

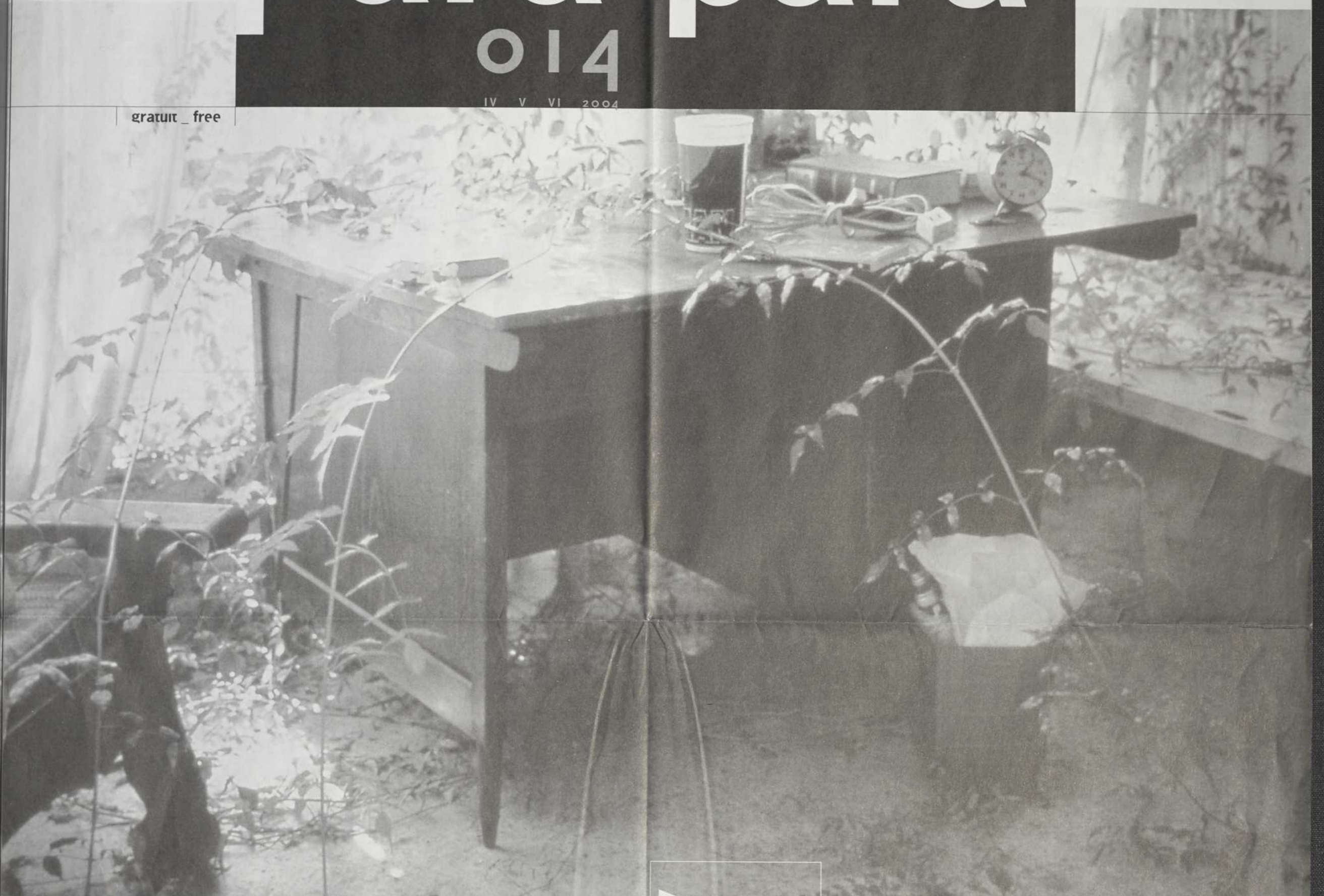
6337 com

# para-para-

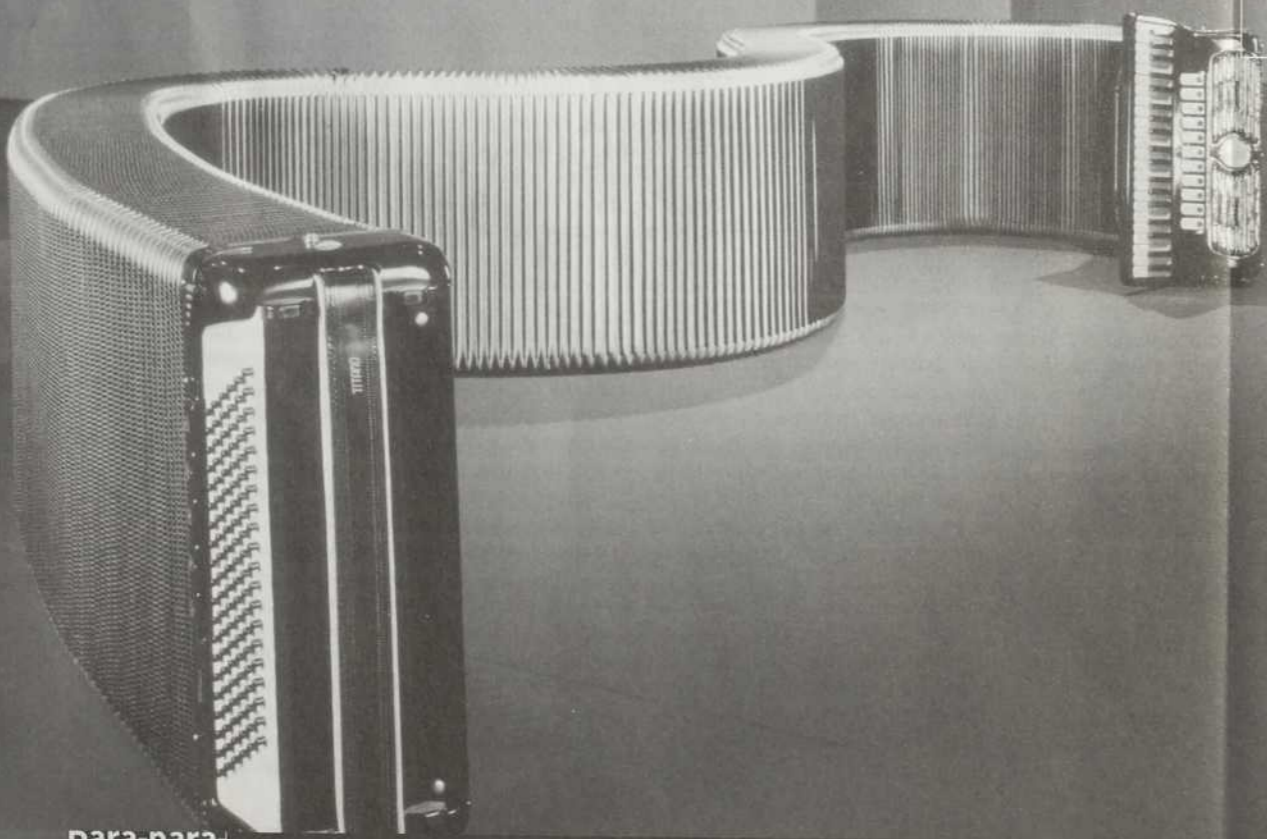
## 014

IV V VI 2004

gratuit\_free

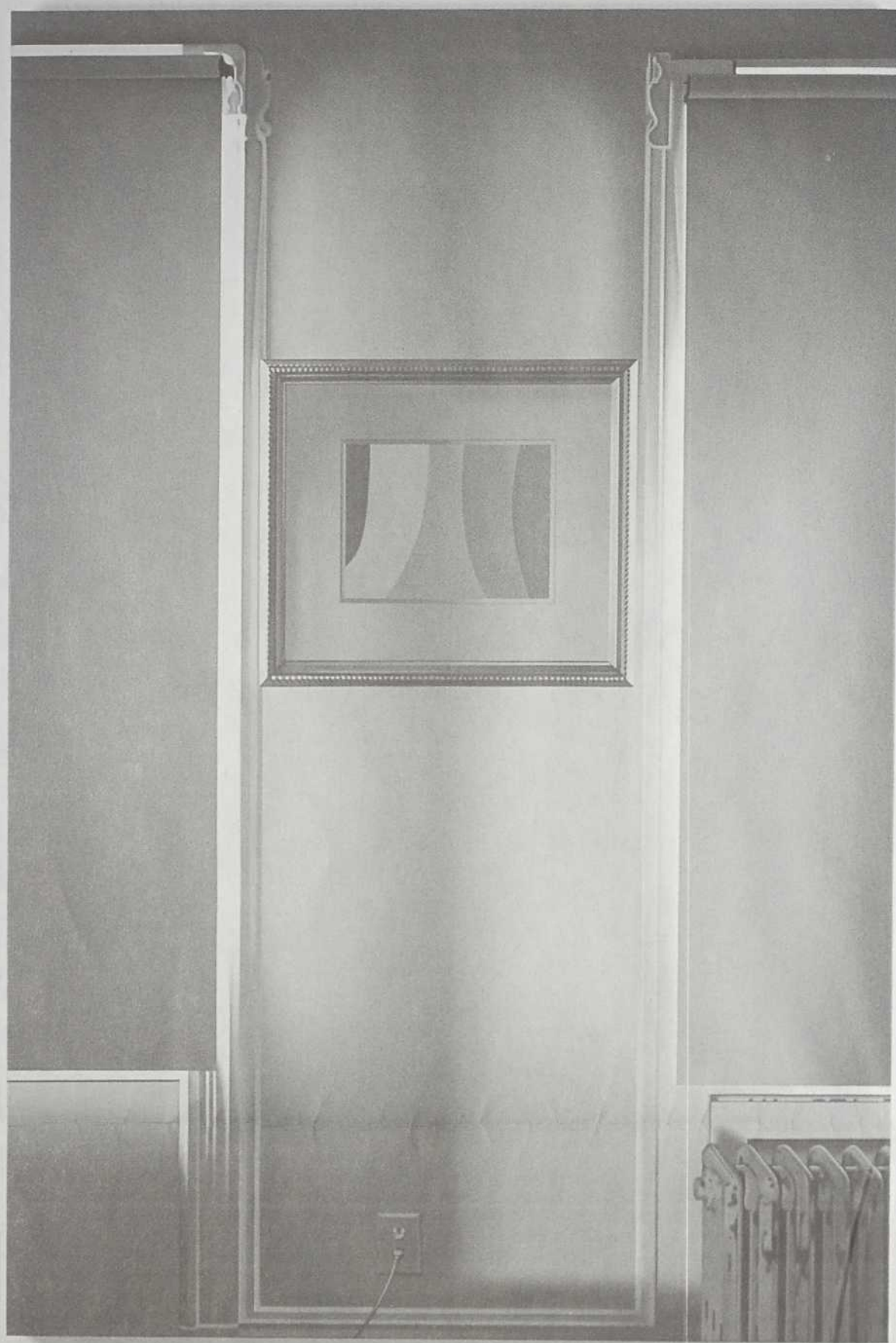


art contemporain\_contemporary art



GABRIEL OROZCO, *LA OFICINA*, 1992, C-PRINT; PHOTO: COURTESY MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK, AND THE BALTIMORE MUSEUM OF ART.

CHRISTIAN MARCLAY, *VIRTUOSO*, 2000, ALTERED ACCORDION; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK.



## Pierre Dorion

Galerie d'art Léonard et Bina Ellen Montréal  
12 novembre – 20 décembre

À l'intérieur des problématiques actuelles de l'art, voire de la représentation, le parcours de Pierre Dorion fait partie de ceux qui agissent avec une fidélité à la fois exemplaire et renouvelée face aux préoccupations qui les mènent. Comment écarter, en effet, cet acharnement dans le travail sur l'espace du tableau, sur l'espace dans le tableau et, de fait, sur l'histoire de la peinture, indissociable de ces réflexions? On aura tout dit et tout vu, pensons-nous, concernant ces enjeux picturaux devenus quasi les clichés de l'histoire de l'art contemporain telle que le modernisme l'a façonnée. Mais, pourtant, dans la suite innumérable des tableaux qui signifie leur appartenance à la discipline en même temps que leur distance critique, il nous apparaît que la finesse des propositions de Dorion suscite de manière réitérée l'envie de se ressaisir des enjeux de la représentation. Comme s'il ouvrait toujours plus grand, ou rendait encore plus nuancé et complexe, cet espace banalement plat et toujours aux prises avec l'accueil de l'« image ».

