

6337
CON

para-para-

001

I - II - III 2001

gratuit | free

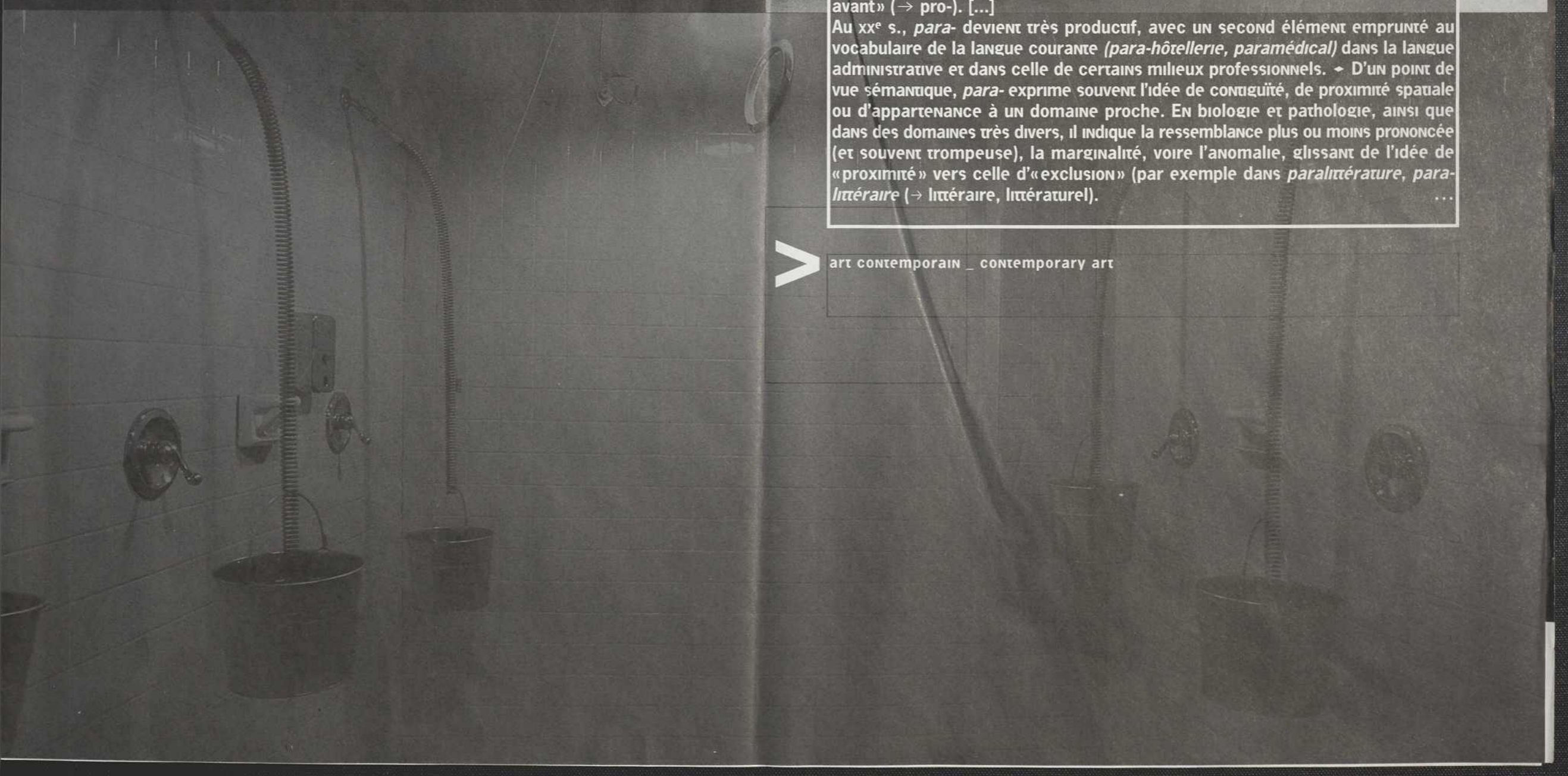


① **para-**, élément formant, représente le préfixe grec *para-*, tiré de la préposition *para*. Celle-ci peut marquer l'origine ou l'auteur d'un acte; elle a souvent le sens d'«auprès de» et exprime aussi la notion d'«extension», au plan spatial («le long de») et temporel («pendant»). Elle s'est prêtée à exprimer la comparaison, puis la différence, prenant finalement la valeur d'«en dehors de» presque opposée à son sens premier. Par une extension dans deux directions différentes, elle peut signifier «contrairement à», mais aussi «à cause de». [...]

La langue grecque rapproche divers adverbes et prépositions, tels *pera* «de l'autre côté, au-delà», *peri* «tout autour, au sujet de» (→ *péri-*), *pro-* «devant, avant» (→ *pro-*). [...]

Au **xx^e s.**, *para-* devient très productif, avec un second élément emprunté au vocabulaire de la langue courante (*para-hôtellerie*, *paramédical*) dans la langue administrative et dans celle de certains milieux professionnels. → D'un point de vue sémantique, *para-* exprime souvent l'idée de contiguïté, de proximité spatiale ou d'appartenance à un domaine proche. En biologie et pathologie, ainsi que dans des domaines divers, il indique la ressemblance plus ou moins prononcée (et souvent trompeuse), la marginalité, voire l'anomalie, glissant de l'idée de «proximité» vers celle d'«exclusion» (par exemple dans *paralittérature*, *para-littéraire* (→ *littéraire*, *littératurel*). ...

➤ art contemporain _ contemporary art



Para-para-

...
 ② **para-**, élément préfixal, est tiré de mots empruntés à l'italien (*parasol**, *paravent**) ou adaptés de cette langue (*paraper**). Il y est dérivé de *parare* « protégé », correspondant au français *parer**, avec l'idée d'une protection contre quelque chose. ♦ En français, il sert à former des noms et des adjectifs du langage courant.

♦ Voir **PARACHUTE** (art. CHUTE), **PARAPLUIE**, **PARASOL**, **PARATONNERRE** (art. TONNERRE).

Dictionnaire historique de la langue française

para-¹, (pæˈrɑː), before a vowel or *h* usually **par-**, repr. Gr. *παρά*, *παρ-*, combining form of *παρά* prep., occurring in words already formed in Greek, their adaptations, and derivatives, and in modern words formed on the model of these and in certain uses, as a living element, in the formation of technical nomenclature.

As a preposition Gr. *παρά* had the sense 'by the side of, beside', whence 'alongside of, by, past beyond', etc. In composition it had the same senses, with such cognate adverbial ones as 'to one side, aside, amiss, faulty, irregular, disordered, improper, wrong'; also expressing subsidiary relation, alteration, perversion, simulation, etc. These senses also occur in English derivatives: see **PARABAPTISM**, **PARABLE**, **PARADOX**, **PARASITE**; **PARALLEL**; **PARENTHESIS**; **PARHELION**; **PARISH**; **PAROCHIAL**, **PARODY**, **PAROXYSM**, etc.

para-², a. F. *para-*, a. It. *para-*, imperative of vb. *parare* 'to ward or defend, to cover from, to shield, to shroud, to shelter' (Florio), orig. 'to make ready, prepare':-L. *parāre*; used with a sb. Object, in phrases which have themselves become sbs., as *para-sole* lit. 'defend or shelter from sun', hence 'a sun-shade'; so *parafuoco* fire-guard, fire-screen, *paravento* wind-screen, *parapetto* breast-guard, parapet. . . . Italian *para-* has been adopted in Fr., which has added *parapluie* rainscreen, umbrella, *paracrotte* mud-guard, *parachute*, *parados*, etc. Thence English has **PARAPET**, **PARADOS**, **PARASOL**, **PARACHUTE**, with occasional humorous nonce-words, as **Parabore**, defence from bores. . .

The Compound Edition of the Oxford English Dictionary

La Beauté

Avignon | 27 mai – 1^{er} octobre

Négociations

Centre Régional d'Art Contemporain

Sète

25 juillet – 15 octobre

L'Œuvre collective

Les Abattoirs

Toulouse

24 juin – 15 octobre

La confrontation de trois expositions estivales a priori très différentes par le sujet qu'elles abordent – la beauté à Avignon, l'art et le commerce à Sète, l'œuvre pour et autour de la collectivité à Toulouse – peut sembler incongrue. Il est vrai que leurs conceptions respectives en font des événements bien distincts, pourtant, toutes trois ont en commun la volonté de donner une réponse à des thématiques très ouvertes, trop peut-être. Ces expositions ont eu des fortunes diverses confirmant combien il est difficile de s'imposer au sein d'une tendance de plus en plus affirmée, qui consiste à organiser une exposition d'art autour d'un énoncé d'intérêt général.

Choisir la beauté comme thème relève probablement de l'inconscience, plus certainement de la provocation. Voilà donc « l'exposition impossible » à laquelle voulait se mesurer Jean de Loisy; définir une notion aussi subjective et culturellement connotée tenait de la gageure. La beauté est un concept abstrait qu'il convient à chacun d'adapter. Partant de ce constat (ici simplifié), Jean de Loisy a donc imaginé un événement en trois actes entièrement guidé par des choix d'esthètes auxquels il est parfois bien difficile d'adhérer. Il fallait être « gonflé » pour agir de la sorte, et cette témérité laissait augurer du meilleur comme du pire. Prises indépendamment, la plupart des œuvres exposées à « La beauté in fabula » au Palais des Papes (premier volet directement organisé par le maître des lieux) sont de grandes qualités, malgré le choix mystérieux de certains artistes. Mais c'est bien la cohésion de l'ensemble qui fait défaut car cette accumulation d'œuvres d'art contemporain, d'antiquités et de commandes spéciales constitue un bric-à-brac de prestige dans lequel le prétexte absurde de la beauté se dissout inexorablement. Le fil conducteur est relayé au sein du parcours par un découpage thématique présomptueux, trop érudit au risque d'être abscons, auquel les œuvres ne répondent que trop rarement. On trouve aussi bien la référence que constitue désormais *The Crossing* de Bill Viola en matière de vidéo (magistralement présentée dans la grande chapelle du Palais) dans la section « Les chemins de l'âme », que Jeff Wall et James Coleman. *Respirare l'ombra* réalisée pour l'occasion par Giuseppe Penone vaut à lui seul le passage du « Locus terribili » bien que l'enivrante salle entièrement tapissée de feuilles de laurier séché peine à expliquer cet intitulé. Annette Messager avec une installation au plafond d'animaux empaillés coiffés de têtes de jouets, Jeff Koons avec *Split-Rocker* (gigantesque contribution florale en forme de petit chien), la vidéo déjantée de Franck Scurti où un homme lèche sa voiture et aussi le choix impénétrable des films d'Ange Leccia apportent entre autres leur contribution plus ou moins concluante à « la beauté charnelle ». Seule l'ultime étape s'avère en adéquation avec l'œuvre-phare qui l'occupe. C'est dans une impressionnante installation de James Turrell que le spectateur dubitatif et quelque peu désorienté, expérimente « L'Éveil spirituel », enlève presque rituellement ses chaussures, gravit quelques marches et parvient à la lumière. Les humeurs s'apaisent, mais le répit est malheureusement de courte durée, puisque « La nature à l'œuvre », deuxième volet de la beauté, révèle la plus grande incompréhension de ces chefs-d'œuvre naturels.

Comme si la nature ne se suffisait pas à elle-même, on a cru bon d'enchâsser chacune de ces pièces d'exception (minéraux, végétaux ou animaux) dans un mobilier pharaonique qui, au lieu de créer un écrin de choix, n'est parvenu qu'à abrutir l'œil du visiteur. Suffisamment documentée, riche d'œuvres étonnantes de gracilité et de diversité, l'exposition était pourtant l'une des plus cohérentes eu égard au thème de la beauté. Mais la scénographie gâche tout et donne l'impression que, sans le cadre



NIEK VAN DE STEEG, *STRUCTURES DE CORRECTIONS*, 1999-2000, « L'ŒUVRE COLLECTIVE »; PHOTO: (MARC BOYER) LES ABATTOIRS.

de présentation que lui fournit l'homme, la nature n'aurait pas une telle qualité esthétique. Seul moment inoubliable, l'aquarium des méduses, sobrement présenté, lui.

« Transfo », court panorama de la jeune création contemporaine tourne à la farce triste, tant la sélection des artistes et des thèmes est énigmatique. Il revient aux seules vidéos de Franck Scurti et de Steve McQueen de constituer l'intérêt du troisième acte de la Beauté.

Trop grande, trop diffuse, trop coûteuse, la Beauté s'est affaissée sous son poids; les œuvres ont été drapées dans cette thématique improbable au lieu de lui donner

une réponse avec leurs propres moyens, ce qui produit un effet désagréable sur le spectateur, l'empêchant de jouir pleinement de toutes ces beautés.

« Négociations » comporte certains défauts énoncés plus haut. Si son envergure n'a rien de comparable avec la démesure d'Avignon, l'exposition imaginée par Nicolas Bourriaud et Bernard Marcadé n'a réussi que trop rarement à donner une forme lisible pour le public, aux négociations entre l'art et le commerce.

L'hypothèse de départ est séduisante, vaste, et s'appuie sur des notions simples. L'exposition devait conduire le

spectateur parmi les différentes acceptions du terme commerce (l'argent, le troc, le sexe, la vente) illustrées par vingt-quatre artistes. Mais, la thématique s'évanouit dans des choix trop allusifs, hermétiques pour le spectateur – qu'il soit spécialisé ou non – d'artistes et d'œuvres qui n'éclairent pas vraiment l'intention de « Négociations ». Une fois encore, la problématique a été imposée aux œuvres au risque de n'engager aucun commerce intellectuel avec le visiteur. Séparément, certaines œuvres proposent une lecture, tantôt évidente, tantôt finement détournée du propos général de l'exposition. Les échantillons de

succès musicaux « bon marché » montés en boucle par Boris Achour et diffusés à pleine puissance, soulignent de façon tonitruante et agaçante, l'aspect non créatif d'une certaine production musicale. *Totalmaxgoldmachinemedancehit* stigmatise la commercialisation outrancière de ces tubes à la chaîne dont la pauvreté ressort violemment de ces courtes séquences. Aux côtés de cet exemple de production de masse, la collection de tapis de Michel Aubry rappelle la valeur de l'artisanat dans certains pays. Autre forme de commerce, la vente par correspondance servie ici par les catalogues du collectif Buy Self. Il s'agit d'une sélection d'objets plus ou moins utiles, opérée parmi des centaines de produits non industrialisés élaborés par des artistes, pour des sommes allant de 15 francs à 51 000 francs. Le visiteur peut repartir avec sa bouteille d'alcool extrait d'une célèbre boisson au cola (la distillerie est présentée dans l'exposition), ou encore « s'éclater » dans la *Night Box*, une discothèque personnelle de la taille d'un placard mais parfaitement aménagée qui laisse augurer des nuits de folie. Une version loufoque du commerce qui a tout de même l'énorme qualité de diffuser de nombreux créateurs. Parmi les quelques découvertes de « Négociations », il faut signaler l'installation de l'artiste turque Gulsun Karamustafa habilement mise en rapport avec les vidéos du duo bulgare Kalin Serapionov et Luchezar Boyadjiev. Deux démarches fortement marquées par le désir de consommation dans des pays où le commerce illicite est bien ancré. À Istanbul, pour 100 \$, on peut passer la nuit avec une prostituée. C'est

aussi la somme que s'est fixée Gulsun Karamustafa pour remplir une valise d'objets de moindre valeur achetés dans le souk, qu'elle a ensuite ramenée clandestinement en France afin de les vendre. Une manière de plonger le visiteur en plein dilemme qui s'accorde pleinement avec les déambulations de Serapionov et Boyadjiev parmi les stands de marchands ambulants (et frauduleux) et les vitrines d'une rue commerçante bourgeoise de Budapest. La démonstration de la fracture sociale dans un pays anciennement communiste, après son ouverture au capitalisme et à la démocratie, est évidente avec la présentation sur deux écrans des zones commerciales, et illustre enfin le propos de l'exposition.

À ce stade, on pourrait penser qu'il est donc pratiquement impossible de réussir une exposition dont le thème serait trop ouvert. Pourtant Pascal Pique a choisi et mis en scène des œuvres avec brio pour construire « L'Œuvre collective ». Des pièces, des artistes ou des collectifs qui « travaillent » en collectivité, pour et avec la collectivité, avec un mélange de références et de jeunes créateurs plus ou moins connus du public français. Le visiteur apprend et découvre dans une exposition qui n'a rien de didactique, ni d'uniforme. La présence de certaines œuvres est évidente, indiscutable même, comme le pavillon de verre triangulaire de Dan Graham, les actions écologiques des Harrison (ils participent à un projet spécifique autour de la Garonne), les propositions de General Idea ou les installations participatives d'Andrea Zittel ou de Rirkrit Tiravanija. Ces deux dernières témoignent de l'adhésion du

public aux vues de leur fréquentation assidue. *Pit Bed*, sorte de piscine moelleuse à gradins créée par Zittel, entre objet de design et œuvre d'art, sert de refuge au visiteur tandis que le *Dom-ino* bondé de Tiravanija s'inspire du concept de la *maison Domino* du Corbusier et fonctionne comme un lieu de détente et de convivialité, avec une cuisine et un coin vidéo. On peut toutefois se demander si ce succès public ne tient pas tant à la programmation télévisuelle judicieuse (*South Park* dans le *Dom-ino* et les courses hippiques dans le *Pit Bed*) ? Ces œuvres induisent une participation des visiteurs, c'est indéniable mais certains petits détails méritaient d'être soulignés.

