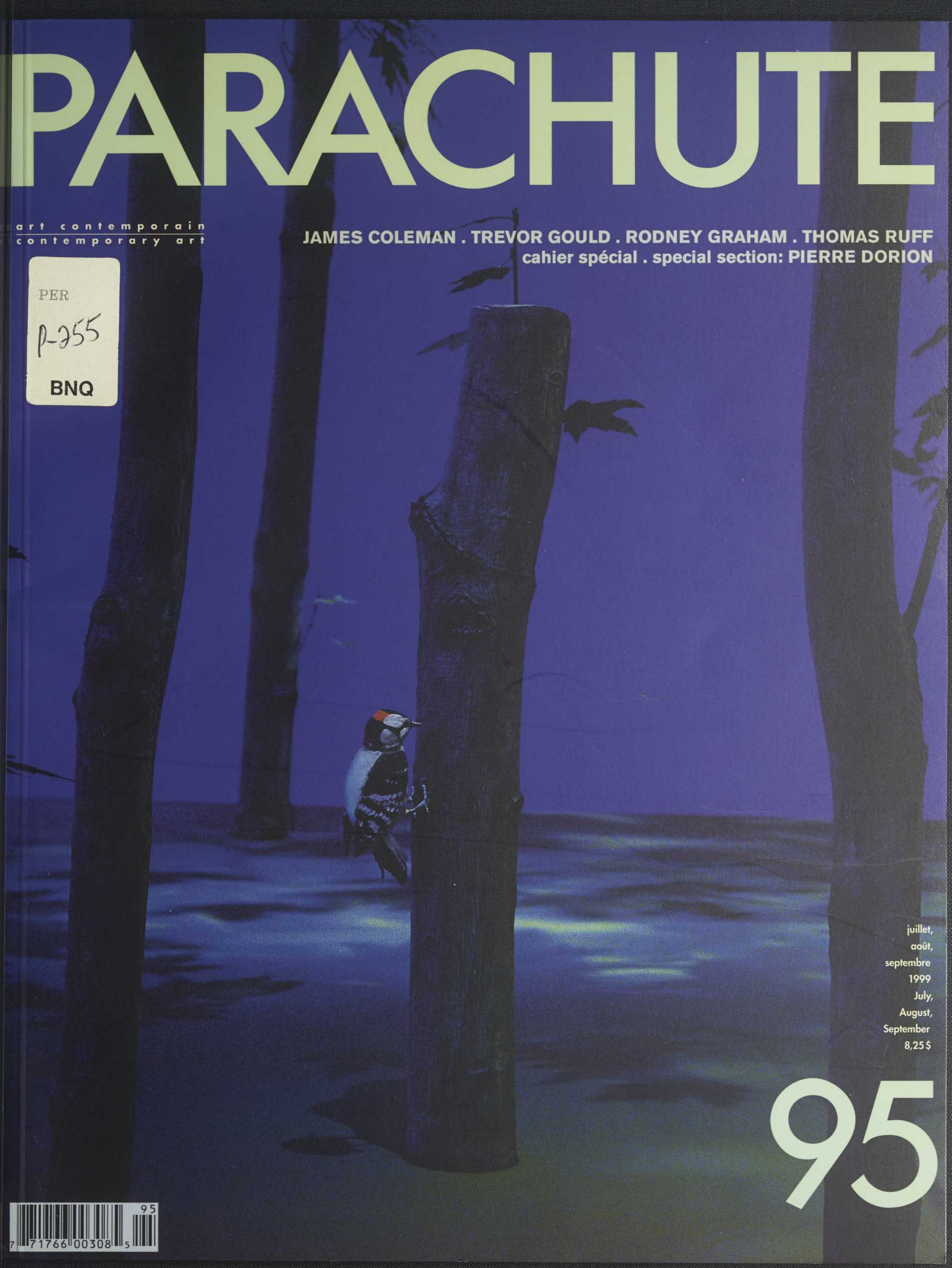
# PARACHUTE

art contemporain
contemporary art

PER
P-255
BNQ

JAMES COLEMAN . TREVOR GOULD . RODNEY GRAHAM . THOMAS RUFF
cahier spécial . special section: PIERRE DORION



juillet,
août,
septembre
1999
July,
August,
September
8,25 $

95

# PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine


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



**conseil d'administration / board of directors:**
**JEAN-PIERRE GRÉMY** président du conseil /chairman
**CHANTAL PONTBRIAND** présidente directrice générale / president
**COLETTE TOUGAS** secrétaire-trésorière / secretary treasurer
**CHARLES LAPOINTE** président sortant / outgoing chairman
**ROBERT HACKETT** membre / member



**rédaction, administration, abonnements /**
**editorial and administrative offices, subscriptions:**
**PARACHUTE**, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec)
Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805
télecopieur / fax: (514) 842-9319 courriel/e-mail: parachut@citenet.net
Pière de ne pas envoyer de communiqués
par courriel/Please do not send press releases by e-mail.

**publicité / advertising:** (514) 842-9805

**tarifs des abonnements / subscription rates:**
UN AN / ONE YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included):
individu / individual 34$ étudiant / student 26$ institution 50$
org. sans but lucratif / not for profit organization 42$
**à l'étranger / abroad**: individu / individual 44$ institution 60$
DEUX ANS / TWO YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included):
individu / individual 57$ étudiant /student 43$

**diffusion/distribution:** Les Messageries de Presse Internationale Inc., 4001, boul. Robert, Montréal, Québec, Canada H1Z 4H6, tél./ tel. (514) 374-9661, téléc./fax (514) 374-4742. **Pour connaître le point de vente le plus proche au Canada, composez le 1-800-463-3246, et aux États-Unis, le 1-800-263-9661. / To find out the nearest outlet in Canada, dial 1-800-463-3246, and in the U.S., 1-800-263-9661. EUROPE**: La Librairie du Québec, 30, rue Gay Lussac, 75005 Paris, tél. 01 43 54 49 02, téléc. 01 43 54 39 15.



**PARACHUTE** n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. / Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés / All rights of reproduction and translation reserved
© PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.



PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text/texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux / Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. /PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Envoi de Poste-publications-Enregistrement n° 08995. Impression / Printer: Bowne de Montréal inc., Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 3e trimestre 1999 / 3rd trimester 1999.

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

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC

directrice de la publication / editor
**CHANTAL PONTBRIAND**

directrice adjointe / managing editor
**COLETTE TOUGAS**

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

rédacteur correspondant / contributing editor
**STEPHEN WRIGHT**

collaborateurs / contributors
**ALEXANDRE BOHN, MARIE-ÈVE CHARRON, INGRID CHU, CHRISTINE CONLEY, JIM DROBNICK, ROY EXLEY, JONATHAN GOODMAN, CATHERINE HÜRZELER HERZOG, BRIAN HOLMES, JO-ANN KANE, RUTH KERKHAM, YVONNE LAMMERICH, JACK LIANG, JACINTO LAGEIRA, SYLVAIN MARESCA, CORINNE MELIN, ALICE MING WAI JIM, PHILIP MONK, MIREILLE PERRON, LEE RODNEY, VÉRONIQUE SOUBEN, CHRISTINE VIDAL, ELISABETH WETTERWALD**

abonnements, gestion / subscriptions, administration
**KATHLEEN GOGGIN**

graphisme / design
**DOMINIQUE MOUSSEAU**

# SOMMAIRE / CONTENTS

juillet, août, septembre 1999 July, August, September 8,25 $

## ESSAIS / ESSAYS

**TREVOR GOULD**
**La Sculpture comme miroir**
par Jo-Ann Kane 4

**ANOTHER DAY IN PARADISE**
**The Film and Video Work of Rodney Graham**
by Jack Liang 12

**SIGHT(S) AND/OR SOUND(S)**
**Sur trois œuvres de James Coleman**
par Jacinto Lageira 20

**THOMAS RUFF: SUBJECTIVE PROPAGANDA**
**An Interview** by Catherine Hürzeler Herzog 28

## COMMENTAIRES / REVIEWS

**REMIX** par Sylvain Maresca 36

**ASPECTS DE L'ART ACTUEL EN BELGIQUE** par Corinne Melin 37

**FORMULE 2. ART + SCIENCE** par Véronique Souben 38

**Xn** par Elisabeth Wetterwald 39

**MÉMOIRE ET ANTIMÉMOIRE** par Marie-Ève Charron 40

**EINSTEIN'S BRAIN PROJECT, THE FLESH, PART 2 – THE FURNACE/ LE CERVEAU D'EINSTEIN (PROJET), LA CHAIR, PARTIE 2 – LE FOURNEAU** par Mireille Perron 41

**EVA BRANDL** by Yvonne Lammerich 43

**CROSSINGS** by Ruth Kerkham 44

**REALITIES** by Lee Rodney 45

**YVONNE SINGER** by Christine Conley 46

**EUAN MACDONALD** by Philip Monk 47

**INSIDE OUT: NEW CHINESE ART** by Alice Ming Wai Jim 48

**PREMISES: INVESTED SPACES IN VISUAL ARTS, ARCHITECTURE AND DESIGN FROM FRANCE, 1958-1998** by Jonathan Goodman 49

**ISSEY MIYAKE: MAKING THINGS** by Ingrid Chu 50

**ROSEMARIE TROCKEL** by Roy Exley 51

## DÉBAT / ISSUE

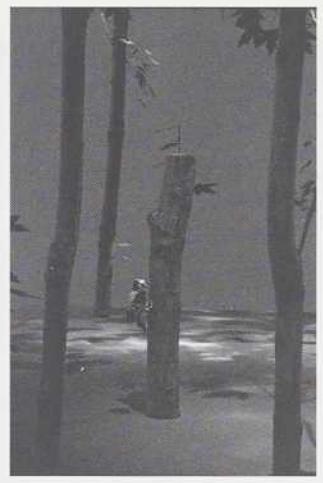
**DE L'INTERACTION EN ART CONTEMPORAIN**
par Brian Holmes 52

## LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par/by Alexandre Bohn, Jim Drobnick, Lee Rodney, Christine Vidal 55

## CAHIER SPÉCIAL/SPECIAL SECTION

**PIERRE DORION. Chambres avec vues** par/by André Lamarre, Bruce Hugh Russell I-VIII



COUVERTURE / COVER

**TREVOR GOULD,**
«POSER POUR LE PUBLIC», 1997-1998, MODEL OF WOODLAND GROUP: PARC MONT-ROYAL,
VUE DE L'INSTALLATION / INSTALLATION VIEW;
PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY.

95

# Trevor Gould
## LA SCULPTURE COMME MIROIR

C'est le Désir qui transforme l'Être révélé à lui-même par lui-même dans la connaissance (vraie) en un «objet» révélé à un «sujet» par un sujet différent de l'objet et «opposé» à lui. C'est dans et par, ou mieux encore, en tant que «son» Désir que l'homme se constitue et se révèle – à soi-même et aux autres – comme un Moi, comme le Moi essentiellement différent du, et radicalement opposé au, non-Moi. Le Moi (humain) est le Moi d'un – ou du – Désir.

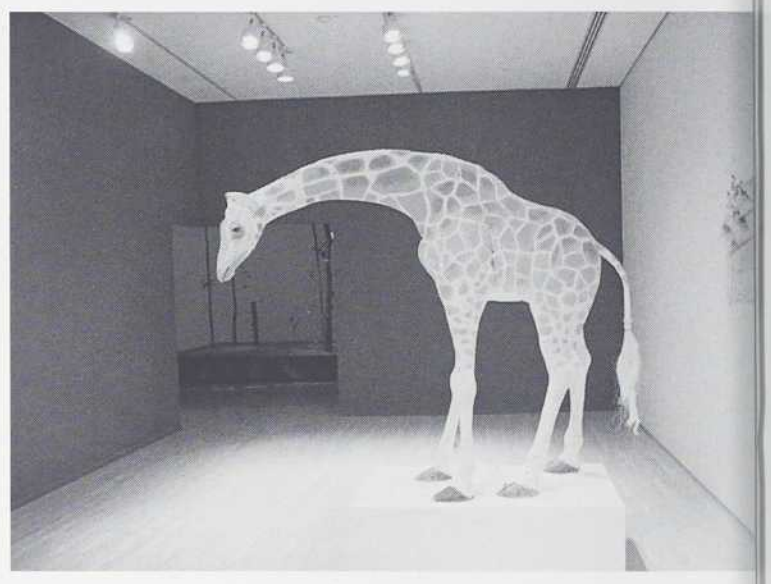
L'Être même de l'homme, l'être conscient de soi, implique donc et présuppose le Désir. Par conséquent, la réalité humaine ne peut se constituer et se maintenir qu'à l'intérieur d'une réalité biologique, d'une vie animale. Mais si le Désir animal est la condition nécessaire de la Conscience de soi, il n'en est pas la condition suffisante. À lui seul, ce désir ne constitue que le Sentiment de soi.

À l'encontre de la connaissance qui maintient l'homme dans une quiétude passive, le Désir le rend in-quiet, le pousse à l'action. Étant née du Désir, l'action tend à le satisfaire, et elle ne peut le faire que par la «négation», la destruction ou tout au moins la transformation de l'objet désiré: pour satisfaire la faim, par exemple, il faut détruire ou transformer la nourriture. Ainsi toute action est «négatrice»[1]. – Alexandre Kojève

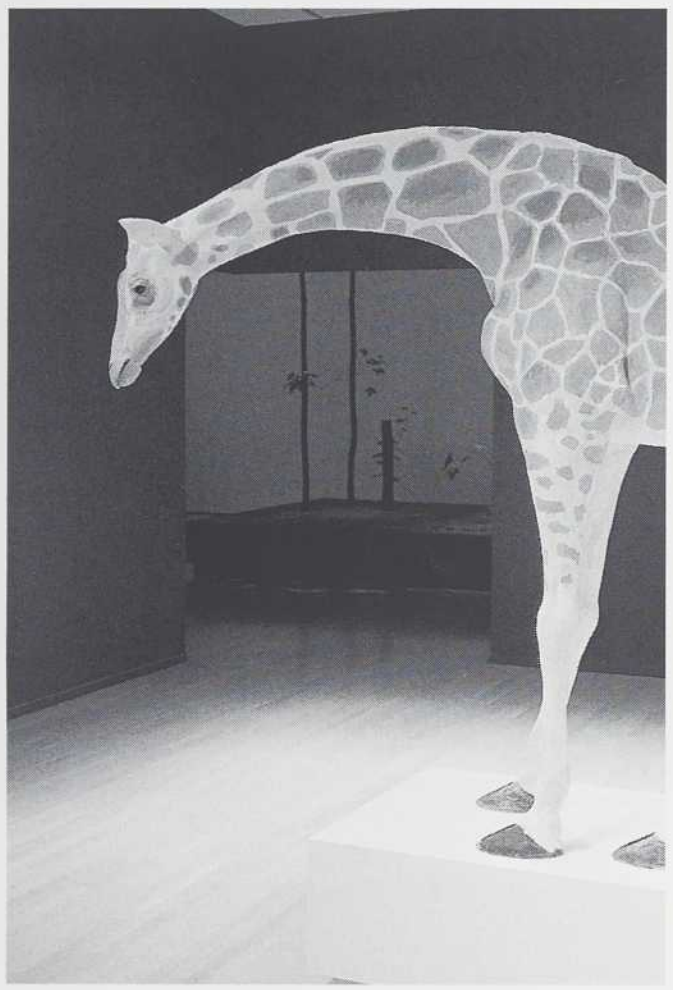
Jo-Ann Kane

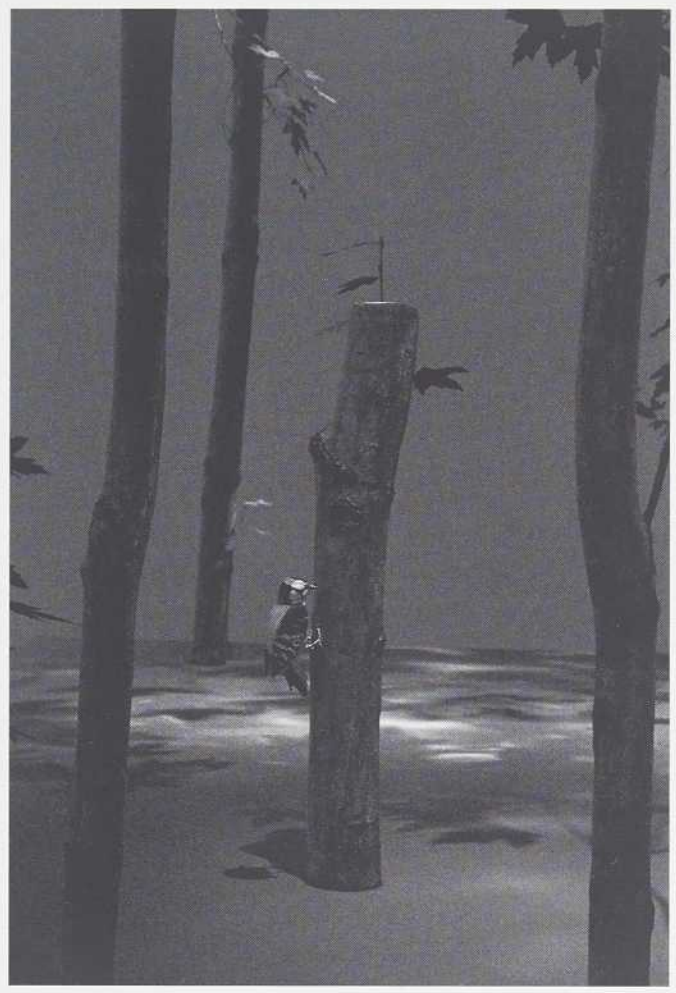
Que ce soit dans le domaine de la pensée ou de l'action, si pour un moment on cherche à saisir toute la portée de nos gestes, on aura tôt fait de comprendre que toute action qui se concrétise en un geste, naît du désir de posséder, de comprendre, de broyer les informations afin de les restituer pour qu'elles deviennent une extension de soi ou mieux encore, qu'elles deviennent le reflet de son désir. Ainsi, si par désir de compréhension on s'accapare un objet, un territoire ou même encore une personne, ce geste d'appropriation devient un geste de dénaturation, où le sens même de la vie est extirpé. Par contre, il reste que la nature même du geste d'appropriation est nécessaire à la quête du savoir. Ainsi, tout projet de société semble élaboré dans cet ordre d'idées. Or, partant de l'impérialisme britannique du XIX[e] siècle, où la politique d'État visait à réduire d'autres États à sa servitude politique, économique et sociale, la colonisation fut un geste d'appropriation où l'action de coloniser se concrétisa en geste de destruction culturelle et sociale. À cette époque, l'Afrique se retrouva donc morcelée et séparée en deux entités distinctes, c'est-à-dire le pouvoir des «blancs» et le savoir des «noirs». Avec le régime impérial, c'est comme si l'Afrique avait été repeinte en noir sur canevas blanc, et qu'on avait omis d'y insérer une ligne d'horizon et un point de fuite.

Si toute l'œuvre de Trevor Gould semble avoir été élaborée autour du thème de la ségrégation raciale, on ne peut que constater qu'elle est empreinte d'une sensibilité à laquelle seul un homme blanc, issu d'un milieu géographique superbe où l'animal est traité avec plus de respect que l'homme de



CI-DESSUS ET CI-CONTRE, «POSER POUR LE PUBLIC», 1997-1998, MATÉRIAUX DIVERS, VUES DE DIFFÉRENTES PARTIES DE L'EXPOSITION PRÉSENTÉE AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL: **MODEL OF NUBIAN GIRAFFE WITH LANDSCAPE. (AFTER JACQUES-LAURENT AGASSE 1827)**, COLL. MUSÉE DU QUÉBEC; **MODEL OF WOODLAND GROUP: PARC MONT-ROYAL; JAMES JOYCE AT THE WRITERS' BALL**, COLL. PATRICE ET ANDRÉE DEROUIN; PHOTOS: RICHARD-MAX TREMBLAY.







couleur, pouvait avoir donné forme. Dans la plupart des lectures qui sont faites de l'œuvre de Gould, on s'accorde d'emblée pour soulever la critique de l'idéologie impériale comme étant au centre de son projet artistique, même si, à première vue, l'œuvre de Gould peut sembler accessible par ses installations épurées impliquant des figures animalières.

Comment un artiste peut-il à la fois traiter de différences culturelles, raciales et politiques tout en remettant en cause les principes de muséologie sans s'écarter du sujet qui le tient le plus à cœur : les impacts de l'impérialisme britannique ? À cette question, l'artiste répond «par la voix de la sculpture[2]». Si Gould est critique, écrivain, historien et aquarelliste, il est avant tout sculpteur. Ses sculptures ne se rattachent pas nécessairement à un courant artistique défini par l'histoire de l'art, mais sont empreintes d'une réflexion entourant cette discipline. Parce qu'elles font référence à des œuvres produites par le régime britannique, parce qu'elles s'approprient des dispositifs muséologiques tels le diorama et la taxidermie, et finalement, parce qu'elles s'associent à des courants de pensées sociologiques et politiques, les installations de Gould engagent le discours.

Difficile d'omettre l'aspect biographique de l'œuvre de Gould, étant un Sud-Africain résidant par choix et de façon permanente au Québec, plusieurs rapprochements sont à faire entre la réalité culturelle de son pays natal et celle du Canada et ce, tant sur le plan de l'identité culturelle et sociale, qu'en ce qui concerne la langue parlée. Toute entière traversée d'identité culturelle et d'appartenance géographique, l'œuvre de Trevor Gould remet en question le système des valeurs culturelles et sociales qui détermine une société et redéfinit le concept d'identité nationale. Ainsi, étant Sud-Africain, mais d'origine européenne, se décrivant lui-même comme Africain blanc (*White African*), il ne peut faire référence dans son travail qu'à une réalité culturelle qui est propre à un milieu géographique sous l'emprise européenne, et à travers laquelle la signification de terre natale est remise en question dans son concept d'appartenance. Or, dans tout son projet artistique, telle l'installation produite en 1993, *Inventing a Homeland*, Trevor Gould redéfinit les notions d'identité, questionne les fondations sur lesquelles l'homme s'identifie à sa «terre natale» et relance le débat entourant les différences raciales, politiques et sociales qui définissent un peuple.

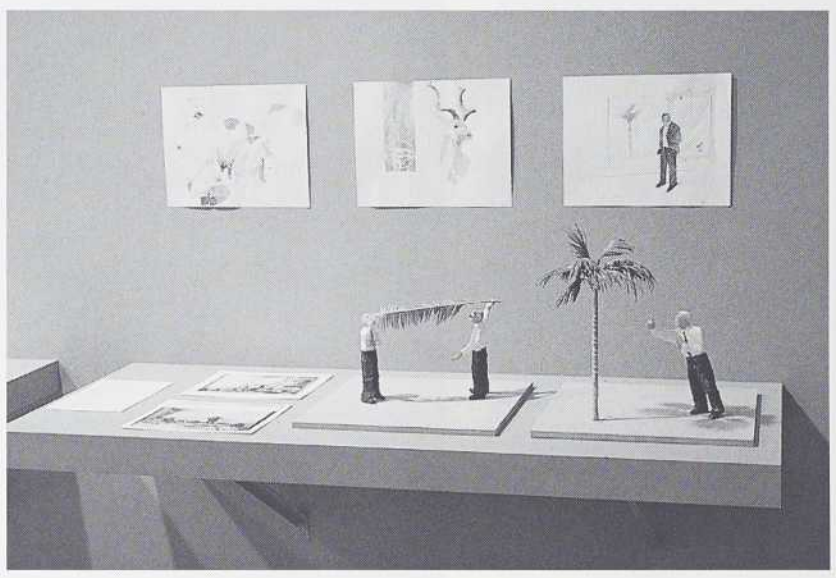
Les préoccupations premières de Trevor Gould, comme l'a spécifié Louis Cummins, portent sur la culture dans ses dimensions topographiques (*Demi-Measure*, *Crop/Prycinac* et *Victoria Fall I* et *II*), historiques (*Sometimes Called Monument*), ethnographiques (*The Writings on the Wall*), emblématiques et, enfin, muséographiques (*Poser pour le public*)[3]. Chaque exposition est conçue comme un espace architectural reflétant la pensée de l'artiste, et se présente comme un casse-tête où tout objet – aquarelle, sculpture, photographie, texte – est traité sous différents aspects qui dénotent une multiplicité de lectures. À l'intérieur de ce jeu sémantique de l'objet, Gould révèle une unité conceptuelle où tout objet présenté participe à l'élaboration d'une réflexion centrée sur l'appropriation culturelle.

En fait, toute l'œuvre de Gould doit être vue comme un champ sémantique. Ce qui prime, ce n'est non pas le signe, mais bien le signifié. Car toutes les figures empruntées dans l'œuvre de l'artiste opèrent un déplacement de sens qui est tributaire du contexte dans lequel l'artiste l'utilise. Ce langage iconographique propre à Gould prend forme tout au long de la lecture de l'œuvre. Chaque figure est codifiée, chaque espace est calculé de façon à montrer plusieurs niveaux de lecture à la fois, mais aussi de façon à provoquer chez le spectateur une prise de conscience de toutes les composantes visuelles qui définissent l'installation. Ainsi, par des dispositifs de mise en exposition mettant l'accent sur la gestuelle et la théâtralité, l'artiste exploite le lieu physique au maximum et positionne le spectateur face à la construction de l'installation elle-même.

S'il n'y a pas d'exposition sans objet, et que le rassemblement d'objets entraîne l'idée de bilan[4], les installations composites de Gould sont en elles-mêmes un espace, un lieu où la réflexion sur la nature des objets présentés tourne autour de l'appropriation et de la compréhension d'un univers tangible et sensible. Le spectateur dans l'œuvre de l'artiste a autant d'importance que l'œuvre elle-même; il devient l'acteur où, dans une scène imaginaire concoctée par Gould, il tient le rôle de colonisateur. Le spectateur est appelé à décortiquer chaque signe, à s'accaparer l'objet pour en extirper le sens. L'expérience devient alors très déstabilisante pour le spectateur car elle l'invite à l'introspection et à se positionner face au monde qui lui est présenté et duquel, plus souvent qu'autrement, il est issu.

Depuis 1985, Trevor Gould nous a donné à voir plusieurs expositions dont *It's not what it is that is important, but what you call it* (1984); *African English* (1992); *Looking Awry* (1993); *Inventing a Homeland* (1993); *African English Pavilion* (1995); *Primary Colours* (1996); *Poser pour le public* (1998). Ce qui marque chacune d'entre elles, c'est souvent le lieu où elles sont diffusées. En effet, que ce soit dans un musée d'art contemporain, un parc, un jardin botanique ou encore un musée de sciences naturelles, Gould s'approprie les dispositifs muséologiques de mise en exposition et questionne non seule-

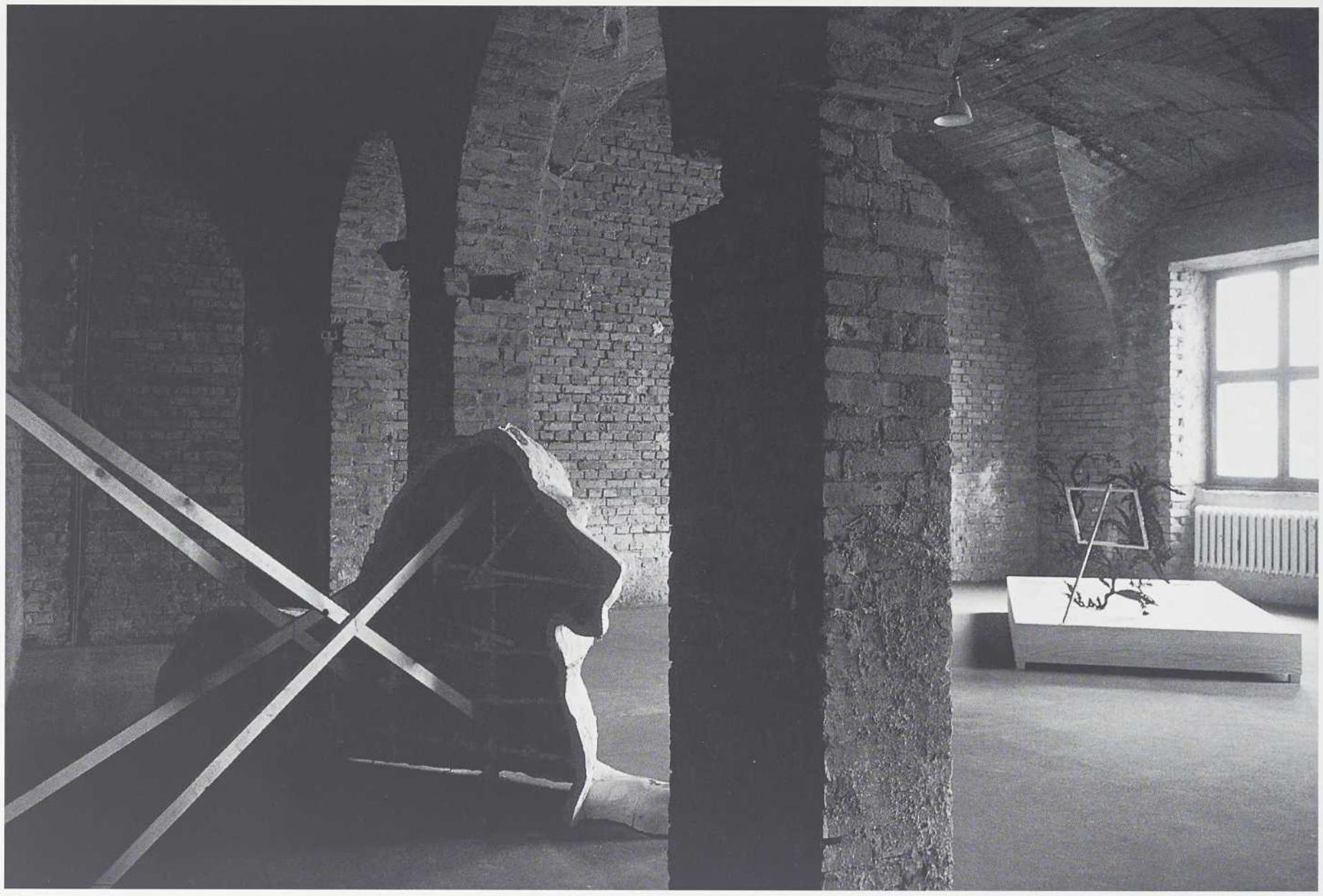




«POSER POUR LE PUBLIC», 1997-1998, MATÉRIAUX DIVERS, VUES DE DIFFÉRENTES PARTIES DE L'EXPOSITION PRÉSENTÉE AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL: JAMES JOYCE AT THE WRITERS' BALL, COLL. PATRICE ET ANDRÉE DEROUIN, ET UNDER THE WIDE OPEN SKY: THE WORLD AS EXHIBITION; PHOTOS: RICHARD-MAX TREMBLAY.



AFRICAN ENGLISH PAVILION: (PART 1), 1995, MATÉRIAUX DIVERS, INSTALLATION AU CONSERVATOIRE DU JARDIN BOTANIQUE, JOUBERT PARK, JOHANNESBURG, MATÉRIAUX DIVERS.



CROP/PRYCINAC. UJOZDOWSKI CASTEL WARSAW, 1992, MATÉRIAUX DIVERS.

ment les modes de représentation eux-mêmes, mais aussi le rapport tant politique et social que l'homme exploite à l'intérieur du geste de mise en exposition.

Ainsi, dans l'installation présentée à la Biennale de Johannesburg en 1995 et qui s'intitulait *African English Pavilion*, Trevor Gould explorait les possibilités muséographiques du jardin botanique Joubert situé au centre de la ville, autrefois la chasse gardée de l'homme blanc, où se trouvaient aussi toutes les sphères d'activités reliées au monde civilisé. La pièce principale de cette installation *African English Pavilion (Part I)*, sise à l'intérieur d'une serre semblable au Chrystal Palace[5], recréait une jungle africaine où deux primates étaient installés sur une courtepointe et accompagnés de sculptures et de bannières. Ici, Gould démontrait comment l'empire britannique a su imposer sa vision culturelle et sociale de la végétation et de la nature animale et, surtout, comment il a établi le lien unissant toutes les formes de mise en exposition depuis l'avènement des expositions internationales, c'est-à-dire le goût de l'exotisme.

Par la mise en exposition du geste d'appropriation, Trevor Gould met de l'avant le discours social qu'engage un tel geste. Prenons pour exemple *Poser pour le public* où Gould s'approprie les dispositifs de mise en exposition d'un musée des sciences naturelles pour les transposer dans un musée d'art contemporain. Présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1998, l'exposition était répartie dans trois salles. Chaque salle proposait un thème et une lecture différents. Le seul fil conducteur de l'installation : la sculpture. Dans la première salle de l'exposition, le spectateur affrontait le regard d'une girafe. Cette forme animalière équivaut à toutes les autres représentations du règne animal qu'utilise Gould. Que ce soit une girafe, un singe ou un lion, ce qui prime ce n'est pas tant le traitement réaliste de la figure ou les procédés de taxidermie qu'impose la muséologie, mais bien de démontrer une forme d'engagement culturel en dénonçant, à travers l'animal, l'assujettissement d'une culture à une autre.

Opérant sur plusieurs niveaux de lecture, la première installation de *Poser pour le public* présentait, en arrière-plan de la girafe, une peinture reprenant la forme d'un diorama[6]. Ce paysage, qui était traité dans la trame des paysages européens de l'époque victorienne, faisait non seulement le lien entre «le vieux monde» et le «nouveau monde» par son traitement pictural contemporain, mais aussi dénonçait l'utopie du diorama. Étant un procédé théâtral de mise en exposition, le diorama se veut, par définition, un paysage réaliste et envahissant. Son rôle est de mettre en scène les objets exposés en leur donnant un espace fictif se rapprochant le plus possible du paysage réel. Or, Gould renversait ici les rôles. Le paysage derrière la girafe était beaucoup plus petit que la girafe elle-même. Ce phénomène était renforcé par la présence du socle qui conférait à la sculpture tout son statut d'objet et qui, par le fait même, l'élevait à celui d'œuvre. De façon à créer une analogie au diorama entre la première et la deuxième salle, Gould invitait le visiteur à passer à travers une percée dans le mur qui l'introduisait à la deuxième installation. Cette installation faisait entrer littéralement le visiteur dans l'univers muséologique en dévoilant les dispositifs muséographiques du diorama et du musée de sciences naturelles. Or, quand une personne visite un musée de sciences naturelles, elle est tou-




DEMI-MEASURE, 1990, MATÉRIAUX DIVERS; PHOTO: DENIS FARLEY.




SOMETIMES CALLED MONUMENT, 1990, MATÉRIAUX DIVERS.




LEAF THIEF (VUE DE L'EXPOSITION), 1998; PHOTO: PAUL LITHERLAND.

jours appelée à défiler devant des vitrines; les objets sont placés dans un espace illusionniste. Ici, dans la deuxième installation, le visiteur prenait conscience des réalités muséographiques et de l'organisation spatiale de l'installation par la mise en exposition des procédés eux-mêmes. Tous ces dispositifs se voulaient une dénonciation et une critique des procédés muséaux. Le visiteur n'avait d'autre choix que de réaliser que le musée est, en fait, un espace où l'on confère un sens aux objets, et que ce sens est entièrement donné par l'institution.

Les sculptures animalières comme composantes principales de l'œuvre de Gould peuvent être lues comme un emblème, comme un porte-parole de la suprématie impérialiste. Que se soit le lion, représentation par excellence du règne, la girafe ou le singe, Gould s'approprie la figure de l'animal pour engager un discours culturel au sein de l'installation. La figure du singe est exemplaire à cet égard. Dans l'œuvre de Gould, elle agit à la fois comme objet de musée, comme figure divine, comme trophée et, surtout, comme maître de cérémonie dirigeant le discours engagé par l'installation. De ce fait, tout l'espace est organisé pour nous faire pénétrer dans l'univers sémantique de l'exposition. Sous l'emprise de Gould, l'installation devient donc, non pas un récit spécifique, mais bien un outil de communication où tous les concepts entourant l'emprise impérialiste sont reliés entre eux. Par le langage de la sculpture, Gould veut «édifier l'espace social»[7]. Il tente, à travers l'installation, de jeter les bases d'une discussion où la sculpture serait le sujet central. La sculpture comme métalangage infère un sens à l'objet présenté: celui de l'appropriation d'un concept par l'artiste. On assiste ici encore à un déplacement de sens; tout devient appropriation. Que le geste soit posé par l'artiste ou par une société, pour s'ingérer dans une pratique culturelle ou artistique, on doit redéfinir les lois qui la régissent. Ainsi, Gould utilise l'objet à ses propres fins, c'est-à-dire pour créer un monde en soi: le monde de la représentation culturelle. Or, l'objet a une fonction didactique, il devient témoin d'une époque et d'une gestualité, il s'insère dans le «système des objets»[8] culturels.

Ces figures animalières impliquent aussi la prise de conscience de l'homme lorsqu'il se penche sur le règne animal. En procédant à l'exercice de comparaison entre l'homme et l'animal, l'Être prend conscience de sa propre réalité; en se distanciant de l'animal, l'homme affirme le «Sentiment de soi». Ainsi, chez Gould, cette distance n'est pas perceptible. En proposant des sculptures aux formes humaines mais portant un masque de primate, il associe l'homme à l'animal; il met en exposition le comportement humain et non celui de l'animal. Une question surgit lorsqu'on prend conscience de l'enjeu que propose l'œuvre de Gould: la mise en exposition d'un objet culturel ne serait-elle pas un geste barbare? L'homme est naturellement attiré vers l'exotisme; ainsi, dans une exposition de sciences naturelles, c'est spécifiquement ce qui différencie l'homme de l'animal qui est mis en exposition. Alors que, dans les œuvres de Gould, c'est le pervertissement du geste de mise en exposition qui est le sujet central de l'exposition. En établissant les différences entre l'homme et l'animal, ou entre deux cultures, l'homme s'affirme, il s'identifie, il

détermine son «moi». Par le geste de mise en exposition d'une culture donnée, il dévoile son propre visage culturel, il établit les bases de comparaison entre deux cultures, entre l'homme et l'animal en fait, il s'autovalorise en déterminant tout ce qui n'est pas rattaché à sa propre culture. Le geste de mise en exposition devient un geste de propagande d'une culture au détriment d'une autre.

Tout comme le pionnier, Trevor Gould nomme et identifie l'espace où son projet artistique prend forme. L'importance accordée au titre réside, ici encore, dans la notion du geste d'appropriation qu'une personne fait face à un objet en l'identifiant. Pour comprendre un concept, pour posséder entièrement un objet, l'homme analyse et classifie l'objet désiré. Ainsi, l'installation doit être vue comme une organisation géographique mentale de la culture où les objets composant cet espace procurent une gratification personnelle et renvoient, par le fait même, une image positive de l'homme blanc. Or, en rapprochant notre pensée à celle de Roland Barthes voulant que «l'espace de présentation devient l'espace de l'homme, il s'y mesure et détermine son humanité à partir du souvenir de ses gestes: son temps est couvert d'usages, il n'y a pas d'autre autorité dans sa vie que celle qu'il imprime à l'inerte en le formant et en le manipulant»[9], nous dégageons précisément le rapport de reflet que l'œuvre établit entre le récepteur de l'œuvre et ses composantes. De façon plus particulière, le travail de Gould est une compilation d'idées élaborées autour du thème allégué par le titre de l'exposition, ce titre renvoyant à un public donné l'image de la pensée de Gould.

Par exemple, dans une installation comme *Primary Colours*, dont le titre mettait en jeu les notions de ségrégation raciale et où l'idée du projet plastique qu'une œuvre tente de définir par ses composantes formelles était soulevée, Trevor Gould identifie son projet artistique et procure une piste de lecture aux visiteurs. Aussi, *Poser pour le public*, seulement par son titre, répondait à la notion même d'exposition telle que présentée par le musée. Plus précisément, le titre explicitait ce que fait une personne qui est artiste comme activité; elle expose ses idées, son projet; elle se dévoile sur scène par l'entremise de ses objets, en fait, elle s'expose.

Si, dans ses premières installations, Gould traitait de sujets géographiques et historiques et utilisait de façon récurrente la forme animale, il tend maintenant davantage vers la représentation de l'acteur culturel soit l'homme et la relation qu'il entretient avec le monde animal et écologique. Ainsi avec l'exposition *Le Monde dans notre ville*[10], Trevor Gould se référait à tous les changements d'identité sociale et culturelle que la vie urbaine impose sur la conception que se fait l'homme de la nature environnante. De ce fait, l'écologie urbaine était mise en rapport avec la représentation impérialiste de la nature, telle que présentée par un jardin botanique.

Ce qui est récurrent dans l'œuvre de Gould, ce n'est pas tant la représentation de l'impérialisme que la persistance avec laquelle ce dernier a su organiser le monde contemporain. Ainsi, dans *Leaf Thief*, installation présentée à la Biennale d'art contemporain de Montréal, tout comme dans *African English Pavilion*, Gould faisait une réflexion sur les rapports entretenus entre l'impérialisme et le monde de la botanique. À l'intérieur de cette installation, Gould dénonçait le geste abusif que porte la société industrialisée lorsqu'elle exploite de façon commerciale les diverses plantes se retrouvant dans les pays sous-développés. Ce geste de dérobade est mis en lumière par une série d'affiches empruntant la forme d'affiches de cinéma. Ainsi, le film imaginaire de Gould aurait comme thème principal le rapport de force qu'entretient le monde industrialisé avec le tiers-monde en privatisant le commerce d'espèces botaniques.

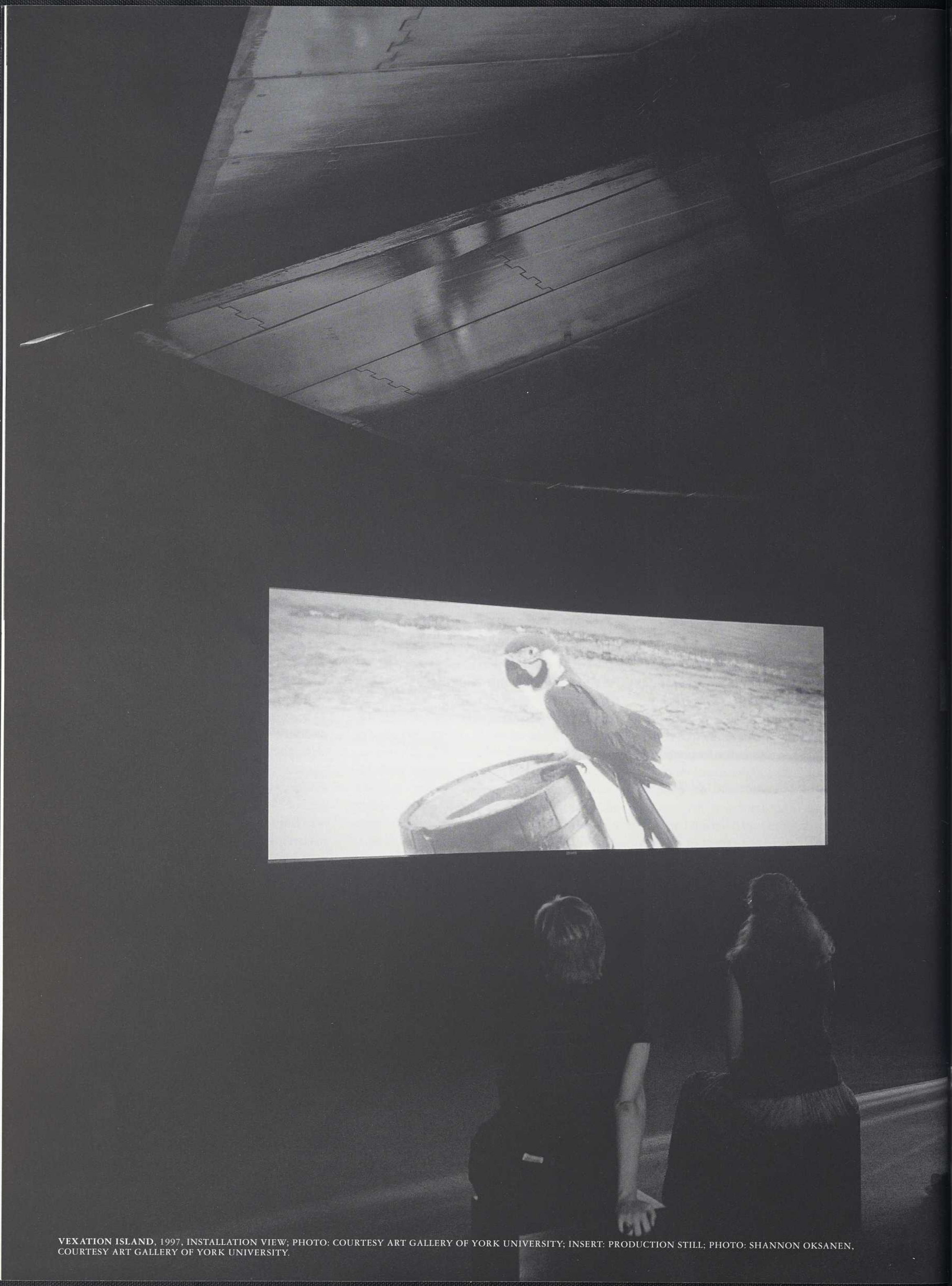
Partant de la notion d'appartenance culturelle, nous pouvons nous interroger pour un instant sur le désir ou, plutôt, sur le besoin d'appartenance qui anime toute société – humaine ou animale. Ainsi, le concept d'identité culturelle n'est en fait qu'une conception que l'homme s'est forgée pour répondre à un désir ou à un besoin: celui de sécurité. Ce système de valeurs repose en entier sur la conception et sur l'exécution des désirs de l'homme dans le but d'atteindre la valorisation personnelle et sociale. Le musée, objet culturel et social, ne fait que présenter et gratifier cette valorisation. Vu ainsi, le musée est le miroir d'une société où il sert à multiplier, à travers des salles comme à travers des glaces, son image. Le musée ou l'exposition ne ferait que renvoyer une image culturelle et sociale du «Soi» et «le miroir, objet d'ordre symbolique, non seulement reflète les traits de l'individu, mais accompagne dans son essor historique la conscience individuelle. Il porte donc la sanction de tout un ordre social: ce n'est pas un hasard si le Siècle de Louis XVI se résume dans la galerie des glaces»[11] et ce n'est pas un hasard non plus, si l'empire britannique pouvait se résumer à la vision imposée par le Chrystal Palace lors de la première exposition universelle.

