

6337 com

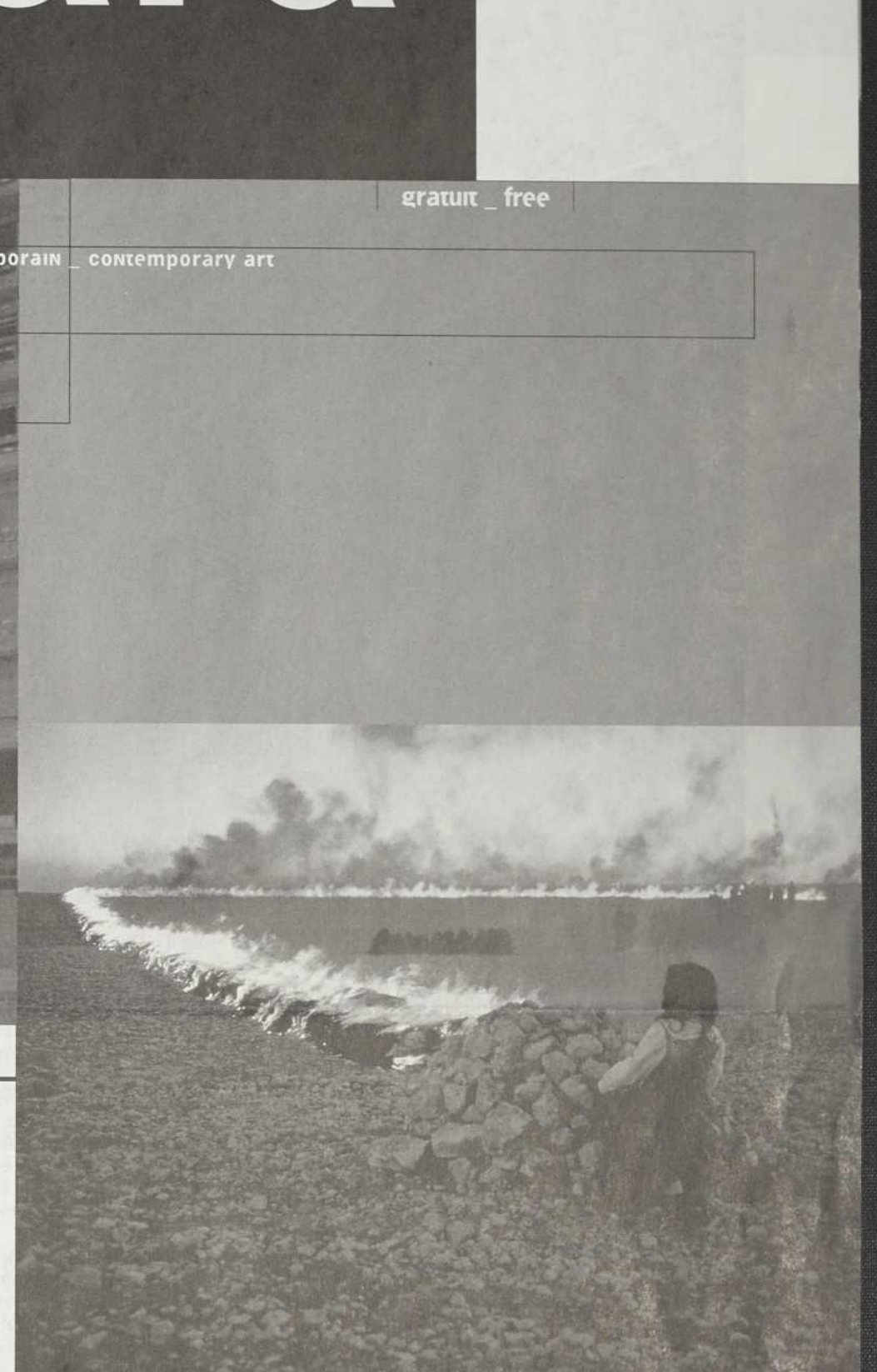
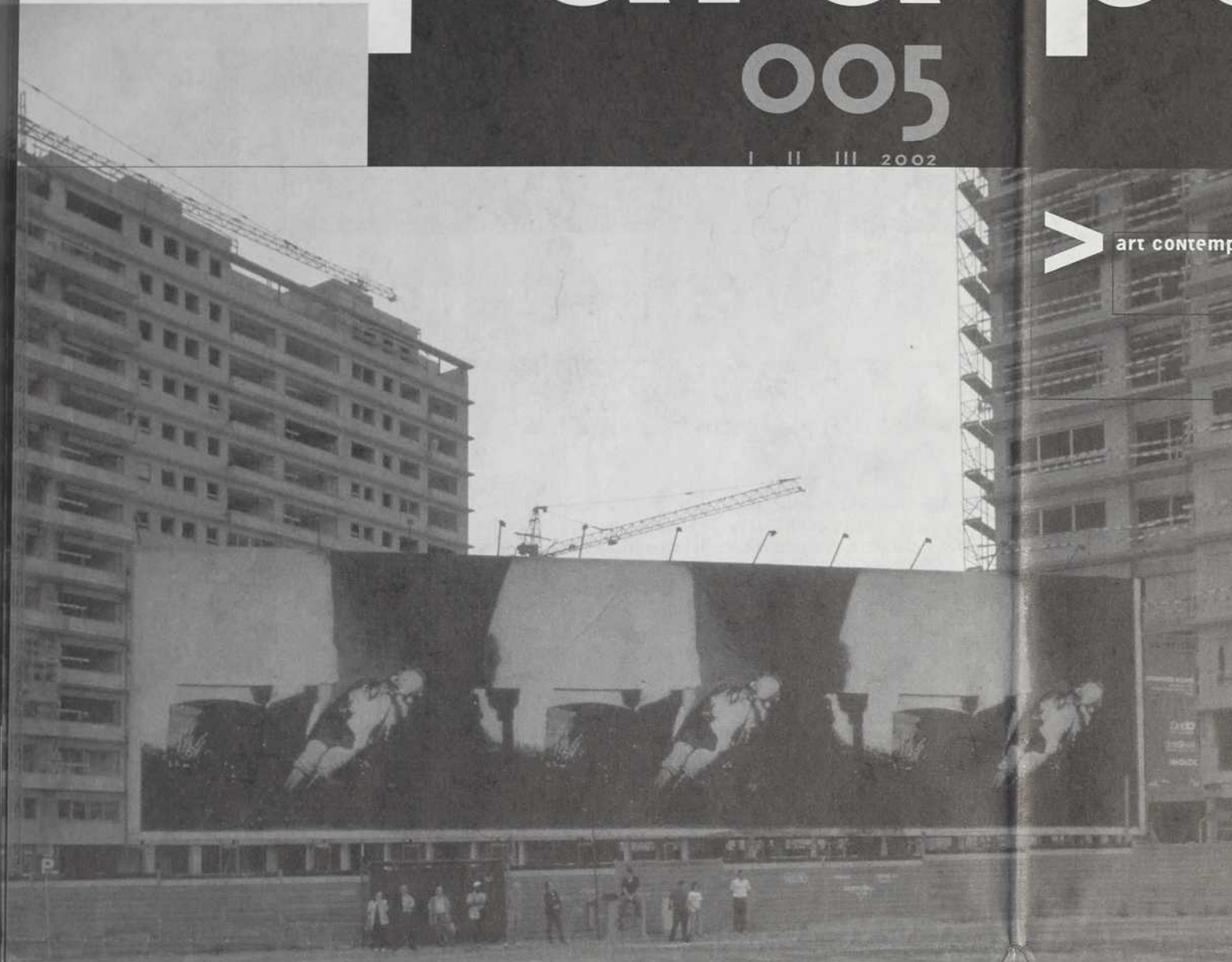
Para-para-