Chacune des œuvres élabore habilement des réponses au sujet proposé, au-delà des démarches évidentes de proximité, de rencontre avec le public et d'échange. Elles touchent également à l'inconscient collectif, à des peurs ou à des perversions banales comme en témoignent les confessions parfois effrayantes recueillies par Gillian Wearing. Masquées, des personnes détaillent par le menu leurs penchants les plus abjects (racisme, perversions sexuelle) et plongent le spectateur dans une introspection troublante. Le malaise est accentué par l'énorme installation du groupe russe AES + V., *Fridges* qui fait penser à une pièce de Boltanski où les visages des criminels et victimes étaient mélangés. Dans ce jeu de devinettes, le public devient tribunal populaire avec l'apparence pour seul critère de jugement. Le spectateur doit « attribuer » des meurtres (relatés dans le détail à l'extérieur de la pièce) à des jeunes femmes presque candides emprisonnées en

Russie. Cette réflexion sur le poids de la vindicte publique et des fausses rumeurs qu'engage cette loterie perverse (les fonds collectés seront reversés aux prisons) est habilement relayée par une des séries de Marilyn de Warhol, dont le mythe s'est lui aussi construit sur une image.

Bien sûr, certaines œuvres se révèlent moins fortes, mais toutes fonctionnent comme des vecteurs du sujet, plus que des points de convergence. La pluralité du thème de l'œuvre collective pouvait facilement tourner à l'inventaire, mais la diversité est ici conduite avec beaucoup de nuances entre des œuvres d'art classiques (sculptures, installations, peintures), conceptuelles, des projets architecturaux ou environnementaux ambitieux et des réflexions menées sur le quotidien ou le mobilier. L'animation de ce cirque productif et ouvert constitue une réponse à la fois accessible au grand public et sous-tendue par des choix critiques pointus. Si cette exposition ne constitue peut-être pas un modèle, elle peut néanmoins devenir une référence pour la responsabilité confiée aux œuvres de conduire une thématique, en regard de l'aphonie qui frappe la *Beauté et Négociations*. > BÉNÉDICTE RAMADE

Bénédicte Ramade est critique d'art et enseigne l'histoire de l'art à l'Université de Paris. Elle a effectué de nombreuses recherches sur Gordon Matta-Clark et prépare actuellement une thèse sur l'art écologique américain. <Benedikte@aol.com>



GRUPE SEMEFO, CARROUSEL, 1994, «PARTAGE D'EXOTISMES»; PHOTO: (BLAISE ADILON) BIENNALE DE LYON 2000.



NAVIN RAWANCHAIKUL, VUE DE L'EXPOSITION « I LOVE DIJON », 2000; PHOTO: ANDRÉ MORIN, PARIS.

Partage d'exotismes | **Biennale d'art contemporain de Lyon** | **Halle Tony-Garnier - Lyon** | **27 juin - 24 septembre**
Navin Rawanchaikul. I Love Dijon | **Le Consortium - Dijon** | **7 juillet - 16 septembre**

En 1989, Jean-Hubert Martin avait conçu l'exposition « Magiciens de la terre » comme un manifeste; il s'agissait alors de réagir aux expositions de type colonial, d'abattre les ghettos et de mêler des œuvres d'artistes occidentaux et non occidentaux sans souci de hiérarchie propre à l'ère moderniste. *Magiciens* était aussi une forme de réponse à l'exposition « Primitivismes. Affinités du moderne et du primitif dans l'art du xx^e siècle », présentée au MoMA en 1984, qui exhibait des objets provenant de diverses régions du monde comme des trophées de l'impérialisme, les arrachant de leurs contextes, leur prêtant de surcroît des intentions qui leur étaient étrangères. « Cette exposition montre l'égoïsme occidental toujours aussi débridé qu'aux siècles du colonialisme [...] Le musée prétend regarder en face le Tiers Monde mais en fait il l'absorbe et l'utilise pour consolider les conceptions occidentales de la valeur, et notre sentiment de supériorité », commente Thomas McEvelley dans *L'Identité culturelle en crise. Art et différences à l'époque postmoderne et postcolonialiste* (Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999). Vivement controversée à l'époque, notamment par ceux qui y trouvaient des traces de pensée colonialiste, « Magiciens de la terre » a néanmoins indéniablement fait date dans le monde artistique: c'était en effet la première fois qu'une tentative de dialogue, d'échange, et non plus d'annexion était proposée, et dans son sillage, dans le courant des années 1990, on a vu s'amplifier ce mouvement d'ouverture à ce qui était jusqu'alors jugé inférieur, dénué d'intérêt ou tout bonnement inexistant. Cette année, Thierry Prat, Thierry Raspail et Jean-Hubert Martin (commissaire invité de la biennale) ont conçu « Partage d'exotismes » en prenant en

compte l'amplification du mouvement de mondialisation: ils ont à cette aune invité des artistes qui ont intégré cette nouvelle donne dans leurs pratiques, qui pour beaucoup travaillent sur les concepts d'hybridation, d'échange et de dialogue entre les cultures.

L'exposition représente donc une belle occasion de découvrir des travaux restés jusque-là inconnus – et souvent insoupçonnés –, provenant de toutes les régions du monde, toutes tendances confondues. Il s'agit moins à cet égard d'une exposition d'« art contemporain » que d'une sorte de vaste pays de Cocagne (120 artistes sont présentés) qui s'offre à la curiosité du visiteur et qui mêle allègrement enjeux esthétiques et anthropologiques. Des travaux de « stars internationales » (Carsten Holler, Anne et Patrick Poirier, Gilbert et Georges, Thomas Struth, Haim Steinbach, Maurizio Cattelan, Takashi Murakami, parmi bien d'autres) côtoient ainsi notamment des œuvres inspirées de rituels ou de diverses manipulations d'objets et de croyances locales et traditionnelles (voir notamment Calixte Dakpogan – Bénin, John Goba – Sierra Leone, Ken Thaiday – Australie, Kapal Kaa – Papouasie, Semefo – Mexique, Liew Kung Yu – Malaisie).

Malgré son cortège de bonnes intentions (voir à cet égard l'excellent catalogue), malgré un gros travail de prospection, malgré encore de belles découvertes, « Partage d'exotismes » parvient néanmoins difficilement à convaincre; et ce qui constitue la limite de l'exposition est peut-être son thème même, cette fameuse idée de « partage ». On nous montre en effet un nombre considérable de travaux qui jouent sur et avec les motifs de l'impureté, de l'hybride et du syncrétisme. Que ce soit par le biais de la

photographie numérique, voir notamment les affligeants montages photographiques représentant ici un homme avec une tête de cochon (Aspassio Haronitaki), là une femme poignardant son enfant (Daisuke Nakayama); que ce soit au moyen de la sculpture, voir Jane Alexander, Rona Pondick et Jackie Kayser qui affublent des humains de membres d'animaux, voir Andreas Dettloff qui réalise des faux crânes océaniques sur lesquels on découvre des signes emblématiques de la culture occidentale; que ce soit dans des installations, voir Nadin Ospina exposant des statuettes de facture précolombiennes à tête de Mickey, voir encore le petit temple malais réalisé par Liew kung Yu dans lequel on découvre fétiches et icônes américains... Le partage d'exotismes semble ainsi bien souvent ne pas aller plus loin que *Les dieux sont tombés sur la tête* en faisant de l'hybridation un simple constat, une boutade, une bonne blague. À force de vouloir rompre avec l'idéologie du primitivisme, de la pureté originelle, on en vient à porter au pinacle ces formes d'acculturation qui drainent l'illusion que nous vivons désormais dans un monde parcouru des mêmes signes et des mêmes symboles, mondialisation oblige. Exit donc la radicalité, exit du même coup l'identité. Ce partage s'avère par là même fort mesuré puisqu'il semble qu'on ne le conçoive que dans la forme édulcorée de la mixité. L'art extra occidental est par ailleurs bien souvent réduit à des pratiques rituelles, religieuses, magiques, en tout cas traditionnelles. On apprend peu de choses, à travers cette exposition, de la vie sociale contemporaine en dehors de l'occident, de l'existence dans les grandes villes, de la réalité quotidienne. « Curieusement », en dehors de l'excellent Pascale Marthine

Tayou, ceux qui en parlent le mieux sont des artistes qui sont installés en Europe ou aux États Unis: Barthélemy Toguo, Shirin Neshat, ou encore Yan Pei-Ming.

Si « Magiciens de la terre » a constitué un événement social et idéologique d'une indéniable ampleur, « Partage d'exotismes » semble être paradoxalement en deçà de ses ambitions. Le monde de l'art s'est en effet largement ouvert ces dix dernières années, et il semble aujourd'hui quelque peu incongru, voire déplacé et anachronique de vouloir encore faire du thème de l'extension géographique un motif de revendication et de combat.

Aujourd'hui, non seulement les biennales se multiplient à travers le monde, mais les artistes eux-mêmes voyagent massivement et intègrent dans leurs travaux dialogues et échanges entre les cultures qu'ils sont amenés à rencontrer. C'est le cas notamment de Navin Rawanchaikul, dont on a pu voir une très belle installation cet été à Dijon, dans le cadre de la manifestation « I love Dijon », conçue par le Consortium. Né en Thaïlande, vivant actuellement entre la Thaïlande et le Japon, Rawanchaikul a fait du voyage et de la locomotion les principaux matériaux de son travail artistique. Pour l'exposition dijonnaise, il s'est inspiré de l'histoire d'un artiste thaïlandais, Inson Wongsam qui, en 1962, a voyagé deux années durant sur un scooter, de la Thaïlande à l'Italie. Devant une maison, sorte d'abri nomade fait de bois, de carton d'emballage, décoré par des peintures, des collages et des cartes, est installée une sculpture à l'échelle 1 de Wongsam sur son scooter tandis que les murs de la salle sont recouverts d'une multitude de coupures de presse, de notices biographiques et de bandes dessinées relatant

les rencontres, les expositions et les aventures de l'artiste pendant son voyage. Durant l'exposition, deux artistes mandatés par Rawanchaikul devaient prendre le relais en parcourant l'Europe en scooter pendant une quinzaine de jours. Si le travail de Rawanchaikul relève pleinement de cette idée de partage et d'échange, c'est dans la mesure où l'artiste se pose en intercesseur, non seulement entre l'art, la vie quotidienne et un public non averti – il a par exemple créé une galerie mobile dans un taxi à Bangkok –, mais encore entre des personnes, des générations et des cultures différentes dont il s'agit à la fois de respecter les particularités identitaires et de faire en sorte

qu'elles s'ouvrent à la découverte et à la curiosité de l'autre. Artiste nomade, Rawanchaikul ne respecte ni les frontières géographiques, ni les frontières symboliques. Les différents projets auxquels il s'est consacré depuis 1993 sont pour la plupart des extensions, des émanations ou encore des condensés de son propre mode de vie, de son humilité et de son désir de faire de l'art une pratique accessible, quotidienne, et dépourvue de limites spatiales, comme temporelles. > élisabeth wetterwald

L'auteure est critique d'art et vit à Paris.
<e.wetterwald@free.fr>

XXVI Bienal de arte de Pontevedra: Space as Project, Space as Reality

Pazo de Cultura/Facultad de Ciencias Sociales

Pontevedra | Spain | July 30 – October 1

Spain's expeditious transformation from a peripheral country to a full-fledged postindustrial country, completely integrated in the European Union, has also had a profound effect on the arts. In the seventies, the eyes of the world were focused on Spain and its people's struggle against dictatorship; twenty-five years later, with every medium-sized city proudly unveiling a contemporary arts centre or museum (or planning to do so), Spain is having trouble getting its art adequately recognized beyond its borders. As a part of the European Union, the country is close enough to the decision-making centres, but lacks the economic clout needed to influence them. This particularly affects the generation of artists now in their thirties, who were too young when the market took off in the eighties, and now find that their work is not "exotic" enough to command the interest of most foreign artists and critics.

The Pontevedra Biennial is the quintessence of this situation. In the words of one of the event's assessors, Alberto González Alegre, Pontevedra – a very small town in Galicia, a region of Spain far from Madrid, Barcelona or Valencia – is "on the periphery of the periphery." In 1969, the Biennial was founded as a regional art exhibition. For its most recent edition, María de Corral – one of Spain's most highly recognized art professionals, in charge of Fundació La Caixa's contemporary collection since its creation – was chosen as curator. This shift gives some sense of the Biennial's ambitions. Other than from Spain, the artists selected by De Corral were from Portugal and Brazil – two countries sharing many affinities with Galicia, including common linguistic origins and a shared melancholic spirit. For most of the artists, this was their first international exhibition. This, for a well-known curator, who could have invited any number of more experienced artists, is a strong statement – and a warning to other organizations who still lack trust in the work of a whole generation of artists.



JAVIER PEÑAFIEL, MALTRATO, 1999, VIDEO PROJECTION; PHOTO: COURTESY BIENAL DE ARTE DE PONTEVEDRA.

The Pontevedra Biennial was a thesis exhibition, the common topic of all the works being a reflection on space. As De Corral states in the catalogue, "space itself has replaced genre and the body as a source of creative disquiet in the work of artists born after 1960." It is a sweepingly broad idea, extending all the way from the vast field of social relationships – a depiction of the way the world is physically arranged – to more personal space – a mental dimension, where a vision of the cultural and its individual readings are reflected. The twenty-seven artists present in the show used the interpretation of space as the site for a particular vision of reality. Most of the works presented a meditation on the defining site of contemporary public space – the urban environment – where the most complex connections are set. In other works, buildings, their design as well as the material definition of their floors, walls and roofs are presented as an extension of specific types of social relationships. One particular type of building, the museum or exhibition venue – a place loaded with a system of meanings that gives an added value to art – was the object of some special attention. The natural environment was often present in a distant and idealized way; for most artists addressing this topic, the open-space medium was the place where nearly all human aggressions are focused. The analysis of three of the works present in the Biennial may enable us to better understand these ideas.

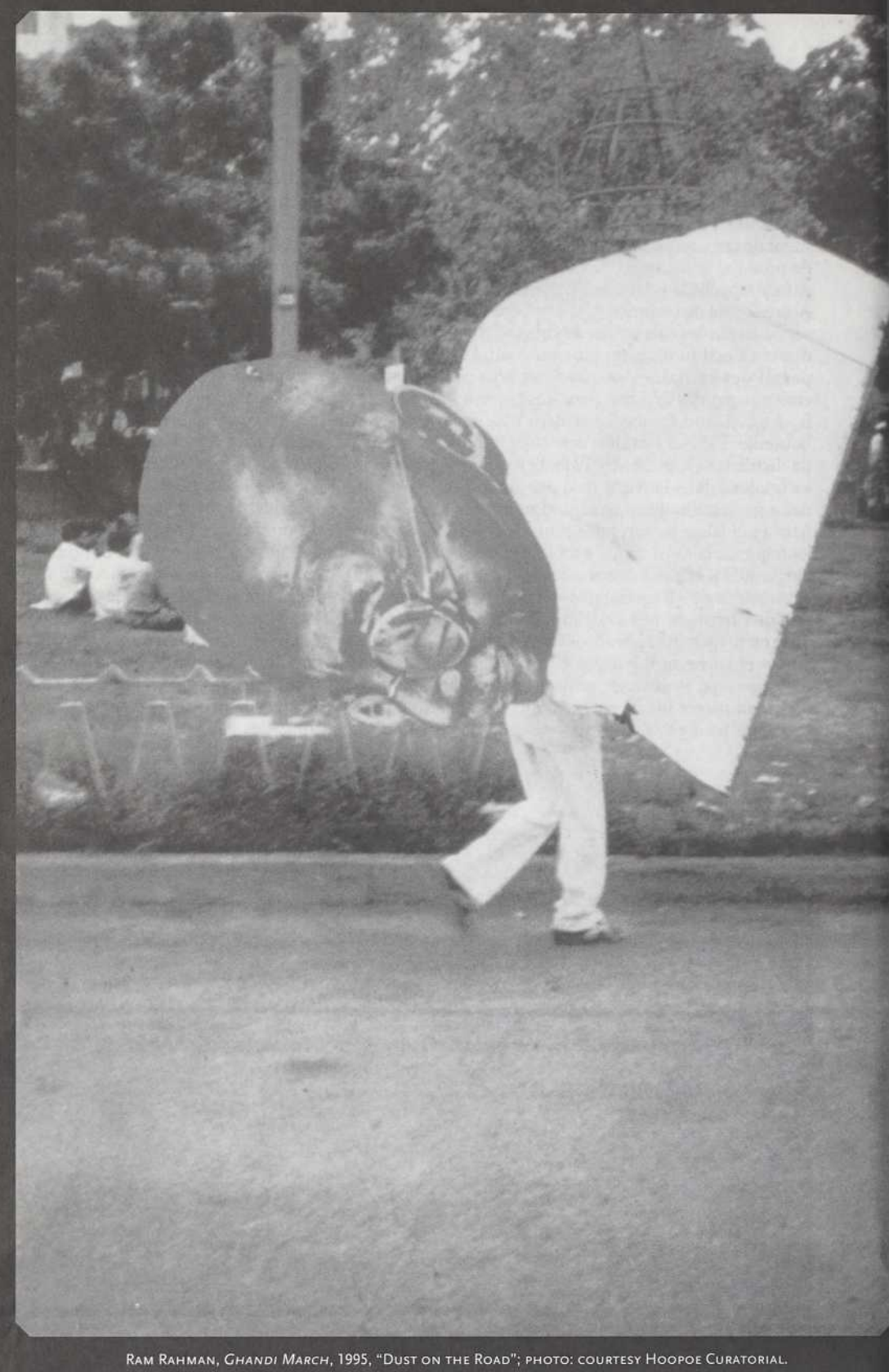
Javier Peñafiel's (Zaragoza, Spain, 1964) video projection *Maltrato* (1999) addressed both our relationship to the environment and art's role as mediation. In this projection, a group of coloured flowers is slowly but thoroughly destroyed by the impact of bullets. We do not see who is shooting, nor we can see the gun, but we hear the firing. The beauty and grace represented by the flowers points to the misanthropic aim of art, whereas the annihilation to which they are being subjected is a way of denying that function to art, and a metaphor of our relationship to the real.