NOTES

1. «Introduction à la lecture de Hegel», citée dans Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1973, p. 9-10.
2. Lors d'une entrevue faite avec l'artiste en mars 1998.
3. Louis Cummins, «Notes coloniales sur le monument» in *Inventing a Homeland*, La Galerie à la cours des arts, Ottawa, 1993.
4. Jean Davallon, «Penser l'exposition comme rituel de représentation» in *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers: la mise en exposition*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, p. 242.
5. Lieu où s'est tenue la première grande exposition universelle à Londres en 1851. Cette exposition, organisée sous le règne victorien, allait influencer non seulement le domaine de l'architecture, mais aussi le domaine muséal par son organisation spatiale et par son entreprise colossale de mise en exposition.
6. Procédé muséographique qui présente un tableau vertical où sont peints des paysages diversement éclairés. Ce procédé est emprunté au XIX[e] siècle.
7. Trevor Gould, «Au pied levé» in *Jocelyne Alloucherie*, CIAC/Centre international d'art Contemporain de Montréal, 1992.
8. Emprunté à Jean Baudrillard, in *Le Système des objets*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1968.
9. In Davallon, *op. cit.*, p. 243.
10. Installation qui faisait partie de l'exposition «Sur l'expérience de la ville», présentée par la Galerie Optica à Montréal. L'installation était constituée d'une série d'affiches installées dans des abris bus.
11. Baudrillard, *op. cit.*, p. 31.

Jo-Ann Kane agit comme consultante pour la collection d'art d'Hydro-Québec.

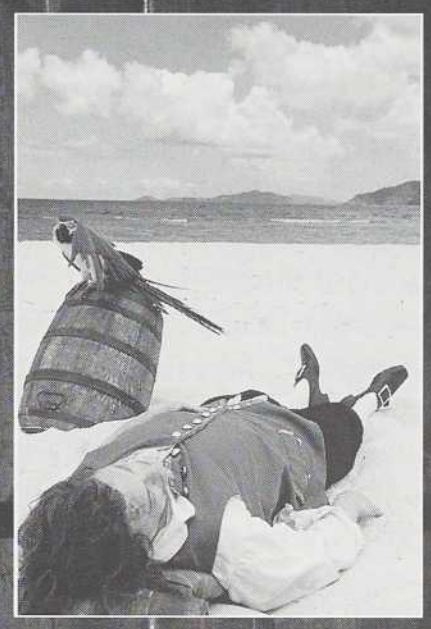
**The author comments on the work of Trevor Gould, a Montréal-based artist who was born in South Africa, focusing on the recurring theme of appropriation and its relationship to knowledge found in his multidisciplinary practice. A critic of imperialism, Gould positions the viewer as the colonizer and uses animal figures to denounce the subjection of one culture to another. Using drawing, sculpture and installation, the artist also appropriates the museological apparatus and therefore questions the role of the museum in constructing authority.**



**VEXATION ISLAND**, 1997, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY; INSERT: PRODUCTION STILL; PHOTO: SHANNON OKSANEN, COURTESY ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY.

# Another Day in Paradise

## THE FILM AND VIDEO WORK OF RODNEY GRAHAM



Jack Liang

In the summer of 1997, in a ramshackle hut on the eastern edge of Venice, Italy, Rodney Graham unveiled *Vexation Island*.[1] It was a fitting debut to be certain, highly appropriate for Venice. Outside of Las Vegas, is there a place in the world more quixotic, more fascinating and foreign than this city submerged in water, this highbrow Disneyland? Walk a mile in Venice – through its labyrinthine streets and alleyways – and every wrong corner that you take intimates *Vexation Island*. Every claustrophobic path seems familiar and strange. Because in this city, this insular city, whose stunning scenery is matched by an equally stunning sense of confusion, walking a mile means, more often than not, ending up exactly where you began.

Such is how it goes for the bleary-eyed traveler in this waterlogged town, where progress is measured in inches, if it is measured at all. Slowly subsiding into the surrounding lagoon, slowly shrinking and decaying – its natives increasingly heading for the mainland – Venice is, more and more, a town of visitors. Mostly confused visitors. In this wondrous and perplexing environment it is almost conceivable that a man could awake from a long slumber to find himself stranded in some strange location. In Venice's tangled network of streets and sights and water all around, *Vexation Island* seems, somehow, almost rational.

Almost but not quite. Because Rodney Graham is, after all, a master at the logic of the absurd. And in the dynamics of Graham's world, simple concepts lead to complex systems that in turn generate implausible consequences all the while maintaining semblance of logical progression. That is, in some odd way, it all makes sense. Graham's art dwells in that narrow space between absolute perfection and complete chaos – much like Venice does. A clever twist in a Grahamian narrative produces an endlessly repeating story, in the same way a wrong turn in Venice sends you trekking in circles. Rodney Graham's world is a world filled with Sisyphean acts and impossible scenarios, an absurd universe built upon the certainty that things – no matter how perfect – will always remain incomplete.

It has been said that artists only ever make one work of art in their lives; the rest of the time they make improvements. Everything produced becomes an extension of everything preceding, like a better mousetrap as it were. Which I think is an apt analogy for Graham's body of endeavours, where each successive work seems to find new and better ways to suspend its protagonist (or the viewer) in some kind of narrative loop. Themes recur here with a regularity that invokes the spirit of Sigmund Freud, who admittedly has played a prominent role in Graham's art. Ideas like the "unconscious," that musty buzzword developed by Freud a century ago – and unconscious*ness* in general – surface repeatedly. One finds in Graham's art a compulsion toward repetition that is much in the spirit of Freud's theories on the subject.[2] Both within specific works and across bodies of projects, the recurrence of themes is a near-constant component of Graham's endeavour. It is particularly manifest in the looped narratives and circular structures of works like *Vexation Island* and its cousins, *Two Generators*, *Coruscating Cinnamon Granules* and *Halcion Sleep*. Together these works represent Graham's film and video output, and in their connectedness what you invariably stumble across is an accidental (read: unconscious) thematic triumvirate involving the institution of cinema, the realms of consciousness and sleep, and the willful use of repetition. With a good measure of absurdity to boot.

Consider first the tale of *Vexation Island*, which begins with a premise that is only too familiar: man wakes to find himself marooned on desert isle. Here is a shopworn idea that is replete with its own set of expectations, something more or less along these lines: (1) shipwrecked man comes to consciousness on beach, usually somewhere near the equator; (2) shipwrecked man makes attempts to leave island – likely involving but not limited to the building of a large signal fire; (3) shipwrecked man fails to escape, so turns attention to survival – again, likely to involve the building of a large fire. If these are the loose priorities of your typical island adventure, then *Vexation Island* falls short of expectation. Our castaway here neither seeks escape nor tries to cope, and in reality wakes with only the slimmest, fragile grasp of his hapless circumstance. Through his own foolish actions, our man short-circuits the possibility of further plot development, and repeatedly sends himself reeling back to the beginning of the story.

And that story begins (if there really is a beginning) with a bird's-eye view of a tiny tropical island. A roar of crashing waves resounds. A palm tree rises out of the ground, swaying so the high sun shimmers through its leaves. In the sand lies an unconscious figure, an eighteenth-century Englishman with a purple bruise on his forehead. Nearby sits a parrot, squawking for the man to wake up, and we too anticipate his coming around. A time span close to eternity passes while the Englishman lingers unconscious and the world around him continues on – waves keep crashing, the parrot keeps crying, the palm keeps swaying. And we continue to wait. More time elapses, until at last, a barely perceptible flicker of the Englishman's eyelids.

The self-contained world continues its course and slowly the Englishman stirs. As the hazy cloud of sleep dissipates from his head, he comes to realize his misfortune (perhaps with a sense that he's been here before). He eyes the bird perched before him. He touches the bruise on his head. He notices the tree swaying nearby, and the coconuts resting high in its branches. In a fit of hunger or aggression (or even instinct maybe), the Englishman now approaches the palm and begins to shake it violently, with the predictable result: a coconut falls and strikes the man on the forehead, sending him cascading dramatically to the ground. As the coconut rolls to the shoreline, and the waves wash it down the beach, the narrative cycle repeats, returning us once again to a shot of the tropical island, the unconscious figure in the sand, the bird hovering nearby, the tree swaying in the breeze. . . .

*Vexation Island* is, in Graham's words, "a costume picture, that is to say a travesty,"[3] the highly cinematic depiction of an absurd world, where long bouts of unconsciousness meet with brief awakenings, repeatedly, forever. It is a constant cycle of waking and sleep, gorgeously presented in Technicolor and CinemaScope. And therein, really, lies a fitting *précis* of Graham's entire body of film and video work, which in one form or another seems always to return to ideas of active and passive time, to the repetitive loop, and, above all, to cinema. So it is no coincidence, for example, that *Vexation Island* has the production values of a Hollywood movie. Graham has flirted with film memories for most of his life, recollections traced to a childhood spent in a British Columbia logging camp where his father, camp manager and sometime projectionist, would show films on Sundays in the cookhouse. This indelible relationship to the movies is evident in *Vexation Island* where Graham mimics to perfection the style and feel of an epic film, going so far as to shoot the work in widescreen format, and including all the colour and sounds and scenery that you would expect from such a production. And though the work takes the final form of a laserdisc video projection (which more easily facilitates the looping effect of the narrative), there is no question where the work's allegiance lies. And where the origins of video art were largely predicated upon an opposition to the hegemonic structures of cinema, here comes Graham, professional film crew in tow, shouting "More makeup!"

And yet *Vexation Island* is not a Hollywood movie but a shrewd impostor that knows the rules and chooses not to play by them. Graham is aware of our cinematic expectations – those of narrative and pacing, of character and plot development – and uses them to his advantage. With dramatic camera angles and dolly shots, a rich soundtrack, and suitably costumed hero, *Vexation Island* looks, on the surface, much like cinema. But as the work unfolds and time supplants our cinematic prospects with doubt, you soon begin to realize that *Vexation Island* does not *behave* like cinema. It does not, to adopt movie lingo, cut to the chase, but rather opts for a slower, more deliberate pace. Which seems odd to say about a work that is little more than eight minutes long, but we are talking about that model of expectation which sees seven-minute pop songs labeled "not radio-friendly" and slow-moving films described as sleepy (and *really* slow-moving films described as art). Furthermore, *Vexation Island*'s cyclical story line means that the work never truly ends. A wayward coconut meets a witless head and the entire story repeats seamlessly from the beginning. In this way *Vexation Island*'s self-contained system functions much like a frame that encloses the work, likening Graham's island tale more to a painting than to a film proper. Unlike the linearity of a normal movie-viewing experience, here you engage the work at any point in time, staying for as long – or as briefly – as you feel necessary. And then you leave. All the while the work remains there on the

wall, ready to be engaged again at all moments and at any point you wish to re-enter the story.

*Vexation Island*'s circular nature calls to mind that archetypal image of the serpent devouring its own tail, the *ouroboros*, a near-universal symbol which has throughout history connoted various concepts of totality, renewal or the inevitable return to the beginning. One often finds this circular snake portrayed with two distinct halves: one black, representing the Earth, the Night or the dark, negative *yin*; the other white, signaling the Heavens, the Day or the light and positive *yang*. Such are the antithetic forces at play in *Vexation Island*, where the story, according to Graham, oscillates between vegetable and animal poles, a concept he credits to Gilles Deleuze.[4] These oppositional poles – the former representing passive, vegetative action and the latter, active, aggressive movement – alternate throughout the course of the story, each realm, in time, overtaking the other in an endless cycle. Deleuze, writing about cinema, speaks of both poles possessing an equal potential for violence. That is, a film's passive moments or an actor's silence can be just as intense as any action sequence.[5] Thus, in the case of *Vexation Island*, the Englishman's long bouts of unconsciousness can seem as forceful as his brief, waking moments of aggression. During that vegetative time in which the Englishman lies passed out, the viewer, like the parrot, must wait – impatiently perhaps – for a sign of life from the unconscious man. And in that wait, in the seven-or-so minutes of recurring sleep, *Vexation Island* forces us to adjust to the slow, deliberate pace of the film, to linger in an oppressively long period of non-action.

This, I believe, is good strategy. For were the film reduced to a sixty-second spot, as one reviewer casually suggested,[6] the effect of its crescendo would not nearly have been so potent. *Vexation Island* succeeds because it exploits our cinematic expectations. It offers us the look and feel of a full-blown Hollywood picture, the effective by-product of which is an expectation that the story should move along at a good clip. But instead of a quick pace, we are forced to downshift our expectations, to linger a while before proceeding. It is something Umberto Eco speaks of when he cites the example in literature of overly descriptive passages and an abundance of minute detail at times serving "less as a representational device than as a strategy for slowing down the reading time, until the reader drops into the rhythm that the author believes necessary to the enjoyment of the text."[7] Such is the mechanism at work in *Vexation Island*, where the slow build-up to the climax can be seen as a structuring device that gives a palpable *presence* to the Englishman's unconsciousness and, at the same time, makes the final active gesture that much more intense.

Lest we think such strategies are only confined to the realm of "high art," consider Eco's example of how the technique of lingering can appear in a work of popular film.[8] In John Sturges' 1954 movie *Bad Day at Black Rock*, Spencer Tracy plays a one-armed World War II veteran who arrives in an isolated desert town to search for the father of a dead Japanese-American soldier. From the moment he arrives in town, Tracy's character is looked upon with suspicion, and he becomes the object of daily persecution from racist individuals. For the entire first hour of the film, Tracy is forced to endure intolerable agony at the hands of the town's inhabitants. We the audience thus are made to identify with his anguish, and we sit at the edge of our seats hoping for some kind of retribution. When at last, we arrive at the moment in the film when Tracy is accosted in a luncheonette by a town bully. Suddenly, unexpectedly, Tracy strikes with his one good arm, launching the hateful man across the room and out the door onto the street. It is a violent, cathartic act that has been prepared for by the slow hour of torment that Tracy and the viewers undergo.

Eco saw this film in Italy where, according to him, custom permits one to enter a cinema at any point during a film, and then stay to see the film again from the beginning. This he believes is a favourable custom, for Eco holds that film, like life, is a continual retracing of events that have already occurred. That is, you come into this life at a point where your parents are already born and Homer's *Odyssey* written, and then you work your way backwards until you more or less understand everything that has happened in the world before you arrived. It seems quite right then, according to Eco, that one should do the same with film:

> The night I saw *Bad Day at Black Rock*, I noticed that after Spencer Tracy's violent gesture (which doesn't occur at the end of the film) half of the audience got up and left. They were spectators who had come in at the start of that *delectatio morosa* and had stayed on to enjoy the preparatory phases of that moment of liberation all over again. From this you can see that the trepidation time functions not only to keep the attention of the naive first-level spectator, but also to stimulate the æsthetic enjoyment of the second-level spectator.[9]

In the case of Graham's *Vexation Island*, a second pass of the narrative cycle brings advance knowledge of the Englishman's fate. And so equipped, the privileged viewer sits back and lets the perpetual story unfold, viewing the unresolvedness as an end in itself, or like Eco's audience in the Italian cinema, waiting again for the cathartic moment. Either way, the viewer is rewarded for his or her investment.

That sort of reward never comes for the viewer of *Two Generators*, a film that Graham made in 1984 and the first of his works to use the structure of the loop. Where the trepidation time in *Vexation Island* eventually leads to a cathartic moment, here trepidation time is all there is. Tough slogging for anyone with expectations otherwise. In this four-minute film where the camera sits trained on the rushing waters of a river at night, nothing really seems to happen. Which doesn't mean that nothing is happening, only that events perceived on the screen remain consistent. And that is only half the story, because *Two Generators* encompasses more than just the film. *Two Generators* entails a whole cyclical production wherein a projectionist would show a 35mm film in a real cinema house for as many times as possible within a duration determined by how much he or she was being paid. The work is a looped composition which involves the projectionist slowly dimming the house lights, running the film until it reaches the end of the reel, allowing a few seconds of light to flood the screen, turning up the house lights, rewinding the film, turning down the house lights, and projecting the film again. This cycle repeats for the duration of the event, normally sixty to ninety minutes.

And what's being projected on the screened turns out to be nothing more than a fixed location shot of the waters of Gold Creek, near Graham's hometown of Vancouver. Nothing here approaches the visual appeal of *Vexation Island*. But then, the essence of *Two Generators* lies not within the film itself, but rather in its *presentation*. That is, in the cyclical actions involved in dimming the house lights, turning on the projector, screening the film, rewinding the film and so on. In this way the passive moments of the work – when the house lights are up and the film is rewinding – are as important as the actual time that the projection is on screen. *Two Generators*, then, is not a film per se. It is a film and the projector and the projectionist and the lights and the screen and the movie house. Viewers often miss this point when they sit down to watch what is, essentially, running water and the sound of loud motors. They are relying on the language of cinema when Graham is giving them the cinema itself.

But this is not to dismiss what is actually on the screen, because those images are, after all, a fundamental component of the work. The trouble arises, however, when we expect said images to *do* something, instead

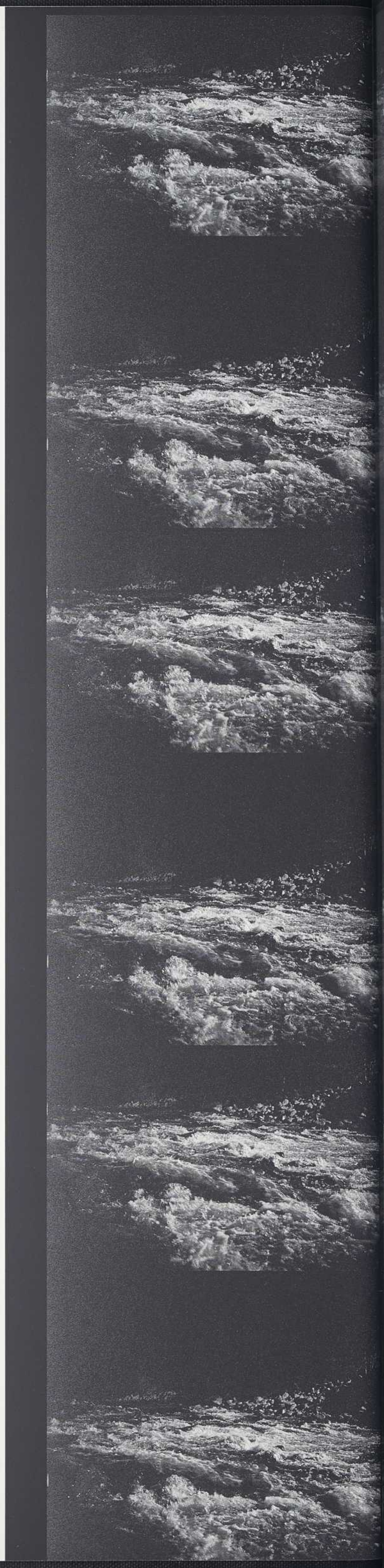
of permitting them to simply pass as part of the course of things. In the real world, rivers just run. But on the screen they need to run for a reason. Which is understandable since context is everything. When we are in Algonquin Park watching the river rush by, it is for the experience of watching that river. When we are in a cinema confronted by this scene, watching the river is not enough. The difference may be a function of the virtual experience in relation to the real, but it is also about being in a cinema and the expectations that come with that. So the four minutes of nature we experience in Graham's short film corresponds to four minutes of nature in the real world, but the real world and film are not the same thing. And the task before the viewer of *Two Generators* is to redefine the experience of seeing so that the two are, at least, similar. That is, you watch the four minutes of film as if it were four minutes in the real world. And sitting by the water for that amount of time hardly seems insufferable.

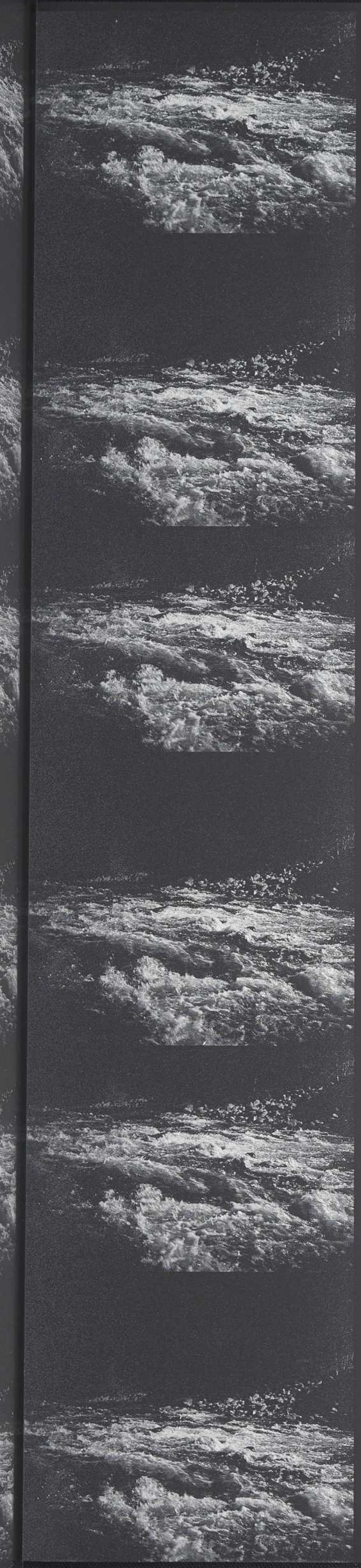
That being said, watching this film will always remain a trying endeavour, a fact attributable to the film's headsplitting soundtrack which no amount of perceptual leaping can seem to overcome. The clamorous noise that accompanies the film (courtesy of diesel-powered generator lights used during filming to illuminate the water) would no doubt make sitting beside any river – anywhere – a less than pleasant experience. Moreover, our perception of this river scene is further disrupted by an incongruity that exists between the film's image and its soundtrack. That is, as Alexander Alberro notes, at no point in this film do we ever *see* and *hear* the water simultaneously.[10] During the film's opening sequence, the screen remains black while the viewer listens to the calm babble of the river's waters washing over rocks. Soothing stuff. But this tranquil auditory introduction is short-lived, as the sound of the water is quickly obliterated by the firing up of one diesel-powered generator, followed by a second. With the generators now on (to provide the film crew with a source of light), the scene then fades in (or becomes illuminated) to reveal a close-up shot of Gold Creek. For the next few minutes we watch this fixed scene, while the theatre becomes engulfed by the sound of the two generators bellowing out of phase. Three minutes later, the image again fades to black before one generator is turned off, and then the second, to reveal again the sound of the water. In *Two Generators*, image and sound can never coincide, owing to the simple fact that the film was shot in the darkness of night. Under such conditions, an exposure on film would not register without aid of the diesel-powered lights. And the use of the diesel-powered lights, in turn, preclude the recording of any natural sounds. As a result, we can only see the river or hear the river, but not both at the same time.

For Rodney Graham, *Two Generators* was intended as "a burlesque travesty and a spectacle that would inspire negative thoughts about cinema, which [Graham] neurotically hated at that time."[11] It seems he has changed his tune since then (see *Vexation Island*). But intentional irritations aside, what we see on the screen is but one phase in a cyclical production that continuously alternates between periods of excitation and repose. It isn't long after the image on screen fades to black and the blaring generators are turned off that you realize you have shifted phases – when relief from the harsh noise comes in a welcomed transition to silence. All of which is to say that were the film not so *bleeding loud*, watching this river scene might not have been at all unpleasant. But the purview of *Two Generators* never included the pleasingly-rendered experience of Nature. Rather, distanciation was Graham's intent, to isolate the viewer from both the realm of Nature and the vernacular of cinema.

In 1996, Graham turned again to the use of the cinema house for another film work, *Coruscating Cinnamon Granules*, in which the cinema took the form of a deliberately makeshift structure bearing the dimensions of Graham's own kitchen. Viewers would enter this temporary movie house to watch a film loop documenting the turning on and off of a spiral range element that had been dusted with cinnamon – a practice used by real estate agents to induce homey sensations in prospective buyers: you fill the air with the comforting smell of baking and you'll trigger unconscious memories. Coincidentally, a similar surfacing of recollections is behind Graham's desire to present his film in a kitchen-size, temporary cinema, an idea that unconsciously harks back to Graham's fuzzy logging-camp memories of his father's Sunday cookhouse screenings.

Viewed in the darkened cinema, the spectacle of burning cinnamon becomes akin to witnessing the birth and death of stars in a spiral galaxy. Graham filmed the work in his own kitchen, which becomes the galaxy's encapsulating universe, as the kitchen-size cinema contains its virtual counterpart. This four-minute film begins with darkness while the burner gathers energy and the cinnamon stars lie dormant as mere potential. Slowly, progressively, the heat increases and the cinnamon begins to burn, lighting up here and there like tiny celestial bodies, continuing to burn while the mini-galaxy charges to life, increasing until the nebula becomes one continuous spiraling coil of energy and light. At which point the








TWO GENERATORS, 1984, VIEW OF FILM CANISTER; PHOTO: COURTESY ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY; OPPOSITE: ADJACENT FILM FRAMES; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

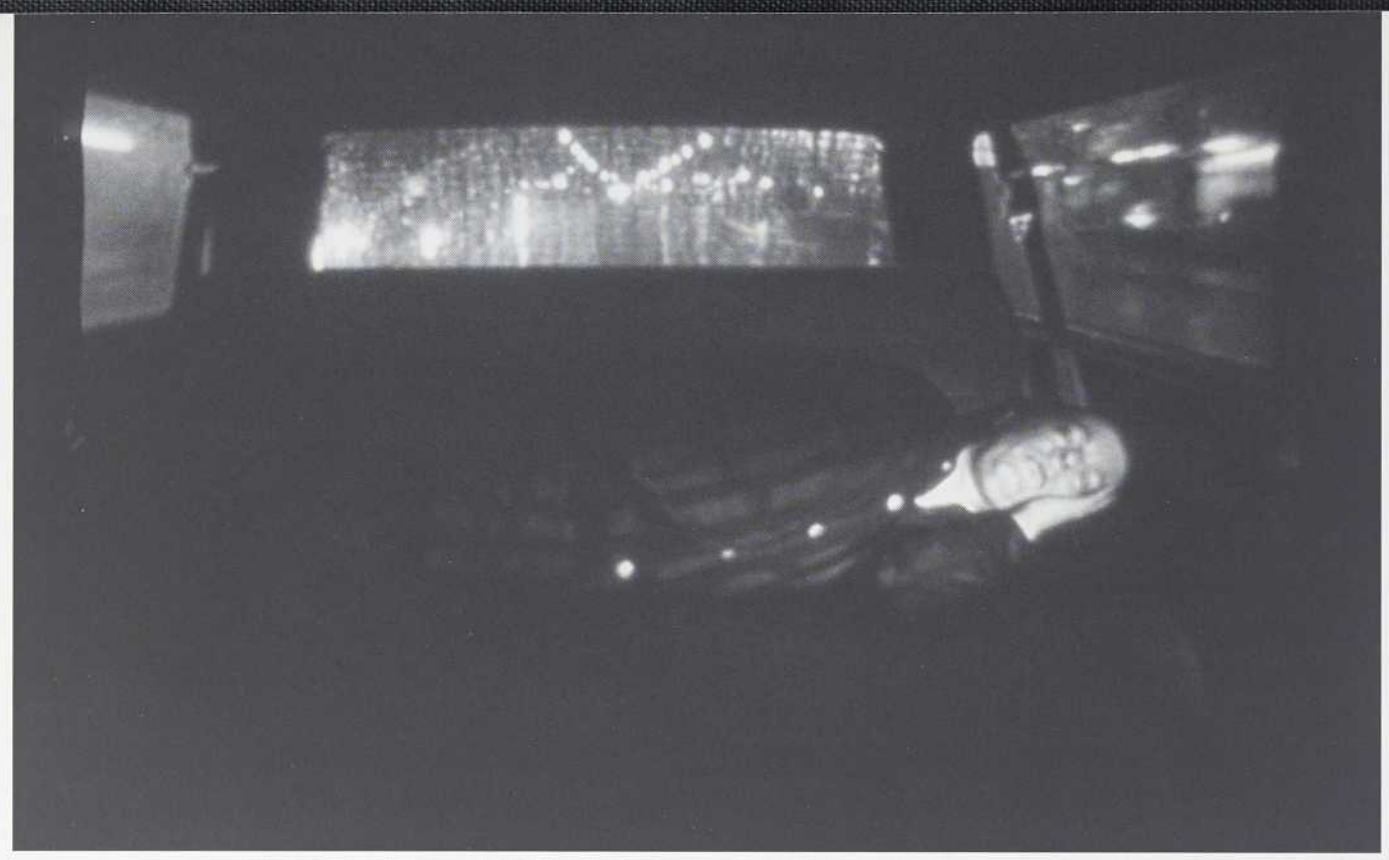
element is turned off and gradually, inevitably, the galaxy again returns to darkness, leaving only the ember traces of dying cinnamon stars. Presented as a loop, *Coruscating Cinnamon Granules* is like the birth and death of countless mini-galaxies in an infinitely expanding universe.

Like *Two Generators* and *Vexation Island*, this film work slides through the phases of active time and passive time, or consciousness and sleep as it were. In successive four-minute cycles, the work transforms gradually from a period of total blackness to a spectacular, glittering light show that Graham has described as consonant with the stars one sees after a mild blow to the head.[12] Like the stars, one presumes, our castaway observes when the falling coconut strikes his skull. In fact, with a small mental leap we might imagine *Coruscating Cinnamon Granules* as the film that runs *inside* the Englishman's head: projecting blackness at first as the Englishman lies unconscious; followed by a spark of light that signals the groggy man's awakening; leading to the coconut strike that sends nerves firing (like a thousand stars); and back to blackness as he collapses to the ground. Bringing us again to the beginning of the cycle. And so we revel in this cycle, in its unwavering repetition that lets us choose how long we stay committed to the story. Because the work itself never ends but only moves from phase to phase – self-contained and always cycling.

This is the beauty of the film loop, which, for all its temperamental mechanics, seems the ideal device for Rodney Graham's work. The structure of *Coruscating Cinnamon Granules* is that of a makeshift cinematic experience. And anyone who has worked with film loops knows that this is as makeshift as it gets. It isn't unusual to encounter technical problems with film-looping systems or to be replacing film stock every few weeks because of a rapidly degraded image. Yet there is a quality inherent to a looped film – the flickering light, the clack of the projector – that one cannot reproduce with a digital or electronic image. So you put up with the precariousness of the medium for the sake of the experience. And if the machine happens to break down, well, that's all part and parcel of understanding Graham's art. Things are never quite right in the Grahamian scheme of things, where the Modernist idea of progress is continually foiled by its compulsion to repeat.

The transient viewer who happens upon one of Graham's narrative loops, of course, always has the option to exit the story. Unlike the heroes of these stories, who never can leave. But then they scarcely ever realize they are trapped. In Graham's text work *Lenz* (1983), for example, an obscure Romantic poet survives a harrowing journey through the mountains, enduring fits of madness and attempts at suicide, only to set out the next morning on the same trip as if for the first time. And in *Parsifal (1882-38,969, 364,735)* (1989), a Round Table knight attempts an interminable climb up a rocky slope, an ascent that theoretically outlasts the end of the world. These are the sort of ill-starred voyagers who end up tossed into the waves of Fate. Graham, of course, plays Fate, a role he seems to relish – blithely arranging lives that spin in circles.

Herr Doktor Freud would suggest that Graham's recurring themes and looping narratives indicate a yearning to return to an earlier stage of development, that is, to childhood. And to some extent this may be true. Childhood memories do seem often to inspire Graham's work. And in his 1994 video *Halcion Sleep*, he attempted to evoke such a memory, a common memory that most of us share: that of sleeping in the back seat of your parents' car on the way home from a long family road trip, of waking ever so momentarily before falling back into a deep and peaceful slumber. *Halcion Sleep* is a twenty-six-minute single-take video in which a pajama-clad Graham is recorded in real time, sleeping in the back seat of a minivan that carries him from the outskirts of Vancouver, through the streets and avenues of the city, to his home in the urban centre where he is then carried, still sleeping, to his own waiting bed. The work documents a planned performance in which Graham, prior to the recording, ingested a strong dose of the sedative Halcion, "chosen for the pleasant thoughts of the past evoked by its name – that of the bird of legend (halcyon) who builds her nest in the sea."[13] The video shows the limp body of an unconscious Graham sleeping in the back seat of the minivan, rainy views of the city hovering in the rear window above him, like a dream. Implicit in the work is a sense of longing, a desire for some impossible return to the blissful security of childhood, which now it seems can

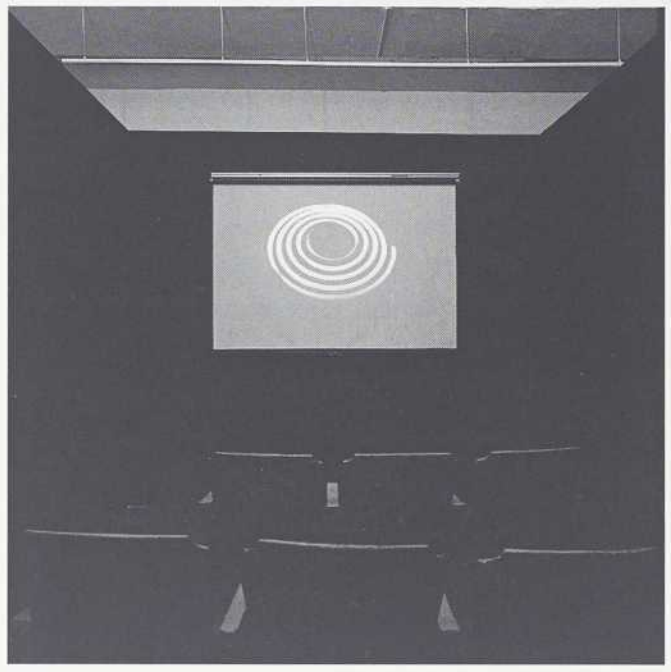


HALCION SLEEP, 1994, VIDEO STILL; PHOTO: COURTESY LISSON GALLERY, LONDON.

anything of significance, you must by necessity slow down your perceptions, so that a momentary stimulant can give cause to stir. Like the golden arches we occasionally see flying past the rear window, intermittent events invite us to pay attention to the tiny increments of life. To watch *Halcion Sleep* is to watch small, isolated moments pass, like single frames of a running film.

Thus we turn again to the lingua franca of cinema, which is unavoidable in these works by Graham. In *Vexation Island* and *Two Generators*, in *Coruscating Cinnamon Granules* and *Halcion Sleep*, screen memories appear from everywhere. Maybe Umberto Eco is onto something when he says that film is







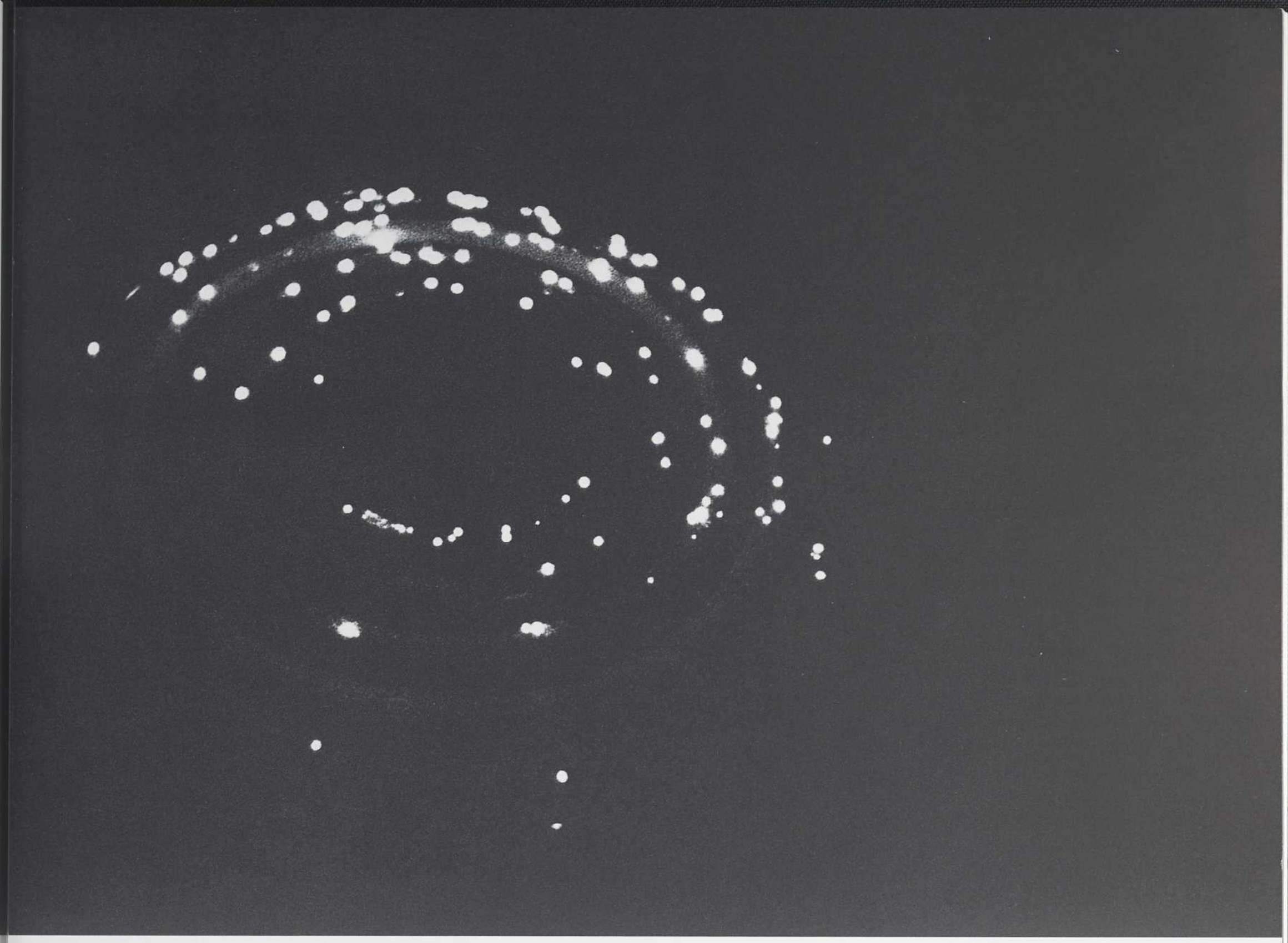
ABOVE AND OPPOSITE: CORUSCATING CINNAMON GRANULES, 1996, INSTALLATION VIEWS AND FILM STILLS; PHOTO: COURTESY ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY.

only appear as faint memories in a dream bubble – showing the past as points of light in constant retreat.

In this work where nothing much happens to the protagonist, where the most poignant action occurs *outside* the parameters of the video – that is, Graham's ingestion of Halcion which takes place prior to the recording – *Halcion Sleep* speaks less about what is going on than what you *think* might be going on. It is a reversal of imperatives, with events in the periphery – those activities outside the recorded time frame or beyond the vehicle's window frame – taking priority. The beginning and the end of the performance are not recorded, and so we do not see Graham being taken from the motel or ever reaching his destination. Instead, the video is presented as a loop and as a consequence the sleeping figure remains always on the move, in a perpetual dream state in the back seat of this van. But we, being creatures in need of stimuli, keep half-expecting that something else will happen. And when it doesn't, when all we get in return is more of Graham's dream, well, that dream by default becomes the happening. And so we take this flat-line narrative and we make our own stories. *Halcion Sleep*, after all, lends itself to a good story; it is an inversion of the *film noir* cliché of the victim that is drugged and taken somewhere out of town (here the drugged victim is driven *into* the heart of the city).[14] Fittingly, the work is presented in black-and-white, like in the movies. So that the lone pair of headlights trailing us down the road becomes a menacing tail. And the flashing lights of the parked firetruck signal foul play. And the man crossing the rain-swept street has his own shady story.

*Halcion Sleep* lets us discover our own grand themes but, more importantly, leaves us room to find pleasure in the minute details, in the restoration of experience to smaller units of measure. In this oddly comic work, with its "actor" who literally sleeps through his performance, you only get what you're willing to take. And to get much like life, and that we are all working our way backwards until we more or less get it.

Some people, like Graham, work backwards more than others. Always searching again for the lost past, for the comfort that comes from the back seat of your parents' car, from the serenity of a warm sleep that lasts till dawn. And in the end maybe that's what Graham's art is all about: floating dreams of divided consciousness. Simply put, there is waking and there is sleep, and the two keep swapping places. An endless round of waking and sleep, waking and sleep, waking and sleep. Absurd? Maybe. And maybe Graham's work is a little that way. But it's like a friend once told me as we were trapped in a freak snowstorm on Highway 401 somewhere between Toronto and Windsor: "Absurdity is the beautiful resting ground at the end of a fruitless journey."



NOTES

1. Rodney Graham's *Vexation Island* premiered in the Canadian Pavilion at the 1997 Venice Biennale. While on a reconnaissance trip to Venice prior to the exhibition, Graham noted how most of the buildings in the Biennale Gardens had been boarded up for the winter, and in particular how the hoarding around the humble Canadian Pavilion had transformed that building into a "rustic hut." He immediately recognized that this provided a perfect context for his island film, and thus retained the wooden boards for the duration of the exhibition.
2. According to Freud, "the compulsion to repeat" is an innate tendency to restore an earlier state of things that has since been abandoned because of external forces. It involves a constant cycle of excitation and the subsequent return to calm. The cycles of waking and sleeping – a theme of particular interest to Graham – is a common example of "repetition-compulsion" in everyday life. See Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trans. James Strachey, New York: Liveright Publishing Corporation, 1961.
3. Rodney Graham, "Siting *Vexation Island*," *Island Thought*, Toronto: Art Gallery of York University, 1997, p. 15.
4. *Ibid.*, p. 16.
5. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, London: Athlone Press, 1986, pp. 155-59.
6. Marcia E. Vetrocq, "The 1997 Venice Biennale: A Space Odyssey," *Art in America*, September 1997, p. 76.
7. Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge: Harvard University Press, 1994, p. 59.
8. *Ibid.*, pp. 64-65.
9. *Ibid.*
10. Alexander Alberro, public lecture delivered at York University, October 8, 1998.
11. Graham, *op. cit.*, p. 11.
12. *Ibid.*, p. 12.
13. *Ibid.*, p. 13.
14. Rodney Graham, *Rodney Graham: Selected Artist's Notes*, Vancouver: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1996, p. 7.

Jack Liang is Assistant Curator at the Art Gallery of York University. A version of this essay was published in *Rodney Graham: Vexation Island and Other Works*, 1998, by the AGYU.

Commençant avec *Vexation Island*, l'auteur examine ici l'œuvre vidéo de l'artiste canadien Rodney Graham et les questions philosophiques qui se rattachent à la circularité narrative. Par l'usage qu'il fait des boucles dans ses films et ses vidéos, l'artiste non seulement miserait sur certaines attentes cinématographiques, mais aussi les minerait en ouvrant l'accès à des états de rêve où la conscience est flottante. L'apparente simplicité, voire absurdité, des œuvres média de Graham voile le défi qui est lancé aux codes de représentation, aux habitudes de réception et à la phénoménologie du film et de la vidéo.