Or, cette exposition, aux œuvres habilement choisies par Laurier Lacroix, renferme le meilleur de Dorion quant à ces mises en jeu de l'espace partagé entre le plat et le vide créant ainsi, dans bien des cas, des propositions figuratives étrangement désertes. Depuis quelques années, Pierre Dorion a laissé en veillesse son auto-représentation pour plutôt travailler des lieux, certains publics, d'autres privés, mais non plus d'architecture romaine repérable, par exemple, comme il l'avait fait à la fin des années quatre-vingt. De ces lieux, et que le décor soit quasi absent ou qu'il en structure l'espace, on en saisira un climat de désœuvrement qui, dans chaque cas, semble s'ajuster au caractère plat du tableau, de l'image, comme si l'artiste tentait une équivalence inattendue entre le figuratif et l'abstrait. On pourrait presque penser à une mise en abyme des enjeux spécifiquement picturaux que, par

exemple, des œuvres comme *Villa Borghese* et *The Rabbit on the Wall* (1985), citant explicitement la peinture et son rapport à la *mimesis*, représenteraient. D'autant d'ailleurs que l'artiste explorerait cette mise en abyme en désignant quelques fois des canons de l'histoire de l'art. Giorgio de Chirico a déjà été évoqué par Dorion, Van Gogh également avec *Chambre à l'atelier* (1996). Or, avec *Vestibule (chambre avec vues)* (2000), c'est la production de l'artiste lui-même qui est repérable alors qu'il avait « installé » des tableaux à l'édifice des Dauphins sur le Parc. Dans cette dernière œuvre, c'est un espace privé dépouillé que l'on voit ayant pour seuls objets de distinction un plafonnier ouvragé et un tableau représentant également un espace, en coin, occupé cette fois-ci par une chaise, un radiateur et des vêtements laissés à l'abandon. À gauche du tableau peint montrant clairement les limites d'un espace, une porte s'ouvre sur un arrière-plan particulièrement lumineux que nous identifions éventuellement comme une fenêtre. Dans ce côté du tableau, notre regard se perd dans la lumière, dans l'autre, il se bute à l'encoignure qui reprend, au plan chromatique, les couleurs du mur sur lequel le cadre se trouve posé de même que la couleur des bandes qui délimitent l'espace même du tableau dans lequel il se trouve. Des bandes à l'avant-plan jusqu'à la profondeur non tangible de l'arrière-plan, le lieu de l'œuvre se fait à la fois anonyme et privé, sans qualité et typique. *Wavelength (pour Claude et Michael)* (2000) se compare en plusieurs points à *Vestibule...* Entre deux stores qui empêchent la lumière de pénétrer dans l'espace où seuls un radiateur et une prise téléphonique apparaissent comme autres composantes figuratives, se trouve un tableau abstrait bien centré dans son cadre doré, bien positionné entre les deux fenêtres. Cette fois-ci, la lumière, en filets, n'occupe pas l'espace privilégié du tableau qui revient alors plutôt à la toile dont le motif cite Claude Tousignant

mais rappellerait également les études de Robert Delaunay sur la tour Eiffel et les fenêtres, l'un des premiers artistes du début du xx<sup>e</sup> siècle à rapprocher de manière audacieuse les mondes abstraits et figuratifs.

Chez Pierre Dorion, il est remarquable combien le sujet de l'œuvre – que ce soit des vues architecturales, des autoportraits, des places publiques ou privées – impose son appartenance à une quelconque histoire tout autant qu'à la pratique de la peinture, sans que l'une ne se fasse au détriment de l'autre. À ce titre, la présente exposition est exemplaire. Ils sont, en effet, très nombreux les tableaux où l'on pourrait amorcer un récit lié au souvenir, à une ambiance, à un état, qui jamais ne s'égarer vers les seuls plaisirs de la reconnaissance. Qui connaît Pierre Dorion le reconnaît dans ses autoportraits et, de fait, apprécie le fini irréprochable de ses tableaux qui fait maintenant partie de sa signature. Mais à cela l'artiste combine une structure de composition si soignée qu'elle entraîne le regard dans de constants allers-retours cherchant à formuler la nature de ces transports.

PIERRE DORION, *Wavelength (pour Claude et Michael)*, 2000, 183 x 122 cm; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE LA GALERIE RENÉ BLOUIN, MONTRÉAL.

À Montréal, sauf pour *Chambre à l'atelier*, il ne nous avait pas été donné de voir les œuvres nommées ci-dessus, ni non plus celles du début de sa carrière, lesquelles confirment la constance de Dorion quant à son intérêt pour l'espace de représentation et ses liens à l'histoire de la pratique. Le triptyque *Points de fuite* (1981), qui montre une figure masculine tentant de rejoindre l'horizon paysagé, mais également occupé par une forme noire non reconnaissable, avait déjà entamé une réflexion sur la conciliation des espaces. Que l'artiste, d'ailleurs, ait doublement encadré cette figure, une fois dans une structure très sommaire de bâtiment et une autre dans le cadre comme tel, démontre également où il loge son propos: à ce lieu du croisement où la réalité imagée d'une scène sans véritables conséquences verse dans la mise en images de la réalité spatiale du tableau.

Or, le parcours de l'exposition misait précisément, à notre avis, sur les variantes sophistiquées du processus de Dorion qui remettent au goût du jour, parce qu'ingénieuses, les interrogations propres à la peinture dans un contexte où l'épuisement semblait atteint. À ce titre, il faut aller (ou retourner) vers le texte du catalogue – de présentation très soignée – qui donne la place méritée à Pierre Dorion dans l'histoire de la peinture qui « pense ».

L'auteure est professeure en histoire de l'art à l'Université de Québec à Montréal et critique d'art. Elle vit à Montréal.  
st-gelais.therese@uqam.ca

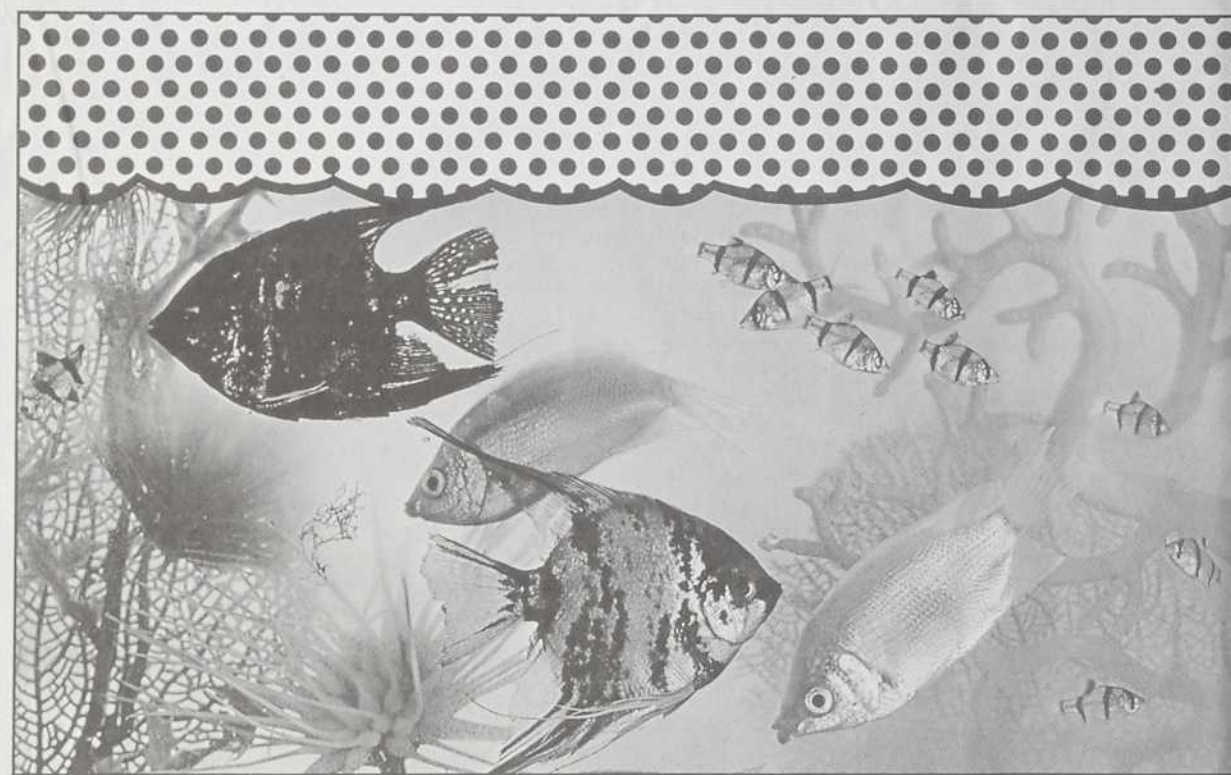
## Global Village: The 60s

The Montreal Museum of Fine Arts | October 2 – March 7

The 1960s and the continued resonance of its cultural legacies are the subject of "Global Village." An ambitious and wide-ranging show curated by Stéphane Aquin, Diane Charbonneau, and Anna Detheridge, the exhibition presents some 250 works culled from a variety of disciplines, including art, design, fashion, photography, film and architecture. The exhibition, which recalls the museum's other major historical productions – "The 1920s: Age of the Metropolis" (1991) and "Lost Paradise: Symbolist Europe" (1995) – seeks to explore the relations between art and its changing cultural context. As Guy Cogeval,

of styles and media enable the viewer to forge myriad connections between ideas and objects that co-existed within what Canadian media theorist Marshall McLuhan now famously termed the "global village."

In his influential text *The Gutenberg Galaxy* (1962), McLuhan described how sophisticated satellite telecommunications networks (the offshoot of the epic space race between the Cold War superpowers) had enveloped the world in a vast "cosmic membrane." Collapsing time and distance, the emergence of the "information age" fostered a new global consciousness. "We can now live, not



## Save Our Planet Save Our Water

Roy Lichtenstein

ROY LICHTENSTEIN, *SAVE OUR WATER*, 1971, SERIGRAPH; PHOTO: COURTESY THE MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS.

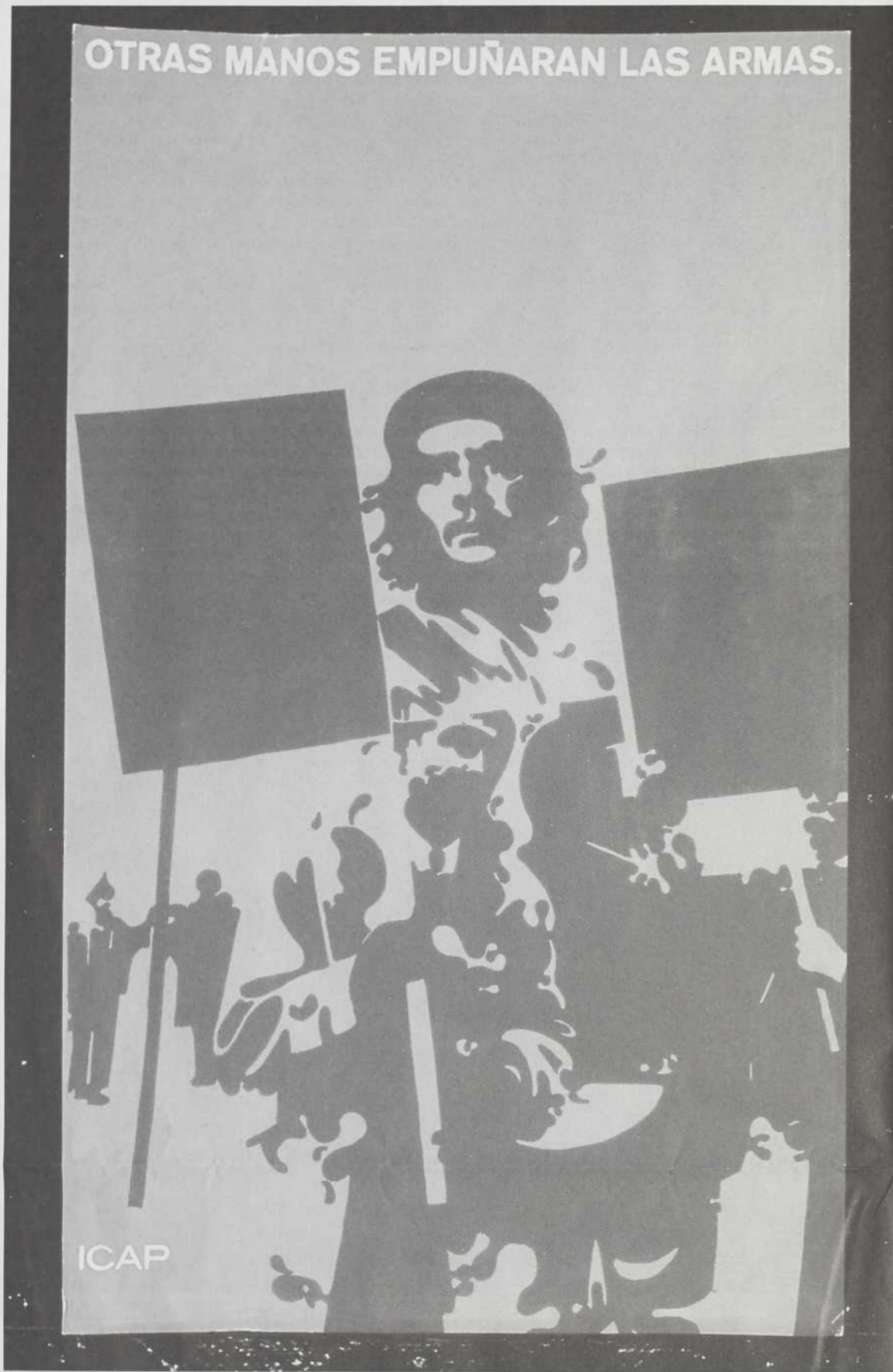
the museum's Director, asserts in the catalogue, the 1960s were a tumultuous decade that witnessed "the birth of a new world that is still ours today" (p. 6).

