

6337 com

# para-para

V art contemporain

contemporary art

OIO

IV V VI 2003

gratuit free



Alain Paiement

Galerie UQAM

Montréal

October 17 - November 23

ALAIN PAIEMENT, PARAGES ("VICINITY"), 2002, DETAIL, INK-JET PRINT ON PLASTIC, 2,74 x 7,16 M; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

At times, though inexplicably, it is proper to say that the autonomy of one's art practice, through which the work persists in the world as a measure of resistance, is tied to the autonomy of one's life.

At this recent exhibition of works by Alain Paiement, a series of photographic presentations of architectural spaces, I encountered a rare confidence and honesty. The photographic subjects vary from interiors to street pavement and they display a personal relationship with the artist. They seem to arise out of the artist's need to locate himself in the world. One work in particular – the most ambitious, also the most recent work in the show – moved me deeply. Entitled *Parages* ("Vicinity") (2002), this work presents, in a topographical fashion, a two-storey building on Boulevard St-Laurent in Montréal, where the artist has lived on and off for ten years. It is important to note, however, that only recently did he decide to settle there.

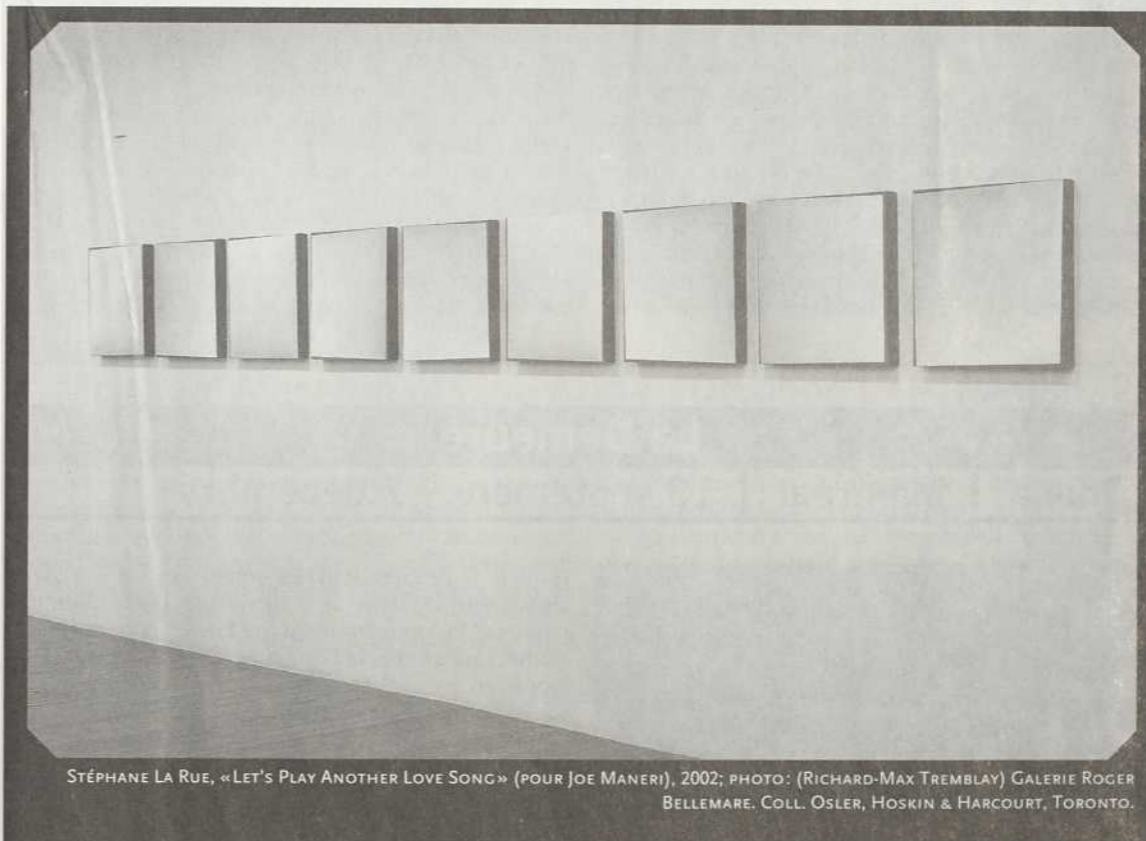
The artist's apartment is located on the upper floor of the building. In *Parages*, the apartment, a live/work space, which is seen from a bird's-eye view, also includes a portion of the building's exterior and its street life. The image, measuring 270 by 1006 cm, is hung unframed in the centre of the space. On another image, of comparable scale hung some distance behind the image of the apartment, is a photographic presentation of the bakery on the ground floor of the building. Likewise, street life is included. These two pieces show the daily activities that take place in their respective spaces. Between the two large pieces are two smaller ones. One shows a video projection of smoke coming out from the chimney of the bakery; the other the roof of the building. In the front and back of the gallery, sandwiching the others, are two smaller square pieces. One presents the skylight in the artist's space; the other, a spotlight illuminates a detail of the basement in the bakery. All the layers of images are positioned and aligned, according to their placement in the architecture itself. The ensemble of the pieces produces the sensation of a totality.

The expansive scale of *Parages*, its sense of wholeness, is sustained and animated by a richness of details. The different worlds defined by the architecture – the artist's home/studio, the bakery, and the world outside – are all at work. *Parages*, a map of sorts, discloses a correspondence between these worlds and the way they implicate, give sense to each other. In the bathroom of his apartment, the artist shares the tub with his lover; in the kitchen, the cat leaps towards the camera; in the living room, a friend is reading. In the bakery downstairs, bakers are busy at their task. Traces of steam can be seen. This map unfolds, but also draws into proximity, the place and milieu where the artist agrees to abide. It demonstrates a joyous totality where a sense of place, in which everything has a place, is definitive.

What precipitated the map, I believe, is a deep sense of agreement and harmony with where one is, where one finds oneself. As much as it is spatial and emotional, the map engenders a different kind of territory. It has an openness that is paradoxically complete and filled with hope. I feel the map allows Paiement to secure a sense of relatedness, of concordance between the multiple dimensions of his world. *Parages*, I think, marks a pivotal moment in the artist's work to date. As a map it anticipates, with a minimum of aesthetic devices, an artistic autonomy, one that promises an intensification of the ethical. By ethical I mean that the artist is able demonstrate to viewers, through work as testimony, that the quality of his life approximates that of his work.

*Parages* prompts me to reconsider the necessity and meaning of "resistance" in art. Resistance, perhaps, in some deep sense of the word, presupposes a pre-established agreement and harmony with the world. Its nuance arises from an awareness of acceptance and independence in life. In *Parages* all unnecessary posturing – confrontation, polemic – gives way to an expression of an individual's state of being: the mapping of which elevates the personal to the status of the demonstrative. > Yam Lau

The author is an artist and writer living in Toronto.



STÉPHANE LA RUE, «LET'S PLAY ANOTHER LOVE SONG» (POUR JOE MANERI), 2002; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE ROGER BELLEMARE, COLL. OSLER, HOSKIN & HARCOURT, TORONTO.

Stéphane La Rue

Galerie Roger Bellemare

Montréal

12 octobre - 30 novembre

Voix sourde et lumineuse sur rythmes asynchrones. Les tableaux de Stéphane La Rue soutiennent la comparaison sonore puisqu'ils laissent apparaître le rythme et l'énergie de leur musicalité. Le ton est forcément donné avec «Let's Play Another Love Song», titre d'une série de neuf tableaux, créée en hommage à un concert donné en 2001 par Joe Maneri à Montréal. L'exposition comprenait aussi, dans la première salle, quatre autres tableaux de la série «Fluent» et, dans la deuxième salle, deux séries de dessins, «Instants #4» et «#5». L'ensemble de l'exposition sera représenté en 2003 à la Art Gallery of York University de Toronto. La persistance de l'artiste à travailler avec des données simples du vocabulaire pictural, le renouvellement thématique, le rapport collision/juxtaposition et la

conception rythmique empruntés au free-jazz peuvent servir de point d'ancrage à la compréhension du langage quasi musical de La Rue.

Depuis déjà dix années, La Rue aborde le travail pictural à partir de données élémentaires: le blanc, comme seule et même note de la gamme (colorée) et le plan-tableau comme thème et variation. Les parallèles avec l'exploration musicale sont fascinants. Nous retrouvons chez quelques compositeurs contemporains (Scelsi, Radulescu ou Stiebler) de pareilles et complexes compositions réalisées à l'aide d'une seule note et qui ont révélé, au-delà d'une recherche sur la pureté sonore, tout le potentiel d'inflexions et de microtonalités contenues dans un son unique. Ainsi, loin d'être un matériau réduit, une note, ou une couleur, révèle

par son économie tout le spectre harmonique qu'elle contient. Le blanc, couleur de la lumière pure, est du même coup une couleur trouble. Goethe dans son célèbre *Traité des couleurs* (éd. française, 1980) n'indique-t-il pas déjà que «le blanc est le trouble parfait, le contenu le plus neutre, le plus clair qui occupe l'espace, le premier degré de l'opacité». Les possibilités du blanc sont infinies parce qu'aussi modestes. Le blanc se situe entre le moment d'être effacé, légèrement transparent, et celui de devenir complètement solide et opaque. «Entre la transparence et l'opacité blanche, existe un nombre infini de degrés de trouble», poursuit Goethe. Et ces états d'inquiétude, La Rue a su les exploiter habilement dans les deux séries de tableaux présentées dans la première salle de l'exposition. Chaque tableau a été fabriqué selon le même procédé. En déversant la couleur encore liquide sur le support légèrement incliné, il obtient, lors du séchage, de fins dégradés produits par les différentes densités de blanc. De la transparence, qui laisse apparaître le tressage du lin, jusqu'à l'opacité mate et solide, le blanc se révèle dès lors plus lumineux et plus percutant.

Certes, le choix de proposer des surfaces peintes si simplement, et pourtant résolument efficaces, crée un espace de perception d'une grande attention. Étrangement, cet état favorise l'apparition de plusieurs événements fort complexes. La couleur blanche, dans sa transparence et dans son opacité, devient tout autant trace et passage que forme et texture, tout comme une seule note révèle sa fréquence, son intensité, sa durée, mais aussi le timbre qui lui est propre. La perception qualitative de ces microévénements déploie ainsi des espaces harmoniques inédits. L'œil (ou l'oreille) a la capacité de scruter l'apparition infinie d'espaces produits à partir d'un matériau en apparence limité. N'est-ce pas Anthony Braxton, saxophoniste, qui affirmait vouloir courber une note? Là où La Rue conçoit une stratégie à l'aide de simples données, dorénavant des espaces insoupçonnés se structurent à notre insu. L'enjeu d'une telle proposition est objectif mais, du même coup, dévoile les propriétés subjectives d'un tel matériau. Ainsi, le choix radical d'utiliser une couleur unique est structurant. La décision de délimiter un plan par le recouvrement involontaire de la surface et de révéler son état lumineux par son degré d'opacification constitue, d'une part, une donnée objective du processus et, d'autre part, la couleur unique est subjective en dévoilant sa texture singulière et ses effets de lourdeur. Le spectateur investit un tel écran de projection par des qualités proprement *inojectives*. Aujourd'hui, le parti pris de la monochromie représente encore une tension placée sous le signe d'un trouble tout près du vertige.

Outre le choix de la monochromie, La Rue reprend un thème qui lui est propre: le plan-tableau. Un thème dont il sait habilement exploiter les multiples formes d'étonnement. Comme plusieurs de ses travaux se réfèrent au *free-jazz*, il est intéressant d'interroger l'utilisation thématique faite par les tenants de cette forme d'expression musicale. Ainsi, certains musiciens du *free-jazz* ont eu tendance à ignorer ou même à mépriser l'approche thématique. Par contre, d'autres auront cherché à inverser ou à bouleverser la hiérarchie qu'elle impose. Mais le thème demeure bien ancré dans les fibres mêmes de l'histoire des formes d'expression musicale, et il est difficile de l'écarter définitivement. Certes, le thème n'est plus ce qui annonce ou conclut une pièce, il n'est plus le support pour une ligne mélodique, mais une matière première qui surgit inopinément entre les rythmes. Il devient un objet, objet d'observation, objet de dissection dans le flux des improvisations. Et voilà où intervient l'originalité de la musique de Maneri, référence importante pour La Rue.

Une musique où les thèmes sont microfragmentés et où ils vont surgir d'une simple grappe de notes, pour ne pas dire à travers une seule tonalité. Impossible exploit, rencontre invraisemblable: tel est l'enjeu de ses admirables improvisations.