# Sight(s) and/or Sound(s)

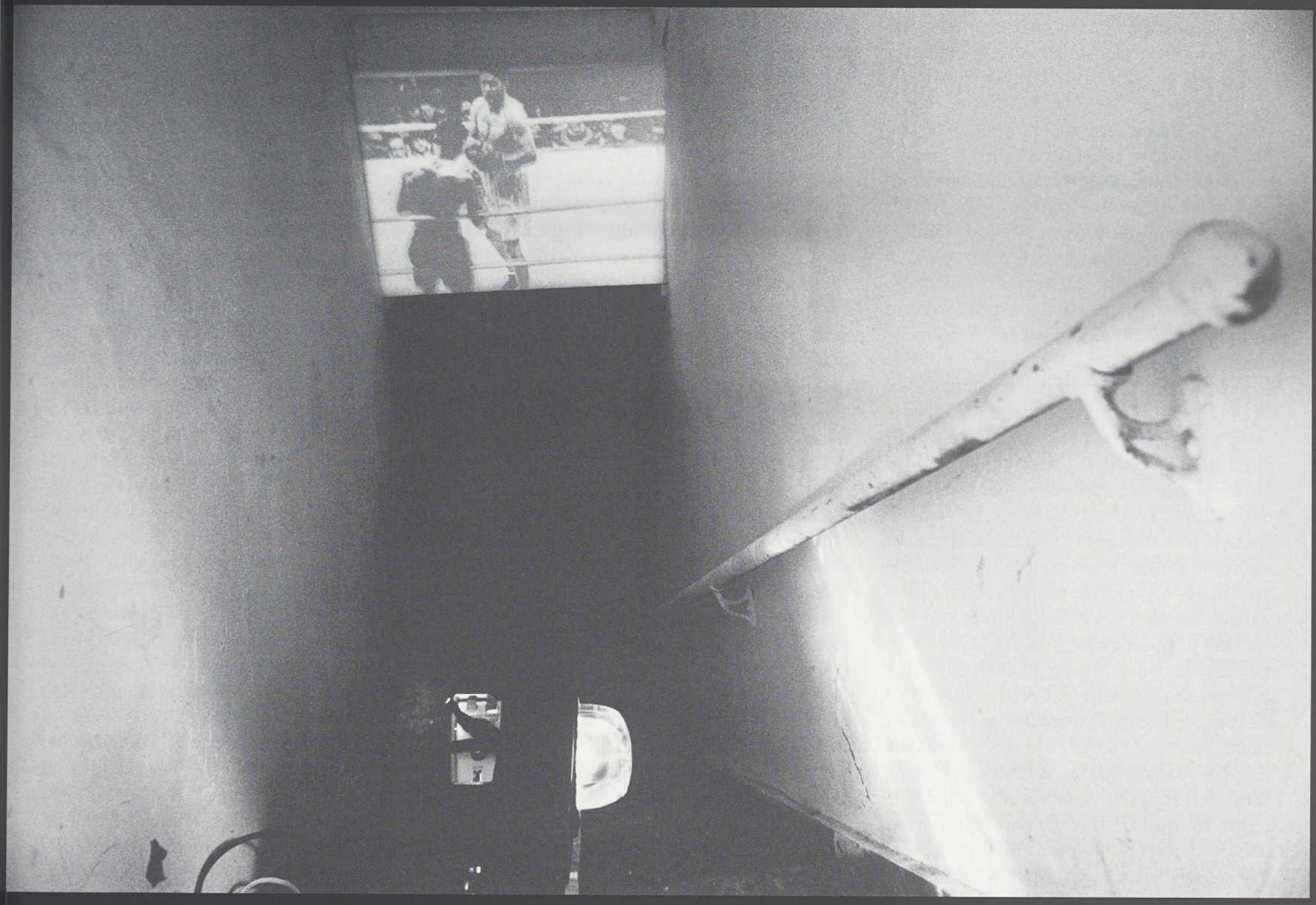
## SUR TROIS ŒUVRES DE JAMES COLEMAN

Les premières œuvres des années soixante-dix comportent déjà ce qui sera la problématique fondamentale du travail de Coleman portant sur l'image et la perception. *Slide Piece* (1972) est ainsi une projection murale et répétée d'une seule diapositive accompagnée de commentaires descriptifs de son contenu; dans le film *Playback for a Daydream* (1974) – où l'on voit un dessin représentant tantôt une tête de lapin, tantôt une tête de canard selon l'attention que nous portons à tel ou tel aspect –, l'acte perceptif et les modes de reconnaissance qu'il implique sont le sujet principal du travail. Peu à peu, Coleman ira vers la construction de systèmes narratifs et représentatifs plus complexes, mêlant le support photographique ou filmique, la vidéo, la projection de diapositives, la littérature, le théâtre, les jeux sur la voix et le son, dont l'installation *Box* (1977) est une œuvre charnière. Le montage de diapositives *Seeing for Oneself* (1987-1988) qui fait appel aux codes et aux archétypes du récit, du conte, du théâtre, et fait interférer le roman gothique anglais, l'enquête policière, le mélodrame, est une œuvre très éclairante quant à la place dévolue au spectateur dans le processus de perception de l'œuvre. Dans les installations, le spectateur est un maillon essentiel dans la construction de la logique du récit et de la perception. Ses points de vue, ses supputations, ses hypothèses, et même ses errements, font de lui un acteur central dans l'intrigue mise en scène pour lui, mais avec lui, par James Coleman. Continuité et discontinuité, synchronique et diachronique, constance et rupture, unité et pluralité, autant de termes qui peuvent désigner les mises en scène sonores et visuelles de l'artiste, que l'on a cependant peut-être trop analysées de manière formaliste, même si c'est là une des étapes nécessaires[1]. Dans les trois œuvres ici étudiées, seront spécifiquement traitées les dimensions du sonore et du visuel en tant qu'elles voilent ou explicitent les caractéristiques du manque dans les œuvres. Car en dépit de leur déroulement spectaculaire, le ressort en est presque toujours l'incomplétude, l'incapacité d'avoir «des idées claires et distinctes», le sentiment persistant que quelque chose manque. Mais quoi ?

Jacinto Lageira

### *BOX (AHARETURNABOUT)* – 1977

*Box (Ahareturnabout)* est une installation assez primitive : une salle plongée dans l'obscurité, un écran sur lequel est projeté un film en noir et blanc – muet au départ, puis sonorisé par l'artiste –, tiré d'un document concernant le championnat du monde de boxe en 1927 qui opposait Gene Tunney à Jack Dempsey, un projecteur ancien modèle dont on entend en continu le bruit du déroulement et sur laquelle on peut voir passer la pellicule. *Box* est une pièce «primitive» en ce sens que le dispositif autant que les images coïncident par leur relative brutalité mécanique. Quoi que l'on dise du «noble art» de la boxe, les coups que se donnent les adversaires n'ont pas d'autre but que d'«étendre» l'autre, de le vaincre par la force physique. Et l'on peut bien invoquer la beauté du geste, l'adresse de l'esquive, le métier et les tactiques qui en appellent à l'intelligence des rounds, nous n'en sommes pas moins confrontés à un combat d'une grande violence dont l'issue, à peine voilée, n'est autre que la mort symbolique. Il faut faire disparaître physiquement l'autre du ring pour gagner. L'œuvre de Coleman pointe ainsi, naturellement de manière trop évidente, la coïncidence d'une mécanique devenue inhumaine (le boxeur) à force d'entraînements et de combats, et la mécanique cinématographique qui enregistre, puis projette froidement le processus même d'une lutte destructrice. La fusion de l'aspect machinique des boxeurs et du film est immédiatement visible dans les pulsations établies entre l'image et l'audition, puisque les images ne sont pas projetées en continu, mais apparaissent de manière stroboscopique à quelques secondes d'intervalle par éclairs d'espace-temps. Or, curieusement, mais ce n'est sans doute pas fortuit avec Coleman, on trouve sous «stroboscope» dans le dictionnaire au moins trois entrées qui pourraient s'appliquer en partie à *Box:* «1°) Appareil rotatif donnant l'illusion de mouvement par une suite d'images. 2°) *Phys.* Instrument destiné à faire apparaître immobiles ou animés d'un mouvement lent des objets animés d'un mouvement périodique rapide. 3°) *Méd.* Appareil qui émet des éclairs lumineux de fréquence réglable, employé dans l'étude des crises convulsives des épileptiques» (*Le Petit Robert*). En regardant les images des boxeurs qui surgissent soudainement, on peut alors penser à ces trois définitions, car nous avons en effet tantôt l'impression de voir des images ralenties, tantôt des images accélérées (dans les deux cas, celles-ci sont néanmoins toujours en mouvement), et leur apparition se fait de telle sorte que la conjonction du sonore et du visuel donne un aspect convulsif, incontrôlé, désordonné aux corps des boxeurs.



JAMES COLEMAN, **BOX (AHHARETURNABOUT)**, 1977, FILM NOIR ET BLANC 16 MM, PROJECTION CONTINUE AVEC BANDE SONORE SYNCHRONISÉE; INSTALLATION À LA JULIAN PRETTO GALLERY, NEW YORK, 1977; PHOTO: COURTESY JAMES COLEMAN ET MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.

Toutefois, l'effet de suspension ou d'accélération visuelle ne cadre pas avec les tempi des sonorités du film, qui reviennent avec la même puissance et vitesse, ni avec le ronronnement du projecteur parfaitement continu et homogène. Aussi, une fois épuisées certaines références socio-politiques ou personnelles – sachant que Tunney, qui avait gagné l'année précédente contre Dempsey et remettait son titre en jeu, était Irlandais, comme Coleman, on peut certainement y voir une métaphore du combat d'un peuple ou de l'artiste par rapport à son travail, comme si le match de boxe était la mise en scène d'une lutte intérieure –, à un tout autre degré la lutte se trouve être celle du sonore et du visuel. Une telle lutte dans l'œuvre peut ensuite être transposée chez le spectateur, lequel est happé physiquement, voire agressé par cette installation que l'on pourrait nommer optophonique, puisqu'elle fait coïncider régulièrement un battement sonore, sans doute cardio-vasculaire, à une perception visuelle. La coïncidence n'est d'ailleurs pas seulement celle qui existe entre le son et l'image de l'installation, elle est surtout la coïncidence avec le système perceptif du spectateur, lequel est, certes, contraint de suivre la syncope optophonique, mais dont des rythmes corporels naturels, tels que le souffle, le battement du cœur, les déplacements et les rotations du corps, etc., ont été appliqués à l'œuvre, mais avec une plus grande vitesse. C'est en quelque sorte le rythme physiologique humain qui a été le modèle de la machinerie de *Box*. Plus que dans toute autre œuvre, Coleman prend ici en compte le corps entier du spectateur en exacerbant des cadences et des pulsations normales dans lesquelles il l'intègre, comme si celui-ci était à la place du boxeur. Mais le corps du boxeur, le corps de l'installation dans sa totalité ne sont plus le corps idéalisé dans lequel la foule se projette et aime à s'y reconnaître comme sublimée. Il s'agit ici d'un corps solitaire. Un corps vécu de l'intérieur. Les spectateurs qui assistèrent à cette rencontre historique apparaissent d'ailleurs peu, comme si la puissance de la foule, d'une certaine manière présente par le regard cinématographique – la boxe et le cinéma étant des spectacles populaires à fort rassemblement –, était momentanément hors d'état de nuire. L'isolement des corps dans *Box* est d'autant plus fort qu'ils sont déterminés par le regard des autres (ceux qui assistaient au combat, les spectateurs actuels), mais de manière proportionnellement inverse, puisque la scission et/ou dualité sonore et visuelle isole les corps des spectateurs confrontés à l'œuvre. En réalité, même si cette sensation ou perception est en partie juste, la force physique et psychique de l'installation ne réside pas tant dans ce que l'on perçoit que dans *ce qui n'est pas vu* et ressenti lorsque l'image disparaît et que nous revenons au noir, au silence de la salle. Ainsi, de manière répétitive, à une image est associé un battement, un souffle, une voix, et à l'obscurité est associé le silence. D'un côté, vision et sonorités, de l'autre, aveuglement momentané et absence de bruits. La légère inquiétude que l'on peut éprouver avec *Box* tient à cette espèce de passage à vide. Une continuité de l'image aurait pu maintenir un lien visuel si le son venait à manquer ou, inversement, le son se poursuivre lors d'une absence d'image. Il n'en est rien, et l'installation produit l'étrange sensation de coller à certaines réalités corporelles et, simultanément, de dissocier l'œil, le corps, mais aussi le langage.

Rappelons qu'en cette même année 1927, le cinéma devient parlant, et que le film utilisé par Coleman est au départ un film muet qu'il a sonorisé. Les mots que l'on entend, prononcés par un seul boxeur, ou alternativement par les deux – *the bout, the bout, the b-o-u-t, again, a-g-a-i-n, ah, ah, push, push, the left, stand, s-t-a-n-d*, par exemple – constituent eux aussi une rythmique indissociable de l'action dans l'image et de l'action perceptive du spectateur. Cette tripartition, si l'on conçoit l'œuvre sous l'angle de la dissociation, ou cette trinité, si on la conçoit sous l'angle de l'unification, est avant tout une image filmique qui allie ce que Marshall McLuhan avait désigné dans son livre *Pour comprendre les médias*[2], comme le «verbi-voco-visuel». Or l'une des constantes des œuvres de Coleman est de ne pas opter pour la dissociation ou l'unification du «verbi-voco-visuel» et de mettre ainsi en demeure le spectateur de choisir une voie possible mais qui, contrairement à l'œuvre, sera inéluctablement exclusive de l'autre solution. Ou l'une ou l'autre, ou l'une après l'autre, mais non les deux à la fois; dissociation et unification se redoublent ainsi par diminution de la structure «verbi-voco-visuelle» dans le premier cas, ou augmentation dans le second cas. Plus la dissociation est forte et plus l'information est désagrégée, plus l'unification est forte et plus l'information est composée; de telles possibilités structurelles déterminent fondamentalement la ou les significations des œuvres. Autrement dit, le spectateur doit choisir non seulement la forme qu'il doit donner à ce qui est en train de se dire mais aussi à ce qui adviendra lorsqu'un cycle de la projection sera complet. Et dans la mesure où le choix opéré au départ détermine le point d'arrivée, le spectateur est, ni plus ni moins, sommé de choisir entre deux conceptions du monde – mais cela il ne le sait pas encore lorsque commence le récit. Car l'image filmique du document dont s'est servi Coleman, n'est plus utilisée seulement comme image purement visuelle, mais comme une suite d'images qui racontent, qui se présentent comme les pulsations d'un début de logique narrative. L'utilisation que fait généralement l'artiste de médias détournés de leur fonction habituelle – cinéma, photographie, diapositive, théâtre –, est à comprendre justement comme le détournement de formes narratives traditionnelles par rapport aux images ou aux acteurs perçus dans le temps et dans l'espace. Il faut insister sur le fait que les œuvres de Coleman sont spatialisés dans le temps, mais d'une manière qui contredit les systèmes de représentation et de narration qui constituèrent une bonne part de la modernité. Dans *Box*, plusieurs déclassements et distorsions d'une narrativité potentielle sont ainsi introduits dans le fonctionnement des images: on remarque tout d'abord que le match est en boucle, que les boxeurs ne font pas de pause pour prendre du repos, alors qu'un match est rythmé par des arrêts, qu'il comporte un certain nombre de rounds, et que tout match dans son déroulement comporte un début, un milieu et une fin; c'est là le paradigme narratif dominant d'un conte, d'une nouvelle, d'un roman. Dans *Box*, la narrativité est brisée par la pulsation des images qui se répètent indéfiniment, mais réintroduite dans les mots prononcés par le ou les boxeurs, lesquels se déroulent sans se répéter (si l'on considère un cycle complet) et comportent donc un début, un milieu et une fin. La pulsation verbale, optique et phonique est pourtant produite unitairement, mais les enchaînements divergent de plus en plus à mesure que les pulsations s'ajoutent les unes aux autres. On pourrait dire qu'il y a coïncidence dans les divergences par l'entremise de la pulsation mais que, dans le même temps, ce sont les pulsations qui, en se succédant, produisent ces mêmes divergences. C'est assurément l'ambivalence d'un processus optico-sonore, tantôt unitaire tantôt en rupture, que Coleman a choisi de traiter, mais en s'appuyant sur une réalité souvent mise entre parenthèses par suite d'une lecture trop formelle de *Box:* la lutte pour la reconnaissance. Qu'est-ce qu'un combat de boxe, si ce n'est frapper un être humain pour obtenir une reconnaissance, qu'elle soit personnelle, financière, sociale ou politique. Nous retrouvons ainsi sur un autre plan le paradoxe optophonique du dispositif de l'installation, puisque pour parvenir éventuellement à un état ou un statut positif – la reconnaissance –, le boxeur doit passer par des états contraires – la négation de l'autre. De la même façon, pour reconstituer le «récit», ou à tout le moins le processus de *Box*, le spectateur est soumis à certains manquements dans le dispositif. Or le moteur de la reconnaissance est précisément le manque qu'il faut combler pour être reconnu par l'autre.

## *LIVING AND PRESUMED DEAD* (1983-1985)

Cette œuvre commence par la projection d'une scène inhabituelle au théâtre: vingt personnages sont alignés côte à côte comme pour un salut à la fin de la représentation. Et, en effet, ce qui va se dérouler devant nous est le récit de la fin d'un spectacle ou, plus exactement, de la fin brutale de l'acrobate Capax, avaleur de sabres qui s'est coupé la langue et a disparu; est-il mort?, le doute demeure. Plusieurs acteurs/narrateurs, correspondant à l'image de certains personnages projetée sur le mur – dont le fils de Capax, Chris, deux femmes, Abbas et Borras, un mystérieux personnage, dénommé Mr., dont on ne sait s'il est le meurtrier, un autre, ou d'autres, qui sont peut-être Capax lui-même –, interviennent dans cette étrange histoire où se mêlent le carnaval, la peinture, le cirque, le théâtre de marionnettes, le tableau vivant, l'énigme policière et le drame shakespearien. Le narrateur entame d'ailleurs son récit par un air (*Greensleeves*) que l'on attribue souvent aux «chansons» du théâtre de Shakespeare, et sa voix n'est pas sans rappeler celle des acteurs qui portèrent cet auteur à l'écran. Le spectateur assiste ainsi à une figuration théâtrale fonctionnant comme une projection cinématographique primitive tout en faisant référence à la représentation picturale, et au mélange des genres et des époques s'ajoutent les narrations en voix *off* des protagonistes – joués tour à tour par le même acteur – qui cherchent à déterminer si celui qui est présumé mort (Capax) est ou non vivant. Montrer et dire, occulter et taire, cacher et dévoiler, telles sont les structures principales d'un récit où les permutations répétées, les apparitions et disparitions des personnages se présentent comme une sorte de puzzle immense qu'il faut recomposer pour connaître la logique de l'histoire, mais aussi comme une autre manière de cacher la vérité et de la faire disparaître tout comme on a fait disparaître le corps de la supposée victime. Ainsi, comme dans la plupart des meurtres des énigmes policières, la vérité est ici celle du corps, car le retrouver c'est alors savoir la vérité. Le savoir serait donc lié non au système discursif de l'œuvre, ou aux discours des personnages, mais à la présence ou à la non-présence d'un corps. Alors même que *Living and Presumed Dead* est entièrement construit sur des perceptions visuelles et des modalités discursives, ce qui manque n'est pourtant ni visuel ni discursif mais corporel, littéralement le «corps du délit», lequel est en réalité absent, ou supposé tel, dès le début de la projection. Et c'est précisément parce que ce corps manque dans le spectacle que le spectacle a lieu. À cet égard, *Living and Presumed Dead* n'est pas sans rappeler le film *L'Hypothèse du tableau volé* (1978) de Raoul Ruiz, dans lequel l'intrigue policière se déploie autour d'un tableau manquant qui appartient à une série de toiles du peintre Tonnerre, tableau qui donne tout son sens à l'ensemble et que ni les spectateurs ni les protagonistes du film ne verront jamais (sauf si le «tableau» est le film lui-même). Autre trait frappant, de nombreuses scènes du film de Ruiz sont faites de «tableaux vivants» dans lesquels les personnages reconstituent à échelle réelle les tableaux existants de la série, jouant ainsi sur une mise en abyme du pictural, du théâtral, du photographique et du cinématographique. Ces deux œuvres de Coleman et de Ruiz font ainsi reposer leur intrigue sur *un objet fait pour être vu* – les acrobaties de Capax, le tableau manquant –, pourtant non visible, lequel tire sa force de sa disparition même dans la mesure où il met en mouvement tout un autre dispositif de remplacement et de reconstitution. Et comme ce qui manque est par définition physiquement hors d'atteinte, dans *Living and Presumed Dead*, trois personnages (Abbas, Borras, Chris) cherchent à reconstituer le fil du récit et des événements par diverses modalités de remplacement.

La pièce, volontairement ambiguë et complexe, digne en cela des fictions de Borges, pourrait prendre la figure emblématique du double. Parmi les multiples inversions, substitutions, duplicités, dédoublements des personnages, on peut citer le petit garçon tantôt à gauche du personnage du Moyen Âge, tantôt à sa droite; deux femmes habillées comme au siècle dernier; un petit magicien et une petite fée, les deux mannequins, par exemple. La plus frappante est celle de Chris, le fils, qui dit endosser les vêtements de son père, être son esprit, prendre sa place et jouer son rôle afin que le spectacle continue. Comme dans un miroir, à ce remplacement naturel correspond un remplacement surnaturel, puisqu'un seul personnage se transforme sous nos yeux. Celui qui était tout vêtu de blanc et ressemblait à un danseur des chorégraphies de Schlemmer, grâce à la baguette magique de la petite fée devient, comme deux autres personnages déjà présents sur scène, un troisième avec masque et robe rouge et jaune. Il finira par tuer le personnage habillé de rouge au masque blanc et sans visage. Mais ces visages sont-ils deux ou appartiennent-ils à la même personne? A-t-on finalement tué Capax, ou son meurtrier, est-ce un nouveau suicide ou le même qui se répète? Ou bien est-ce Chris qui, suprême subterfuge ou imposture, s'est fait tuer à la place de son père?

Une autre forme de substitutions – moins remarquée, parce que peut-être trop mise en évidence comme la lettre de la nouvelle d'Edgar Poe – se produit entre les noms des personnages. On constate qu'il s'agit de deux femmes et deux hommes; que les noms d'Abbas et Borras (deux femmes en relation avec Capax) possèdent des lettres redoublées et que leur terminaison est la même; ce sont les deux premières lettres de l'alphabet; ces deux lettres sont suivis dans l'alphabet naturellement par C, qui n'est autre que la lettre de Capax et Chris; ces deux derniers noms possèdent le même nombre de lettres, à savoir cinq, chiffre qui correspond au nombre de protagonistes nommés dans l'œuvre, si l'on compte le présumé meurtrier: «Mr.». Puisque *Living and Presumed Dead* est en grande partie lié par sa forme au théâtre, comment ne pas songer, en continuant de jouer sur les mots, au vieux mot de «mistère» (*Mister*), qui désignait au XII[e] siècle les pièces de théâtre religieux. Et puisqu'il s'agit de théâtre religieux, il ne faudrait pas oublier que Chris n'est que le diminutif de Christian (Christ, chrétien...), et que, comme le Sauveur, il est le fils d'un père invisible, dont il a pris la place et pour lequel il est devenu chair. Il serait sans doute exagéré de parler ici de «corpus Christi», mais, dans *Living and Presumed Dead*, il s'agit bel et bien d'un corps qui a disparu, comme le corps du Christ absent du tombeau après la résurrection, donc vivant mais présumé mort. Et lorsque l'on cherche, les trésors du dictionnaire font découvrir d'étranges choses: l'expression *habeas corpus* («que tu aies le corps» – on peut peut-être y lire *Abbas corpus*) est le nom d'une loi anglaise garantissant la liberté individuelle en ce qu'elle ordonne de produire le corps du détenu devant la cour pour qu'elle statue sur la validité de l'arrestation. Or dans *Living and Presumed Dead* on ne peut produire ce corps afin de statuer sur la vérité du supposé meurtre. Toujours dans le dictionnaire (*Larousse*), on peut lire, juste après l'expression *habeas corpus*, l'expression *hapax legomenon* («chose dite une fois»), «expression grecque désignant un mot, une expression dont on ne connaît qu'un exemple». Or, le Capax de *Living and Presumed Dead* connaît au moins un second exemple, son fils Chris, habillé comme lui et jouant le même rôle; d'une certaine manière, Capax est *dit* une deuxième fois. Enfin, dans le même ordre d'idées on pourrait se demander – sachant que la plupart des œuvres de Coleman traitent de la capacité à mémoriser –, si des noms tels que Abbas et Borras ne sont pas de simples formules, comme en inventa la scolastique, permettant de retenir plus facilement des raisonnements rhétoriques, chaque lettre étant le début d'un mot. Mais chez Coleman, à quoi pourraient-elles bien correspondre?

Alors que dans *Box*, et dans d'autres œuvres, nous avons affaire à une dissociation et/ou une unification, *Living and Presumed*

*Dead* propose également une structure optique et narrative comprenant un manque mais qui opère cette fois selon la modalité de la *transition*. À un premier niveau on peut distinguer les transitions entre les images et la narration, puis à l'intérieur de la narration elle-même, dans la mesure où l'acteur joue alternativement tous les personnages du récit, ainsi qu'à l'intérieur des images, puisqu'elles apparaissent et disparaissent par des fondus enchaînés. Autre forme de substitution et de remplacement, le fondu enchaîné pourrait être la métaphore du fonctionnement de toute l'installation, en ce sens que ses transitions s'appliquent à la matière concrète des images et des sons mais aussi et surtout aux passages des mots aux images et des images aux mots. Comme si l'on était en présence d'un fondu enchaîné qui passerait du verbal au visuel et du visuel au verbal par des transitions infimes, nous ne serions plus uniquement les destinataires de messages indéfectiblement couplés en signifiant/signifié bien qu'ils soient distincts, mais les récepteurs d'entités verbo-visuelles qui transitent lentement par des états où, à certains moments, le verbal se fond dans du visuel et le visuel se fond dans du verbal. Sans doute, il s'agit là plus d'un effet que d'une réalité optique ou linguistique, mais cet effet est recherché par Coleman afin de marquer non plus tellement des séparations ou des unifications nettes et parfaitement définies relatives à la problématique du manque, mais le fait que ce manque n'est rien d'autre que le résultat de ce qui est visible et énonçable, un manque qui serait comme le résidu de différentes transitions. L'une de ces transitions les plus évidentes est d'ailleurs littéralement inscrite dans le sonore et le visuel, lorsque le narrateur fait entendre l'allitération en «s» ou en «a» (Abbas, Borras, Capax, Chris) en nommant des personnages qui glissent, pour ainsi dire, visuellement les uns sur les autres. À un autre degré, la reprise du rôle et des habits de son père par Chris, le fait même qu'il existe une filiation entre Chris et Capax, est une autre manière d'établir une transition plus élaborée entre le verbal et le visuel, de même qu'entre un corps et un autre corps. Autrement dit, même si Chris prend la place de son père, il ne s'agit que d'une substitution partielle, puisqu'il est «fils de»; en lui survit et subsiste encore une part du corps de Capax. Ainsi, dans ce jeu où les sons «s» et «c» passent entre Capax et Chris, comme si les sons étaient devenus leur corps, comme si les sons prenaient eux-mêmes un corps visible et non plus seulement audible, contrairement à la substitution qui ne garde rien de ce qui a été remplacé, la transition garde encore un moment de ce qui a été et qui n'est plus. *Living and Presumed Dead* montre un autre aspect de ces *double-binds* verbi-voco-visuels en ce qu'il couple une modalité, à laquelle doit à nouveau faire face le spectateur, qui est de l'ordre de la transition et/ou substitution, les deux ne pouvant être confondues. Ce qui nous fait revenir à la question de la présence ou non-présence du corps de Capax, de sa mort réelle ou présumée: le corps étendu sur le sol à la fin du récit est-il une simple transition, c'est-à-dire, est-ce encore Capax revenu d'on ne sait quel espace-temps, ou bien est-ce son fils qui se fait tuer, ou bien encore s'agit-il d'une tout autre personne (substitution), d'autant qu'en réalité, il s'agit d'un mannequin? Dans le cas d'une hypothèse psychanalytique, on pourrait aussi imaginer, cas extrême et rarissime, que transition et substitution soient doublement vraies, si l'on considère que Chris a tué son père pour prendre sa place, une place réelle et symbolique. C'est oublier que tous deux sont des acteurs et qu'ils jouent à être quelqu'un d'autre, qu'ils ne font pas ce qu'ils disent et qu'ils ne disent pas ce qu'ils font: ils sont en représentation. Une représentation dont nous sommes les dupes, puisque le suprême subterfuge tient sans doute à faire croire qu'un corps a disparu ou vient de disparaître, alors qu'il est peut-être là, sous nos yeux, sous tel ou tel déguisement. Ce qui manque n'est peut-être pas un corps, cela pourrait être un manque du récit, un manque dans l'histoire qui nous est racontée. À la fin de *Living and Presumed Dead*, la femme qui tenait le livre ouvert et semblait lire elle-même l'histoire que nous regardions, se trouve alors derrière le corps que l'on vient de tuer et referme son livre. *Finita la commedia*.

## *I N I T I A L S* (1994)

Malgré ses nombreuses combinaisons, la forme narrative de *Living and Presumed Dead* est plus linéaire que *I N I T I A L S*, construite sur une forte dilatation temporelle de la vision et de l'audition, laquelle est déjà marquée dans l'espacement des lettres de son titre. Comme en français, le terme «initials» peut signifier les initiales d'un nom, les lettres, mais aussi le début, le commencement ou, plutôt, les commencements, puisqu'il y a pluriel. La voix de l'enfant que l'on entend épeler des lettres, comme des initiales, n'est pourtant pas celle d'un lecteur débutant, puisque les mots ou les phrases sont prononcés aisément. Les soupirs parfois entendus s'appliqueraient plutôt à un acteur qui est en train d'apprendre un texte mot à mot, lettre à lettre. La voix ne dit-elle pas à plusieurs reprises: *return to words* (revenir aux mots). Pourtant, toutes les lettres épelées ne sont pas ensuite prononcées en tant que mots; certaines restent en suspens, distendues dans l'espace sonore, faisant appel à la seule mémoire auditive du spectateur qui doit lui-même recomposer les mots. Il pourrait certes s'agir des mots des commencements, mais lesquels, et de quels commencements? Si les différents récits concernant la création du monde, à commencer par le récit adamique de la Genèse, rapportent l'acte de nommer les chose et les êtres, on oublie souvent que cette nomination porte sur ce qui existe déjà. Sans doute, le texte biblique affirme: «Au commencement était le Verbe», mais *ensuite*, pour *nommer* il faut qu'il y ait quelque chose à nommer, il faut montrer, désigner une entité physiquement perceptible. Et nous sommes alors déjà dans l'après du commencement. De là à dire que l'on nomme ce que l'on voit, que l'on nomme le visible, et donc que l'on nomme les images serait, certes, trop condensé, mais ne contredirait pas l'histoire occidentale telle qu'elle s'est déroulée dans ses rapports entre verbal et visuel. Le propos de *I N I T I A L S* n'est certes pas de retracer cette vaste histoire mais, tout en en tenant compte, de mettre en présence un nommable auquel ne correspond pas toujours un visible et un visible qui resterait innommé. La chose est-elle même possible?

Au premier abord, le spectateur est en présence de prises de vue faites sur les lieux d'un tournage cinématographique, d'un épisode d'un roman-photo, ou d'une mise en scène théâtrale qui en est à ses *débuts*; les acteurs répètent. L'idée d'une possible répétition d'acteurs est donnée presque exclusivement par la voix qui revient à plusieurs reprises sur les mêmes mots alors que l'histoire visuelle semble, quant à elle, se dérouler de manière linéaire. Nous aurions ainsi une première scission provoquée par cette linéarité d'un visible qui suit son cours sans recourir ou correspondre nécessairement à ce qui est énoncé. Une fois achevé le cycle de la projection, le spectateur reste d'ailleurs avec cette étrange idée que ce qu'il vient d'*entendre* n'avait sans doute *aucune relation* avec ce qu'il venait de *voir*. Mais ce qui était nommé et ce qui était vu se déroulaient pourtant dans le même lieu, et les deux instances paraissaient former un ensemble, pour ne pas dire un tout, terme qui serait ici inadéquat. Il est vrai qu'en certaines parties de l'œuvre, le verbal et le visible semblent correspondre, mais la plupart du temps leur déroulement respectif paraît une simple mise en parallèle de la signification (le sens de ce que dit la voix/le sens de ce que nous voyons) et des formes signifiantes (un énoncé strictement verbal/les images) sans qu'il y ait recouvrement de l'une par l'autre ou des recoupements évidents. Ne serions-nous pas ici victimes d'une sorte d'«effet Koulechov» cinématographique, par lequel Coleman, en



JAMES COLEMAN, **LIVING AND PRESUMED DEAD**, 1983-1985, IMAGES PROJETÉES AVEC NARRATION SUR BANDE SONORE SYNCHRONISÉE; PHOTO: COURTESY JAMES COLEMAN ET MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.

juxtaposant tout bonnement un texte et des images parfaitement indépendantes, pousserait le spectateur à projeter un sens dans ce récit optophonique, à trouver un ordre, une logique, un principe grâce auquel il pourrait légitimer et justifier des enchaînements entre les images et les mots énoncés... qui n'existent peut-être pas. Comme dans l'expérience de Koulechov – qui en montrant trois fois la même image accompagnée de trois énoncés parfaitement différents, parvenait à faire croire au spectateur qu'il voyait trois scènes distinctes –, les personnages de *I N I T I A L S* ont d'ailleurs des expressions neutres, leurs corps étant comme des réceptacles vides d'émotions et de psychologies prêts à être remplis de significations par le spectateur. Telles les statues d'un musée de cire aux corps et aux visages figés, les personnages n'ont pas d'attitudes qui indiqueraient le mouvement, mais des poses hiératiques. Ils ne bougent pas, n'ouvrent jamais la bouche, alors même que la voix *off* développe une dynamique sonore continue. Ces secondes ruptures entre le visuel et le sonore instaurent ainsi une autre possibilité quant à l'idée d'«initial»: la voix est-elle le commencement des images ou, inversement, les images sont-elles premières par rapport au sonore, aux mots; la voix est-elle un commentaire des images, les images illustrent-elles le récit? Quand bien même ce serait le cas, l'image ne saurait épuiser le sens des paroles ni les mots épuiser la visualité des images, dans la mesure où tout ce qui peut être dit n'est pas tout ce qui est vu. Or ce qui est perçu est doublement interrogé en tant qu'image fixe et en tant que processus de fabrication de cette image, comme si nous avions affaire à une allégorie de l'acte photographique, à une allégorie de la représentation. Les attitudes des personnages invitent le spectateur à ranger de telles images dans le registre de la pose photographique, mais la mise en scène ambivalente, obtuse, attire le regard plus sur ce qui se passe dans l'image en tant que telle que sur le fil narratif, donné par l'enchaînement de ces mêmes images. Ce qui se déroule dans l'image semble être une tentative de saisir le pur apparaître du photographique, non pas tant les aspects technique et chimique de l'image que la révélation, la manifestation, le phénomène de son apparition corporelle, charnelle. Mais cette matière concrète de l'image est comme une épiphanie dont le visible et la visualité sont excessifs au point de devenir une sorte de tache aveugle insituable dans la chaîne du paraître. Ainsi nous aurions un manque par excès de visualité dans les images et un manque par défaut de certaines parties du discours de la voix *off*.

Une telle scission peut néanmoins retrouver des connexions inattendues si l'on pense aux processus du rêve. Comme dans

le rêve – il en est d'ailleurs question dans une phrase : «dreams are bitter» (les rêves sont amers) – il peut y avoir interdépendance du mot et de l'image ou un très net décalage. Si l'on se rappelle la démonstration de Freud concernant les deux processus principaux du rêve, déplacement et condensation[3], les images et les mots de *I N I T I A L S* qui semblaient au départ n'avoir rien de commun pourraient bien avoir des significations se nouant les unes aux autres par des effets de condensation et de déplacement. Les manques, les trous dans le récit, les écarts entre les lettres et les mots, entre les lettres, les mots et les images posséderaient donc une logique propre dont il faudrait décrypter la signification. Et la voix paraît vouloir combler les écarts en proposant plusieurs commencements, plusieurs «initials». Car la voix peut être tour à tour personnelle ou impersonnelle, l'expression de la pensée intérieure d'un personnage, le début d'un dialogue, le commentaire de l'un des personnages ou du spectateur éventuel sur ce qu'il est en train lui-même de percevoir – «why do you gaze one on the other?» (pourquoi vous regardez-vous fixement ?), ou bien encore les directives d'un metteur en scène hors champ – «say it»... «t h e r h y m e» (dites l a r i m e).

Puisqu'il est question de rimes, deux informations complémentaires nous sont données : d'une part, le personnage en costume du XIX^e^ siècle répéterait une ou plusieurs scènes d'une pièce en vers, ou déclamerait un poème (les pieds des mots doivent être comptés et épelés), d'autre part, on notera simplement que les rimes sont généralement les sonorités *finales* du vers et non le début. La voix serait alors celle d'un poète qui, afin d'écrire son texte, doit épeler les lettres, prononcer les mots, pour trouver la bonne rime ou le vers juste, et faire du poème ce que Valéry avait énoncé comme étant «une hésitation entre le son et le sens». Une autre lecture de l'œuvre pourrait comprendre que les «initials» soient en effet les lettres elles-mêmes, prononcées pour leur complète beauté sonore, mais auxquelles un certain ordre doit être inculqué pour qu'il y ait production d'une signification, même minime. *I N I T I A L S* serait alors à comprendre non comme œuvre plastique mais plutôt poétique, se rattachant à toute une tradition de la spatialisation du poème sur la page et dans l'espace de son énonciation lorsqu'il est dit, qui va du *Coup de dés* de Mallarmé (1897), en passant par les *Parole in libertà* de la littérature futuriste de Marinetti, les poèmes *zaoum* de Kroutchonykh et Khlebnikov et leurs manifestes sur *Le Mot comme tel* et *La Lettre comme telle* (1913), les dadaïstes (Huelsenbeck, Hausmann, Tzara), les poèmes de Schwitters, de Gertrude Stein, Charles Olson, ou encore de e. e. cummings, pour arriver à la Poésie sonore actuelle[4], laquelle accorde une grande importance aux silences, aux sonorités, aux tessitures des prononciations, aux rythmes, éléments tout aussi fondamentaux dans cette œuvre de Coleman. L'artiste fait d'ailleurs référence dans un passage de *I N I T I A L S – it's hard to make out the initials... growing still... ex-communicating as we speak...* – à l'«arbre des autographes», situé à Coole Park (Comté de Galway) sur lequel les membres de la Renaissance littéraire irlandaise (W. B. Yeats, G. B. Shaw, J. M. Synge, Sean O'Casey, entre autres) gravèrent leurs initiales[5]. En gravant les initiales sur le tronc d'un arbre, dans le même moment que l'on veut les faire perdurer, on les promet aussitôt à une disparition inévitable. Les commencements de l'énonciation en sont la terminaison, l'initiale serait le début de la fin. Et si la parole, depuis les Grecs, est liée dans la tradition occidentale à l'Être, puisque dire c'est dire l'Être, ce n'est sans doute pas un hasard si l'on retrouve quelque part dans un dialogue de Platon, une allusion à un arbre sur le tronc duquel l'on trouve des signatures, lointain rappel d'un autre commencement, le *logos* scriptural, auquel les Grecs préférèrent la *phonè*, la voix[6].

En donnant une telle importance à l'événement phonique dans *I N I T I A L S*, puisque l'énoncé est aussi l'énonciation, Coleman met à rude épreuve les spectateurs, lesquels cherchent à recomposer les lettres pour obtenir des mots, et donc éventuellement des phrases, mais dont la mémoire auditive souvent faillible ne parvient pas toujours à emmagasiner les informations nécessaires dans ce but. Trop dispersés et éloignés dans le temps, ou trop nombreux, les énoncés ne peuvent être retenus et tenus ensemble afin de créer quelque signification, comme avait déjà pu le constater Köhler dans plusieurs expériences concernant la mémorisation de syllabes, afin de voir quel en était le degré d'association et d'organisation[7]. Dans *I N I T I A L S*, la mémorisation ne peut se relâcher si l'on ne veut pas perdre le fil du son et du sens, en même temps que les liens possibles qui les rattachent aux images. Il faut maintenir un enchaînement des lettres, même si la chose est difficile – *It's hard to make out the initials growing still*. Et c'est sans doute la recherche d'un équilibre, d'une harmonie, ou de la simple composition de la pièce en train de se dérouler devant nous, qui fait jouer le narrateur sur les mots et les phrases, en manipulant et en interchangeant leurs lettres. Les acteurs deviendraient alors, eux aussi, l'équivalent de lettres – non verbales, mais spatialisées par les images – que l'on déplace, que l'on transforme, que l'on dirige. Les allitérations, les résonances des noms de *Living and Presumed Dead* dans leur relation aux substitutions et/ou transitions des corps, comportaient déjà une identification entre le dire et l'apparition/disparition des images. De même, dans *I N I T I A L S* les lettres épelées seules sont comme des petits individus qui peuvent former un groupe de syllabes et donc des mots, un énoncé, structuration du récit à laquelle correspond en images les corps des personnages, tantôt seuls, par deux ou trois, puis en groupe. Bien qu'ils ne fassent pas de gestes précis, leur positionnement pourrait bien être vu comme une sorte de syntaxe spatiale où les corps jouent les fonctions d'entités significatives minimales. On peut ainsi constater tout au long de la projection une ambivalence constante des sexes (cheveux courts et cheveux longs, visages féminins masculinisés, visages masculins féminisés), des renvois en miroir et des dédoublements (couleurs noirs et couleurs blanches, jusque dans les moindres détails, tels le collier de perles ou les gants), qui aboutissent aux permutations finales dans lesquelles les trois hommes et femmes adoptent toutes les positions possibles, comme s'ils étaient eux-mêmes les lettres, les initiales d'un poème au vocabulaire volontairement restreint que l'on cherche à écrire dans l'espace simultané du sonore et du visuel.

Le paradoxe des diverses modalités instaurant des coupures entre le sonore et le visuel est de construire par là même le manque. Celui-ci n'arrive pas incidemment dans le récit ou dans les images par une sorte de logique interne, comme lorsqu'un auteur ou un cinéaste escamotent telle partie afin de composer un discours précis et d'obtenir un effet visuel spécifique, mais se trouve déterminé par ce qui ne se passe pas et qui ne passe pas entre le sonore et le visuel. Quelque chose manque entre ces deux instances qui ne se trouve pas *a posteriori* dans l'œuvre – ce serait d'ailleurs une construction narrative et plastique assez courante dans divers médias –, mais au commencement de la vision de la réalité que nous donne Coleman. En définitive, et c'est là un autre paradoxe, la seule unité de ses productions anciennes et récentes est le manque. Nous avons assurément dans les œuvres, à un premier niveau, qui serait formel, des manques comme ceux qui viennent d'être examinés qui se doivent d'être construits afin de paraître comme tels, mais à un niveau plus profond, ces manques seraient le résultat d'une conception originaire. Quelle est-elle ? Il serait tentant de la situer quelque part entre «l'être qui manque» et le «manque à être», mais ce serait trop dramatique. Une comparaison littéraire avec certains traits significatifs des récits de Beckett serait peut-être plus probante – notamment les bruits, les silences, les corps présents et à la fois absents des personnages, leurs noms invraisemblables, la perte de la



JAMES COLEMAN, **I N I T I A L S**, 1993-1994, IMAGES PROJETÉES AVEC NARRATION SUR BANDE SONORE SYNCHRONISÉE;
PHOTO: COURTESY JAMES COLEMAN ET MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.

mémoire, la volonté de se rappeler, la solitude, les filiations étranges, etc. –, mais l'œuvre de Coleman est beaucoup moins catastrophiste. Une analogie, ou plutôt un rapprochement métaphorique avec un passage de *Fin de partie* pourrait être néanmoins une explication temporaire de ce manque colemanien, lequel n'est jamais dans un passé révolu ni dans un présent immédiat, mais dans ce qui va se passer sans que l'on sache quand, ni où ni comment. Ainsi que le disent Clov et Hamm, «Ça va finir», mais c'est en train de finir et cela ne finit jamais. Qu'est-ce qui doit, d'ailleurs, finir? De cette continuelle insatisfaction et de ce manque bien difficile à circonscrire dans les œuvres de Coleman, que l'on pourrait rapprocher de la figure de la Mélancolie, on peut dire: ce qui manque, c'est que l'on ne sait pas ce qui manque.

NOTES

1. Pour d'autres interprétations et de plus amples renseignements sur les œuvres, on pourra consulter *James Coleman*, Musée national d'art moderne, Paris, 1996; *James Coleman: Projected Images*, 1972-1994, Dia Center for the Arts, New York, 1995; *James Coleman*, Art Gallery of York University, Toronto, 1990; *James Coleman*, Musée d'art contemporain, Lyon, 1990; *James Coleman*, Stedelijk Van Abbemuseum, 1989; *James Coleman*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989; *James Coleman: Selected Works*, The Renaissance Society at the University of Chicago, 1985.
2. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1964.
3. Cf. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), trad. de l'allemand par I. Meyerson, PUF, Paris, 1967.
4. Cf. Anthologie de textes dans *Poésure & Peintrie*, Musées de Marseille / Réunion des Musées Nationaux, 1993.
5. Cf. Jean Fisher, «Sur les œuvres récentes de James Coleman», in catalogue Musée national d'art moderne, *op. cit.*
6. À ce sujet, cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.
7. Wolfgang Köhler, *Psychologie de la forme*, Gallimard, Paris, coll. Idées, «L'Association», p. 248-279.

Jacinto Lageira est critique d'art et vit à Paris.

The author argues that continuity and discontinuity, synchronism and diachronism, constancy and rupture, unity and plurality are the poles around which James Coleman articulates his sound and visual mise-en-scènes. Focusing on these sound and visual components, the author analyzes how they veil or reveal the symptoms of emptiness that inhabit the Irish artist's work. Both in the story and beyond the spectacular apparatus of the work, the motif put forward is the notion of incompleteness.