005

I II III 2002

gratuit _ free

> art contemporain _ contemporary art



La Documenta sous toutes ses plates-formes

Discuter d'une exposition qui n'a pas encore eu lieu? Okwui Enwezor, le directeur artistique de Documenta 11, s'est donné cette tâche singulière. Contrairement à son prédécesseur Catherine David, qui proposa cent jours de discussions lors de la dernière Documenta en 1997, Enwezor a organisé une série de colloques avant l'exposition afin d'élaborer les thématiques de la production artistique contemporaine et de lier celle-ci aux questions politiques et culturelles les plus urgentes, soit la mondialisation et les crimes contre l'humanité. Chaque colloque, baptisé «plate-forme», a lieu dans une ville différente et réunit non pas des artistes mais des intellectuels autour d'une problématique spécifique. Les plates-formes ont débuté en mars 2001 à Vienne avec «Démocratie inachevée», thématique reconduite cet automne à Berlin. La deuxième plate-forme «Expériences avec la vérité: justice transitionnelle et les processus de vérité et de réconciliation» s'est déroulée au mois de mai 2001 à New Delhi. «Créolité et créolisation» est le titre de la troisième plate-forme qui aura lieu à Sainte-Lucie en janvier 2002. La quatrième plate-forme «Quatre villes africaines assiégées: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos» se passera à Lagos en mars 2002. Enfin, la cinquième et toute dernière plate-forme sera entièrement dédiée aux artistes de l'exposition qui s'ouvrira à Cassel le 8 juin 2002.

Grâce aux plates-formes, Enwezor arrive évidemment à dépasser les limites à la fois géographiques et temporelles de la Documenta. Sous sa direction, cette exposition, qui a lieu normalement en été tous les cinq ans à Cassel, s'est prolongée d'environ quinze mois et s'est transformée en médiateur nomade, passant d'une ville à une autre avec une thématique capable d'animer des penseurs de diverses origines. Le fait que les plates-formes reprennent les chemins mercantiles entre l'Europe et les anciennes colonies soulève plusieurs questions difficiles. S'agit-il d'une exportation d'un produit culturel européen, voué à dominer des cultures étrangères? Ou de la dissolution d'une vieille tradition allemande, vidée de sa propre histoire et localité? Ou plutôt de la simple démocratisation d'une exposition exclusive, enfin et en fait rendue accessible par sa mobilisation internationale? Autrement dit, si se peut bien que la Documenta soit devenue un produit mondial comme Coca-Cola mais les rapports de domination autour de l'exposition s'avèrent être autant dynamiques qu'équivoques. La nouvelle ubiquité de la Documenta témoigne de notre propre incapacité d'identifier les centres de pouvoir tout comme des stratégies possibles de résistance.

Enwezor et son équipe sont tout à fait conscients de ce processus de mondialisation et affichent leur stratégie globale comme étant une tentative d'enchevêtrer l'exposition dans des réalités multiples et hétérogènes. Selon leur concept, les plates-formes visent à développer des «sites discursifs», capables d'augmenter l'accessibilité à l'exposition et de remettre en question la prolifération actuelle d'expositions mondiales, surtout de biennales, à l'ère de la mondialisation de l'art et de la culture. Créer ce réseau complexe de relations entre artistes, intellectuels et activistes, c'est une manière de s'assurer de l'impact de la Documenta dans plusieurs domaines tout en poussant l'exposition au-delà du simple loisir. Cette chaîne mondiale de discussions et collaborations constitue la «micro politique» de la Documenta, à la fois une promesse d'engagement envers une politique mondiale et une protection contre le «mega-spectacle». Ainsi la plate-forme 2, «Expériences avec la vérité», cite le titre de l'autobiographie de Mahatma Gandhi tout en prenant son point de départ historique dans la Shoah. Le colloque confronta les mécanismes judiciaires traditionnels contre le génocide avec la nouvelle demande de la part des victimes d'ajouter leurs témoignages personnels aux procès-verbaux. Les intervenants – intellectuels, cinéastes, avocats, activistes et même un commissaire du tribunal international des Nations Unies – discutèrent de nouvelles modalités de la justice, de la «Truth and Reconciliation Commission» en Afrique du Sud (Rory Besten) aux «Mères de la Plaza de Mayo» en Argentine (Susana Torre). Une sélection de films et vidéos – tels *We Aren't Dead Anymore* (2000) de François L. Woukoache sur le génocide au Rwanda, *Videograms of a Revolution* (1992) de Harun Farocki et Andrei Ujica sur la révolution roumaine et *Shoah* (1986) de Claude Lanzman – posa la question de la vérité par rapport à la représentation, soit la distinction entre un documentaire et une fiction.