Qu'en est-il de l'emploi thématique dans la production picturale de La Rue? Ici, on pense à l'emploi de la forme répétitive du plan-tableau comme objet d'étude et non à la référence d'un quelconque contenu anecdotique. Depuis l'exposition «Hétérodoxies» en 1991, le plan-tableau forme une sorte d'itération dans le langage pictural de La Rue. Une répétition thématique tissée à partir d'une longue tradition. Et avec opiniâtreté, il analyse le thème et en réactualise le propos. Le déplacement des plans dans le but de proposer un tout autre agencement du plan-tableau, il l'avait expérimenté avec brio dans la production de 2001 présentée au Musée d'art contemporain. Chaque tableau de l'exposition «Panorama et autres vertiges» montrait des plans superposés qui étaient légèrement déplacés l'un par rapport à l'autre. Ils donnaient l'indice de fabrication du tableau puisque chaque glissement de plan correspondait à un recouvrement de la surface et conservait ainsi la trace de la position initiale. Dans la nouvelle production, les déplacements de plans sont repris en proposant des variations plus épurées, plus simplifiées. La nouvelle série comprend des plans-tableaux composés respectivement de deux seuls plans. D'abord, celui formé par les arêtes mêmes du châssis, puis celui dessiné par une cache qui a subi une légère rotation par rapport au cadre d'origine. Ce deuxième plan, qui a subi un déplacement, recevra l'apprêt blanc d'acrylique librement écoulé dans la délimitation même de la surface. Ainsi, il y a un premier plan découpé par le fond brut de la toile de lin puis, le suivant, un plan qui pivote légèrement. Le thème du plan subissant une légère rotation révèle un ancrage bien précis dans l'histoire des formes et trouve son habile actualisation dans la proposition de La Rue. Les trois fondateurs de l'abstraction n'ont-ils pas fourni une première exposition du thème? Évidemment, nous pensons, de la légère inflexion jusqu'au vertige, au carré blanc sur fond blanc de Malevitch puis, à la même époque, aux *Compositions avec grille* de Mondrian qui se transforment de manière récurrente en *Composition dans le losange*. Quant à Kandinsky, avec la fameuse expérience inaugurale au regard abstrait, n'a-t-il pas été ébloui par le basculement de son propre tableau dont «le sujet était (devenu) incompréhensible»? (Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, 1974) On pourrait avancer que l'abstraction en peinture serait traversée par une nécessaire exploration du plan-tableau, plan qui fait basculer la *mimémis* et les réflexes de l'habituelle analogie. En fait, rompre avec l'espace de la représentation et opter pour un espace de *présentation*. Réalité et représentation ne sont plus de l'ordre de la ressemblance. Le monde est illimité, et l'art ne peut en donner qu'une *présentation impressive*. La proposition d'Éliane Escoubas est particulièrement convaincante: «[...] l'espace du tableau est avant tout un espace de la manifestation et non un espace de la représentation». (*L'espace pictural*, éd. Encre marine, 1995) Et les tableaux de La Rue se situent effectivement dans cet espace de *présentation* et non de *représentation*. La définition de la peinture abstraite s'élargit et crée un lieu où le tableau s'anime dans un espace que l'on peut aisément comparer à la temporalité musicale. La musique représente cette forme d'idéalité de l'abstraction en peinture en échouant constamment avec la référence mimétique. Dans cet esprit, le tableau montré n'est pas l'objet donné, mais ce qui excède ce qui est vu. Le tableau donne à voir ce qui est de l'ordre d'un événement, ce qui suspend alors la

représentation. Le tableau est le support d'un événement où la peinture ne fait qu'apparaître. La peinture devient un événement temporel, une énergie de pure visibilité, d'où ce point de convergence qui se produit avec la musique. «La peinture [...] peint un monde sans objets, puisque le monde qu'elle fait naître sous le regard n'a pas lieu dans l'objectivité des objets, mais dans la visibilité comme telle.» (Escoubas, 1995) Les tableaux de La Rue font apparaître une surface d'une matérialité indiscutable et, dans un même mouvement, un plan-tableau animé d'une sensation singulière de la lumière. Paradoxe du mouvement d'un regard qui cherche à saisir ce qui est vu, comme s'envole un thème musical inattendu aussitôt transformé par ornementation. Voilà l'enjeu d'une peinture qui se donne à voir dans le même mouvement d'inquiétude que celui qui voit surgir inopinément un éclat sonore dissonant.

D'ailleurs, le choix de disposer les tableaux sous la forme de séries n'est pas étranger aux effets collision/juxtaposition produits par le rythme musical *jazzé*. Les neuf tableaux de «Let's Play Another Love Song» (2002) méritent d'être observés dans un déplacement latéral. Les tableaux de moyens formats (50,8 cm x 50,8 cm) montés sur d'épais châssis (5 cm) ont une forte présence objectale et ne sont perceptibles que dans leur continuité. Le rythme est double, formé par la juxtaposition de formats identiques et par l'identification de régions plus crayeuses, résultant d'une plus grande concentration de blanc. Un poids de lumière variable d'un tableau à l'autre, en position d'instabilité et de changement constant. La série se saisit dans un seul mouvement, par saccades, en tension avec toute forme d'unité. Contrairement à la première série, il se produit un tout autre mouvement avec la série «Fluent» (2002) où les formats carrés plus imposants (107,5 cm x 107,5 cm) dialoguent entre eux d'une manière moins abrupte. La tension produite par le déplacement des plans est moins radicale et oblige le spectateur à voir, du même coup, l'ensemble et l'unité. Aussi, ce type d'attention porte à observer le détail et les quatre types de découpes faites par l'accumulation du pigment blanc sur la toile, soit celle du support fait d'un tissage de lin, celle qui dessine la forme quadrilatère, celle qui indique, en volume, l'épaisseur du pigment et, enfin, celle qui témoigne que la surface était liquide auparavant puisqu'en séchant elle laisse apparaître, en bordure, une ondulation caractéristique d'une surface liquide. Les tableaux de la série «Fluent» obligent à une attention soutenue, un rythme plus lent d'observation, un temps de contemplation et d'éblouissement.

La deuxième salle présente une série de huit dessins, du pastel à l'huile sur papier, «Instants #5», et une autre série de quatre dessins, «Instants #4» (50,4 cm x 50,4 cm,

2002). Premier étonnement: l'utilisation de la couleur bleue et jaune pour distinguer chacune des séries. La réapparition de la couleur dans l'œuvre de La Rue après un long travail avec le blanc se fait étrangement par le dessin. Il en parle en ces termes: «Si le spectateur perçoit d'abord la couleur, eh bien c'est dans un processus inverse que s'est produit ce choix. Le travail a débuté par une recherche de forme pour ensuite trouver la nuance colorée qui pouvait le mieux la traduire. J'ai cherché à trouver une fonction à la couleur qui ne serait pas illusionniste. Je souhaite que l'on voit d'abord une forme avant de voir une couleur ou un volume. Et le dessin qui est de l'ordre de l'essai me permettait une plus libre exploration. Quand je peins avec le blanc, je suis dans une matérialité toute picturale tandis qu'avec le dessin, je suis dans une tout autre activité, celle du laboratoire.» Véritable cabinet d'essai, la deuxième salle offre au spectateur une jubilation, une joie. Ces petites formes d'un bleu grisâtre sont situées à un même point d'égalité et à une hauteur identique entre elles. Elles dissimulent leur petite intrigue. La surface de papier sur laquelle sont inscrites ces formes étrangement géométriques est simplement apposée au mur d'une manière inhabituelle selon différentes hauteurs. Ainsi, la forme a été dessinée en ne tenant pas compte d'un positionnement unique sur la surface. Première *improvisation*. Les petites formes géométriques que nous retrouvons distribuées aléatoirement sur la surface ont été fabriquées à l'aide d'un cube. La Rue parle de *minute drawings*, dessins faits spontanément et rapidement à partir d'une simple représentation de la tridimensionnalité et de permutations produites à l'ordinateur. Deuxième *improvisation*. Enfin, l'accrochage de la série «Instants #5» et «#4» a représenté, selon les propos de La Rue, une très longue période d'essais et d'erreurs à l'atelier afin de proposer un accrochage qui «[...] ne rendrait pas la forme prise dans une surface mais plutôt qui laisserait apparaître ses multiples variations. La forme devient ainsi un point dans l'espace». Troisième *improvisation* et production d'un rythme d'une grande rigueur et d'une extrême liberté.

Si le rythme vient à soi dans cet espace du dessin, espace d'essai pictural qui est en soi *rythme*, cela bouleverse une fois de plus l'espace de la représentation traditionnelle: d'une part, le rythme des formes dans la deuxième salle et, d'autre part, le rythme de la lumière dans la première. La Rue propose donc un espace pictural de l'événement, celui qui met en œuvre l'exercice du regard. > Mario Côté

L'auteur est peintre et vidéaste, il enseigne à l'Université du Québec à Montréal.

<cote.mario@uqam.ca>

## La Demeure

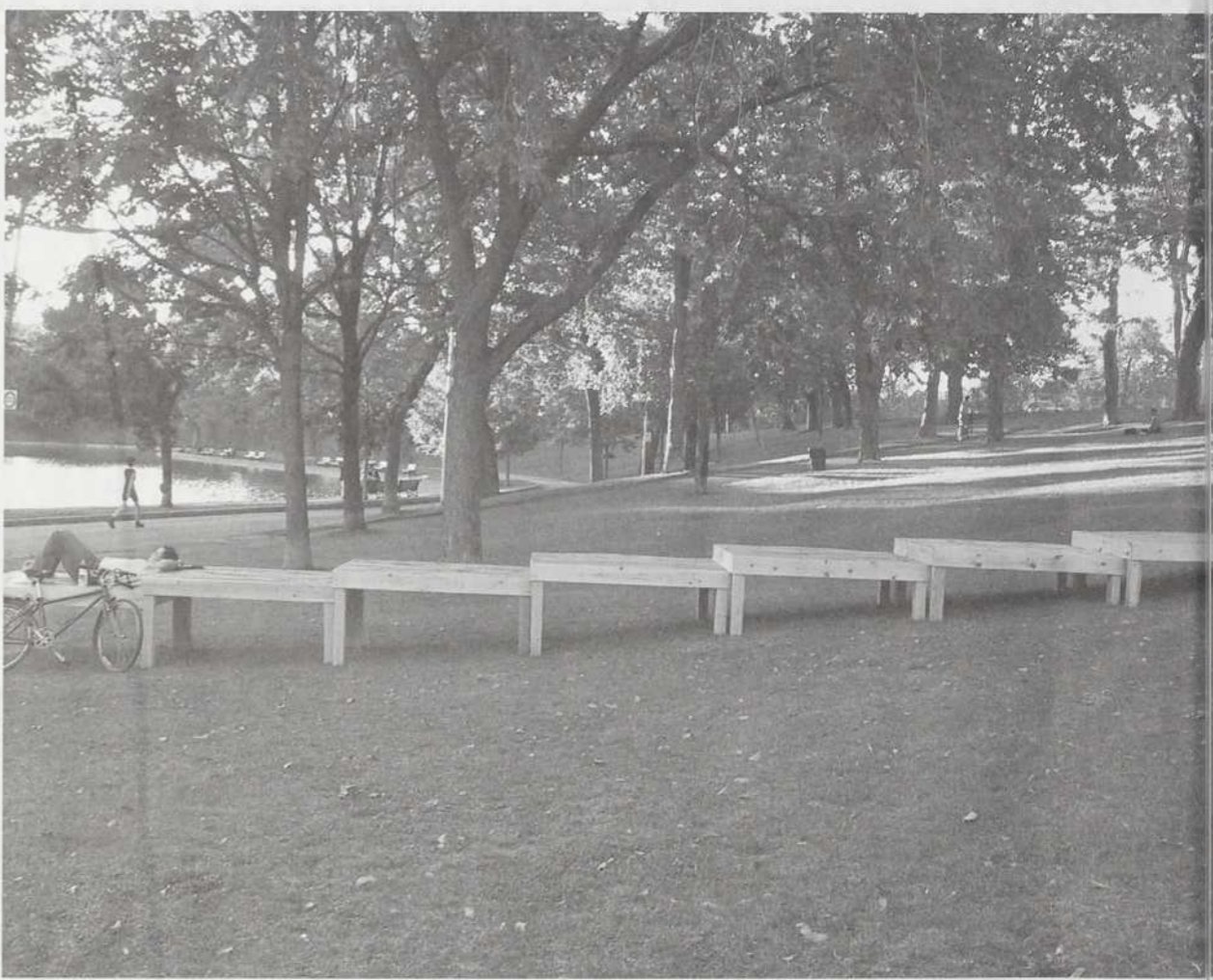
Optica | Montréal | 13 septembre - 7 décembre



RACHEL ECHENBERG, BODY-HOUSE: LES PAROLES AUTONOMES, «LA DEMEURE», 2002, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU CENTRE D'ART CONTEMPORAIN OPTICA.

Dans la foulée des activités organisées par la Galerie Optica sous le thème de la survivance, l'exposition proposée par la commissaire Marie Fraser, et intitulée «La Demeure», s'y trouvait on ne peut plus justifiée. Développée en deux volets, cette exposition, qui avait de quoi soulever des questions quant à la condition présente de notre manière d'habiter le monde, proposait en galerie des documents et des archives d'artistes rappelant des projets antérieurs, et à l'extérieur des travaux inédits sous formes d'installations ou encore d'interventions présentées dans certains lieux, publics ou privés, situés pour la plupart au centre de la ville. Or, faut-il le préciser, tout comme les réflexions que suscitent les rapports à autrui, et dont s'inspirent plusieurs formes de pratiques artistiques actuelles, les questions relatives, soit à l'habitation, soit au chez-soi, appartiennent de façon aussi essentielle au domaine de l'éthique. En tant que «philosophie première» (cf. Lévinas), l'éthique ne se confond pas à la morale, mais s'élabore uniquement par les relations qui s'établissent avec les autres, ce qui présuppose un espace, un rapport au monde, à partir duquel un partage est rendu ou non possible. Ainsi comprise, l'éthique inclut les problèmes identitaires, lesquels font intervenir également un rapport à l'espace, ou mieux: à la demeure, comme espace de survie. Et s'il est vrai, comme le soutient Jean-Luc Nancy, que «l'art est absolument indissociable aujourd'hui de la pensée», les projets choisis dans le cadre de cette exposition alimentaient, chacun à leur manière, ce questionnement.