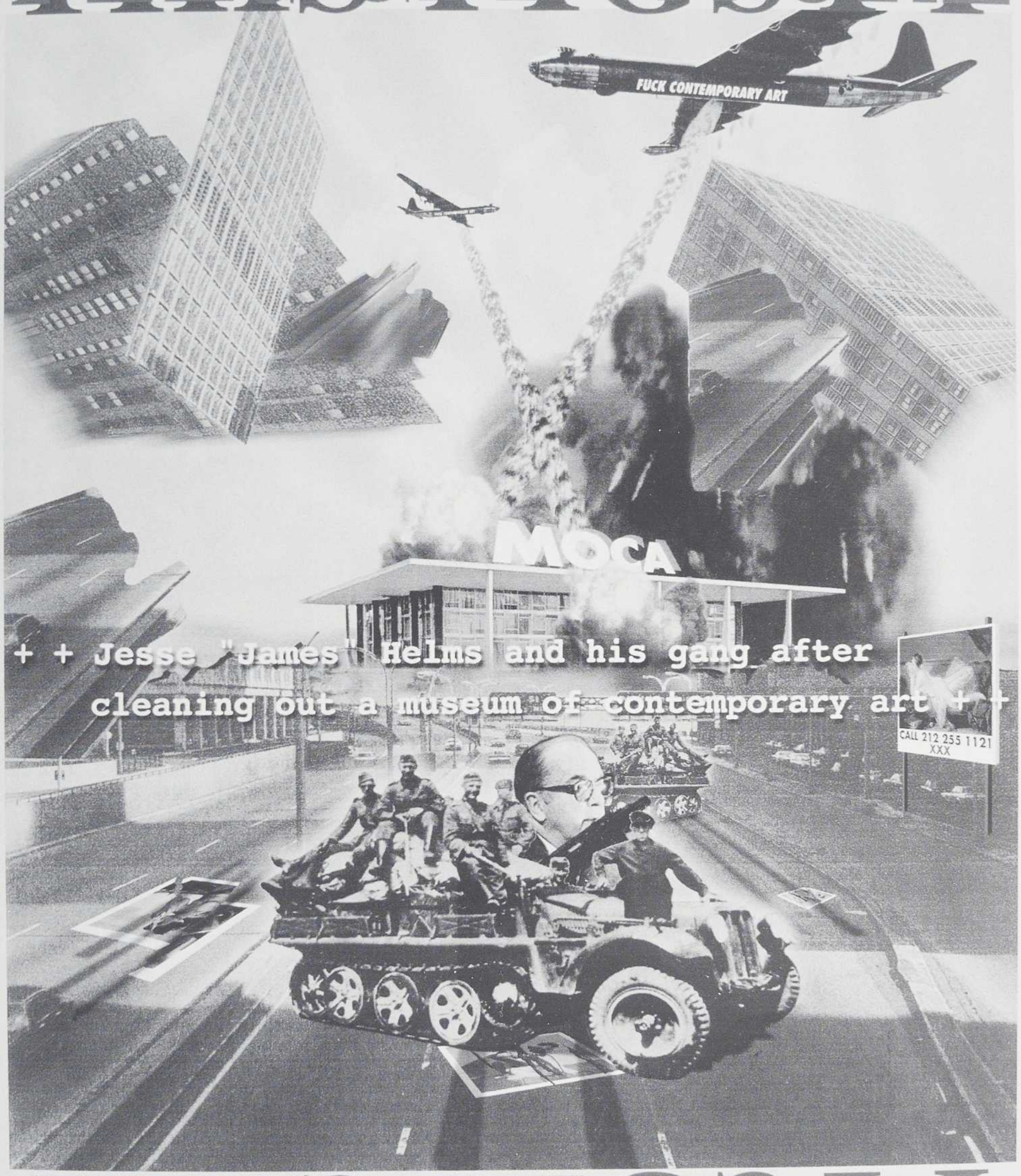
# Thomas Ruff
## SUBJECTIVE PROPAGANDA

an interview
by
Catherine Hürzeler
Herzog

The strength of Thomas Ruff's work lies in constantly questioning the medium of photography. In the matter-of-fact style typical of Becher students from Düsseldorf, he began his career by taking pictures of living rooms and bedrooms in the homes of his relatives in the Black Forest, with a series entitled *Interiors* (1979-83). He subsequently attracted attention with large-format *Portraits* (1986-91) of his peers, and a series called *Houses* (1987-97), showing utterly unspectacular architecture. *Other Portraits* (1994-95), presented at the German pavilion at the Venice Biennale, show clearly manipulated likenesses generated with outdated police equipment for making composite photographs. The procedure is similar to the one used for *Night Pictures* (1992-95) in which shots of his Düsseldorf neighbourhood were converted into enigmatic "scenes of the crime" using a starlight system. An equally detached approach is taken in *3Ds* (1994), aerial stereoscopic shots of landscapes with a patchwork pattern that resembles model landscapes. Ruff also collects newspaper photographs whose effect he radically alters by re-photographing them in colour and doubling them in size. For *Stars* (1989-92), the artist acquired and printed details of high-quality professional negatives of the sky in the southern hemisphere. Most recently, Ruff has earned critical attention for his latest body of work, *Billboards* (1996-date).

BILLBOARD VI, 1998, C-PRINT, 260 X 190 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

# THE SUBLIME




THE SUBLIME



INTERIOR, 1981, C-PRINT, 27.5 X 20.5 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

Catherine Hürzeler Herzog: The unusual thing about *Billboards* is that they make an explicitly political statement. Actually, your work has always been political in a certain sense. Tell me how politics or political events motivate your work.

Thomas Ruff: Every person is a political person; every artist is a political artist. Wouldn't you say?

**Do you really think so?**

We are social beings and certain aspects of society are governed by politics. As a result everyone is constantly confronted with politics.

**In that case *Interiors* would also have a political aspect?**

The *Interiors* series records the context of a specific generation. It's the generation of my parents and therefore also the context in which I grew up.

**A specific æsthetic is mirrored in *Interiors*. To what extent does that entail a political aspect?**

When I took the pictures, I was strongly influenced by Walker Evans and the photographs commissioned in the thirties by the FSA (Farm Security Administration) to document the life of people in rural America during the Depression. The pictures were supposed to help improve their lives.

**But your *Interiors* are entirely different. Or did you want to change something by taking the pictures?**

No, I wasn't commissioned by the government. Besides, the flats of my parents, aunts and uncles can't be improved.

**There's a sense of detachment from the surroundings related to your own history.**

I was already studying at the art academy in Düsseldorf at the time and had acquired a certain visual training, so the detachment is understandable.

**Does the process of acquiring visual experience also have something to do with insight?**

Yes – assuming that you learn something at an art academy.

**I'd like to talk about *Night Pictures*. Do they entail any political motivation?**

Political motivation is exaggerated. I saw pictures of this kind for the first time during the Gulf War in 1991. It was like TV to the third power: first, you're looking at pictures from a region you've never been to; secondly, it's nighttime and you can still see; and thirdly, you're witnessing actions you'd never experience in ordinary life.

**Is it only that?**

No. The war took place in the Gulf region but it was actually about our oil in the West – our fuel interests. The military decisions were taken here in Western Europe and the United States. That's why I declared Düsseldorf a war zone and started looking at the city with a starlight system.

**But political interests are pretty low-key in this category of pictures. Although the initial impetus was the Gulf War and you've studied it with a critical eye, the pictures themselves don't actually make a political statement. They can easily be interpreted as unusual night pictures or scenes of crimes.**

At first I thought they would turn out as intelligence photos or like a kind of photography of strategically important objects. But then you get down to work and other things or aspects begin to surface. The night pictures also had a feeling of private eye or police photography.

**Ultimately you're fascinated with the picture that comes out in the end.**

Naturally. In all of my series I start with a vague image in my mind. And then I start going after that image. But on the way I get side-tracked and sometimes the detours prove to be more interesting than the first vague image.

**But in the beginning there's a concept?**

Yes. Although a lot can happen on the way to the picture. The original concept or the first idea sometimes turns out to be one-dimensional or dumb.

**The manipulation of pictures plays an important role in your work, especially for *Other Portraits*. It's amazing that the photographic claim to authenticity is still intact in our electronic age, that photographs are still supposed to show things "the way they are." What does manipulation in photography mean to you? Are there categories where retouching isn't involved at all? Are the images in the *Portraits* series manipulated, for example?**

In the large-format, coloured *Portraits*, I wanted the sharpest focus that's possible in photography. So I chose a camera, lens, lighting and film that best suited the criteria of sharpness and neutrality. The only manipulation was in the cropping and that I told the subjects not to laugh or smile. In *Other Portraits*, I used the photographs to create faces that do not exist but are conceivable. I wanted to show the manipulation, I wanted people to notice that the portraits were a fiction.

**In the *Houses* series, you started retouching the pictures.**

I used the computer to fix details that bothered me.

**And *Interiors*?**

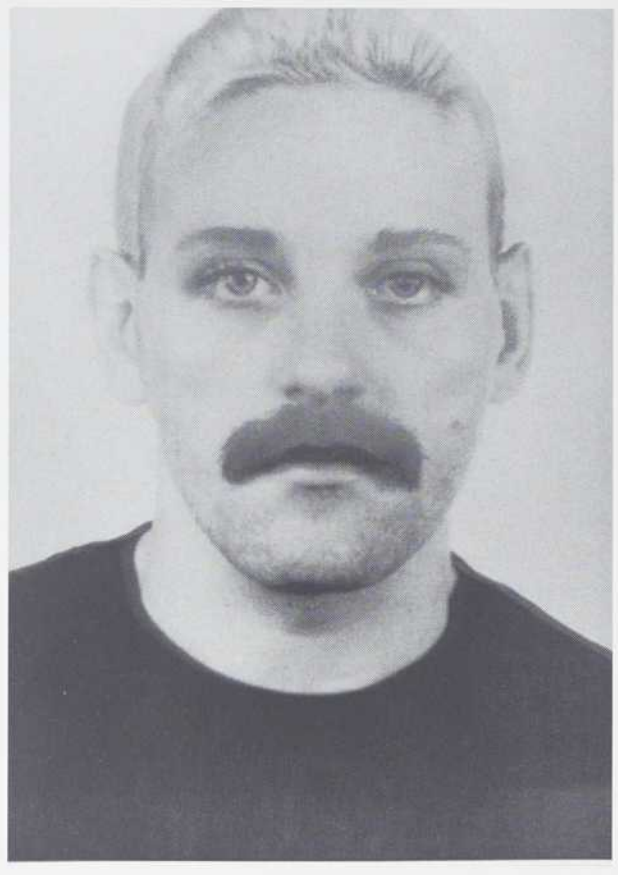
I didn't manipulate anything. I photographed the situation that confronted me.

**And you take over the images in *Newspaperphotos* as they are. Except that you en-**



**NIGHT 10 III**, 1992, C-PRINT, 190 X 190 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.





PORTRAIT, 1989, C-PRINT, 210 X 160 CM; OTHER PORTRAIT NO. 122/138, 1994/5, PHOTOGRAPH, 200 X 150 CM; PHOTOS: COURTESY THE ARTIST.

**large them, which also changes the message.**

The message is already changed by eliminating the text. Doubling the pictures in size is primarily a matter of making them visible because newspaper pictures are relatively small. But then the dots are enlarged, too. In other words, you can tell that the pictures must have already been printed in some other context.

**What criteria do you use in selecting the pictures?**

I can't specify any criteria. The pictures just attracted me at the time.

**There's so much talk about image overkill and the indifference or apathy that it causes. But the etchings of your *Newspaperphotos* that cover the concrete façade of the library in Eberswalde (built by Herzog & de Meuron) show that the explosive potential of certain pictures is as great as ever. Why did those pictures provoke such opposition?**

I don't know if it was the pictures or the people. Pictures are just pieces of paper; something happens only when people identify with them in some way. The photograph of Bernauerstrasse reminds people from Eberswalde of times they don't want to be reminded of.

**How did you choose the pictures for Eberswalde?**

The pictures were etched into the rectangular concrete slabs by means of a special process. The same motif runs in a horizontal band around the entire building. It was important to me to have a compelling development from top to bottom. That's why I started at the bottom with a picture of two girls lying on a grassy roof. The second picture is an airplane flying around the building. So I've put pictures down below that basically belong on top. Then there's a picture of a model train. This motif is philosophical in a way because it implies that what people build might not be as grand as they think it is. Then Bernauerstrasse where people are climbing out of the windows. Eberswalde is not far from Berlin. After the wall went up, it was in the GDR for fifty years so this is part of the town's own history. In choosing this picture, I was also thinking about the students studying inside, who might prefer to climb out of the windows and lie in the sun in good weather. The next row shows a piece of Bauhaus architecture in Weimar and the one after that shows two students sitting and reading in a library, a kind of motif that matches the building. In between there is a vanitas still life that also matches the studiousness of a college. Finally the girls from the bottom row, this time really on the roof.

**Isn't there a beetle, too, which has a very ornamental effect?**

That's the only motif that is also shown in mirror image. Originally I had planned to put the airplane there, but flying around the building in the other direction but the Dean of the college was against it. The airplane didn't mean progress and modernization to him. He thought I was trying to sneak in a model from the Soviet Union. Actually it's an American plane of the fifties.

**The façade of the library is essentially a giant photomontage, consisting in part of manipulated photographs. For instance, there's a picture of an arch and you modified the view that is seen through it.**

Yes. When I presented my design, I was asked to include something related to the College of Forestry for which the library was built. That's why I mounted a landscape in the arch, a view of nature.

**In a local newspaper I read that the pictures on the façade are supposed to show pictures of what Germans have been concerned with for the past fifteen years. Is that right?**

Not quite. I cut these pictures out of newspapers from 1981 to 1991. To me they're a kind of visual diary of all the themes that were our concern in those ten years. Some of the pictures are older; we didn't confine ourselves to the present.

**Why do the pictures look back? The choice could have been different, for instance, more oriented toward the future.**

If you can teach me how to shoot pictures of the future, I'd be glad to learn how.

**You mean photographs can only show the past – by definition. Of course. But maybe this retrospective character is especially suitable for a library.**

I think of a library as a synonym for accumulated knowledge. Knowledge from the past and current knowledge. In that respect, the pictures on the façade match the contents of the building.

**In your new photographic series, *Billboards*, you address international politics. Is your source material still newspaper pictures? What is the point of departure?**

The first one is about Jacques Chirac. I used a picture of him, and it was one I found in a newspaper.

**So the starting point was a political issue.**

Yes. I wanted to make a picture about Jacques Chirac and the French atomic tests in the South Seas.

**And did you know how you were going to proceed? Had you ever thought about John Heartfield before?**

I knew it was going to be some kind of montage but I didn't have a clear idea of how it was going to turn out. So I took a closer look at Russian propaganda and Heartfield's photomontages. Then I found the picture of Chirac, cut it out and placed a column of soldiers next to it.

**You really used scissors to cut it out, the way it used to be done?**

Exactly. And then I took crayons and coloured it in. But that still wasn't the picture I had in mind. I had to get a lot more precise. I thought about the techniques that work in pictures like this. Heartfield naturally used the conventional techniques of enlarging the photos, cutting them out, pasting and then painting over them. I didn't see myself doing that. I decided to use the computer and



HOUSE NO. 10 II, 1989, C-PRINT, 210-175 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

modern means of processing images; it's much more efficient.

**And then you scanned in the elements. . . .**

And kept shifting them around and adding bits until the picture was right.

**That's a kind of composition.**

Now I've got to deal with really beautiful problems of foreground, middleground and background. I start with a corner and have to work my way across the picture. My earlier photographs were easier to process.

**So the first billboard was inspired by a political issue. It's going to be very difficult to pursue the series because there aren't that many pertinent political issues to choose from. The number of *Billboards* is therefore limited to the number of issues that you find politically explosive enough.**

When I came up with the idea of photomontage, I thought of Jacques Chirac and the bomb tests, the Tiananmen Massacre and the environmental destruction caused by Shell in Nigeria in 1995. Those were three issues I wanted to work on. I'd already found the first picture for Chirac, I had a picture for Tiananmen Square, but I still have no idea what the Shell picture will look like.

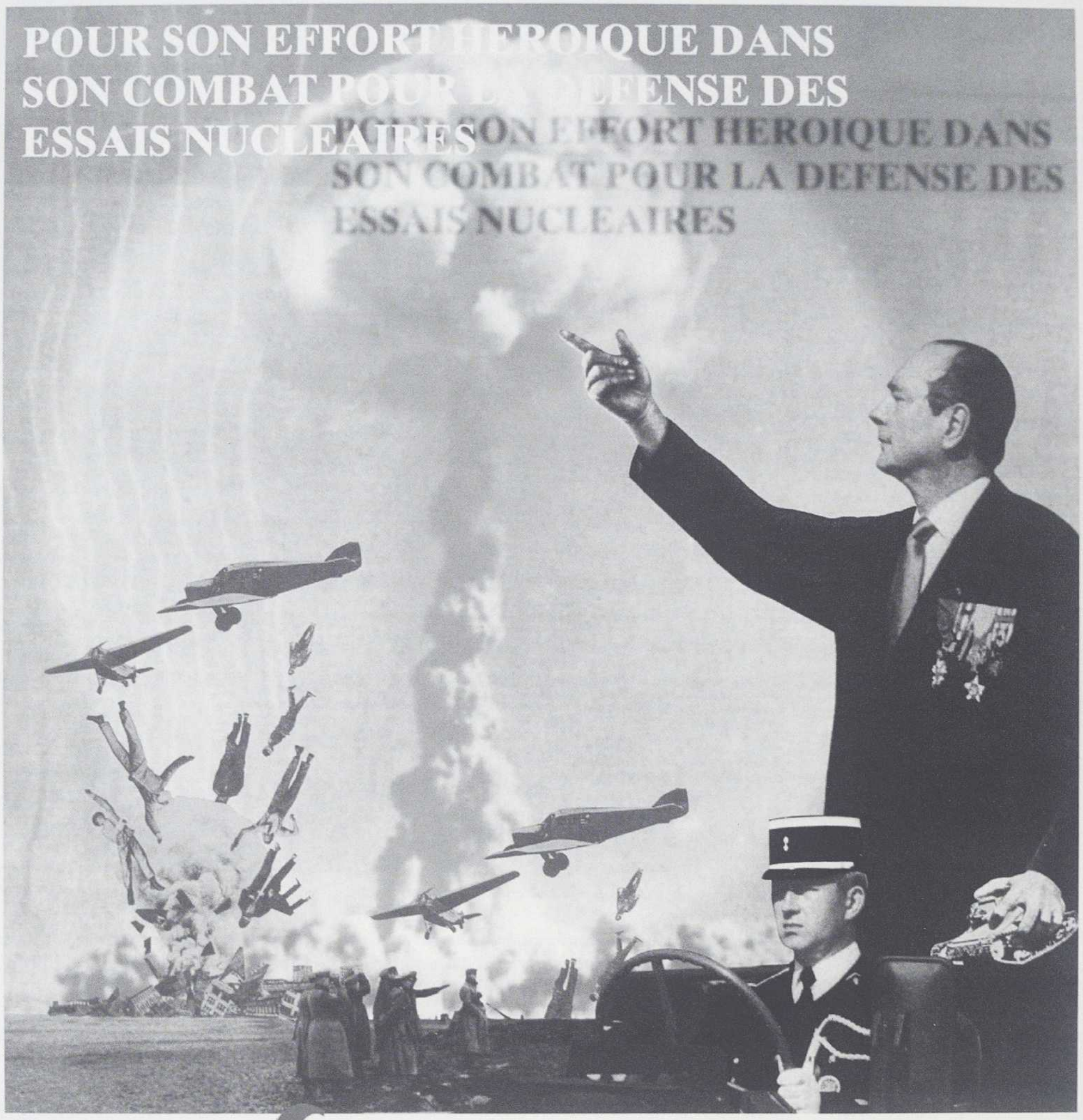
While I was working on Jacques Chirac and China, the idea with Helmut Kohl occurred to me, of him moving into the new capital city of Berlin. And while I was working on that, the subject matter of the next billboard was suddenly clear to me: Kanther, our Minister of the Interior, deporting refugees. Then Jesse Helms came to mind. I thought he had to have a billboard, too. So one thing leads to another.

**So you haven't run out of issues.**

Not at the moment. Sometimes I read something in the paper or see a picture that suddenly sparks off a new idea.

**We've been talking about finding pictures. But to get the content across, words are very important, too – the message is clearly defined by the text in the picture. Lettering is by definition part of the political billboard. Talking about Heartfield, Walter Benjamin once said the lettering is like the fuse that transmits the decisive spark to the pictorial mixture. Do you succeed in doing that? How do you feel in this new**

JACQUES CHIRAC




JACQUES CHIRAC

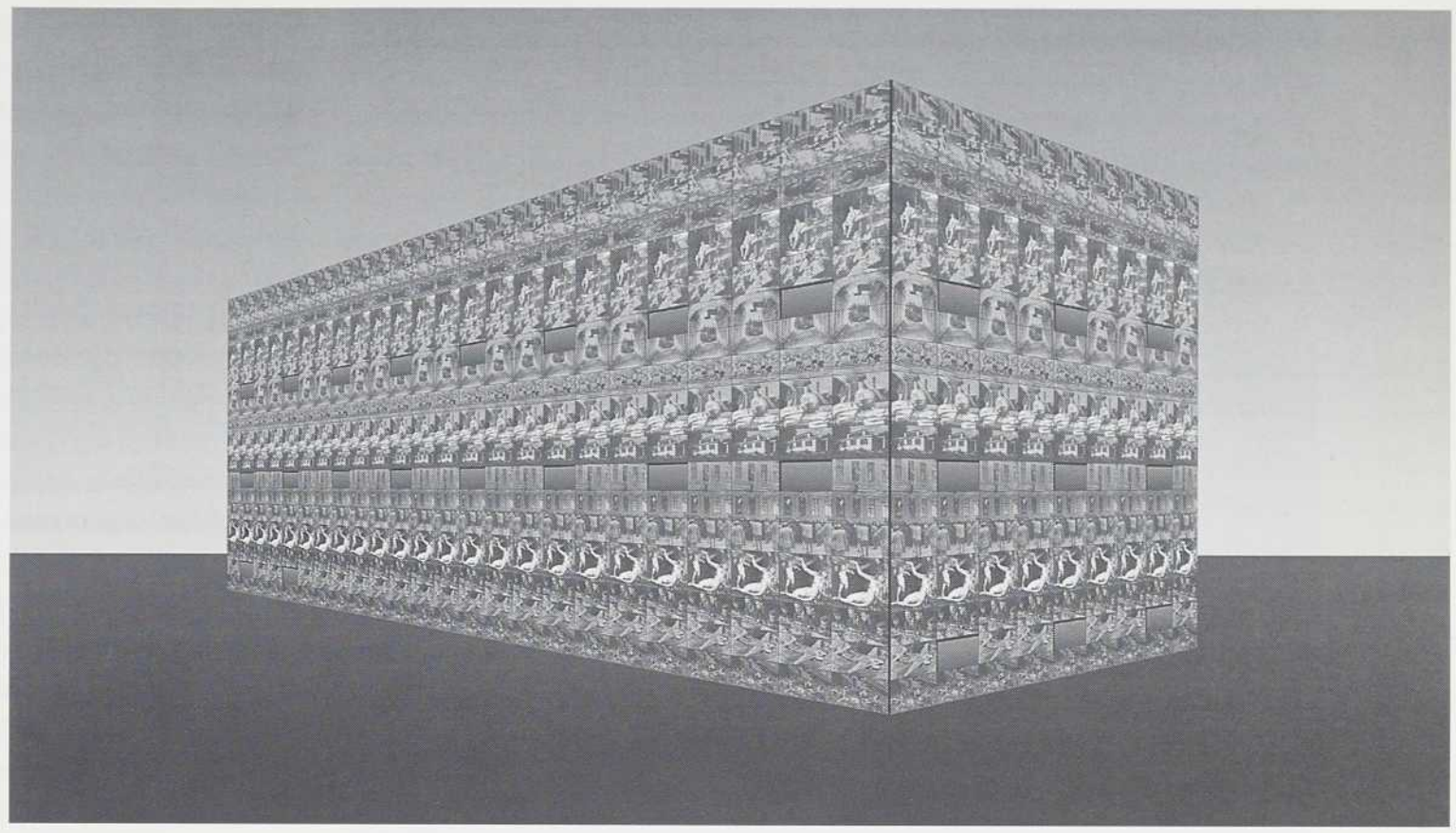
BILLBOARD II, 1997, C-PRINT, 243 X 180 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

element? You also try to make visual use of lettering by mirroring it.

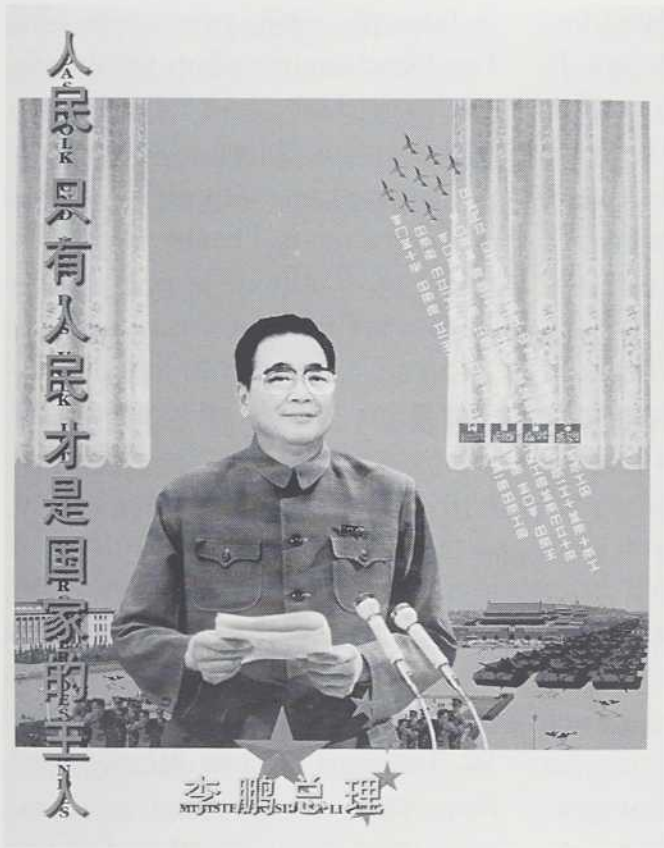
Billboards have to have lettering, otherwise they're not billboards. The lettering has to match the subject matter but the message can be pretty simpleminded. The simpler, the better, since I really want to make propaganda. I put the lettering upside down so that it's not isolated from the picture but an integral part of it. For one thing, that makes it harder to read – the first impression is that it's a picture – and secondly, it's ornamental. I always use the language of the country involved, French for Chirac, Chinese for the Tiananmen Massacre, etc.

**The explicitly political character of this genre means that you're exposing yourself to criticism. How have people reacted?**

What does exposing mean? Some people praised my large-format portraits to the skies, other people wanted to wipe me off the face of the earth. I'm not exposing myself in *Billboards* any more than in the other series.



NEWSPAPERPHOTOS, 1998, COMPUTER-GENERATED MODEL OF PHOTOGRAPHS ETCHED INTO THE FAÇADE OF THE LIBRARY AT THE FACHHOCHSCHULE EBERSWALDE; COURTESY THE ARTIST.



BILLBOARD I, 1996/7, C-PRINT, 250 X 185 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

**There is also a certain irony in these pictures. Sometimes they're really witty. That's a new aspect that's suddenly made possible by this genre.**

That's true. I wanted the billboards to be sneaky. And sneakiness is related to humour. Besides I wanted to make fun of the subjects of the pictures or the situation. I hope I've succeeded. There's a nice saying in that respect: Insight laughs.

**But the insight is very closely bound up with a specific time. For instance, Heartfield's photomontages can only be understood in the context of a certain time. Doesn't that restrict you? Heartfield's motivation was primarily political in nature. But it's probably different in your case.**

The pictures show pretty clearly that I think the people depicted are assholes who abuse their power. The form of the representation emerged in the process of working. At first I thought the pictures would be a mixture of the Russian propaganda billboard and Heartfield montage, but when the Chirac billboard was finished, it looked more to me like a billboard for a B-movie of the fifties. But I didn't mind because Chirac really did behave like a bad actor in a bad movie.

**But the formal aspect is still important anyway. Take the format, for example. These are the biggest things you've done so far, except for *Star Pictures*, I think. And that's vital; they couldn't possibly be small.**

The history of propaganda is large-format. Obviously – because the bigger a picture is, the more impressive and the more effective its indoctrination. Just look at a political parade: sometimes portraits of potentates 10 x 15 meters in size will be hanging in front of the buildings, and here in the West, politics uses advertising.

**So the *Billboards* could be even bigger?**

Certainly.

**I've already mentioned that your agenda is not the same as Heartfield's was. What do you want to achieve in these pictures?**

When I accuse Chirac or the Chinese government, then I do it from my point of view, which is, of course, subjective. Maybe Chirac really did have to prove to the people of France that they still rank among the world's best in weapons technology, and maybe the massacre really was the only means for Li Peng and the Communist Party of China to keep their country from sinking into chaos. But I still say: what assholes.

This interview was held on March 11, 1998. Translated from the German by Catherine Schelbert.

Catherine Herzog teaches art history at the Schule für Gestaltung in Basel, Switzerland.

Dans cette interview, l'artiste allemand Thomas Ruff refait le parcours de sa pratique photographique, depuis ses esquisses de vie domestique intitulées *Interiors*, jusqu'à ses tout récents *Billboards*, projets qui empruntent aux instruments de propagande. Utilisant la technique photographique traditionnelle aussi bien que l'appropriation, la technologie et le montage numériques, Ruff a abordé comme sujets la surveillance et les stratégies géopolitiques de pouvoir, l'art du portrait et l'altérité, les médias et la manipulation de l'information.

# REMIX

**Musée des Beaux-Arts de Nantes, 18 novembre – 5 mars**



WOLFGANG TILLMANS, DÉTAIL DE L'INSTALLATION, 1999;
PHOTO: MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE NANTES.

Cette exposition a permis à un vaste public, probablement peu averti des dernières tendances de l'art, mais néanmoins coutumier de la photographie, ne serait-ce que par sa pratique amateur en famille ou en vacances, de réaliser que désormais la photographie avait pleinement droit de cité dans l'enceinte des «Beaux-Arts» et de découvrir quels types d'images étaient valorisés aujourd'hui par les institutions artistiques spécialisées. Au lieu de développer un point de vue proprement critique sur les œuvres présentées à Nantes, cherchons plutôt à faire ressortir les résonances sociologiques d'ensemble d'une telle exposition.

Tout d'abord, on trouve dans «Remix» des références omniprésentes à la peinture qui emplit les hautes galeries de chaque musée des beaux-arts. Les photographies exposées ici sont massivement de grand, voire de très grand format; presque toutes sont en couleurs. En d'autres termes, il s'agit de photographies-tableaux (Rut Blees Luxemburg). Ce n'est pas là le moindre paradoxe de la photographie plasticienne: elle est entrée au musée en imitant le modèle de la peinture traditionnelle que, de leur côté, les peintres avaient déserté depuis longtemps.

Toutefois, une note contemporaine est apportée par le mode de présentation: beaucoup des artistes présents ont composé de véritables installations murales, certaines de très vastes dimensions (Wolfgang Tillmans). Ce faisant, ils reprennent à la sculpture contemporaine sa malléabilité en même temps que son étroite dépendance vis-à-vis du cadre muséal d'exhibition. On ne peut pas concevoir une photographie plus ouvertement faite pour le musée.

«Installations» signifie également «séquences»: les images sont rarement présentées une par une; elles se complètent et forment un enchaînement, qui revêt souvent un tour narratif. Du temps s'écoule d'une image à l'autre, comme dans un film (Richard Billingham, Anna Gaskell, Mark Morrisroe, Beat Streuli, Vibeke Tandberg, W. Tillmans). Cette dimension narrative est également présente dans les photographies exposées de manière autonome. Elle se double alors d'une évidente mise en scène: nous sommes en présence de photographies «d'action», de même que l'on parlait de «peinture d'action» pour désigner le genre académique longtemps dominant, cette belle peinture mise au service de scènes exemplaires dans lesquelles chaque personnage figurait, par son costume, ses gestes et sa physionomie, une allégorie aux fortes connotations morales ou politiques. Les photographies mises en scène de Valérie Jouve, Liza May Post, Florence Paradeis, Sophie Rickett, ou encore Cindy Sherman, renouent avec la tradition à la fois narrative et dramatique de la peinture d'histoire.

Au fond, elles ne se démarquent de cet héritage académique que par ce qu'elles montrent. La plupart des mises en scène servent des propos dérisoires: on y voit des personnages ordinaires se livrant à des activités ordinaires dans des décors ordinaires (Hannah Starkey). Des gens du commun, vous et moi, dans leurs gestes les plus communs. En d'autres termes, si cette photographie relève de la peinture d'histoire, ce serait de la petite histoire, celle du quotidien. Plusieurs séries montrées à Nantes s'apparentent ainsi à de la photographie de famille (R. Billingham, Nan Goldin, Lovett/Codagnone, V. Tandberg) ou de classe (Jennifer Bornstein). Si vous ne les trouviez pas exposées sur les murs du musée, vous ne les soupçonneriez peut-être pas d'être l'œuvre d'artistes contemporains; elles pourraient passer pour des clichés soit de photographes de quartier, habitués des mariages ou des cours d'écoles, soit de photoreporters travaillant pour des magazines. C'est d'ailleurs le cas de W. Tillmans.

L'essor du marché de la photographie comme objet d'art contemporain rend possibles certains de ces chassés-croisés entre, par exemple, la presse et le musée. Quelques photographes de presse, comme Gilles Péress ou encore les Anglais Martin Parr et Nick Waplington, peuvent aujourd'hui valoriser leurs images dans les musées d'art et, de la sorte, renforcer leur marginalité élective dans le champ de la presse. Autre exemple en sens inverse: la réutilisation des photographies de Barbara Kruger par la publicité.

Ici, l'insignifiance du sujet est redoublée par la récurrence de la formule «Sans Titre», devenue très fréquente chez les photographes qui produisent leurs images dans les cercles de l'art contemporain. Alors qu'on «légende» le cliché de presse ou documentaire pour désigner ce qu'il faut y voir, y lire, exposer une photographie «sans titre» revient à affirmer la primauté du style pictural sur le contenu de l'œuvre: celle-ci ne se donne plus à voir comme une photographie de quelque chose, mais comme une image en soi. Secondairement, la photographie «sans titre» dénie être le tableau d'histoire qu'elle imite pourtant de si près, puisqu'elle prétend ne rien raconter.

Scènes mineures («scènes de genre», aurait-on dit au siècle passé) pour grands formats: la photographie contemporaine verse aisément dans l'exhibition de l'intimité. Ces artistes photographient souvent leurs amis les plus proches, leurs amants (Larry Clark, N. Goldin, M. Morrisroe, Seamus Nicolson, W. Tillmans) ou eux-mêmes dans des scènes typiquement privées, marquées à plus d'une reprise par la nudité. Mais là où la photographie d'art des années soixante cultivait le nu selon la meilleure veine académique, les photographes contemporains la dévoilent dans sa dimension érotique, voire pornographique: les hommes se masturbent, les femmes pissent debout (S. Rickett). Narcissisme, exhibitionnisme et duplicité (l'artiste se dérobe souvent sous des masques) sont trois leitmotive de cette production, que l'édition photographique ne se prive pas d'exploiter pour élargir sa clientèle.

Au bout du compte, il se dégage de cette exposition une curieuse impression d'indécision. D'un côté, un grand académisme formel résulte de la reprise des motifs traditionnels de composition et de mise

en forme de la peinture classique; depuis peu, l'utilisation des technologies numériques accroît cette tendance en démultipliant les possibilités de retoucher les photographies et d'en amplifier la restitution. De l'autre, le choix des thèmes introduit une sorte de minimalisme, voire de détournement provocateur, comme si ces artistes ne pouvaient départager leur attirance de leur aversion pour le musée. Exposés, donc reconnus, dans les enceintes de l'art, ils donnent l'impression de vouloir en dérégler les normes en niant, minimisant ou travestissant le sujet. Par le passé, cet art de la provocation a déjà connu d'innombrables avatars dans le champ de l'art et s'est même révélé être une stratégie très payante pour gagner les positions les plus en vue dans la compétition artistique. Certains des photographes exposés ici en sont de vivantes confirmations.

À ces artistes au fond déjà véritablement académiques, il serait bon d'opposer les photographes qui recherchent désormais hors du musée, où ils n'ont plus grand-chose à faire, d'autres espaces de création en relation avec d'autres franges de la société, d'autres publics. Depuis la fin des années quatre-vingt, un certain reflux s'est fait jour, des critiques ouvertes se sont élevées contre ce qui est devenu la trop nécessaire consécration de la photographie par le musée d'art. Plusieurs artistes travaillent désormais en collaboration avec des mouvements sociaux ou des groupes étrangers à la culture dominante, s'efforçant de concilier implication sociopolitique et création d'auteur, quitte à désacraliser l'«œuvre» au bénéfice de nouvelles solidarités culturelles ou sociales (je pense en particulier au groupe de Marc Pataut, *Ne pas plier*). À l'heure où la photographie d'auteur s'impose comme elle le fait dans les musées, qui sait si ce n'est pas déjà ailleurs que s'invente son renouveau?

– Sylvain Maresca

## ASPECTS DE L'ART ACTUEL EN BELGIQUE

**Fonds régional d'art contemporain du Nord / Pas de Calais, Dunkerque, 19 décembre – 30 mars**

Historiquement, géographiquement et linguistiquement divisée, l'identité de la Belgique est liée aux différentes sensibilités européennes qui la traversent. Sa pluralité culturelle va d'ailleurs servir la découverte internationale de l'art belge. L'explosion du marché de l'art, au milieu des années quatre-vingt entraîne la recherche de nouveaux marchés et donc de nouveaux centres de production. Les arts du Brésil, de l'Afrique du Sud ou les arts régionalistes comme ceux de la Belgique bénéficient de cette orientation.

Mais l'adhésion de l'art belge à la scène artistique mondiale ne résout pas le problème de son identité. La recherche de filiations naturelles des artistes belges mène à un réseau complexe de relations dépassant le cadre de la nationalité. Pour le critique Luc de Heusch, «l'art en Belgique est d'abord européen (...) Impossible de nationaliser ou de régionaliser Cobra (...) Impossible de nationaliser Dada, le surréalisme, l'art abstrait (...)». La recherche de la nationalité apparaît alors comme une pure fiction. Veerle Van Durme, commissaire de la présente exposition va dans ce sens: «La nationalité est un mensonge (...). La scène artistique belge est par excellence une accumulation d'individualités.» En effet, l'individualisme est un critère de référence pour dire la nature de cet art, ce qui est au fond signe d'une non-identité. Partant de là, Van Durme propose une exposition basée sur la rencontre, d'où surgira peut-être, dit-elle, «un mariage alchimique irréductible».

Thierry De Cordier et Jan Fabre créent chacun à sa manière une œuvre conflictuelle, signe du passage entre deux mondes: l'individuel et l'éternel. Dans sa *Cabane écritoire* ou la *Jardinière (abri pour fond de jardin)* – sculpture habitable de 1989 –, De Cordier cherche à échapper au monde et à se tenir à l'écart des influences extérieures du monde de l'art. «Je rêve de créer une manière d'être qui soit totalement indépendante du monde artistique.» Il est à la recherche «d'un état de bonheur qui correspond à l'amnésie». Ses sculptures (personnages hybrides évoquant les monstres de Jérôme Bosch), ses dessins (la série des Alpins) et ses écrits («pensées d'un philosophe du dimanche») portent les traces d'un monde récréé suivant son propre rythme.

Berlinde De Bruyckere, Wim Delvoye et Michel François établissent une relation spécifique à l'histoire de l'art et à la société à travers leurs «sculptures-objets». Wim Delvoye est certainement le plus explicite. Il crée ce qu'il nomme des «émulsions» en mélangeant des éléments a priori étrangers l'un à l'autre, à savoir un objet industriel et un matériau artisanal. Ainsi, une bétonneuse en bois est sculptée par des Polynésiens; une bonbonne de gaz est recouverte de peinture et d'un motif propre à la faïence de Delft. Par ce biais, Delvoye réintroduit un savoir-faire sous sa forme traditionnelle. De même, en associant à ses projets d'autres cultures, l'artiste interroge les liens que ces pays entretiennent avec l'artisanat en regard de l'Occident ayant perdu ce rapport à l'objet. Encore, il «précipite» le «readymade», intronisé dans l'art par Duchamp en 1913, avec le «hand-made», voilé dès le début de notre siècle par l'accroissement de l'industrie. Ainsi son œuvre brasse les cultures, qu'elles soient issues du grand art ou du «presque art».

Joëlle Turlinckx, Honoré d'O et Anne Véronica Janssens réalisent des installations renouvelant notre appréhension de l'espace et nos comportements vis-à-vis des conditions d'exposition. Joëlle Turlinckx par exemple dispose dans l'espace d'exposition des «éléments» jouant de la discrétion. Un long fil blanc noué à ses extrémités est déposé librement sur le sol. Un cube fait de baguettes de Plexiglas d'une hauteur de cinquante centimètres est aussi posé à terre; un projecteur puissant dessine son ombre. Un épiscope projette sur le mur blanc des hachures blanches... L'artiste déroute ainsi les attentes supposées du spectateur dans un lieu d'expo-



BERLINDE DE BRUYCKERE, C. REYBROUCK, 1997, POLYURETHANE, COUVERTURES, ÉLECTRICITÉ, 172 X 50 X 50 CM; PHOTO: FRAC NORD-PAS DE CALAIS.

sition. En effet, ses diverses interventions apparaissent comme des structures de vision : usage de la lumière, du projecteur, de lignes dans l'espace qui excèdent les codes de notre perception.

Dirk Braeckman, Elke Boon et Anne Mie Van Kerckhoven confrontent leur propre médium – respectivement la photographie, la vidéo et l'ordinateur – à des médias plus traditionnels. Pour Braeckman, la photographie ne se veut pas un miroir du monde mais plutôt un monde en soi. Ses photos récentes révèlent un univers paradoxalement chargé du poids du silence des objets et de la présence différée du corps. Les photos noir et blanc sont prises au flash en plein jour, ce qui confère au monde saisi une certaine fragilité et un vacillement vers l'énigme. Dans *Ta - Ho* de 1996-1997, nous ne percevons d'une salle de travail que les traces de l'activité humaine et un jeu singulier de la lumière. Braeckman tente de faire de l'image photo un tableau. Il n'imite pas pour cela le peintre mais exploite plutôt le potentiel expressif de son médium : écrire avec la lumière et l'ombre.

Luk Tuymans, Jan Van Imschoot et Marc Goethals utilisent essentiellement la peinture. Le choix de leurs sujets évoque la tradition picturale flamande. La peinture de Luk Tuymans est à ce titre significative. L'artiste utilise les conventions de la peinture de genre (format réduit, peinture à l'huile, et touche peu visible) en ce qu'elles lui permettent de se poser des limites d'ordre représentatif. La peinture est employée non pour exprimer le moi de l'artiste mais pour servir l'image. Paradoxalement les tons ternes et pâles de ses œuvres apparaissent comme insuffisants à créer une image stable et finie. Cet aspect correspond aux sujets traités, issus de ses souvenirs ou de la mémoire collective (l'holocauste, la nationalisme flamand). «Le souvenir a besoin d'images dans lesquelles est inscrite l'insuffisance de la restitution pour ne pas disparaître derrière les images», affirme Ulrich Loock, critique influent dans la connaissance de l'art contemporain belge.

À travers ces quelques rencontres, force est de constater que l'art prend sa source au-delà de la nationalité. L'artiste belge brasse les genres, les langues, les cultures, l'histoire… Jan Hoet, directeur du Musée d'art contemporain de Gand et grand défenseur de l'art actuel en Belgique écrit : «J'aime l'art belge parce qu'"un" art belge n'existe pas.»

– Corinne Melin

## FORMULE 2. ART + SCIENCE

**Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 22 janvier – 21 février**

Avec son titre évocateur, l'exposition «Formule 2. Art + Science», présentée à la Künstlerhaus Bethanien de Berlin, aurait pu apparaître comme un événement original et prometteur.

La manifestation doit son origine à deux commissaires hollandais, Iris Dik et Peter Henkes qui, en 1997, ont invité six scientifiques et six artistes à débattre de thèmes fondamentaux tels que le temps, la perception, l'origine du monde, le comportement humain, la mémoire ou le génie génétique. Étant donné, d'une part, l'évolution sans précédent que connaissent l'art et la science depuis les années cinquante et si l'on constate, d'autre part, l'intérêt récent et grandissant des artistes pour des domaines scientifiques toujours plus pointus et spécialisés que sont la biogénétique, la physique atomique ou la cosmologie, un tel dialogue était opportun. De ces débats ont résulté deux expositions qui se sont déroulées au New Metropolis Science and Technology Center d'Amsterdam, un lieu de recherches pluridisciplinaires où artistes et scientifiques ont présenté des œuvres réalisées en commun.