Les plates-formes, quoique de grande portée, s'éloignent parfois trop des enjeux de l'art contemporain. Le poids des thématiques et le format académique des colloques semblent exclure la possibilité du plaisir esthétique, sinon de gestes ludiques. Après tout, une exposition n'est pas un colloque académique; l'art ne se réduit jamais au savoir. En essayant d'inclure le monde dans la Documenta 11, Enwezor et son équipe semblent avoir oublié l'art, voire les artistes. Ceux-ci – à l'exception de cinéastes – n'ont pas figuré parmi les invités jusqu'à présent. Cette lacune se manifesta lors de la suite de la première plate-forme «Démocratie inachevée» qui a eu lieu à Berlin en octobre et donc peu après les attaques terroristes aux États-Unis. En raison des menaces continues de terrorisme, le théoricien Homi K. Bhabha n'est pas venu en personne, mais présenta sa communication en direct de son bureau à l'université Harvard.

SHIRIN NESHAT, *PASSAGE*, 2001; PHOTO: (LARRY BARNES) GALERIE BARBARA GLADSTONE.
À GAUCHE _ LEFT: JOHANNES KAHRS, *MAN ASLEEP*, 2001, «SQUATTERS», PHOTOGRAPHIE NUMÉRISÉE SUR PVC _
DIGITAL PRINT ON PVC.

Ses gestes – parfois légèrement disloqués par la transmission satellite – ponctuèrent sa défense passionnée des pratiques subalternes devant l'État. Malgré des commentaires perspicaces sur les événements du 11 septembre, surtout sur le rôle des images véhiculées par les médias de masse, personne n'a commenté la mise en scène de Bhabha comme conférencier virtuel – une image à la fois puissante et superflue, puisqu'une version écrite de sa communication fut distribuée au public. À l'ère des médias de masse, l'achèvement – tout comme le bouleversement – de la démocratie semble dépendre plus d'images que de processus politiques. C'est une leçon que l'on retrouve dans une œuvre présentée lors de la dernière Documenta, *Dial H-I-S-T-O-R-Y* de Johan Grimmonprez, qui montre comment les terroristes, dépourvus d'un territoire, mènent une guerre d'images soutenue par les chaînes de télévision. Au lieu d'une défense des pratiques subalternes, on aurait espéré une discussion entre Bhabha et un artiste comme Grimmonprez sur la différence entre subalternes et terroristes, voire leurs emplois des médias. Cet aveuglement total envers l'image s'est reproduit de nouveau lors de la conférence du théoricien politique Ernesto Laclau qui parlait de la nécessité de produire des représentations capables de transformer les groupes marginalisés en mouvements politiques. De toute évidence, Laclau comprend «la représentation» uniquement par rapport aux mécanismes abstraits et idéalistes de la démocratie – tel le droit de vote ou la grève – et ne voit aucune dimension esthétique, ni plastique dans ce terme. De plus, dans la société du spectacle, dominée par la télévision, la représentation ne mobilise pas les marginaux, mais sert plutôt à les rendre immobiles devant les images séductrices. En faisant l'éloge de la représentation, Laclau ignorait que la télé est devenue un nouvel opium du peuple. L'intervention d'une artiste comme Tracey Moffatt, qui travaille directement avec les images de la culture populaire, aurait pu transformer cette communication sèche en polémique vivante et surtout pertinente aux pratiques artistiques contemporaines.

Lors de cette plate-forme, seul Wole Soyinka – à la fois écrivain et professeur de littérature, donc artiste et savant – a su franchir l'abîme entre une situation politique réelle et des pratiques artistiques spécifiques, entre le discours des organisateurs et les attentes du public. Sa formule pour la démocratie – éliminer les dictateurs de l'Afrique en leur offrant une pièce de théâtre qui met en scène leur enterrement étatique – réunit la politique et l'art tout en ajoutant l'humour, un ingrédient qui, selon le lauréat Nobel, manque toujours aux mouvements extrémistes. Et parfois à l'organisation d'expositions mondiales? Il se peut qu'Enwezor ne veuille pas dévoiler les noms des artistes sélectionnés pour la dernière plate-forme, c'est-à-dire pour l'exposition. Après tout, on ne peut pas inviter un artiste à participer à un colloque sans l'inviter à l'exposition. Mais face à l'absence d'artistes dans les premières plates-formes, il est difficile de croire que celles-ci visent à créer un dialogue entre l'art, la culture et la politique. Le dialogue, tout comme l'exposition, n'a pas encore eu lieu. > Jennifer Allen

L'auteure est peintre et vit à Berlin.

Sonsbeek 9: LocusFocus

Arnhem | June 3 – September 23



BEU SIMION FAINARU, WALKING AROUND THE DIMENSION OF THE PRESENT MOMENT, 2001, INSTALLATION VIEW; PHOTO: © 2001 HERMAN VAN OMMEN/ARNHEM, COURTESY SONSBEEK 9.

That particular afternoon on the 11th of September, I wandered around a Dutch shopping centre in search of art. The mall was one of three locations in the city of Arnhem where the seventy-five artists of the "Sonsbeek 9: LocusFocus" international exhibition had placed their works; the Eusebius church and Sonsbeek Park were the other two. In the mall, many works had become hidden in the barrage of sights and sounds of commerce. This turned my visit into a treasure hunt, by now a familiar experience to viewers of exhibitions in public spaces. I was glad to spot, behind the escalator, a concrete couch and armchair created by the Israeli artist Belu Simion Fainaru: *Walking Around the Dimension of the Present Moment* (2001).