Contrairement à l'idée de maison trop souvent associée à l'espace bourgeois où la stabilité est de mise, et à l'intimité exclusivement comprise sous le signe de la sécurité, ou encore à l'idée du privé associée au mythe



LANI MAESTRO, THE ROOM IN SPACE (LA CHAMBRE DANS L'ESPACE), «LA DEMEURE», 2002, PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU CENTRE D'ART CONTEMPORAIN OPTICA.

de l'intériorité, le thème de la demeure semble beaucoup moins catégorique. C'est pourquoi aussi, il ne s'identifie pas toujours à celui de l'habitation, ou à l'habiter, qui dans l'horizon géopolitique peut être attribué à des aspirations patriotiques, sinon autochtones. Si l'on s'en tient à l'étymologie, le verbe demeurer vient du latin «demorari» et signifie s'attarder, rester en place. La demeure a donc à voir avec une certaine immobilité, fût-elle passagère. Passagère jusqu'à ce qu'advienne, comme on dit, la dernière demeure. Mais dans cette attente, le mot désigne le lieu dans lequel on vit, où l'on habite. Ainsi, la demeure alliée au nomadisme ne souffre d'aucune contradiction. Bien que le nomadisme ne soit pas un phénomène nouveau, il a pris depuis le cosmopolitisme moderne, voire contemporain, des aspects inédits sous la figure de l'apa-

tride, de l'exilé, ou encore de l'itinérant. Mais c'est essentiellement un nomadisme libertaire, qui se rapproche de celui analysé par Michel Maffesoli, que va présenter le travail de l'artiste Kim Adams, puisque celui-ci se trouve d'abord ancré dans une recherche d'appartenance singulière au monde. Depuis plus de vingt ans, l'artiste de Toronto photographie des habitations qu'ont inventées des individus avec leur maison mobile, leur roulotte ou encore leur véhicule. *Research Slides* est ainsi pour l'artiste une manière de poser un regard sympathique sur ces attitudes particulières d'investir un lieu à leur mesure. D'autant que cette façon d'habiter un territoire, tout en ayant la possibilité de se déplacer, est totalement ex-centrée du mode de vie bourgeois et banlieusard selon lequel le voyage est un simple divertissement. Mais Adams ne s'en tient

pas à ces images, puisqu'elles contribuent également à produire son œuvre plastique, notamment des maquettes construites entre 1998 et 2002, et dont certaines étaient également visibles en galerie. Par ailleurs, si l'artiste se borne ici à représenter l'idée d'un chez-soi au sein de la mobilité, d'autres vont quant à eux en faire l'expérience. C'est le cas de Steve Topping qui a plus d'une fois réalisé des projets d'habitations éphémères au Québec et au Canada. Toutefois, les documents de *Home Projects*, soumis à la galerie, représentaient une expérience qui eut lieu au centre-ville de Montréal, non loin du Musée d'art contemporain. Pendant six mois, à l'hiver 1998-1999, sur le toit d'un édifice commercial, Topping occupa un ancien abri de monte-charge. Dans ce lieu évidemment restreint, il a dû se créer un espace domestique dans lequel la vie au quotidien s'assimilera à son projet artistique. En tant qu'artiste itinérant, vagabond, son atelier ne peut en effet que s'identifier à l'espace vital de la création. Et même si, dans les circonstances, ces expériences solitaires rappellent en partie le mythe romantique de l'artiste, la mise en scène par laquelle l'artiste élit son lieu d'immersion, qu'il soit aménagé dans l'espace urbain ou dans la nature à mille lieux des humains, ne peut s'identifier au solipsisme propre à l'idéal moderne d'authenticité. Ces expériences hors des sentiers battus n'ont-elles pas désormais un cadre d'exposition et de narration qui appartient d'emblée à cette forme d'art mobile? En tout cas, le doute solipsiste s'estompe avec *Convivialités électives* de l'artiste et architecte Jean-François Prost qui, lui aussi, partage cette folie d'habiter des lieux temporaires en vue d'y vivre des moments particuliers. Pour ce faire, il a, entre autres, occupé pendant trois semaines de l'hiver 2000 un abri «automobile» sur les glaces de la rivière Saguenay. Présentée à l'occasion des projets-résidences du Lobe à Chicoutimi, l'installation-performance de Prost se voulait une intervention amicale dans un cadre de vie familial aux habitants de l'endroit qui pendant la saison froide y installent des cabanes de pêche. Des preuves photographiques de son habitation éphémère se trouvaient exposées dans l'espace de la galerie, mais sa participation au sein de «La Demeure» ne s'arrêtait pas là, puisqu'il occupera en compagnie de l'artiste Marie-Suzanne Désilets une nouvelle installation-performance. Cette fois-ci, c'est une roulotte installée sur le toit d'un édifice situé près d'un carrefour routier important pour la circulation automobile qu'ils ont habité du 21 octobre au 3 novembre. Intitulée *Co-habitations hors champ*, cette installation éveille évidemment plusieurs questions sur le plan de l'espace domestique, mais dans le contexte, il y a surtout une accentuation mise sur le contraste entre une expérience esthétique de la mobilité artistique et ce que Peter Sloterdijk appellera «la mobilisation infinie». Bizarrement immobilisée en surplombant un flux automobile constant, l'action artistique présente ici, dans son étrangeté, une image potentiellement critique. Si l'automobile est, au dire du philosophe, «le double technique de la conscience moderne férue de mobilisation», l'artiste n'a-t-il pas la responsabilité de proposer une résistance à cette fausse mobilité?

L'expansion industrielle et la planification à l'aveugle des zones urbaines participent sans aucun doute de cette «mobilisation infinie». Et si l'activité artistique n'a pas le pouvoir d'y remédier, elle peut toutefois en rappeler l'existence. C'est justement dans cette perspective critique et sociopolitique que le collectif Kit + Artengine = Borderline Developments, actif aussi bien en Europe qu'en Amérique, et formé d'artistes, d'architectes et d'ingénieurs, devait proposer avec *Greylands Project (Zones grises)* une réflexion sur la gestion du territoire urbain. Dans un espace de la galerie aménagé en bureau fictif de leur société immobilière, les visiteurs étaient invités à examiner leur site ([www.greylands.com](http://www.greylands.com)) à partir duquel on ironise sur la planification du territoire urbain. Parmi les archives, on proposait aux visiteurs des projets de réaménagement de «zones grises» et par lesquels on

nous sollicitait afin de se porter acquéreur d'un terrain et de concevoir virtuellement les plans de son habitation. C'est aussi par la distance inhérente à l'action artistique que l'artiste Constanza Camelo va dénoncer quant à elle la pauvreté sociale générée par l'espace urbain, plus précisément celle des sans-logis. *Abri-Cobijo* était une performance présentée en 1995 lors de la «Bienal de Venecia» à Bogota en Colombie. Venecia est un quartier malfamé où, le soir venu, plusieurs personnes, surtout des enfants, s'y installent pour y passer la nuit. Dans l'une de ces rues, accompagnée de deux autres performeurs – Santiago Echeveray et Sara Yepes –, l'artiste a voulu théâtraliser à l'aide de couvertures décorées du drapeau colombien cette réalité qui sévit dans sa ville d'origine. Livrée à toutes les violences, la rue est aussi pour certains la seule demeure. Les couvertures devaient donc symboliser l'unique protection, le seul refuge possible. Dans ces circonstances, le privé se réduit au corps couvert d'une mince couverture. Et dans cet état de privation extrême, il est facile de concevoir la soumission à l'autre, à sa puissance inconditionnelle, de sorte que la rue peut également représenter la fin du privé, et *a fortiori* de toute subjectivité.

En somme, on peut déjà le constater, la demeure bien que mobile constitue un espace à soi à l'intérieur duquel une subjectivité se construit. Et même si cette constitution éthique des sujets est parfois fragile, elle est aussi nécessaire. *Une vraie famille doit faire son lit petit à petit*, titre d'une performance de Claudine Cotton présentée dans le cadre de l'événement Émergence 2001 à Québec, mise également sur la place fragile qu'occupe le privé dans nos vies citadines. Dans la mouvance de l'œuvre d'art mobile, excentrée des lieux officiels, l'artiste déplacera durant une semaine son «lit promenade» en invitant les gens à y dormir afin d'y faire son lit. Bien sûr, un lit n'est jamais un objet comme un autre. Il symbolise le privé dans ce qu'il a de plus secret. Livré ici au public dans l'espace commercial, il rend compte abruptement de la difficile cohabitation entre le public et le privé. Il souligne également l'importance de se créer un espace qu'on rêve pour soi tout en étant hospitalier. Mais alors comment façonner ce chez-soi? D'abord une chose est claire: il ne peut se contenter d'un lieu de passage. L'installation sculpturale d'Alexandre David, *Construction sans titre*, semblait être là pour nous le rappeler, puisque sa construction de bois invitait surtout les passants à une déambulation où le dedans et le dehors, le privé et le public n'avaient pas d'ancrage possible. Or, un lieu commence avec la mémoire. C'est par la mémoire, celle notamment de l'enfance, qu'un espace familial s'enracine physiquement. Et c'est principalement ce que voulait évoquer l'installation *Wanshàng* de Mary Sui Yee Wong. Située près d'une aire de jeu du parc du Carmel, cette «expérience métaphorique» de la demeure soulignait surtout les fantômes de l'enfance, ceux qui hantent parfois notre mémoire. Or, bien que les lieux de mémoire accompagnent souvent nos vies, *The Room in Space (La chambre dans l'espace)* de Lani Maestro témoignait surtout de l'importance de créer ce chez-soi en s'ouvrant vers l'extérieur, cet hors-de-soi qu'il nous faut aussi habiter. Mises en place dans trois parcs du centre-ville, ses sculptures-installations faites de bois et de bambou se présentaient sous forme de petites structures révélant des manières d'être-au-monde. Or, ces attitudes engagent une mise en forme du sujet qui s'exprime inévitablement dans un corps. C'est donc par une performance intitulée *Body-house: les paroles autonomes* que Rachel Echenberg devait nous faire part de cette présence au monde. Habiter le monde, c'est aussi s'exposer au monde. De là parfois l'extrême vulnérabilité du corps dans l'espace public. De là aussi les limites difficiles à cerner entre l'individu et le social. Difficultés qu'avec ironie semble suggérer la roulotte intitulée *Trou* de Michel de Broin. À l'arrière d'une maison mobile, l'artiste a inséré un immense orifice par lequel les gens pouvaient s'introduire afin d'atteindre une bulle occupant le centre de la roulotte, et dès lors laisser entrevoir la

possibilité de se retirer et de s'abandonner à soi-même alors même qu'ils se trouvent dans l'espace public. Mais de quelle menace le chez-soi doit-il se prémunir?

Si la demeure est signe de sécurité, voire de refuge, comme semble l'indiquer l'artiste Janet Morton qui a recouvert une maison, ensuite une structure aux dimensions habitables d'un vêtement fabriqué de quelque 800 tricots usagés, n'est-ce pas d'abord pour souligner la fragilité de cette maison refuge? Intitulée *Cozy* et présentée à Toronto en novembre 1999 et puis en avril 2000, la maison, symbole de l'unité familiale, se trouve ainsi protégée comme si elle pouvait être menacée, alors qu'elle pourrait elle-même être menaçante. Cette dualité semble parfaitement probante avec *The Occupants (Les occupants)* d'Ana Rewakowics ou encore avec *Trimming* de Shelley Miller. Bien que de manières différentes, ces deux artistes s'immiscent dans l'espace domestique soit par des ballons-sondes installés à l'intérieur ou à l'extérieur de logements afin de faire vivre l'expérience d'un corps étranger chez soi, soit par des interventions décoratives sur les murs de certains édifices comme si, de l'extérieur, on pouvait mettre à jour le monde intérieur. Enfin, délaissant toute menace pour la simple intrusion amicale, l'artiste multidisciplinaire Daniel Olson, par le biais de sa compagnie Cultural Service Inc., s'infiltrait sur invitation dans la vie privée de gens afin d'enquêter sur leurs habitudes de vie et de répertorier leurs biens culturels. Le résultat de ces interventions proposées au début de l'exposition était compilé et pouvait être par la suite consulté à la galerie. Puisqu'il est question ici d'objets domestiques, de ceux notamment qui occupent une place particulière dans nos vies, l'installation vidéo de Danielle Sauvè, *Chambres paupières*, proposait, dans un espace privé, une réflexion particulière sur les objets intimes mais aussi étranges de notre environnement quotidien, comme si la quête d'un chez-soi

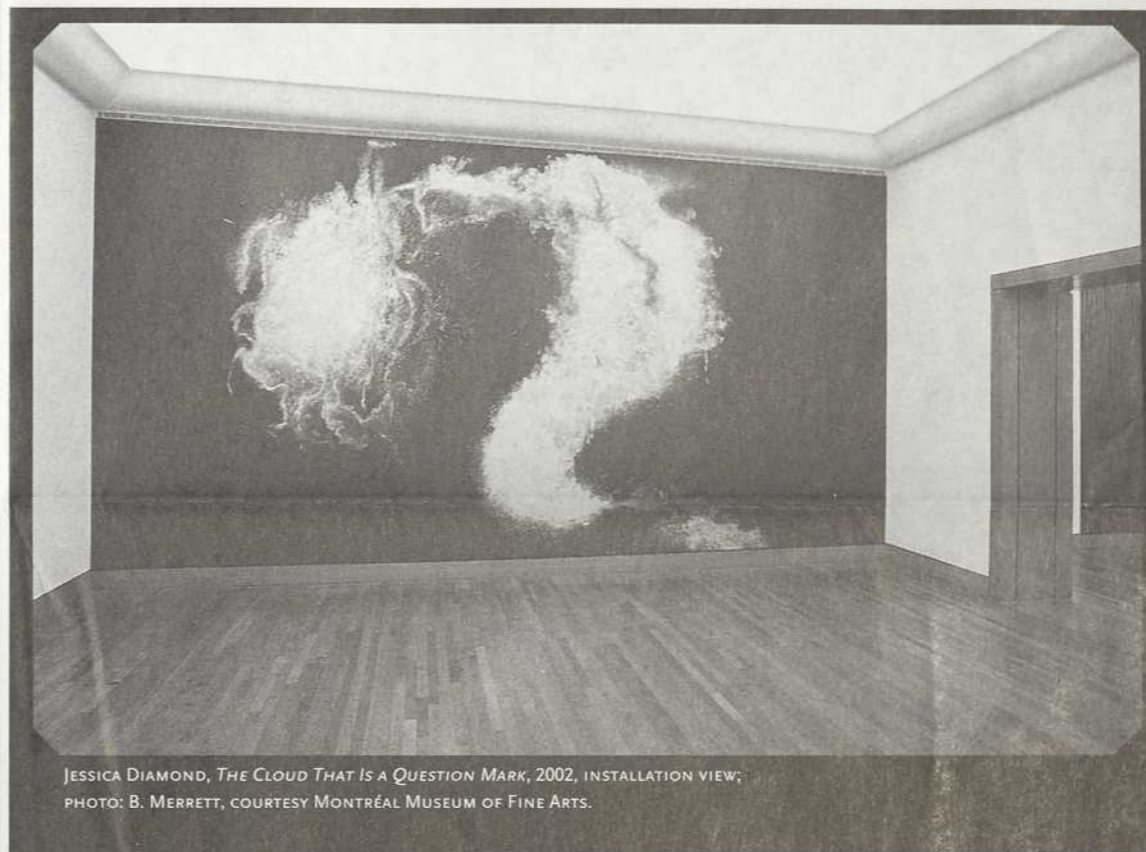
devait également composer avec l'inexplicable. Enfin, Marie-Ange Guilleminot présentait en galerie un site Web ([www.ma-g.net](http://www.ma-g.net)) lequel permettait d'explorer, entre autres, le plan de la maison de l'artiste Lygia Clark intitulé *Construis toi-même l'espace où tu vis* et à l'intérieur duquel l'artiste française interviendra en tant qu'hôte avec des images.