Upon entering the gallery space, the viewer launches (in conjunction with archival film footage of Apollo 11) into the decade that transformed historical experience into spectacle. The multidisciplinary exhibition is organized thematically according to four categories that conjure distinct, yet overlapping, facets of the decade's cultural zeitgeist: "Space," "Media," "Disorder" and "Change." In line with the emergence of a new aesthetic climate that often challenged established notions of medium, style, content and audience, the installations subvert conventional modes of art-historical classification. Integrating examples of Pop Art, Op Art, Minimalism, Performance Art, and Conceptualism with furniture, photographs and household paraphernalia, the intermingling

just amphibiously in divided and distinguished worlds," McLuhan wrote, "but pluralistically in many worlds and cultures simultaneously" (p. 31). As people's lives were increasingly bathed in the flickering glow of cathode rays, the experience of history itself was being revolutionized; events occurring on the international stage could be experienced locally, and they could be experienced now.

Period studies such as "Global Village: The 60s" inevitably encounter much maligning. To begin with, history does not unfold in the convenient form of decades, nor, despite the show's breadth and scope, can such a project ever achieve exhaustiveness according to the variable standards applied by different viewers. But curatorial and art-historical evocations of history are not objective or inclusive enterprises. Art-historical exegesis is as much a rhetorical as an empirical undertaking. The notion of direct or unmediated access to past images and

## OTRAS MANOS EMPUÑARÁN LAS ARMAS.



FÉLIX BELTRAN, *OTRAS MANOS EMPUÑARÁN LAS ARMAS*, 1969, SERIGRAPH; PHOTO: CHRISTINE GUEST, COURTESY THE MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS.

events has been relinquished in favour of more provisional constructions that are, in the process of recall and reformulation, ineluctably filtered through the present. As Quebec author and playwright Michel Tremblay notes in the accompanying catalogue, "there's a big difference between the way most people experienced that time, and the way we look back on it now" (p. 157).

As "Global Village: The 60s" demonstrates, the decade under review is indelibly etched in our collective memory as an era of political upheaval and cultural experimentation. It was a decade of unprecedented questioning, unrest, protest and dissent. The Civil Rights Movement, the Vietnam War, multiple assassinations of social and political leaders, and the erection of the Berlin Wall occurred alongside the rise of "counterculture," Beat poetry, rock and roll, "free love" and the introduction of the Pill and the mini-skirt. As one walks through the galleries, one witnesses the once separate poles of elitist art and popular culture converging. Over the course of the decade mainstream expectations were travestied in ephemeral performances and mundane commercial products were transposed from the shopping mall to the museum. In the wake of Greenbergian formalism, kitsch was the new vanguard and the heroic values of modernism were undermined by industrial, serialized fabrications revealing no trace of the artist's hand or psyche. Furthermore, in a cultural milieu preoccupied with social crisis, radical politics often infused artistic expression with a tendentious directness that was then deployed in the interest of cultural activism.

Yet, as the exhibition seeks to evince, the decade was underpinned by a poignant ideological paradox; just as the 1960s are remembered as an era of profound disillusionment, the decade was simultaneously characterized by renewed hope for the future. Despite the rampant growth of consumer capitalism, continued racial and sexual inequalities, the recognition of the strain being placed on the environment by the demands of urban-industrial culture, and the ever-tightening grip of technology on everyday life, one could still believe in the possibility of changing the world, or, in the words of Yoko Ono, of "carrying a glass key to open the sky."

The melée of conflicts and cross-currents that animated creative endeavour in the 1960s are thus momentarily distilled at the MMFA. Interestingly, the particular vision of the "global village" that the museum has constructed for posterity is one that is frequently overwhelming, and one may find oneself leaving the exhibition vexed and unsettled. The show does not provide easy answers, nor does it promulgate a single, teleological narrative. But perhaps this jamming of the viewer's sensory apparatus with a dynamic array of images and ideas offers a brief glimpse into what it was like to "survive" the sixties (as so many nostalgic baby-boomers claim to have done with more than a modicum of lingering wonder and fascination). A conventional art-historical narrative, arranged in the form of discrete stylistic milestones on the well-worn path that is the "canon," would merely silence, still and neutralize an era characterized by a cacophony of fragmentary voices and powerful polemics. As Nietzsche wrote in *The Use and Abuse of History*, "a historical phenomenon, completely understood and reduced to an item of knowledge, is, in relation to the [person] who knows it, dead" (p. 11). For the time being then, a vision of the sixties lives on in Montreal. > Jody Patterson

The author is a writer living in Montréal.

## Michel François. Déjà vu

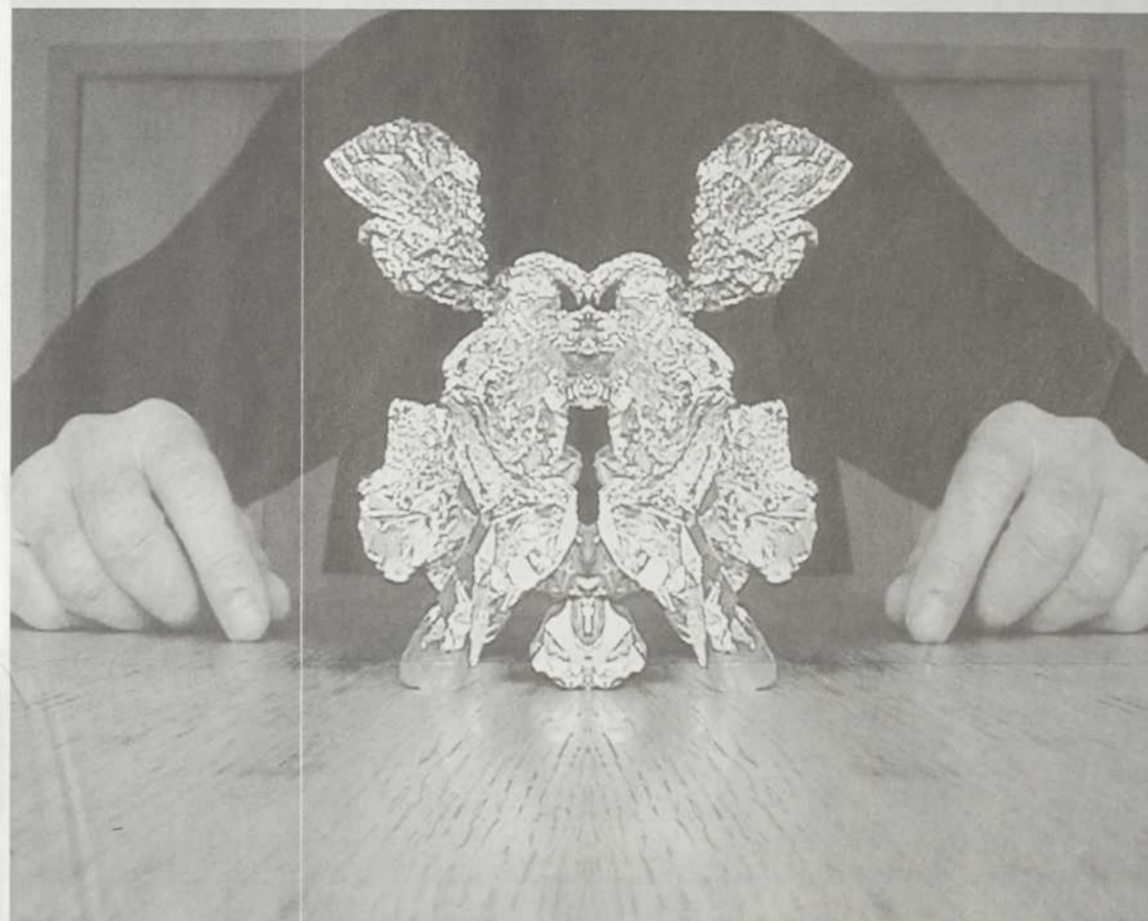
Espace Vox | Marché Bonsecours | Montréal  
14 novembre - 21 décembre

Michel François le dit: «Le plus souvent, le regard ne suffit pas pour comprendre quelque chose, il faut y mettre le corps tout entier». Or, c'est à partir de cette mise en perspective de la perception visuelle et par l'engagement effectif du corps du spectateur que l'exposition «Déjà vu», proposée par l'artiste, doit être abordée. Celle-ci occupe plusieurs espaces et invite le visiteur à une déambulation active. Aucune œuvre ne se dévoile pour ainsi dire d'emblée. Elles incitent le spectateur à reconstituer sa position de regardeur, comme autant de modulations du sujet dans sa capacité de voir. D'une certaine manière pourtant, ces œuvres résistent. Elles se dérobent au regard, révélant l'aporie de ce rapport qui, comme une poursuite, met le visible au-devant du voir et renvoie ainsi la perception à son origine étymologique: chasser.

Cette errance dans ce qui se présente comme «déjà vu» sollicite cependant en premier lieu l'ouïe. Un haut-parleur, arrimé à un trépied au centre de la pièce, fait entendre un froissement continu. Il est difficile de le restituer à une chose ou encore à son image. En écartant

de kaléidoscope panoptique, se trouve démultiplié. Comme autant d'orifices, ces globes oculaires sont des trous noirs qui nous ingurgitent. Ils n'ont à voir avec la vision que dans sa dimension scopique. Ce phénomène est appuyé par un mécanisme suspendu près du plafond laissant s'égoutter, comme un projectile, de l'encre noire. Celle-ci, à intervalles, s'écrase sur des journaux posés sur une table, éclipsant et bouchant progressivement le texte. Selon un procédé dont l'artiste a fait l'expérience en plusieurs occasions, ces photographies sont également disposées en pile, près de l'entrée de la galerie, permettant au spectateur d'en prendre possession. Il lui sera de la sorte loisible de relayer ailleurs et à sa façon, en se les appropriant, les relations toujours complexes de l'image et de son dispositif.

Le dernier espace de cet itinéraire, rompant avec la pénombre du précédent, est occupé par une installation lumineuse constituée d'un projecteur et d'une surface miroitante. Les enjeux de cette œuvre prennent pourtant un certain temps à se dévoiler. La lumière projetée et re-



MICHEL FRANÇOIS, *HALLU*, 2002, IMAGE EXTRAITE DU VIDÉO, 13 MIN., PRODUCTION CRAC LANGUEDOC-ROUSSILLON; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

les larges lanières de plastique ambré qui séparent le spectateur du deuxième espace, ce qui se laissait deviner peut maintenant paraître: une ample projection vidéo sur le mur. Les sonorités, dès lors rémanentes, entrent en relation avec leur corrélat visuel comme un «déjà entendu», un sous-entendu. Cette image montrée deux fois, côte à côte et en parfaite synchronie présente un corps attablé, étêté, plié en son centre par un effet de miroir et manipulant un morceau de papier d'aluminium. Intitulée *Hallu* (2002), cette bande vidéo forme une boucle de 13 minutes où se déclinent toutes les pliures possibles et impossibles de cette matière métallique. Cuvettes, froissures, dépressions, renflements composent des volumes symétriques qui donnent à penser aux tests projectifs de Rorschach, aux constructions d'origami ou encore à des animaux chimériques.

Pourtant, les actions s'effacent, se «chassent», les unes les autres; aucun achèvement ne vient clore ce processus. Quelque chose ayant trait à la monstruosité subsiste dans ces formes. Il s'agit moins de ce qu'elles seraient aptes à représenter, à quoi elles échappent en ne cessant pas de se transformer, que de la manière dont elles fonctionnent. Cette mécanique monstrueuse s'articule selon une logique sans fin et sans finalité, mais aussi d'après ce qui manque à l'image, c'est-à-dire son hors champ. Cette notion cinématographique est ici à sa place. François traite justement de l'invisible autour du visible et, par extension, de l'inconnaissable minant le connaissable, cernant leurs bords et délimitant leur étendue. Ce hors champ omniprésent, qui au cinéma produit du suspense, fonctionne ici comme mise en suspens. Il freine l'éclaircissement du sens, il l'engouffre dans ses plis. Le dédoublement de la projection produit à cet égard un «trop» incapable de répondre au «manque» que constitue le retranchement opéré par le hors champ à partir du centre même de l'image.

Plus loin, dans un espace très sombre, un mur est tapissé de plusieurs exemplaires d'une photographie en noir et blanc. Des yeux grossiers, surdimensionnés, s'y trouvent tracés sur des troncs de bouleau (*Bouleau*, 2002). Leur strabisme fou traduit une sorte de vision omnisciente du végétal. Ce point de vue paradoxal, sorte

flétée ne conduit pas le regard, ne le laisse pas voir. Au contraire, elle éclipsé par un surcroît d'intensité les éléments du dispositif qui sont rendus par la mobilité du corps du regardeur. Il faut en effet qu'il fasse de l'ombre sur la projection, sur la surface réfléchissante, de manière à pouvoir simplement les regarder. Ceci en dévoile incidemment le fonctionnement. Les composantes de cet agencement ne renvoient en effet qu'à elles-mêmes. Ainsi, ce qui semblait réfléchi ou éclairé physiquement est plutôt marqué par la dislocation de la cause et de l'effet et cela, malgré une coexistence dans l'espace et l'apparence d'une relation. On relèvera ici la façon dont les travaux de l'artiste mettent en place la notion de rapport.