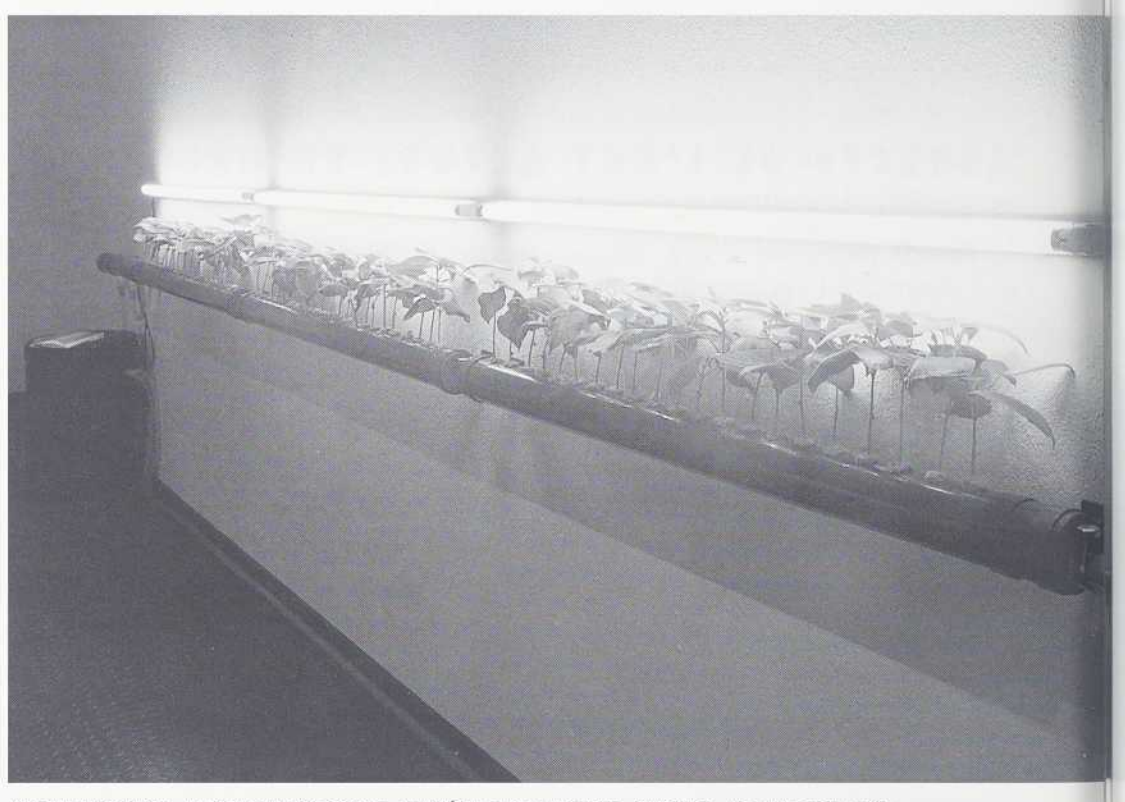
À la différence d'Amsterdam, l'exposition de Berlin présentait, en plus du groupe initial, des artistes anglais, allemands et danois aux recherches connexes. En élargissant la thématique, le directeur et commissaire de la Bethanien Haus, Christophe Tannert, souhaitait réinterroger le bien-fondé d'une telle rencontre au sein cette fois d'une institution artistique. L'art a-t-il les moyens de remettre en cause les théories et les pratiques scientifiques ? La science peut-elle bouleverser notre perception de l'art ? Autant de questions auxquelles artistes et scientifiques ont tenté de répondre à travers images, objets et installations divers, non sans parfois un sens de l'ironie et de la dérision.

On a ainsi pu voir des modèles prototypes tels que l'engin labellisé *B.E.T.SY* (Bio-Energy-Transport-Systems) de l'artiste allemand Wolf Vogler. Il s'agit d'un tapis de semences dont la pousse lente mais régulière permet de déplacer un container en plastique installé sur des rails. Un moyen de transport lent mais écologique et économique qui apporte une solution artistique au problème des sources nouvelles d'énergie. L'*Hygiene System* semble conçu dans le même esprit : sur un tuyau en PVC noir, éclairé par un néon et relié à un container, sont disposées des graines. Cette installation d'apparence simple mais de haute technicité est destinée à la culture «biologique» de légumes en appartement. Mis au point par le groupe danois N55, cet objet se situe à la frontière entre l'art et la science et propose une alternative aussi bien sociale qu'esthétique.

Le magnétophone de l'artiste allemand Carsten Nicolai, lui, amène une toute autre problématique. Pour réaliser cet objet, l'artiste, qui depuis des années travaille sur le son et plus particulièrement sur le loop et le sample, s'est inspiré de l'exposé d'un scientifique japonais, Takashi Ikegami, intitulé «La Mutation active dans les réseaux d'auto-reproduction». Muni d'une bande magnétique formant un cercle, l'appareil enregistre en boucle les bruits de la salle le temps de la durée de l'exposition et constitue ainsi une sorte de mémoire auditive saturée.

Préoccupés par la question de la perception et du statut de l'observateur, le peintre Harol Schouten et le professeur spécialiste en épistémologie et en systèmes sociaux complexes, Gerard de Zeeuw, ont quant à eux créé un véritable environnement. C'est un espace conçu comme un parcours et dans lequel films vidéo, peintures, programmes interactifs sur ordinateur, phrases interrogatives et tableaux d'inscriptions amènent le spectateur à redéfinir sa position d'observateur.

De manière moins déterminée mais tout aussi expérimentale, le professeur en intelligence artificielle Luc Steels et la vidéaste Anne-



WOLF VOGLER, **HYGIENE SYSTEM**, MATÉRIAUX MIXTES, PHOTO : (DAVID BLANC) KÜNSTLERHAUS BETHANIEN.

Mie van Kerckhoven ont présenté le fruit d'une collaboration de plus de vingt ans. Dans un espace aménagé en lieu de détente, des projections de vidéos et de CD-ROM testent au niveau formel leur réflexion commune. Selon Steels, un tel travail avec l'artiste est une nécessité car il offre au scientifique l'occasion unique de pouvoir enfin se libérer de la rigueur, des contraintes et des fins de plus en plus utilitaires de la science. Grâce aux images et aux films de la vidéaste, Steels a pu par exemple redécouvrir ses propres machines ou considérer ses concepts sous un angle différent.

Si pour Steels, l'échange entre artistes et scientifiques semble avoir été des plus fructueux, le résultat plastique de sa réflexion avec Kerckhoven est en revanche assez faible et décevant. Le fonctionnement peu clair du CD-ROM, avec ses images confuses et son graphisme désuet, laisse aussi perplexe que l'espace très ordinaire dans lequel il est projeté. Ce constat, propre à l'installation de Steels et Keckhoven, n'est pas une remarque isolée et s'applique malheureusement à bon nombre des œuvres présentées. Car, malgré un discours souvent riche, complexe et passionnant, la plupart des travaux n'offrent en réalité pas de véritables surprises. L'«environnement» de Schouten et de Zeeuw par exemple, demeure, malgré la diversité des médiums utilisés, une installation classique et presque convenue qui ne semble guère à la hauteur de leur ambitieux projet.

De manière générale, l'exposition ne parvient ni à rendre compte de l'extrême complexité technologique à laquelle est parvenue la science actuellement ni à proposer d'esthétique sinon nouvelle, du moins originale. Pire, l'ensemble des installations audiovisuelles s'empêtre dans une sorte d'académisme kitsch ou dans une esthétique pompier de vidéo clip. Les deux films sur le temps réalisés par l'artiste Alex Vermeulen et le professeur en cosmologie Vincent Icke en est un exemple flagrant. Un montage de séquences brèves et grandiloquentes représente des scènes de catastrophes naturelles et des vues du cosmos, le tout accompagné d'une musique dans la plus pure tradition ambiante. D'autres travaux, eux, n'échappent pas au piège de l'illustration, donnant parfois même l'impression d'avoir servi de prétexte pour «relooker» l'imagerie scientifique. Tel est le sentiment qui ressort d'une histoire audiovisuelle de la création et du cycle de vie proposée par la photographe et anthropologue Laura Samson en collaboration avec le professeur en oncologie Tom Voßte. Ici, le film vidéo à l'esthétisme noir et blanc raffiné qui met en scène des corps humains semble avoir remplacé le traditionnel tableau médical avec ses images colorées et figées d'organes et de membres isolés.

Outre la faiblesse plastique ou le caractère illustratif d'un certain nombre d'œuvres, l'exposition pêche par un manque cruel d'explications concernant les concepts et théories développés par les chercheurs invités; manque que suffit difficilement à combler les textes par trop succincts du catalogue. Quel est le parti pris du sociologue Rainer Miller dans l'enquête du «Groomling» (attitude visant à influer sur le comportement du téléspectateur par un massage crânien)? S'agit-il d'un réel engagement où bien le sociologue n'est-il finalement qu'un simple faire-valoir? Quelle logique et quelle technologie de pointe permettent au robots de Steels de communiquer entre eux dans le film de Keckhoven? Quel concept scientifique Takashi Ikegami développe-t-il dans son exposé sur «La Mutation active»? Ces concepts semblent de toute évidence trop complexes pour être divulgués au visiteur lambda. Cette carence pose alors la question du bien-fondé et de la nécessité d'une telle collaboration entre art et science. Car à trop vouloir jouer à l'apprenti artiste ou à l'apprenti scientifique, l'un et l'autre finissent le plus souvent par s'annuler.

Malgré ce bilan sévère, certaines œuvres laissent néanmoins espérer qu'un dialogue entre ces deux domaines peut être fécond. C'est le cas notamment des séries d'insectes peints par la scientifique Cornelia Hesse-Honnegger. Ces aquarelles réalisées dans la grande tradition scientifique du XIX^e^ et du XX^e^ siècle montrent des punaises recueillies près de centrales nucléaires et dont certains détails corporels révèlent des mutations. Cas unique dans l'exposition, ces dessins parviennent à interroger la science et l'art dans leur rapport au réel, sans pour autant réussir à se définir vis-à-vis de l'un ou de l'autre domaine. En effet, rejetés par la plupart des chercheurs, la scientifique refuse de vendre ce matériel d'étude à des collectionneurs qui pourtant les réclament. *Le Cerveau de l'artiste* conçu par l'artiste Via Lewandosky, avec la participation du poète Durs Grünbein, semble lui aussi prometteur. Destiné à recevoir le cerveau de l'artiste après sa mort, cet objet se présente sous la forme d'un cylindre en acier chromé surmonté d'un dôme en verre et entrecoupé aux trois quarts de sa hauteur par un anneau également en verre dans lequel circule un texte épitaphe en lettres lumineuses. Cette sorte de sépulcre futuriste, de colonne reliquaire et d'appareil de conservation des plus modernes fascine tant par son esthétique que par les questions sur la vie, la mort ou l'ego, qu'il soulève. À elle seule, cette œuvre tendrait à prouver qu'art et techniques scientifiques peuvent donner lieu à un travail plastiquement original et au contenu complexe.

Mis à part ces quelques travaux, le rendez-vous proposé par la Künstlerhaus Bethanien ressemble quant à lui à un rendez-vous manqué. Mais l'enjeu n'en valait-il pas le risque? Les travaux de Lewandosky ou de Hesse-Honnegger en sont vraisemblablement la preuve. Reste que l'exposition «Formule 2. Art + Science» a eu le mérite de soulever le problème délicat d'une collaboration nouvelle et possible entre art et science. Après tout, l'exposition ne se voulait-elle pas au départ et selon les propres termes des commissaires, «un laboratoire de recherches».

– VÉRONIQUE SOUBEN

## X n

**Espace des Arts, Chalon-sur-Saône, 23 janvier – 4 avril**

Pour caractériser l'époque actuelle, l'anthropologue Marc Augé parle d'une situation de «surmodernité», dont la modalité essentielle est l'excès, la surabondance de composants qui s'additionnent sans se détruire. «Xn», pur produit des années quatre-vingt-dix, s'inscrit naturellement dans cette perspective en se présentant comme un pays de cocagne dans lequel le public est amené à déambuler, zappant à droite à gauche, s'emparant spirituellement ou matériellement de ce qu'il désire. Neuvième édition de «Janviers en Bourgogne», «Xn» est aussi le nom que s'est choisi une structure collective de commissariat d'exposition composée de Lionel Bovier, Elisabeth Lebovici, Jean-Charles Masséra, Stéphanie Moisdon Trembley et Hans Ulrich Obrist.

Les organisateurs ont voulu se démarquer en proposant de nouveaux chemins d'accès à des pratiques artistiques devenues, on le sait, particulièrement rebelles à toute tentative de classification. Citons un passage de la note d'intention: «"Xn" n'est pas une exposition thématique mais une série de séquences, un montage non linéaire de formes, de propositions, d'images, de sons, de concepts, rien qui ait à voir avec la démonstration ou l'illustration d'une idée précise, juste une autre façon de s'adresser aux œuvres, aux artistes, à tous ceux qui traverseront cette expérience.» Soit plus de vingt artistes invités à réaliser des œuvres *in situ* (photographies, vidéos, installations, sculptures, peintures murales), des centaines d'heures de vidéo, projetées sur grand écran ou dans le cadre du «vidéostore», sorte de vidéoclub à choix multiples réunissant des sélections faites par des artistes ou des critiques. Le résultat, pléthorique et amené à se transformer indéfiniment, représente le vidéoclub idéal, réunissant quasiment tous les genres cinématographiques (fictions, documentaires, films d'artistes, films expérimentaux). Les visiteurs sont en outre invités à participer à un atelier d'écriture, ou à déposer des projets non réalisés qui

feront l'objet d'une publication, à la suite d'un premier volume, *Unbuild Roads*, qui réunissait des projets d'artistes, d'architectes et de scientifiques. Des structures de production et d'édition comme Salon 3 et JRP présentent leurs activités, ainsi que l'association «Beau comme un camion», militant contre l'exclusion, qui distribue notamment des tracts, des badges, des préservatifs et des tatouages. Une boutique de «produits dérivés», propose à la vente un choix d'objets divers établi par les artistes de l'exposition.

«Xn» est aussi l'occasion de découvrir des installations réussies comme celle de Georges Tony Stoll: des portraits photographiques circulaires et mobiles, suspendus au plafond, viennent perturber l'espace de consultation des vidéos; une rangée de chaises vides, dont certaines portent encore des vêtements accrochés aux dossiers, font face à une immense baie vitrée donnant sur la rue. Dans la salle dite du pilier, à l'écart, on peut visionner longuement, quasi simultanément, les vidéos de Laetitia Bénat et de Richard Billingham. Le statisme méditatif de l'artiste française, filmé en temps réel, offre un contrepoint à la souffrance, la violence et le «trop-plein d'humanité» contenus dans les œuvres de Billingham. Les vastes espaces du sous-sol ont servi de support aux peintures ou dessins muraux d'une dizaine d'artistes (Jessica Diamond, Vidya Gastaldon, le groupe Klat, Koo Jeong-A, Sylvie Fleury, Liam Gillick, Douglas Gordon, Claudia et Julia Müller, Ugo Rondinone, Sidney Stucki, Jean-Michel Wicker); cet aspect monumental, inattendu dans ce type d'exposition, forme un contraste étonnant avec le reste. La programmation de films 16 ou 35 mm dans la salle de cinéma, réunit des réalisations de Jenny Cage, Dominique Gonzales-Foerster, Harmony Korine, Ange Leccia, Sharon Lockhart, Lesley Smailes, Philippe Parreno. Notons le sulfureux *Gummo* de Harmory Korine, co-scénariste de *Kids*, qui évoque l'univers à la fois tragique et grotesque du sous-prolétariat américain dans l'Ohio.

Malgré une volonté affichée de renouvellement, «Xn» relève néanmoins de ce qui est déjà devenu un genre: l'exposition-chantier. Les concepts de «laboratoire», d'«expérience transitive», de «projet», d'«in progress» sont les leitmotive d'un certain nombre d'expositions de la décennie quatre-vingt-dix, qui ont en effet rompu de façon salutaire avec la mode du showroom en vigueur durant les années quatre-vingt. En travaillant avec des artistes qui, dans leurs pratiques mêmes, intégraient les notions d'évolution, de rencontre et de contamination des œuvres les unes avec les autres, les organisateurs de ces expositions ont repris certains credos des artistes conceptuels en assumant en outre le côté spectaculaire, son et lumière, propre à notre époque.

En prenant appui sur des concepts positifs et syncrétiques qui valorisent l'ouverture, le dialogue, l'intégration, et les fameux «réseaux», «Xn» reprend par ailleurs les stratégies propres à l'ère dite communicationnelle: diffuser une pluralité de messages que chacun interprète et mixe à sa façon, produire un effet de liquéfaction généralisée qui intègre, annexe, gomme les ruptures. À l'opposé du discours moderniste, du principe du choc cher aux avant-gardes, il s'agit d'inclure, de créer du lien. Tout doit se fluidifier, passer, couler pour s'insérer dans un grand récit œcuménique, nécessairement consensuel – ce que les commissaires d'exposition appellent aujourd'hui des «fictions» ou des «narrations». À cette aune, le visiteur, transformé en passant, est amené à *traverser* l'exposition, sans nécessairement avoir à s'emparer des œuvres, à les évaluer ou les soumettre à l'analyse. Chacun sélectionne, rassemble, associe les éléments à sa façon pour construire sa propre vision, sans aucun diktat de l'ordre du thème fédérateur ou de la démonstration d'une idée.

Apologie du plein, du liant, de la réconciliation et de la transdisciplinarité, «Xn» est une manifestation qui renseigne avant tout sur l'état des modes et des discours dominants de la fin des années quatre-vingt-dix; elle représente à ce titre un symptôme plutôt qu'une proposition et on l'accueillera en tant que tel, c'est-à-dire comme un signe venu se surajouter dans le paysage de l'animation culturelle.

– ELISABETH WETTERWALD



CLAUDIA ET JULIA MULLER, **LOVE AND DEVOTION** (DÉTAIL), 1998; PHOTO: GALERIE PETER KILMANN.

## MÉMOIRE ET ANTIMÉMOIRE

**Galerie de l'UQÀM, Montréal, 15 janvier – 20 février**

Quatre femmes artistes, sous l'appel de la commissaire Françoise Le Gris, réalisaient une rencontre interposée avec la culture balinaise à l'aide de documents que les ethnologues Margaret Mead et Gregory Bateson ont rassemblés lors d'un terrain. En outre, des artefacts balinais (marionnettes d'ombre, statuettes, tapisseries) et des documents visuels (photographies du quotidien balinais et le film *Trance and Dance in Bali*) investissent le premier espace de l'exposition. Il faut d'emblée voir la photographie et le film comme des procédés mobilisés par une ethnologie désireuse de faire preuve de la plus grande objectivité possible. Désignés comme lieu d'une «mémoire», ces documents sont livrés aux artistes de sorte que les œuvres qui en découlent agissent comme «antimémoire» puisqu'elles sont ouvertement dégagées des soucis du scientifique. Tant par leur contenu que par leur forme, le travail des artistes met en perspective des modalités de rencontre avec l'autre culture.

Avec *Les Langues*, une installation vidéo, Nicole Jolicœur fait d'un extrait du document *Trance and Dance in Bali* le lieu de la croisée des cultures, y montrant des rapports de proximité et de distance. Par intervention numérique, l'autoreprésentation de Jolicœur surgit dans le document filmique qui fait voir une cérémonie mettant en scène la sorcière Rangda, protagoniste du rite en question. Les images se côtoient par des effets de fusion et d'envahissement sans qu'aucune réconciliation ne soit envisageable, interférence d'ailleurs exposée par la nature distincte des médiums. Toutefois, cet écart critique est démenti dans la séquence suivante lorsque la figure isolée de l'artiste revêt le masque de Rangda pour en imiter les gestes. En neutralisant la distance que l'observation ethno-anthropologique exige, l'artiste simule une promiscuité avec

l'autre, non sans mettre en évidence le caractère fictif de la chose. Ici, l'activité rituelle comme propos sélectionné par l'artiste rejoint des préoccupations défendues par des



CHANTAL DU PONT, BAYUNG GEDÉ : FOUILLES DE MÉMOIRE (DÉTAIL), INSTALLATION PHOTO-AUDIO-VIDÉO; PHOTO : GALERIE UQÀM.

œuvres antérieures sur l'hystérie et le discours scientifique qui l'accompagne. Il est vrai que nos sociétés occidentales ont toujours accepté difficilement ce qui relevait de la transe et de la sorcellerie alors qu'il s'agit, pour les Balinais, d'une stratégie de renforcement de la cohésion sociale.

Ghislaine Charest, quant à elle, rassemble dans une installation, *Petit soleil doré*, différents aspects de la culture balinaise. Ayant choisi de se rendre à Bali, l'artiste, à l'instar de Margaret Mead nous apprend-on, a utilisé un ourson en peluche pour approcher les enfants. Sept petits autels en bois reprenant le modèle balinais servent de support à autant de portraits photographiques en noir et blanc sur boîte lumineuse. Creuset de deux cultures, la photographie met en scène explicitement les jeunes Balinais avec l'ourson qui a favorisé la rencontre. Jouant davantage sur le mode de la séduction, l'artiste délaisse la spontanéité du sujet photographié, que l'ethnologue au contraire recherchait, laissant les traces de son propre regard façonner l'image de l'autre culture.

C'est, en quelque sorte, ce que Chantal duPont expose grâce à un dispositif complexe qui met en relation des extraits vidéo, des bandes sonores et de la photographie. *Bayund Gedé: fouiller la mémoire* veut d'abord, par sa configuration, évoquer l'entrée du village balinais et problématiser la question de l'appartenance culturelle. Les documents vidéo, résultant du voyage de l'artiste à Bali, sont disposés de façon à ce qu'ils paramètrent un parcours pour le regardant. Dès l'amorce du dispositif d'installation, c'est la découpe du territoire qui est posée comme étant significative dans le processus d'identification culturelle. Un relevé du nom des villageois mis en correspondance par des chiffres à un réseau linéaire fait office de transposition topographique du village de Bayund Gedé. Succède un corridor balisé par des modules rectangulaires qui, au passage, fait vivre une expérience sonore. Huit cylindres fixés à l'horizontale par des tiges, comme autant de stations différentes, servent de support acoustique à des bandes sonores. Murmures de foule aux intonations balinaises et fragments du journal de voyage de l'artiste nous y sont livrés: «Les yeux bien ouverts, je rentre à l'intérieur de moi» nous dit celle-ci, faisant voir un mouvement inévitable de retour à soi qui s'effectue dans le moment même de la rencontre avec l'autre culture. Le travail de l'artiste partage cet aveu que l'ethnologue, lui, ne peut se permettre puisqu'il poursuit le souci constant de s'oublier pour les fins de sa recherche. Par ailleurs, l'usage de documents vidéographiques dont les possibilités à capter avec fidélité le réel ont été déviées l'affirme constamment. Le départage du sonore et du visuel de même que le traitement qu'a subi l'image insistent sur une livraison fragmentée de la réalité rendant compte d'une découverte de l'autre vu à travers un certain prisme.

En fin de parcours des moniteurs vidéo synthétisent un voyage dans le passé montrant des villageois regardant les photographies de leurs ancêtres prises par les ethnologues il y a plus de soixante ans. Cette mise en abîme du sujet observé pose avec acuité la question de la reconnaissance de la filiation ancestrale, mais aussi du regard du visiteur posé sur soi.

Si duPont a opté pour une installation à la présence physique imposante, Marie-Christiane Mathieu de son côté fait l'économie de matériau et d'espace pour traiter de la notion de document comme lieu d'une mémoire construite. *Margaret, Gregory and Me: une rencontre anachronique*, œuvre holographique, présente le travail d'archivage des données et des artefacts accumulés par Mead et Bateson. Sept plaques de verre alignées et reposant au sol servent de support à l'inscription, par du texte gravé, du contenu des vingt et une boîtes envoyées à l'American Museum of Natural History par les ethnologues. Ces informations quantitatives, froidement classifiées, coexistent avec des images holographiques en mouvement tirées de documents filmiques des chercheurs. La nature même de ces images ne leur permet d'offrir qu'un témoignage fuyant, particulièrement éphémère du quotidien balinais. De la même façon, chaque plaque de verre donne à lire un mot qui permet de reconstituer la phrase suivante: «souvenirs balinais de tous genres prêts pour emporter». De fait, le dispositif, de par ses jeux d'opacité/transparence, d'ombre/lumière et de lecture par déplacements qui implique le dialogue constant entre le texte gravé et les images holographiques, devient un vrai terrain de questionnement sur la distance qui existe entre les données quantitatives amenées à être interprétées, la réalité dont elles sont issues et celle qui sera construite. Par conséquent, le croisement des documents d'ethnologie et des propositions artistiques a permis, entre autres, d'exposer la trame invisible qui sous-tend nos rapports à l'exotisme. Pour autant que les artistes aient adopté des positions plus ou moins critiques, les œuvres articulaient cet écart prévalant entre le sujet sur lequel se porte le regard et la façon de s'y rapporter.

– MARIE-ÈVE CHARRON

## EINSTEIN'S BRAIN PROJECT, THE FLESH, PART 2 – THE FURNACE

## LE CERVEAU D'EINSTEIN (PROJET), LA CHAIR, PARTIE 2 – LE FOURNEAU

**Musée Glenbow, Calgary, 5 septembre – 3 janvier, Galerie d'art d'Edmonton, 30 janvier – 28 mars**

*L'Île du jour d'avant*, d'Umberto Eco, se déroule à une époque (1643) où les découvertes d'autres mondes font chanceler les limites des univers plus familiers. Ce roman traite, entre autres, du mystère des longitudes et de la poudre de Sympathie; une poudre (vitriol de Chypre) qui par un heureux mélange de croyances scientifiques et mythologiques a le pouvoir de faire souffrir ou de guérir à distance. Une affinité mystérieuse accorde les atomes jumeaux de sorte que si quelqu'un répand de la poudre de sympathie sur l'arme qui a frappé un blessé, celui-ci, même sans le savoir, guérit de son mal. Cependant,

si la lame encore tachée du sang de la blessure est plongée dans l'eau glacée, le blessé fût-il à des milles de distance, sera pris de frissons. En outre, au moment où cette même lame plonge dans le feu le pauvre malheureux hurlera de douleur. Dans une course contre la montre, pour fixer avec justesse les longitudes, un docteur anglais torture ainsi un pauvre chien dans l'espoir d'enregistrer, d'où que se trouve son navire, le point vernal.

Le mélange toujours étonnant des croyances scientifiques et mythologiques, essentiel à la construction de nouveaux mondes, est le sujet du travail d'Alan Dunning et de Paul Woodrow. Ce processus de construction imaginaire, nécessaire à l'époque baroque à la poursuite du mystère des longitudes, est aujourd'hui revisité par le biais du projet interdisciplinaire *Le Cerveau d'Einstein/Einstein's Brain*.

*Le Cerveau d'Einstein* est un projet d'envergure à plusieurs volets; sa dernière manifestation, *Le Fourneau*, prit la forme d'une installation présentée au musée Glenbow lors de la dernière Biennale albertaine. L'enjeu de cette installation est d'interroger à travers un environnement immersif l'apport des processus neurologiques dans l'interface entre le corps, le cerveau et le monde. Les liens entre le monde physique et le cerveau sont ainsi expliqués par l'alliance instable de croyances scientifiques et mythologiques.

Le participant fait d'abord face à l'image agrandie et numérisée d'un feu crépitant. Ce dernier est projeté sur un écran géant (3,65 x 7,62 m) découpé en bandes d'un pouce de largeur. Le participant est invité à traverser l'écran; cette initiation par le feu débouche sur une salle sombre. Faisant écho à une réflexion de Barthes, Dunning et Woodrow installent au musée un modèle anatomique transparent d'une tête humaine.

Le cerveau d'Einstein est un objet mythique: paradoxalement, la plus grande intelligence forme l'image de la mécanique la mieux perfectionnée, l'homme trop puissant est séparé de la psychologie, introduit dans un monde de robots; on sait que dans les romans d'anticipation, les surhommes ont toujours quelque chose de réifié. Einstein aussi; on l'exprime communément par son cerveau, organe anthologique, véritable pièce de musée. («Le Cerveau d'Einstein», *Mythologies*, 1957)

Installée sur une petite table au milieu de la salle, ce «cerveau» est relié à un ordinateur. Sur la surface transparente du crâne se retrouvent cinquante-cinq commutateurs qui sont sensibles à la pression. Ces commutateurs correspondent aux trente-sept facultés mentales et morales répertoriées par les phrénologistes Franz Joseph Gall (1758-1828) et Johann Spurzheim (1776-1832). La phrénologie est l'étude du caractère, des facultés dominantes, d'après la forme du crâne. Le participant est appelé à s'engager activement dans l'élaboration de l'œuvre en tâtant la tête pour en examiner les bosses phrénologiques. Outre un commutateur lumineux et deux commutateurs audionumériques, ces derniers, dont plusieurs se répètent bilatéralement, activent une variété d'images séquentielles projetées sur écran géant. Cette rencontre n'est pas sans rappeler une autre image, évoquée par Barthes et reprise par Dunning et Woodrow, celle du savant étendu, la tête hérissée de fils électriques qui enregistrent les ondes de son cerveau pendant qu'on lui demande de penser à la relativité.

Cela dit, si le participant contrôle l'intervalle entre plusieurs séquences d'images, il n'en contrôle ni le montage ni le contenu. À la manière d'un situationniste, le participant dérive dans un monde d'images détournées. Les dérives de Guy Debord avaient pour but le dépaysement du participant dans l'espoir de transformer sa manière de penser/de voir la cité. Dunning et Woodrow proposent que l'expérience directe de la dérive ne se manifeste plus dans les rues mais dans le monde des images. Le participant navigue ainsi d'une bosse (commutateur) phrénologique à une autre avec la familiarité de celui qui navigue sur le réseau internet ou plus simplement devant le poste de télévision. Les dérives de Dunning et de Woodrow ont pour but le dépaysement du participant dans l'espoir de transformer sa manière de penser la pensée.



ALAN DUNNING ET PAUL WOODROW, **THE EINSTEIN'S BRAIN PROJECT**, 1999, INSTALLATION; PHOTO: GLENBOW MUSEUM, CALGARY.

Le montage des images est conçu comme l'équivalent de l'activité cérébrale. Une fois une séquence engagée, plutôt que d'enchaîner les images comme le feraient les silences entre les notes musicales, le montage les fait plutôt se heurter. Le montage est conçu comme un assemblage laborieux de la pensée qui montre le travail de liaison lui-même. Les artistes se sont intéressés aux dérangements du cerveau qu'ils comparent ingénieusement aux défaillances technologiques. Après avoir consulté plusieurs spécialistes de l'activité cérébrale (neurologie, biologie cellulaire), Dunning et Woodrow concluent, à l'instar de ceux-ci, que les processus de la pensée sont plus apparents lors de troubles ou blessures de l'organe cérébral. Une fonction cérébrale endommagée s'expose et attire l'attention. Le montage copie ces perturbations: images intermittentes, images aux bordures floues, images à la limite de la perception, images qui éblouissent, images envahissantes qui occupent tout l'écran, répétitions obsessives, retours raturés. Défilent ainsi, de manière incongrue: le petit livre rouge de Mao en spirale dans l'espace, des fragments de corps en gros plan, une manifestation politique (Russie, 1917), une éclipse de lune, l'abattage de la colonne Vendôme (Paris, 1871), une chandelle chancelante, une salle de musée (Galerie Nationale, Londres). Les images qui apparaissent devant le participant/patient semblent penser pour lui.

*Le Cerveau d'Einstein*, d'Alan Dunning et de Paul Woodrow, se déroule à une époque où les défaillances cérébrales et technologiques font chanceler les limites des univers familiers. Ces perturbations agissent comme la poudre de Sympathie, même à distance, elles permettent la construction de nouveaux mondes. *Le Cerveau d'Einstein* traite, entre autres, du lien entre le monde physique et le cerveau; un lien qui, par un heureux mélange de croyances scientifiques et mythologiques, a le pouvoir de faire souffrir ou de guérir à distance. Une affinité mystérieuse accorde toujours les atomes, de sorte que si quelqu'un traverse l'image d'un mur de flammes, celui-ci même sans le savoir se connaîtra un peu plus lui-même comme un autre. Par analogie, si cette même personne tâte une tête pour en examiner les bosses phrénologiques, elle découvrira le nadir du lieu; un théâtre d'anatomie où, sans crier gare, ce qui est, ce qui doit, et ce qui pourrait être prend, pour un instant, l'apparence d'un rêve partagé.

– Mireille Perron

# EVA BRANDL

**Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, November 15 – December 21**

Growing up with Faust instills a magical belief in a world as an open book whose every page explodes with alchemical possibilities. Inevitably the character of the reader, whether child or adult, takes on the role of a *speculative* or, better known today, an occultist. Eva Brandl's exhibition "Faust, *Extraits et autres spéculations*," presents a number of works from her *œuvre*, like translucent pages from "her book of speculations" which, as they are silently turned implode, averting the eyes from the gaze that informs about what art is to what art does.

Brandl's practice diverges from static considerations to thoughts about the dynamics of how objects work and how they are organized. Her practice has a counterpart in contemporary philosophical and scientific theories of evolution. The initial conception and preliminary realization of Brandl's objects and images occur independently of each other. In time the objects reveal themselves to her and she constructs dialogues between them. Her reflections successfully bridge the traditional belief in what has appeared to be irrefutable evidence of creative forethought (by design) and the more contemporary understanding in which creation has no inherent direction or purpose, and heritable links change randomly in respect to need.

It is just this need by which Brandl, through eloquently articulated speculations, draws the observer in with a complicity at the most personal and intimate level at which the question arises; how can a blind purpose and directionless process lead to a functioning organism, a functioning world?

In all of Brandl's production the answer to this question is given in the form of an echo or innate motion; the audience conspires to define the relationship of the objects and images like Aristotle's definition of the sword, not as the thing made out of steel, or metal, but by the movement it makes. Blind sight then is not what is lacking in the not-seeing, but that which is projected as its potential. For Brandl, Faust's speculations are exactly that.

*The blindman's spell* (1997), more than any other work in the exhibition, *directs* in understanding this movement or shift from image to object with its speculative existential character that has always marked Brandl's investigations. Presented like a theatrical stage suspended in a void, the image of a hooded, white-robed *sorcerer*, blindly pointing, stands precariously near the edge of a table amongst six balls. There is no sense of time or context for this spotlit table other than the stillness in its suspended moment. The bottom edge of the photographic image is arrested abruptly by a deep red, felt-covered plank. With an almost imperceptible shiver it absorbs the sound of the shift from the image to the real material world in which two wooden balls appear on a wooden bench. This kind of perceptual and conceptual displacement, underscores all of the elements in this exhibition.

For example, *le drame du savant* (1994) illuminates the potential nature of objects as in an ambulatory dream. An ensemble of archetypes of simple and direct signs juxtaposed on the gallery floor, speaks as a fragment of time in the form of a section of a spiral staircase. A wooden polyhedron clad in zinc can be seen as defining limits of space and a turned wooden cone covered in bronzed wax presents the paradoxical relation of the haptic and the untouchable or infinite. These three elements precipitate the drama of narrative making, of potential in both rupture and continuity, forsaking the sign for the enigmatic or elusive.

*Les errances* (1994) is a series of extended descending wooden tables that slide out of each other in the sweep of a curve. Here Brandl studies the minute shifts and slips in the potential of deep emotive experience. Stratas of geo-memory, whose fragments are torn from their syntax and whose assorted shapes of stone slabs are inscribed with marks, speak of their belonging erstwhile.



EVA BRANDL, THE BLINDMAN'S SPELL, 1998, DETAIL OF INSTALLATION; PHOTO: DENIS FARLEY, COURTESY THE ARTIST.

A large hand-sized brass sphere is (temporarily) located on the second to last protracted table. Its presence implores listening to its staccato like descent from one level to another and while, like memory, it rolls forward with centrifugal egocentric gravity, it is with an effort that it must be carried back, back as a way of tracing forward, retracing, the only link to continuity.

In *Interlude d'Hélène* (1994), a volume in cast iron takes on the double identity of cocoon and seed. Adjacent on an inclined table, in a state between rolling up and unrolling, a large black-and-white photograph bears the image of a solitary dried oak leaf floating in a large pictorial void. Touched with a fathomless sense of abandonment and disequilibrium, there is a call to stand witness to the yielding of the seeds' provenance to the primal current. While all of Brandl's works are imbued with the simultaneity of corporal-physical material presence and potential, they are also always moving between the object's apparition and dissolution.

Brandl never lets us forget the body's capacity for empathy. The presence of movement mimics the body's falling and rising, the holding on and the letting go of emotive breathing. In the most recent ensemble, *eaux d'artifice* (1998), two large, black-and-white photographs are draped over tall vertical supports representing two lexical items. The photo on the right presents a pair of legs cut off by its frame just above the knees, seemingly hanging without support in a black infinite field paradoxically simulating the sensation of ascension. The photo on the right is of a hand and part of an arm suspended also in darkness; however, it falls with all the weight, desire and gravity of reaching. Both legs and arm are covered in what appears to be white petals or weeping, flaking scars which either cling to or depart the limb's derma. Accompanying this diptych is a cone/well shaped volume whose tactile and skin-like top surface is indented with ball-like scoops. It is as though by complete chance the origin of the

blind man's wooden spheres are discovered.

This corpus of elements transubstantiates the body's empathy with the collective works' suspended meanings, where movements are choreographed in formal resonance, exact in their conception, precise in their execution and clear in their position. The power of this exhibition brings home not only human vulnerability but also a sense of perceptual and conceptual transparency which reverberates with painful abandonment to change. In both ego- and allocentric relationship to existence, Brandl sensitizes her audience through openness to the subsonic and ambisonic whispers of emotive shifts and rifts whose fragments of memory are recorded and time desperately fuses.

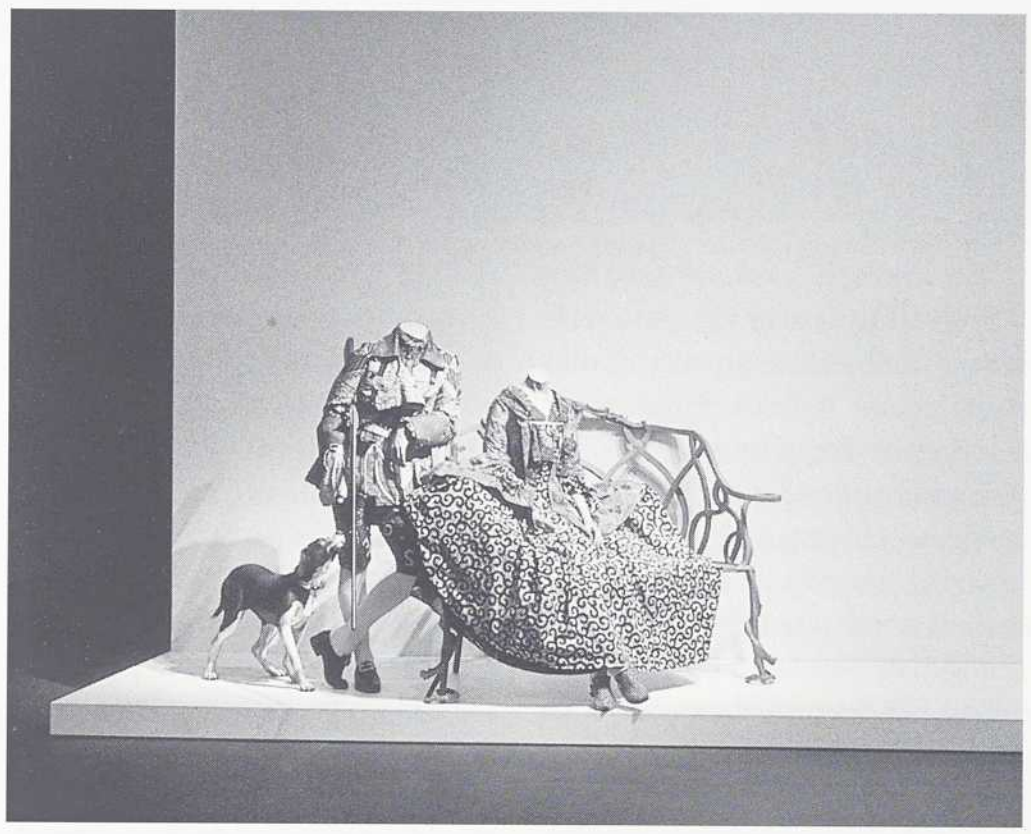
– YVONNE LAMMERICH

## CROSSINGS

**National Gallery of Canada, Ottawa, August 7 – November 1**

The Cuban ethnologist Fernando Ortiz uses the word *sincretismo* to refer to the concept where two or more cultural grounds mesh to produce another entity. While the cultural grounds in "Crossings" synchronize in the sense of coexisting, there is little sense of facile cooperation between them. This is precisely the strength of the exhibition as it derives a charged energy from necessary abstruseness as a result of failed authenticity. The "crossings" represented by these fifteen artists are, as curator Diana Nemiroff suggests in the catalogue, "locale-creating bridge[s] in a contemporary world of shifting frontiers and entangled identities" (p. 39). Although new locales might be created through these works, they are far from essentialist manifestations of home, origin or place. While most of these artists are living and working in a place other than their place of birth (for example, Cai Guo-Qiang's move from China to New York, Carlos Capelán's move from Uruguay to Sweden and Costa Rica, and Vong Phaophanit's move from Laos to London), the "crossings" in this show are far more complex than a shift between two points.

Artist María Magdalena Campos-Pons states that in her recent work she has "intended to build a bridge to Cuba" and to her family (*Third Text* #43, 1998, p. 38). This does not mean that she will ever reach the Cuba that she once knew, but will metaphorically reconstruct a multitude of "Cubas" in her works that are so saturated with memory. In *Spoken Softly with Mama* (1998) from the series *History of People Who Were Not Heroes*, Campos-Pons creates a portrait of women in her family by representing the objects associated with their daily tasks as domestic workers. The delicate glass irons and silk-covered "ironing-boards" build "bridges" not only to her family and her ancestors who were once enslaved, but are monuments of fragility that honour the fortitude of numerous women in Cuba and Africa, giving voice to those excluded from "official" history. Videos of fragmented narratives are projected onto three of the "ironing-boards" in front of the viewer, as well as onto three piles of folded shirts behind the viewer, thus enveloping her or him in the space. The presence of the body in these videos is pertinent, as it is subtly informed by the performative traditions of Yoruba culture and *santería* rituals, where the body espouses enormous power simply by being in a space. The space that Campos-Pons creates is the *in-between*, a space between territory, home and languages, between culture, spirituality and self.



YINKA SHONIBARE, MR. AND MRS. ANDREWS WITHOUT THEIR HEADS, 1998, WAX-PRINT COTTON COSTUMES ON HEADLESS MANNEQUINS, DOG MANNEQUIN, BENCH, GUN; PHOTO: COURTESY THE NATIONAL GALLERY OF CANADA.

Another artist in "Crossings" who radically embodies the *in-between* is Yinka Shonibare whose work *Mr. and Mrs. Andrews without Their Heads* (1998) destabilizes the notion of origin as he humorously decapitates the imperialist lust for power. This installation depicts the Mr. and Mrs. Andrews of Thomas Gainsborough's eighteenth-century portrait, a newlywed couple who, in a posture of artifice, lavishly display their wealth and status as British landowners. The abounding landscape in the painting, foregrounded by sheaves of corn that symbolize abundance and fertility, silences the knowledge that such land ownership benefited enormously from imperialism and the slave trade. However, in Shonibare's three-dimensional version of this portrait, a vast emptiness embraces the couple that now poses upon a white platform, emphasizing the performative construction of portraiture as well the constructed nature of social status itself. In both portraits Mr. Andrews clasps his gun at his side, which in Gainsborough's time alluded to social prominence as only those of a certain status were allowed to shoot game. Shonibare's multiple gestures of cultural, racial and economic *traversia*, lead the viewer on a wild goose chase in search of a non-existent origin. The British period costumes now sewn from "African" printed cloth, disrupt authenticity when one realizes that such cloth was typically exported from Indonesia by Dutch colonists, manufactured in Manchester, sent to Africa and then re-imported to Britain as an authentic African commodity. This time the Andrews masquerade as "racially other" with synthetically darkened skin. Just as Shonibare unsettles the authenticity of African fabric, so he radically ruptures the authenticity of race itself.

While the landscape, or lack thereof, plays a significant role in *Mr. and Mrs. Andrews without Their Heads*, it is used in Jin-me Yoon's photographic installation *A Group of Sixty-Seven* (1996) to question the constructed notion of a shared Canadian identity and national posture. Two large grids of photographs allude to the Group of Seven, which represents the epitome of land in confluence with national identity. Yoon has photographed sixty-seven members of the Korean community in Vancouver posing in front of a Lawren Harris landscape, and facing backwards in front of an Emily Carr painting, metaphorically turning their backs on a constructed Canadian nationalism. However, the arrangement of each person within the two grids implies that the community as a whole has turned its back, as the individuals' positions in relation to each other are mirrored in the subsequent grid. *A Group of Sixty-Seven* also alludes to Canada's independence of 1867, as well as the 1967 easing of immigration restrictions imposed on Asians. Just as Yoon questions a single ref-

erent in "Canadian identity," so she questions a single referent in "Asian identity" or "Korean identity." Instead, she allows a criss-crossing of layers to lead the viewer through a deliberately contradictory space that is simultaneously cultural and transcultural, national and transnational, but where authenticity is never more than simulation.