Vous aurez évidemment compris que ma lecture à propos de «La Demeure» ne pouvait considérer à leur juste valeur la particularité de chacune des œuvres en conformité avec les démarches propres aux artistes. Celle-ci nous permet toutefois de dégager pour l'ensemble un intérêt partagé pour cette question de la demeure relative à notre rapport au monde. Si en effet habiter est, tout comme la question de l'être-avec, un problème d'ordre éthique, c'est qu'il est synonyme d'exister. Et exister nécessite autant un mouvement vers l'autre, une sortie de soi, qu'un souci de soi. C'est d'ailleurs uniquement par cette relation duelle qu'une constitution éthique du sujet peut – au dire de Sloterdijk – opposer une résistance à la subjectivité moderne. C'est pourquoi d'ailleurs il dira: «Celui qui connaît la signification du repos, celui-là seul possède un critère de la bonne mobilité». À ces mots, ne me reste plus qu'à leur associer l'image retenue par la commissaire pour annoncer l'exposition. Il s'agissait d'un montage photographique d'un projet non réalisé de Michel de Broin intitulé *Il y a péril en la demeure* et dans lequel était exhibée une roulotte au repos suspendue par une grue au-dessus d'une agglomération urbaine.

> André-Louis Paré

L'auteur enseigne la philosophie au Cégep André-Laurendeau à Montréal.

<[alpare2@videotron.ca](mailto:alpare2@videotron.ca)>



JESSICA DIAMOND, *THE CLOUD THAT IS A QUESTION MARK*, 2002, INSTALLATION VIEW; PHOTO: B. MERRETT, COURTESY MONTRÉAL MUSEUM OF FINE ARTS.

Jessica Diamond

Montreal Museum of Fine Arts

October 17 – January 26

*Eros (Rain)* is an exhibition comprised of eight murals by New York artist Jessica Diamond. It is the fourth presentation within the "Freeform Series," a programming initiative undertaken by the Montreal Museum of Fine Arts to showcase an eclectic mix of contemporary art projects. Although Diamond's work has been widely exhibited in the United States, Europe and Japan, this is the first showing of her site-specific wall installations in Québec. Inspired by a nineteenth-century book on meteorology that likens the intensity and turbulence of storms to sexual orgasm, these monumental murals conjure a realm of desire, uncertainty and brooding passion. As Stéphane Aquin, Curator of Contemporary Art at the MMFA, suggests in the exhibition pamphlet, "Diamond seeks to give visible shape to the birth of love."

During the 1980s Diamond became known for wall-paintings with fragments of ironic, often sarcastic, text that took a strong anti-commercial stance. In the tradition of artists such as Jenny Holzer and Barbara Kruger, who have also embraced highly public artforms as an outlet for social, political and cultural commentary, Diamond's graffiti-style messages were steeped with invective against the rampant consumerism and media mania which drive American culture. With statements such as *BUY A CONDO OR DIE, I HATE BUSINESS*, and *SENSATIONALISM OR BUST*, Diamond borrowed the in-your-face strategies of advertising slogans and transposed them into the gallery space, often putting the writing directly on the wall. The commodification of artists and their works within the art milieu, a marketplace similarly governed by the dynamics of money, business and power, also came under her scrutiny. In 1989, when Bruce Nauman was elevated to celebrity status by critics, museums and art dealers alike, Diamond added her own voice to the panegyric with *YES BRUCE NAUMAN*.

In the early 1990s, however, Diamond's practice underwent a shift in conceptual and stylistic emphasis. This transition was catalyzed by her encounter with the work of Yayoi Kusama. Kusama, a self-exiled Japanese artist who came to prominence in the New York artworld of the 1960s, created an eccentric body of work notable for its erotic content and its highly obsessive nature. The discovery of Kusama's visually and psychically-charged œuvre proved to be a watershed for Diamond. Leaving behind the mordant commentaries that had brought her critical acclaim, she purged her work of its over-determined cultural critique. Diamond subsequently embarked upon a series of vibrant wall-paintings entitled *Tributes to Kusama* in which she paid homage to Kusama's uniquely personal and excessive creations. Working in the spirit of Kusama's motto "Love Forever," her *Tributes* developed into an exploration of individual and cultural renewal through the themes of eros and passion, art and life.

The murals that comprise Diamond's recent series *Eros (Rain)* seek to render visible such seemingly intangible phenomena as emotional states and meteorological events. Her saturated colours and organic motifs evoke clouds, rain and storms while eliciting the mounting intensity that precedes the tumultuous outpouring of orgasmic release. As Diamond explains in the press release, "[a]lthough not erotic art in the standard or classic sense of the term, these works are inspired by a nineteenth-century Taoist weather manual where the 'bursting of clouds and rain' acts as a metaphor for human climax." Continuing to favour wall-painting, perhaps because of its ephemeral, not easily commodifiable nature, the exuberantly expressive murals are realized in a simple yet luminous palette. Metallic silver and highly keyed shades of blue, yellow and grey appear in various combinations that offer stark, yet striking contrasts. Occasionally echoing her earlier work, the images are intermittently punctuated by brief words or letters, as in



ANA REWAKOWICS, *THE OCCUPANTS (LES OCCUPANTS)*, «LA DEMEURE», 2002; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU CENTRE D'ART CONTEMPORAIN OPTICA.

*Storm with Erotic Light (i)* (2000-2001) which features an arresting golden "i" appearing like a flash of lightning against a large expanse of deep, impenetrable grey. Similarly, *Cloud Of he* (2002) is a composition almost evenly divided between an area of shimmering silver on the left and dark grey on the right, united by a tenuous inscription of the word "he." These laconic utterances act as ciphers for longing and desire, subtly referencing something, or someone, that is at once there and not there.

While the apparent spontaneity and visceral immediacy of the painted gestures would seem to reinforce the mythology associated with the artist's personal touch, Diamond complicates this aspect of the creative process. Her compositions begin as small drawings which are then projected, scaled according to the space in which they will be installed, and executed directly on the gallery wall; but the murals need not be painted by Diamond herself and are often executed by assistants. By integrating a degree of detachment within paintings that seem so closely aligned with intimate personal expression, she sets up a tension that allows for a double-edged engagement with the work. Does a hidden irony lurk within this evocation of unmediated, authentic experience?

Both visually and intellectually, what makes these works so mesmerizing is the feeling they give the viewer of witnessing a process still underway, an event not yet complete and somehow caught in the agitated fervor of culmination. As the wispy silver form hovering tentatively in *The Cloud That Is a Question Mark* (2002) gives way to a deluge of glistening streaks set against an ethereal blue ground in *Rainfall with Language* (1998), we are transported into a nebulous realm where desire wells up and finally overwhelms us, drenching us like a long-awaited rain. But can we take Diamond at face value? Can we, should we, give ourselves over to the possibility of transcendent, transformative experience? In the end, there is no resolution to these questions; doubt persists like storm clouds lingering on the horizon. Hence, while Diamond's metaphorical conflation of weather and passion envelops the viewer in a sensational tempest of form and colour, ultimately viewers are left oscillating between the alluring prospects of surrender and the skeptical aloofness of detachment. > Jody Patterson

The author is a writer living in Montréal.

## Lara Almarcegui

Grand café | SAINT-NAZAIRE (France)

11 janvier - 23 février

Lara Almarcegui mène des actions en espaces urbains. Elle interroge la structuration urbanistique non sous le mode tant usité du documentaire ou du reportage, mais en l'inscrivant dans une relation au corps. Ni esthétisant, ni esthétisé, son travail ramène la ville à un rythme physique, le rythme organique de l'apparition/disparition des constructions. Lara Almarcegui met en résonance les architectures, non pour leur qualité formelle ou fonctionnelle, mais attire l'attention sur leur temps. Un temps dont la valeur ou la tessiture est née d'une relation au temps humain, le temps social du travail. Ainsi, lorsqu'on lui propose d'exposer dans un hangar qui va être détruit, elle choisit de faire une réhabilitation éphémère du bâtiment, et repint simplement la façade en blanc, durant le temps prévu de l'exposition (*Restaurer le marché de Gros quelques jours avant sa démolition*, San Sebastian, 1995). À Bruxelles, elle met en évidence les divers temps d'un immeuble en décapant la façade et mettant en avant les divers matériaux qui le constituent (*Décapage de la façade*, 1999). Elle décompose donc les choses dans une péréquation élémentaire. À la précision fréquente des architectes, elle oppose une pragmatique simple qui révèle les divers niveaux de rénovation. Parfois, elle signale à travers une liste, symbolique ou littérale, les ingrédients du bâtiment.

Fiche d'identité: 5 t (bois) + 1 t (plâtre) + 11 t (briques), 13 tonnes (ciment / gravier) = l'établissement d'en face (salle d'exposition).

Diagnostic que d'aucuns pourraient dire cynique. Pied de nez aux prétentions formelles. Pourtant, le rapport entre les matériaux et le bâtiment met en question ce qui permet la transformation. Lara Almarcegui désigne à travers ce rapport l'énergie anonyme de la construction possible ou réelle. Le travail de cette artiste d'origine espagnole joue sur un espace-temps tenu qui n'est pas étranger au paradoxe d'une utopie actuelle. S'il s'agit pour elle de rétablir la relation entre l'individu et la ville, ses bâtiments, cette relation est chaque fois singulière, elle la vit directement ou l'incite en déstabilisant la préhension habituelle de l'espace-temps urbain. À Amsterdam, elle crée un *Guide des terrains vagues* (Stedelijk Museum Bureau, 1999). Ici, le vide architectural des terrains n'est pas seulement un trou dans le tissu urbain. Jamais tout à fait vierge, il renvoie à un passé révolu tout en incarnant un devenir. Ni public ni privé, il échappe aux plans d'aménagement des villes: c'est un espace en déréliction. Lorsqu'elle y convie alors les gens, ce n'est jamais avec nostalgie. Elle lance l'invitation d'une expérimentation éphémère de ces espaces en suspension. Devant l'uniformisation des villes, elle en appelle à une approche sensible, directe des bâtiments

## Memory, Calamity and History in Japanese Art

Various locations | Tokyo | Fall

With good reason perhaps, the memorial – or the role of memory more generally – has become a familiar concern in contemporary Japanese art and exhibition culture. This year's Documenta 11, to cite a rather indicative example, showcased large prints by Ryuji Miyamoto, who had traveled to Kobe to record the violence wreaked by the earthquake that occurred there in 1995. Another equally compelling instance of this trend is the *Kaki Tree Project*, a global initiative conceived by Tatsuo Miyajima not just for remembering the terror of the hydrogen bomb, but for constructively involving local communities in a ceremonial planting of seedlings derived from a persimmon tree that had survived the attack on Nagasaki. Likewise implicating people in the process of memory is the recent work of Tokyo-born Vietnamese-Japanese artist Jun Nguyen-Hatsushiba, who has stunned viewers with the enigmatic beauty of his films recording underwater memorials – memorials for the victims of unnatural death and disease.

This winter, a number of exhibitions revealed not only how other Japanese artists are continuing to engage the urgent subjects of calamity and history in their practices, but how galleries and even curators themselves are mobilizing works of art to a similar end. Coinciding with the showing of Nguyen-Hatsushiba's latest film – titled *Minamata Memorial Project: Neither Either Nor Neither – A Love Story* (2002) – at Tokyo's Mizuma Art Gallery (November 20 – December 25), were two group shows demonstrating how art might contribute to a memorial atmosphere. Prompting reflection on the uncertainty of the contemporary world, but also the ease with which past events are wiped from memory, whether these be murderous wars or the destruction of buildings, they also remind us how forgetting is necessary in order to go on living – indeed, how it is only the reconstruction of an illusion of sanity that enables one to continue with life in the wake of misfortune and disequilibrium.

While Tokyo's Museum of Contemporary Art was presenting "Slanting House: Statements by Japanese Artists Since 9/11" (organized and sponsored by the Saison Art Program; November 12 – December 15), three gallery-owners – namely Shugo Satani, Tomio Koyama and Taro Nasu – were staging an event that likewise resonated in the context of what had befallen New York's World Trade Center, and all the debates over what should be done with that vacant lot. Titled "Emotional Site" (November 16–24), this show constituted an act of resistance to the philistinism that has no qualms about throwing art out on the street. It represented over thirty artists, whose work was installed throughout the Saga-cho Shokuryo Building's rooms, halls, toilets and stairways. As Ryuji Miyamoto's photograph made clear, the object of this memorial – if it can be called that – was the Shokuryo Building itself. Built to house Tokyo's rice market in 1927, and operating as a key arena for mediating contemporary Japanese and international art since 1983, this



TADASU YAMAMOTO, *JARDIN*, 2002, GELATIN SILVER PRINT; PHOTO: COURTESY SEZON MUSEUM OF MODERN ART.

red-brick structure (a pleasingly unique example of Western functionalism in Japan) was demolished shortly after the show to make way for yet another insipid high-rise.