A similar vision of the real, in this case addressing the ample field of human associations, was to be found in the piece presented by the Portuguese collective Entertainment & Co., formed in 1990 by João Louro and João Tabarra. Their video installation consisted of a corridor through which the public could walk, and on each side of which a video was retro-projected. Both showed a building's façade – the impersonal image that corporate constructions give to cities. After a few seconds, the visitor began to understand that a dialogue was being carried on between the two images. Although it was difficult to understand their conversation, the viewer heard something like "I know everything about you, you know nothing about me" (the line that gave the piece its title), making it clear that it is the alienating nature of corporations which was being analyzed. Big organizations – with their headquarters in similar such impersonal steel-and-glass buildings – seek to project an open and friendly image to consumers, while safeguarding their secrets. Louro and Tabarra emphasized the seamier, hidden – often truly horrific – side of corporate reality, while ironically showing us their public face.

Brazilian artist Lúcia Koch's (Porto Alegre, 1966) deliberate economy of means was significant. The pieces shown in Pontevedra were done with plastic filters alone, which she installed in windows of the same building, in order to create, in her own words, "deviations or intensifications" of the building's original structure and purposes. Koch's pieces are subtle and loaded with meanings that acquire their full resonance and consciousness when seen in their site-specific space. The result is a sophisticated alteration of our expectations. > fernando barenblit

Fernando Barenblit is an independent curator based in Barcelona.

<barenblit@hotmail.com>



RAM RAHMAN, GHANDI MARCH, 1995, "DUST ON THE ROAD"; PHOTO: COURTESY HOOPEE CURATORIAL.

Tout le temps / Every Time

La Biennale de Montréal 2000

Palais du Commerce

Montréal

28 septembre – 29 octobre

Sur un petit écran, visible d'un couloir du Palais du Commerce par une fenêtre donnant sur une pièce qui, autrefois, a dû être une boutique, le visiteur de « Tout le temps / Every Time » voit en plan fixe – très fixe – une vieille BMW rouge prise dans une criante immobilité: pour effectuer la manœuvre qui donne au film son titre: *Brake-stand* (1998), le chauffeur, sans jamais broncher, écrase le frein d'un pied, l'accélérateur de l'autre. Les roues arrière patinent à la frénésie, les pneus surchauffés dégagent un véritable nuage de fumée, mais rien – ni la voiture, ni le chauffeur, ni le cadrage – ne bouge. Comme la célèbre flèche de Zénon, qui s'abîme dans la divisibilité infinie du temps sans jamais atteindre sa cible, toute relation espace-temps semble ici suspendue. Le spectateur s'arrête lui aussi un temps devant cette pièce d'Euan MacDonald – artiste canadien, installé à Los Angeles –, presque incrédule devant l'insolente nonchalance du conducteur, devant autant de bruit pour rien, autant de fumée sans feu. Car tout dans cette image, à peine en mouvement, respire le sentiment d'une insupportable futilité.

Et force est de constater qu'elle représente assez bien l'ensemble de cette seconde Biennale de Montréal. Il y a certes bien des manières d'organiser une exposition collective et thématique dans un lieu non muséal. Mais cette Biennale apporte, une fois de plus, la preuve que lorsque les œuvres ne réfléchissent pas une problématique commune, tout piétine; la proposition collective se réduit à une juxtaposition statique de pièces peu convaincantes. C'est d'ailleurs moins la qualité des œuvres elles-mêmes qui est en cause, que l'illisibilité des critères du choix et du parti pris du commissaire. Comment expliquer, par exemple, la présence de *Portrait*, photographie monumentale d'un arbre, signée Geneviève Cadieux? Ou le labyrinthe de filtres colorés de Michael Snow, intitulé *Place des peaux*, dans lequel le spectateur est invité à déambuler? « Exposition d'hybrides et de paris couverts » affirme Peggy Gale, avant de préciser (si l'on peut dire) que la Biennale se veut « un regard sur les artistes glissant le long du temps ». Même si l'on peut supposer qu'il n'y a pas d'exposition au monde qui ne puisse implicitement

revendiquer un thème aussi flou, peut-être précisément parce que le temps est immanent à toute œuvre d'art, voire à toute œuvre humaine. La proposition d'une biennale, censée tâter le pouls de la production la plus actuelle, et s'inspirant du temps comme matériau et comme métaphore dans l'art contemporain, semble s'appuyer sur une problématique à la fois palpable et elliptique. On sait combien le langage est mis en échec devant l'exigence d'avoir à parler du temps; on aurait pu espérer que l'art visuel, exploitant les ressources plastiques et cognitives qui lui sont propres, enrichirait notre réflexion sur le temps.

Surtout qu'aujourd'hui, où tous les prétextes semblent bons pour parler d'« espace public », il est grand temps qu'on réfléchisse sur ce qu'on pourrait appeler le « temps public »: ce temps qui nous est donné en partage, le temps de la délibération démocratique, le temps collectif consacré à parcourir une exposition comme celle-ci. Or une telle réflexivité semble malheureusement absente du propos de cette biennale.

De ce péle-mêle plutôt terne, surgissent toutefois quelques belles surprises, en général chez des artistes qui ont cherché à effleurer un tant soit peu ce caractère public du temps. Dans une installation énigmatique, *Darbora*, Massimo Guerrera interroge le cérémonial de la convivialité mis en œuvre autour des rituels de consommation de nourriture. Le temps essentiellement culturel – de plus en plus multiculturel – du repas pris en commun est évoqué par des moulages de têtes – qu'on suppose être celles des fêtards qu'on voit, gaiement habillés, dans des photographies sur les murs de la pièce – que l'artiste fait mariner dans des huiles et des restes d'aliments colorés, dont ils sont supposés assimiler la valeur nutritive, et par là même symbolique.

La vidéo de Christian Marclay, *Guitar Drag*, aborde la violence collective de manière à la fois subtile et implacable: une guitare électrique, l'ampli à fond, est tirée à toute vitesse par sa corde comme un traineau sur un terrain accidenté. Le spectateur voit la production des sons tourmentés émis par l'instrument malmené. Pourtant, le

Dust on the Road: Canadian Artists in Dialogue with SAHMAT

York Quay Gallery | Toronto | June 23 – Sept. 4

"Dust on the Road" is a four-year initiative organized by Hoopoe Curatorial aiming to create awareness of social and political issues shared by Indian and Canadian artists. Hoopoe Curatorial is composed of artist/activist Jamelie Hassan, curator Peter White, and author Phinder Dulai. Toronto is the first venue for this ambitious project which is scheduled to tour to London, Ontario, where Patricia Deadman and Ron Benner will coordinate the exhibition; then to White in Montréal, and finally to Dulai in Vancouver. Each curator will add approximately ten Canadian artists to respond to and build on the dialogue that "Dust on the Road" will develop.

SAHMAT, a Delhi-based activist and arts organization, was founded in the memory of writer and street theatre activist Safdar Hashmi, following his politically motivated murder in Delhi in 1989. Through contemporary art exhibitions, educational projects, performances, posters, postcards, books, and street events, SAHMAT has fought against the rising wave of sectarianism and religious fundamentalism on the basic rights of minorities, women and lower caste people in India. Throughout the exhibition we see documentation and authentic fragments of SAHMAT's activities: "Popular Intervention for Communal Harmony," from 1992, shows a series of prints with various three-wheelers adorned with original poetry. Tapping into the popular tradition of poetry written and used by drivers in northern India to decorate their vehicles, SAHMAT organized a street event and competition, calling all drivers to create poetry on communal and sectarian harmony. The single-day event perhaps best exemplified SAHMAT's efforts to work with all aspects of culture. It foregrounded the notion that art resides in the ubiquitous, and that in the realm of the everyday the desire for peace and equality is deeply rooted.

"Gift For India" (1997) was exhibited in Bombay and Delhi. Focussing on issues of individual freedom as well as national sovereignty and exchange across borders, SAHMAT asked two hundred national and international artists to submit pieces that were confined to a single small box. The pieces varied: filled with images, artworks

and text, or submitted as the box redesigned or repackaged to address the theme. We see a Canadian contribution from Su Schnee and Daniel Dion which includes moss, a landscape card and a plastic water bottle. And Ranjana Appoo's gift from the U.K. including twenty-one roses and prayers.

"Postcards for Ghandi" from 1995 was a further call to one hundred artists, this time to create postcard-sized works of art which resulted in a diverse range of pieces including photos, collages, drawings and paintings. Also conceptually based, the project recalled that Ghandi himself used postcards as an inexpensive, democratic and effective means of communication. Displaying the works together, and producing a book of these, "Postcards for Ghandi" underlined both the vast range of artistic practice as well as the common aspiration for peace and tolerance throughout the country.

The most complex and text intensive piece of the exhibition is *Hum Sab Ayodhya (We are all Ayodhya)* (1993), a direct response to the violent destruction of the sixteenth-century Babri Mosque by religious fundamentalists. We see large placards onto which text and images have been pasted relating the cultural diversity and rich history of Ayodhya. There are images of the mosque through several ages; excerpts from the peasant rebellion of 1920 when priests opened their doors to protect Hindu and Muslims alike, the autonomy of the ruler M. Nawab Shuja in 1772 who refused permission to the East India Company to establish factories. There are also religious excerpts from ancient Buddhist Jataka texts which have been banned in India and underline the commonality of religious ideals. Easily assembled, the piece travelled to twenty different cities in India before it was condemned as a "misinformation campaign" and closed down by the government.

Ayodhya and the consequential government action (the court battle accusing SAHMAT of a "conspiracy against the state" continues), addresses the precarious cultural freedom surrounding any artistic practice. It is this which makes "Dust on the Road" lastly a truly riveting exhibi-

tion, for it demonstrates on the one hand, the artist at risk, and on the other, the possibility of art infiltration into the everyday, in the form of education, communal activity, creativity and innovation.

The Canadian contributions to this exhibition sow the seeds for a dialogue, some directly responding, others working around the topic from a particularly Canadian viewpoint. *Put Your Slogan Here* (1998) is a piece by Stephen Andrews showing an oil and pencil work on parchment of a rally or protest. The banners throughout remain white. Building on the concept of the dialogue, visitors are invited to fill in their own slogans on a newspaper copy of the piece, to be partially included in the next exhibition. *Free Expression* (1989) is a colour photograph by Karl Beveridge and Carol Conde. We see three people of diverse ethnic origins surrounded by issues of *Fuse*, *Fireweed*, *owl*, etc., being descended on, through a door blown violently open, by suited men with magazines such as *Fortune* and *Time* as heads. A framed picture of Mulroney flies through the air as well as a TV monitor with George Bush's image. A quiet yet chilling piece by Richard Fung, *News From Home* (2000), is a print plate with two words placed in different scales: "Officer[s] Cleared," it says, backwards. Millie Chen's *Stone's Throw* (2000) shows an open dictionary into which several stones have been imbedded from which the words on the page seem to ripple out. Significantly addressing appropriation, language, and the not too far distance between aspects of Indian censorship and what potentially occurs here.

Michael Belmore's two-sided piece *Self Governed* (2000), depicting a logged area with the word "sky" on one side and "governed" on the other is pointedly unassuming while remaining unnerving. Arthur Renwick's *Dawn of Earth: Collected Tears* (2000) is in direct response to the ritual of water expressed in Ayodhya. Hung opposite the SAHMAT piece, it is intended to reflect in Renwick's copper and aluminum surface. Shelly Bahl exhibits *Spirit of the Sacred Grave* (2000), a circle of dancers printed on a scroll of wallpaper; and Amelia Jimenez-Aman a digitally manipulated image transferred

onto cloth; while Stan Denniston's *For SAHMAT* (2000) shows a forbidding old civil defence siren and a horse straining towards freedom.

As I am writing about art and not politics, I hesitate before imparting that the Shastri Indo-Canadian Institute, under pressure from the High Commissioner of India and the Government of India, withdrew all funding provided to "Dust on the Road" and the Hoopoe Curatorial through the McIntosh Gallery and the Visual Arts department at the University of Western Ontario. This action rapidly brought Canadians into the dialogue; artists and activists like *Raj Pato*, a young Toronto-based publication, academics, filmmakers, and many different publics and community groups contributed ways to move through these issues. The response to the first "Dust on the Road" exhibition demonstrated by example how crucial the Hoopoe initiative, examining everyday activism and human rights that concern both Indians and Canadians, is and continues to be.

› CORINNA GHAZNAVI

CORINNA GHAZNAVI IS AN INDEPENDENT CURATOR AND CRITIC LIVING IN TORONTO.

<cgaznavi@hotmail.com>

sens de la pièce prend une toute autre dimension dès lors qu'on sait qu'elle fut réalisée au Texas, à peine quelques mois après que, dans ce même État, un auto-stoppeur noir fut attaché à l'arrière d'un pick-up par un groupe de Blancs racistes et traîné pendant plusieurs kilomètres jusqu'à la mort. L'incident n'est évidemment évoqué nulle part, mais il suffit d'y penser pour que la temporalité de la pièce bascule: elle paraît interminable.

Le tapage de l'étonnante installation cinétique de Jean-Pierre Gauthier, *Le grand ménage*, évoque de manière ludique l'hystérie collective qui semble parfois prendre des proportions pathologiques dans un monde gouverné par la technique. Seul artiste de l'exposition à avoir conçu sa proposition en fonction étroite avec le lieu – les locaux d'entretien en l'occurrence –, ses dispositifs bricolés et ingénieusement théâtraux transforment de familiers ustensiles de ménage en objets possédés par une logique diabolique: d'invisibles moteurs font vibrer une batterie de quincaillerie, des balais tournoient bruyamment tandis que des gicleurs aspergent un urinoir de détergent, aussitôt lavé par une serpillière pneumatique dans un tourbillon de bulles et d'activité frivole. Les éléments s'agitent, le tout fait du surplace. À l'image de la Biennale elle-même.

› stephen wright

L'auteur est critique d'art et commissaire indépendant. Il vit à Paris.

<swright@ext.jussieu.fr>



JEAN-PIERRE GAUTHIER, *LE GRAND MÉNAGE* (VUE PARTIELLE), 1998-2000; PHOTO: (GUY L'HEUREUX) CIAC / LA BIENNALE DE MONTRÉAL 2000.

Manifestation internationale d'art de Québec

1^{er} septembre – 15 octobre

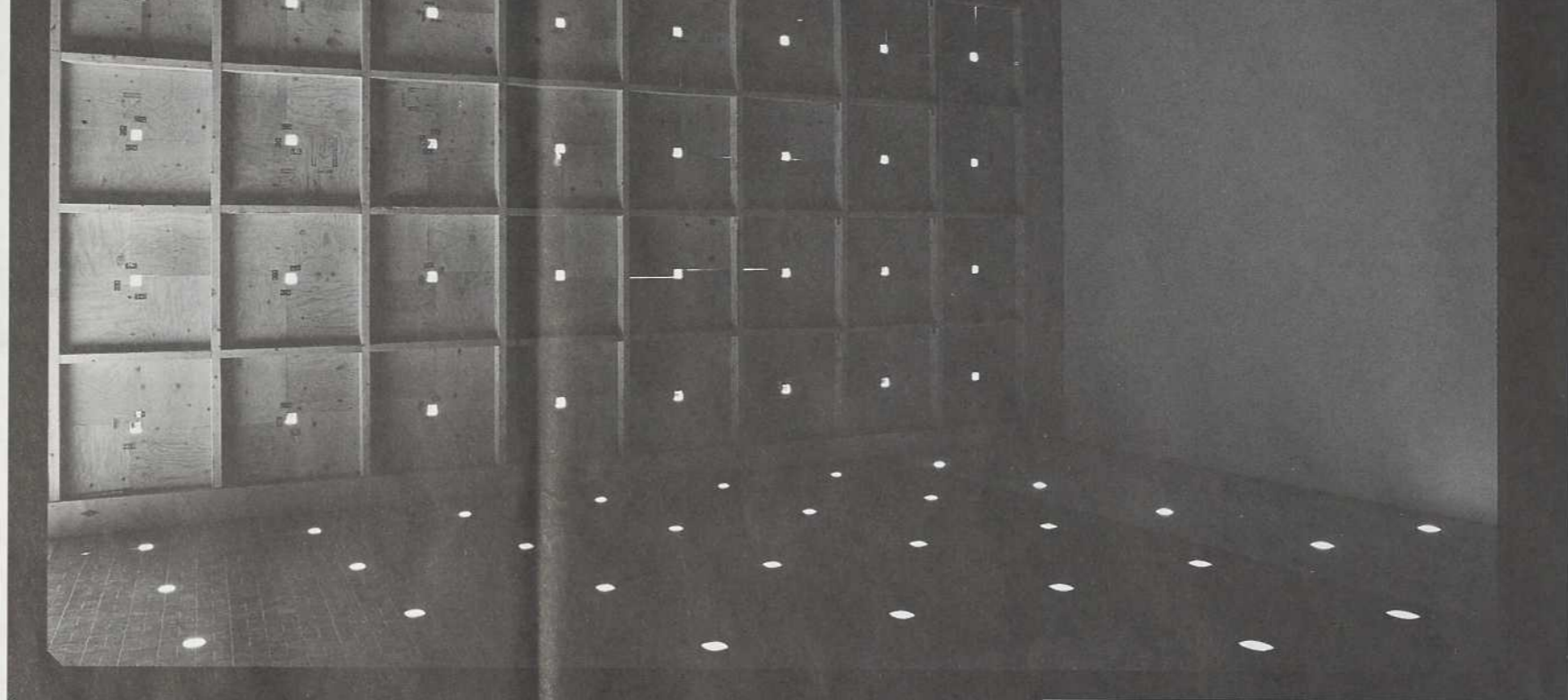
Pour la première édition de la Manifestation internationale d'art de Québec organisée par le centre d'artistes L'Œil de poisson sous la responsabilité de la commissaire Andrée Daigle et du coordonnateur Stéphane Caron, le thème choisi, l'ornementation, était des plus judicieux. La première particularité de l'événement est de s'être tenu presque totalement hors des lieux habituellement réservés à la diffusion de l'art contemporain. Treize sites de Québec, notamment dans le quartier Saint-Roch, ont accueilli les travaux de trente-six artistes. L'événement comprenait, en plus du volet arts visuels, une sélection de films, une soirée de type cabaret faite de tableaux vivants (par Claudie Gagnon), des projections luminographiques extérieures, une intervention du trio BGL sur la rivière Saint-Charles, *La Pollution comme décoration*, et un colloque.