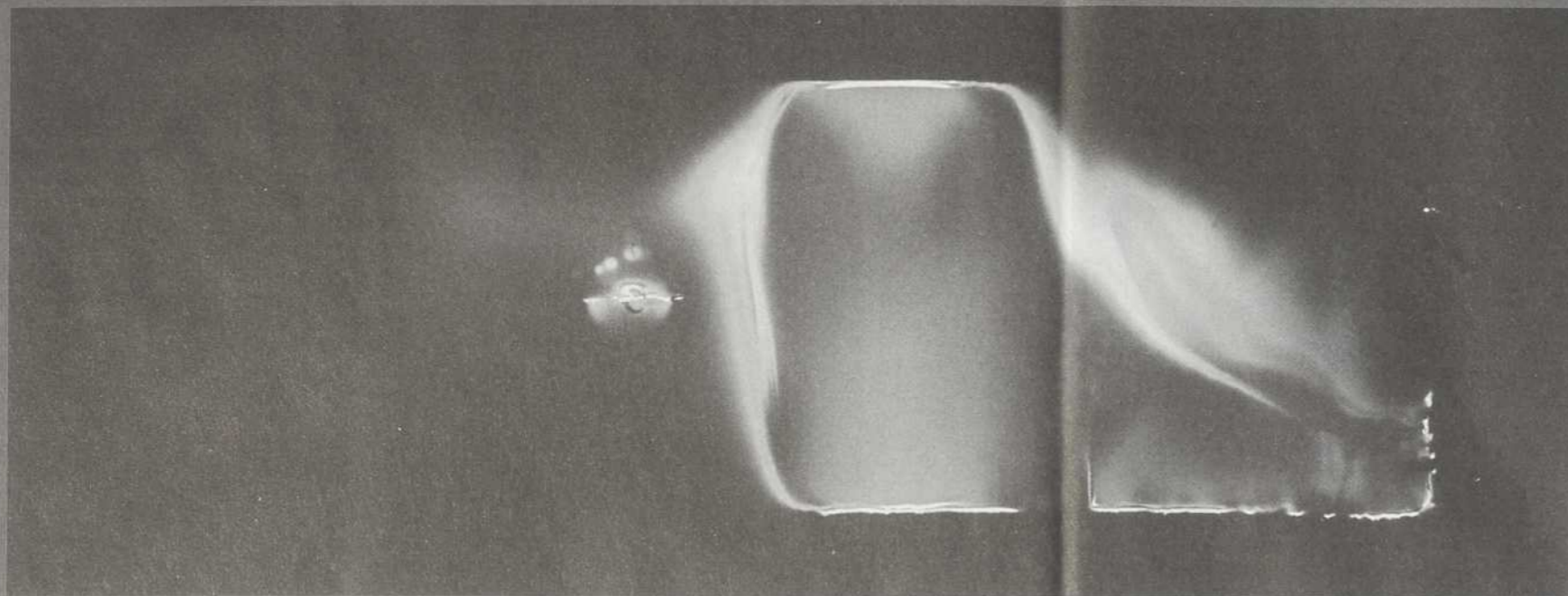
Au-delà d'une simple mise à l'épreuve de la perception par les illusions qu'il est possible d'imposer à celle-ci, Michel François, comme il le dit lui-même, s'intéresse aux gestes de la vie courante et aux tensions qu'ils révèlent. Il en rend compte dans ses dispositifs en empruntant à l'éclipse, à l'ellipse, à la rémanence ou à la dislocation et s'y applique afin qu'ils puissent se soustraire à une totalisation qui les renverrait soit au spectacle, soit à une reproduction du réel. Le réel, comme le suggère Clément Rosset, ne tolère pas de double, il est idiot, irréductible. L'artiste s'attache à en capter l'énergie. Celle-ci est redistribuée dans les multiples reconfigurations, réagencements, réactualisations auxquels ses œuvres sont vouées à travers différentes expositions. Même entre les mains du visiteur, lorsqu'il emporte une affiche, d'une certaine façon, elles se dérobent, faisant en cela acte de résistance. > Patrice Duhamel

L'auteur vit à Montréal. Il pratique la vidéo, le dessin et l'écriture.

patriceduhamel@hotmail.com

## Richard-Max Tremblay \ Contretemps

Galerie Art Mûr | Montréal | 15 octobre – 15 novembre



RICHARD-MAX TREMBLAY, *INADVERTANCE #6*, 2003, IMPRESSION À JET D'ENCRE SUR PAPIER, 107 x 142 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

Les grands formats de Richard-Max Tremblay paraissent signer le deuil d'une certaine pratique de la peinture. L'imposant *Contretemps* (2002), qui donne son titre à l'exposition, associe au travail pictural sur toile une lourde bande d'acier apparemment rouillée. L'œuvre tient à ce contrepoint entre le temps de la peinture et la durée de la matière brute. De même, dans l'installation *Marcher dans la couleur (à Yves)* (2001), une des deux toiles posées par terre, l'une contre l'autre, appuyées contre la grande, dissimule presque totalement derrière le gris la présence de la couleur. Paradoxalement, cet hommage posthume à Yves Gaucher, le peintre qui avançait dans la couleur, constitue un carton de deuil, voire un abandon des teintes vives. Or, les huiles de 2003 sont toutes de petit format, se limitant à la gamme noir, blanc, gris. Elles radicalisent l'application par brossage pratiquée depuis plus de dix ans. Alors que, dans certaines œuvres de cette période, la figure semblait soumise à un processus d'effacement en stries verticales, mais demeurait identifiable, le travail de l'huile s'impose dans sa nudité, ne laissant dans le champ de vision qu'un fantôme de représentation. Le *contretemps* désigne cet entre-deux où s'insère la vision alors que la figure vient de disparaître. De plus, le travail en noir, blanc et gris comportait auparavant diverses ponctuations colorées, taches ou formes pleines. Toute couleur est maintenant absente.

Les titres soulignent cet état. Le travail du langage chez Richard-Max Tremblay produit une syntaxe éclatée évoquant le processus: *Choses imprévisibles, Sans, Traces, Gris 1, Gris 2* (2003). Le fait qu'une œuvre soit intitulée *Sans* signale l'approfondissement de la lecture que le peintre fait depuis longtemps de Samuel Beckett, dont un texte de 1969 porte le titre « Sans ». Du même auteur, on peut lire dans « Bing » (de 1966), machine d'écriture à la phrase bousculée, sans ponctuation interne: « Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. » Ce dépouillement du langage trouve son écho dans la série de toiles où les formes floues flottent sous le seuil de la représentation. Dans l'écrit de Beckett au titre éponyme, la préposition *sans* travaille à éliminer toute référence et toute figuration: sans nuage, sans bruit, sans temps, sans issue, sans fin. Le peintre procède aussi par réduction radicale qui affecte le titre négatif. On peut y lire que le mot titre s'est absenté de l'expression sans titre. Demeure l'intensité de présence du négatif.

Nous voilà conduits à une des fins de l'expérience picturale, qui ouvre directement sur le travail photographique exposé. Six grands rectangles noirs, sous le titre *Inadvertance* (série de 2003, aussi), imposent une forte présence, d'autant plus qu'une limite a été franchie. Il ne s'agit pas de photographie au sens de prise de vue intentionnelle, mais

de l'enregistrement fortuit de traces lumineuses, à peine colorées. Elles sont apparues, en chambre noire, directement sur l'amorce de la pellicule et se situent donc en deçà de l'opposition entre négatif et positif, entre film non développé et développé. On peut parler de lueurs trouvées, dans le sens que Marcel Duchamp donnait à cette opération. Le geste d'art consiste à identifier un effet matériel issu des manipulations techniques du photographe, à le retenir, à tenter de le reproduire, enfin, à en faire œuvre. Tremblay a numérisé les marques du support photographique pour produire ensuite ces œuvres sur papier par impression à jet d'encre. À la recherche de « ces noirs riches comme ceux de l'aquatinte » (déclaration de l'artiste), il pratique une simulation de la gravure. Réduisant la photographie au seul processus d'enregistrement de la lumière, ce travail introduit à un autre monde: celui des accidents de la matière. L'*inadvertance* produit la rencontre de l'imprévu, mais aussi sa reconnaissance, son accueil. Le procédé d'agrandissement, passage du format de la bande filmique au grand rectangle de papier imprimé, en réalise un gros plan, un portrait de la lueur. L'œil y invente un paysage, une fracture géologique, un effet atmosphérique, la décomposition d'un rayonnement inconnu.

Dans la logique de l'œuvre de Richard-Max Tremblay, à qui la Ville de Montréal vient de décerner le prix Louis-Comtois 2003, soulignant la qualité de son travail de la lumière, cette saisie d'une percée de lueurs, mauves, rosées, violacées, jaunâtres, démontre que, sous l'effacement, les gris et le flou, il y a une insistance, une persistance de la couleur qui refuse de mourir. Le personnage de *Compagnie* (1985) de Beckett, reclus dans le noir, constate: « La voix émet une lueur. Le noir s'éclaircit le temps qu'elle parle. S'épaissit quand elle reflue. » À contretemps de l'insoutenable silence de la peinture, l'artiste a ainsi recueilli, en chambre noire, le temps d'une lueur, quelques éclats d'une voix rendue visible: le monologue de la matière. > André Lamarre

L'auteur est professeur de littérature au Cégep de L'Assomption et publie des textes sur l'art pour des revues et des catalogues.

## Christian Marclay

Los Angeles | UCLA Hammer Museum | June 1 – August 31

New York | Bard College Center for Curatorial Studies

September 28 – December 19

Like most people, I own far more music than I ever listen to, probably ever will listen to, and yet still I hang on to it. A similar retentiveness appears in various guises in Christian Marclay's retrospective exhibition: the kind of accumulation that quickly outstrips utility, outstrips recollection, even. Curated by Russell Ferguson of the UCLA Hammer Museum, the touring exhibition is Marclay's first in-depth retrospective. The exhibition's incarnation at Bard's Center for Curatorial Studies is weighted towards the artist's visual production of the last twenty years, with the catalogue offering a more substantial glimpse into Marclay's numerous site-specific projects along with an overview of his equally productive parallel career as a musician.

The refrain of accumulation, while not obvious from the outset, recurs throughout the exhibition – in piles of cast telephone receivers (*Boneyard*, 1990), boxes of records (*My Weight in Records*, 1995), heaps of magnetic tape (*Tape Fall*, 1989). The tall, black column reaching between the entryway's floor and ceiling appears architectural until you approach and realize it is a stack of records. *Endless Column* (1988) takes its title from Constantin Brancusi's 1938 work while shifting the former work's monumentality, suggesting in its place the endless replication of different music on identical, mass-produced discs. Similarly, the mottled, off-white tones of the wall beyond appear to be paint until you come a little closer and recognize the thousands of photographs pinned face-down onto the wall. Their backsides exposed, the variant tones of *White Noise* (1993) create a shifting field, a disintegration of the mass-produced paper used for recording images. In both cases, it is not simply mass recording on display, but its discarding; records are bought for a dime at the flea market, the old photographs for slightly more. But Marclay's accumulations thankfully stay clear of melancholy, focusing instead on what a sifting of this massive dumping might reveal.

The more structured and less literally accumulative works in the exhibition yield insight into Marclay's procedures. This becomes evident in two of the earliest works to combine record covers, *Dictators* and *Incognita* (both 1990). Laid out in a grid, *Dictators* features several famous conductors (including Zubin Mehta, Herbert von Karajan and André Previn) each dramatically caught against a uniformly black backdrop, baton raised and body taut with concentration. Oriented in various different directions, the dramatic gestures of the solitary figures become even more abstract and scripted (including a cover featuring von Karajan, whose pose, with upraised chin and outstretched arm, looks uncomfortably similar to a Nazi salute.) The *incognita* by contrast are unnamed and in gaudy Technicolor, exuding a kind of soft sexuality, they are costumed according to the genre they are supposed to embody: *Havana in Hi-Fi*, *Music from the Golden West* or *The Door of Dreams*. If the starkness of the contrast tends to flatten the work's impact, it is nonetheless the kind of contrast that remains invisible until a certain stratum of nearly forgotten material is brought together.

While Marclay's work with record covers is often theorized through notions of sampling, the artist's process has little to do with improvisation or eclecticism. It seems to have much more to do with articulating a field of accumulated material, forming compositions whose logic works through the ready-made typologies of the musical culture industry. To his credit, Marclay's approach to such a culture industry steers a course between cultural defensiveness and cultural relativism, working instead to collide the incompatible affective charges latent in the field's artifacts. *Guitar Neck* (1992) combines seven separate covers into one perfectly continuous and obscenely tumescent guitar neck. Nothing is cut to make the match. The seams are everywhere apparent, sewn directly onto the covers in white twine. Hypothetically emerging out of



all the guitar necks featured on all the album covers of the twentieth century, the intact record covers reveal just how much these images already belong together.