Charging the site with a feeling that is rare in mediated encounters with art today, it was not surprising that much of this work had a rather mournful humour: the handcrafted flowers affixed to the wall by Yoshihiro Suda; the wounded monochrome canvases of Masato Kobayashi; Jan Fabre's skull made of dead cockroaches, placed in a closet. Other work was site-specific and called attention to the building's service areas, like Yuki Okumura's overnight stay in a second-floor men's room (played back on a videomonitor). But the quasi-domestic space opened beneath a stairwell by Thai artist Navin Rawanchaikul (who now works in Japan) underscored the building's historical significance most colourfully: while comics pasted on the wall illustrated the artist assisting Satani pack up the contents of his Rice Gallery, rice-wine bottles alluded to its former function as a storehouse, and a video presented family back in Chiang Mai tasting *sake*. Just as literal were the mementos (T-shirts and a bookwork) produced by an artist in collaboration with gallery staff.

The work of Miyamoto, whose street-corner shot of the Shokuryo provided "Emotional Site" with an image for invitations and posters, was represented prominently at "Slanting House" as well. Inspired by the makeshift shelters of the homeless that he had been documenting



NAVIN RAWANCHAIKUL, *WE ARE THE CHILDREN OF RICE (WINE)*, 2002, MIXED MEDIA, 49 x 30 CM (1 OF 7 PIECES); PHOTO: COURTESY SHUGOARTS.

ou des lieux. Lorsqu'elle expose à Saint-Nazaire les matériaux d'une cabane hollandaise démantelée et projette simultanément l'image fixe de la cabane, elle représente l'ambiguïté du déplacement et par là même l'impossibilité concrète de la reproduction sérielle. Dans ce rapport est désignée une absence, le visiteur peut s'approprier ce manque et le combler de son imagination. Manière là aussi de ne pas rendre le public otage d'une posture ou d'un discours autoritaire, de ne jamais jouer le subjectif mais de l'inciter. Au-delà du temps de son action, Lara Almarcegui choisit de montrer son travail sous la forme d'une documentation. Elle ne crée pas d'abord pour exposer, mais le lieu d'exposition devient un espace de médiation avec le public. La salle d'exposition est le lieu possible d'un récit qui ne se substitue pas aux actions mais les intègre dans une discursivité en partage. L'artiste elle-même devient le personnage de courtes histoires improbables. Au Grand café de Saint-Nazaire, elle affiche les images de ses actions légendées d'un texte simple et descriptif. Les photographies de facture simple ne cherchent pas à esthétiser l'action, mais ne s'épuisent pas pour autant dans la légende. Le rapport des deux ouvre la brèche d'un espace-temps que l'on ne peut comprendre qu'en imaginant, qu'en se projetant dans l'action transfigurée en fiction. Cette fiction joue alors en écho avec l'éphémère de son travail sur la ville. Mais ces récits viennent toujours après. Elle rappelle souvent aux visiteurs que l'espace principal n'est pas celui, trop déterminé, de la salle d'exposition. Elle les invite alors à voir juste en face la destruction du bâtiment jumeau du Grand café. Elle conçoit l'art comme une possibilité de connaissance sensible, c'est pourquoi elle constitue des archives, comme des relevés sociotopographiques. Elle a ainsi parcouru la région de la Brière pour découvrir la manière que les habitants ont de récu-

pérer les matériaux de construction des chantiers navals, de les détourner en construisant des abris de jardin, des *Auto-constructions*. Des cabanes construites le week-end, des modules architecturaux chaque fois singuliers qui révèlent la sensibilité de son constructeur. Ces bâtiments souvent simples sont autant de gagné et de réinvesti sur le temps de travail, une manière de (ré)appropriation qui flirte à la lisière de la propriété publique et de la propriété privée. Des petits bouts de territoires utopiques où se matérialisent les désirs de chacun. Entre folie individuelle et fait social local, ces cabanes deviennent des petits bouts de territoires utopiques. Là encore, les images légendées, présentées avec sobriété, ouvrent la possibilité d'un récit en construction. Ce sont des lignes de fuite qui jouent en écho avec le diaporama de l'*Auto-construction* de Lara Almarcegui à Rotterdam. Là, dans une association de «jardiniers ouvriers», elle a construit son territoire en suspension. (*Construire mon jardin ouvrier*, Rotterdam, 1999-2002) Pendant quelques années, elle a cultivé son jardin puis construit sa cabane. Ce territoire lentement élaboré est comme un point de vue extérieur sur le monde et la ville, comme un espace de repli et d'expérimentation qui se construit au gré d'un idéal. Finalement ce que Lara Almarcegui donne à voir, ce sont des trous dans le réel que l'exposition, la représentation visuelle, est incapable de combler. Des trous qui sont autant de points de crispation, de points d'interrogation, des invitations à prendre la ville à bras-le-cors. > Léa Gauthier

L'auteure est esthéticienne et critique d'art. Elle enseigne la philosophie de l'art à l'Université de Panthéon-La Sorbonne et est responsable des arts visuels à la revue *Mouvement*. <l.gauthier@mouvement.net>



LARA ALMARCEGUI, *GUIDE DES TERRAINS VAGUES*, AMSTERDAM (STEDELIJK MUSEUM BUREAU), 1999.

throughout the 1990s, he recently turned the cardboard box into a "pinhole-house" camera – an instrument for self-critically recording the urban malaise and disaster around him. A more introspective photographer at "Slanting House," Tadasu Yamamoto, drew attention to the vacuity at the heart of modern urbanism in a suite titled *Jardin* (2002), by training his camera on unremarkable places that viewers will gradually come to re-cognize (i.e., recall) as the gardens surrounding Tokyo's Imperial Palace. Meo Saitou's "fictitious hometowns" – places she had lived in or visited – conjured from the past and framed by colourful bouquets used in Japanese celebrations and funerals, flirted with memory in a surreal and more personal fashion (*Bouquets Possessed by an Earth Spirit*, 1997).

In spite of the opportunism evident in the show's subtitle – "Statements by Japanese Artists Since 9/11" – much of the work (sometimes supplemented by written statements) confronted viewers with the question of art's survival, or its responsibility to respond ethically and reflectively to the crises of today. If the proposals for "architectural experiments after Auschwitz-Hiroshima" by Arakawa and Madeline Gins in New York were most radical in their offer of a "reversible destiny," other installations approached, if only tangentially, the memorial impulse. While the soap bars in Miyuki Yokomizo's *Please Wash Away* (2001) may have referenced clean-up in the aftermath of ruin and conflict, neo-dadaist Yutaka Matsuzawa's epitaph-like pieces titled *Slanting Cosmos* (2002) – together with his *Banner of Extinction* (1966), a piece recalling another war – were under no obligation to express hope. It was the misshapen architectural framework – a model of the universe? – nailed together by Kazumi Nakamura and meant for a natural setting like a bamboo grove (e.g., *Broken Hermitage*, 2001), however, that gave this show its most memorable image.

On the topics of nature and ecology, the curious spherical apparatus used in Nguyen-Hatsushiba's *Minamata Memorial Project* may not have been so different in spirit from Nakamura's construction, save for the fact that the latter looked as if it had suffered a devastating attack. Both indexed a world in trouble, one threatened by greed, blindness and negligence. Partly shot underwater, like his earlier memorial for the boat people of Nha Trang (*Towards the Complex*, which debuted at Japan's "2001 Yokohama Triennale," but was coincidentally also shown December 13-22, at TN Probe's URBANLENZ Canon Art Projects event), Nguyen-Hatsushiba's latest film portrayed three nude figures locked inside a spherical device manoeuvred by men in black diving suits. For some this image might have recalled the "cyclator" that was installed – albeit only after it had become public knowledge that a plastics manufacturer had been dumping its waste-water into the bay – in order to control the level of methyl mercury chloride; but for others, it will catalyze a desire to know what in actuality had happened at Minamata in the postwar period.

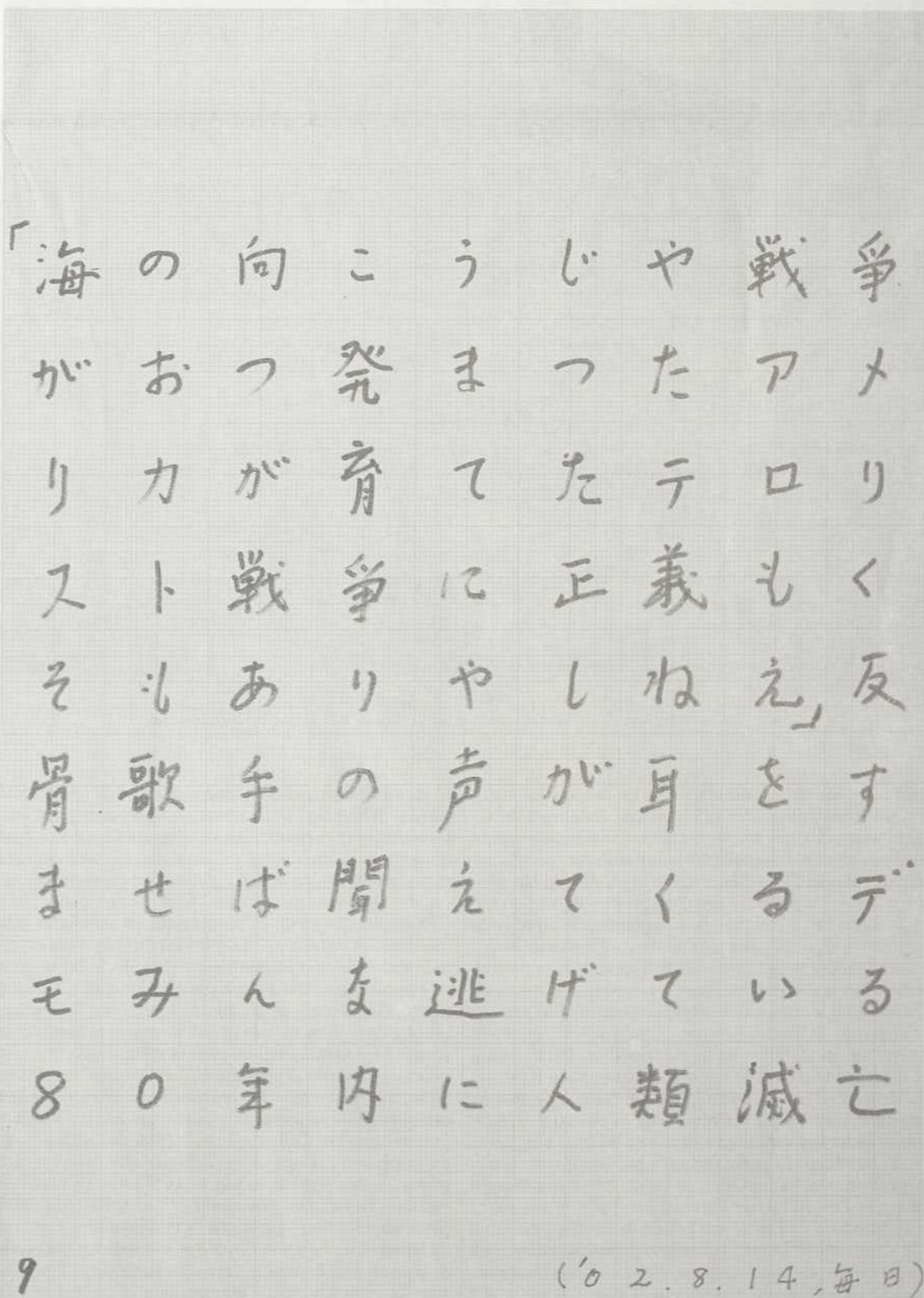
Presumably filmed in Minamata, where one of the last century's most tragic cases of industrial pollution is yet unfolding itself in birth defects, disease and premature death (not unlike how the spraying of Agent Orange during the Vietnam War is still killing people in the artist's mother's country), this memorial project succeeded less as an aesthetic product perhaps than as a form of not-forgetting, which was carried out in a spirit of collaboration between the artist and local volunteers. Admittedly, it does not constitute a memorial in the conventional sense; but for this reason, it is to be contrasted (as are the exhibits discussed above) with the kind of memorial that silently marks a spot – such as the abstract architectural monument recently commissioned by Minamata city – and that will likely have little significance for tomorrow's youth. Perhaps this is the youth that is seen scrambling along the shore of the poor fishing village that was Minamata in the opening scene, and once again near the end of Nguyen-Hatsushiba's film at a dance club – the place where one goes to forget. > Joel Robinson

The author is a Canadian art writer and critic currently living in Tokyo.

YUTAKA MATSUZAWA, *SLANTING COSMOS*, 2002, MARKER ON PAPER (SET OF 9); PHOTO: COURTESY SEZON MUSEUM OF MODERN ART.

TRANSLATION:

<WAR IS STARTING ACROSS THE SEA. THERE IS NO JUSTICE OR ANYTHING LIKE IT IN THIS WAR AGAINST TERRORISM RESULTING FROM AMERICA'S ACTIONS.> IF YOU LISTEN YOU CAN HEAR THE VOICE OF A CYNICAL SINGER IN THE DEMONSTRATION. EVERYONE IS RUNNING AWAY. HUMANKIND WILL BE EXTINCT WITHIN EIGHTY YEARS.