The seats and backs of this living-room set were inlaid with television monitors and covered with a sturdy Plexiglas to serve as a seat for weary shoppers. I watched a woman brush some cigarette butts off the seat without so much as a glance at the screens. She sat down and lit a cigarette. Then my attention was drawn to smoke billowing from tall buildings on several of the screens, and it began to dawn on me that newflashes of some horrific event were interrupting programs on most of the stations. There was no sound but from corner icons I recognized an Italian channel, one Arabic, several Dutch ones and CNN with bylines that read: "U.S. Treasury and White House evacuated. All U.S. Airports closed." In stunned horror I kept staring at the couch.

None of the shoppers stopped to watch. "New explosions in World Trade Center," CNN announced. A small child clambered on and commented how warm the seat felt. Two exhibition visitors, peering at the Sonsbeek 9 guide, stopped to look and wondered if the images were for real. If they were not, they laughed, the special effects were amazing. For one relieved moment I thought I had been fooled by art once again. Did I not just see disaster photos by Dutch artist Simone Decker, titled *Recently in Arnhem* (2001), in which icebergs floated down the Rhine?

The illusion of a private space within the public mall that Fainaru had created, was pierced by real-time transmissions of a horrifying historical moment. As I watched two men rip the bubble pack off newly-bought cell phones while setting themselves down on the blazing screens, I realized that Fainaru's double inversion of private and public space not only remained unnoticed by the public at large, but that the work gained much of its poignant salience from this very oblivion.

My experience of Fainaru's work, generated as much by the events of the day as by the actual installation, redeemed for me an exhibition in which the usual problems of inaccessibility, both in physical and conceptual terms, were exacerbated by the sheer number and consequent invisibility of works. The power of interventions and installations in public space lies in the friction these works create between art's illusionism and the reality of the everyday; this is what makes exhibitions such as Sonsbeek 9 worthwhile in an artistic rather than a touristic sense. In light of the events of September 11 – the outcome of zealously believed holy truths – art's facility to create an attitude of skepticism is needed more urgently than ever, even if right now its power appears insignificant in the larger scale of things.

But if this ephemeral art in public spaces is to evolve, more critical readings of meanings generated in the space between the work and its site are needed. Over the summer, most of the art-critical discourse on Sonsbeek 9 centred around space, art and life in abstract terms. Little was written about the artworks themselves, unless they became the topic of some controversy, like Bruna Esposito's bean mosaic on the floor of the church, laid out in the ancient swastika pattern, or the ice-cream wagon that Patrick Lebet installed, half-immersed in a pond in the park, that became the target of vandals.

An unintended side-effect of artistic director Jan Hoet's passion to make room for more and more young and little-known artists, the scale of the exhibition created an art-overload that adversely affected the attention each of the works needed. Hoet is well known in Europe for "Chambres d'Amis," a ground-breaking exhibition in 1986 in which private living rooms in Ghent were used for installations and opened to the public, for Documenta IX in Kassel (1992) and "Over the Edges" in Ghent (2000), where he is director of the museum of contemporary art (SMAK). In Sonsbeek 9, his undiminished enthusiasm resulted in a show that grew from the original plan to accommodate some forty artists around a tight concept of sacred, profane and romantic places in the city, to a loosely conceptualized accumulation of works by seventy-five artists barely contained by the three sites. Hurrying along the route with map in hand, the day tripper turns into a remote-control zapper on legs.

Contrary to Hoet, who sees "each work bathing in the crystal clarity of 'it is what it is'," I found the intricate conceptual and historical framing of many of the works worthy of thoughtful analysis and extended textual documentation. A quick glance at Meschac Gaba's installation in the church for instance – mounted snapshots of consumer objects on gold-tiled "graves" – would yield an impression of an elegant contemporary variation on the *vanitas* theme, no more, no less. But on closer inspection, the snapshots show dates on which the items shown – watches, sunglasses and the like – were bought, as well as the dates on which these same items were given away. Given time, Gaba's work could invite a discussion on the gift-giving and connective aspects of consumerism, and even, perhaps, of life after death through the objects left behind.

Artist Maria Roosen found a clever solution to the problem of invisibility at Sonsbeek 9. She managed to turn heads upward at the *Miracle* (2001) of a seven-meter-high, five ton "baby church" high up the side of the Eusebius tower and got people talking about the tower's wondrous gender transformation. In this highly visible location, at least one project got the attention it deserved. > Petra Halkes

The author is an artist and writer living in Ottawa. Her research on Sonsbeek was made possible through a Canada Council for the Arts travel grant. < p.halkes@cyberus.ca >

Dreamcatcher International Video

Art and Short Film Festival

Centre for Contemporary Art

Kiev

Ukraine

June 1 – 3



JANEK KOZA, SZALEŃSTWO ("MADNESS"), 1995, STILLS FROM VIDEO; PHOTOS: COURTESY WERKLEITZ GESELLSCHAFT AND THE ARTIST.

Eastern Europe is a fascinating place right now, not the least because of a long tradition of avant-garde art that can, finally, be seen outside of official parameters. A muggy, overcast June weekend in Kiev was the perfect setting for a festival of video art and experimental film that combined a strong conceptual art bias with thematic concerns specific to the site of post-communist ideological and economic struggle. With twelve hours of screenings and presentations a day followed by vodka-soaked parties, this was certainly an immersion course in East European sensibility.

The Dreamcatcher Festival, now in its third year, consisted of an exhibition of installation art, two competition programs in video art and short film, and a non-competition program of video and film. As well, curators and artists from Bulgaria, Yugoslavia, Belarus, Slovenia, Croatia, Poland, Macedonia, Germany and Russia gave presentations on work originating from local media centres and festivals. A program of videos by Canadian women artists, curated by Hungarian-Canadian Nina Czegledy, was scheduled for later in the month, under the auspices of the festival.