The figurative energy of this process continues through Marclay's well-known *Body Mix* series, where Michael Jackson's torso eventually connects with the high heels on *The First Roxy Music Album* and Herbert von Karajan ponders the exposed crotch of a female boxer on the cover of Ted Nugent's *If You Can't Lick 'Em...Lick 'Em* as if it were his own. While apparently more improvised than the earlier series, they are not random: their charge comes from the way apparently incompatible representations of genre, sexuality and race seem to effortlessly belong to the same body. This effortless appearance in Marclay's constructions depends upon a thorough engagement with the accumulations of popular culture, one that allows him to find the joints articulating the abundance of body parts strewn throughout.

In recent years this method has provided the basis for Marclay's work in video. In *Telephones* (1995) the artist pieces together over a quarter-century of film sequences into one extended phone call. *Video Quartet* (2002) takes this much further; juxtaposing and repeating across four channels a dense array of film sequences that portray music and general noise making. In this structure Marclay exploits popular cinema's use of music to produce different emotional responses in viewers: the angry shocks of Fluxus happenings collide with the drowsy, post-coital singing of Jane Fonda's *Barbarella*; moments of jazz documentary appear next to their Hollywood re-enactments, shrieking from horror films merges with the screeches of early punk rock. Inescapably the dimension of time creeps in: the cascade of relationships between films, periods, actors and sounds is pieced together in the overlaps between the personal and the common. Despite the formal resolution it offers, this visual and sonic accumulation does not offer

CHRISTIAN MARCLAY, *GUITAR NECK*, 1992, RECORD ALBUM COVERS; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK.

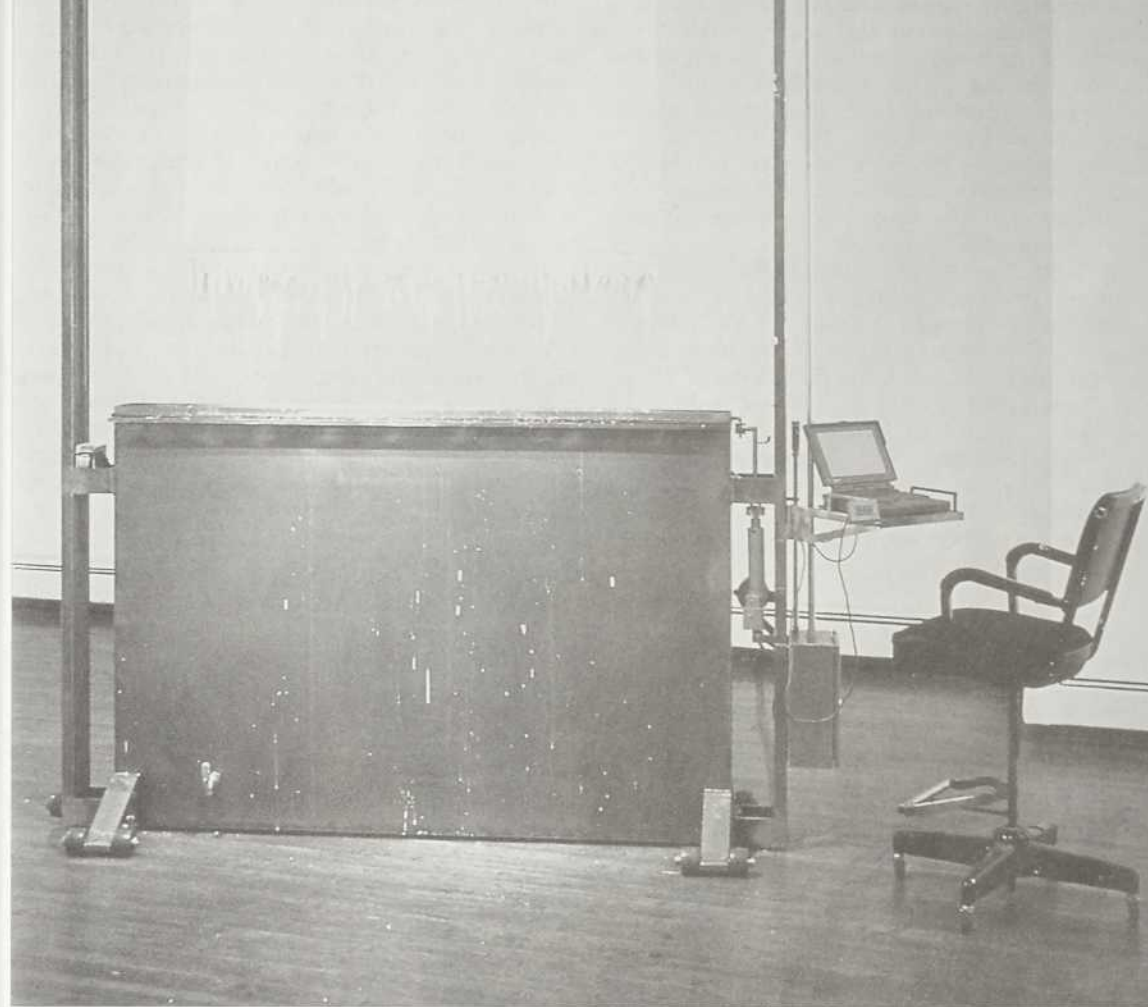
Making art is about making things. At times these things take form as objects, actions or concepts. In whatever form, art is work. The labour involved in making (and marking) art is at the centre of the exhibit "Work Ethic." The way in which "Work Ethic" examines the question of art production in relation to different modes of artistic endeavour is not unsophisticated: the curator, Helen Molesworth, does not entertain proletarian fantasies. The artists featured in "Work Ethic" are playful, obsessive and cagey. Here, art objects are acted upon in such a way that they seem to stand as evidence of their being made. In the context of the exhibit, art production and art object come together mischievously. Even when there is no product but only the suggestion of labour, there is a kind of work involved in foraging for meaning.

The artists in the exhibition are organized into four modes of art making: "The Artist as Manager and Worker," or the artist designs and performs a task; "The Artist as Manager," or the artist creates a task for others; "The Artist as Experience Maker," or the audience finalizes the work; and "Quitting Time," or the artist avoids work. While these categories hold up more coherently in the (superb) catalogue than in the actual exhibit, the scope these categories provide helps to conceptualize the second element of the show: the ethic or fluid but proscribed set of rules within which one works (or subverts) art forms. There is something poetic about how these rules can operate even in moments of absence. Gabriel Orozco's *La Oficina* (1992), shows an office desk overgrown with weeds and vines, a kind of shrine to an abandoned work site, one that remains somehow domestic. Two artists who place emphasis on the evidence of labour (where intent is the conceptual mode in which absence functions) are Tom Friedman and Tehching Hsieh. Friedman's *1000 Hours of Staring* (1992-97), displays a blank sheet of paper upon which his stares were ethereally recorded over five years. The piece is understated, belying the corporeal (or corneal) strain that occurred elsewhere. In *One Year Performance (Time Piece)*, 11 April 1980 – 11 April 1981 (1981) Hsieh punches a time clock in a gallery in a performance spanning exactly one year. Hsieh's performance is interesting in that his work is aesthetically akin to artist-as-worker. Perhaps more profound is the process of authentication of the act (signatures of witnesses, etc.) where the place of witnessing has to be assumed after that act is completed, producing an acute sense of anxiety surrounding real labour. The type of masochistic duration required by Friedman and Hsieh is counteracted in Erwin Wurm's *One Minute Sculpture* (1997). The piece consists

of a large white stage upon which instructions and objects are scattered, allowing viewers to perform specific functions. *One Minute Sculpture* is inviting, but there is also something fragile about the piece, or perhaps something inane, particularly when it is performed with only a surly museum guard as audience. Art objects that long to be touched are the paintings produced by Roxy Paine's *Paint Dipper*, 1997. *Paint Dipper* is a computerized machine that dips a canvas repeatedly into a large metal vat of white paint via a hydraulic rack. The paintings are soft, dense and haunting. Fearing ejection or arrest, one moves quickly out of range of their siren call, as they beckon someone to fondle the perfect white stalactites suspended from canvas after countless mechanical dips.

There are other moments in the exhibit which, while remaining within the framework of the show's theme, resonate independently. Yoko Ono's *Cut Piece* (1965), is aggressive and timeless, holding somewhat of a singular place among the art in the exhibit. Contrasting all the nuance of *Cut Piece*, the video *Der Lauf der Dinge (The Way Things Go)* (1987), by Peter Fischli and David Weiss, comes off like an elaborate dominos set for the deranged. As things ignite, explode and boil over one assumes an audience much like the cadre of art students seen barking at the video projection (with contagious delight). Two related pieces made specifically for the exhibit are Hugh Pocock's *Drilling a Well for Water and Volume* (both 2003). The sculpture adds water to the museum's air conditioning unit that has been drilled from a well in the museum's subterranean water and mud are coaxed to the surface through a process that is grimy though somewhat stylized, contrasted heavily by the sanitary aura of the museum and the garden. The air produced by the air conditioning unit represents *Volume*, that is, the actual air in the museum. The two pieces seem at first benign, but as I passed through the exhibit into the museum's permanent collection of Renaissance and Baroque paintings, I imagined this air passing over the paintings like microscopic fingers, fingers that were not too long ago saturated by muck.

"Work Ethic" achieves a tension between art that is provocative and art that is deeply entertaining. The show maintains this tension in an incredibly subtle way; the works retain elements of gravity and nonsense on each artist's terms, connecting and moving between pieces in a way that seems effortless. In this respect "Work Ethic" is surprising in how the art and artists are able to span moments of art making. Each seems to draw its viewer in like the countless pieces of candy picked and munched



ROXY PAINE, *PAINT DIPPER*, 1997; PHOTO: COURTESY THE ARTIST, JAMES COHAN GALLERY, NEW YORK, AND THE BALTIMORE MUSEUM OF ART.

from Felix Gonzalez-Torres' *Untitled (Rossmore II)* (1991), a sculpture comprised solely of a large trench of green cellophane wrapped candies. "Work Ethic" situates a kind of labour on its audience, a labour one is unexpectedly willing to perform. > Todd Meyers

The author studies anthropology at Johns Hopkins University in Baltimore.

an illusion of history or popular memory. If anything *Video Quartet* asserts fragmentary triggers where affect is tangled up with the scripts of a culture industry. In this sense *Video Quartet* completes but also arrives at the limit of a trajectory that begins at least a decade earlier in the artist's career. Where the earlier work emphasized the literal accumulation of material traces (records, photographs, tape) and the accumulation of scratches and wear on recording surfaces, this newest work orchestrates an archive of clips through techniques of post-production. Marclay has commented that the damaged records used in his musical performances reflect a belief that scratches and skips are actually more real than the illusion of presence that recording provides. With *Video Quartet*, the tension is no longer between the material record and its content; what he has opened up is the more obstinate problem of the "reality" of the image itself. > Craig Buckley

The author is an independent curator and writer currently based in New York City.

craigbuckley@thing.net

## In the Public Domain

New York | Greene-Naftali Gallery

September 10 – October 4

Amongst recent New York gallery exhibitions, "In the Public Domain" was likely one of the most understated. Promoted by the gallery as a "celebration of small-scale artists' projects and art presses," reading materials displayed inside one room conveyed the atmosphere of a bookstore.

The gallery's decision to transform its exhibition venue into a reading room directly referenced New York's Printed Matter and Toronto's Art Metropole, places that are similarly engaged in the stock and trade of artist-produced publications, editions, and multiples. Perhaps a more appropriate comparison is the bookstore Dia: Chelsea commissioned from Los Angeles artist Jorge Pardo. Superficially, Greene Naftali's modest presentation – consisting of select publications placed on nine tables constructed from unfinished wood alongside posters sparsely hung on the gallery walls – appears incompatible with Pardo's colourful paint and tile interior. Yet, the proximity of both locations to their respective exhibition spaces reveals how these sites are taking over their hosts.

What the exhibition also signals is the degree to which contemporary art now exists through translation. In a sense, exhibitions increasingly bathed in "context" – that is, in an assortment of press releases, invitations, didactic panels, wall labels, brochures, catalogues, posters and audio guides – have become the "language" Robert Smithson once described in his seminal 1968 *Art International* article "A Museum of Language in the Vicinity of Art" as "an infinite museum, whose center is everywhere and whose limits are nowhere."

The inclusion of such titles as *B.READ* acknowledges the complex relationship that museums and galleries now have toward published materials. Published by the BALTIC Contemporary Arts Centre, these booklets enabled BALTIC to disseminate information about their activities and create an identity for the centre's overall program despite their remote location in Gateshead, England. While the booklets cover a range of topics including new media and site-specific art, most transcribe BALTIC's ongoing lecture series "The Producers: Contemporary Curators in Conversation." This fact exposes just how much artistic practice is now filtered through curators and

museums, and the difference between artists using publications as alternative sites to locate their work and museums using these as promotional vehicles to extend their reach.