9

( ' 0 2 . 8 . 1 4 , 毎 日 )

## Cardinales

MARCO (Musée d'art contemporain de Vigo)

Vigo Espagne 15 novembre – 23 février

Dans une grande mesure, le vingtième siècle fut celui de la visibilité. Son rêve de tout voir, son utopie de transparence, sa hantise d'obscurité comme les prothèses de l'œil qui y ont proliféré en disent long sur la puissante volonté scopique qui l'anime. Son imaginaire était obsédé par l'image, sa technologie fut mise au service de la surveillance, tandis que ses modes de connaissance et d'expression privilégiaient le visible aux dépens des autres dimensions sensorielles. Oui, le vingtième siècle tenait à voir. Il s'y astreignait. À voir sans frein, sans limites, à voir sans jamais poser de borne ni de fin à cet acte. Or, ce besoin catégorique de voir, dicté par une logique non seulement technologique, mais artistique et politique, s'ouvrait bien sûr sur le totalitarisme, bien qu'il rêvât l'émancipation.

Ce phénomène a une généalogie complexe, et quelques illustres ancêtres, dont le philosophe utilitariste et réformateur social anglais Jeremy Bentham, inventeur du célèbre panoptique, conçu au temps de la révolution industrielle. Pour Michel Foucault, qui a contribué de manière décisive à la notoriété du dispositif, le panoptisme généralisé qu'avait théorisé Bentham était non seulement emblématique de la technologie politique de l'époque moderne, mais un véritable « événement dans l'histoire de la pensée ». L'idée de Bentham, on le sait, fut de construire des édifices architecturaux (hôpitaux, prisons, etc.) permet-

ancienne prison en nouveau musée d'art contemporain, ouvrant ses portes – régime scopique oblige – avec une exposition dont la thématique est dictée par l'architecture promue par Bentham et dont les dessins originaux du panoptique ouvrent l'exposition. Le choix est évidemment judicieux, car transformer une prison en institution artistique est un cas spectaculaire de la revalorisation culturelle du patrimoine, et passer sous silence l'usage précédent du lieu aurait été indécent. L'organisation scopique du lieu – que partagent par définition le nouveau musée et l'ancien occupant des murs – se révélera sans doute contraignante, mais pour cette première exposition, les commissaires de « Cardinales », Bartomeu Marí et Dirk Snauwaert ont plutôt habilement géré l'espace qui avait dicté le thème qui a lui-même dicté le choix des œuvres présentées. Malgré la présence de quelques pièces qui semblent se contenter d'illustrer le propos général (Cameraman du Polonais Pawel Althamer, ou la série de photographies des maquettes de cellules de prison de l'Américain James Casebere) avec une exaspérante littéralité, l'ensemble est relativement différencié. Deux points « cardinaux » semblent structurer la conception de l'exposition.

Premièrement, un ensemble d'images, de symboles et de hantises associés à l'expérience de l'enfermement, souvent caractérisée par une absence de tout horizon.

qui confronte la puissance scopique d'un match de football et du sport en général à l'immanquable dimension sonore de la compétition – le spectateur voit par ses oreilles, ratifiant le credo de Muntadas, selon lequel « la perception nécessite l'implication ».

Puis, à l'autre pôle thématique, on trouve des pièces plutôt axées autour des images de fuite, d'évasion ou de la perte du sujet dans la foule ou dans la nature. On y découvre l'œuvre photographique du jeune artiste brésilien Alberto Simon, *Plane Spotters in São Paulo* (1997). Cette série documente le « plane spotting », activité dominicale qui semble passionner les Paulistas, dans leur ville sans plages ni beaucoup d'espaces publics. Sur les bords d'une autoroute, et à quelques dizaines de mètres de la piste d'atterrissage de l'aéroport international, on voit des centaines de personnes, habillées comme à la plage, les yeux rivés sur les avions en partance, que la plupart d'entre elles ne pourraient sans doute jamais prendre. Comme si l'avion était devenu l'icône du désir d'évasion... L'Albanais Anri Sala s'intéresse lui aussi à l'irrésistible force d'attraction que subit le regard dans un espace périurbain : l'installation vidéo intitulée *Blindfold* (2002) montre sur deux écrans un panneau publicitaire en aluminium (non encore investi d'image) filmé au moment où le soleil se couche derrière la caméra. Mettant en abîme le dispositif, le panneau devient écran, reflétant le soleil couchant et nous aveuglant au lieu d'inspirer notre regard.

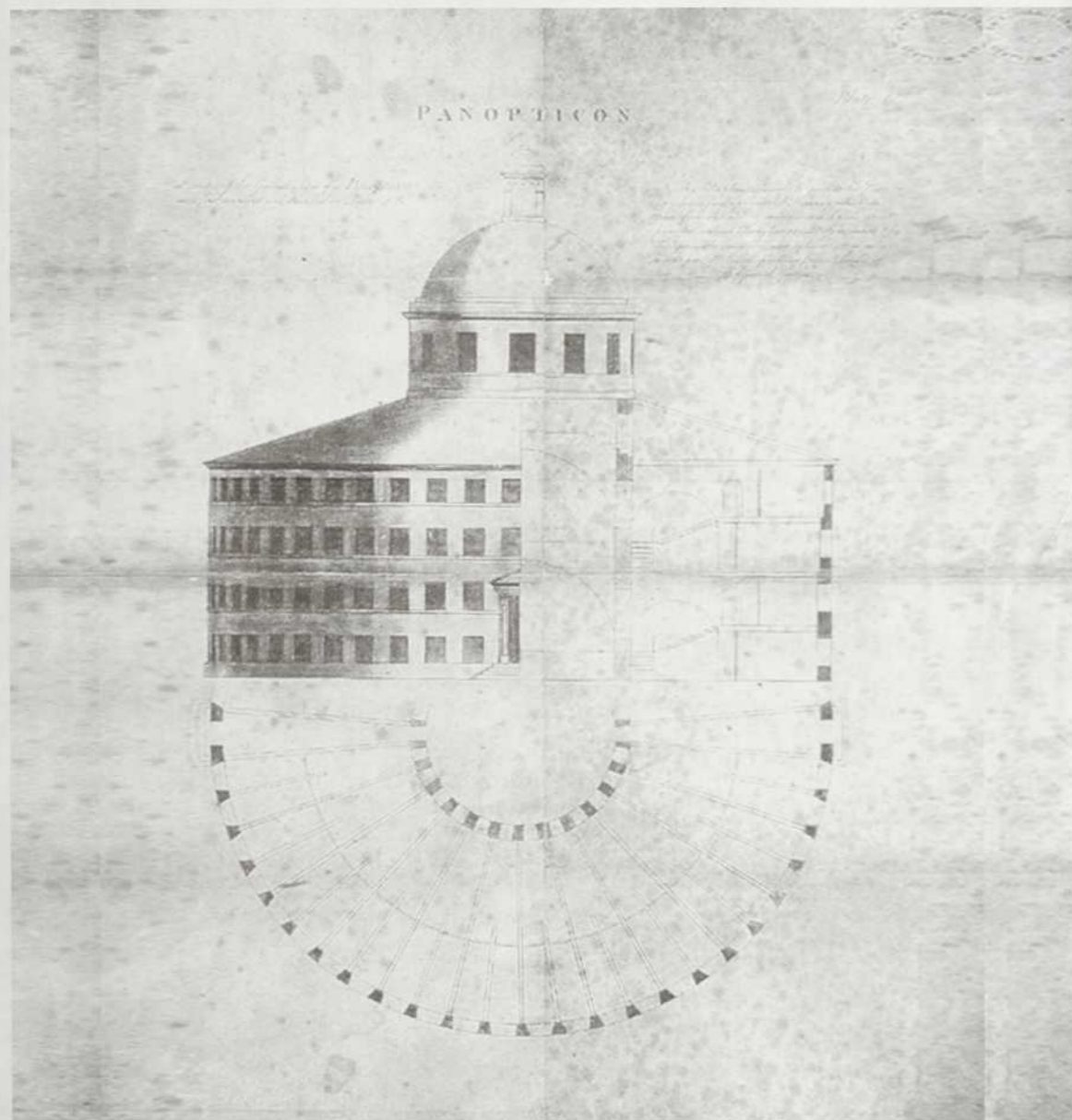
Entre ces deux points cardinaux, on trouve un certain nombre de pièces qui interrogent les technologies de perception qui se sont très considérablement affinées depuis un siècle (et parmi lesquelles, il faut compter non seulement l'appareil photographique, la caméra, le détecteur de présence, mais également le musée et le panop-

tique, deux autres machines du visible). Pour réaliser *Disappearance at Sea* (1996), l'Anglaise Tacita Dean a filmé l'énorme lentille d'un puissant phare qui tourne sans cesse, projetant son faisceau – son regard aveugle – vers le large. Le phare devient métaphorique du dispositif cinématographique lui-même lorsque la caméra suit les cônes de lumière qui balayent le ciel nocturne et illuminent les nuages, les transformant en écran.

Si, sur le plan chronologique, l'exposition s'ouvre sur les dessins du panoptique de Bentham, qui traduisent une vision du monde où aucune dimension du réel n'échapperait à la visibilité, elle se termine sur la projection fascinante *Eye/Machine* de Harun Farocki (2001), qui se situe pour ainsi dire au-delà de la représentation visuelle. Le film « montre » les nouveaux rapports entre le travail humain, la robotique industrielle et la guerre à l'époque contemporaine, reprenant notamment des images de reconnaissance et de virtualisation du territoire de la première guerre du Golfe. Par un va-et-vient entre images de provenance différente, l'artiste suggère que toute avancée, par exemple en techniques médicales non invasives, s'obtient indirectement grâce aux investissements militaires colossaux dans le domaine de la reconnaissance optique. Farocki intègre dans son film des images filmées par des « caméras-suicides » montées sur les missiles utilisés lors de la guerre en Serbie et en Afghanistan, où l'image disparaît à l'instant de l'impact. Pour saisissantes qu'elles puissent être, dans la mesure où elles n'appartiennent à aucun champ de vision possible, il s'agit d'images proprement « inhumaines ». > Stephen Wright

L'auteur est critique d'art et rédacteur correspondant de PARACHUTE en Europe.

<swright@ext.jussieu.fr>



JEREMY BENTHAM, PANOPTICON, « CARDINALES » 1791;

PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA UCL LIBRARY SPECIAL COLLECTIONS, LONDRES.

tant une visibilité maximale, intégrale des individus qui s'y trouvaient placés, en assurant une économie du regard pour ceux qui les surveillaient. Une lecture rapide de l'ouvrage de Foucault, *Surveiller et Punir* – où l'utilitariste est qualifié de « Fourier de la société policière » – peut laisser croire qu'il s'agit d'un projet rationnellement diabolique. Or, à l'origine, la transparence, la capacité de tout voir, s'appuyait – aux yeux de son concepteur du moins – sur une idée du progrès, et devait garantir la probité, et empêcher la corruption. Dans son ouvrage, *Panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*, qui vient d'être réédité (Éditions Mille et Une Nuits, Paris, 2002), Bentham insiste sur le fait que le panoptique n'est pas seulement « l'œil du pouvoir » qui surplombe le peuple atomisé, c'est aussi, par réversion, « l'œil du peuple », censé rester constamment tourné vers la classe dirigeante.

Si Bentham n'a jamais réussi à voir construire de son vivant un seul panoptique, sa vision a indéniablement marqué l'évolution de l'architecture pénitentiaire. Et l'architecture de l'ancienne prison de la ville galicienne de Vigo, utilisée jusqu'à la fin du régime franquiste, s'est inspirée directement du panoptique. Aujourd'hui soucieuse de refaire son image et de réussir son passage à l'économie immatérielle, la ville de Vigo a transformé son

l'extraordinaire projet de longue haleine de l'Allemand Gregor Schneider, *Dead House UR* (1985-2001), est emblématique à cet égard : l'artiste s'est mis à réduire sans cesse l'espace intérieur d'une maison, en rajoutant des parois, aménageant de faux plafonds et en surélevant le sol, de telle sorte que l'exiguïté finit par empêcher toute circulation, ou presque : la vidéo qui en témoigne, à la fois drôle et troublante, traduit l'expérience d'un enfermement dans une intériorité que le sujet subit tout en étant l'auteur. Dans une logique comparable, *Silencios* (1997), l'installation de la Catalane Montserrat Soto utilise les photographies de très grand format représentant le système hyperrationnel de rails et d'énormes classeurs caractéristiques du dépôt souterrain d'un musée moderne, où sont « conservées » les œuvres d'art... Plus difficile à catégoriser, le jeune artiste portugais Pedro Tudela y présente une installation sonore, *A Idade do Cacifo* (« L'âge du vestiaire », 1999), aussi ludique que discrète, qui provoque des regards inquisiteurs : l'artiste a placé un vestiaire métallique quelconque dans un recoin, où il passe inaperçu jusqu'à ce qu'on l'identifie comme la source du tapage d'un homme, censé être à l'intérieur, qui essaie de plus en plus désespérément d'en sortir. On a l'impression de « voir une voix » ; comme dans la pièce d'Antoni Muntadas, *Stadia, Furniture, Audience* (1990) – une série



ALBERTO SIMON, SANS TITRE, « CARDINALES », 1997; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

## Ökonomien der Zeit

migros museum für gegenwartskunst

Zürich

9 novembre – 5 janvier

La plupart des phénomènes économiques, et plus encore ceux d'aujourd'hui, sont par excellence liés à la notion d'évolution temporelle; la notion d'optimalité des choix économiques allant de pair avec une idée de renoncement et découlant d'une perception du temps comme ressource limitée. Dans la version moderne du travail entendue comme la recherche d'un résultat dans le moindre temps, le travail renvoie à un temps court, à une économie de temps. Alors qu'il structure une bonne partie de son être, aujourd'hui le propre du travail pour un individu est paradoxalement de ne plus s'inscrire dans la continuité, et avec lui toute l'économie dont les trajectoires n'obéissent plus à un parcours tracé au préalable. Étant donné que l'expérience du présent n'est jamais simultanée en économie, cette inconnissance dicte en grande partie toute son activité, notamment celle qui se place dans la prévision, et ce, par un système de causalité temporelle. En somme, où que l'on porte son regard dans une économie, les variables sont déterminantes, et doivent être anticipées au mieux. Cette précarité ne discrédite aucunement la science économique, mais elle lui interdit la clôture, l'autonomie absolue, elle en limite l'ambition ou, mieux, la maîtrise quantificatrice.