In all of the installations in "Crossings," a Heideggarian bridge is built from one culture to another and from one nation to another. As the viewer crosses these bridges, it becomes evident that each locale that one might leave or arrive at is newly constructed in the very act of crossing.

– RUTH KERKHAM

## REALITIES

**Ydessa Hendeles Foundation, Toronto, June 6, 1998 – March 2000**

"Realities" is a theatrical exhibition that results from a series of disturbing juxtapositions. Over half the work is photography: Diane Arbus, Lewis Hine, André Kertész, as well as an extensive selection of nineteenth-century *cartes-de-visite* and cabinet photographs. Along with three contemporary installations (works by Robert Gober, Sandra Meigs and Pipilotti Rist) the exhibition spans nearly a century and a half, and merges contemporary and historical work without making recourse to distinct issues or lines of influence. "Realities" seems to deny linear progression in favour of a different model of temporality: an elliptical narrative punctuated by ruptures or returns.

André Kertész's distortion photos, portraits of Carlo Rim from 1929, announce the exhibition. Though Rim appears in many shapes, distended, elongated or flattened, the series remains a study of one individual. The other photographic selections, however, all point to the distanced, ethnographic fervor for framing and classifying a dizzying range of folk who, for various reasons, landed up in the utopia that was America. Despite Lewis Hine's desire to represent the under-represented or victimized during the first decades of this century, his photographs of child laborers and immigrants took on an insidious cast after a hundred odd *cartes-de-visite*: a mixed selection of largely anonymous giants, dwarfs and other curiosities of the late nineteenth century. Those identified included a pair of Italian midget brothers, a Burmese pigmy, and America's home-grown Chauncey Morlan, Indiana's Fat Boy.

These photographs set up an historical backdrop, a catalogue of the other in aberrant and exotic guises. In this context, the contemporary installations equally seem to demonstrate a fascination with deviance. But there's one major difference. Where the photographs locate the monstrous squarely in a whole range of bodies other than the one behind the camera, the contemporary work, by contrast, seems to intimate that the anxiety once reserved for the other now resides closer to home.

Sandra Meigs' *Western Gothic* (1984) resembled, from the exterior, a mini-museum or small theme park of the do-it-yourself variety. A simple peg-board structure joining two corridors housed Meigs' series of charcoal drawings. The "Corridor of Paleontology" and "The Corridor of Dreams" each presented two successive histories: one quasi-scientific, the other, quasi-personal. And as connected corridors might suggest, these histories are, incidentally, one and the same: paleontology and psychoanalysis both attempt to analyze buried matter. *Western Gothic* evoked a garish roadside attraction, a novelty tourist museum well suited to family viewing. In representing the extinction of ancient life forms, *Western Gothic* reads like an origin story, an Œdipal narrative in which father must be killed (time and again). However, Meigs' spin on the old yarn features a castrating daughter and a shape-shifting father (a peeping Tom who appears in far too many guises). One day, when the girl-child makes a small mistake, Daddy loses his head.

In Pipilotti Rist's *Ever is Over All* (1997), two video sequences projected into the gallery's back corner converge like asymmetrical leaves of an oversized story book. The first sequence, which flows around the back corner of the room, is that of a long-stemmed exotic flower, a hot poker, that sways the breeze. The second sequence has the makings of a feminine hygiene advertisement: it features a gleeful, independent young woman in a flowing, blue dress. But the setting (inner city) and the action (window smashing) are, of course, all wrong. Though *Ever is Over All* clearly derives its motifs from contemporary pop culture, it also recalls an earlier modernist fascination with exoticism and violence, what Martin Jay refers to as an æsthetic willingness to forget the victim, so long as the gesture is beautiful. Both Meigs and Rist present violent fairy tale worlds in which the position of the Law is jumbled and rearranged. In Rist's video the cop is not just any cop, but a handsome young lady who, upon witnessing the intermittent mayhem carried out by the protagonist, not only smirks approvingly, but salutes the rabble-rouser in the powder blue dress. Similarly the destructive actions of Meigs' girl-child (patricide by decapitation) slip by, comically, without repercussion.

Diane Arbus' *Young Teenager with Baseball Bat* (1962), a photograph of an androgynous teen standing defiantly midst a city street poised to destroy anything in her path, prefaces the audacity of Rist's video. In the context of Arbus' *œuvre* this photograph presents gender dysphoria as yet one more freakish mistake brought on by modernity. The matter-of-fact tone of Arbus' titles ensures the anonymity of her subjects, and not one is actually named, *e.g.*, *Backwards Man in his Hotel Room* (1961) or *Russian Midget Friends in a Living Room, 100th St., N.Y.C.* (1963). As descriptive phrases the titles seem slightly more absurd than their referents. They somehow manage to empirically describe each photograph's contents while eluding the real, thus heightening the fictional dimensions of the documentary process.

Though separated by nearly a century, Arbus' oddballs seemed to share an affinity with the subjects of the nineteenth-century American cabinet photographs. Read in conjunction, these collections cancel out the contemporary shock value or pathetic gall of Jerry Springer's circus for television, the



PIPILOTTI RIST, **EVER IS OVER ALL**, 1997, VIDEO STILL;
PHOTO: COURTESY YDESSA HENDELES FOUNDATION.

stage upon which America's malfunctioning deviants of all shapes are offered up for judgment. On the whole, "Realities" brings an archeological dimension to latent baroque tendencies at work in the American imaginary. With emphasis on the plural, "Realities" can perhaps be seen as a well-timed rejoinder to the current fetishization of autobiographical work that uses the camera to stake claims to direct, unmediated experience, stressing, once again, the tangled play between the representational and real.

– LEE RODNEY

## YVONNE SINGER

**The Red Head Gallery, Toronto, November 4 – 28**



YVONNE SINGER, **THE VEILED ROOM**, 1998, INSTALLATION VIEW;
PHOTO: ISAAC APPLEBAUM, COURTESY THE ARTIST.

The incorporation of time-based media into installation is by now a familiar tactic in art addressing issues of memory and identity. Within the *mise-en-scène* established by installation components, both the archival capacity of video and film and the narcissistic function of the luminous screen support a reviewing of the past and investigations of "self" and "other." It is this strategy that Yvonne Singer adopts in *The Veiled Room* (1998), where a "home movie" transferred onto video suggestively positions her family history in relation to the historical context of Weimar Germany.

Walls of sheer white curtains mark out the triangular space of *The Veiled Room*. These veils are suspended in two layers with entry through a parting on one side. Viewed from inside, the exterior layer is printed with twenty-one pages of Sigmund Freud's writings selected from English and German versions of the *Standard Edition*. In front of this grid of texts is an interior layer of names printed in German gothic script, names synonymous with the intellectual patrimony of German culture (Goethe, Nietzsche, Wagner) and with the turbulence of the Weimar period (politicians, artists, philosophers, writers, scientists and social theorists). The forty-six names are arranged in alphabetical order, a roll-call of the famous – Alfred Adler, Bertolt Brecht, Albert Einstein, Hindenberg, Hitler, Wassily Kandinsky – and the more recently revived, Walter Benjamin and Charlotte Salomon.

The artist's statement tells us that these names are a personal, idiosyncratic selection representative of Germany's first democracy, the Weimar Republic, established in 1918 and dismantled in 1933 when Hitler was appointed Chancellor. Art historically it is a period commensurate with the modernism of the Bauhaus, first established in Weimar, which is where Singer's installation was originally exhibited. The legacy of the Weimar Republic as a time of great cultural innovation was secured by the mass emigration of intellectuals that attended its collapse. The failure of Weimar democracy to forestall the ascendancy of fascism and the genocidal plans of Hitler's Nazi party precipitated both a world war and the Holocaust. So the spectre of historical catastrophe and exile, and the fate of European Jewry, surfaces alongside the names in Singer's personal pantheon, printed in *fraktur* font, a script so indelibly linked to the frenzied nationalism of Nazi Germany that its use, Sander Gilman tells us, was reserved like park benches for Aryans only.

At the apex of the triangle a video monitor, positioned on the floor, features a single scene in continuous replay – a love scene, performed for the camera by an attractive young couple whose fashionable attire dates the original film clip to the early 1950s. The setting appears to be a summer seaside location. The lovers stand on either side of a set of stairs leading down through a concrete breakwater. As they approach each other with arms outstretched, the man appears to stumble and begins to fall down the stairs, catches himself and then, faltering, turns to the woman. They smile, embrace, kiss. The exaggerated style of acting verges on slapstick, so it is not clear whether the man is clowning around or actually suffering an accident, incurring an injury. However one reads intentionality into this dramatic narrative, the averted catastrophe is followed by the happy ending.

In the video there is no voice-over, no music, to supplement the visual. The scene unfolds again and again in silence like a screen memory. Nor is there anything to identify the lovers as the artist's parents, a connection that can only be surmised from the vintage of the film, and through recourse to Singer's selection of Freud's writings.

Excerpts from *Civilization and its Discontents* and *Short Account of Psychoanalysis* underscore the primacy of the Œdipus Complex in Freud's account of the subject, that is, the importance in adult mental life of the emotional relationship of the child to the parents. Freud famously argued that civilization is founded upon the conflict within these very family relations, the prevailing of the reality principle over the pleasure principle, that keeps the expression of love and aggression in check, in accordance with the prohibition of the father. All of Singer's texts touch upon this central tenet of the Œdipal triangle: *The Ego and the Id*, "Infantile Genital Organization," "Anatomical Sex Distinction," and the frontispiece of *The Interpretation of Dreams*, all refer back to the triangular structure of the installation and to the boundary of the veils as marking both a psychic interiority and a corporeal one. The latter is suggested by the German text *Das Ich und das Es* in which Freud conceives the Ego as a function of touch and body perception, most acutely the body in pain, which provides both new knowledge of the body and the model for self-representation in art. Finally in "The Goethe Prize" Freud interrogates the desire to know the artist's biography

as a means of understanding the art. He claims that psychoanalysis can "demonstrate new connecting threads. . . between the instinctual endowments, the experiences and the works of an artist."

Much as Freud's science of psychoanalysis mapped a topography of the unconscious, the printed grid of texts lends definition to the surface of the semi-transparent veil, and suggests an underlying structure of connecting threads, through which to assimilate the names printed on the interior layer. Yet the significance of these texts in deciphering the mute image of the video remains elusive, beyond recasting the love scene as "family romance," hence, aligning the position of the spectator with that of the child/artist. We are confronted with the failure of representation to return the gaze, to ensure a coherent identity. More disconcerting, however, are the questions that arise given the proximity of the Weimar legacy. Are we to deduce from their appearance that these lovers are Europeans? Jews? Precisely what would we look for? How would we know? Is this the truth of the text, or a detour? There is, after all, a happy ending. Singer's strategy is the inverse of Adrian Piper's video installation *Cornered* (1988) where the artist's direct address confronts the spectator with the "truth" of her black heritage, producing quite another kind of discomfort. In Singer's installation, the veil that would reveal the trauma marks the boundary of the work and of our understanding.

– CHRISTINE CONLEY

## EUAN MACDONALD

**Centennial Gallery, Oakville, December 18 – February 7**

The installation of Euan Macdonald's installation of drawings and paintings was supplemented by three single-shot, looped videos. Or rather, Macdonald's presentation of his videotapes was surrounded by a series of cartoon-like drawings and minimalist paintings. Within one exhibition of work, you could hardly ask for a greater contrast of medium – or of value associated with each – the currency of video and its spectacle status overwhelming the capacities or appeal of the traditional medium of drawing (or painting). Hence, the ambivalence of association or issue of hierarchy proposed above.

Yet, in this exhibition, drawing and video complement each other, not, however, because of any truth to medium, one being able to depict what the other cannot. Rather, the two are in dialogue in the installation, and this dialogue is set in motion by the viewer. Drawing and video enter each other's orbit, so to speak, with a subtle push-pull, more than a violent attraction and repulsion (although they represent opposing states), that torques each medium at a different pitch of rotation. Each medium seems keyed to a different speed, and not necessarily one associated with it. The buzz around video is reduced to a monotone, whereas drawing displays a bejewelled vitality. But as in any elliptical orbit, to choose this figure, the travelling object speeds up or slows down depending on its trajectory, so in the end we find that this contrast of velocity actually is enacted not only between the two media but within each as a countermotion.

Take Macdonald's one-note videos. Almost nothing happens in them. An action is sustained, then repeated in the looping of the tape. In the earliest, *Interval* (1997), two directions of multi-lane traffic pass through the frame, the vehicles' passage determined by density or the rhythm of off-screen traffic lights. In the breaks between traffic, the shadows of two royal palms, which had been visible all along, but broken in the traffic's pattern, attract our notice on the blank screen. Traffic and shadows are phenomena we register but don't necessarily pay attention to, shadows even less so, being an absence of light only, and at an opposite extreme from traffic's impact and force of velocity. Here, in intervals, the shadows' images dominate the screen. The palms sway langourously, like slow metronomes, lulling us in their shadows' rhythm. There is no force of rupture here, as if beneath the pavement were the beach. Rather, the palms present a counterpoint to that of the traffic: their shadows almost seem to bounce off the pavement from the depth of the screen back towards us instigating another temporal rhythm. That *Interval* is composed of a crane shot helps to place the viewer above the "action," distanced but entranced.



EUAN MACDONALD, INTERVAL, 1997, VIDEO STILL; PHOTO: COURTESY ROBERT BIRCH GALLERY.

In *Two Planes* (1997), we gaze up through the camera to follow the slow path of two passenger jets flying in tandem; rather, one plane has been computer duped to achieve the effect. The hand-held camera traces the meandering manoeuvres of the planes against a pure blue sky and records the low rumble of the planes' engines. But as we stand in front of the monitor in the gallery, we slowly register the sound of crickets at our feet – actually at the cameraman's feet. Because of our focus on the central visual image, we hear the drone associated with it. Now the audio track splits our attention between the near and the far, and thereby disconnects the senses of the eye and the ear. So doing, the track returns us to our bodies and secures us in our place. Our senses now dissociated, we once more turn our gaze to survey that uncanny image of the nearly conjoined planes, *forever* aloft and aloof.

*Brakestand*'s title describes itself: with brakes on, a driver spins the wheels of his dilapidated BMW, going nowhere fast, like a pathetic cartoon bandit. This succinct video from 1998 runs contrary for a wearying fifteen minutes thanks to computer looping. Entropy is rigged; the artist plays god digitally with nature. But to what end? Because of the computer looping in all these tapes, the start of a shot, its "narrative" origin, is lost. Except in *Brakestand*, although one could miss it, if you entered this unvarying videotape other than at the first second. The car starts, and the brakestand persists, impossibly long. This entropic persistence, which also structured Macdonald's earlier videotape, *Ball*, has now to

be compared to what happens in his drawings, and to the states they exemplify.

If the videotapes are one elliptical foci for the viewer, the drawings are another, and the viewer is thrown along an orbit slackening speed to focus on the interiors of individual drawings. (Slackening of speed and slackening of focus are in an inverse ratio in this exhibition.) The drawings are of two orders and emphasis in the exhibition. There are cartoon drawings of palm shadows passing over prone bodies. Then there are a series of drawings of fictional city plans, except these are cartoons too, like Saul Steinberg drawings or Situationist city plans turned back on themselves. These plans are anything but ordered, as they seem internally to convulse, or, unhinged from any grounding, to spin off into space.

Neither drawing nor video imply stable states. If the plan drawings suggest a rationality out of control, the videotapes assert an entropic outcome to it all. But since that entropy is rigged, the artist has cheated, and what he presents instead is an artificial state achieved through images of the real distended in time. The viewer participates in this state in his or her own time. The chaos of drawing, the entropy of video, so opposed seemingly to the essence of their genres, entrap the viewer in their circuit.

– PHILIP MONK

## INSIDE OUT: NEW CHINESE ART

**Asia Society and P.S.1 Contemporary Art Center, New York, September 15 – January 3**
**San Francisco Museum of Modern Art and the Asian Art Museum of San Francisco, February 26 – June 1**

A satire on the political accoutrements of the Cultural Revolution (1966-1976), Wu Shan Zhuan's installation *Red Humor*, shown in Hangzhou in 1986, consists of a room plastered from top to bottom with dazibao, large hand-painted posters notorious for naming friends and family members as "counter-revolutionaries." A closer reading of the Chinese texts, however, reveals an assortment of political slogans from the eras of both Mao and Deng Xiaoping as well as random excerpts from classical poetry, Buddhist scripture, current newspaper ads, medical handbooks, and jokes. Four large characters on the floor read: "No one talks about it" (*Wu ren shuo dao*). A daring comment on freedom of speech in China? Perhaps, but twelve years later, this installation, recreated in New York as part of the exhibition "Inside Out: New Chinese Art," takes on new meanings for a Western audience. Obviously political but also portable, adaptable, and easy to assemble, this work, like others in the exhibition, could just as well be about the current commodification of China's so-called "dissident art." (Though not all Chinese avant-garde art is dissident, it is commonly promoted as such since the label generates a certain cachet on the international art market.)



WU SHAN ZHUAN, RED HUMOR, 1986, INSTALLATION WITH WORKS ON PAPER; PHOTO: COURTESY SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART.

"Inside Out" is the first major survey exhibition of Chinese contemporary art mounted in the U.S. Making its debut appearance in New York at two venues, the exhibition brings together over eighty works spanning from 1985 to 1998 in all media, plus performances, by fifty-eight artists from mainland China, Taiwan, Hong Kong and the Chinese diaspora. Although head curator Gao Minglu espoused a loosely defined theory of "Trans-Chineseness" to frame "Inside Out," the works are arranged nonetheless according to eight regionally specific themes. Consequently, for reasons of geography, no doubt, art from Hong Kong and Taiwan is presented essentially in terms of two respective themes: "Moment in Transition" (referring to the 1997 return of Hong Kong to Chinese rule) and "Nativism and Cultural Identity," the latter exemplified by the supernatural figurative paintings of Hou Chun-ming and Huang Chih-yang. The specificity of these topics, however, unfortunately precluded a wider perspective on the art from these two regions. Moreover, the ambiguous if not imagined relationship to the mainland of many of the works from Taiwan and Hong Kong (as in Danny Ning Tsun Yung's ironic 1994 work *Gifts from China*), as well as those by artists who have emigrated from China since the late eighties, makes the transnational framing of the exhibition somewhat perfunctory.

Chronologically speaking, "Inside Out" began at the Asia Society with experimental art from the mainland such as that of the 1985 movement, or New Wave, as well as the Cynical Realist works of Fang Lijun and Zhang Xiaogang and the now classic Political Pop paintings of Wang Guangyi. Evident here is the stylistic influence of various Western art traditions, such as Surrealism and Pop Art, introduced to the mainland only after the death of Mao in 1976.

Amidst the rest of the collection over at P.S.1 was the section on performance art in China represented mostly by photo documentation. Striking pieces include Song Dong's efforts to rubber stamp the flowing waters of Tibet's Lhasa River, Ma Liuming's gender-bending performances in drag, and the sensational body art of Zhang Huan such as *12 Square Meters* (1994) in which the artist, covered in honey, sat naked for three hours in a public toilet in Beijing while flies crawled all over his body. For the world premiere of *Ice Bed* (1998), performed at P.S.1, Zhang lay naked and face down on blocks of ice placed on a traditional Chinese bed for an hour as if trying to melt away the tensions between traditional and contemporary Chinese culture.

Although performance art first appeared on the mainland in the mid-eighties, of late it has largely gone underground or moved into apartments. But this is not to be confused with the works in the section entitled "Apartment Art," a label for underground art made and exhibited in artists' homes in China since the early nineties. These works, such as Liu Xiangdong's ephemeral installation of mosquito coils and water, are typically modest in scale, targeted to a small peer audience, and composed of easily obtainable domestic materials. Finally, they are for the most part non-commercial until, of course, they get to New York.

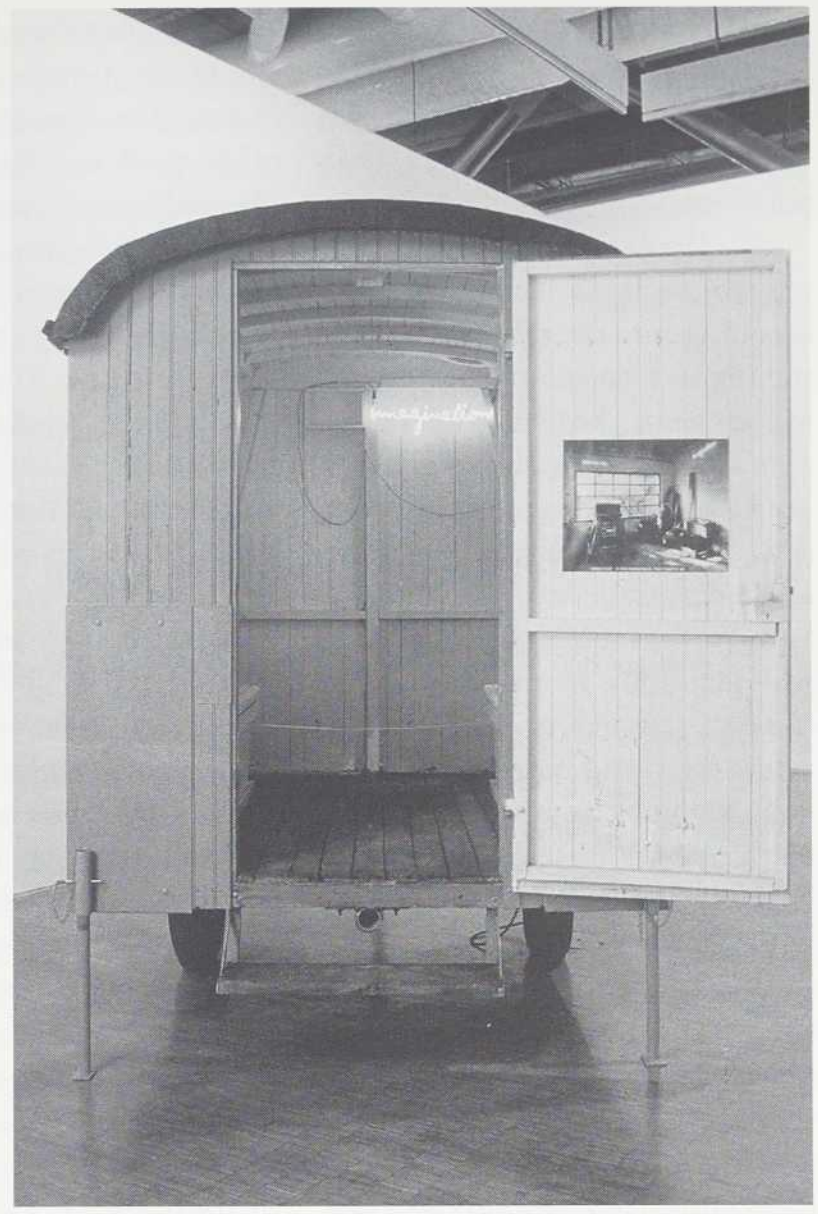
Interesting to note is the large number of artists who use language and all its trappings as part of their æsthetic strategy. New York-based artists Xu Bing and Gu Wenda, for example, both seek to deconstruct the very linguistic systems that are often the source of tension and misunderstanding between different cultures. The hand-printed tomes in Xu's widely-acclaimed *Book from the Sky* (1987-91) (which appear to contain authentic Chinese words but are actually filled with thousands of pseudo-characters completely made-up by the artist) and the invented Chinese ideograms, Roman alphabets and Arabic and Hindi scripts

of Gu's *United Nations Series: Temple of Heaven (China Monument)* (1998) (huge scrims woven out of human hair which form a tented paradise) create unintelligible if not transcendental conditions that put all readers on equal footing with one another, so (as) to speak.

Ultimately, where the exhibition disappoints is in the low representation of women artists. Only two are from the mainland, Apartment artists Lin Tian-miao and Yin Xiuzhen, while, with the exception of Phoebe Man from Hong Kong, all the others (Chen Hui-chiao, Wu Mali, and Yuan Jai) are from Taiwan. Although, admittedly, only a small number of women artists in China work in avant-garde media, the absence of prominent figures from the diaspora is conspicuous. Moreover, the majority of the works by women artists – such as Lin's twine-wrapped kitchen utensils, Yin's giant knitted *Woolen Sweaters* (1995), and Chen's roses studded with acupuncture needles – are inseparable from domesticity and involve materials or activities (handiwork, threading, knitting) that are stereotypically associated with women's traditional roles and identities.

In sum, "Inside Out" offers an encyclopedic survey of Chinese contemporary art, but it also raises, through omissions and tensions, critical questions on issues such as globalization, transnationalism, language and gender that surround and ultimately affect the reception and production of Chinese contemporary art today.

– Alice Ming Wai Jim



ROBERT FILLIOU, **PERMANENT CREATION TOOL SHED**, 1969-84, MOBILE TOOL-SHED, NEON AND MIXED MEDIA, 2.8 X 4.2 X 2.2 M; PHOTO: COURTESY GUGGENHEIM MUSEUM SOHO.

## PREMISES: INVESTED SPACES IN VISUAL ARTS, ARCHITECTURE AND DESIGN FROM FRANCE, 1958-1998

**Guggenheim Museum Soho, New York, October 14 – January 10**

In what is likely the most famous single image produced by the French avant-garde, a photograph of Yves Klein, entitled *Leap into the Void*, shows him flinging himself into the air from a second-story mansarde roof in a suburb of Paris. It is an arresting image – Klein is horizontal, his arms extended in a free fall, with no visible support to keep him from harm – dating from October 1960, and it defines the mixture of intellectual theory, theatrical panache and physical mystery associated with French progressive art for forty years now.

Klein's famous diving performance was not only a metaphysical statement, it was an attempt to organize and humanize space in a material sense – if only for a moment. "Premises," the vastly ambitious but problematic show, also tried to put a signature on the complex, sometimes uneven, contemporary art, architecture and design made in France. For a New York viewer, the most immediately salient aspect of the show was its theoretical bent – the intellectualism behind much of the imagery contrasts with the Pop-leaning, experientially and materially oriented work issuing from America's art capital.

For that reason, it seems inevitable that the show would be experienced at a bit of a remove; it didn't help that the installation felt unnecessarily complex and deliberately inaccessible. Clearly, the premise of "Premises" was to have the audience move through a postmodern, theoretical anarchy characterized by physical disorientation – one more or less rebounded from one exhibit to another. Before even entering the museum, the viewer was confronted by Thomas Hirschorn's massively disorganized installation, *CD – Very Derived Products* (1998), which spilled out from the museum's bookstore. Hirschorn's environment, a funky, stylized and marvelously disorganized presentation of the detritus of the late twentieth-century world market, included handwritten missives and a huge Rolex watch made of tinfoil (anything to humanize the machinations of capital!). The piece performed a comic transformation of the crass boutique arrangement of art trinkets viewers are confronted with, in the Guggenheim store, before making their way to the galleries. The installation recalls Arman's gatherings of industrial materials; interestingly, Arman's accumulations in *Le Plein (Full-up)* (1960), shown at Galerie Iris Clert in Paris, constituted a smart response to Klein's intervention *Le Vide*, done two years before at the same gallery. Klein removed all objects from the space and painted it white; he said that this effort and other interventions with the same title had more to do with an "architecture of air" – a physically realized, limited emptiness – than with metaphysical grandeur.

By contrast, "Premises," a show heavily demonstrative of curatorial planning, wanted both its objects and their context closely scrutinized. As an extended metaphor, the show's title, with its intimations of landed property and abstract argument, looked to merge discourse and space by virtue of eroticized intellect. Both the standout and most evidently weak examples in the exhibition did exactly that. Louise Bourgeois' *Passage Dangereux (Dangerous Passage)* (1997), a large multimedia construction, reenacted powerful if familiar terrain – the presentation of a macabre, but also darkly funny, sexualized theater of memory. Her interconnecting chambers of steel mesh contain old chairs, bottles of Shalimar, a plastic sphere with bones, etc. At once distraught and sharply knowing, the piece fashions a private anti-world, based on personal memory, in loving argument with desire and yearning.

Such elegance was not always present in the exhibition, however. Jean-Luc Vilmouth's *Bar Séduire (Seduction Bar)* (1997), an installation of video monitors on organically shaped tables, occupied the area beyond the museum shop on the first floor. In each monitor, a different person, ranging from a beautiful woman to an elderly man, seductively addressed the viewer, who could pick and choose his or her amour of the moment. But as a piece of conceptual design, or eroticized space, *Bar Séduire* fell flat, its sociologically justified coyness neither sexually enticing nor politically engaged. In New York, where the art, for better or worse, does not

regularly turn to critical theory for guidance, the kind of social rationalization accompanying a piece like Vilmouth's can feel tangential, even pointless.

*The Hotel* (1983), Sophie Calle's photographic documentary of her snooping into the effects of guests staying in a hotel room, attempts to personalize the French interest in a contextualized understanding of art. Hired in 1981 for a three-week period as a chambermaid at a hotel in Venice, Calle went in each day and photographed what she saw while cleaning rooms. Each work in the sequence is devoted to a single room and consists of a diptych: above, a colour photograph of the bed, beneath which are notes on what was found in the room; and below, a series of black-and-white photographs recording the space's contents. Calle's intimacies are disconcerting because they eroticize belongings, and by implication, feeling; and yet the photos' display is arbitrary and impersonal, making viewers feel as though they, like Calle, have gone too far.

Other works, such as Alain Sechas' mordant sculpture installation *Professor Suicide* (1995), in which a balloon-headed professor teaches five young pupils how to kill themselves, by showing a video in which a figure, very much like himself, removes himself from existence by pricking his head with a pin, bring a cartoon witnessing to what wistfully might be described as a moral abyss. One says "wistfully" because the video deliberately trivializes an absolute response to contemporary life, which is characterized not by public suffering but by alienated ennui – this isn't life during wartime. In that sense, perhaps one is really better off plotting a land of pure irony – as Bertrand Lavier does in his *Walt Disney Productions*, a series begun in 1984. Lavier's photographs and polyester-resin sculptures, wonderfully – and deliberately – dated in appearance, are based on the modern art images in a 1947 Mickey Mouse cartoon, in which the cheerful rodent debates the merits of abstract art with Minnie.

The point in a show like this is not what has been done, but what might have been done, given the very real, very French insights into the interaction between art and money. The coy elegance of much of the work in "Premises" looked like, well, coy elegance here in New York, where brute ambition, in finance and in image-making, tends to impersonalize rather than abstract intention. There is not space in this review to address the architecture in the show, but Jean Nouvel's *Institut du Monde Arabe* (1981-87), with its marvelous southern wall of double-pane, light-sensitive glass panels, may address political concerns more effectively than any single fine artist's output could. Perhaps modernism isn't so dead an issue in architecture, where public needs genuinely influence artistic form – witness the classic forms of Christian de Portzamparc's *Les Hautes Formes Housing Project* (1975-79) in Paris, where elegance, in the form of buildings, proves memorable.

Robert Filliou's *Permanent Creation Tool Shed* (1969-84), a mobile shed transformed into a monastic cell for ideation, graces the cover of the ponderous catalogue accompanying the show. Inside are two words lit in neon: *imagination* and *innocence*. The shed is a movable site, carrying within, as physical objects, nouns celebrating mind and intention. It's a wonderful piece because it does in fact construct premises that bridge physical and metaphysical states. The exhibition "Premises" was less successful because it occluded rather than clarified relations between mental and physical space. It wasn't that the metaphor was wrong, but rather that it was presented in disarray. Disordered states may well form the climate in which images are made today, but, even so, the context can't be made to speak entirely for the work.

– JONATHAN GOODMAN

## ISSEY MIYAKE: MAKING THINGS

**Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, October 13 – January 17**

Working within set boundaries is not something Japanese designer Issey Miyake can do. In the world of fashion, his name is synonymous with being on the margins – hovering precariously between artistic license and commercial success, being recognized as a household name and respected as a "designer's designer," transplanting Eastern traditions or infused with Western modernity. Through his inevitable fluctuations of style Miyake's modus operandi remains steadfast. "Making Things" testified to the breadth of his artistic production through the consistency with which Miyake operates on the cutting edge.

While many artists try elevating fashion to the perceived status of fine art, "Making Things" professed nothing more than what its title implied. Spanning the designer's career to date, the exhibit shied away from the staid prescriptive of the retrospective. Instead, Miyake's practice filters through a modest approach in works scattered throughout various rooms of the foundation. This was best exemplified in the section entitled "Jumping." Housed on the main floor was a room full of garments hanging like life-size "puppets" suspended from the ceiling. Using a number of timed motors and wire cable, this colourful corps de ballet looked like robotic rag dolls bobbing up and down on a life-size mobile. Through sheer frivolity Miyake made his ideas accessible by bringing his clothes back down to earth.

As a designer, Miyake creates formal constructions from cloth, but as clothing, his pieces ultimately remain functional. "Making Things" revealed how the rhythm, flow, and ease found in the simple cuts and graphic colours of his clothes converge with daily life. As such, his exhibit also connected with audiences unfamiliar with his work. Exhibiting in Paris was ironic, but timely, as so many foreign influences are invading the French fashion capital. British designers John Galliano and Alexander McQueen are the main culprits, taking over such revered houses as Christian Dior and Givenchy, respectively. Miyake rises to the occasion by creating clothes that escape criticism befalling other designers whose sketches never come off the page, operating more as cardboard concepts of how clothes should wear on the body rather than how they truly fit. Just as sewn patterns take shape on the body, so too does this transformation reflect the body in real space and real time. Through various processes, Miyake created an exhibition that infused life into what would have otherwise looked like a department store. In his quest to achieve the best of all possible worlds, Miyake achieves the epitome of ease and comfort by merging the highest ideals of modern design in meeting the basic needs of modern life.

Lofty though his intentions may be, a large part of fashion is still business as usual. Inadvertently commenting on the industry of fashion were samples from Issey Miyake's 1998 Spring/Summer collection, "Just Before." In a long corridor "runway" on the gallery's lower level, rolling off what appears as an oversize toilet paper roll suspended from the ceiling, was a set of seven mannequins. Donning slight variations on the black tube knit dress, each garment wove into the next like a conveyor belt. If "Just Before" is a metaphor for women shaping their own destinies, then it could just as easily translate negatively, more about interdependence than individuality.

Luckily, "Making Things" proved that sharing is something Miyake does well. Included in the exhibition were the designer's ongoing artist collaborations using his "Pleats Please" clothing line to realize unique projects. Miyake is well-known for these textured and pleated garments, strict attention to detail, and developing new fabric processes, so having artists reinterpret their significance only expanded his line. His "Guest Artist Series" featured early collaborations with fellow Japanese artists Yasumasa Morimura and Nobuyoshi Araki, and his latest work with Los Angeles-based artist Tim Hawkinson. Through successive collabo-

rations, the methods used to create art objects rather than abstract clothing became increasingly evident. In Cai Guo-Qiang's *Dragon – Explosion on Issey Miyake Pleats Please* (1998), any preciousness attributed to the Miyake label Guo-Qiang destroyed through his pyrotechnic performance on opening night.



ISSEY MIYAKE, "JUST BEFORE," 1998, INSTALLATION VIEW; PHOTO: YASUAKI YOSHINAGA, COURTESY FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN.

Using technology to frame works in the exhibition highlighted the production value of the clothes themselves. The "Laboratory" section gave viewers the most intimate look into Miyake's practice, where selections from five of Miyake's collections demonstrated various technological processes employed by the designer over the years. Ranging from "The Shrinking Method" (based on his clothing line "Dunes" from Spring/Summer 1998) to "A-POC" (or "A Piece of Cloth," from Spring/Summer 1999), something as simple as the suit transforms into an urban straightjacket. By providing the technical expertise involved in mixing various "ingredients" together to create fabrics made from bamboo, string, rubber and felt was the intricacy of his designs revealed.

Subsequently, employing various techniques whereby he pleats, twists, lacquers, wrinkles, recycles and chemically alters fabric shows the manner in which Miyake manipulates the proverbial cloth from which he cuts. Beyond traditional display techniques of using mannequins and walls, the designer incorporated three floor projections to animate his constructions. These highlighted the different stages used to create his garments, from the original material-displayed on wall, to the finished floor samples on gold wire mesh mannequins. "Making Things" promotes Miyake's forward thinking design by defying easy definitions and having his practice pigeonholed as only fashion or art. Looking like a set of a futuristic discotheque, Miyake lined one room, appropriately entitled "Starburst," with fabric created using thin sheets of heat pressed metallic foil on either side of existing clothes. Eight mannequins in the centre of the room with saran wrapped "skin" don garments made from the same material, showing how Miyake is not simply revamping, but rethinking the potential of clothing for the future. If this exhibition is any indication, Issey Miyake is unquestionably one of fashion's "designer originals." His designs exude confidence and a determination to fall into the cracks of fashion design instead of falling into trends. "Making Things" establishes Miyake as a master, a fashion institution in his own right through an uncompromising belief and personal vision that transcends what many consider to be the frivolity that is fashion.

– Ingrid Chu

## ROSEMARIE TROCKEL

**Whitechapel Gallery, London, December 4 – February 7**

Rosemarie Trockel's eclecticism is legendary but even armed with this knowledge, viewing her work can lead to bewilderment and confusion, to which the only antidote is a polarization of attention. It is inevitable that there are certain areas and aspects of Trockel's *œuvre* which are irresistibly engaging no matter what your preferences, while other areas of her work verge on the trivial, regardless of the questions that they pose.

This exhibition was an extensive survey of her recent work, with one specially commissioned installation. The work occupied both floors of this large gallery, the volume and diversity of work creating an obvious dilemma for the curators. The show was divided up into seven sections, which included her *Brigitte Bardot Series* (1993), the *Henhouse Project* (1994), the *Lovers Project* (1998), *Seaworld* (1998), and *Wool Works* (1986). So scattered are her sources of inspiration that the viewer is left breathless and rather disorientated, and the curatorial style in no way serves to relieve this confusion. Her work is, of course, strongly feminist in its concerns, vehemently critical of the coercive and patriarchal nature of our consumerist culture, the tyranny of the machine, and the ubiquity of discrimination as an index of meaning. In her elaborate reconfigurations of meaning, Trockel eschews narrative, in fact, in works such as the *Lovers Project*, we witness a veritable opposition to and obstruction of narrative as the participants pass each other by, despite their intimate nearness. Scattered traces of narrative merely serve to staple together negotiations between Trockel's reflections on experience and its incumbent reality. Her work appears to consist of icons of a reduced reality whose singular clarity and deliberations seem hell bent on tying down the fizzing and popping urges toward the arbitrary and the disconnected, which threaten to dissipate her energies. We are asked to interrogate the referents around which her work hovers, however, given the haziness of their locations, and the looseness of their coordinates, we are left questioning our relationship to what we see.

*Seaworld*, which was specially commissioned for this exhibition, is inspired by the city of Hamburg. Trockel focuses here on its maritime connections, which pre-date modernity. Images of dock-side life, views across the harbour, along the wharves, cargo handling facilities, nautical chandler's stores, a ferry terminal, in fact anything smacking of the sea are all grist for her mill and appear in a slide show whose images are a cross between the pictorial trophies of a tourist, and the visual *aides-mémoire* of an economic geographer. Set on the gallery floor next to the slide-show is an "Optimist" sailing dinghy, filled with the paraphernalia of week-end sailing and ringing of ritualized leisure activities, a little peek into a "seaworld" which is not only safe and ordered but in vogue as well. The most fascinating element in this installation is a small elevated vitrine within which is hanging a row of small bronze seashells, gastropods, whose conical, ridged and helically wound shells are all neatly suspended from a delicate bronze rail. Here Trockel presents us with the epitome of de-contextualized beauty – nature disenfranchised – which points out

the futility of attempting to capture and pin down a beauty whose elusive nature is an integral component of its ontology. Detached from its source, sanitized and showcased, beauty becomes disempowered, through its artificial accessibility, convenience and perpetuation; it becomes devoid of vitality, distanced, estranged. There is something about this piece that is reminiscent of the work of the New York artist Mark Dion, not stylistically but in sentiment and demeanor, who also offers critiques of our alienation of and from nature.



ROSEMARIE TROCKEL, **UNTITLED**, 1998, PHOTO: COURTESY MONIKA SPRÜTH GALLERY AND WHITECHAPEL ART GALLERY.

The *Brigitte Bardot Series* presents us with the 1960s "pin-up" world of the "star," both pop and screen, but its shallow, transient, two-dimensional presence, pumped up by media hype, now looks decidedly deflated, as the faded and jaded monochrome anachronisms in these collages become metaphors for the passing of relevance. In *Fan 3* (1993) we see the vacant stare of the starstruck fan evacuated in impossible dreams, before a collage of the synthetic pop and screen icons around which those dreams are woven. Bardot's current activism on behalf of animal rights is the referent for Trockel's bronze sculpture of a seal, suspended upside down from the gallery ceiling and wearing a necklace of human platinum-blonde hair, an uncomfortable and paradoxical fusion of two worlds which represents the diametrically opposed extremes of Bardot's life. Trockel's series of drawings here which show a progressive metamorphosis of Bardot's idealized face into Marilyn Monroe's idealized face is particularly poignant, neatly exposing the stereotype around which their respective "images" were constructed, glimpses of the synthetic stuff of the "screen-legend."

The *Lovers Project* conveys little more than the gestures of love, any passion or meaning have been leached away by Trockel's pragmatic approach to these "images" of lovers. Her analytic predilection, firstly in the fifteen photographs of naked couples in various intimate poses, which are "poses" only, and the video of couples in bed engaged in divergent, solipsistic monologues, creates chasms which belie the couples' physical closeness. These are not moments snatched from events, but are the events themselves, pale shadows of the erotic. The digitally re-worked photographs are without background and devoid of context, casting the couples (fourteen heterosexual, one homosexual) into a limbo of isolation, which dislodges any pretensions of emotion, let alone love. "Project," a self-aggrandizing term, is here exposed for what it is – laid bare, its veneer is rendered transparent, its insubstantiality revealed. I prefer to think that this is not a cynical reflection on Trockel's part as to the transience of sexual love, but merely a vehicle to expose the empty rhetoric (from which "project" has been extracted) often adopted today by "corporate" adventurism. Here, Trockel has used her analytical eye to underline the deadliness of analysis itself, its capacity to stifle.

In spite of the divergence of techniques and materials and the perplexing visual cocktail which makes up this show, despite the absence of any leitmotif, the viewer, surprisingly, grows closer to Trockel, for an empathy has crept up unawares. Feeling more and more *au fait* with her thoughts and concerns, visitors leave the gallery feeling touched by Trockel, that a real connection has been made

– Roy Exley

DÉBAT / ISSUE

## DE L'INTERACTION EN ART CONTEMPORAIN

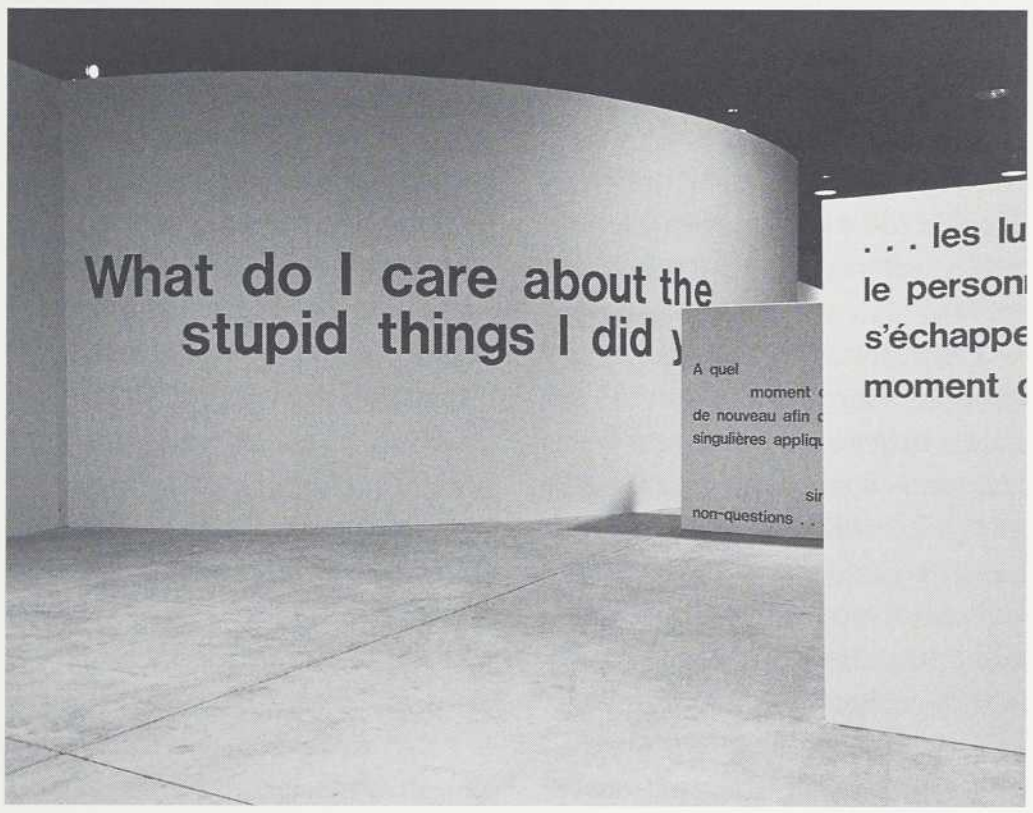
### ESTHÉTIQUE DE LA RELATION, ARCHITECTURE DU DÉBAT

L'une des conséquences de l'essor d'Internet, c'est la possibilité de participer à un grand nombre de débats, sur les sujets les plus divers, selon des modes très variables de prise de parole. Loin de neutraliser l'échange des opinions, le règne du virtuel semble au contraire aiguiser l'appétit pour le débat, qui rebondit ensuite dans autant de lieux physiques (conférences, tables rondes, cafés philosophiques, associations, séminaires, meetings politiques). L'effet est de troubler quelque peu les équilibres de nos sociétés somnambules – au point où les médias de masse, télévision en tête, s'inquiètent de perdre des parts d'un marché longtemps captif, et multiplient les efforts pour simuler une interaction que leurs conditions de production et de diffusion ne permettent pas réellement. S'engage alors une jouxte complexe entre les médias «traditionnels» et des acteurs marginaux, aux intérêts multiples, qui cherchent à développer de nouvelles architectures du débat. Le monde de l'art, partagé lui-même entre des systèmes de diffusion bien établis et des acteurs particulièrement imaginatifs, devient naturellement l'un des terrains de cette confrontation plus générale, entre une sorte de démocratie directe, passablement anarchiste, et tout ce qui sert à canaliser les expressions, à restaurer les audimats culturels, les hiérarchies.