Certainly, by placing these texts in a space normally reserved for the sale of art works, "In the Public Domain" asks how critical autonomy is retained from inside the gallery. Consequently, this raises the issue of what functions as an appropriate means of critique for such an endeavour. It is difficult to ascertain the relationship between artists and language within the context of an exhibition review, for instance, since artists who create work or write for publications invariably trouble the ability of critics to speak for artistic practice. Acknowledging the continued engagement of artists writing their own history is *Five or Six*, a compilation of articles, reviews and other texts that covers British artist Liam Gillick's critical practice since 1989. It is among numerous books featured from New York publisher Lukas & Sternberg Press.

Like those publications selected for "In the Public Domain," many artists' works now exist in the realm of published materials, and specifically those produced to coincide with exhibitions. The countless ways that art manifests in published form can easily be gleaned by counting the number of artists who currently utilize ephemeral formats and readily disseminated materials, and by the increasing number of publications soliciting them to create work within their pages. Increasingly, promotion, exhibition and historicization have merged in the presentation of artists' work.

What this exhibition acknowledges is how publications continue to serve as alternative spaces for artists trying to find different modes of public presentation. Some publications like *Afterall*, are affiliated with organizations like Central Saint Martin's College of Art and Design in London. Others, such as Wade Guyton, Seth Price and Bettina Funke, from the artist group *Continuous Projects*, intentionally self-publish. For this exhibition they have reproduced a photocopy of the inaugural 1970 edition of another artist-produced vehicle – *Avalanche*. Former Forcefield collaborators Jim Drain and Ara Peterson also

reassert the continued significance of past influences through their magazine *FAT* by reprinting *Figurative*, one of Dan Graham's earliest magazine pages (*Harper's Bazaar*, 1968) to accompany a recent interview with the artist.

Of course, some artists also capitalize on what the mass-market circulation of published materials can offer. Exemplary publications include *Charley*, with different formats with each issue. *Charley 02*, consisting of postcards documenting 140 New York exhibitions and events over the course of one year, is described by artist Maurizio Cattelan and co-editors Massiliano Gioni and Ali Subotnick as a "snapshot of the New York City art season." Happily conjuring reminiscences of purchasing postcards from gallery gift shops, *Charley 02* highlights the inevitable tie-in between art and marketing.

This merger between techniques used in art and retail reveal how relevant, crucial and loaded the interrelationships between words and images have become in conferring value on art for readers who are no longer distinguished from their status as consumers. The exhibit enacts these debates through several books on display, including Jean Charles Massera's *Sex, Art and The Dow Jones* and Aleksandra Mir's *Corporate Mentality*. Mir, for instance, calls for "a reassessment of the function of art in late-capitalist society" by documenting "the emergence of recent practices within a cultural sphere occupied by both business and art."

Thus any debate concerning the degree to which publications are now considered art objects is really a question about who has ownership over content once inside the gallery. According to the press release, these publications are not, as gallerist Carol Greene states, "supplements to the rarified art market, but...an intrinsic part of the intellectual and creative pursuits which fuel that market." By making these materials (and the ideas within them) available and affordable, Greene underscores how the trade between commerce and knowledge can still encourage what the press release describes as "the participation of exchange." This gesture is reiterated by artists like *Continuous Projects* who keep knowledge at a premium by maintaining the original two-dollar price tag for their reissue of *Avalanche*.

By calling attention to the legitimating function of exhibition spaces in structuring, mediating and conferring value on art, what these publications reveal is the socio-economic framework through which they now exist as art. By focusing on small presses and artist-produced projects, what "In the Public Domain" reasserts is how the multitude of discursive sites visualized by artists form their own brand of capital, and how the multiple experiences they engender are still waiting to be enacted through the viewer. > INGRID CHU

The author is a curator and critic based in Brooklyn and Toronto.



"IN THE PUBLIC DOMAIN," 2003, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY GREENE NAFTALI GALLERY, NEW YORK.

**+/- 5, 10, 15, 20**  
**20 ans d'une collection**

**Le Plateau**

**Fonds régional d'art contemporain d'Ile-de-France Paris**

**11 décembre 2003 - 22 février 2004**

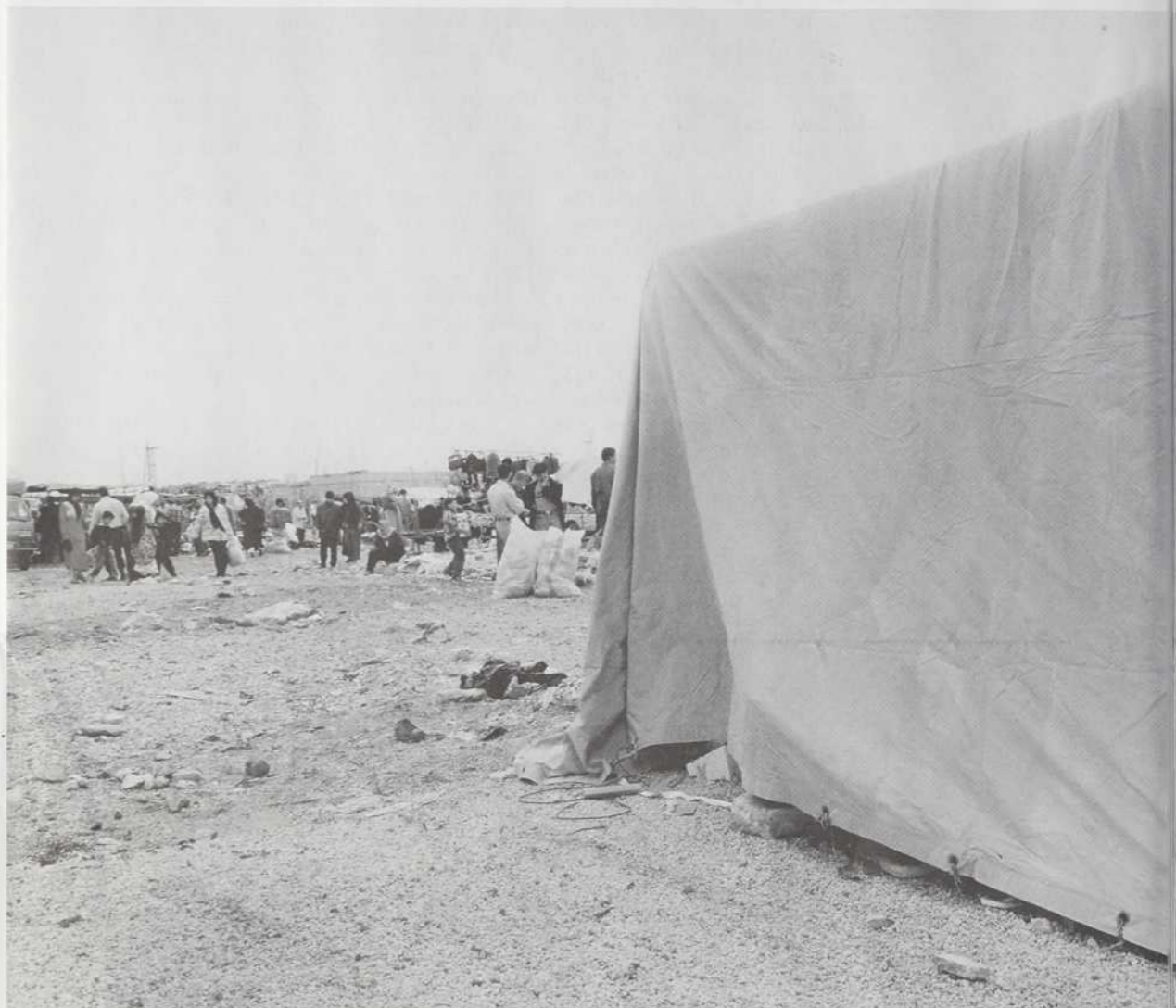
Le processus de création d'une œuvre est aujourd'hui valorisé, parfois au point de pouvoir assumer à lui seul la qualité d'« art ». Il peut devenir le sujet même de la recherche artistique, et par là se transformer en une proposition théorique ou fictionnelle qui s'éloigne du processus réel, celui qui a effectivement porté la réalisation à sa maturité, par l'expérience et la durée. L'intérêt pour le processus comme vecteur d'art évince le processus réel de création.

Dans la plupart des expositions, de nouveaux artistes surgissent, associés à un type d'œuvre déterminé, à une seule idée arrêtée, présentée comme si elle était née d'un coup. Globalement, ces expositions en arrivent à ressembler à un perpétuel état des lieux, presque un inventaire des pièces du moment. Et le présent se succède à lui-même, « lui qui ne peut être qu'en cessant d'être » selon Saint Augustin, tandis que l'origine et la fécondité des œuvres n'ont accès à aucune visibilité. Même les expositions monographiques se limitent souvent à la production d'un artiste à un moment donné.

L'exposition +/- 5, 10, 15, 20 redresse cet effet d'éclairage temporaire. Célébrant, parmi d'autres manifestations, les 20 ans de la création des FRAC en France, son propos est a priori tourné vers le passé: elle présente une sélection de 20 œuvres acquises par le fonds, chacune d'un artiste différent. Mais elle s'ouvre aussi à la dynamique du devenir, les commissaires ayant convié les 20 artistes à montrer, en regard de leur pièce du frac, une seconde œuvre, plus ancienne, plus récente ou, produite pour l'occasion, comme l'a fait Suzanne Lafont.

L'exposition révèle ainsi, à travers quelques exemples choisis comme des échantillons, des esquisses de cheminements. Même si elle suggère ces itinéraires par des raccourcis très rapides, une ligne droite entre deux œuvres, elle donne un aperçu des différentes manières dont le temps peut travailler un projet artistique. Par la confrontation des deux œuvres, la singularité des différents parcours se manifeste, et à la vague idée d'évolution qu'on peut avoir à l'esprit, se substituent des expériences singulières de mise à l'épreuve du temps.

Certains artistes semblent procéder par accumulation, comme Thomas Struth, dont les deux portraits photographiques présentés dans l'exposition rappellent, outre le caractère systématique des recherches de Bernd et Hilla Becher, le projet d'encyclopédie sociologique d'August Sander. D'autres artistes travaillent plutôt par répétition, non pas dans le sens de la reproduction à l'identique, mais de la variation autour d'un thème, par exemple chez Djamel Tatah. Certains affirment leurs centres d'intérêt, notamment Raymond Hains qui installe l'un de ses panneaux d'affichage, une affiche lacérée prélevée sur son support d'origine dans les années 60, sur une photographie contemporaine... d'une affiche lacérée. De même que François Morellet qui, à l'occasion de l'exposition, prolonge l'une de ses pièces en lui ajoutant une extension, Raymond Hains réactive une œuvre ancienne. Mais à la différence de Morellet



XAVIER ZIMMERMANN, *Alep I*, SOUK BÉDOIN, 2001, PHOTOGRAPHIE COULEUR, ÉDITION 1/3, 124 x 149,5 CM ; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

dont la réalisation manifeste plus une logique de construction qu'une thématique, Hains insiste sur la motivation première de sa démarche artistique. Il défend, par son travail passé et actuel, l'idée d'une beauté urbaine spontanée: tout se passe comme si la ville, par un mécanisme secret, anonyme et inconscient, était capable de créer de véritables tableaux.

Dans cette exposition, la juxtaposition des œuvres d'un artiste laisse souvent entrevoir le développement d'une problématique complexe qui appelle la curiosité, et invite à découvrir plus en détail son parcours.

Par exemple, les deux photographies de Xavier Zimmermann, *Hippodrome de Vincennes* (1998) et *Alep I* (2001) semblent développer, à quelques années d'écart et dans deux lieux différents, en France et en Syrie, une recherche systématique sur la manière dont les hommes structurent leurs espaces de vie. S'inspirant des thèses de l'anthropologue américain Edward T. Hall concernant l'influence de la culture sur la perception, Xavier Zimmermann compose des images qui insistent sur le cloisonnement de l'espace, non seulement dans l'architecture pérenne, mais aussi dans les mises en scène provisoires que chaque culture peut élaborer au quotidien, tels les espaces, à la fois ouverts et fermés, publics et privés, d'un marché. Ainsi, apparaissent des lieux qui déterminent le positionnement des êtres et organisent leurs déplacements, tout en leur ménageant un passage, ce qui se traduit pour l'œil du spectateur en une échappée possible vers l'horizon. Une dialectique entre l'obstacle et la fuite s'instaure.