Existe un lien inexorable entre les dimensions synchroniques et diachroniques du monde économique, entre l'aspect structurel, l'organisation, et l'aspect temporel, l'évolution du cours des choses. Et c'est en quelque sorte à partir de ce lien, dont le titre en porte la charge, que l'exposition « Ökonomien der Zeit » trouve son objet : en se centrant sur des approches artistiques qui, dans le cadre d'une réflexion sur les valeurs et structures temporelles courantes, esquissent leurs propres ordonnancements et gestions du temps, elle se veut une auscultation de di-

verses formes d'expressions prises dans le champ d'une tension avec le temps et les processus de production de tout ordre. Les œuvres des vingt-six artistes, groupes et couples d'artistes, invités par les critiques Astrid Wege et Christian Dany, dressent toutes le portrait d'une réflexion générale sur le temps et les différentes manières de le gérer, sur l'économie et les différentes manières de le temporaliser.

Tour à tour, les artistes entretiennent donc un discours sur des systèmes organisationnels tels celui des archives, sur la question des structures narratives et des formes historiographiques, sur les processus temporels de la création de valeur, sur le recours à d'autres formes économiques et ordres temporaires. Les diverses manières de commercer avec le temps semblent être ici un outil stratégique avec lequel les codages conventionnels se déplacent. Même si de prime abord *The Secret Files of Gilbert & George* (2000), une interview vidéo du couple menée par le critique Hans-Ulrich Obrist, nous révèle des principes documentaires pour le moins formalistes qui régissent toute l'organisation des archives privées des deux Anglais, il n'en reste pas moins que cette organisation mène à une véritable stratégie économique trouvant son point d'honneur dans la rétribution qu'ils en retirent, à savoir une économie de temps pour leur travail qui serait « un vrai cauchemar » s'ils en étaient démunis. Au-delà de cette archivistique, il apparaît que ce fonctionnement clos sur lui-même est à la source de tout un discours où rentrent en résonance, à l'instar d'un tissu documentaire, de multiples éléments *a fortiori* disjoints puisque calibrés et étiquetés : ici l'économie qui avait l'ambition d'être réelle s'infléchit vers une économie pour le moins potentielle, soumise à des forces extérieures

qui n'ont rien à voir avec ses mécanismes internes. Cette économie non consciente d'elle-même semble également transpirer dans ce système métrique qu'est le Kipu, fil conducteur de toute la vidéo de Karen Michel Castañón, *Urmarmung* (2001): la cordelette à nœuds qui servait aux statisticiens de l'empire inca à enregistrer le décompte de leurs ressources, aussi bien humaines qu'économiques, est ici le prétexte à la superposition de faits historiques et culturels avec des souvenirs personnels. À l'intérieur de cette stratification, nous suivons – ou à tout le moins nous essayons, étant donné la voix off naviguant d'une langue à l'autre – une narration non linéaire soulevant la question de la pertinence du langage aux prises avec les vicissitudes du temps. Quand bien même existent des systèmes cristallisant une pensée – le nœud à notre mouchoir en est un parmi tant d'autres –, il appartient par la suite à la parole d'en donner une tout autre matérialité; et dès lors qu'elle s'y essaie, le présent est comme placé entre deux champs de force, le passé et le futur, champs desquels il a grand peine à se soustraire, et se confond dans des allusions et autres imbroglios invalidant par là même tout effort de distribution efficiente du temps.

Le temps présent ne serait-il pas dès lors tout ce qui est toujours hors langage, hors symbolique, et qui mettrait soudainement en danger l'ordre des choses, tous les ordres institués? Et qui mieux qu'une simple présentation factuelle aurait cette capacité à débattre de l'évolution du temps, à s'en arracher pour ainsi dire? La série photographique *Trente-neuf objets de grève* (1999) de Jean-Luc Moulène nous met face à une telle présentation. Fruit d'une activité réalisée durant des interruptions volontaires de travail, chacun d'entre eux témoigne du détournement de ce qui faisait à l'initiale leur condition de production. L'édition du 5 juin 1987 de l'*International Herald Tribune*, par exemple, n'affiche sur ses pages que corps de texte, titres et légendes, les photographies ayant laissé place à de simples rectangles blancs. Dans l'exemple manifeste de ce quotidien destitué de ses illustrations, le mode de production surgit comme véritablement constitutif de l'apparition publique; chose qui de coutume est soigneusement gommée pour ne laisser qu'apparaître l'événement final laissé aux prises de l'économie de marché. Ici et ailleurs, nous assistons à une utilisation non économe du temps où les produits ainsi manufacturés

ont comme horizon privilégié l'espace commun dans lequel ils font irruption, dérogeant à toute organisation économique normative. Cette même disposition est par ailleurs appréciable dans *Bliz-aard Ball Sale* (1983) de David Hammons, performance de l'artiste sur le Cooper Square de New York, et photographiée par Dawoud Bey. Installé sur le trottoir entre deux marchands à la sauvette, Hammons proposait aux passants de lui acheter des boules de neige soigneusement rangées par ordre de grandeur sur un tapis multicolore. Les boules de neige sont l'image d'une rupture dans le consensus qui structure tout le paysage social et économique, le signe d'un arrachement à l'ordre courant des choses, une donnée marchande en voie de dégradation; mais également, une image mettant face à elle-même la croissance des valeurs marchandes dans l'hystérie de l'instant. Le temps, source plus que comptée dans ce cas précis, dicte clairement les lois économiques, et apparaît à la fois comme abscisse et ordonnée d'un même tracé. Et rejaillit cette sentence notoire: le temps est bel et bien de l'argent.

À l'opposé de cette situation, se trouvent être des formes d'économies durables, histoire d'aller *a contrario* des exigences d'une économie fondée sur des interstices de temps. Outre la collection de 230 couvertures de la maison d'édition berlinoise Merve, qui depuis près de trente ans n'ont guère changé, et dont chaque nouveau titre est un investissement dans le temps, la toute petite œuvre de Lygia Clark de 1963, *Caminhando*, nous ouvre la voie à une économie fondée sur un temps sans véritable limite: en présence d'un rouleau de papier, de ciseaux et de colle, nous sommes invités à bricoler une version du fameux ruban de Möbius, symbole de l'infini, dont les propriétés se résument à une surface unilatérale et non orientable. Cette forme simple qu'on a le loisir d'emporter chez soi, et que l'on retrouve par la suite un peu ratatinée, évoque cette économie de l'instant qui ne se soucie guère des incertitudes du temps, qui ne mise sur aucune anticipation et autre prophétie, mais qui se laisse aller au rythme de sa marche, une marche ne s'évertuant pas à prendre les devants, étant donné qu'ici le premier est également le dernier. > Gilles Guérin

L'auteur est historien et critique d'art. Il vit à Colmar. <guerlin.gil@wanadoo.fr>



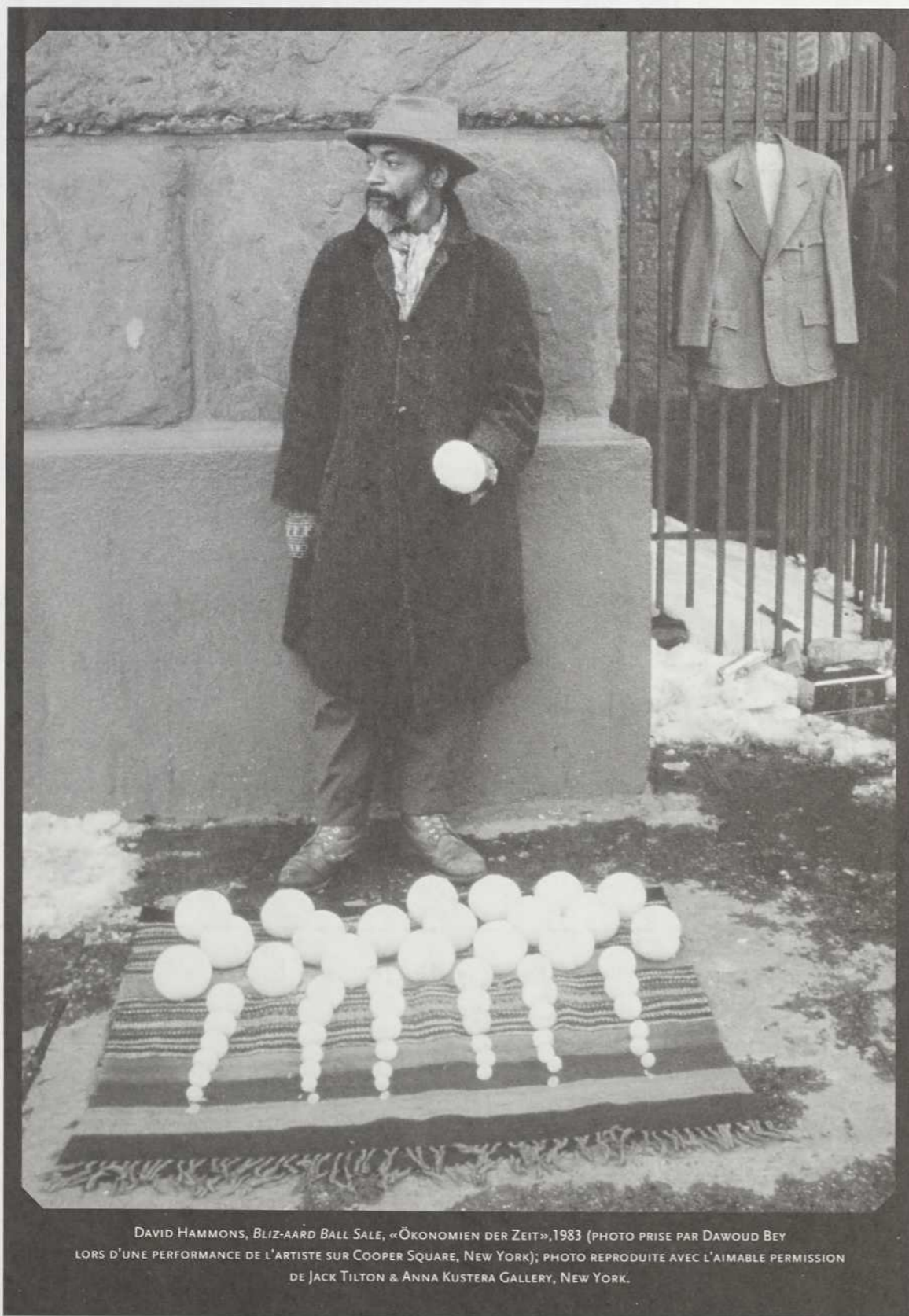
LYNNE COHEN, *INSTALLATION MILITAIRE*, 1999-2000; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU MUSÉE DE L'ÉLYSÉE.

## Lynne Cohen

Musée de l'Élysée

Lausanne (Suisse)

6 février – 30 mars



DAVID HAMMONS, *BLIZ-AARD BALL SALE*, «ÖKONOMIEN DER ZEIT», 1983 (PHOTO PRISE PAR DAWOUD BEY LORS D'UNE PERFORMANCE DE L'ARTISTE SUR COOPER SQUARE, NEW YORK); PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE JACK TILTON & ANNA KUSTERA GALLERY, NEW YORK.

L'exposition «No man's land» de Lynne Cohen, qui se tient au Musée de l'Élysée, à Lausanne – en collaboration avec le Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) –, est la plus grande rétrospective consacrée à ce jour à l'œuvre de la photographe. Répartie sur trois des étages d'un très beau bâtiment du XVIII<sup>e</sup> siècle, une sélection de soixante photographies allant du milieu des années 1970 aux productions récentes de l'année 2000 permettent d'avoir une vision d'ensemble d'un projet et de sa méthode.

Certes, nous sommes maintenant familiarisés avec cet univers «froid», «clinique», «aseptisé», «inhumain», «sans vie», mais ces termes, parmi tant d'autres, avec lesquels on cherche à nommer des états et des lieux présentés de manière inhabituelle s'avèrent toujours aussi pauvres face à des images qui excèdent visuellement toute tentative d'étiquetage. Les descriptions de ce qui est présenté dans les photographies sont finalement plus aisées à poursuivre qu'à désigner ce dont il s'agit, ce dont il est véritablement question, bref à circonscrire le *sujet* de ces images. Car à les voir ainsi réunies dans une chronologie assez lâche en un accrochage qui mélange des tirages noir et blanc et des tirages en couleurs, il est clair que le sujet récurrent de toutes ces images est la production-reproduction. Production en ce que l'on y voit des machines, des outils, des meubles, des architectures, des bureaux, toutes sortes de prolongations du corps et de l'intellect aux fonctions multiples, et reproduction en ce que l'on y voit différents lieux d'apprentissage où l'on éduque le corps et l'intellect pour qu'ils puissent répéter des gestes ou des formules en vue de la production. Production et reproduction sont donc interdépendantes comme dans une sorte de gigantesque feed-back par lequel s'auto-alimente ou s'auto-engendre l'un de nos traits anthropologiques les plus définitoires: l'artificialité.