While work from North America and central Europe could also be seen in the screening programs, this review will focus on video art from Eastern Europe and the Balkans that is generally unavailable to North American audiences. This festival was an extraordinary view across this cultural Berlin Wall. As someone of East European descent, it was interesting for me to speculate on certain affective characteristics of work emerging from countries laden with traumatic histories of war and colonization, yet abundant with passionate rituals of hospitality and the celebration of friendship. Humour played a role in several works, but it was, perhaps, a culturally specific humour, rooted in carnivalesque reversals and gestures of the grotesque. *Folk* (2001), by Montenegrin Sanja Peresic, featured ethnic folk dancers doing their thing in public urban space wearing traditional costume and motorcycle helmets on their heads. *Remainders* (2001) by Ukrainian artist Vitaly Letz consisted of short, seemingly apocryphal biographies of people who had died "of plague." Repeating sequences portrayed a still of the "deceased" with a terse but excessively tragic explanation: "Lost his hand and left leg. Died of plague." The work was met with hoots of laughter from the (mostly Ukrainian) audience. An approach that, in the West would almost certainly be taken seriously as a referencing of AIDS had a completely different reception here – perhaps more to do with excess than with death, and with the surfeit of tragedy that marks the everyday in the post-Communist world.

Presentations by curators and artists provided further insight into the intersections of the social and the aesthetic. Biljana Tanurovska of Multimedia/New Media Space in Skopje, Macedonia, presented several examples of work employing digital technology within a kind of abstract expressionist paradigm. However, she ended her presentation with a screening of *One Day One Life* by Irena Paskali, a portrait of an elderly Macedonian woman living in the rubble of a house destroyed in the war. One could only wonder at the stark contrasts between Paskali's work and the others. Does new media have the potential to perform a kind of colonizing role – disavowing the social as a kind of other, or is it simply that, in this context, abstraction is a welcome refuge from all-pervasive narratives of war?

One of the few examples of narrative in this festival was provided by Polish animator Janek Koza. Koza was present at a screening of his animated shorts that gave an embodied commentary on changing social relations between genders. Images of food, corpulence and eroticized body parts comprised a witty and acerbic critique of marriage and managed also to reference the ways in which East European women have become sexualized under independence, partly as a way to uphold faltering economies. In *Family Business* an unemployed older married woman buys sexy underwear and enters the sex trade as a way to help pay the bills. The narration, fashioned in the tone of an instructional film, intones ironically: "private initiative and inventiveness can help in every situation." In Koza's *Welcome to Cybersex* series, colour xerox animation depicts various crises of sexuality in a short absurdist narrative. Several other works pointed to the tensions of the new capitalism and the ways in which corporations like McDonald's and KFC are intent on the most blatant branding of public space in eastern Europe. As American corporations are imported in and women are exported out, sexuality and consumerism are bizarrely juxtaposed. An animated video by Polish artist Monica Grziewska depicted a woman wandering through a supermarket (also a relatively new European phenomenon) with blatantly orgasmic expressions on her face, to a soundscape of pop music and synthesized sexual gasps. A short Serbian video depicted a slow-motion sequence of a man walking past a McDonald's logo, to the tune of the American national anthem.

A talk by Igor Spanjol, media curator at the Museum of Modern Art in Ljubljana, Slovenia, revealed some uncanny parallels between the history of Slovenian video art and that of Canada. In particular, he spoke of the 1980s as a kind of privileged moment in video art history, when video art was an essential part of the Ljubljana cultural scene, and the body, situated at the intersection of public and private space, was a central focus of cultural practise. Spanjol outlined the ways in which art dealing with culture, media and sexuality overlapped with similar activist concerns. The 1990s, he claimed, saw a decline in subcultural practices, both in a political and aesthetic sense, and a move towards what he called "small, diminutive, personal stories." The body in social space remains a primary concern of Slovenian video art, but that body is invisible, floating in a non-material social space.

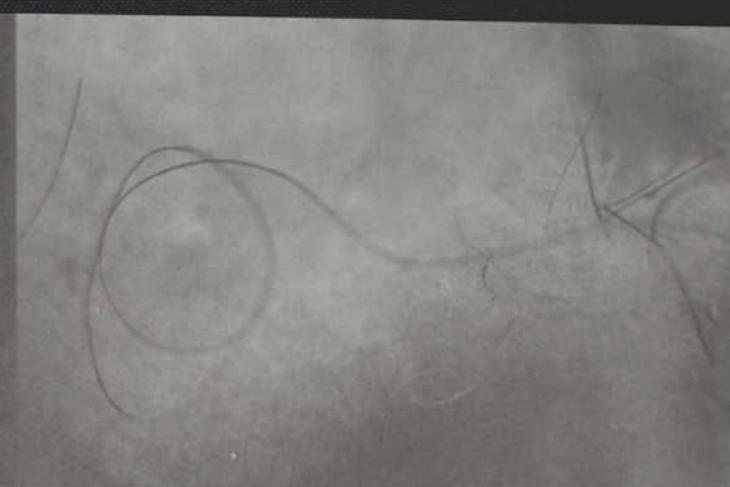
The move from embodied narratives towards minimalism and conceptualism seems to be an international trend, but the Dreamcatcher Festival gestured to some important differences in the east. While conceptualism in the current Canadian context seems to have a strong nostalgic or "retro" element – the sense of a revival rather than a reworking – it seemed to me that European video is trying to integrate the aesthetics and the social towards a poetics of the conceptual. Such discursive sites can only work against a kind of globalization of contemporary art that can risk producing a generic set of rules regarding avant-garde artistic practise. The works in this festival assert a strong sense of geographical and cultural difference in what sometimes feels like an oddly homogenous global scene.

> Marusya Bociurkiv

The author is a media artist, author and scholar based in Vancouver.



PETER FISCHLI & DAVID WEISS, *Flowers*, 1998.



ANGELO DE SOUSA, *Sans titre*, 1997, PHOTOGRAPHIE LASER.