Il découle de la Manifestation des considérations ayant trait, en termes politiques et sociaux, à la marge, à la périphérie, en termes économiques, à l'idée d'une dépense somptuaire, ou encore, en termes esthétiques, à la conception doxique de l'ornement comme élément décoratif et de ce fait négligeable, a-signifiant. Dans ce contexte, on comprendra qu'un des enjeux de cette première Manifestation d'art était d'inscrire doublement la périphérie en son milieu. Elle y est parvenu d'abord en sortant en grande partie l'art des lieux habituels de diffusion, en insérant (à nouveau) l'art dans la sphère sociale. Autre effet de recentralisation de la marge, la Manifestation a atteint son but de vouloir redonner à l'ornement ses lettres de noblesse, en cherchant par diverses stratégies à en montrer le renouveau sémantique en acte notamment dans le refus du décoratif. Spring Hurlbut, en tout premier lieu, privilégiait cette opération dans les travaux présentés à l'Œil de Poisson.

Inspirées des hypothèses de George Hersey concernant la genèse du vocabulaire ornemental de l'Antiquité, les consoles et les colonnades de Hurlbut, comme l'a bien démontré Johanne Lamoureux (Colloque Anyplace, 1995), abordent l'architecture comme un accessoire, renversant la polarité assignant à l'art un statut décoratif en architecture. Les fragments de corps (langue, ossements) que l'artiste introduit dans ses hybrides architecturaux remontent aux rites sacrificiels dont l'architecture classique, selon Hersey, aurait retenu les traces.

À travers les références au corps absent mis en présence par des fragments (os, dents), Hurlbut détourne l'ornement pour le poser comme pôle structurant, comme lieu d'affects qui charge l'architecture de lourdes significations. Cette production articule un des lieux les plus intéressants de l'événement. Elle pose les modalités de l'art *in situ* comme un des moyens de réfléchir à la problématique de l'ornementation dans la mesure où, comme le souligne Lamoureux, l'architecture s'y trouve rechargée par l'art.

Cette dimension était peu active dans la plupart des œuvres présentées à l'édifice Mozart, un bâtiment désaffecté de trois étages accueillant la majorité des œuvres. La sélection des travaux pour ce site mettait de l'avant des propositions explorant différentes graphies (Yvonne Lammerich, Mark Mullin, André Lacroix), divers motifs, parfois associés au domestique (Robbin Deyo, Shelley Miller) ou encore à l'intime et au corps (Nathalie Grimard, Wym Delvoe). Quelques propositions engageaient des propos sur l'architecture en créant des antichambres kitsch (les sœurs Couture) ou claustrophobante (Richard Purdy),



ALEXANDRE DAVID ET DAVID NAYLOR, SANS TITRE, 2000, «MANIFESTATION INTERNATIONALE D'ART DE QUÉBEC»; PHOTO: L'ŒIL DE POISSON.

ou élaborant la façade de l'édifice comme un jeu sur le motif de l'échiquier (Alexandre David en duo avec David Naylor). D'autres propositions sortaient du strict paradigme occulo-centriste de la pratique artistique par le biais de l'olfactif (Millie Chen) ou de la sculpture manipulable (Carole Baillargeon). La sculpture monumentale, dans le travail d'Isabelle Laverdière, était criblée d'éléments la fragilisant, cependant que son emplacement dans l'espace rendait impossible le recul nécessaire à l'embrasser du regard pour saisir l'ampleur de sa déconstruction.

Il s'agit du principal ratage de ce volet de ne pas avoir su, dans la plupart des cas, prendre en considération le lieu d'exposition. L'accrochage n'arrivait pas à mettre en tension les œuvres entre elles dans leur lieu d'accueil. La détérioration avancée de l'édifice dans lequel étaient disposées les œuvres entraînait rivalité avec elles. Un accrochage mieux réfléchi aurait dû mettre à contribution cette situation. Le délabrement des lieux, dans sa dimension all-over et par l'effet baroque de sa progression, par la peinture en cloque des murs comme par les planchers abîmés, introduisait pourtant une modalité saisissante, la ruine comme paradoxal ornement.

Trois travaux cultivaient plus impérativement la hiérarchie habituelle entre structure et ornement. À la Caserne Dalhousie, dans un lieu habituellement réservé au passage, l'artiste torontois Bernie Miller avait installé une œuvre dont la partie principale dépendait des accessoires. Dans le hall d'entrée de la caserne, avec les outils qui lui avaient permis de construire un écran, Miller avait disposé devant celui-ci un étalage dont l'ombre portée composait sur l'écran la silhouette d'un vertigineux paysage urbain. Ici, à l'encontre du statut coutumier de l'orne-

ment, la structure de l'œuvre dépendait des accessoires.

Plus spectaculaire, la pièce de Laura Vickerson à l'église Saint-Roch, profitait du mode d'attention singulier dans lequel le décor richement orné de l'église plonge le spectateur. Mis en état d'alerte, ce dernier percevait comme amplifiés les effets de l'œuvre se tapissant parmi les parures. *Offering*, une grande larve sombre faite de pétales de roses épinglés sur une toile d'organdi, glissait du jubé et coulait dans le chœur. Tributaire d'un travail répétitif et laborieux, l'œuvre renvoyait à la sphère domestique, à l'accessoire. Mieux encore, elle faisait résonner l'enveloppe de l'église des thèmes liturgiques associés au rituel sacrificiel de la messe, les réinscrivant à même l'architecture en laissant s'écouler le sang «livré pour nous». La pièce prenait à charge l'architecture en y renforçant un de ses usages, intensifiant le caractère affectif de l'architecture.

Dans un même ordre d'idées, l'œuvre de Carl Bouchard, *Les Pleureuses (Oublier par don)*, s'immisçait selon une matérialité pauvre dans le corps du bâtiment de l'église Jacques-Cartier. Dure, chargée émotionnellement, l'œuvre s'étendait sous plusieurs formes, puisant à même la symbolique de l'architecture pour la remuer. Dans les vitraux de l'église, Bouchard avait placé des acétates colorés, perforés de manière à y faire apparaître des motifs de larmes. Également dans ces vitraux, un motif informe reprenait un autre déjà apparu derrière l'autel de l'église où l'artiste avait ajouté une acétate à la surface d'un bas-relief représentant la Cène, celui de la blessure. L'œil attentif pouvait remarquer que cette goutte disséminée dans toute l'église semblait inspirée de la forme de la plaie du Christ à son flanc, telle qu'on la retrouve dans la représentation du Christ

en croix dans le chemin de croix de l'église Jacques-Cartier.

L'œuvre fonctionnait surnoisement alors qu'elle distribuait ses interventions dans toute l'église. Elle sabotait la symbolique chrétienne par l'introduction de signes d'une humanité hautement personnelle. C'est ce que disaient les larmes et ce que provoquaient trois photographies reprenant des thèmes connus de l'iconographie religieuse: la Trinité, l'épisode de la lapidation et le motif de l'ange, thèmes retravaillés par le recours au genre de l'autoportrait. L'artiste était également intervenu dans les anciens confessionnaux désaffectés de l'église, y faisant jouer une bande son qui résonnait de l'engourdissement du sujet parlant: «Je sais les torts que je vais répéter / J'envie ceux qui croient leurs excuses».

L'œuvre faisait son travail de remise en question de la rhétorique chrétienne par l'inscription des lamentations d'un sujet accablé. Bouchard redonnait à l'œuvre d'art la fonction symbolique de l'ornementation. Par l'attribution à l'art d'un rôle conventionnel connu sous le classicisme, l'artiste subordonnait l'art à l'architecture, lui rendant sa dimension affective sans cependant recouvrir l'axe narratif traditionnel. La contamination du discours religieux de l'œuvre de Bouchard permettait de réfléchir à une modalité inouïe du thème central de la Manifestation, faisant cette fois usage de l'ornement en tant que ruine.

› bernard lamarche

L'auteur est critique d'art au quotidien *Le Devoir* et commissaire d'exposition. Il collabore à diverses revues comme *Espace*, *Canadian Art* et *cv*. Il vit à Montréal.

<lamarche.bernard@sympatico.ca>

L'Algèbre d'Ariane

Espace Les Brasseurs

Liège

22 janvier – 26 février

4573, 4575 et 4579, rue Sainte-Catherine Est

Montréal

5 octobre – 12 novembre (présenté par Dare-Dare)

Mais où donc commence le territoire artistique? Et, surtout, où s'achève-t-il? À l'instar de Plasson et Batleboom, personnages du roman de Baricco, qui s'interrogent sur le début et la fin de la mer, la question des limites du processus artistique semble devoir rester sans réponse: comment définir, en effet, les influences à l'origine des œuvres, ou encore prendre la mesure réelle de leur rayonnement? L'expérience que Stéphane Gilot, instigateur de «L'Algèbre d'Ariane», a proposée à ses complices montréalais (Loly Darcel, Raphaëlle de Groot, Massimo Guertera, Yvonne Lammerich et Caroline Boileau, également coordonnatrice) et belges (Mélanie Cüpper, Alain De Clerck, Emmanuel Dundic, Pierre Gérard, Christophe Gilot et Pascal Pagnani) n'était cependant pas sans donner d'indices quant aux lieux où pourrait s'ancrer une réflexion sur le sujet. Plus qu'une tentative de réponse, l'ensemble du projet constituait une véritable mise en œuvre de la question.

L'Algèbre d'Ariane demandait ainsi aux douze artistes qu'ils mettent de côté la connectivité habituelle des expositions de groupe et la troquent pour une expérience coopérative où la réalisation collective prendrait le pas sur les signatures individuelles. Les artistes y devenaient en quelque sorte les données d'une équation dont la solution, même à la fin de l'expérience, reste ouverte à l'invention. Le laboratoire visait à explorer les liens entre divers processus artistiques, à faire se chevaucher, s'interpénétrer ou se confronter les territoires individuels, et à mettre à l'épreuve les frontières entre privé et public, entre soi et l'autre, entre des cultures et des histoires spécifiques. Il impliquait ainsi, dès la préparation, une ouverture des processus de création de chacun par un échange de correspondance, d'images, de projets et de toute information susceptible de nourrir les relations entre les artistes et les rencontres entre les œuvres.

À Liège, le premier volet de l'exposition s'articulait sur les quatre niveaux de l'ancien immeuble industriel qu'occupe le centre Les Brasseurs, les artistes y intervenant en plusieurs endroits, parfois individuellement, parfois en duo, d'autres fois par de légères infiltrations dans les travaux des autres ou, encore, tous les douze occupant des espaces communs, sans jamais toutefois que ne soient identifiés les acteurs, de telle sorte que le spectateur reçoive l'ensemble comme un travail à plusieurs mains. À lui s'offraient d'ailleurs de très beaux liens à tisser de son fil d'Ariane. Dès l'entrée, la rencontre de six portraits-robots d'individus, de prélèvements d'empreintes d'yeux et de six lits laissés vides engageaient l'enquête et plaçaient d'emblée les questions d'identité et d'identification comme des enjeux essentiels du projet. À l'étage, la standardisation des petits bungalows discrètement gravés dans le plexis mettait en perspective l'univers domestique ludique qui leur cohabitait. Ce terrain de jeu actualisait, pour le spectateur, la rencontre, qui trouvait sa métaphore, au second étage, dans une série d'œuvres produites à travers des processus de transcription et de traduction, autant de façons d'accuser le potentiel de transformation de la médiatisation de soi: des individus sont réduits à quelques points précis de leur visage; des formes touchées par des aveugles sont traduites par des dessins qu'ils ne verront jamais; un texte est arbitrairement poétisé par un logiciel; des mots wallons en voie de disparition sont inscrits sur du chocolat et offerts à la digestion. Enfin, le sous-sol réservait un univers où le plus étrange semblait pouvoir survenir, particulièrement grâce à l'effet théâtral d'un chapeau melon animé d'un mouvement spasmodique

inquiétant et d'un espace humide et glauque dans lequel on s'avancait sur une passerelle au-dessus des eaux humides infiltrant le bâtiment; arcs, colonnes et autres formes imaginaires y étaient tracés par des lignes lumineuses. Cette expérience à la fois désagréable et extrêmement séduisante faisaient écho aux zones les plus confuses de l'être humain.

Ce ne sont là évidemment que quelques-unes des riches rencontres que proposait le volet liégeois et on pourrait longuement encore détailler les interventions qui se cachaient littéralement dans les moindres recoins du bâtiment. Ce qu'il faut toutefois remarquer, c'est la manière dont chaque artiste, tout en collaborant avec les autres, a marqué sa contribution. Tels les portraits qui nous accueillent et dont les noms sont inscrits dans des couleurs différentes, plusieurs des artistes ont emprunté une couleur qui leur sert à signaler – ou à signer? – leur présence: des pastilles vertes, des éléments orangés, du mobilier bleu pâle, des tapis roses, des contenants transparents, des chapeaux noirs... Des couleurs comme celles des pions sur la table de jeu qui permettent au visiteur, arrivé au milieu de la partie, d'en imaginer le déroulement. Si ces signes peuvent paraître en contradiction avec le projet commun, c'est toutefois à travers eux qu'on aperçoit les zones de partage, les espaces de négociation et les clin d'œil. Ce sont eux aussi qui, réapparaissant au gré de notre parcours, nous rappellent qu'il s'agit d'une œuvre commune dont les paramètres sont clairs: l'objectif n'est pas ici la formation d'un corps commun utopique mais le partage des forces dans le maintien d'une existence propre.

Le volet montréalais était installé dans des commerces désaffectés et dans un appartement du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Les interventions des artistes ont surtout consisté en des déplacements légers: au sous-sol, un placard transformé en résidence de fortune contient quelques menus objets trouvés; les chambres de l'appartement sont habitées d'un seul objet ou d'un peu de farine sur l'oreiller; les crochets d'un portemanteau sont reconfigurés en une sculpture murale; des sculptures-jouets sont distribuées un peu partout sur le sol. Dans l'ensemble, les œuvres n'avaient pas l'envergure de celles présentées à Liège, plusieurs artistes s'étant contentés d'accrocher des textes sur les murs et dans les vitrines, de mettre en valise leur réalisation européenne, ou de bricoler des objets sans grande portée, ce qui donnait lieu à un univers esthétiquement beaucoup plus pauvre qu'à la première étape, dont on ne retrouvait pas non plus la densité des investissements, l'attention fine au lieu et la richesse des renvois entre les œuvres. En effet, malgré les lignes au sol d'un terrain de basket-ball hybride qui traversait virtuellement le mur pour lier les deux espaces commerciaux – dernier effort de l'instigateur pour rassembler ses joueurs essouffés? – les échanges peu convaincus des artistes restèrent peu convaincants pour le spectateur.

Ceci peut s'expliquer par le fait que les organisateurs aient, à Montréal, volontairement modifié leurs objectifs en fonction des locaux ayant pignon sur rue dans un quartier ouvrier, pour les axer davantage sur la question de la communauté. Ainsi, deux artistes étaient sur place pendant toute la durée de l'exposition, travaillant directement avec le public, interpellant même les passants: l'une comptait les poussières du lieu – voire du quartier puisque les en-

Notes brèves sur les biennales

Il y a depuis une dizaine d'années une multiplication des biennales dans le monde. Inspiré des biennales historiques, celles de Venise et de São Paulo, ou celles qui ont disparu comme celle de Paris, le phénomène des biennales correspond à la décentralisation que connaît de plus en plus le monde de l'art et à une plus grande communication sur le plan international, à l'accroissement des déplacements et à l'augmentation du nombre d'artistes pratiquant sur tous les continents en dehors des traditions et des sentiers battus. La biennale témoigne et rend compte de tous ces phénomènes. Symptôme ou résultat de cette surmodernité qui nous surprend de toutes parts.

Le spectre de la biennale est large et s'étale du plus modeste au plus grandiose, spécialement si l'on inclut la Documenta de Cassel qui, bien que quinquennale, connaît une envergure inégalée, attirant des visiteurs du monde entier, rendez-vous de tous les professionnels. Seule Venise peut lui servir de rivale. Les autres biennales sont nettement plus modestes, sur le plan du nombre d'artistes représentés, attirant quelques milliers de spectateurs dans leurs villes respectives: ce qui ne se compare en rien aux centaines de milliers de Venise et Documenta.

À Londres, en septembre dernier, Rosa Martinez, qui doit bien détenir le record du plus grand nombre de biennales réalisées à titre de commissaire, et qui compte parmi ses réalisations Barcelone, Istanbul, Santa Fe, donnait une conférence sur les diverses manifestations qu'elle a organisées. Une description de celles-ci était soutenue par des projections de diapositives d'œuvres mitraillées à l'écran, alors que la commissaire avait peine à se rappeler des noms des artistes et des œuvres. En conclusion, celle-ci nous laissa sur l'annonce du lieu de la prochaine biennale qu'elle s'appête à réaliser: rien de moins que Katmandou!

Qui y aurait pensé? On imagine bien que Katmandou en soi ne réussit plus à être un attrait suffisant de nos jours et qu'y ajouter une biennale d'art contemporain contribuera certes à illuminer ses visiteurs. Trêve d'ironie, on sent très bien que le phénomène biennale n'est pas prêt de terminer son expansion à travers le globe et que le village d'à côté pourrait très bien être la prochaine nouvelle destination des amateurs de biennales!

Dans ce contexte assez abracadabrante se situe la Biennale de Montréal qui donne l'impression de s'inspirer plus de celle de Dakar (événement avec lequel je sympathise par ailleurs), sur le plan de ses moyens que de celle de Cassel ou de Venise (dont la taille gigantesque n'est pas à envier à tout prix non plus). Néanmoins, la position géographique et socio-économique de Montréal, métropole de trois millions d'habitants, deuxième plus grande ville française du monde, pourrait justifier qu'on regarde davantage du côté des modèles les plus ambitieux. La Biennale de Montréal est plus que modeste malheureusement, et cette modestie l'handicape sérieusement. Montréal, qui

compte un milieu de l'art vivant, très créatif, mérite une biennale qui représente adéquatement ce que cette ville peut représenter de richesse artistique et de potentiel. Un budget raisonnable à tout le moins, une organisation professionnelle, impérativement (ce qui, même avec des moyens modestes, est réalisable): voilà ce que l'on souhaite à ce projet s'il doit continuer à exister sous sa forme actuelle ou sous d'autres formes. Dans une ville qui a à son acquis de nombreuses manifestations internationales reconnues et influentes sur le plan international, il n'y a aucune raison qui justifie que les arts visuels y soient mal financés et mal desservis. On s'étonne que nos gouvernements ne semblent pas s'interroger sur la question.