Pourtant, la mise en forme artistique des pratiques de communication n'est pas toujours évidente. On peut convenir, avec Nicolas Bourriaud, que «la sphère relationnelle (...) est à l'art d'aujourd'hui ce que la production de masse était au Pop art et à l'art minimal[1]». Mais une fois ce constat admis, une sorte de paradoxe ou de contradiction formelle surgit, qu'on pourrait nommer la *loi de visibilité en art interactif*: plus il y a de communication, moins c'est visible. Rien de tel avec le Pop ou l'art minimal, qui ne pouvaient engager l'univers émergeant de la consommation d'objets qu'en produisant *de l'objet*, marqué dans sa facture même par divers degrés d'ironie, de distanciation, de sensualité, ou d'humour. Mais dans l'art des réseaux, tout ce qu'il y a de plus intéressant se joue dans la participation que le dispositif rend possible, et dont les reflets ou traces s'avèrent presque toujours décevants, soit par les masses d'écri-

tures produites, soit par les schémas abstraits des circuits d'échange. Représenter la relation implique alors un jeu de formes plus ou moins suggestives, où l'essentiel de la pratique se perd dans une métaphore pour l'œil, qui évacue l'expérience directe. De sorte que l'esthétique relationnelle préconisée par Bourriaud vire très vite à une esthétisation de la communication, qui masque les enjeux en les rendant visibles.

En effet, nulle proposition relationnelle dans les galeries n'a la radicalité participative de la liste de courrier électronique *nettime*, organisé par un collectif à Amsterdam, ou l'intensité non-stop du *eyebeam*




«LE PROCÈS DE POL POT», 1999, VUE DE L'INSTALLATION AU MAGASIN, GRENOBLE; PHOTO: © MARC PATANT.

*forum*, monté l'année dernière à partir de New York par Jordan Crandall. C'est qu'il s'agit de dispositifs par essence sociaux, dont l'architecture est d'autant plus réussie quand elle s'efface complètement devant la participation des utilisateurs. Mais par là, c'est la part de l'artiste qui s'efface aussi, dans une structure de débat qui réalise les utopies que d'autres ne font que représenter. Pour prendre un cas extrême: qui dira que la trentaine de fêtes-manifestations lancées à travers le monde les 17 et 18 mai dernier par le groupe anglais Reclaim the Streets sont de l'art? Il y a pourtant là, dans ces actions de rue à mi-chemin entre le mouvement techno et la contestation politique, tous les éléments d'un art de performance élargi, ainsi qu'un usage créatif, voire inspiré, des réseaux de communication électroniques. Il y a aussi une certaine efficacité sociale dans ces soulèvements qui ont marqué une opposition mondiale à l'ouverture du sommet annuel du G7. De quoi rendre jaloux n'importe quel dadaïste, lettriste, situationniste... Mais relativement peu de formes plastiques, rien, semble-t-il, à comparer avec la célèbre *Naked City* de Guy Debord et Asger Jorn, cette extraordinaire représentation cartographique de la mobilité du désir urbain, sous-titrée «Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie». Comment mettre en formes les dérives et les tentatives de la communication électronique?

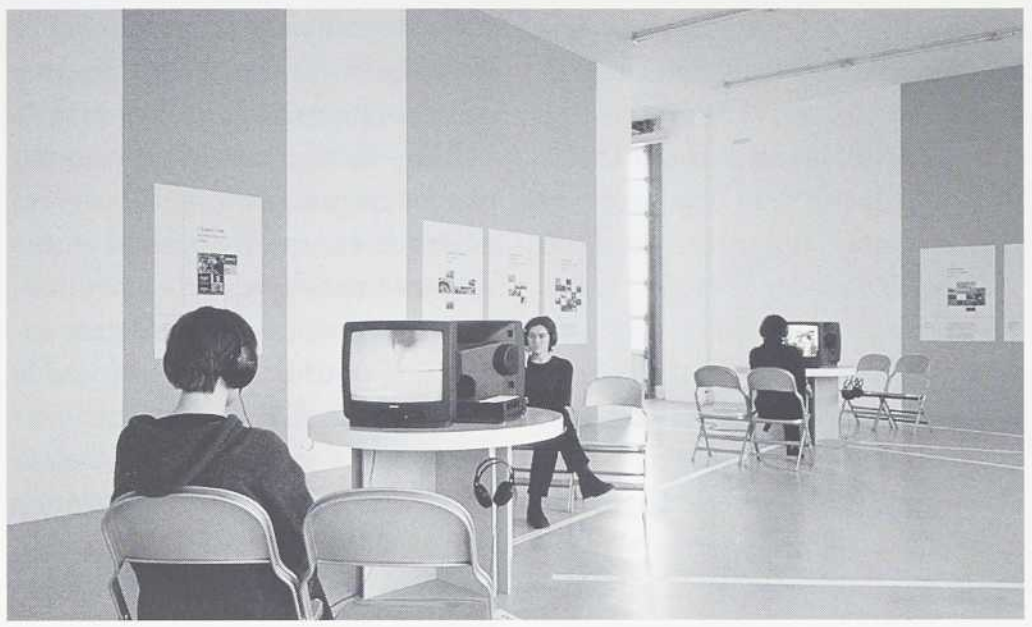
## BROUILLAGE DANS LA FORÊT DE SIGNES

L'exposition «Le Procès de Pol Pot», coordonnée par Liam Gillick et Philippe Parreno au Magasin de Grenoble (du 8 novembre 1998 au 3 janvier 1999), cherchait sans doute à relever ce défi, ou du moins à tirer un profit artistique des divagations de la justice et des grands procès médiatisés, tant en Europe qu'aux États-Unis. En effet, les institutions et les procédures de justice marquent l'un des endroits où la société de la communication rentre en crise, mêlant inextricablement les dimensions du public et du privé, du fait et de l'opinion, de la moralité individuelle et de la représentation collective. Pour traiter de cette crise, les artistes ont choisi de se déplacer vers une histoire aussi éloignée que possible, celle de l'ancien chef des Khmers rouges, mort dans la jungle cambodgienne juste avant que son procès ne soit organisé par ses propres partisans. Cette histoire, selon les artistes, est «illisible», faute d'avoir laissé des images. La meilleure manière de l'aborder artistiquement serait alors de constituer un comité international d'une dizaine d'artistes et d'organisateurs d'expositions (appelés «superviseurs») pour en débattre au moyen du courrier électronique, afin de multiplier les points de vue subjectifs. Ainsi se forme «un portrait psychologique de l'événement» en bouts de phrases, qui seront projetés sur les murs comme un décor typographique. Des spots lumineux en couleur, à intensité variable («le seul élément qui ne pouvait être envoyé ou par fax ou par e-mail»), balaient lentement l'espace d'exposition, que le visiteur arpente comme «une forêt de signes[2]».

À part le titre, la seule référence directe à la réalité historique est le mot «khmer» relégué dans un coin de mur. En revanche, il est fait grand cas, par différentes formules, de «jugements multiples et divisés», bref, de l'impossibilité de se faire une idée claire sur le sujet. Le visiteur peut se sentir choqué par un traitement aussi inconséquent de l'un des épisodes les plus sanglants du vingtième siècle. Et c'est sans doute l'effet recherché, quand on met sur le mur des phrases comme «jusqu'à quel point sera-t-il nécessaire de juger de l'efficacité des solutions proposées?» ou encore, «What do I care about the stupid things I did yesterday?» Quant à la recherche psychologique de l'exposition, elle se résume à cette question poétique, laissée en suspens: «À quel/moment devra-t-il être nécessaire de s'arrêter/de nouveau afin d'envisager une série de constructions/singulières appliquées/simultanément à l'ensemble de ces/non-questions...». Faut-il conclure que dans la société communicationnelle, tout jugement se dissout dans les aléas de la subjectivité? Il serait plus pertinent d'examiner l'articulation de ce projet «relationnel», mené par les deux artistes-commissaires. Le nœud de l'affaire est là, dans le traitement, par les organisateurs, des divers points de vue qui fournissent le matériau sémantique de l'exposition.

La prégnance du paradigme interactif peut être mesuré par le prestige actuel de l'artiste-commissaire, dont l'œuvre est précisément l'articulation des subjectivités en réseau. Nicolas Bourriaud l'explique ainsi: «Les artistes cherchent des interlocuteurs: puisque le public demeure une entité assez irréelle, ils vont inclure cet interlocuteur dans le processus de production lui-même.» Ici les interlocuteurs-producteurs constituent un cercle restreint d'artistes et d'organisateurs d'expositions, appelés les «superviseurs». Mais comment sont-ils inclus? Au vu des phrases anonymes éparpillées sur les murs, le visiteur répondra: «par fragmentation». En effet, aucun personnage distinct, et donc aucune prise de parole, ne ressort de ce mixage verbal. Et cette observation est confirmée par l'affiche offerte aux visiteurs: sur un fond orangé, une accumulation de textes en surimpression produit un brouillage quasi complet. La brochure de l'exposition identifie cet objet: «Une série de propositions singulières faites par les superviseurs.»

La prise de parole, où Michel de Certeau cherchait «le *principe constituant* d'une société[3]», n'est plus interdite, dans aucun des médias. Mais elle peut être neutralisée par fragmentation et brouillage. C'est précisément là où les médias ont excellé depuis les années quatre-vingt. Enquêter sur ce processus, le refléter, le montrer sous toutes ses coutures, est devenu un des moyens privilégiés pour des artistes professionnels de maintenir leurs positions dans le marché. On ne saurait alors s'étonner si, dans le cadre de cette exposition qui prétend traiter des thèmes du débat et du jugement, on en vient à décrire les résultats comme «un décor pour une scène télévisée» où l'on projette d'inviter l'acteur Robert De Niro pour «tout expliquer»! Ironie ultime, ou mimétisme involontaire du pouvoir médiatique? Quoi qu'il en soit, les artistes finissent par laisser les hiérarchies in-



«FROM/TO», 1999, VUE DE L'INSTALLATION AU WITTE DE WITH, ROTTERDAM; PHOTO: © B. GOEDEWAAGEN.

tégralement en place, en dignes héritiers des combats feints entre le Pop et la publicité[4]. Le désir d'un vrai débat est aspiré dans des formes esthétiques, et dissout dans son contraire. Comme Serge Daney l'a déjà dit en 1991, au moment des premières pubs-choc de Benetton: «Dans une période où la contradiction n'est plus moteur de rien du tout, la *formation de compromis*, bien connue des freudiens, risque d'être la figure majeure de la communication sociale[5].»

## LIENS DE FRACTURES

On peut néanmoins éviter le symptôme. C'est ce qu'a indiqué Fareed Armaly avec «From/To», présenté au Witte de With à Rotterdam du 28 janvier au 21 mars 1999. Comme tout artiste qui cherche à révéler ou à constituer un réseau, Armaly s'est comporté en organisateur d'exposition, en passeur de frontières articulant la production de divers chercheurs, artistes, militants et cinéastes, afin d'établir une cartographie complexe du «topos contemporain» de la Palestine. La tentative plastique consiste ici à rendre visible, saisissable, la toile irrégulière des liens qui réunissent différents acteurs et institutions traitant de la situation politique et culturelle d'un peuple, que ce soit à l'intérieur de son territoire morcelé ou à travers les chemins divergeants de la diaspora.

Pour dresser cette cartographie, l'artiste a commencé avec une pierre, «la plus petite unité du paysage, liée à la fois à l'architecture et, après la décennie de l'Intifada, aux médias[6]». Soumise à un processus d'analyse informatique, la pierre donne une structure grillagée, aux croisements multiples, dont une partie est projetée sous forme de traits blancs sur le sol des salles du Witte de With. Ces traits blancs déterminent des champs coloriés sur les murs – comme les champs de possibilités qui peuvent surgir entre deux ou plusieurs personnes, travaillant sur des lignes qui ne sont pas parallèles et ne se rencontrent pas nécessairement. Si ces champs coloriés métaphorisent les divers moments de collaboration qui ont fourni le contenu de l'exposition, les entrecroisements de traits blancs sur le sol retracent une autre échelle de la même géographie. Il s'agit des voies labyrinthiques qui relient, à travers un enchevêtrement presque inconcevable de frontières, les divers territoires et camps de réfugiés palestiniens. Dans cette structure de passages contraints qui définit les mouvements possibles des Palestiniens, les nœuds sont pour la plupart des villes sous le contrôle d'Israël, où le sujet en transit sera interdit de séjour.

Ainsi la schématisation des routes sur le sol est relevée par la métaphore des champs de possibilités ouverts avec les moyens de communication actuels. Le visiteur se déplace dans cette représentation complexe comme une sorte de curseur vivant qui va se poser, tour à tour, sur les différents travaux que sa conscience active. Ici, rien n'est anonyme. Stéphanie Latte Abdallah a réalisé une série d'entretiens avec des femmes palestiniennes vivant dans des camps de réfugiés en Jordanie: on entend le grain des voix en arabe et le grésillement léger de la restitution électronique, tout en lisant des fragments d'une traduction en anglais. Aemen Salman, né aux Pays-Bas de parents palestiniens, témoigne de ses déplacements quotidiens dans la ville de Vlaardingen. Sylvie Fouet présente des cartes qui démontrent un changement dans l'application du pouvoir aujourd'hui, qui s'exerce sur les flux de personnes, d'informations et de biens, et non plus seulement sur les limites intangibles d'un territoire. Annelies Moors et Stephen Wachlin développent un travail d'ethnographie critique sur la représentation des Palestiniens sur les cartes postales, depuis l'invention de la photo jusqu'à aujourd'hui. Un ordinateur sur une table rend accessible un ensemble de textes et de cartes, ainsi qu'une liste de sites web concernant la Palestine. Et surtout, trois moniteurs permettent de visionner une trentaine de films documentaires, pour la plupart inconnus du public européen.

L'exposition de Fareed Armaly n'est pas aboutie dans tous ses détails. On peut regretter une surabondance de renseignements graphiques, digérés et aplatis, qui laissent parfois une sensation de vide dans l'espace physique. Un élément potentiellement intéressant, la transmission par fax du journal hebdomadaire de cinq femmes dans des camps de réfugiés, ne semble pas avoir bien fonctionné. D'une manière générale, on aurait souhaité que l'information vive davantage, qu'elle soit augmentée, renouvelée du moins partiellement en cours d'exposition. Mais celle-ci avait le grand mérite, non seulement de rendre visible un tissage complexe entre le travail de différents individus, mais aussi de signaler tous les contextes géographiques, institutionnels, disciplinaires, que ces individus habitent, qui rendent possible leur travail et éventuellement, leur rencontre. Cette articulation humaine et institutionnelle, qui est tout sauf aléatoire, promet le développement de futurs croisements et travaux en commun. Et comme gage des passages possibles entre le virtuel et le réel, l'exposition a donné lieu à des débats publics, notamment celui du 2 février, entre huit cinéastes palestiniens dont le travail était présenté dans les lieux.

Pendant un moment, le réseau s'est tramé en paroles. Loin de se résoudre dans un discours consensuel, la discussion de l'avenir du cinéma palestinien, voire de la nation qu'il représente, empruntait des chemins et des voix discordants, oscillant entre les plaidoyers pour la lutte sur le sol, malgré tout, et la perspective contraire d'une identité postnationale, détachée du projet de maîtrise territoriale après la faillite d'Oslo et de l'Autorité palestinienne. De tous les côtés on cherchait des failles praticables, des figures envisageables de survie. En réfléchissant aujourd'hui à cette solidarité dans la différence, je pense au philosophe Jacques Rancière, à son analyse du sujet politique que fut le prolétaire: «La subjectivation politique "prolétaire" (...) n'est aucune forme de "culture", d'*éthos* collectif qui prendrait voix. Elle présuppose au contraire une multiplicité de fractures séparant les corps ouvriers de leur *éthos* et de la voix qui est censée en exprimer l'âme, une multiplicité d'événements de parole, c'est-à-dire d'expériences singulières du litige sur la parole et la voix, sur le partage du sensible[7].» S'il faut chercher une nouvelle subjectivation politique à l'ère de l'interaction mondiale, le *dissensus* solidaire de ce débat, comme l'articulation tentée par cette exposition, peut sans doute fournir un exemple, non à suivre, mais à admirer et à dépasser.

– BRIAN HOLMES

NOTES

1. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, Dijon, 1998.
2. Toutes les citations proviennent ou de la brochure de l'exposition, ou directement des murs.
3. Michel de Certeau, *La prise de parole*, Seuil, Paris, 1994 (1968), p. 50.
4. Cet héritage passe par le néopop des années postmodernes, illustré dans le catalogue d'une exposition intitulée justement «A Forest of Signs» (MoCA, Los Angeles, 1989).
5. Serge Daney, «Bébé cherche eau de bain (II)», *Libération*, 1/10/91.
6. Brochure de l'exposition «From/To».
7. Jacques Rancière, *La Mésentente*, Galilée, Paris, 1995.

## OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

**Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon, 1998, 123 p.**

Depuis le début des années 1990, Nicolas Bourriaud, critique d'art, *curator* et directeur de publication de la revue *Documents sur l'art contemporain*, s'emploie à disséminer dans le champ artistique la notion d'esthétique relationnelle via articles de presse et textes de catalogues. Ce présent ouvrage est une compilation retravaillée d'écrits venant faire le point sur ce concept. Sous le couvert d'un panel d'artistes international, dont il est fait pourtant peu de cas dans cet essai, Nicolas Bourriaud démontre de façon didactique que les pratiques artistiques les plus vivantes en cette décennie seraient celles qui auraient comme point d'ancrage la sphère des relations interhumaines. Si le dialogisme est inhérent à toute œuvre d'art – l'art a toujours été à des degrés divers «relationnel» –, il s'agit pour les artistes ainsi labellisés de s'initier dans les interstices sociaux de façon à générer de nouveaux modes de convivialité. Leur propos consiste à s'insérer dans l'espace de communication non pas pour le court-circuiter ou le subvertir, comme le firent les générations précédentes, mais au contraire pour établir des liens de coexistence, pour aménager des espaces de négociations. Ces multiples pratiques artistiques fort différentes incitent de façon récurrente le public à prendre place dans leurs dispositifs, voire à s'intégrer dans le processus même de production. Que l'on pense à Félix Gonzales-Torres, Rirkrit Tiravanija et bien d'autres. Cependant, l'action de ces artistes, pour séduisante qu'elle paraisse – s'inscrivant notamment dans la lignée des happenings et autres performances Fluxus –, se limite dans la plupart des cas au microcosme de la sphère artistique tendant à exclure le visiteur lambda au profit des quelques *aficionados*. Si le propos de Nicolas Bourriaud semble clair, voire redondant (ceci dû à l'effet de compilation), on peut regretter qu'il n'ait pas donner une place prépondérante aux productions des artistes sur lesquelles il entend fonder sa théorie. En effet, cet ouvrage s'adresse une fois de plus au *happy few* connaissant au préalable le travail des divers artistes dont il est question. – *Christine Vidal*

**Naomi Sawelson-Gorse, ed., *Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1998, 686 pp., ill. b. & w.**

Despite the defiant impulses and socio-political critiques advanced by many of the male artists of Dada, the privilege of patriarchy remained one aspect of bourgeois culture that not only lay unquestioned but was extended and reinvigorated via their æsthetic practice. The question *Women in Dada* thus frames for theorization and analysis relates to Dada and gender: how did female Dadaists negotiate this conservative ideological terrain? More than an excavation of women whose contributions have been unjustly downplayed or ignored in canonical art historical treatments of the movement, this comprehensive volume of nineteen essays examines Dadaist representation of women as fetishes or commodified mechanomorphs, nascent feminist performative and visual art practices, and how women's identities were influenced by personal relationships and public events.

Far from being mere nurturers and muses for their male colleagues, the women in this anthology demonstrate a conspicuous centrality to Dada's origin, development and dissemination. Artists here include the well-known (Hannah Höch, Emmy Hennings, Sophie Taeuber), the recently resuscitated (Beatrice Wood, Florine Stettheimer), and those almost lost to obscurity (Clara Tice, Katharine Nash Rhoades). Also featured are writers, collectors and editors central to the overall scope of Dada such as Juliette Roche, Mina Loy, Katherine S. Dreier, and Margaret Anderson and Jane Heap (of *The Little Review*), as well as the uncategorizable and inimitable Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven. Besides essays by Amelia Jones, Dickran Tashjian, Whitney Chadwick and others, *Women in Dada* boasts an extremely useful fifty-page bibliography which extensively lists references for close to three dozen women associated with Dada in all of its diverse media, transnational sites and practices. While this anthology is essential reading for those interested in Dada or feminist art, it also fascinatingly documents the milieu of the early twentieth-century avant-garde in all of its personal complexities and social entanglements. – *Jim Drobnick*

## COMPILATIONS / COMPILATIONS

**Gilda Williams, ed., *Cream: Contemporary Art in Culture*, London: Phaidon, 1998, 448 pp., ill. b. & w. & col.**

*Cream* is a slick compilation, an exhibition in a book, as suggested by Phaidon's commissioning editor, Gilda Williams. Ten curators were invited to select ten emergent artists (or collectives) and one influential text from the field of cultural studies. The result is a hefty picture volume, a survey in a neat pink package.

With a few exceptions most of the curators are regular contributors to *Flash Art*, *frieze*, *art/text*, and *Artforum*: Carlos Basualdo, Francesco Bonami, Dan Cameron, Okwui Enwezor, Matthew Higgs, Hou Hanru, Susan Kandel, Rosa Martinez, Åsa Nacking, Hans Ulrich Obrist. *Cream* most resembles a hyper-inflated edition of these four journals, minus advertisement: an index of the past ten years. In this respect, many of the artists have fully emerged. This is most obvious when one considers the distinguished careers of *Cream*'s Canadian delegates: Rodney Graham and Stan Douglas. However, *Cream* still has a lot to offer in the emergent category, specifically collective endeavors such as N55, Superflex, Inventory, and Group AES.

*Cream*'s most valuable asset is the e-mail discussion between the curators. Despite Williams' input as moderator, the compilation seems authorless, and the discussion highlights the contributor's ambivalence toward a project in which they are each fully implicated. This is precisely why it's interesting. The discussion touches briefly upon questions raised by globalization and contemporary curatorial practice, the rise of the curator as *auteur* and arbiter of taste (thirty years ago this was the sole providence of the critic). It also skirts around the issue of curating as a growth industry, as Ralph Rugoff recently commented.

However, *Cream* doesn't pretend to tackle these pressing questions. It is essentially a coffee table flip-book: colourful, user-friendly and mass produced. By implication, it's also a very clever marketing tool for contemporary art. – *Lee Rodney*

## CATALOGUES/CATALOGUES

***‹Compacts› Œuvres numériques sur cd-rom/Digital Works of Art on CD-ROM*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1998, 144 pp., ill. b. & w. & col.**

In the early 1980s, Laurie Anderson predicted that the medium of CD-ROMs would revolutionize artistic practice. Despite the confidence of her claim, it has taken quite a few years for artists to wean the technology away from the overdeterminations of the computer and entertainment industries. *‹Compacts›*, an exhibition and catalogue organized by Bertrand Gauguet, includes the work of over two dozen artists who effectively chart a counter-realm of uses for the CD-ROM medium. While game and narrative formats (however mutated) still, perhaps, predominate, there is much here to demonstrate the potential of CD-ROMs to integrate

with other cultural forms of information processing: cartography, digital publishing, archival storage, body imaging, as well as exploring such topics as the phenomenology of the computer, cognitive and linguistic systems, technological critique, poetic meditations on the nature of media, and others.

The textual portion of *‹Compacts›* includes both artists' descriptions and critical essays. A short statement accompanies each artist's entry, and three artists – Zoe Beloff, Graham Harwood and Chris Marker – are featured in extended essays which outline a theme of historicism and memory seemingly prevalent in multimedia work. Beloff muses upon the value of outdated technologies; Harwood reflects upon electronically assembling the life experiences of mental hospital patients; and Marker seeks to update Proust with a digital "madeleine." The critical essays, by Gauguet, Erkki Huhtamo and Michael Punt, bring a certain antidote-like measure to the *Wired*-style hyperbole infecting most discourse on new technologies. They discuss, respectively, the CD-ROM's unique æsthetic of hybridization, the archeology of media art and its dual technology/art identity, and the economic prospects of present (and future) artists' CD-ROM projects. Given the unevenness of artistic experimentation with CD-ROMs, *‹Compacts›* takes its current pulse – and declares it a vital and still-emerging medium. – *Jim Drobnick*

## MONOGRAPHIES / MONOGRAPHS

**Catherine Francblin, *Bertrand Lavier*, Édition Centre national des Arts Plastiques et Flammarion, coll. «La création contemporaine», Paris, 1999, 192 p., ill. n. & b. et couleur**

Son sommaire l'atteste, ce premier ouvrage monographique consacré à l'œuvre de Bertrand Lavier qui ne soit pas un catalogue d'exposition se caractérise par l'absence d'une structure qui lui soit propre. L'auteur, Catherine Francblin, adopte largement celle, légère et fluide, des «chantiers» qui composent l'œuvre de Bertrand Lavier. L'artiste appelle «chantier» un mode opératoire précis, son interprétation renouvelée et nuancée et le corpus d'œuvres formellement homogène qui en résulte. Les chantiers sont ouverts, en devenir et développés simultanément. Seul, donc, leur début peut faire date. 1980 pour le chantier des objets peints auxquels le travail de Bertrand Lavier est encore souvent identifié; 1984 tant pour le chantier des objets superposés que pour celui des malicieuses *Walt Disney Productions*, 1989 pour le chantier des *Photo-reliefs* et 1994 pour celui des objets soclés. L'approche chronologique par ouverture de chantier pratiquée par Catherine Francblin tend à masquer la réalité tournoyante de la pratique artistique de Lavier. Elle permet en revanche une bonne compréhension des articulations majeures de l'œuvre.

En outre, l'auteur ne déploie aucun appareil théorique fort qui soit susceptible de compenser la légèreté d'une approche qu'elle semble revendiquer comme un réel parti pris. Au delà de la tentative de structurer son propos en se raccrochant à la notion de «chantier», elle propose en fait un parcours sensé et sensible au plus près des œuvres. Ainsi s'autorise-t-elle de longues et heureuses digressions par des œuvres singulières mais heuristiques dont *Giulietta* (Voiture Alfa Romeo accidentée, 1993) est un remarquable exemple.

Face à l'œuvre déconcertante, excitante de Bertrand Lavier, Catherine Francblin se place humblement du côté du lecteur-spectateur. Elle l'accompagne simplement, faisant à l'occasion implicitement état de sa propre irrésolution. Elle montre plus qu'elle ne démontre – les nombreuses reproductions photographiques sont d'ailleurs d'excellente qualité – et donne largement la parole à l'artiste dans un entretien conséquent et conclusif. – *Alexandre Bohn*

## OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

### Ouvrages théoriques / Essays

Johannes Birringer, *Media & Performance: Along the Border*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1998, ill. b. & w., 388 pp.

Louise Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, London: Violette Editions, 1998, ill. b. & w., 384 pp.

Bernd Klüser, Katharina Hegewisch, (sous la dir. de), *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Éditions du Regard, Paris, 1998, ill. n. et b., 424 p.

*L'Intime*, textes d'Elisabeth Lebovici, *et al.*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1998, ill. coul., 136 p.

Philippe Piguet, *Art contemporain en France. Situations et réseaux 1998*, Association Française d'Action Artistique, Paris, 1998, 184 p.

Jean Louis Schefer, *Cinématographies. Objets périphériques et mouvements annexes*, P.O.L., Paris, 1998, ill. n. et b., 112 p.

Bernard Smith, *Modernism's History: A Study in Twentieth-Century Art and Ideas*, New Haven and London: Yale University Press, 1998, 376 pp.

### Catalogues / Catalogues

*Angela Grauerholz, Dominique Blain, Geneviève Cadieux, Jean-Jacques Ringuette, Roberto Pellegrinuzzi*, textes de Louise Déry et Didier Prioul, Musée du Québec, Québec, Valentina Moncada, Sala 1, Galleria S.A.L.E.S., Il Ponte, Contemporanea, Studio d'arte contemporanea Pino Casagrande, 1998, ill. n. et b. et coul., 48 p., 56 p., 48 p., 48 p., 56 p. (texts also in Italian).

*Catherine Gfeller*, entretien avec l'artiste, Galerie Carzaniga + Ueker, Bâle, 1999, ill. coul., 24 p. (text also in English).

*Domènec: 24 hores de llum artificial*, texts by Marti Peran, Robert S. Lubar, Barcelona: Fundacio "la Caixa," 1998, ill. b. & w. & col., 38 pp. (textes aussi en espagnol et en catalan).

*Grafisch ontwerpen in Nederland*, text by Toon Lauwen and Almar Seinen, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1998, ill. b. & w. & col., 40 pp. (texte aussi en néerlandais).

*Jean-Luc André*, texte de Philippe Piguet, Frac de Basse-Normandie, Caen, 1998, ill. n. et b. et coul., 28 p. (text also in English).

*Jo Baer: Paintings 1960-1998*, texts by Jo Baer, Marja Bloem, Marianne Brouwer, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1998, ill. b. & w. & col., 80 pp. (textes aussi en néerlandais).

*Joe Fleming: Affect*, text by Janet Naclia, Toronto: Lonsdale Gallery, ill. col., n.p.

*Liliana Berezowski*, texte de R. Bella Rabinovitch, Centre international d'art contemporain, Montréal, 1998, ill. n. et b. et coul., 48 p. (text also in English).

*Manifesta 2*, textes de Robert Fleck, Maria Lind, Barbara Vanderlinden, Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, Luxembourg, Agence luxembourgeoise d'action culturelle, 1998, ill. n. et b. et coul., 280 p.

*Manifest Destiny*, text by Stuart Reid, Mississauga: Art Gallery of Mississauga, 1998, ill. col., n.p.

*Peter Krausz. Les paysages*, texte de Denyse Roy, Musée d'art de Joliette, Joliette, 1999, ill. n. et b. et coul., 92 p.

*Præmium Erasmianum*, text by Rudi Fuchs, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1998, ill. b. & w. & col., 44 pp. (texte aussi en néerlandais).

*Roland Poulin. Œuvres récentes*, textes de Chantal Boulanger et John R. Porter, Musée du Québec, Québec, 1999, ill. n. et b. et coul., 50 p.

*Silvia Rivas*, texte de Jorge Glugsberg, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1998, ill. coul., 40 p. (texte en espagnol/text in Spanish).

*Sylvie Tourangeau. Objet(s) de présence*, textes de Sylvie Tourangeau, Louise Paillé, Musée d'art de Joliette, Joliette, 1999, ill. n. et b., 48 p.

*Thomas Struth. Still*, textes de Guy Tosatto, *et al.*, Schirmer/Mosel, Munich, 1998, ill. n et b. et coul., 144 p. (texts also in English).

*Veinte obras de arquitectura de la última década*, textes de Carlos A. Ott, *et al.*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1998, ill. coul., 112 p. (texte en espagnol/text in Spanish).

**Monographies / Monographs**

*Alain Séchas*, texte de Patrick Javault, Éditions Hazan, Paris, 1998, ill. n. et b. et coul., 104 p. (text also in English).

*Éloge de la traversée. Jean-Charles Pigeau*, texte de Philippe Piguet, Crestet centre d'art, Actes Sud, Arles, 1998, ill. n. et b. et coul., 80 p.

*Freda Guttman. Cassandra. Voix intérieures/Voices from the Inside*, textes de Sandra L. Buckley, Anne Carson, Annie Martin, Oboro, Montréal, 1998, ill. n. et b. et coul., 86 p. (texts also in English).

*Fred Sandback ou le fil d'Occam*, texte de Valérie Mavridorakis, Éditions de La Lettre volée, Bruxelles, 1998, ill. n. et b., 64 p.

*Jacques Fournel 1998*, textes d'Ami Barak, Lise Guéhenneux, Frac Languedoc-Roussillon, ill. n. et b. et coul., 94 p. (texts also in English).

*Mario Côté. L'Œil complice*, textes de Nicole Gingras, Éditions Nicole Gingras et Mario Côté, Montréal, ill. n. et b. et coul., 48 p.

*Mohamed El baz Thierry Hauch, Never basta*, Éditions Villa Saint-Clair, Sète, ill. n. et b. et coul., 1999, n.p.

*Suzanne Lafont*, texte de Paul Sztulman, Éditions Hazan, Paris, 1998, ill. n. et b. et coul., 112 p. (text also in English).

*Voile. Jacques Perron*, texte de Nicole Gingras, Éditions Nicole Gingras, Montréal, 1998, ill. n. et b., 56 p. (text also in English).


paru aux éditions
PARACHUTE

**JOCELYNE ALLOUCHERIE**
**Conversations et œuvres choisies (1993-1999)**

64 pages intérieures, ill. n. et b. et couleur
textes de Jocelyne Alloucherie et de Sylvie Parent

Réalisé grâce au support financier du Programme de soutien à la recherche et à la création de l'Université Laval et du Conseil des arts et des lettres du Québec.

Coût › 25 $
(avant taxes, frais de manutention en sus)

disponible aux éditions PARACHUTE
4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501
Montréal (Québec) H2W 1Y9
tél. (514) 842-9805 téléc. (514) 842-9319
commandes téléphoniques et télécopiées acceptées

# Sadko Hadzihasanović

*à Montréal*

*When We Grow Up*

September 1–25, 1999
Reception Saturday, September 11, 2–5 pm

372 Saint Catherine St. W., #522
Montréal, Québec H3B 1A2

Toronto address:
265A Queen St. W.
Toronto, Ontario M5V 1Z4
tel: 416 979-7874
fax: 416 979-3390

PAUL PETRO

# Paterson Ewen

21 août - 9 octobre 1999

# Rober Racine

16 octobre - 20 novembre 1999


Galerie René Blouin

372, rue Sainte-Catherine Ouest, ch. 501
Montréal, Qc. Canada H3B 1A2
(514) 393-9969 fax: 393-4571 - g.rb@videotron.ca



avec l'appui du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

# *Les peintures*

29 juin - 14 août 1999

David Alexandre, Barry Allikas, Claire Beaulieu, Roger Bellemare, Luc Bergeron, François-Marie Bertrand, David Blatherwick, Lise Boisseau, Robert Bordo, Alain Bouchard, Sylvie Bouchard, Yves Bouliane, Martin Bourdeau, Marie-Claude Bouthillier, John Brown, Pierre Bruneau, Hank Bull, Daniel Butcher, France Chouanière, Mario Côté, Chris Cran, Kevin deForest, Jean-Marie Delavalle, Michèle Delisle, Michel Denée, Ginette Déziel, Suzan Dionne, Mark Dixon, Pierre Dorion, Michèle Drouin, Suzanne Dubuc, Peter Duykis, David Elliott, Romany Eveleigh, Paterson Ewen, Gathie Falk, Charles Gagnon, Bernard Gamoy, Marc Garneau, Yves Gaucher, Graham Gilmore, Stéphane Gilot, Will Gorlitz, Antonietta Grassi, David Hall, John Heward, Lucie Hogg, Jacqueline Huget, Phillip Iverson, David Janzen, Harlan Johnson, Terry Johnson, Garry Neil Kennedy, Christian Kiopini, Doug Kirton, Chris Kline, Christian Knudsen, Wanda Koop, Peter Krausz, François Lacasse, Yvonne Lammerich, Sophie Lanctôt, André Laroche, Stéphane La Rue, Landon MacKenzie, Medrie MacPhee, Christine Major, Louise Masson, Allan McWilliams, Sandra Meigs, Michael Merrill, Richard Mill, Arthur Monk, Ron Moppett, Mark Mullin, Greg Murdock, Lorraine Oades, Yves Paré, Guy Pellerin, Leopold Plotek, Jaan Poldaas, Louise Prescott, Monique Régimbald-Zieber, Leslie Reid, Milly Ristvedt, Gina Roraï, Tanya Rusnak, Francine Savard, Juan Schneider, Susan Scott, Marc Séguin, Yves Sheriff, Lorraine Simms, Michael Smith, Gordon Smith, Françoise Sullivan, Johanne Tod, Claude Tousignant, Richard-Max Tremblay, David Urban, Renée Van Halm, Mark Vatnsdal, Daniel Villeneuve, Marion Wagschal, Carole Wainio, Irene F. Whittome, Shirley Wiitasalo, Robert Youds


## Galerie René Blouin / Galerie Lilian Rodriguez

372, rue Sainte-Catherine Ouest, ch. 501 / 405
Montréal, Québec, Canada H3B 1A2
(514) 393-9969 fax: 393-4571 - g.rb@videotron.ca / (514) 395-2245 fax: 395-4926 - glr@total.net



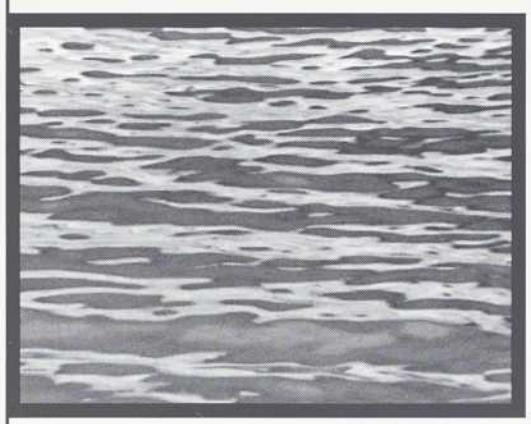
avec l'appui du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

11 septembre - 24 octobre 1999

Rae Davis et
Barbara Sternberg

6 novembre - 18 décembre 1999

Fabienne Lasserre



**appels de dossiers:**

programmation régulière :
le 1e septembre et le 15 janvier

projets spéciaux : en tout temps

**articule**

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

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

image : Rae Davis et Barbara Sternberg

**BAIE-SAINT-PAUL 1999**

# l'avenir

**EN QUESTION**

## LE SYMPOSIUM DE LA NOUVELLE PEINTURE AU CANADA

du 1er au 28 août en présence des artistes
et jusqu'au 5 septembre avec animations spéciales.
Des tables rondes, des conférences,
des activités parallèles, un forum.

**L'EXPO-ÉVÉNEMENT DE L'ÉTÉ**

Revoir Riopelle à Baie-Saint-Paul
Revoir la 16e édition du Symposium

Les artistes invités symposent
**«LES MOMENTS MAGIQUES»**
Hommage à Pierre Perrault

LE CENTRE D'EXPOSITION
23, rue Ambroise-Fafard, Baie-Saint-Paul G3Z 2J2
Tél.: (418) 435-3681 Télécopieur: (418) 435-6269

LE CENTRE D'ART EST SUBVENTIONNÉ PAR: LE CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC
LE MINISTÈRE DU PATRIMOINE CANADIEN - LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA
ET COMMANDITÉ PAR: LOTO-QUÉBEC - LE GROUPE LA MUTUELLE - LE DEVOIR - LE SOLEIL - POWER CORPORATION - CIMT

ROBERTO PELLEGRINUZZI
Commissaire : Louise Déry

■

PARIS
Maison Européenne de la Photographie
9 juin - 5 septembre 1999

MONTRÉAL
Galerie de l'UQAM
1er septembre - 16 octobre 1999

Avec l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Printemps du Québec en France, ainsi que du Conseil des Arts du Canada et du ministère des Affaires étrangères et du Commerce international du Canada

■

**Galerie de l'UQAM**
Université du Québec à Montréal, 514 987 8421






www.beaverbrookartgallery.org

july 9 - sept. 7 1999

Department of Foreign Affairs and International Trade

Un document canadien

A Canadian Document

Donigan Cumming:
Musique de barbier
Barber's Music

21 | 05 | 1999
19 | 09 | 1999

Musée canadien de la photographie contemporaine
Canadian Museum of Contemporary Photography

1, Canal Rideau, Ottawa (613) 990-8257 http://mcpc.beaux-arts.ca
Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.
1 Rideau Canal, Ottawa (613) 990-8257 http://cmcp.gallery.ca
The CMCP is an affiliate of the National Gallery of Canada.

Canada

SÉQUENCE

présente
en collaboration avec
Occurrence

Fauna Secreta

de

Joan Fontcuberta
& Pere Formiguera

Commissaire Sylvain Campeau



SÉQUENCE

Arts Visuels et Médiatiques

132, rue Racine Est, Chicoutimi, Québec, Canada, G7H 1R1, Tél : 418.543.2744, www.sequence.qc.ca

du 15 mai au 6 août 1999

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

In All the Wrong Places

13.05.99—21.11.99

Curator/commissaire: Sylvie Fortin

VERA GREENWOOD High Ground

15.07.99—12.09.99

Produite en collaboration avec Southern Alberta Art Gallery, une publication bilingue avec textes de Sylvie Fortin et Jeanne Randolph accompagne l'exposition.

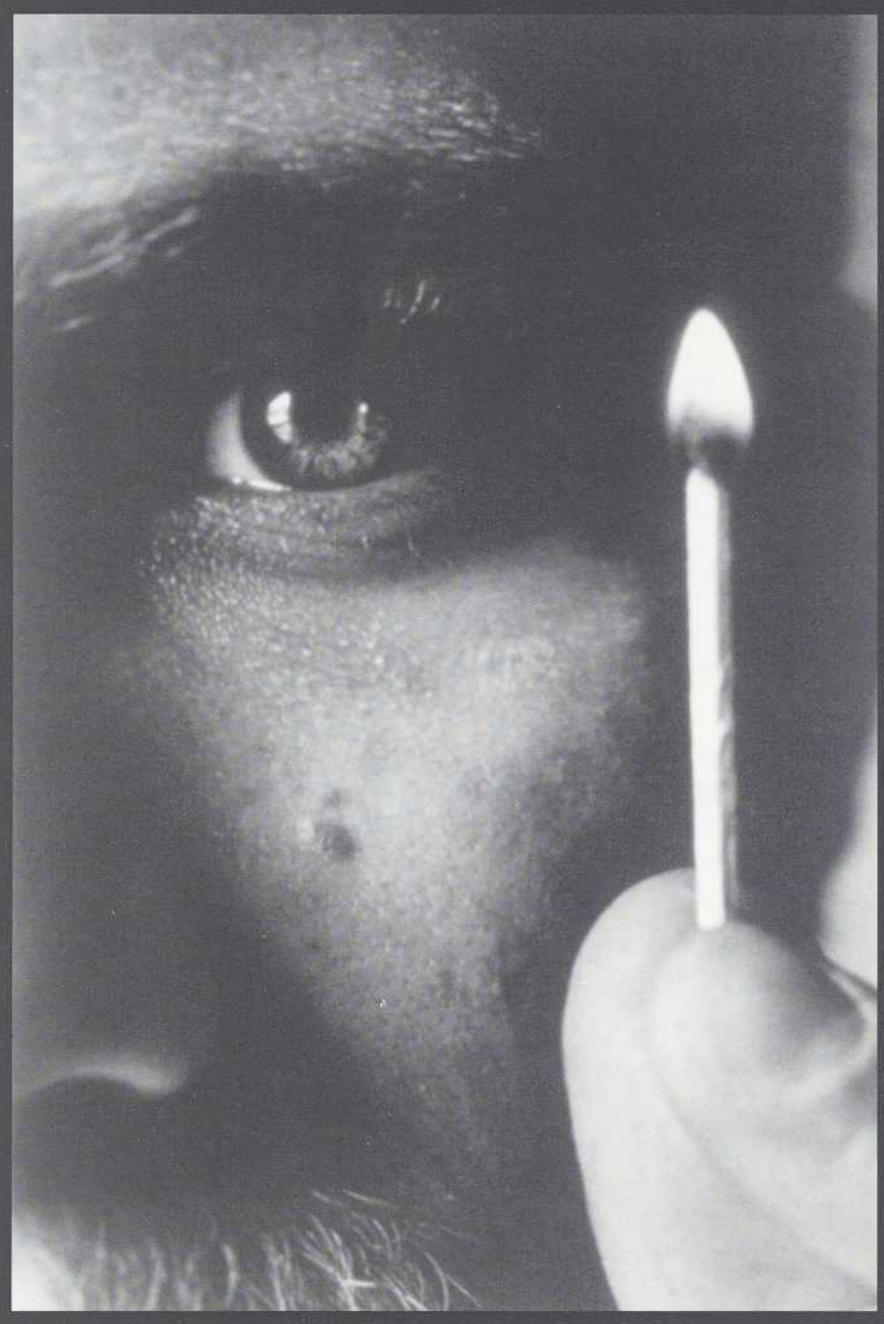
The Ottawa Art Gallery | La Galerie d'art d'Ottawa
2 Daly, Ottawa, Ontario K1N 6E2 (613) 233-8699
www.cyberus.ca/~oag

oag GAO

Mots et images

# DUANE MICHALS

**25 juin au 12 septembre**
**Musée des beaux-arts du Canada**



Duane Michals, *Le corp amolli...* 1995 Musée des beaux-arts de Montréal

**Ce photographe autodidacte explore les confins de son médium, et produit des séquences photographiques surréelles, mise en relief par des textes et des illustrations.**

**Mardi 24 juin à 18 h – *Photography and Reality*, conférence illustré par Duane Michals en anglais.**

**Collection permanente : entrée libre tous les jours.**
**Votre art. Votre collection. Votre musée.**

Musée des beaux-arts du Canada | National Gallery of Canada

380, prom. Sussex, Ottawa 1 800 319-ARTS musée.beaux-arts.ca



*Pleasure Dome* presents

# BLUEPRINT 21

*moving images in the 21st century*

## CALL FOR SUBMISSIONS

***'The view of utopia is always a reflection on the retina while seeing the panorama of the end of the world'*** — ALDOUS HUXLEY

According to historian Eric Hobsbawm the twentieth century came to a close in 1989 with the collapse of the Soviet Union. In view of Hobsbawm's claim, how should we as artists address the arbitrary celebration of the coming of the Y2K? Its formal nature begs many critical questions.