Fischli & Weiss 7 juillet – 7 octobre **Roni Horn** 14 juillet – 14 octobre
Ângelo de Sousa 7 juillet – 18 novembre **Squatters** 24 juin – 16 septembre
Musée d'art contemporain Serralves de Porto

Vicente Todoli et Joao Fernandes, directeur et directeur adjoint du musée Serralves, ont choisi de consacrer l'année 2001 au paysage (depuis la peinture ancienne jusqu'au land art et aux recherches contemporaines). De plus, leur parti pris que les expositions soient principalement monographiques nous fait apprécier une multiplicité de points de vue comme autant d'approches différenciées de l'art, comme autant de manières de voir et de représenter le monde. Déjà l'exposition des œuvres d'Ângelo de Sousa, artiste portugais surtout connu pour ses peintures, montre une pluralité de recherches au sein de son œuvre photographique et filmique. Dans ses films des années soixante-dix, il joue du basculement entre figuration et abstraction en passant par une représentation non descriptive. Ces films sont étranges, interrogations sur notre vision et sur l'image (apparemment moins que sur le médium, contrairement à de nombreux films expérimentaux des mêmes années). Ils accélèrent le mouvement du flux des choses croisées dans la marche ou qui passent (un cours d'eau) sans focaliser notre vision sur quoi que ce soit. Nous distinguons des défilements de tracés lumineux saturant l'image.

À côté étaient présentées des œuvres photographiques de Fischli & Weiss et de Roni Horn. Avec celles-ci, nous pouvons envisager l'importance d'une notion primordiale pour le paysage en tant qu'événement: la notion d'appel qui est ouverture au monde. Le phénoménologue Henri Maldiney fait la différence entre «[les œuvres images de rappel qui] nous reconduisent aux évidences familières du bien connu, tandis que les [images d'appel] nous en délient et nous emportent au loin dans l'inconnu d'un autre Ouvert». L'appel est un événement qui nous advient et qui nous ouvre au monde, c'est-à-dire que le monde de l'œuvre n'est pas clos sur soi, n'est pas un monde parmi d'autres, mais est, par le mouvement d'ouverture, un moment de monde, moment dont nous faisons partie. Maldiney évoque la rencontre avec une œuvre. L'événement peut aussi nous advenir avec un ensemble d'œuvres accrochées dans une même salle, comme ce fut le cas avec *Flowers* de Fischli & Weiss et *Some Thames* de Roni Horn. Un tel événement est possible non seulement par les œuvres photographiques elles-mêmes, mais aussi par la réussite de leur accrochage. Leur présence a favorisé le fait que notre expérience puisse être celle de notre corps en mouvement à l'intérieur d'un espace-temps nous accueillant pour que nous y soyons comme inclus d'avance dans l'échange entre l'apparaître et le monde. Alors notre relation aux œuvres n'est pas dominée par une succession de face-à-face rigides. D'emblée, la série *Flowers* est, ici, couleurs flottantes, respiration rythmée venant de tous les côtés. Nous la découvrons avant même d'être dans la salle, dès que nous percevons l'atmosphère chromatique faite d'une multiplicité de tons. L'accrochage, qui joue de déplacements et n'est pas défini par une règle symétrique, dispose les tirages sur la totalité des murs, apportant aux couleurs un espacement propice à leur rayonnement et à leur communication. La série de photographies de la Tamise faite par Roni Horn est, quant à elle, accrochée en une ligne rythmée par de courts espacements entre les tirages, une ligne qui court de salle en salle et nous entraîne à sa suite, comme pourrait le faire le courant de l'eau; elle suit même la déclivité du sol, s'enroule dans les petites salles et semble presque infinie.

Les photographies de Fischli & Weiss apparaissent dans une légèreté chromatique, avec une apparence impondérable, détachée des choses, celles de Roni Horn sont matières et mouvements, la sensualité de leur surface

photographiée nous fait ressentir une épaisseur qui est mélange d'eau, de terre et de lumière. Ces deux séries nous montrent des événements chromatiques et lumineux captés et transmis par un médium. C'est-à-dire que les auteurs des images n'ont pas cherché à faire-devenir-objet ce qui s'est trouvé dans le champ de leur appareil enregistreur. Il y a, dans l'humour de Fischli & Weiss, une manière de s'étonner de ce qui existe, une manière de jouer de façon doucement provocatrice de la beauté cultivée. L'air de rien et sans y toucher, ils interrogent le médium photographique trop souvent associé à une volonté de maîtrise. Ici, nous n'avons rien à saisir (d'autant que des surimpositions d'images empêchent avec *Flowers* la distinction de formes sur un fond). Avec *Some Thames*, l'attention de Roni Horn a été tournée vers la puissance vitale du fleuve, puissance qui passe maintenant en nous et nous entraîne hors de nous et en même temps vers la mort. L'évocation de l'infini dans l'impossible répétition (aucune image du fleuve ne sera semblable à une autre) laisse entendre l'irréalisable captation de ce qui nous échappe, tout en mettant en doute la recherche de la belle image. Leurs images conservent ainsi l'imprévisibilité de l'événement d'apparition en ne témoignant pas de la réalité «objective» d'objets. Nous pouvons, dès lors, comprendre pourquoi elles nous émeuvent. Notre corps est allégé, ou bien porté voire emporté, parce que le paysage est air ou bien terre et eau.