Les photographies de Lynne Cohen ne montrent que des lieux conçus dans le but de créer de l'artificiel. Bien que très différents des laboratoires ou des installations militaires, même les patinoires, les salles de fêtes ou les établissements thermaux sont des lieux où se produit et se reproduit de l'artificiel: patiner, danser ou chanter, se traiter par les eaux ne sont pas des actions naturelles. Encore moins lorsqu'elles sont conditionnées par des architectures principalement destinées à la fabrication de l'artificiel humain, dont on comprend qu'il s'agit quasiment d'un pléonasme: tout ce qui apparaît dans les photographies de Lynne Cohen est traversé de part en part par l'être humain et en porte la marque indélébile. En ce sens, ce que l'on voit dans les photographies, comme les photographies elles-mêmes, est totalement humain, et même trop humain si l'on en juge par leur destination: produire et reproduire de l'humain. À cet égard, ce qu'effectue Lynne Cohen par la prise de vue photographique, l'éclairage, le cadrage, le tirage, le montage, etc., tous les gestes et processus de l'acte photographique, y compris le fait de regarder et de commenter une photographie, est le parfait paradigme de tous les autres processus, gestes et actions qui peuvent se dérouler dans ces lieux montrés à travers les images. Voir les photographies de Lynne Cohen comme étant «sans vie» est tout à fait juste si l'on s'en tient très précisément au médium photographique, mais ne peut s'appliquer à ce qui est présenté dans la photographie où, bien au contraire, tout est produit par la vie humaine et vécu par l'être humain. Sans doute, les stands de tir, les installations militaires, voire certains laboratoires ou certains bureaux, dont l'ordre est aussi précis que leur fonction est mystérieuse, se présentent plutôt comme des lieux où l'on met au point une techno-science destinée à la destruction de la vie humaine. Que fait-on exactement dans ces laboratoires et dans ces bureaux? De la manipulation génétique, des armes chimiques, des planifications sociales, économiques? On ne sait. Le plus inquiétant est que le système de production-reproduction de ces lieux et fonctions peut tout aussi bien être un espace où l'on pourra sauver une vie que prévoir son éradication, un espace où l'on peut apprendre à être critique ou bien à recevoir un endoctrinement. À nous de dire si de tels lieux doivent nous conduire à un *no man's land* où ne resteraient de l'être humain que ses productions ou plutôt au «territoire de l'homme», selon l'expression d'Elias Canetti, où production et reproduction renforcent son humanité. > JACINTO LAGEIRA

L'auteur enseigne l'histoire de l'art et l'esthétique à l'École des Beaux-Arts du Mans et à l'Université Paris-1. Critique d'art, il vit à Paris.

<jlageira@wanadoo.fr>

# Istanbul Pedestrian Exhibitions 1: Nişantaşı

Personal Geographies

Global Maps

Various locations

September 29 – October 28

It was clear that a huge amount of organization went into initiating "Istanbul Yaya Sergileri 1" ("Istanbul Pedestrian Exhibitions 1"), the first street exhibition to take place in the city. A staggering forty-six works by over thirty Turkish artists, architects and designers were selected by curator Fulya Erdemci and then installed in the affluent shopping district of Nişantaşı, with the help of Kolektif Production. Those invited to participate created site-specific, temporary interventions that were intended to relate to the movement and speed of the pedestrian. The work on dis-

play was extremely varied and included temporary street furniture, installation, painting, video and photography, with work not only inhabiting the streets, but also the district's fashion shops, cafes, park and university.

As the exhibition intended, the local daily pedestrians were definitely in the best position to appreciate and view all the interventions put in place. But for the outsider, even with a good knowledge of contemporary art and a specially printed exhibition map at hand, it was impossible to locate all the work in this show. This was not necessarily a problem. In fact, the confusion created by the exhibition map, which only vaguely related to reality, added to the fun of walking the streets of Nişantaşı, turning the exhibition into a bit of a culture hunt. Even more amusing were the locals' baffled expressions, as art-seeking pedestrians began to wander aimlessly around the district, staring at anything that could possibly be referred to as art. Fortunately, with a little pre-planning, the highlights of the exhibition and the work that really dealt with the specific social context could be traced.

The most playful of these interventions was artist Köken Ergün's work *Piéton Consumé* ("Consumed Pedestrian," 2002), for which he redesigned the pedestrian crossing figures on two sets of traffic lights. For one month, the standard little red man could be spotted holding a shopping bag in each hand, waiting for the traffic to stop. Once he had turned green, a specially commissioned piece of music by Rıza Silahlıpoğa would play. The little green man would then start to walk, carrying his recent purchases as if mimicking women on the street. Ergün not only managed to physically capture the pedestrian within his work, he was also commenting on the district's consumer-oriented mentality.

Further up the same street, Halil Altındere's photograph installation, *Seni Seviyorum* ("I Love You," 1999), could be seen erected outside the police station, if one passed at a good time. This more serious intervention grew in reputation as the exhibition progressed, because the police kept moving it. On some days the portrait of Altındere, standing as if convicted behind a table on which the words *seni seviyorum* ("I love you") were written in bullets, would appear as intended on a stand outside the station. At other times it could be seen on the floor leaning against the wall, and sometimes it would disappear altogether. Although permission had been granted, obviously the police did not check the work's subject matter and did not find Altındere's black humour all that funny.

Moving away from the streets and into the surrounding architecture, there were installations set up in clothing stores, such as Ergin Çavuşoğlu's work *Abandonment* (2002), a reverse, reflecting mirror-intervention in Mango. Many restaurants also participated, with Ebru Özseçen's *Bitter Chocolate Love* (1998-9), a looped film of a hand stirring chocolate, pulling one's attention away from food on offer in the House Cafe. In the university, work by students was incorporated into the exhibition. Here, *Avluda-Kapalı* ("Courtyard-Closed," 2002), a three-way video projection and sound installation by Cevdet Ereğ, sampled image and sound captured within the university to offer a deconstruction of the building. Formerly an architecture student, Ereğ now works with sound and for this piece he focused on the accessible, but for some reason unused, central courtyard. Projected in a dilapidated classroom onto its bare walls, the three films changed erratically in speed and movement. Staggered shots of the university's courtyard enlarged out to the sky. This strobe-like effect confused one's senses and appeared to offer an agoraphobic's view of the struggle to escape the space contained within.



HALİL ALTINDERE, *I Love You*, 2002, TESVİKİYE POLICE STATION, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY KOLEKTİF PRODUCTIONS.

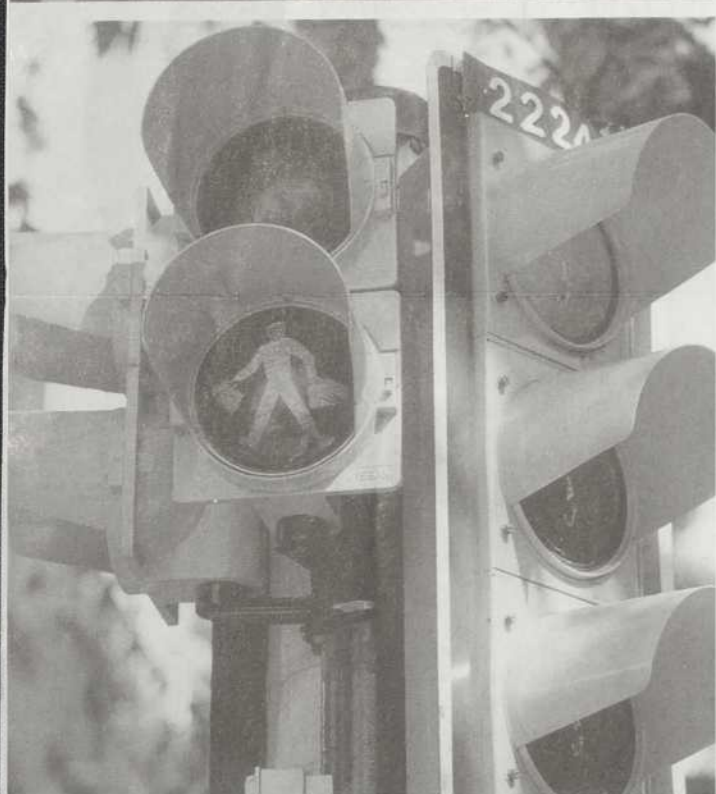
Located in an empty building on the exhibition's boundary, the most powerful work in the exhibition was Kutluğ Ataman's six-monitor video installation *Never My Soul* (2001). This sexually explicit documentary centres around the life of Ceyhan, a Turkish pre-op transsexual on dialysis. The film resembles the fictional melodrama of many Turkish movies and its title comes from the cliché, "You can have my body, but never my soul." In this installation, sofas and armchairs surrounded each monitor, inviting the viewer to spend time with the work and get to know the characters in the fictional role-plays constructed within the documentary. This was one of the few installations in the exhibition that attempted to draw pedestrians away from their daily tasks, while also requiring serious involvement on the part of the viewer.

The intensity of Ataman's installation was unusual in an exhibition where much of the artwork was lost in the streets' general clutter or overshadowed by sponsors' advertising. The six-foot high Lacroix watches were especially intrusive, once one had realized they were not an attempt at artistic critique. The exhibition also lacked strong social interventions. There were no community projects and few works that encouraged an active participation on behalf of the audience. In many ways the work on display did little more than offer an alternative to window shopping – the main pedestrian activity in Nişantaşı.

The concept of public art in Turkey, for the most part, has not yet moved beyond the outdated form of sculpture placed on a pedestal. "Istanbul Pedestrian Exhibitions 1" challenged this notion and managed to move beyond the limitations of the art institution, instead facing constraints relating to the economic interests of public space. In Nişantaşı there is a fixed clientele, for it is an area of economic success and possibly the most homogeneous section in the city. Similar access problems affected the Istanbul Biennial installations, which mainly inhabited the splendour of the old city's Ottoman architecture – a district visited by tourists and the Biennial's followers, but not Istanbul's general public. Rirkrit Tiravanija's *Community Cinema* (2001) was one work from the Biennial that raised questions about art's role in the public sphere. While not acting as a political or social agent, it managed to grasp both the general and local cultural perspectives of the city. This, then, is the challenge for public art projects – especially those as complex as "Istanbul Pedestrian Exhibitions" – in a city as currently progressive as Istanbul.

> November Paynter

The author is a curator and writer from England currently working in Istanbul.



KÖKEN ERGÜN, *PIÉTON CONSUMÉ* ("CONSUMED PEDESTRIAN"), 2002, SITE-SPECIFIC INSTALLATION WITH PLASTIC MOLD, MUSIC BOX, PEDESTRIAN TRAFFIC LIGHTS, IN COLLABORATION WITH DENİZ KURSUNLU (GRAPHICS) AND RIZA SİLAHLIPOĞA (*SHOPPING ANTHEM* MUSIC); PHOTO: COURTESY KOLEKTİF PRODUCTIONS.



KUTLUĞ ATAMAN, *NEVER MY SOUL*, 2001, VIDEO STILL; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND KOLEKTİF PRODUCTIONS.

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

directrice de la publication \_ editor: CHANTAL PONTBRIAND coordonnateur à l'administration et à la production \_ coordinator (administration and production): ETIENNE PROULX adjoints à la rédaction \_ assistant editors: JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS rédacteur correspondant \_ contributing editor: STEPHEN WRIGHT collaborateurs \_ contributors: MARIO CÔTE, LÉA GAUTHIER, GILLES GUÉRIN, JACINTO LAGEIRA, YAM LAU, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, JODY PATTERSON, NOVEMBER PAYNTER, JOEL ROBINSON, STEPHEN WRIGHT réviseurs de la maquette \_ copy editors: TIMOTHY BARNARD, MARIE-NICOLE CIMON promotion, publicité \_ promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS stagiaires \_ interns: MARIE-EVE CHARRON, DOMITILLE DE LÉGLISE, SARAH-JANE LEWIS eraphisme \_ design: DOMINIQUE MOUSSEAU

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

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

abonnements \_ subscription: Express Mae Canada: 8155, rue Larive, Anjou (Québec) H1J 2L5 Express Mae USA: P.O. Box 2769, Plattsburgh, NY USA, 12901-0239 (514) 355-3333 Sans frais (au Canada et aux É.-U.): 1 800 363-1310 Fax: (514) 355-3332 <expressmae@expressmae.com> www.expressmae.com

PARACHUTE remercie de leur appui financier \_ thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada \_ The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, la Ville de Montréal et le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

## PARACHUTE

Nos annonceurs \_ Our advertisers

Aznes Etherington Art Center > Art Chicago > AGAC \_ Association des galeries d'art contemporain > Contemporary > Art Gallery of York University > Centre Canadien d'Architecture > Centre culturel Yvonne L. Bombardier > Charles H. Scott Gallery > Dazibao > Defile > Expression > Galerie Chrétienne Chassey > Galerie Graff > Galerie Lilian Rodriguez > Galerie Pomier-Schwartz > Galerie René Blouin > Galerie Trois Points > La Galerie d'art d'Ottawa \_ The Ottawa Art Gallery > Léar Potvin > Le centre d'exposition de Baie-Saint-Paul > Manifestation internationale d'art de Québec > Mercer Union > Musée d'art de Joliette > Musée des beaux-arts de Montréal \_ Montreal Museum of Fine Arts > Musée des beaux-arts de Sherbrooke > Musée régional de Rimouski > MUTEK > Oakville Galleries > Opusca > Pierre-François Ouellette Art Contemporain > Southern Alberta Art Gallery > The Koffler Gallery > The Power Plant > Y77 Artists'Outlet >



Lisez dans Read in PARACHUTE 110 04\_05\_06 2003

Économies bis \_ Economies-biz

Magali Arriola, Mario García Torres > ToroLab, Mathieu Beauséjour > essai visuel, Kaira M. Cabañas > Cildo Meireles, Jacinto Lageira > Andreas Gursky, Nina Mönkmann > Documenta 11, Marc Steinberg > Murakami Takashi, Stephen Wright > Philippe Thomas

En kiosque dès maintenant \_ On sale now

[www.parachute.ca]