Montréal pourrait bénéficier d'un événement international de grand calibre en arts visuels. La ville, bien que remplie d'artistes intéressants, souffre de son isolement culturel, géographique et linguistique. Un événement d'envergure peut stimuler les échanges, décloisonner un milieu, ouvrir des portes et des frontières, non seulement sur le plan géographique et économique (un grand besoin chez les artistes montréalais pour lequel le marché de l'art est une réalité à peu près inexistant encore aujourd'hui, et ce, malgré les progrès réalisés au cours des vingt-cinq dernières années), mais aussi sur le plan des critères artistiques. Une plus grande exposition aux idées qui ont cours dans l'ensemble de la scène internationale de l'art est devenue une nécessité incontournable aujourd'hui, alors que nous vivons à l'heure des grands rapprochements planétaires.

Il est temps que Montréal, sur le plan des arts visuels, produise des manifestations de qualité qui placent cette ville, déjà si bien située au croisement de l'Europe et des Amériques, bien en vue sur l'échiquier international. «L'hospitalité, c'est la culture même, et ce n'est pas une éthique parmi d'autres», dit Jacques Derrida. Ce que l'on souhaite, c'est qu'entre la mélancolie discrète et la fête rayonnante, Montréal choisisse la fête, l'événement qui réellement fasse surgir des étincelles sur le plan intellectuel et qui permette, dans le voisinage de l'autre, l'avènement d'un lieu pour la pensée. C'est bien de cela dont il s'agit: saisir l'intelligence du monde dans lequel on vit à travers l'art de notre temps. C'est un domaine où il ne devrait pas y avoir de place pour l'approximation, le manque de rigueur, ou le laisser-aller. Une telle manifestation, accueillant les artistes dans des conditions propices et non pas déficientes sur le plan de leurs qualités matérielles et intellectuelles, doit pouvoir atteindre une masse et un poids critiques qui dépassent les attentes, qui bousculent les conventions. Il faut aller plus loin, sinon, ça ne sert à rien. On tombe dans un banal consumérisme de l'art, une faible agitation qui ne laisse pas beaucoup de traces sur le plan du débat d'idées, et qui a le défaut de ne pas faire bouger la dimension économique de l'art non plus.

› CHANTAL PONTBRIAND

c.pontbriand@parachute.ca



L'ALCÈBRE D'ARIANE – PROJET D'ÉCHANGE ET DE COOPÉRATION LIÈGE-MONTRÉAL – VOLET BELGE, 2000; PHOTO: MANON DE PAUW.

fants lui fourniront du «matériel» de leur maison –, l'autre produisait, à partir du récit de vos maux et maladies, des poupées aux allures vaudou. S'il s'agissait là des travaux les plus dynamiques, il demeure néanmoins dommage que la visée de départ ait été perdue en cours de route et que la première rencontre n'ait pas conduit à l'approfondissement des échanges lors de la seconde manche.

Il est évidemment toujours difficile d'évaluer la réussite de telles entreprises, du moins sur des critères autres qu'esthétiques, et les artistes demeurent, semble-t-il, les meilleurs juges de leur expérience. Pourtant, leur essoufflement au second volet fait apparaître un problème dans la structure même de l'événement: le choix des artistes. Si le souhait de varier les pratiques afin de dynamiser les contacts est manifeste et légitime, on s'explique toutefois mal qu'on y ait convié des artistes dont, pour la plupart, les intérêts sont très éloignés des problématiques dites «relationnelles». En ce sens, «L'Alcèbre d'Ariane» nous permet de relever un problème de plus en plus visible et sur lequel la multi-

plication actuelle des pratiques impliquant des relations humaines nous forcera à nous pencher: la rencontre y est une forme d'art à part entière qui appelle des compétences et une expérience particulières, et il n'appartient pas à tout un chacun de s'y lancer sans risques. Si le projet qui nous occupe conserve toute sa pertinence, tant sur le plan des enjeux artistiques et humains qu'il a soulevés que pour l'expérimentation du commissariat et de la mise en exposition qu'il a permise, l'aventure aurait gagné à rassembler davantage d'artistes qui ont l'habitude de travailler les territoires humains, afin que ceux-ci demeurent l'enjeu même du projet et que chaque artiste, plus que simplement ébranlé par la situation, puisse en être véritablement traversé et nous en instruire. › ANNE-MARIE NINAC S

L'auteure est commissaire, critique d'art et chercheuse indépendante. Elle vit à Montréal.

annemarieninacs@hotmail.com

Majida Kattari

En famille

Les Laboratoires d'Aubervilliers

12 septembre - 7 octobre

L'incurable mémoire des corps

Hôpital Charles Foix

Ivry-sur-Seine

22 septembre - 5 novembre



MAJIDA KATTARI, PORTRAIT DE FAMILLE, 2000; PHOTO: LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS.



PATRICE HAMEL, RÉPLIQUE N° 19 (DIPTYQUE RETRO-ACTION), 2000, «L'INCURABLE MÉMOIRE DES CORPS»; PHOTO: FABRICE FOUQUET.



Il y a deux façons de transformer un objet en œuvre.

Exposer un objet comme si c'était une œuvre. C'est le ready-made, dans une stratégie du déplacement. Pour changer son statut, il faut changer l'objet de contexte. Dans son environnement d'origine le ready-made reste un objet. Dans un lieu artistique, devenu œuvre, son intérêt est moins d'attirer l'attention sur ses propres formes que sur les conditions de sa monstration. Le ready-made n'est pas autonome: sans l'écrin du cube blanc, il n'existe pas.

Inversement, on peut exposer des œuvres dans le réel, plutôt que dans un lieu d'art. Ce qui transforme incidemment les objets situés dans l'espace environnant en œuvres potentielles. C'est une stratégie de contamination. On pourrait qualifier de *virales* les œuvres qui jouent ce rôle. Leur fonction de confusion tient à leur situation *hors-jeu*, à l'écart des circuits spécialisés. Des œuvres ainsi placées peuvent être prises pour des objets (ce qu'elles ne sont pas seulement, mais qu'elles sont aussi), et faire prendre pour des œuvres les objets qui les environnent, puisque le spectateur, averti qu'en un certain périmètre il y a art, peut en voir partout.

Hypothèse: une exposition se tient dans un lieu hors-jeu de l'art contemporain. Quatre scénarios perceptifs sont possibles:

1. Les œuvres sont prises pour des œuvres, les objets pour des objets. Le spectateur est un expert. Il est sans doute plus à plaindre qu'à admirer, puisqu'il est privé du plaisir d'être trompé.
2. L'œuvre est prise pour un objet, l'objet pour un objet. Il est préférable d'appeler *passant* plutôt que spectateur telle personne aveuglée par son inattention.
3. L'œuvre est prise pour un objet, l'objet pour une œuvre. Ce spectateur du troisième type a une vision spéculaire. Il n'est pas rare que les artistes se trouvent dans cette position, au moment où des idées leurs viennent. Un double besoin agit alors: celui de ne plus regarder les travaux des autres pour se dessaisir des influences, et celui de devenir attentif à ce qu'autrui ignore par habitude ou négligence.
4. L'œuvre est prise pour une œuvre, l'objet aussi. Le spectateur a la vertu de l'enthousiasme. Il voit de l'art partout ou, moins naïvement, a pris le parti de tout regarder avec l'attention d'un amateur d'art.

Deux expositions récentes ont permis aux artistes de se risquer à jouer de ces confusions, et aux visiteurs de savoir dans quelle catégorie se situer.

Les Laboratoires d'Aubervilliers, jusqu'à présent centre chorégraphique, se sont ouverts à une programmation d'arts plastiques avec une exposition de photographies de Majida Khattari. Le lieu n'étant pas encore prêt à recevoir d'exposition, l'artiste a converti en programme ce qui était une contrainte. Le résultat est une exposition hors les murs, suivant un protocole singulier. Khattari a contacté des familles d'Aubervilliers afin de les photographier chez elles. Les quatre familles qui ont accepté ont aussi accepté que les photographies soient montrées chez elles, avec cette particularité transitive: la famille A est exposée chez la famille B, la famille B chez la famille C et ainsi de suite.

Pour la visite de l'exposition, rendez-vous est donné pour suivre un parcours guidé par l'artiste. Celle-ci ne donne pas d'explications, elle oriente les visiteurs dans Aubervilliers, puisqu'il faut marcher dans les rues pour se rendre d'un appartement à l'autre. Personnage transitionnel, l'artiste se fait passeuse entre l'espace public et l'espace privé. Une fois rentré chez la première famille, on regarde les photographies. Mais sachant qu'on les reverra photographiés chez la famille suivante, on regarde les habitants et le lieu avec l'attention du photographe vis à vis de ses modèles. Se tisse ainsi un jeu d'aller-retour entre le réel et sa représentation, ainsi qu'entre sa représentation (la photographie) et sa présentation (l'accrochage). L'occasion est donnée de confronter en temps réel l'image à son sujet. Les modèles nous reçoivent, on parle avec eux. Ce n'est pas seulement une bande-son qui s'ajoute à l'art silencieux de la photographie, mais aussi du mouvement: pour circuler entre les images, on arpente les rues de la ville, qui devient un panorama, ou plutôt un panoramique au sens cinématographique. Mais un panoramique particulier, dans lequel, plutôt que le film, ce serait le spectateur qui se déplacerait pour parcourir l'espace entre les photogrammes qui le composent. Un spectateur qui découvrirait qu'il y a entre les photogrammes un monde vivant et animé: la ville.

En résulte un effet permanent de sortie de salle de cinéma. Ce moment où l'on quitte la fiction d'une salle obscure pour rentrer dans le réel de la rue produit une étrangeté habituellement vite rectifiée. Ici l'effet se prolonge auquel s'ajoute une impression voisine de l'illusion du déjà-vu (on voit les modèles, puis leur portrait photographique, ou l'inverse), et de mise en abîme. Effet *viral*: le regard baigné de fiction prend les éléments de la rue

pour autre chose que ce qu'ils sont, des intermédiaires entre le réel et sa représentation. Ni voyeurisme ni spectaculaire: on rentre dans l'ordinaire des espaces privés.

Ce n'est pas un espace public ordinaire qu'ont choisi d'investir, pour leur part, les artistes de l'exposition «L'incurable mémoire des corps». C'est un hôpital, c'est-à-dire à la fois un lieu public, puisque tout le monde peut y rentrer, et un lieu privé, puisqu'il sert de résidence à ses patients. Cet hôpital a la particularité d'être l'ultime demeure de ses occupants, des malades que l'on qualifiait autrefois d'*incurables*. Un mot qu'a effacé la pudeur contemporaine. Mais disons-le, ces gens vont mourir ici. Ils ne sont pas à l'hôpital Charles Foix pour guérir, mais pour mourir dans une moindre douleur. Ce qui les place dans une position contemplative et rétrospective à l'égard de leur vie.

La première pièce qui accueille le visiteur est éloquente: *Rétro-action* est une écriture spéculaire que son auteur, Patrice Hamel, a agrandie à l'échelle des vitres du couloir qu'il faut traverser avant de rentrer dans l'enceinte de l'hôpital. Ces lettres adhésives rouges se lisent, grâce à leur graphisme rectifié, de gauche à droite et de droite à gauche aussi bien que, par transparence, d'un côté ou de l'autre des vitres. Elles renvoient l'une à l'autre l'action, dirigée vers le futur, et la rétrospection, dirigée vers le passé, pour les fondre en un même moment, celui de la perception des mots qui les décrivent. Elles placent ainsi le visiteur dans une position analogue à celle de l'incurable qui, arrivant à l'hôpital, se trouve à la charnière entre sa vie active maintenant passée et sa retraite à venir. Mais l'immensité des lettres, leur couleur rouge hôpital, leur réalisation parfaite et lisse entraînent une confusion: elles sont si présentes qu'on les prend, au premier regard, pour ce qu'elles sont ne sont pas: une signalétique hospitalière. Il faudra avoir marché (action) pour s'en écarter, puis se retourner (*rétro*) avant de les percevoir, autrement dit rejouer physiquement ce qu'elles nous annonçaient. Belle métaphore du programme de cette exposition: disséminer des indices artistiques dans un lieu non artistique, et rappeler au visiteur par l'entremise de l'art et de ses faux-semblants la mémoire de son propre corps.

Les lieux réservés à l'art contemporain ont en commun leur caractère aseptisé, voire clinique. Les aménagements des cubes ont beau varier, à visiter les expositions qui s'y tiennent, on y oublie son corps. Lieux blancs, sans odeur, sans vent, ni chauds ni froids, ni secs ni hu-

mides, sans obstacles physiques, sans autres sons que ceux, occasionnels, des œuvres, ils ne sollicitent que la vision, comme si l'on ne voyait qu'avec les yeux. Peu de gens s'y adressent la parole, on y murmure comme dans un lieu saint, ou vide. Les conditions sont réunies pour créer un rapport exclusif aux œuvres, sans parasitage. En somme, il s'agit de déréaliser le contexte pour hyper-réaliser les œuvres.

À contre-pied de cette approche, Yann Toma propose une installation vidéo à caractère quasi documentaire, *L'Ostension de l'incurable*. Il y montre ce que nous ne verrons jamais: le parcours sous-terrain d'un incurable égaré dans les égouts de l'hôpital, retrouvé mort accolé à une chaudière. Plongeon via l'image dans un réel nocturne rempli d'inimaginables dédales.

Guillaume Paris a, quant à lui, posé sur un socle un cube de matière désodorisante colorée, humide, dont se dégage un odeur très forte, à la limite du supportable. Envahissant les pièces voisines, elle se propage aussi à l'extérieur du bâtiment. L'odeur de l'hôpital, qui nous semble si caractéristique, n'est paradoxalement pas celle des corps, sains ou malades, mais celle de l'éther qui les aseptise ou les endort. À force d'habitude, l'odeur symbole de l'hôpital est devenue celle du produit censé effacer celles de la maladie et de la mort. La pièce de Paris rappelle ce paradoxe, non sans ironie, puisque la matière chimique nettoyante d'une propreté industrielle va se décomposer jusqu'à perdre son odeur et sa couleur, et devenir un amas de fissures noires bien plus obscènes que les odeurs du corps humain.

À cette confusion des odeurs répond une confusion de l'ouïe suscitée par une pièce sonore de Gabrielle Wambaugh, installée dans un couloir désaffecté de l'hôpital. Alors qu'il marchait en silence, le visiteur entend soudain derrière une porte des rires, des cris, des paroles de patients et d'infirmières, sans pouvoir comprendre exactement ce qu'ils échantent. On rit donc à l'hôpital, on y est enjoué. Mais on aura beau écouter en boucle la bande son déclenchée par les capteurs, on ne saura pourquoi. La porte est fermée, le visiteur reste de l'autre côté de l'effusion. Belle manière de renverser la perspective sentimentale du visiteur d'hôpital, qui se sent obligé à une compassion un brin condescendante, comme si les malades n'étaient que de tristes victimes incapables de joie.

On a beau y mourir, l'hôpital Charles Foix paraît ainsi très vivant au regard des cubes blancs de l'art. Tous les sens sont convoqués pour percevoir les œuvres des vingt-cinq artistes participants, dans un contexte qui, parce qu'il parasite la perception, oblige à en renforcer l'acuité. Il y a les odeurs de l'hôpital, les obstacles visuels qui tiennent à l'architecture labyrinthique des lieux. Il y a les sons de l'hôpital, les voix du personnel, des malades, des télévisions, mais aussi les oiseaux du parc et au loin les rumeurs de la ville. L'effet de ces conditions non artistiques de perception est une rédemption de tous les sens dans l'appréhension des pièces. Le visiteur est invité à percevoir l'art comme il perçoit la vie, sans restriction hiérarchique des sens. Il lui est alors possible de mieux mesurer l'art à l'aune de la vie, quand, dans le centre d'art, il ne le mesure qu'à l'aune des autres œuvres, ou du vide physique qui les entoure. En somme, il s'agit moins, ici, de se confronter à une histoire des œuvres qu'à une mémoire des sens.

édouard levé

L'auteur est artiste et critique d'art. Il vit à Paris.

<info@parachute.com>

La femme hybride? Une remise en question de l'unicité de l'identité féminine fournit le point de départ de «cross female», une exposition internationale présentant le travail de trente-deux artistes, femmes et hommes. Comme le suggère le sous-titre de l'exposition – «Métaphores du féminin dans l'art des années 90» –, à la fin du vingtième siècle, le propre de la femme se laisse apercevoir à partir de comparaisons et donc n'existe que de manière différentielle. Les commissaires Barbara Höffer et Valeria Schulte-Fischedick ont sélectionné des œuvres d'artistes qui semblent accepter, voire célébrer, cette hétérogénéité, même si la cohérence de l'identité de la femme, surtout sur le plan biologique, fut longtemps la source de toute revendication par le mouvement féministe. Il ne s'agit pas ici d'une tentative de ressusciter une vieille politique identitaire, ni de définir un art de femmes, mais de penser des stratégies et positions possibles à l'ère où le corps même se voit remis en doute par plusieurs phénomènes: les nouveaux médias, la dissolution de la différence de genre et les transformations technologiques, de la codification numérique jusqu'à la manipulation génétique. Avec cette série de considérations, le projet d'exposition ne se veut pas post-féministe mais plutôt «post-femme».