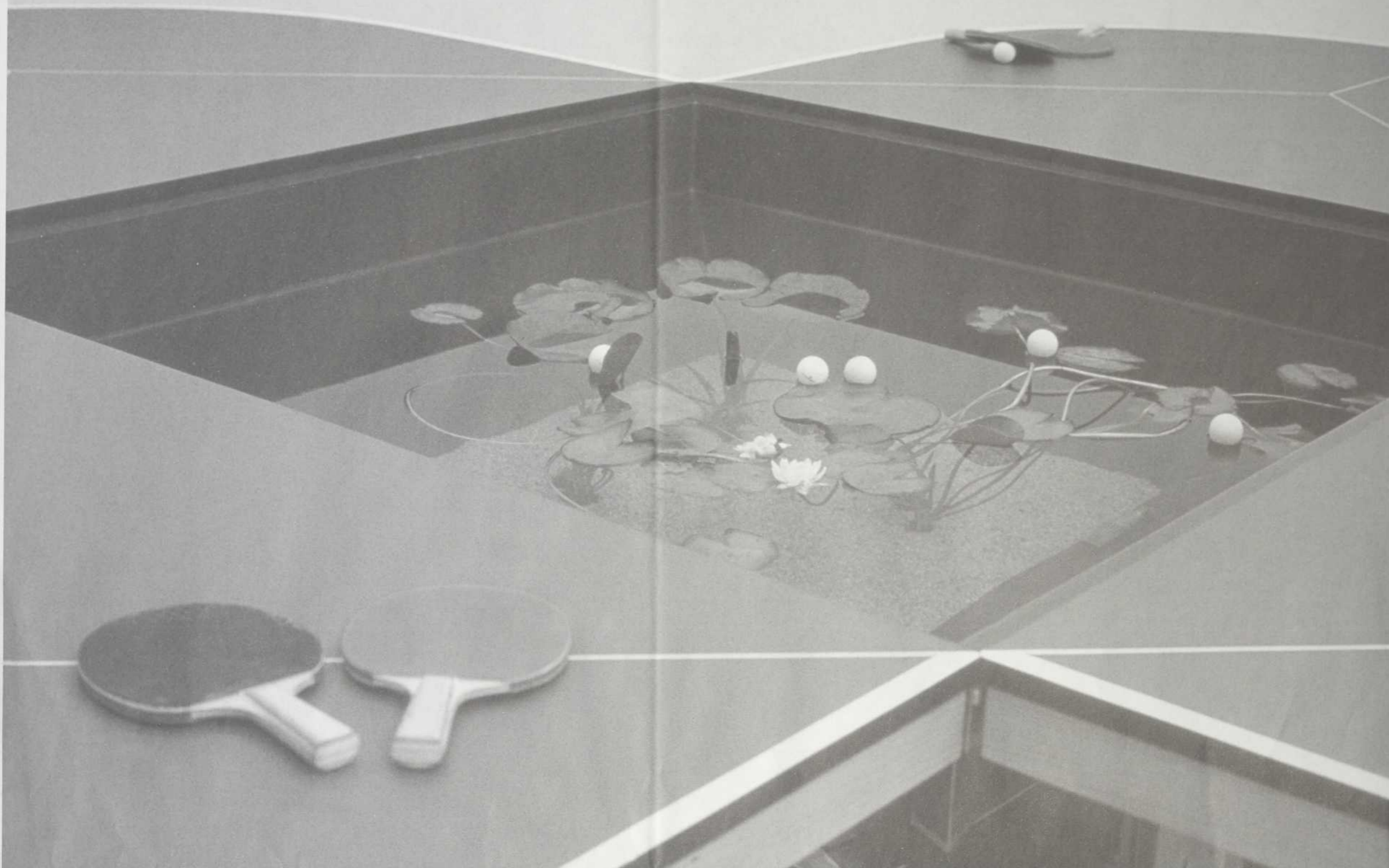
Plus fascinant encore est le cheminement de Suzanne Lafont, dont témoigne *L'annonce* (d'après une inscription relevée par Swift sur une baraque foraine) (2003), produite pour l'exposition. En écho à une photographie de 1999, cette nouvelle pièce déplace la démarche de l'artiste dans un sens encore plus clairement conceptuel. La première œuvre consiste en une figure qui exemplifie un geste – une jeune femme enroulant de la ficelle –, un geste qui, arrêté, se trouve grossi, décomposé comme s'il s'agissait d'une étude physique. Elle modélise une action. Alors qu'*annonce* modélise une abstraction: l'illusion.

La pièce est un ensemble d'affiches et d'affichettes, dont une première partie est collée à l'extérieur, sur un mur avoisinant Le Plateau, et une deuxième partie dans le hall d'entrée. Installée ainsi, elle échappe à l'exposition proprement dite et comme le suggère son titre, elle devance la manifestation, elle fait mine d'annoncer son contenu. Elle attire le passant grâce à des affichettes qui imitent les panneaux des baraques foraines, tels que ceux qui promettent le spectacle grotesque et effrayant des géants, des femmes à barbe ou des hommes-gorilles. C'est à ce registre des monstres qu'appartient la gigantesque souris photographiée sur l'affiche. L'annonceur est lui-même le monstre, inquiétant mais malicieux, rusé, qui se cache derrière la formule annonçant son spectacle: « Venez voir le plus grand éléphant du monde à l'exception de lui-même ». Promesse d'un spectacle grandiose, inédit, jamais vu au sens propre, puisqu'en s'affirmant, il est contraint d'avouer son inexistence. L'éléphant promis s'effondre sur lui-même, sous son propre poids, jusqu'à l'évanouissement total. Par cette phrase, l'illusionnisme se démystifie lui-même et se présente comme tel. Il ne peut que s'autoréfuter pour s'affirmer.

Grâce à cette œuvre, on assiste, dès l'entrée de l'exposition, à l'évanouissement du réel. > Vanessa Morisset

L'auteure est critique d'art et enseigne la culture générale dans une école d'art appliqué. Elle vit à Paris.

vanessa.morisset@free.fr



GABRIEL OROZCO, *PING POND TABLE*, 1999, DETAIL OF MODIFIED PING-PONG TABLES, WATER LILIES, WATER AND MIXED MEDIA; PHOTO: ANDREW DUNKLEY AND MARCUS LEITH, COURTESY TATE MODERN.

## Common Wealth

Tate Modern | London | October 22 – December 28

Downstairs in the Turbine Hall, Olafur Eliasson's new installation is pulling in the crowds. Pulling in the crowds and then rendering them prostrate, as they all head towards the giant orange sun, in lemming-like droves, and lie down beneath the mirrored ceiling. Groups of children scoot about on the floor aligning their bodies to create different formations. Maybe it is an obvious response, a fundamental narcissistic wish to see one's reflection. Even without any buttons to press, microphones to speak into, the installation seems to compel interaction. A large community lounging beneath the sun, bathed in an orange glow, a mini-utopia, sharing in the common wealth to be debated upstairs.

The show as a whole is something of a crowd pleaser, but it is really Gabriel Orozco who pulls out all the popular stops. *Ping Pond Table* (1998), morphs two table tennis tables into a new cross shape, at the centre of which is a pond with growing water lilies. At once adhering as closely as possible to that which they already know and at the same time clinging to some sense of museumgoing decorum, the favoured approach amongst participants seems to be to negotiate the natural element, like a water jump at a gymkhana, while ignoring the other set of players at right angles. For *Oval with Pendulum* (1996) Orozco defamiliarizes another game, this time adapting billiards or carambola. There are two white balls and cues, and an oval, pocketless billiard table at the centre of which a red ball rests suspended by a string. In Orozco's other work it is already a case of game over. *Until You Find Another Yellow Schwalbe* (1999), is a series of photographs, the documentation of an evolved version of the classic "I Spy" children's game. Driving around Berlin, Orozco sought out yellow mopeds like his own and, when found, parked alongside and photographed the pair. This solitary pursuit requires a community but does not necessitate any direct interaction with its members and exemplifies the pacifying axiom "It's not the winning, it's the taking part" destined to make any fiery competitor's blood boil.

While the ludic, interactive element dominates the show, there are other inquiries into community which focus beyond the immediate captive audience. Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla's *International Space Station* (2003) is a rather elegant Heath Robinson-esque structure – a huge transmitter built from coat hangers. It reconstructs the International Space Station (ISS), which passes directly above Tate Modern every day for ten minutes during its orbit. The structure is connected to a radio which dials up the ISS every ninety minutes in an attempt to make contact with the astronauts. In the same room,

Dan Flavin's *Puerto Rican Light (to Jeanie Blake)* (1965) has been sneaked into a corner. Discreet cabling links it to Allora and Calzadilla's *Puerto Rican Light* (2003), which supplies the electricity, harnessed via solar energy panels in Puerto Rico, to power its minimalist predecessor.

In a catalogue interview, Thomas Hirschhorn expresses his lack of interest in creating interactive works, but explains his resolve to create works that provoke thought (*Common Wealth*, 2003, 62-63). The shell of his *Hotel Democracy* (2003) stands, with the outside walls missing, like the target of a recent bombing. Peering into the large cardboard and tape structure, viewers are able to inspect the bedrooms of absent members of an imaginary global community. Each room has been decorated with images to reflect an individual's personal conception of democracy or, rather, the conception of democracy that Hirschhorn has ascribed to different "categories" of individual. The crudeness of thought is in harmony with the roughness of production. *U-Lounge* (2003), on the other hand, instead of imagining a community facilitates the creation of a new one. Hirschhorn built a room where the floor is strewn ankle deep with photocopied papers, the walls are covered in yet more, while other decoration includes some replica works from the Tate Collection. Utopia as literary enlightenment and knowledge, it recalls the Venice Biennale's "Utopia Station" curated by Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbitt and Rikrit Tiravanija. There is a shared conception and aesthetic, a similarly anarchic yet elitist, cultural mess. Maybe this is what Hirschhorn is referring to, and it can only be hoped that he is doing so with irony, when he explains that he is using "U" instead of "utopia" as the word has become too fashionable.

Passing through Carsten Höller's *Sliding Doors* (2003) museumgoers are eventually delivered back round to the beginning. As the sequence of automatic, mirrored doors slide open and closed, fellow visitors passing through ahead and behind disappear and reappear. Likewise losing and recovering one's own reflected self, this halting journey is a claustrophobic one, punctuated by moments of panic and then relief. The slick corporate entrance has been recast with an Alice in Wonderland spin.

Jessica Morgan's curatorial rationale explains the exhibition title's constitutive words, "common" and "wealth," as meaning "shared" and "prosperity" respectively. While noting the apparent opposition between the two terms, she states that in combination they form "social exchange and mutual prosperity." One of the key questions posed by the exhibition is the "capacity of art to define the collective or communal in opposition to the much vaunted

autonomy of the artistic experience" (*Common Wealth*, 16). Morgan's catalogue essay offers an historical analysis of "commonwealth," and in discussing the word's political uses does acknowledge that its most immediate association for a contemporary audience is embodied in the phrase "Commonwealth of Nations." The meanings of the two terms are of course straightforward, as is the way in which they combine, but it is misleading to call an international group show staged in Britain by this title and not be directly concerned with the specifics of colonial problematics.

In his catalogue interview, Höller suggests that within a group show it would be better to remove the names of the participating artists (again recalling "Utopia Station," where this was put into practice). Höller also proposes a utopian vision of how a group show might be organized so that inappropriate elements could be adjusted or re-

moved after the opening. Logistically such a method is not very plausible, and ultimately does not solve what Höller sees as the inevitable dissatisfaction of group shows – including, he predicts, this one too. Within the context of "Common Wealth," where works and discussions circle around issues of autonomy and community, the success or failure of the group show's cohesion is inevitably foregrounded. As a prediction Höller's is a harsh one, and as an assessment it would be unfair. To be asking related questions, even if not necessarily in the same – common – language and without necessarily seeking the same answer, is perhaps as cohesive as the group need be.

> Sara Harrison

The author is a free-lance writer.

## Deslocamentos (Dislocations)

Videobrasil | 14<sup>e</sup> Festival International d'art électronique  
São Paulo | 23 septembre – 19 octobre

La 14<sup>e</sup> édition de Videobrasil marque en même temps les 20 ans d'existence du plus important festival d'art électronique de l'hémisphère Sud, consacré cette année aux initiatives artistiques propres au «circuit artistique du Sud». Comme le souligne Solange Farkas, directrice et fondatrice du festival, «dans le processus dialectique d'internationalisation de la production artistique, Videobrasil s'emploie depuis ses origines à rechercher et à déterminer notre identité audiovisuelle en tant que Latino-Américains et, plus généralement, en tant que producteurs de l'hémisphère Sud.» L'objectif du festival est bien sûr moins de promouvoir une douteuse spécificité esthétique du langage audiovisuel du Sud (qui serait de toute façon illusoire, compte tenu de la diversité de la production dans des pays aussi différents que l'Argentine, l'Inde, le Liban...) que de donner un plus fort coefficient de visibilité à ce qui est souvent négligé ou bien absorbé par les grandes capitales d'art comme New York, Paris ou Berlin.

Comme le dit le vidéaste libanais Akram Zaatari – présent au festival aussi bien pour la rétrospective qui lui est consacrée, qu'en tant que cocommissaire, avec Christine Tohme, de la dense exposition de la scène beyrouthine, «Possible Narratives», commanditée par

le festival – c'est précisément ce circuit du Sud qui lui a permis de montrer son travail à Beyrouth, à São Paulo et en Afrique sans devoir passer par Paris ou New York, et devoir se soumettre à leurs critères de reconnaissance et de validation. À cette aune, une remarque énoncée avec sobriété par voix off dans la vidéo *I Love My India* (2003) par Tejal Shah (l'un des plus percutants des quelque 80 films dans la compétition) semble particulièrement pertinente: «*Seeing nothing is as political an act as seeing something*» (ne rien voir est un acte tout aussi politique que voir quelque chose). La politique du voir depuis la périphérie est d'une manière ou d'une autre au cœur de presque toutes les œuvres présentées au festival.