En contrepoint des expositions monographiques s'est tenue une exposition collective d'envergure qui s'est déployé tant dans l'ancienne villa art déco et dans le parc

de dix-huit hectares du musée Serralves que dispersée dans toute la ville de Porto. Cette exposition intitulée «Squatters» fut coproduite avec le Witte de With de Rotterdam et avec son ancien directeur Bartomeu Mari, les deux villes étant en 2002 capitales européennes de la culture. Parmi les œuvres de quarante-trois artistes, j'insisterai sur quelques-unes par leur lien avec le paysage. Par exemple, deux œuvres dans la villa nous portent avec elles en un élargissement de l'espace-temps dans lequel nous nous trouvons. Il s'agit de celle de De Rijke/de Rooij (*I'm coming home in forty days*), film envoûtant, et de celle de Gert Robijns (*Closed*) qui est une projection lumineuse et sonore dans une salle dont les rideaux ont été tirés. La projection de l'image des rideaux sur eux-mêmes modifie la structure habituelle de l'illusion (la salle de projection ne disparaît plus au profit des images), alors que la bande sonore (bruits modulés de conversations peut-être enregistrées dans le jardin du musée) nous évoque une scène invisible située derrière eux. Avec cette salle vide et fermée, l'œuvre nous rend attentifs à un espace intermédiaire transformé en paroi communicante qui nous met en contact avec d'autres personnes dans le cours de leur vie quotidienne. Dans des bâtiments de la ville très divers sont installées des œuvres, dont certaines ont été conçues ou adaptées aux lieux et au contexte, alors que pour d'autres, le lieu de présentation habituel a seulement été déplacé sans plus de générosité. La situation n'est pas toujours aisée, et cela peut participer du projet, comme pour le travail vidéo de Fernando Jose Pereira: deux téléviseurs

sont installés dans le hall d'entrée d'un journal (*Jornal de Noticias*) montrant deux plans fixes de la ville à des heures décalées. L'enregistrement de l'écoulement du temps, des changements de lumière, des activités quotidiennes n'attire pas l'attention sur quelque chose de particulier, ne force pas notre regard à une interprétation. Il ne s'agit pas de surveiller mais bien de voir. Ces images sont ainsi du côté du paysage sans narration et sans surveillance. Aux Ateliers de Lada dont la localisation en hauteur à côté du fleuve et du pont de D. Luis permet une vue dégagée sur la structure urbaine et sa topographie encaissée, Damian Ortega (dont un deuxième projet se poursuit à Rotterdam) a conçu une œuvre évoquant l'histoire de la ville à partir des éléments qui la constituent (langue, architectures, infrastructures, activités commerciales), autant d'allusions à ce que nous pouvons voir depuis la fenêtre, mais aussi reconstituer dans notre imagination quand des gestes quotidiens sont devenus des symboles de la ville (avec en particulier toute l'économie et les rituels autour du vin de Porto). La construction de l'œuvre évoque une intime relation entre la pensée (le bureau de l'architecte) et la réalité, comme si les formes qui se dessinent dans l'espace (sculpture faite de bois assemblés ou de carton peint) se poursuit dans la ville elle-même. L'imaginaire humain, celui qui participe de la constitution de notre monde commun, est représenté ici à l'œuvre, et ce, sans que l'on ressente la folie de domination qui prédestine souvent nos actions envers le monde. Cette fois aussi le sentiment ressenti est du côté du paysage. Les projections de diapositives de Philippine Hoegen, situées dans le même bâtiment et en un deuxième dans le même quartier près du fleuve, croisent des regards sur la ville et ses habitants. Aux Ateliers de Lada, nous voyons une femme qui ouvre un placard métallique, le vide de ses produits de nettoyage et s'y enferme. La prise de vue sans recul joue de pair avec la petitesse de la projection qui nous oblige à nous baisser pour mieux voir. L'humour tragique de la pièce nous rend mal à l'aise, nous faisant sentir combien un espace construit nous contient et peut nous opprimer, ou comment nous pouvons vouloir nous protéger et nous exclure du reste. La relation intérieur/extérieur, soi/monde fonctionne différemment à Crat, le deuxième lieu d'exposition où étaient montrées trois projections. L'artiste a réalisé ces images en des habitations dans lesquelles elle a séjourné pour son projet, et certaines montrent l'encadrement d'une fenêtre avec les vues offertes. Surtout, la sensation corporelle qui domine n'est pas celle de l'enfermement mais du transitoire. Dans ces œuvres, la manière de photographier induit la présence d'une personne qui communique avec ce qui l'entoure, allant du proche (objets, meubles, fauteuil, lit) au lointain (vue depuis la fenêtre), se tenant là, puis ailleurs. Nous sommes cette fois encore dans le paysage, quand le corps est dans l'échange (quel qu'il soit) avec ce qui l'entoure. > Catherine Grout

L'auteur est docteur en histoire de l'art et en esthétique, auteur de *Pour une réalité publique de l'art* et commissaire indépendant.

RONI HORN, *Still Water (The River Thames)*, 1999, LITHOGRAPHIE OFFSET.





COLECTIVO CAMBALACHE, LE MUSÉE DE LA RUE, 1998-2001; PHOTO: (MARC DOMAGE) MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

Da adversidade vivemos (De l'adversité, nous vivons)

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

1^{er} JUIN - 30 septembre

De plus en plus nombreux sont les plasticiens aujourd'hui qui déploient des stratégies qui mettent en crise les paramètres constitutifs de la notion d'œuvre en favorisant un art qui se maintient ouvert et processuel, qui ne se préoccupe pas des critères habituels de la divulgation et de la diffusion de l'œuvre. Ces stratégies sont multiples: recherche de l'intervention de facteurs externes qui sapent la pérennité de la proposition ou lui font subir des modifications permanentes; sollicitation des collaborateurs informels, qui deviennent coauteurs des propositions; manipulation du hasard (et non pas le hasard à l'état domestiqué cher aux surréalistes, qui prenaient soin de limiter les dégâts à l'œuvre-incarnation); interrogation de l'idée même de valeurs incarnées en s'appuyant sur le principe du troc, etc. Si rien ne rapproche les auteurs de ces différentes stratégies, ils se retrouvent tous, comme le note le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat, autour d'une intention commune: «libérer la création de son appareil conclusif, en proposer une autre modulation, à la fois plus intensive et extensive».

