\$ | international (frais d'envoi compris / shipping included): individu / individual • 54€ • 56\$US (aux États-Unis seulement / in USA only) • 68\$US (à l'extérieur de l'Amérique du Nord / Outside North America) institution • 96€ • 125\$US abonnement en ligne / online subscription • www.parachute.ca

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

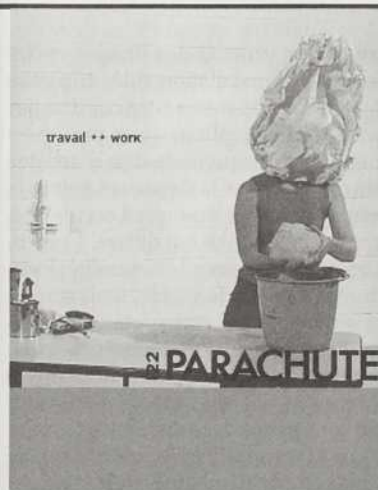
PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada / The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de Montréal, la Ville de Montréal.

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

122 PARACHUTE

Nos annonceurs / Our advertisers

- > Archistorm > Art Gallery of York University > Bergeron-les-vins > Cabinet > Charles H. Scott Gallery
- > Expression > Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo > Foreman Art Gallery Bishop's University > Galerie Leonard & Bina Ellen > La Galerie d'art d'Ottawa / The Ottawa Art Gallery
- > Galerie Graff > Mercer Union > Musée des beaux-arts de Montréal / Montreal Museum of Fine Arts
- > MUTEK > Oakville Galleries > Opusca > Pavillon magazine > Pierre-François Ouellette art contemporain
- > The Koffler Gallery > The Power Plant > Third Space Gallery / Galerie Tiers Espace > Vacarme



Lisez dans / Read in PARACHUTE 122 04_05_06 2006

Jean-Philippe Uzel > Raphaëlle de Groot
 Derek Conrad Murray > Coco Fusco et / and Steve McQueen
 Nathalie Delbard > Jean-Luc Moulène
 Joseph Mouton > Tatiana Trouvé
 Maurizio Lazzarato > Art et travail / Art and Work
 Marie Fraser > BGL
 Victor Tupitsyn > Alienation
 + Essai visuel / Visual Essay AU TRAVAIL / AT WORK

En kiosque dès maintenant / On sale now

[www.parachute.ca]