Malheureusement, cette dimension politique s'est parfois limitée soit au détournement des images dont la planète entière est désormais inondée, et qui ne sont que trop faciles à caricaturer, soit à une sorte d'impératif catégorique de témoignage, qui risque de réduire des gens à des outils de témoignage (comme dans *xx* (2002), réalisé par un collectif féminin brésilien). Or dans *Cows* (2002), la vidéo réalisée par l'Argentine Gabriela Golder, qui a, à très juste titre, remporté le grand prix du festival, l'effondrement économique de l'Argentine, et les consé-



GABRIELA GOLDER, COWS, 2002, VIDÉO; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.



TEJAL SHAH, I LOVE MY INDIA, 2003, VIDÉO; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

quences dévastatrices de la « globalisation » sur ses habitants, est traité par le biais des images télévisées d'un fait divers: les images, saturées en rouge et en jaune, montrent des gens abattant et découpant des bœufs à la sauvette. Leur signification ne devient lisible qu'à la fin du film, lorsqu'on apprend que dans le chaos entraîné par la crise financière, des bandes de gens se sont spontanément attaquées aux convois de bétail, dans une économie où l'échange n'avait soudain plus de sens. Le sens des images précède et excède leur signification, qui ne l'épuise pas. L'efficacité du film dépend d'un principe simple, propre au médium en question: que le document est entièrement fictionné, et la fiction fidèlement documentée.

Dans un texte qui s'efforce d'expliquer les enjeux politiques sous-jacents à ce « circuit du Sud », le critique brésilien Edouardo de Jesus définit les conditions d'émergence de ce qu'il appelle de « nouveaux régimes de visibilité ». Comprendre des images aujourd'hui, affirme-t-il, est une tâche presque impossible, car pour ce faire, on serait obligé de « tenir compte de tous les mécanismes

techniques et discursifs de production... liés aux structures politiques du contrôle, qui exposent la société tout entière à un flux d'images qui conditionnent des visions prédéterminées de la réalité. » Aussi, poursuit-il, notre seule alternative est de « transposer le charme esthétique de ces images séduisantes et d'essayer d'en chercher d'autres qui sont produites dans d'autres circuits (ou comme une forme de résistance à l'intérieur des circuits principaux), susceptibles de nous relier à notre environnement le plus immédiat, avec nos inquiétudes, afin qu'elles soient perçues sous une forme non logistique. » Soulignant la dimension éthique de notre dilemme, il affirme que « cette visibilité réoriente la construction d'identités, conditionne l'archivage de la réalité, et participe à la définition de paysages politiques sans le moindre engagement de responsabilité à l'égard de la collectivité. »

On ne peut que partager la structure de sensibilité sous-jacente à ces remarques, mais on peut aussi se demander si la notion de « circuit » permet une véritable analyse d'une situation complexe. Car ce qui nous intéresse n'est-ce pas plutôt: dans quelles économies de production de sens ces circuits-là s'inscrivent-ils? Cette question me semble être d'une importance stratégique décisive, et c'est le mérite d'un festival comme Videobrasil que de l'avoir posée. Car la programmation tout entière nous invite à repenser l'économie de la production, de la diffusion et de la réception d'images en termes de « circuits périphériques », susceptibles de lancer un défi aux circuits dominants du Nord et de l'Ouest. Certes, le refus de l'hégémonie unipolaire en termes de production et de validation d'images est une urgence. Mais, le Sud n'est-il pas déjà présent – ne serait-ce que par le biais de l'immigration et de ceux qui en sont issus – au Nord? Il l'est assurément, au même titre que le Nord – ne serait-ce que par le biais de l'hégémonie qu'il s'agit de contrecarrer – est omniprésent au Sud. Donc, s'il ne s'agit pas de nier la validité du modèle du circuit, à la métaphore du flux et de la circularité qui l'informe, on peut préférer la métaphore du paysage, et plus spécifiquement du « paysage ontologique », sans doute mieux à même de décrire à la fois la forme et le contenu du dilemme en question. D'autant plus que le titre même du festival cette année, « Dislocations », nous invite à penser la production vidéographique en termes d'espaces topographiques. Et si le modèle de « circuit » décrit bien un itinéraire de dissémination, il ne dit rien par rapport à la production de sens, de formes et de sensibilité.

Presque par définition, l'espace ontologique de la vidéographie oscille entre l'espace intime et l'espace urbain, parfois superposant l'un sur l'autre. Souvent, l'agencement d'espaces ontologiques ressemble à s'y méprendre à l'urbanisme: comme les agencements urbains, conçus pour rendre possible la coexistence spatiale des activités incompatibles, l'aménagement des territoires ontologiques vise à éviter, atténuer et parfois accentuer des conflits entre des modèles du monde opposés. La fiction est une forme de rationalité d'espace ontologique. Le documentaire en est un autre. Et les deux étaient largement représentés lors du festival, ce qui tend à prouver que l'aménagement du territoire ontologique est l'affaire des artistes – même si cela ne saute aux yeux que dans un contexte où l'économie générale et symbolique des signes tombe en crise, comme c'est le cas presque partout dans le monde aujourd'hui.

Ce que nous propose un festival comme Videobrasil est une étonnante diversité de paysages ontologiques. Étonnante en ce sens que, au jour le jour, la plupart d'entre nous présumons que nous vivons dans un monde ontologiquement stable, commun à tous. Et si la plupart des sociétés reconnaissent, ou tolèrent, une certaine diversité de paysages ontologiques, toutes déploient des moyens qui tendent à renforcer l'idée selon laquelle un seul de ces paysages correspond au monde tel qu'il est « en réalité ». Or cette sorte de *chauvinisme ontologique* ne cesse de créer des ennuis, dans la mesure où des facteurs comme la religion, la classe sociale, l'appartenance nationale constituent des traits normatifs saillants de tout territoire ontologique. Typiquement, un paysage ontologique est constitué d'ensembles de croyances et d'hérésies qui se chevauchent, où des ruines et des reliques ontologiques se trouvent dispersées parmi des configurations plus récentes. (Autrement dit, aucun paysage ontologique n'est jamais entièrement homogène, bien que des forces homogéné-

des ontologies voisines. Souvent, trop souvent dans le monde contemporain, il semble ne pas exister une alternative à ces deux visions du monde.

Le mérite de Videobrasil est de réunir des artistes qui semblent vivre leur stress ontologique en travaillant dans les interstices de plusieurs paysages ontologiques, mettant en évidence les anomalies et les failles structurelles, ou en infiltrant ces paysages eux-mêmes, pour mieux corrompre des agencements sémiotiques stables. On pense à 04.11.02 (2002), de Sagi Groner, un terrifiant témoignage sur l'aliénation avancée de jeunes Israéliens face à la violence quotidienne; ou aux déconstructions de l'idéologie sous-jacente à l'identité personnelle dans 6 = 36 (2001) ou dans *Personal? id? Card* (2002) du Serbe Miodrag Krkobabic. Les films de ce type montrent que si la collision frontale entre deux modèles ontologiques – à savoir, la colonisation d'un espace ontologique par une ontologie prédatrice – déclenche le conflit, l'incursion furtive pratiquée par des artistes dans des espaces ontologiques divergents, dans la mesure où ils opèrent dans plusieurs paysages à la fois, peut se révéler efficace dans la mise à nu des stratagèmes des entrepreneurs de nihilisme comme des pourvoyeurs de nostalgie. Et ce sont de telles logiques d'infiltration – de frontières, de représentation, et d'autres caractéristiques du paysage –, naviguant entre le double écueil du nihilisme et de la nostalgie, qui caractérisent les meilleures œuvres montrées lors de cette édition de Videobrasil. > Stephen Wright

L'auteur est critique d'art et rédacteur correspondant de PARACHUTE en Europe. Il vit à Paris.

swright@ext.jussieu.fr



MIODRAG KRKOBAIC, PERSONAL? ID? CARD, 2002, VIDÉO; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

santes y sont constamment et forcément à l'œuvre.) La concurrence entre paysages avoisinants conduit invariablement à des processus délicats – et généralement violents – de *fusion ontologique*: à savoir, au montage, au collage et à la mise en ordre des mondes en place.

Lorsque les habitants de paysages ontologiques hétérogènes se rencontrent, ou lorsque, de gré ou de force, ils transitent entre un paysage ontologique et un autre, en émergent des symptômes de stress ontologique – une pathologie qui se manifeste soit sous forme de nihilisme, soit sous forme de nostalgie. Les Nihilistes supposent que l'existence simultanée de plusieurs modèles ontologiques en nie la crédibilité de tous; selon leur perspective mondaine, toute modélisation ontologique est fictive, et ils tendent à apprécier la version qui avance le plus leurs intérêts. Les Nostalgiques, en revanche, réclament une certaine stabilité ontologique, qu'ils s'emploient à imposer aux autres quand ils en ont les moyens; ils rejettent toute multiplicité ontologique, s'efforcent de démontrer que leur ontologie vernaculaire s'assortit parfaitement à leur territoire, et s'emploient à exposer le caractère fictif



SAGI GRONER, 04.11.02., 2002, VIDÉO; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

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

directrice de la publication, editor: CHANTAL PONTBRIAND assistante à l'administration, assistant (administration): NATACHA MARTIN coordonnatrice à la rédaction, production coordinator/adjointe à la rédaction: MARIE-ÈVE CHARRON senior editor: JIM DROBNICK  
rédacteur correspondant, contributor editor: STEPHEN WRIGHT collaborateurs, contributors: CRAIG BUCKLEY, INGRID CHU, PATRICE DUHAMEL, SARA HARRISON, ANDRÉ LAMARRE, TODD MEYERS, VANESSA MORISSET, JODY PATTERSON, THÉRÈSE ST-GELAIS, STEPHEN WRIGHT  
révision de la maquette, copy editor: MARIE-NICOLE CIMON, TIMOTHY BARNARD promotion, publicité, promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS graphisme, design: DOMINIQUE MOUSSEAU

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

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

abonnements, subscriptions: un an, one year Canada (taxes comprises, tax included): individu, individual • 57\$ étudiant, student • 45\$ institution • 125\$ org. sans but lucratif, non-profit organization • 66\$ | deux ans, two years • Canada (taxes comprises, tax included): individu, individual • 99\$ étudiant, student • 79\$ |

International (frais d'envoi compris, shipping included): individu, individual • 84\$ institution • 149\$ Nouveau New • abonnement en ligne, online subscription • www.parachute.ca

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

PARACHUTE remercie de leur appui financier, thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada, The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de Montréal, 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. Pour ce numéro, nous remercions également l'appui du ministère des Affaires étrangères et du Commerce international du Canada. For this issue, we thank the support of the Department of Foreign Affairs and International Trade of Canada.

PARACHUTE

Nos annonceurs, Our advertisers

- > Agnes Etherington Art Centre > Art China > Art Gallery of Ontario > Art Gallery of York University
- > AGAC Association des galeries d'art contemporain > Biz-Art > Bookstorming > Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul
- > Contemporary Art Gallery > Charles H. Scott Gallery > CV Photo > Expression > Galerie B-312
- > Galerie d'art d'Ottawa > Galerie de l'UQAM > Galerie Graff > Galerie René Blouin > Galerie Trois Points
- > Fondation Ullens > Mercer Union > Musée national des beaux-arts du Québec > MUTEK > Oakville Galleries
- > Opica > Pierre-François Ouellette Art Contemporain > The Koffler Gallery > The Literary Press Group of Canada
- > The Power Plant > 117 Artists'Outlet



Lisez dans Read in PARACHUTE 114 04\_05\_06 2004 Shanghai

thèmes, themes: Tourisme et profil urbain, tourism and urban skyline, architecture et espaces publics, architecture and public spaces, cinéma tactile, tactile cinema, corps biopolitique, body politics, histoire et modernisation, history and modernization, marchandisation et mondialisation, commodification and globalization...

artistes/autres, artists/others: Chen Zhen, Hu Jieming, Jing Feng, Liang Yue, Liu Dahong, Lou Ye, Lu Chunsheng, Ken Lum, Ma Qingyun, Ni Jun, Pu Jie, Qian Weikang, Davide Quadrio, Shi Yong, Son Tao, Tang Maohong, Wang Quan An, Wang Wei, Wang Peijun, Xiang Liqing, Xu Tan, Xu Zhen, Yang Fudong, Yang Zhenzhong, Yin Xiuzhen, Zhang Peili, Zhang Weiwei, Zhou Tiehai...

auteurs, authors: Ingrid Chu, Natalie de Vito, Alice Ming Wai Jim, Charles Merewether, Stephen Wright, Zhang Zhen

En kiosque dès maintenant, On sale now

[www.parachute.ca]