Sous la rubrique de la représentation de la femme figurent non seulement les travaux qui s'adressent aux images véhiculées par les médias – surtout dans la mode et la publicité – mais aussi ceux qui procèdent par métonymie, intégrant des fragments du corps et de l'attirail de la femme. Les annonces de Calvin Klein sont ciblées par les œuvres de deux artistes: Gabrielle Jennings met en scène un acteur et une actrice qui tentent d'imiter un baiser «éternel»; Åsa Elzén, pour sa part, a soumis les fameuses petites culottes à un processus de cristallisation dans le sel, les transformant en étranges trophées de la beauté, suspendues au mur comme des peaux pailletées. Quant à l'approche métonymique, les œuvres qui intègrent des fragments explicitement féminins – parties du corps, vêtements, objets de toilette – sont plus convaincantes quand ceux-ci sont présentés sous le signe de la mort (les cheveux et les ongles emprisonnés dans des vitrines reliquaires d'Ilona Németh) ou bien de la lutte (les photos d'ongles sculptés en flèches armoriées de Natacha Lesueur). Seule Alba D'Urbano arrive à réunir toutes ces problématiques dans son vaste projet *Il sarto immortale* (Le couturier immortel, 1997-2000), une collection de vêtements faits avec un tissu sur lequel est imprimé l'image du corps nu



ÅSA ELZÉN, COMMUNION DRESS IN THE PROCESS OF BEING CRYSTALLISED, 1998, «CROSS FEMALE»; PHOTO: ÅSA ELZÉN.

de l'artiste. Outre les vêtements, le projet comprenait un défilé avec des nus prêt-à-porter et des affiches publicitaires, accrochées dans des lieux publics de Berlin. Les mannequins, qui semblent porter leur propre nudité, n'arrivent ni à se cacher, ni à se dérober; leurs gestes vains reflètent à la fois l'aliénation et la reproduction réalisées sur la surface du corps de la femme.

C'est à partir de la question de la différence de sexe – et de l'orientation sexuelle –, que «cross female» est allé au-delà du format traditionnel de l'exposition, créant des liens avec la politique actuelle à Berlin, surtout dans la communauté gaie et lesbienne. Un programme de films

de science-fiction, lesbiens et féministes, ainsi qu'une discussion sur la thématique «transgender» multipliaient les spectateurs et les échanges possibles autour de l'exposition. Parmi les œuvres d'art, la collaboration de Natacha Lesueur et de Bruno Pelassy démontre au mieux comment le désir distingue le naturel et l'artificiel sur un corps; leurs photos des pieds d'un homme portant des talons sculptés comme des prothèses pourraient être le rêve d'un travesti ou le cauchemar d'un macho. L'intervention plastique est plus ou moins absente dans d'autres œuvres – les photos d'une femme barbue dans la série «Pin-Up» (1995-1997) de Zoe Leonard et la photo d'une

transsexuelle devant un camion de Rinaldo Hopf –, qui tendent vers une recherche documentaire. C'est uniquement le regard inébranlable des sujets qui sauve ces interventions du voyeurisme, quelle que soit leur orientation.

Les œuvres les plus nombreuses et les plus diverses de l'exposition s'adressent aux nouvelles technologies, tentant de les capter ou bien de les exploiter. Dans *Aphrodite's Hard Child* (1997), une vidéo de Hajnal Németh, on voit une main qui manipule la balle en dessous d'une souris devant un ordinateur, la dévoilant comme étant la contrepartie féminine du «joystick». Les «hackers» femmes expliquent le but politique de leurs interventions dans *Have Script, will destroy* (2000), une série d'entrevues filmées par Cornelia Sollfrank. Certaines œuvres offrent la possibilité d'un échange plus direct et cherchent ainsi à transformer les spectateurs passifs en joueurs interactifs. Pour *Dream of Beauty 2.0* (2000), Kirsten Geisler a créé une femme numérique, capable de parler et de donner des baisers à ses interlocuteurs. *Dream Kitchen* (2000) de Josephine Starrs, et de Leon Cmielewski, un jeu d'ordinateur qui se déroule dans le paysage d'une cuisine, fait découvrir la dimension fantastique d'activités et objets domestiques.

L'écran hante toutes ces interventions parce qu'il augmente leur performativité en réduisant leurs dimensions plastiques. En fait, l'emprise de l'ordinateur sur l'image est remise en question par une œuvre délibérément rudimentaire du point de vue technique: *Will I ask for help* (2000), une installation de Daniele Buetti qui rend hommage à Lara Croft, l'héroïne des jeux électroniques. Ayant autrefois griffonné sur des images de mode, Buetti continue à travailler la surface mais cette fois-ci de l'écran. Diverses images de Croft et d'autres femmes ont été perforées et ensuite appliquées sur une vingtaine de boîtes lumineuses, empilées les unes sur les autres. La lumière ressort – en différentes couleurs et parfois en clignotant –, par des milliers de petits trous poinçonnés par l'artiste qui a tracé les contours des visages et de phrases, telles «what about memories?», «could a dream be enough?». Ces graffiti lumineux auréolent les têtes des femmes tout en pénétrant la surface lisse et dure de l'écran. Les trous de Buetti, faits à la main, constituent la mémoire d'un corps scindé de son apparition. > JENNIFER ALLEN

L'auteure enseigne en études culturelles à l'Université Humboldt à Berlin.

<allen@zfl.gwz-berlin.de>

Ramon Parramon

Centre d'Art Santa Mònica

Barcelona | September 13 – January 7

Barcelona is not only the city that has exerted a great influence on recent urbanism. In the words of Rem Koolhaas, by oversimplifying its identity, it has turned generic. A great deal of social engineering has been mustered for this purpose. Political dissent began being swept away on the eve of the Olympics, and today, the city lacks any democratic tension. This, of course, is a complaint which goes very much against the grain of the flamboyant, international picture of Barcelona.

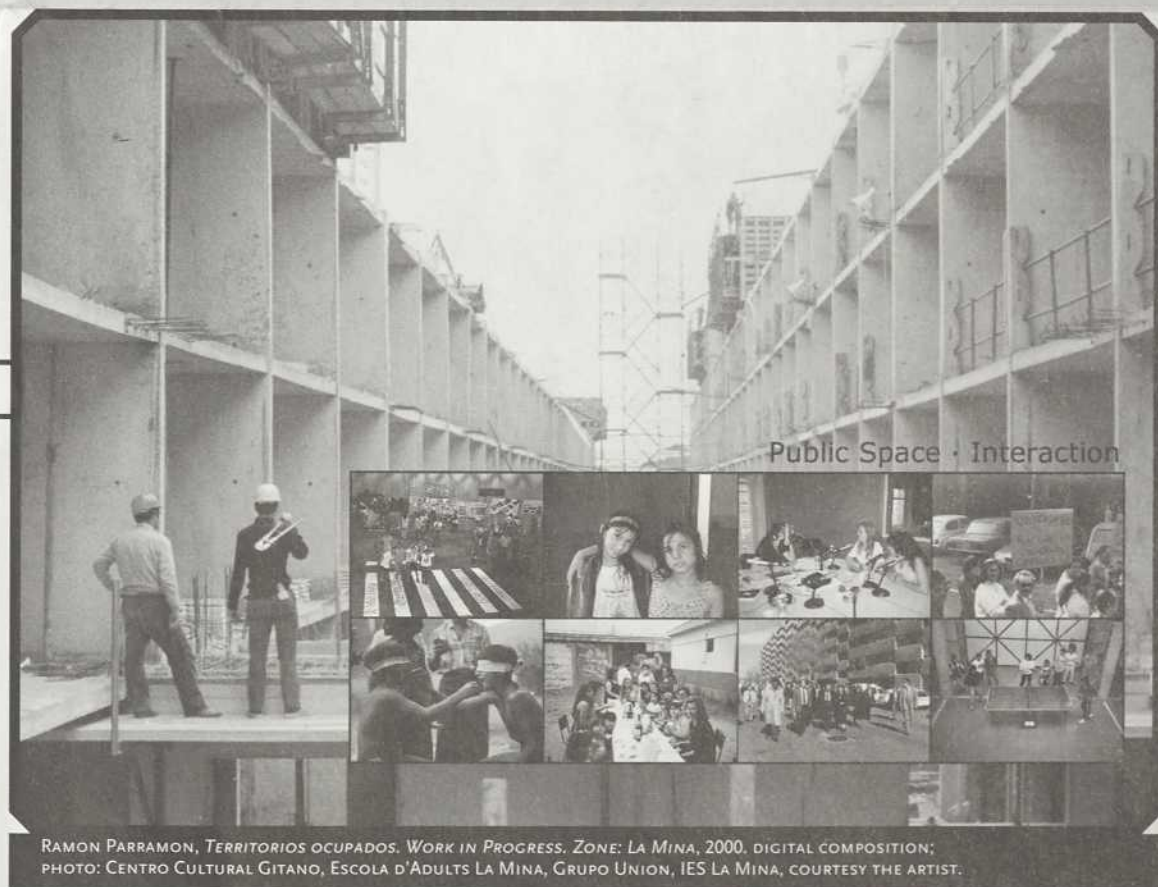
But if we look for the neighbourhood associations which, by the end of the seventies, had come to play a leading role in the transition to democracy, we find that little is left of them now. Little by little, an extremely active local government has deprived citizens' representatives of their own discourse. The Socialist Party in power at City Hall has managed to make the old aspirations of aggrieved groups sound obsolete. The modernizing force of urban change and globalization simply bypasses the now limited and somehow old-fashioned local demands. While these demands refer back to industrialized society, local administration responses have been shaped according to the language of globalization, technology and multiculturalism. Such that actual needs and urgent claims like education, transportation, housing and health services have been caught between the rusty language of the past and the shining vision of a utopian future, embodied by the new urbanism.

To bridge the gap between these two visions means to engage in some kind of field work. By the bank of the river Besòs – a geographical limitation to the expansion of the city of Barcelona – different groups, collectives and individuals concerned with the representation of the changes meet regularly, independently of any official political party. Animated by teacher and geographer Joan Roca, this assembly challenges the official expectations of urban renewal. Under the overwhelming shadow of the Universal Forum of Cultures for the year 2004 – the new mantra that sings the future – these people debate how the changes will affect actual inhabitants. Their ideas about the future are unofficial hopes; it is a platform engaged in a task of self-representation.

To live there is to live in uncertainty. Inhabitants do not know whether the transformations taking place in this area will benefit those who dwell near the Besòs or not. Their activism aspires only to regain a voice that has been lost to the new economy. They believe a city cannot be shaped by economic capital alone, because other forms of capital accumulation have to be acknowledged on the basis of urban intervention. Therefore previous forms of association, historical demands and rooted inequalities should not be ignored by the new planners.

The problem is how to depict this background and how to make it visible; namely, how to render it politically and economically viable. So they see themselves at a turning point: all the work painstakingly carried out in order to dignify this area, through several immigration waves, is now likely to be cashed in on by finance capital – the only force that can turn use-value into exchange value. Here lies one of the most unfairly skewed examples of power relations: whereas the local administration has shown resourceful visual machinery – modern, enticing, convincing – “mere” neighbours have been totally deprived of the tools necessary for articulating their own representation and for disseminating it. Paradoxically, this amounts to exclusion from public discourse and, at the same time, unproblematic assimilation by consensus.

It is from this specific injustice that emerges the kind of work that artists like Ramon Parramon, photographers like Patrick Faigenbaum and geographers like Joan Roca can do in terms of urban and visual representation. The title of Ramon Parramon's exhibition, “Territoris ocupats” (Occupied Territories), with its full range of attendant militaristic



RAMON PARRAMON, TERRITORIOS OCUPADOS. WORK IN PROGRESS. ZONE: LA MINA, 2000. DIGITAL COMPOSITION; PHOTO: CENTRO CULTURAL GITANO, ESCOLA D'ADULTS LA MINA, GRUPO UNION, IES LA MINA, COURTESY THE ARTIST.

connotations, alludes to the ongoing fights with the administration that have characterized the activity of citizens in areas like La Mina, which have been very much stigmatized and marginalized. Other areas along the banks of the river Besòs – Santa Coloma de Magranet, and Montcada i Rexach amongst others – are portrayed in a series of video documentaries, interviews, slide projections, CD-ROMs, and documents made available to visitors. Throughout this material, issues such as immigration, social difference and local identity often become problematics reduced to questions of urban planning. After all, on a reduced scale, city space collapses the differences that at one time required a larger map. Thus, the subaltern is not that far away. It can be found at home.

One of the most paradigmatic documents in this exhibition is the one devoted to people who put up huts and cultivate parcels of land by the river, first removing the rubble from the constructions nearby, then investing with use-value a strip of land whose ownership is still uncertain. Some take advantage of these fragile installations for basic needs, others escape the metropolitan structure in search of solace. In spite of the time they have spent making use of this no-man's land, they assume they will have to yield it back the minute a highway rolls across it. The genuine rhetoric these interviewees use in their testimony is highly indexical of their situations. One cannot escape the impression that these people are like an army of volunteer workers who are constantly occupying the fringes of urban property. They really mark the spot where use-value precedes speculation.

It is important to discuss the identity of this kind of work done by Ramon Parramon. Although it is shown in an art centre, its meaning cannot be detached from the actual situation in Barcelona – a background of urban renewal in the context of the new economy. And instead of attaching a sociological value to these images and documents, some of them elaborated in close contact with neighbourhood representatives, it is preferable to read them as the other side of an institutional masquerade. They have an oppositional value indeed, but they could as well serve the interests of savvy politicians and curators. This, however, is the ambiguous and inescapable position of any work conducted on the margins between amateur and professional, resistance and communication, urban and non-urban. Its virtue def-

initely resides in the amateur approach to urban ethnography, which means that the identity of the work depends very much on a site-specific politics. As long as it is grounded in a collaborative process, it maintains its relevance. Outside of this process it loses the edges.

One thing "Occupied Territories" shows is that the city is not just a sum of areas, but a territory made out of stratified battles and campaigns. The erasure of industrialization, and the notion of welfare associated with it, is actually one of the forces most visible in places like Poblenou, near the Olympic Village.

It is interesting to compare this exhibition with a recently published reportage, entitled "Barcelone: Vue du Besòs." French photographer Patrick Faigenbaum reverses the image of the city of Barcelona, by agreeing to be walked through the area by local geographer Joan Roca. The industrial past is foregrounded in most of the pictures – even in those cases where the former factories have been demolished and an open field awaits construction. The photographs show the people beginning to look as if they were displaced or exiled from their own neighbourhoods. The starting point for Roca and Faigenbaum was the high school in which Roca teaches: smack in the middle of the areas under construction, the school and its students provided another perspective for the photographer's camera, another itinerary for crossing through the city. The working-class boys and girls wander around the neighbourhood, often photographed – symptomatically enough – crossing from one side of the street to the other. They are caught in the midst of a transition.

The whole area of Poblenou is currently being marketed as a promising high-tech park to attract international finance capital. Insertion in the global economy makes the city evolve in leaps and bounds rather than smoothly. To go from industrially based economies to technological parks, no citizens' initiative or intervention was necessary. Or to put it differently, the claims attached to the industrial period will simply be neglected. No wonder amnesia is the best ally of urban transformation. As if the speed of the electronic transaction had unsubstantiated urban development. The rhythm at which the cityscape is changing leaves no time and no space for democratic participation.

> carles guerra

Carles Guerra is an artist and writer living in Barcelona.

<carlesguerra@wanadoo.es>

Ayse Erkman

galerie deux

Tokyo

September 14 – December 22



AYSE ERKMAN, *HALF OF*, 2000, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY GALERIE DEUX.

Like superfluous props, walls and floors appear to await the show. What is offered in the absence of a more domestic work hovers above. Five free-standing boxes, identical but for their dimensions, hang on wire – not unlike the fleeting gestures in Japanese arts, refined to the point where self-expression dissolves. Voids of washi paper suffuse light, honoring a material still used to architecturally mediate space in Japan. Unchecked by the gravity of certain Minimalist icons they superficially recall, this installation transcends reductive definitions. It wants to do more than relay attention from the aesthetic object to socio-political conditions of display.

The buoyant vessels are spawned mathematically and formally from the rectilinear space of the gallery, whose threshold is even echoed by cut-outs in the paper. As Erkman's title *Half Of* (2000) infers, each box is calculated to be half of its former in length, width, and height, such that the first is one-eighth of the gallery, the next one, sixty-fourth, etc. Replicating a process of exclusionary aesthetic reduction that tired in Minimal art, the push-pull of the volumes coaxes visitors to be mobile and crane the gaze upward against habit as they follow the diminishment in curving serial progression.

Such work discloses an architectural or institutional frame – what might be multiple snares analogous to oriental boxes – that packages, manipulates and controls representation. But to look is not only to be cognizant of how the space where art assumes meaning is a tool for conditioning perception; it is to be struck by an emptiness figured by the volumes, their scaled regress into nothingness, and the interstices that recall the Japanese name for space (*Ma*) that is unrepresentable by geometry and measure. Not only an interpolation in Western legacies of the self-reflexive avant-garde, this work entertains a cultural specificity that refreshes its Conceptualist manner.

Outside the main room, an unrelated piece called *Land Mines* (1999) reminds us that the artist's country – Turkey – is one of many beset by anti-personnel horrors. Modeled on images in a Red Cross catalog (e.g., pfm-1 Butterfly mine; Type 72-B Frog; POM2-2 Stake mine), the innocuous candy-green sprites of her video animation dramatize the way media condition anaesthesia, elide realities of pain or death, and trivialize murderousness. In addition, six photographs on ceramic tile (their motifs derived from the DVD graphics) postpone the non-objective aloofness of Turkish decorative traditions, gesturing beyond art world confines to an immersion in contexts capable of catalyzing emotion and dialogue.

Such work tests strategies a Turkish woman commuting between the art worlds of Istanbul and Berlin can adopt in order to position herself in a history where canons often foster discrimination. Uneasy with conventional, commercial or masculine display, Erkman realizes heterogeneous situations that evince the transience of her activities as well as social territories they inflect. In broaching collective memory or the politics of art deployed outside the institution, she eschews the walls of an ideological protectionism that would sever art from the public sphere. Hers is a visual poetry that critically responds to a complex historical particularity of place. > JOEL DAVID ROBINSON

Joel David Robinson is a writer and student of art history residing in Tokyo.