The year 2000 is for **Pleasure Dome*** a marker for its own decade of existence, its first ten years of radical film and video programming. Inspired in ethos and in name by the work of Kenneth Anger, **Pleasure Dome** now bravely looks forward into the beams of the oncoming "new millennium." Parodying Lenin, we ask "What to do?" As we reach the end of our millennium and first decade we need to address the question of our millennial expectations in an aggressively ironic, critical manner and reflect on what role moving images will play in the future. **A Blueprint for Moving Images in the 21st Century** is a call to imaginative, incisive soothsayers, a challenge to media artists across the country to produce a future blueprint for moving images for the new century, however problematic and impossible this task may be. Let's furnish a much required edge to the inane euphoria about to hatch!

### THE CALL:

**Pleasure Dome** is seeking proposals by Canadian artists for the creation and production of short (under 10 min.) experimental films and videos that speculate on what role moving images might play and look like in the 21st Century! Selected proposals will be funded to a maximum of $5000 towards the production and completion of a film/video work. The completed program will be given an exclusive premiere with Pleasure Dome in the fall season 2000 and begin a national tour in January 2001.

Please send written description (1 page) of proposed film/video work outlining the conceptual and technical approach accompanied with a realistic production budget and relevant support material (ie. visual treatment of proposal, tape or slides of previous work and CV) by November 1, 1999. Please enclose self-addressed stamped envelope for return. Proposals by non-media artists, emerging film and videomakers (working in any format) and artists from diverse cultural and regional communities of Canada are encouraged.

**Timetable for Blueprint:**
Nov. 1, 1999 — Deadline for submissions
Dec. 1, 1999 — Announcement of selected proposals
Dec. 1, 1999 to Aug. 1, 2000 — Production of film/ video works
Fall 2000 — Toronto Premiere of **Blueprint**
Jan. to Dec. 2001 — National Tour of Program

**Please send proposals to 6 Alcina Ave., Toronto, Ont. M6G 2E8 by November 1, 1999. For further information:**
T 416.656.5577 E pdome@ican.net http://home.ican.net/~pdome

***Pleasure Dome**

is a Toronto–based artist-run curatorial and exhibition group devoted to the presentation of cutting-edge experimental film and video. To view our programming history since 1989 please view our Website at: http://home.ican.net/~pdome
Supported by The Canada Council for the Arts

The Canada Council for the Arts since 1957 | Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957

## John Marriott

*Soft Spots*

June 10 to August 8, 1999
Curated by Carolyn Bell Farrell

## Lily Markiewicz

*Promise*

August 26 to
October 24, 1999
Curated by
Carolyn Bell Farrell

**The Koffler Gallery**

**Koffler Centre of the Arts**
4588 Bathurst Street
Toronto Ontario
Canada M2R 1W6

tel (416) 636-1880 x268
fax (416) 636-5813

---

### LOUISE NOGUCHI: THE LANGUAGE OF THE ROPE

June 12 - August 1, Oakville Galleries at Centennial Square

### BETHAN HUWS

*Exhibition and site-specific work in Gairloch Gardens*

June 12 - August 1, Oakville Galleries in Gairloch Gardens

### JOHAN GRIMONPREZ: DIAL HISTORY

August 14 to October 3, Oakville Galleries at Centennial Square

### PETAL PUSHERS

*David Merritt, Tomiyo Sasaki, Chrysanne Stathacos, Laura Vickerson*

August 14 to October 3, Oakville Galleries in Gairloch Gardens

CENTENNIAL GALLERY
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY
1306 Lakeshore Road East

**oakville galleries**

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

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

---

Art Gallery of York University

## Robin Collyer

**Photographs**

May 12 – June 27
Continues September 7 – 19

Concurrent exhibition
Goethe-Institut, Toronto
May 13 – June 27

Generously sponsored by Louis L. Odette

The Canada Council for the Arts since 1957 | Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957

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

---

# Summer at The Power Plant

26 June–6 September 1999
Opening Friday, 25 June, 6 pm
231 Queens Quay West, Toronto

(416) 973-4949

**The Hand**

**Jessica Stockholder**

**Hagop Sandaldjian**
***The Eye of the Needle***
ORGANIZED BY PLUG IN, WINNIPEG

**Chrysanne Stathacos**
***The Wish Machines™***

**The Power Plant**
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

GENEROUSLY SPONSORED BY Power MUTUAL FUNDS

*Supported by the Canada Council for the Arts, the Ontario Arts Council, and the City of Toronto through the Toronto Arts Council.*

# Canada's Most Wanted & Most Unwanted Paintings

Komar and Melamid
Dunlop Art Gallery, Regina Public Library
World Premiere July 1999

A co-presentation of Dunlop Art Gallery & Vancouver Art Gallery

With the assistance of Angus Reid Group, The Canada Council for the Arts and the Saskatchewan Arts Board.
www.dunlopartgallery.org

## John Noestheden: Bumperedobjects
## August 21 to October 3, 1999



DUNLOP
ART
GALLERY

Regina Public Library, 2311 - 12th Avenue, Regina, Saskatchewan S4P 3Z5
Tel (306) 777-6040 Fax (306) 777-6221
www.dunlopartgallery.org

With the assistance of The Canada Council for the Arts and the Saskatchewan Arts Board.

CONTEMPORARY *Art Gallery*

WAR ZONES | may 15 - june 26

present tense

Jochen Gerz, John Scott

in collaboration with Presentation House Gallery

JANET WERNER | july 9 - aug 21

Trust

*555 Hamilton St. Vancouver BC Canada V6B 2R1 Tel: 604 681-2700*
*e-mail: cag@axionet.com Fax: 604 683-2710*

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

The Canada Council for the Arts since 1957 | Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957



WAR ZONES



Dominique Blain, *Inner Sanctum*, 1994-95, Detail.

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

**Siting Conflict**
**April 17 – May 30**
Presentation House Gallery

**Present Tense**
**May 15 – June 26**
Contemporary Art Gallery
Artspeak Gallery
**June 5 - July 3**
Access Gallery

**Bearing Witness**
**June 5 – July 18**
Presentation House Gallery
**July 14 - Sept 26**
Vancouver Art Gallery

**Sponsored by: Janice Dillon and David Gibbons, Marine Printers, The Royal Bank, Preferred Service Customs Brokers, VanCity Savings Credit Union,The Charles H. Scott Gallery/ Emily Carr Institute of Art Residency Program and Aragon Devlopment,Veterans Against Nuclear Arms,The Annie Wong Foundation,The Hamber Foundation,The Leon & Thea Koerner Foundation, The Vancouver Sun, The British Council, The Department of Foreign Affairs and International TradeThe Province of British Columbia through the British Columbia Arts Council, The Vancouver Foundation,The Canada Council for the Arts andthe Japan-Canada Fund.**

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





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



**Charles H. Scott Gallery**

**Brian Jungen**
June 2 to July 11, 1999
Opening: June 1 at 7:30pm

***Vertical Cities***
July 21 to August 22, 1999
Opening July 20 at 7:30pm

**Kim Adams**
September 1 to October 10,1999
Opening August 31 at 7:30pm

**Emily Carr Institute of Art and Design**
1399 Johnston Street, Vancouver, B.C.V6H 3R9
**p.**604.844.3809 **f.**604.844.3801 **e.**scottgal@eciad.bc.ca

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

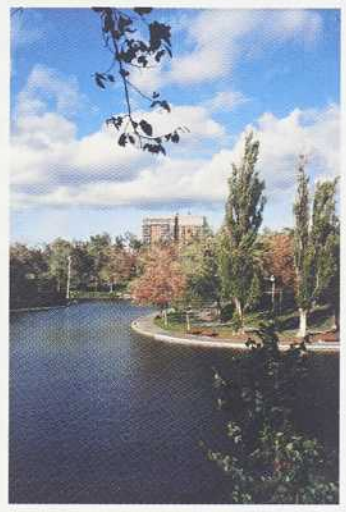
# PIERRE DORION › Chambres avec vues ‹

Les Dauphins sur le Parc, Montréal, 5.V – 30.V 1999

## Le corps et la grille

*La Grille est un moment terrible pour la sensibilité, la matière.* – Antonin Artaud

La décision de Pierre Dorion d'exposer ses œuvres hors du circuit déjà tracé de l'art transforme de prime abord l'expérience du spectateur en récit. Alors que le déclenchement du phénomène artistique coïncide habituellement avec l'entrée dans la galerie ou le musée, l'invitation à se rendre dans un lieu d'habitation ouvre aussitôt un espace de fiction. Le détournement temporaire de la fonction de l'appartement produit un reflux de l'acte artistique sur le trajet d'approche effectué par le visiteur. Ainsi l'itinéraire dans la ville en direction de l'exposition suscite-t-il une aventure urbaine, un regard porté sur l'urbanisme. En effet, puisque le titre annonce « Chambres avec vues », nous devrons traverser au moins une de ces « vues » afin d'atteindre le point élevé d'où nous pourrons percevoir le fragment de ville parcouru. On constate que, dès sa conception, ce projet établit une savante circularité, inscrite d'emblée dans l'image du carton d'invitation. Cette photographie élaborée dans le plus pur style « carte postale » représente en effet, derrière l'étang et les rideaux d'arbres du parc, les tours d'habitation qui constituent la destination de l'amateur d'art, où il peut imaginer à l'avance l'espace géométrique vide qui accueille les œuvres.



1

Alors que le titre choisi implique un découpage de l'espace urbain en fragments de vision, en «vues», l'expérience architecturale qui prolonge la déambulation met en scène les tours d'habitation comme deux immenses grilles dont l'office est justement la segmentation du champ visuel. Sur la photographie du carton d'invitation, elles dressent, dans le lointain, leur géométrie à angle droit sur le spectacle faussement naturel du parc (construit sur des courbes et des diagonales). Le bloc architectural lui-même, à cause de l'objectif esthétique du déplacement, prend ainsi une existence formelle. N'étant constitué que d'un assemblage et d'un empilement de

## On the Passage of Modernism

An eleventh floor apartment in a tower block overlooks a city park. It is void of the chattels of specific inhabitants. The passage of former occupants can be read in a subtle archaeology of marks and traces, yet it remains redolent with the associations which such generic spaces evoke of what has passed for domesticity in the last quarter of the twentieth century. Here, once again, Pierre Dorion has chosen an apartment as a work site in which viewers are invited to consider a suite of paintings, yet as his work has changed in the sixteen years since his collaboration with Claude Simard in the now legendary *rue Clark* installation, so has the chosen domicile, *Les Dauphins sur le Parc*. In this somewhat up-market, twenty-eight story tower, Dorion presents a group of eleven paintings executed over the past year and a half. This intervention, like much of his work since the mid-eighties signals the recent past, especially high modernism in Québec, either directly as in his quotes from the painterly vocabularies of its canonical heroes or, as we see more frequently in these recent works, by contrast with other modernist experiences. In these works and especially in their chosen site of presentation, Dorion shows the city and the post-Expo years with which its panorama is so visibly etched as a chronotope. We look out at a horizon scarred with the effects of the reign of Drapeau and its almost Oedipal destruction of so much architectural heritage, which in turn is an emblem of concomitant changes in social relations: the waning of the Révolution tranquille; the institutionalisation of nationalist aspirations; the commodification of sexual liberation; and the promise of wealth, infinite development, and leisure of an illusory "Just Society."

Completed in the early 1970s, Les Dauphins was designed by architects Mayerovitch, Bernstien and Mincoff for Swiss developers. Confronting the central pedestrian axis of Parc Lafontaine, it was in a way a vertical refiguring of the Parc



‹ 2

« chambres » cubiques, il apparaît alors pour ce qu'il est, dans sa symétrie, sa répétition, sa fonction de contenant. (Dans *Playground*, une œuvre antérieure de 1995 appartenant à la série des paysages et représentant une portion de la ville de Montréal vue du port, apparaît la figure devenue mythique d'un entrepôt longtemps désaffecté, ouvert à tout vent, ayant l'apparence d'une structure minimaliste, et détruit depuis peu.)

Dès lors, les démarches d'accès intérieur se succèdent comme des opérations logiques : entrée, repérage, trajet en ascenseur, recherche et identification de la porte. À cause de la nature publique de l'invitation et à cause du sentiment d'attente produit, ces étapes semblent vidées de tout sens commun et de toute émotion habituellement liée à la vie privée. Dorion crée ainsi une pure sensation de la ville, de l'édifice, du lieu. (Cependant, comme un hasard objectif et un clin d'œil, dans le hall d'entrée, la murale intérieure en ciment peint (*Sans titre*, 1971) du sculpteur Jordi Bonet apparaît dans une nouvelle étrangeté, incluse dans la grille architecturale, à la fois mémoire et effacement de l'art.)

Ainsi conditionné, le spectateur entre. L'appartement révèle sa nudité, ayant été loué aux seules fins de l'accrochage : murs blancs, fenêtres sans rideaux. Le paradoxe du système établi par Dorion s'y manifeste : d'une part, la pureté recherchée produit une réduction de l'espace à ses formes minimales; d'autre part, dans chaque dimension du projet, des traces matérialisent les « impuretés » inévitables et nécessaires. Par exemple, le tapis de l'appartement a conservé les marques laissées par les meubles, à la mémoire des occupants précédents. Ainsi, tout le travail de réduction, de neutralisation, de suspension du temps effectué par l'artiste se voit-il constamment déplacé par des éléments de rupture opposant à la rigueur formelle des fragments de mémoire, d'histoire, de récit.

Les toiles exposées, toutes réalisées en 1998 et 1999 en fonction de cet accrochage, constituent, malgré leur disparité apparente, un ensemble dont la cohérence repose sur une potentialité particulièrement riche et des tensions dont la discrétion

itself. Its residents and their guests stride past walnut panelled walls enlivened with faux-Murano lustres, across the lobby's mortadella-like marble floors, to banks of elevators which are encased in the same petrified *charcuterie*. This semi-public space is dominated by a 1971 Jordi Bonet relief mural, similar to those the Catalan immigrant artist executed for the concert halls of Québec and Montréal. Bonet's work is a perfect touch, signalling the toney cultural pretensions of the developer, architects and residents. Rising out of the very centre of the Plateau, Les Dauphins symbolised during those years when it was new and fashionable a transcendence of the limitations of class and national oppression for many of its residents, who, incidentally, included Michel Tremblay. From the beginning its tenants were predominantly gays and seniors, both social communities for whom the Parc enjoyed particular appeal. The gay ghetto nature of the building lives on in civic consciousness as a legendary habitat of drag queens and hairdressers. Dorion's selection of this building and the proximity to the Parc evokes other works in which he has represented queer use of liminal urban space, such as his 1995 paintings *Playground* and *Memorial (Parc de l'espoir)*.

The contrast between Les Dauphins and the *rue Clark* apartment underscores the shift which Dorion's painting has undergone in the past decade. In placing these works outside of a gallery context the artist has cast them into a larger world of images that would not be out of place in such an apartment. He offers us likely kinds of paintings: a floral subject, landscapes, *vedute*. Others seem to return us to the photographs from which they derive. They seem to belong here as enlargements of the travel snaps one might find in a drawer, in the corner of a mirror, or on a refrigerator door.

Upon entering the Apartment 1112 the visitor encounters a painting entitled *La Chambre verte* which portrays a corner of a pensione chambre in Naples. A narrative fragment is quickly invented: travellers have discarded clothes and a plastic sack of bottled water by a radiator, and have left refreshed or are perhaps asleep. They



‹ 4



3 ›

n'atténue pas la force. L'iconographie inscrit la mise en abyme inhérente au projet dans un double sens inverse. Les « vues » nommées par le titre se matérialisent évidemment dans le découpage de la vision effectué par le cadrage des fenêtres de l'appartement. Or, certaines des toiles de cette série représentent des vues extérieures : le paysage urbain, vu du toit d'un édifice, de *Belvédère (Bruxelles)* et le paysage « naturel » de *Bowring Park*, qui peut se confronter aux vues sur le parc montréalais que l'on a du lieu d'exposition. Inversement, plusieurs œuvres évoquent des intérieurs, dont trois explicitement des chambres. Ainsi, dans les « Chambres avec vues », on peut voir *à l'intérieur*, sur les murs, des « vues » et des « chambres ». L'infinité du système est évidente. Dans l'image de la ville vue d'un belvédère, on aperçoit d'autres édifices (locatifs, industriels ou religieux) d'où il est possible d'obtenir d'autres vues sur la ville et, en retour, sur le point de vue même que constitue ce belvédère. De même, sur la toile intitulée *Sans titre* apparaît le mur d'une chambre sur lequel se détache un monochrome rouge. Au contraire du processus précédent, qui inclut l'extérieur dans l'intérieur (à la manière des paysages accrochés dans les demeures), le redoublement formel reproduit ici l'intérieur à l'intérieur et ce, presque à l'infini, puisque, dans une des « chambres », un tableau de Pierre Dorion représente une chambre qui contient un tableau, incluant ainsi l'art à l'intérieur de l'art.

Cependant, la non-figuration du monochrome rouge bloque uniformément le regard et l'imagination, au même titre que la fenêtre blanche – mur de lumière – de *Chambre à coucher (Le Dauphin)*. Ainsi arrêté, le mouvement infini s'étale sur la surface. Nombreux sont les murs représentés dans ces œuvres aux murs des « chambres », souvent vus de face, sur un axe perpendiculaire, de façon à éliminer la sensation de profondeur. Lorsque le bloc spatial se présente à la diagonale, la fuite du regard bute aussitôt sur une fermeture de l'espace, telle la fenêtre infranchissable de *Chambre à coucher (Le Dauphin)* ou l'accumulation de vêtements et d'objets de *La Chambre verte*. De même dans les représentations extérieures, la

have either come or gone. It is a deceptively conventional image, at once strangely familiar: even if we were not there it evokes our own memories of travel and leisure. There is also the pleasure of considering the painter's technique whereby pigment becomes pixel, and we languish in the reassuring mastery of traditional accomplishment. But turning the corner one begins to fear one has been set up...

The far wall of the Salon offers three canvases of identical dimension. Their technique is consistent with *La Chambre verte*, but while representational they are each a radical variant exploring aspects of shallow relief, a kind of fugue composed to torture the ghost of Clement Greenberg.

First, *Les Cosmos*: normally endowed with an intense perkiness worthy of the Teletubbies or the Spice Girls, cosmos can seem garishly annoying, and the most artificial of floral annuals. Although a representation of actual plants, sombre crepuscular light flattens these into something like the pattern of wallpaper or fabric. They brood in a tenebrous atmosphere as if lost, abandoned, and overwhelmed. A reminder that *chiaroscuro* aimed to shut down Albertian space, to make drama from banality by presenting its subject in the dim beyond the proscenium. There is autobiography here, but it is a muted and private moment.

*Paris, 15 août* is a *trompe-l'œil* representation of a stucco or marble exterior wall punctured with random holes. It references less the initial act of violence here depicted than it is emblematic of other realms of violence which its simulacra represents and perpetrates. This is underscored by the painting's title which references the artist's encounter with the already damaged wall, and not the initial act of violence. The mere act of painting the holes in such illusionistic detail, like the other works in this group, is a deliberate provocation of fundamental tenets of modernism. Yet the coolness and deliberation of the gesture contests modernism's fetish of gesture



‹ 5

fuite des lignes de perspective se heurte à une barrière d'arbres dans *Bowring Park* et à un parapet parallèle à l'horizon dans *Belvédère (Bruxelles)*.

Le tableau *Chambre à coucher (Le Dauphin)* semble matérialiser le rêve d'un mur pur. Le bloc d'espace, presque blanc, n'est habité que par la diagonale d'une planche appuyée contre un mur, à laquelle font écho les stries du reflet en losange de la lumière au sol, sorte d'anamorphose du rectangle blanc de la fenêtre. Chez Dorion, la régularité de la surface, de la forme et du volume, bien que fortement accentuée, se rompt toujours, fût-ce subtilement. Le mur anonyme de *Paris, 15 août* porte quelques anfractuosités mais, à l'inverse, l'accumulation régulière de perforations identiques paraît se constituer en un langage indécodable (on pense à du braille). Quant à elle, la surface de *Les Tuiles (Marseille)* installe un système mathématique (séries horizontales alternées de cinq et quatre tuiles), géométrique (des carrés équivalents) et chromatique (diagonales de tuiles bleu-gris et de tuiles vertes et ocre alternées). Cependant, les reflets lumineux dus à l'effet de relief varient d'une tuile à l'autre et la non-figuration de cette grille chromatique devient incertaine si, dans le carré supérieur gauche, on imagine, dans les variations du vert, l'ébauche d'un paysage. Alors, la configuration des tuiles mimerait la régularité d'un accrochage de tableaux (des monochromes pour la plupart). Dans les scènes d'intérieur, l'objet peut aussi être perçu comme une rupture de la surface et du volume pur: chaise, téléphone, radiateur, lampes. Plus particulièrement, on peut remarquer une crevasse dans le plâtre mural de *Téléphone*, de même qu'une inscription de graffitis sur le ciment ou la pierre du parapet de *Belvédère (Bruxelles)*. Ces impuretés, en plus de traduire l'ambiguïté du système de représentation, en constituent le moteur secret, ce qui en fait aussi un système d'annulation. À la pureté de la grille s'oppose un patient travail de sape. À l'extrême du processus, le tableau *Le Quai de Béthune*

and spontaneity, referencing the *puncta* of both Lucio Fontana and Gide's delicious hero *Lafcadio*, and especially Duchamp's enigmatic painting *Tu m'* (1918) with its *trompe-l'œil* rip sutured with a real safety pin. Dorion has represented similar random pattern series in works such as his 1996 painting *Black Box*, or the flock of birds in *Messagers jouant avec de la semence* of 1997.

Finally, *Les Tuiles (Marseille)* singles out a site-specific mural intended to enliven the banality of an HLM public housing project. As a species of æsthetic tonic, these banal tiles have relatives around the world, including the tile and brick walls of the Montréal Métro designed by Jean-Paul Mousseau. Vandal and especially graffiti proof, such sturdy decoration betrays a lack of trust on the part of the elites who offer it to those for whom it is condescendingly provided.

*Belvédère (Bruxelles)* depicts a promontory overlooking the city from the roof of the Palais de Justice. In sharp contrast to the works opposite, we return to the conventions of deep perspectival space. Yet what seems like a deeply conservative work, presenting all the characteristic elements of magic realism – frozen time, chromatic coolness, etc. – is overridden by the context in which it is presented. It can be read against the discourse of contemporary painting implicit in the entire suite which the artist offers us. Dorion speaks of Bruxelles as an equivalent of Montréal. The horizon in the painting resembles the view to the north from the apartment's balcony. Both are cities which destroyed their beaux-arts architectural fabric with efforts to re-imagine themselves as postwar modern metropolises, indulging in World's Fairs to promulgate their efforts; both underwent rapid secularisation in the postwar eras, both are linguistically and culturally bifurcated. In conversation the artist also suggests a hermeneutic by which *Belvédère (Bruxelles)* is equally informed by formalist painting, elements such as the horizontal lines of the terrace suggesting the work of Agnes Martin and seeing the sky as essentially colour field painting.



‹ 6

paraît presque totalement non figuratif, puisque aucun indice n'est donné sur l'angle de la prise de vue, sur la nature et les dimensions des formes représentées, sur la matière même évoquée par la couleur et le traitement pictural (où est l'eau? où le quai? distingue-t-on un banc?).

Pierre Dorion travaille à partir de photographies qu'il assemble et qu'il interprète afin de créer l'image peinte. Une dimension essentielle de ce processus consiste à purifier la représentation en quelque sorte, particulièrement en éliminant les détails de façon à dégager les surfaces et à faire ressortir la grille géométrique qui délimite et ponctue l'espace. Inversement, l'artiste maintient la tension en conservant ou en ajoutant des accidents choisis qui perturbent l'uniformité du système. À propos de *Belvédère (Bruxelles)*, Dorion déclare, concernant les parapets latéraux de l'image photographique: « J'ai supprimé les grilles. » Cette suppression se justifie par la confusion visuelle qui peut se créer à cause de la petitesse des détails. Par contre, le peintre a conservé les lignes de fuite d'une perspective exactement centrée, ainsi que la répétition horizontale des dalles de l'allée. À cette géométrisation de l'espace s'opposent les graffitis qui s'apparentent aux pictogrammes d'une langue étrangère (asiatique? arabe?) ou d'une écriture secrète (celle des graffiteurs marginaux). Ces traces constituent la signature de l'artiste, du corps de l'artiste en réaction à l'épreuve de la grille. (Dans *La Chambre verte*, la seule inscription de tout l'ensemble est « Uliveto », lisible sur l'emballage des bouteilles d'eau minérale d'origine italienne. On peut y décrypter le verbe latin « veto », qui signifie « je m'oppose, j'interdis ». Il importe peu qu'il s'agisse d'un hasard objectif ou d'un clin d'œil de l'artiste. Cet énoncé trahit la violence cachée sous l'impersonnalité de cet art figuratif.)

L'effacement majeur des œuvres des dernières années consiste certes en la disparition de la représentation du corps. Omniprésent dans la longue série des *Autoportraits*

The two works hanging in the Dining area elaborate this dual concern with issues arising from both the ideology and painterly expression of modernism. The first of these *Le Quai de Béthune* is at first difficult to read. We look down to the flooded Seine with a floating bench. Such quays in river cities have often become liminal zones littered with needles and condoms, the domain of casual nocturnal sexual encounters and IV drug users, in their function reminiscent of Parc Lafontaine.

*La Samaritaine*. In the postwar years as historians of architecture and design began to write histories of the modern movement they rediscovered the importance of what had been for the immediate previous generation a profound embarrassment. Known in its variant national expressions as *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Stile floreale*, *Noucentisme*, etc., it was characterised by an aspiration to replace the appropriated neoisms which had dominated Academic design discourse throughout the *belle époque* with new forms inspired by unmediated organic, linear, and geometric vocabularies deemed appropriate for new manufacturing and building materials and technologies. An architecture which aspired to a semblance of growth rather than construction emerged in nationally modulated variants in metropolises such as Brussels, Barcelona, Chicago, Glasgow, Paris and Vienna. One of the glories of this trend in Paris, along with Gustave Eiffel's tower and Hector Guimard's Métro entrances, was the department store La Samaritaine, designed by Frantz Jourdin for a prominent site at the north end of the Pont-Neuf. When it opened in 1910 it seemed to embody in its bold decorative use of organiform structural elements an optimism about the new century which would soon be abandoned and betrayed following the tumult of the First World War.

The two works which face each other in the First Bedroom propose a carefully constructed dialogue. In *Chambre à coucher (Le Dauphin)* a plank rests against the wall of this otherwise empty bedroom like a John McCracken sculpture or an itinerant stripe from a Molinari painting. In placing this painting in a room almost exactly like its subject, a host



‹ 7



‹ 8

(1989-1994), le corps y détourne constamment le regard et se confronte avec la matière picturale, les objets symboliques, la grille chromatique. Dans « Chambres avec vues », les seuls corps présents sont ceux des visiteurs, ainsi que celui de l'artiste lorsqu'il sera présent (ou celui du gardien de l'exposition). Inclus dans l'espace d'exposition, le corps de l'artiste constitue ainsi un autoportrait vivant extrait de la toile, une performance discrète. Dans les tableaux mêmes, le corps se réduit à n'être qu'un corps qui voit et qui est exclu de la « vue ». Ailleurs, il n'y est fait que quelques allusions : les draps froissés de *Sans titre*, les vêtements accrochés de *La Chambre verte*. Dans ce dernier cas, le monceau de vêtements évoque la présence d'un corps masculin, voire sa nudité non représentée (comme si le modèle ou le peintre s'était déshabillé dans ce coin de pièce).

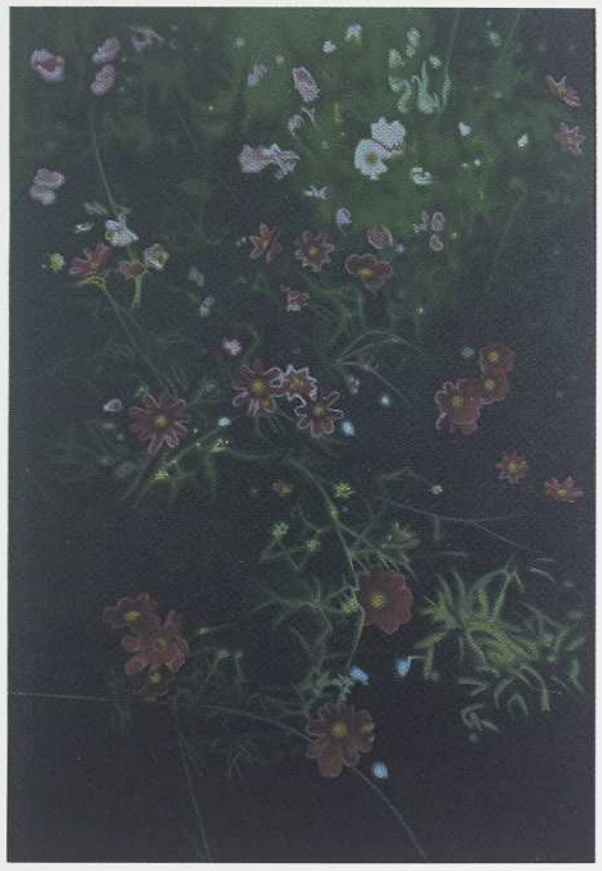
Cette extrême pudeur participe essentiellement au projet de Dorion. La grille en structure toutes les dimensions, du découpage visuel de la ville à la construction architecturale des espaces, et à la géométrisation des tableaux. Pourtant, cette grille constitue, selon l'inépuisable citation d'Artaud mise en épigraphe à ce texte, une épreuve à la fois pour le corps et la matière. Afin de dépasser ce « moment terrible » (de la pensée, de l'autobiographie, de l'art), Dorion choisit d'affronter la grille non par la douleur, la blessure, le cri, mais par l'effacement, l'annulation, la trace et le silence. La mise entre parenthèses des corps ne constitue qu'un déplacement. Le spectateur doit en porter tout le poids. Cet art n'inscrit explicitement ni la pulsion, ni le fantasme, ni l'histoire du sujet, ni la géographie proche (aucune image de Montréal), ni l'histoire collective (ces tableaux représentent plutôt des fragments du monde détachés du temps). Même si les images peuvent appartenir à l'autobiographie visuelle de l'artiste, le récit en demeure secret.

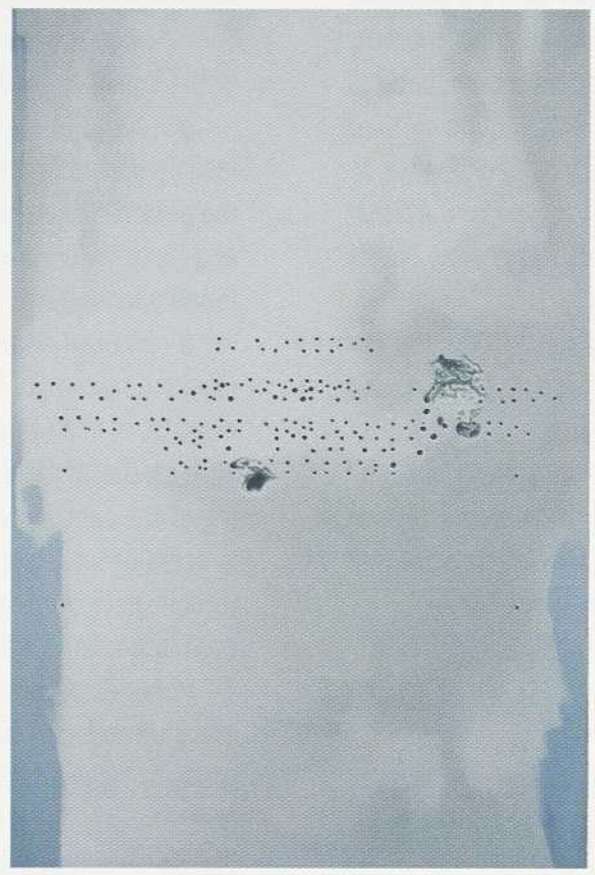
Le système de « Chambres avec vues » permet au contraire d'infinis assemblages, les tableaux suggérant des fragments de récit, des éléments de décor, des pièces de mémoire ainsi qu'un cadre formel afin de les brancher les uns aux autres. L'espace de fiction est prêt à être habité. Il peut être décoré de tuiles, par la fresque

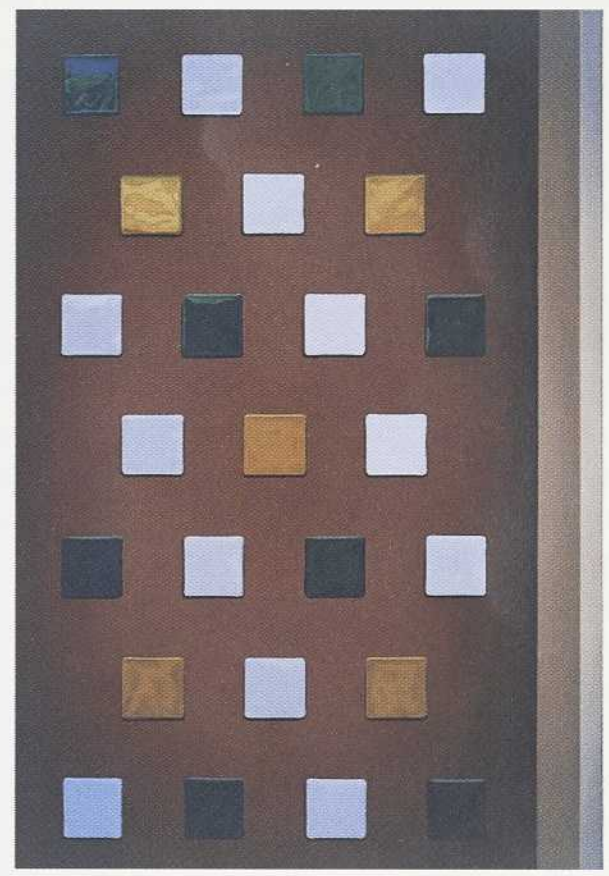
of subtle decisions regarding representational strategy which the artist has made come into sharp focus. Were there protruding forms in the corner that have been eliminated to exaggerate the sparseness of the room? Was the patch of light on the floor moved for the sake of composition? We note that there is no view from the window, no distraction from the claustrophobia of this little void. We observe that an ordinary, slightly dented radiator reappears with the precision of a Donald Judd sculpture. We are forcefully reminded, as we are by evidence of digital manipulations of photographic images, that all representation is constructed; illusion of pictorial veracity has been replaced by the enjoyment of visual rhetoric.

*Sans titre* is chronologically the last in this series, and seems to resume many of the issues raised here. A square red monochrome painting by Claude Tousignant hangs above a dishevelled bed with its indigo pillows. The two paintings seem to echo each other, in both the depth of their stretches and the way they hang unframed upon white walls. The painterly shadow of one echoes the real shadow made by the other. The Tousignant canvas seems to act as a door swinging the flatness of its own surface, as well as of the Dorion painting, into the illusion of perspectival representation. An ironic representation of a painting which eschews representation, it is a painting which is no less formal in its pictorial concerns. Yet there is more here; like the first of the series, *La Chambre verte*, it suggests domestic intimacy. It also echoes, as the artist has mentioned in conversation, the billboards erected on the streets of Manhattan by Felix Gonzalez-Torres in 1992 as a memorial to his recently deceased lover, Ross. Likewise, the bed in *Sans titre* signals intimacies and acts which our society still prefers to occlude.

The Second Bedroom confronts us again with the temptation to invent narrative, the ubiquitous weakness that has haunted representational painting since the demise of Academic conventions. Perhaps the most blatantly nostalgic of these paintings *Plafond (Bruxelles)* offers a studied ethnography of a disco ceiling after the









‹ 10

de *La Samaritaine* ou par une représentation de fleurs (*Les Cosmos*). Le tableau *Plafond (Bruxelles)* présente une collection de luminaires où il est possible de choisir. Quelques éléments de mobilier sont donnés : lit, chaise, crochets muraux, téléphone. D'un autre point de vue, tous les tableaux peuvent construire une banque de souvenirs, de lieux de rêve ou de fantasmes susceptibles d'élaborer une histoire individuelle. Le motif végétal de *La Samaritaine* offre, comme une grille ouverte, le schéma d'un arbre généalogique à remplir. (L'allusion au film de James Ivory, *A Room with a View* (1985), peut aussi agir comme structure génératrice de récit.) Mais Dorion ne fournit aucun plan d'aménagement, aucun scénario, aucune grille interprétative. Le corps du spectateur subit le choc de cette absence. Il ne peut se rabattre que sur sa propre affectivité. A-t-il déjà résidé dans une de ces tours, face au parc ? Quels souvenirs en garde-t-il ? Quelles images ? Quelles marques ? Quels récits lui a-t-on faits de ces lieux ? Y est-il déjà venu en visite ? Cette exposition sera-t-elle, au contraire, sa seule visite en ces lieux ? Quel souvenir en gardera-t-il ? On peut imaginer qu'ayant quitté l'appartement, l'édifice, les abords du parc, le spectateur anonyme portera en lui les traces d'un récit en germe qui, lui aussi, demeurera secret.

ANDRÉ LAMARRE

André Lamarre est professeur de langue et de littérature française au Collège Maisonneuve et publie des articles critiques dans *Parachute* et *Spirale*.

Liste des œuvres . List of works

1 › Carton d'invitation à l'exposition/Invitation card to the exhibition « Chambres avec vues ».
2 › *La Chambre verte*, 1998, huile sur toile/oil on canvas, 84 x 56 cm.
3 › *Téléphone*, 1998, huile sur toile de lin/oil on linen, 61 x 40,5 cm.
4 › *Plafond (Bruxelles)*, 1999, huile sur toile de chanvre/oil on hemp, 91,5 x 168 cm.
5 › *Sans titre*, 1999, huile sur toile de chanvre/oil on hemp, 112 x 56 cm.
6 › *Chambre à coucher (Le Dauphin)*, 1999, huile sur toile de lin/oil on linen, 84 x 62,5 cm.
7 › *Le Quai de Béthune* (cf. 8) & *La Samaritaine*, 1998, huile sur toile/oil on canvas, 127 x 127 cm.
8 › *Le Quai de Béthune*, 1998, huile sur toile de lin/oil on linen, 46 x 61 cm.
9 › *Les Cosmos*, 1998, huile sur toile/oil on canvas, 84 x 56 cm; *Paris, 15 août*, 1999, huile sur toile de lin/oil on linen, 84 x 56 cm; *Les Tuiles (Marseille)*, 1998, huile sur toile de lin/oil on linen, 84 x 56 cm.
10 › *Belvédère (Bruxelles)*, 1999, huile sur toile de lin/oil on linen, 56 x 84 cm.

Photos : Richard-Max Tremblay

party's over. A stilled mirror ball and remnants of streamers and party decorations linger amid an enigmatic collection of light fixtures. Again strangely like Duchamp's *Tu m'* in terms of its composition, there is also something here of Andrew Holleran's elegiac novel *Dancer from the Dance* and its reminiscences of the legendary hedonism of prelapsarian gay culture.

The mood of quiet reflection and alienation after the social whirl has stopped, faces perhaps the most striking emblem which Dorion's installation offers us. Like the automobile, or television, the *Téléphone* epitomised the promises of modernism and its transformation of daily life. Yet for all its familiarity there is something profoundly *unheimlich* about a ringing phone. One often feels more comfortable placing a call than answering one. Surely a ringing phone gives voice to even the most reserved superego. The telephone's intrusive and ominous implications have been explored in such terrifying works as Cocteau's play *La Voix humaine* and *films noirs* such as *Dial M for Murder*, *Sorry Wrong Number* or *The Spiral Staircase*. With the passing of the century the phone is now not only taken for granted, it has even begun to seem antiquated, replaced by e-mail and CU-SeeMe promised by generations of futurologists. Perhaps this telephone is as much an emblem of a past era as was the quill in a monk's hand painted by Dorion in his 1984 *Galerie Appart'* installation.

In his essay entitled *Rupture of Meaning* (1995), where he discusses Dorion's previous self-portraits, José Lebero Stals contended that he painted these to avoid the temptation of directing his gaze and thought toward places he associated with contemporary life. If that was the case, "*Chambres avec vues*" at Les Dauphins sur le Parc is certainly corrective. Simultaneously they are, as Stals said of that earlier work, "bent on the destruction of the picture's homogeneous Euclidean space." They also present us with a series of enigmatic objects and traces of decontextualized urban forms which in turn link Dorion's earlier interest in emblematics of another era of historic uncertainty to quotidian forms. Just as the work presented years ago in *rue Clark* sought to explore modernism in the context of its pre-Enlightenment gestation, these works and the context in which they are placed force us to reflect on it in its passing away.

BRUCE HUGH RUSSELL

Bruce Hugh Russell is a Montréal writer and independent curator.

L'artiste tient à remercier la Ville de Montréal, l'Association des galeries d'art contemporain de Montréal, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, René Blouin et Christina Horeau de la Galerie René Blouin, Geneviève Cadieux, Jean-Guy Cyr, David Nelson, *Parachute*, Gilles Rochon.

GEHRY

# FRANK GEHRY

« DOMESTIC EFFECTS »




POIRIER · SCHWEITZER

*C.P. 336 Westmount, Canada H3Z 2T5*

*514·939·9855*

PARACHUTE

Qu'elle soit d'obédience classiciste ou qu'elle lorgne vers les nouvelles technologies, en proie aux grands courants modernes de l'abstraction ou du naturalisme, l'architecture qui compte crée l'événement. L'événement lie le corps et l'espace, introduit dans l'espace physique une dimension psychique, un lieu de pensée, un lieu de création. Dans un monde en proie à des changements importants, l'architecture est au cœur de problématiques matérielles, existentielles et métaphysiques.

Afin de pointer diverses avenues qui s'offrent à une réflexion sur l'architecture d'aujourd'hui et de demain, ce numéro croisera plusieurs types de démarches, non seulement celles d'architectes qui travaillent dans de nouvelles directions, mais aussi celles d'artistes que la problématique architecturale préoccupe.

VITO ACCONCI, GEORGE ADAMCZYK, MARC AUGÉ, ASYMPTOTE ARCHITECTURE, MARIE-ANGE BRAYER, CHRISTINE BUCI-GLUCKSMAN, DOUGLAS COOPER, THOMAS DEMAND, DISCREET LOGIC, LIAM GILLICK, KIT, GREG LYNN, BRIAN MASSUMI, ANTOINE PICON, MARTHA ROSLER,
FRANCK SCURTI, ANDREA ZITTEL...

## Architecture et Événement
## Architecture and Event

96

à paraître cet automne
upcoming this fall

Be it of classical allegiance or oriented towards new technologies, inscribed within the modern currents of abstraction or naturalism, the kind of architecture that matters is eventful. An event links body and space together, introduces a psychic dimension, a site of reflection and creation inside a physical space. In a world undergoing major changes, architecture is at the core of material, existential and metaphysical interrogations.

To indicate the various paths available to reflect upon the architecture of today and tomorrow, this issue will feature several approaches, not only that of architects working in new directions, but of artists who deal with architectural issues in their practices.