<parachut@citenet.net>

Festival International

Nouveau Cinéma/Nouveaux Médias

Cinéma québécoise

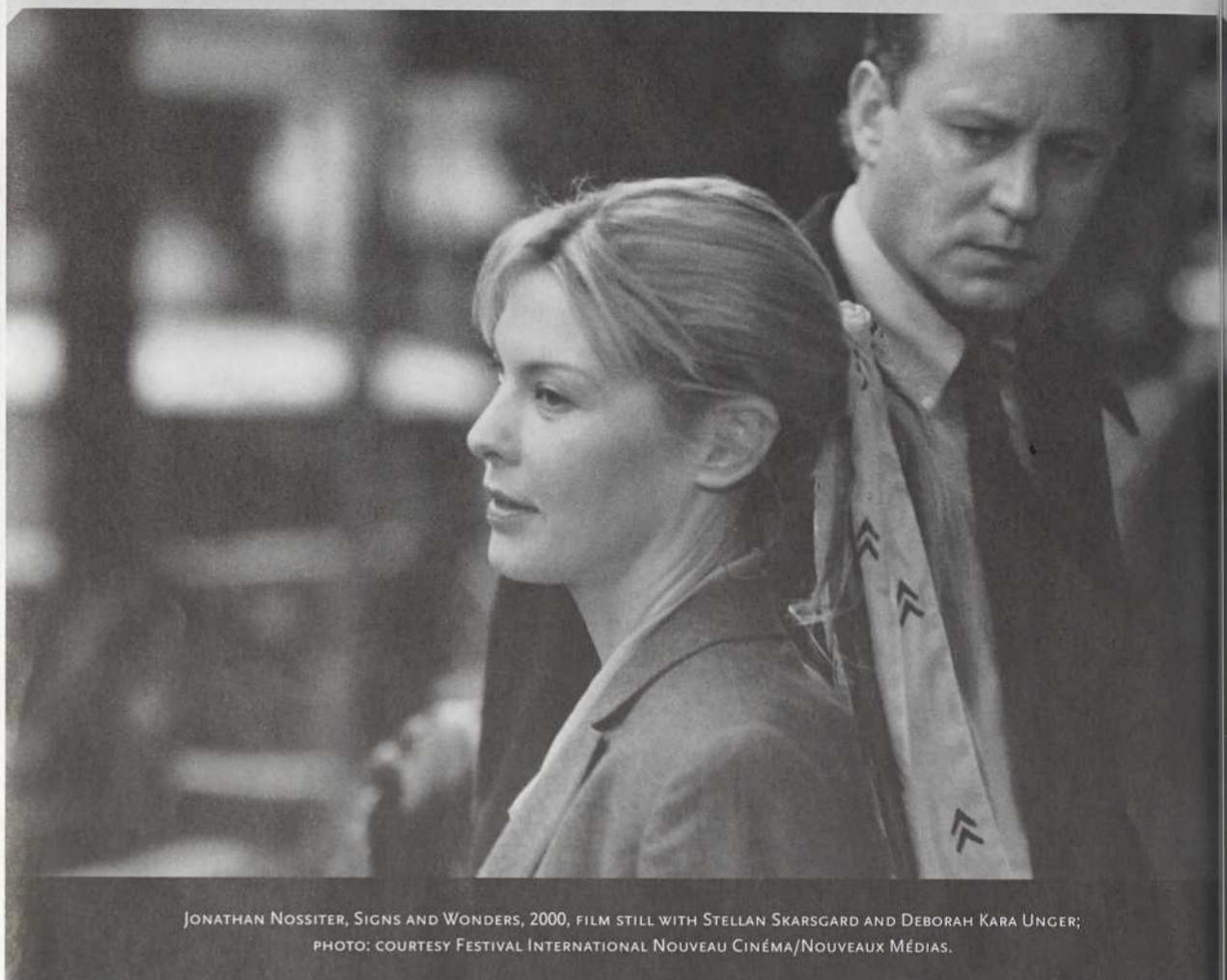
Ex-Centris

Media Lounge

Société des arts technologiques

Montréal

October 12 – 22



JONATHAN NOSSITER, *SIGNS AND WONDERS*, 2000, FILM STILL WITH STELLAN SKARSGÅRD AND DEBORAH KARA UNGER; PHOTO: COURTESY FESTIVAL INTERNATIONAL NOUVEAU CINÉMA/NOUVEAUX MÉDIAS.

The international film press has recently been full of hand-wringing articles about how digital technology is transforming world cinema. The program "Cinéma Numérique" at Montréal's Festival International Nouveau Cinéma/Nouveaux Médias seemed a direct response to these kinds of arguments. Curated by Philippe Gajan, this eleven-film section of what has become quite a huge event followed in the festival's tradition of showing avant-garde filmmakers alongside the big names of world cinema. What is most striking about most of the familiar names in this program, like the renowned Mexican filmmaker Arturo Ripstein (who sent his new melodrama *Así es la vida*, 2000), American indie Jonathan Nossiter (who sent his new work *Signs and Wonders*, 2000), or French stalwart Claude Miller (who sent *La Chambre des magiciennes*, 1999, about a young graduate student hospitalized for exhaustion), is how little formal decisions seemed to be affected by the choice to shoot in digital video. These films I mention here are emotionally affecting and in touch with the social reality of their settings, but except for occasional self-conscious flourishes from Ripstein (which we would find in most of his films) they are works of classical narrative. Indeed, they are reminiscent of the "Golden Age" of American TV drama, a period marked by low budget, tightly written, socially conscious dramas by people like Paddy Chayevsky. One of the effects of this shift to video seems to be a renewed interest in what is essentially a televisual aesthetic. Vincent Dieutre's *Leçons de ténèbres* (2000) was more adventurous, moving from Utrecht to Naples to Rome in an attempt to evoke the angst of a gay man in search of love and meaning. Parts of the film were fictional/staged, but Dieutre also drew upon documentary and lyrical, non-narrative approaches, bringing everything together with a subjective, melancholy voice-over. Not quite an essay film but not quite a story either, *Leçons de ténèbres* felt portable and restlessly transnational, but it also integrated the cost of these kinds of cultural transformations. It seemed uniquely organic with both the aesthetic possibilities and cultural meaning of digital video.

Peter Greenaway's new work *Rosa: The Death of a Composer* (1999) was an attempt to integrate several media – opera, film, video, encyclopaedia – that served as further evidence that Greenaway is one of the nuttier figures of contemporary world cinema. Ostensibly about the assassination of the Venezuelan composer Juan Manuel de Rosa, the film centres for the most part around a woman who fears that her husband loves his horse more than her. *Rosa*'s structure is reminiscent of Greenaway's mock-documentary *The Falls* (1980), and its visuals, which feature superimposed text and box-like inserts of imagery, harken back to *Prospero's Books* (1990), a film that made very early use of video technology in ways that most filmmakers are just now catching up to. Like *Leçons de ténèbres*, *Rosa* made the most of the flexibility that video offers, and also like *Leçons*, it's tough to imagine any other film festival showing it alongside work that was much more accessible. > JERRY WHITE

Jerry White is a doctoral candidate in Comparative Literature at the University of Alberta.

<gswhite@ualberta.ca>

Dieter Roth

Staatsgalerie Stuttgart

June 17 – September 9

If the history that maps the radicalization of static art through durational or time-based art practices is ever told, Dieter Roth will certainly occupy an important, if odd, place in this ongoing story. "Dieter Roth: Die Haut der Welt" does not map this history. But as any retrospective on this prodigious, Swiss-born – German, English, French, and Icelandic speaking – artist should, it does reveal the artist as collector and allegorist, the spectrum of mediums within which Roth worked, as well as allow us to glimpse the progressive radicalization of a single motif that lends the form of his particular oeuvre a purchase on the larger and occluded developments that would foment Fluxus in the late 1950s and 1960s.

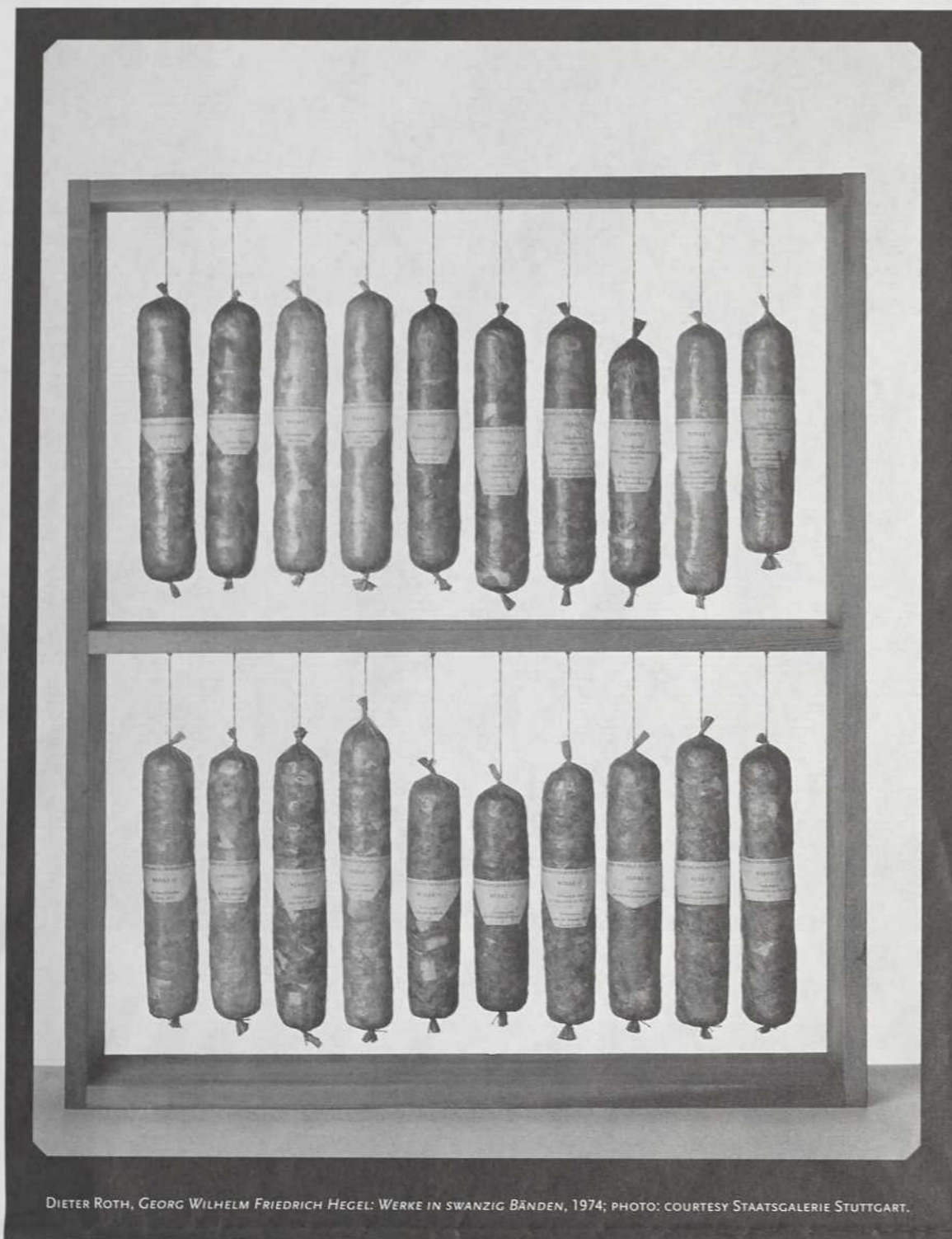
No less than the reinvention of art in the wake of modernism is at the crux of Roth's practice. That this entailed an affront to bourgeois taste is clear enough from the exhibition. But so too is the fact that Roth's heterodoxical practice was to include an apparently positive incorporation of everything under the bourgeois sun: from the detritus of everyday life, to the most familiar objects, especially food one might find on the kitchen table. An "ugly down, tickling under" is how Roth described his practice. One might be tempted to add a chewing up and a spitting out, in order to emphasize the orally fixated nature of Roth's ironic strategies, and the uneasy relation this permitted his work to occupy vis-a-vis the culture at large and the extant artistic traditions within which he worked.

The many wondrous forms Roth's oral obsessions assumed are well represented. Whether one is confronted by the conventional format of the print, the artist's book, the painting, sculptural object, photograph, or 16mm film extravaganza shown on four walls and projected by at least three times as many machines, there is in each medium an attempt to stage and dismantle a kind of material plenitude reserved only for the oral cavity. This was not always the case. One glimpses this in the shift from the early and "clean" concrete poetry – where phoneticity is redemptive – to the increasing literalization of the sonorous aspects of language as a fixation on things mouthed in, or over, time. Thus Roth's important, if odd, place in the transition toward durational art. For one can literally see the influence and opening up of possibility that the durational aspect of music offered Fluxus as a whole, and Roth in particular. His reinvention of painting where surfaces still in the grip of desiccating process – because made with Camembert, yogurt, cheese,

potato salad, etc. – decay with the inevitability with which historical time proceeds. Or the form of the artist's book and the film, where leafing through pages or running time offers a kind of negative perspective on the instantaneity of the image, as well as maintaining a purchase of sorts on the movement that is expressive affect.

Ultimately, Roth's position is that of the transitional subject, and from the moment one walks into the Staatsgalerie one recognizes that he went to some lengths to maintain this status. A work like *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in zwanzig Bänden*, (1974) with its shredded, boiled in pork lard, spiced, and sausage-wrapped contents of the *Complete Works of Hegel* is nothing if not ironic. (And that one simply can't present Roth's work without it becoming a mouthful – without cramming every sentence full of information, or staging an exhibition of his work without filling the space until it overflows – is part of the Roth-effect.) Framed like a great painting, this rack of "meaty," content-rich-material is an image clearly intended to be read like a book. Knowing Roth's insatiable (encyclopaedic, in fact) appetite for knowledge – not to mention again his obsession with collecting everything under the sun for inclusion in his poetic universe – he undoubtedly had digested these contents at some point. But in the typically self-effacing manner of the ironist that he was, he would never dare let on to his public that he had done anything even remotely of the sort. "Ugly down, tickling under" was best for Dieter Roth (his preferred spelling, French pronunciation please)! > SHEP STEINER

Shep Steiner is an art historian and critic currently working with the proto-academy in Edinburgh, Scotland.
<shepherdsteiner@hotmail.com>



DIETER ROTH, GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL: WERKE IN SWANZIG BÄNDEN, 1974; PHOTO: COURTESY STAATSGALERIE STUTTGART.

Ecstatic Architectures

SAW Gallery | Ottawa | September 7 – October 7

"Ecstatic Architectures" brings together a group of paintings by Barry Allikas, an experimental film by David Rimmer, and a sculptural installation by Mindy Yan Miller. The premise for this hybrid ensemble draws its inspiration from an evocative sense of liminality which threads through each of the works presented. As curator Marcus Miller suggests, whether it be modelling the enigmatic behaviour of self-organizing entities, exploring the simultaneously blissful and horrific social conditions of modernity, or transcending the limits of the biological body through allusions to spiritual transformation, these works all suggest the possibility of radically different readings of materiality. Their application of notions of ecstasy to architecture suggests a space of excess, a place beyond stasis where the idea of structure dissolves and boundaries overflow.

Allikas offers an interactive alternative to the rigid hermeticism often associated with geometric abstraction. Culled from the Montréal artist's "codon" series, the eight paintings reveal an ongoing engagement with the dynamics of adaptive systems. Each of the works employs grid-based elements as a means of referencing the discrete units that are generally accepted as the building-blocks of both organic entities and code-based communications. Taking cues from genetics and artificial intelligence, areas of contemporary scientific inquiry where complex networks are envisioned as emerging from the self-organizing behaviour of simple units, each painting suggests a freeze-frame detail of an endlessly generative combinatorial process.

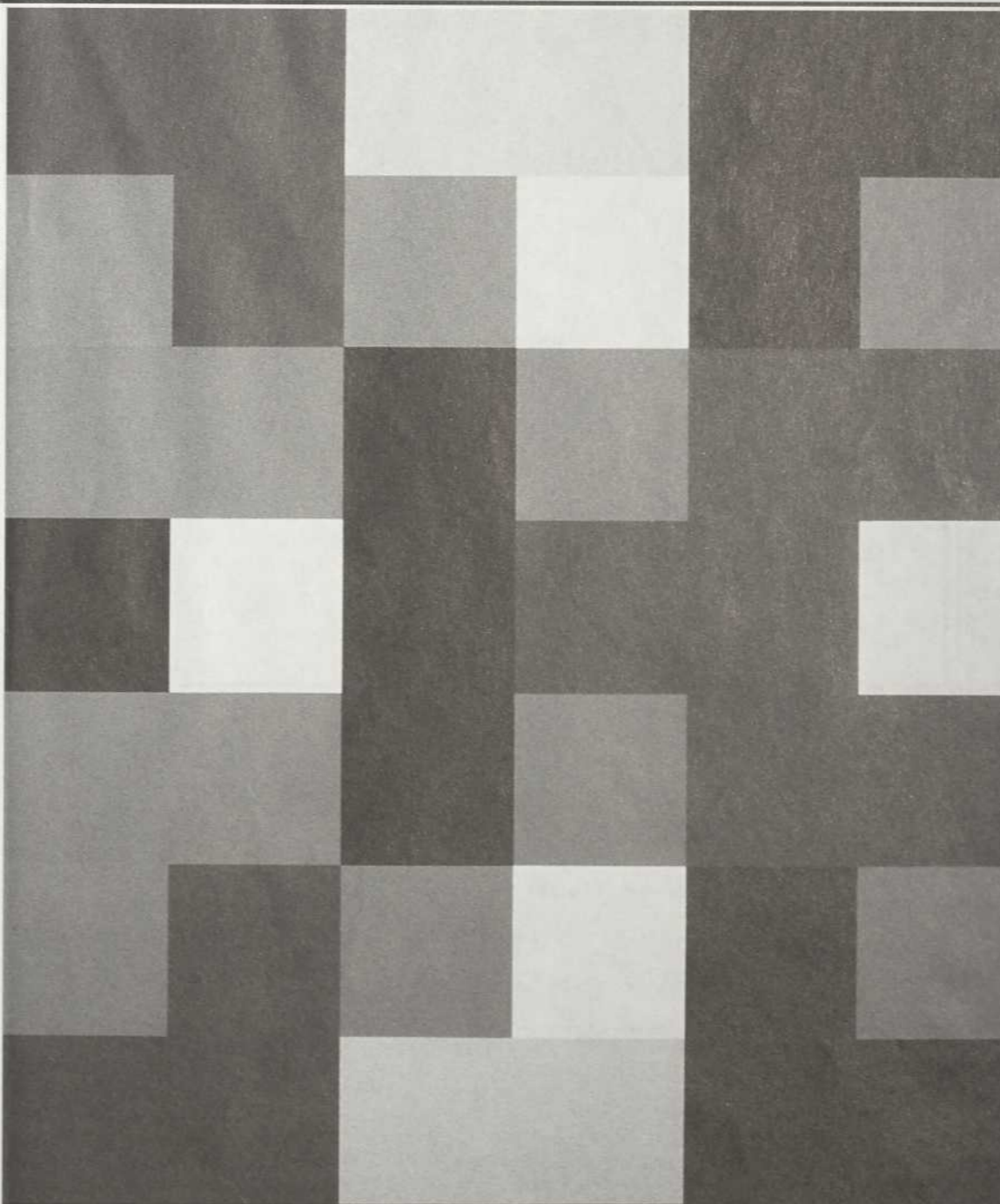
Allikas' most recent suite of paintings alludes to evolving means of transcribing and transmitting optical information. Through titles such as *c.037/camera obscura*, *c.038/camera lucida* and *c.039/CRT* (all 2000), the works pay homage to the development of image reproduction technology and the increasingly sophisticated mechanisms that order and translate visual data. The methodical deployment of forms on the canvas brings to mind notions of systematic construction and monumentality; but, in fact, the static, hard-wired effects usually associated with these concepts are purposefully undermined. Instead, Allikas evokes an organic spatial structure. The mutable, provisional architecture enables random mutations to occur within the modular structure of the paintings themselves. Like flickering matrices that exhibit episodes of interconnectivity, the blocks of colour produce retinal afterimages as they variously reorganize and realign themselves into new assemblages.

Just as Allikas' permutational networks synthesize the

phenomenological and semiotic aspects of painting, Rimmer's *Variations on a Cellophane Wrapper* (1970, 8 minutes, colour) explores the poetic capacity of the serialized image through a reflexive analysis of the materials and properties of cinema. An historic experimental film presented as a video projection, *Variations* was created in the context of West Coast avant-garde filmmaking of the sixties and seventies. The film opens with a stock footage shot of a young female factory worker unrolling a large sheet of cellophane. This image is then repeated in a closed loop and transformed through a variety of optical printing techniques. As the cellophane unfurls in a brisk succession of undulating waves, the fine gradations of grey in the original image progressively dissolve. The woman's mechanical gesture is reduced to high contrast, over-exposed areas of black-and-white pattern. As the visual rhythm of the film accelerates, positive and negative versions of the image alternate and are superimposed until they begin to disintegrate and flashes of colour are introduced.

Throughout each of the successive variations, the initial shot of the woman performing her task becomes increasingly abstracted. As her image is subjected to an array of technical manipulations, she is lost in a frenzied display of line, colour and light. Subverting the sometimes tedious didacticism of such "structural-materialist" cinematic strategies, Rimmer's film serves as a metaphorical deconstruction of modernity, with its utopian promises of luxury and leisure and its attendant undercurrents of mass-production and alienation. Exploding the monotonous act of labour into a sublime spectacle of motion, sound and colour, *Variations* explores the experience of excess as it pushes the limit between euphoria and abjection in an endless stream of repetition and proliferation.

Montréal artist Miller also extends the boundaries of the more minimalist branches of Modernism. She infuses minimalism's typically ascetic visual repertoire with an other-worldly impulse. Diverging from the melancholic undertones and potent visceral materials that have characterized her previous artistic production, *Crown* (2000) employs high-tech processes and synthetic materials to suggest a world of ecstatic transcendence. The installation is comprised of eight identical sculptures based on the human form and arrayed in a closed circle. Each sculpture is a composite construction assembled from two pieces of laser-cut Plexiglas joined at a ninety degree angle. Despite their cool, uniform homogeneity, the delicate ephemerality of these transparent icons belie the industrial methods and seriality implicated in their production.



BARRY ALLIKAS, C.034/THEATRE OF OPERATIONS, 2000, 70 x 60" ACRYLIC DISPERSION ON CANVAS; PHOTO: THE ARTIST, COURTESY PARI NADIMI GALLERY.

Suspended like shimmering chandeliers from the gallery ceiling, their highly polished edges radiate light and cast shadows on the surrounding walls as each figure slowly spins in its own orbit.

Although the symmetrical lines and even, regular motion of *Crown* could illicit the numbing drone of a factory, Miller's installation, like Rimmer's *Variations*, more strongly evokes the hypnotic rhythms of a trance. Her luminous creatures, ceaselessly turning in a state of blissful repose, seem to hover in a space beyond the sphere of the mundane, eluding the vicissitudes of carnality. With their coiled hair and multiple arms reaching out in a cosmic embrace, they are also reminiscent of the Hindu goddess Kali. An embodiment of the Divine Mother who, through her dual role as the benevolent giver of life and the devouring agent of its end, Kali is conjured here as a symbol of profound transfiguration.

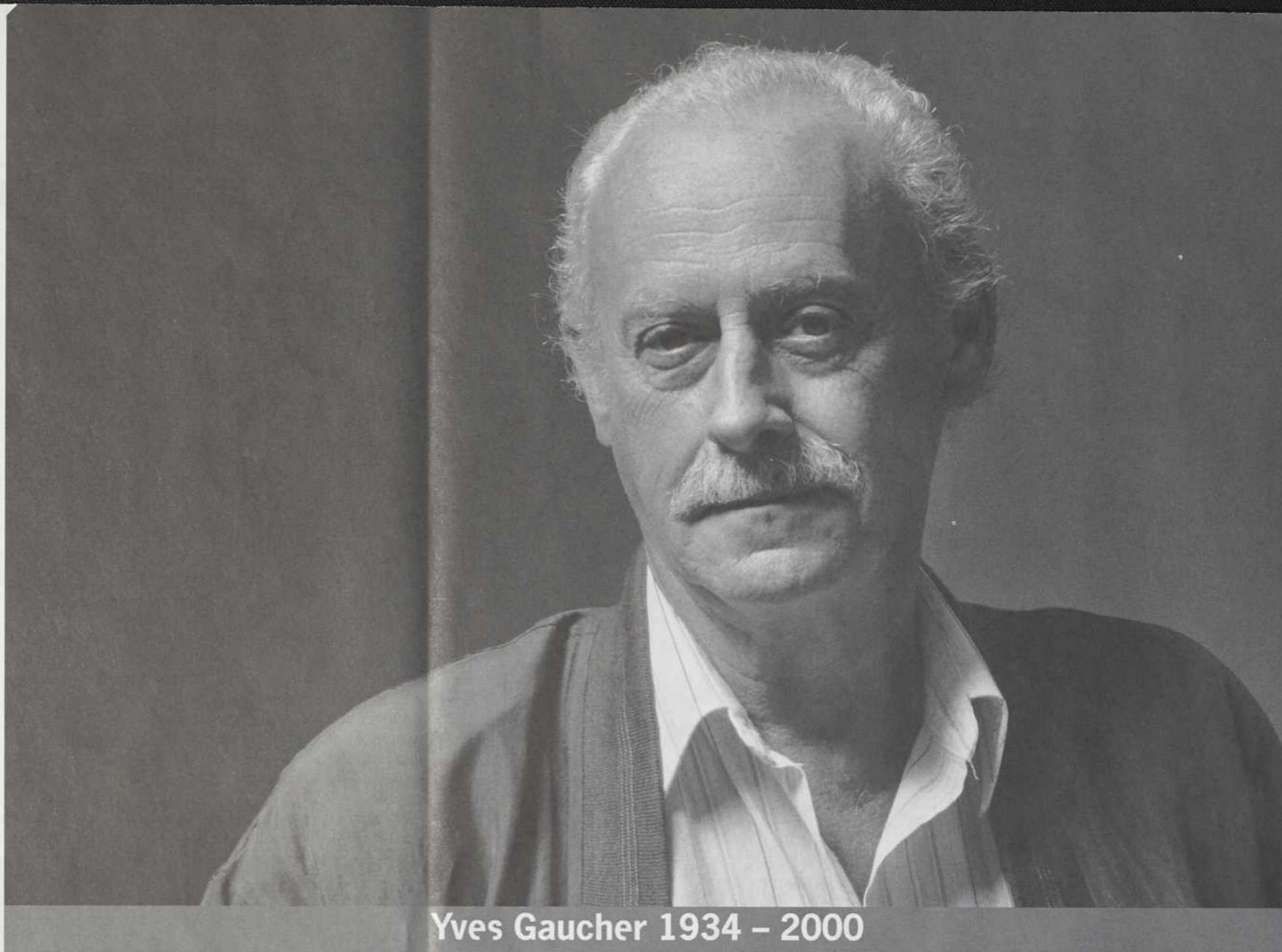
Each of the artists in "Ecstatic Architectures" exceeds the confines of an organizing structure and offers up an unexpected array of linkages and connections. Sharing a certain evanescent and fleeting capacity for transformation that resists concretization, and engaging in an open-ended play with ideas of "becoming," the works in this exhibition challenge and move beyond the limits of their material frameworks in a provocative traversal of thresholds.

> jody patterson

The author is a writer living and working in Montréal.

<jp_pate@alcor.concordia.ca>

DAVID RIMMER, *VARIATIONS ON A CELLOPHANE WRAPPER*, 1970, STILL FROM 16 MM FILM, "ECSTATIC ARCHITECTURES"; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



Yves Gaucher 1934 – 2000

YVES GAUCHER, PHOTO (1996) : RICHARD-MAX TREMBLAY, COURTESY THE PHOTOGRAPHER.

Words that carry the news of a death name the unnamable and speak the unspeakable since they register, in the space of a few letters or a short burst of modulated breath, the displacement of a being beyond the imagination's reach. How is it that a few letters or a short burst of breath can register the presence of the absence that marks the site of a consciousness' eclipse?

Yves Gaucher's death entered my ear by way of a telephone. Since I was already aware of his illness, a premonition of what I was about to hear carried the weight of a death while its actual news resounded just behind.

A line of intergenerational communication had suddenly snapped; one of the moorings that tied me to Montréal had suddenly given way.

Before the news, Yves had always been present if mostly out of sight. I met him periodically at openings or on the street. We would always exchange a few words.

Yves Gaucher was the first senior Canadian artist that I met when I came to Montréal, in 1972, to study at Concordia University. I can't say he was my instructor since I was not a painter. But this difference was of no consequence because media presented no barriers to a pedagogical practice that was transversally positioned in their terms and that was, in addition, antithetically articulated within an institutional context such as a university. In those days, the models of the artist and the artist/pedagogue were in transition, both institutionally and in terms of new practices that were entering the academy by way of exhibitions and studio-based experiments. For Yves, the art work was always the measure of the artist and not vice versa. Teaching practices were, as a consequence, dissolved in discussions, in arguments, and in the defense of opinions and practices, new and old, that circulated around the question of the epistemological status of the art work. It is to Yves' credit, that irony and humour were considered to be as essential to the discussions as one's sharpness of wit and one's passion. Theory, practice, and pedagogy had not yet hardened and polarized as different traditions confronted and probed each other outside of the social and intellectual hierarchies promoted by academic culture.

Although Yves was not of my generation, he was always an important reference in my professional life because of his intransigence, his intelligence, and the exceptional quality of his work. I think that he presented a unique combination of these characteristics; and this blend is reflected, indeed, promoted by his work.

Yves produced some of the most cerebral and intelligent, yet sensually articulate paintings of his generation. In the best of these works he achieves a finely tuned balance between colour and form that signifies just beyond the reach of language. For an artist of my generation, who has been nurtured on conceptual art, this represents a significant pictorial achievement: to produce a work that allows one to look, to see, and to understand just beyond what one is capable of describing in words. This is a rare feat. In this sense, Yves' work brings to mind, paradoxically, Robert Barry's language pieces, especially those (such as *Something Which Can Never Be Any Specific Thing*, 1969) or *Something Which Is Very Near in Place and Time, But Not Yet Known to Me*, 1969-71) that turn inside out the relationship between experiential reality and language as mode of representation. Yves does the reverse since his medium is not language but paint. That is, he turns inside out the relationship between the experiential dimensions of a specific kind of pictorial space and the propositional capacity of an extremely coherent

and compact visual statement. How does one describe that "something" that can only be rendered through a painterly medium? How is one to account for a meaning which cannot be put into words but which is nevertheless the coherent product of a highly refined visually articulated mode of reasoning? How is it that a visual work can speak the unspeakable? These are the kinds of questions that we inherit from an engagement with one of Yves' paintings, and they are the kinds of questions that are generated by all important paintings from Rembrandt to Rothko and beyond.

The fact that Yves' work should bring to mind some of Robert Barry's conceptual works testifies to its extraordinary transversal powers. By this I mean that the best of his works raise questions not only about the nature of pictorial space and the signifying practices of a painterly art, but that they also raise questions about the nature and limits of the conceptual operations of the mind. I think that it is not surprising therefore that the best of his works can produce strange equations between Duchamp and Newman, Rothko and Judd, Barry and – why not? – Gary Hill. This is not to say that Yves' paintings and prints reflect the work of these other artists, or that they are necessarily related to them in any direct or obvious way. On the contrary, they open the way to imaging a relationship between the operations of the mind and the knowledge of the senses. This is the mark of a great artist because the works that he has produced not only present themselves as the products of the astonishing enigma of a mind that has reached a fine point of balance with the epistemological capacities of a given visual language but it suggests, in the same register, relationships between other kinds of work that are both rich and startling.

Finally, it is to Yves' credit that his work does not negotiate a common ground with a spectator. On the contrary, it respects the spectator's intelligence by demanding that he or she should acknowledge the potential intransigence of work that is resolutely present on its own terms. But his work does more, since it also proposes that these terms should exist beyond the reach of words. Thus, through its demands on the spectator, his work raises that difficult and yet necessary question of the limits of one's own knowledge and capacity to know while suggesting that it is always possible to know and yet not to understand should one leave words behind and, instead, choose to extrude one's consciousness to the tips of the rods and cones of one's eyes. Perhaps Roland Barthes captured this unique paradox, in another context, when he dreamed of the possibility of knowing "a foreign (alien) language and yet not to understand it..." (*Empire of Signs*, 1989, p. 6).

I wanted to write to him when I heard of his illness to tell him how much I appreciated the exchanges we had had and the debt that I owed him for his support over the years. Death cheated me of this possibility. In its place, I am left with the paradox of knowing but of not understanding the suddenness of his passing away. And this is the way it should be. As in life, Yves and his work continues to remain enigmatically present in my mind. > david tomas

David Tomas is an artist living in Montréal. He has just completed an Internet book, *The Encoded Eye, the Archive, and its Engine House*, which can be found at: <http://www.er.uqam.ca/nobel/r23541/encoded.html>.

PARACHUTE

Nos annonceurs _ Our advertisers:

- > Agnes Etherington Art Centre > Americas Society > Art Gallery of York University > Artucle
- > B-312 > Beaverbrook Art Gallery > Centre d'art de Baie Saint-Paul > Charles H. Scott Gallery
- > Dazibao > Galerie 101 > Galerie Christiane Chassay > Galerie René Blouin > Gallery TPW
- > Grunt Gallery > La Centrale > La Galerie d'art d'Ottawa > Musée canadien de la photographie contemporaine
- > Musée des beaux-arts de Montréal > Musée des beaux-arts du Canada > Oakville Galleries > Optica
- > Poirier-Schweitzer > Séquence > Southern Alberta Art Gallery > The Koffler Gallery > The Mendel Art Gallery
- > The Power Plant > The Presentation House > YYZ

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

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 _ contributeur editor: STEPHEN WRIGHT
collaborateurs _ contributors: JENNIFER ALLEN, FERNANDO BARENBLIT, CORINNA GHAZNAVI, CARLES GUERRA, BERNARD LAMARCHE, ÉDOUARD LEVÉ,
ANNE-MARIE NINACS, JODY PATTERSON, BÉNÉDICTE RAMADE, JOEL DAVID ROBINSON, DAVID TOMAS, SHEP STEINER, ÉLISABETH WETTERWALD,
JERRY WHITE, STEPHEN WRIGHT

abonnements, gestion _ subscriptions, administration: KATHLEEN GOGGIN promotion, publicité _ promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS
comptabilité _ accounting: ANNICK DOIRON graphisme _ design: DOMINIQUE MOUSSEAU

rédaction, administration, abonnements _ editorial and administrative offices, subscriptions: PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501,
Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805 télécopieur _ fax: (514) 842-9319 courriel _ e-mail: info@parachute.ca
Pièce de ne pas envoyer de communiqués par courriel _ Please do not send press releases by e-mail.

[www.parachute.ca]

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 Fonds de stabilisation et de
consolidation des arts et de la culture du Québec, la Ville de Montréal et le ministère de la Culture et des communications du Québec.

COUVERTURE _ COVER:

NAVIN RAWANCHAIKUL, VUE DE L'EXPOSITION, 2000, «I LOVE DIJON»; PHOTO: ANDRÉ MORIN, PARIS.

JEAN-PIERRE GAUTHIER, LE GRAND MÉNAGE (VUE PARTIELLE), 1998-2000; PHOTO: (GUY L'HEUREUX) CIAC / LA BIENNALE DE MONTRÉAL 2000.