La méfiance des artistes à l'égard de l'œuvre d'art ne date pas d'aujourd'hui. Les mouvements d'avant-garde des années soixante, Fluxus en tête, avaient cherché à parer toute forme de réification (et toute réification des formes) en refusant l'objet d'art. Or c'est moins l'objet que refusent les artistes aujourd'hui (son refus pur et simple relevant du maniérisme), que la notion d'œuvre comme proposition achevée. Car, qu'il s'agisse d'un objet matériel ou immatériel, la notion d'œuvre implique une causalité et une hiérarchie entre processus et finalité, une différence entre deux étapes, dont la première est subordonnée à la seconde. Et c'est précisément cette temporalité, propre à l'œuvre, qui est de plus en plus mise à mal. L'art actuel ne se déploie pas lors du surgissement de l'œuvre, mais tout au long d'une conduite processuelle de création; sa finalité est coextensive au processus. Par cette attention soutenue à devenir artistique du projet, aux dépens de son aboutissement, l'art actuel s'inscrit peut-être moins dans l'espace public que dans le *temps public*. Évidemment, les modalités de mise en espace propres aux institutions actuelles s'avèrent, à cet égard, inadéquates.

Ce *dés-œuvre* (au sens littéral et non pas moral du terme) s'explique sans doute moins par des enjeux purement formels internes au champ de l'art que par une mutation dans les rapports entre l'activité artistique et la nouvelle composition anthropologique du travail – à savoir, le travail immatériel –, compte tenu de la place de choix qu'occupe celui-ci dans la société postfordiste. Nicolas-Le Strat affirme que notre époque se caractérise par une généralisation de «créativité diffuse». Autrefois l'œuvre d'art incarnait une plus-value que l'artiste lui conférait. Mais, à une époque de créativité diffuse, la production d'images et d'objets de qualité n'est plus l'apanage des seuls artistes. L'axe de l'activité artistique s'est donc déplacé d'une logique conclusive, visant la réalisation d'œuvres, vers des processus ouverts. Et ce fait pose un problème bien réel pour les gestionnaires des musées, comme pour les marchands de l'art, qui doivent respective-

ment montrer et vendre *quelque chose*: car que pourrait-on bien exposer dans nos musées et galeries dès lors qu'on admet que les matériaux des dispositifs ne sont que des produits dérivés, et de fades ersatz d'une activation qui a eu lieu ailleurs?

C'est pourquoi le visiteur des musées d'art contemporain est de plus en plus souvent confronté à un nouveau genre d'art – un genre qui s'ignore, et que je propose d'appeler «l'art déceptuel». Il s'agit d'un art *désactivé*, dont la jouissance esthétique qu'il est susceptible de procurer est aussi faible que le concept est riche. Arraché au contexte et au processus qui lui confèrent son sens, et présenté sous une forme arbitrairement close, il devient une forme «involontaire» d'art *conceptuel*. Mais comme la proposition initiale n'avait rien de la froideur propre au genre conceptuel, face aux témoignages vidéographiques, textuels, photographiques qui documentent une expérience désormais inaccessible, le visiteur ne peut qu'éprouver une forte *déception*.

Une exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «de l'adversité! nous vivons», en fournit un exemple parmi d'autres. C'est à l'artiste Hélio Oiticica que Carlos Basualdo, commissaire de l'exposition, emprunte ce qui fut le mot d'ordre de la Nouvelle Objectivité brésilienne pour son titre. L'adversité à laquelle il se réfère est due aussi bien aux dictatures militaires qu'ont connues tous les pays de l'Amérique du Sud, et au pillage économique auquel s'y livre l'Amérique du Nord, qu'au conformisme stagnant au sein de la société civile auquel ces phénomènes ont contribué. Le propos est donc aussi méritoire que l'ampleur est ambitieuse: l'exposition se veut une confrontation réactive du travail de quinze artistes provenant de six pays latino-américains et appartenant à trois générations successives, issus de traditions fort différentes, employant des matériaux divers, mais dont la démarche est, d'une manière ou une autre, conditionnée par un «climat» existentiel commun: celui de l'adversité qui constitue tout à la fois un défi et une source d'inspiration et de vitalité. «Entre un besoin insatiable de modernité et un quotidien se caractérisant par une constante précarité, affirme Basualdo dans le catalogue, ils ont tous connu, à travers leurs expériences, des tensions similaires.»

En réunissant trois générations d'artistes non pas autour d'un thème mais autour d'une préoccupation commune, la réussite non négligeable de cette exposition est d'avoir su conférer une historicité aux pratiques contemporaines: montrer l'audace des propositions des années 1960 et 1970 n'enlève rien aux expériences «relationnelles» d'aujourd'hui, mais permet de corriger une naïveté historique en mettant en perspective la nouveauté que certains jeunes artistes et théoriciens ont tendance à revendiquer pour eux-mêmes.

Comme mise en vue de l'évidente effervescence de la production artistique en Amérique latine depuis les années soixante, l'exposition est une sorte de document grandeur nature. Mais l'ambition de l'exposition n'est pas purement didactique. En effet, selon la brochure mise à la disposition des visiteurs, «caractérisés par une forte

conscience politique, leurs travaux établissent une double réflexion sur la matérialité de l'œuvre d'art et son insertion dans un contexte institutionnel».

Cette «réflexion» commence d'emblée par l'intervention de l'artiste brésilien Artur Barrio dans l'escalier. Avec une insouciance réfléchie, *Parede ou experiência No 19-20* (1970-2001), cherche à reconstituer la spontanéité de la rue, d'importer à l'intérieur du Musée, et sous la forme d'une œuvre, la sensation d'imprévisibilité propre au contexte de 1970: les murs, dont les plâtres sont soigneusement saccagés pour l'occasion, sont couverts des formules militantes de l'époque, écrites à la craie («O espectador não faz a obra...»), d'un autocollant du Ché et son cri de guerre: «Hasta la victoria siempre», etc. Coupée de l'expérience dont elle est issue, et contrairement à ses intentions, cette intervention, au lieu de s'approprier l'espace de l'institution, transforme l'activisme en une proposition esthétique comme une autre. Elle est victime

d'une reddition à un contexte contre lequel elle devrait être, selon les signes mêmes qui la constituent, en rébellion. Ces signes apparaissent comme des formes fantômes d'un sens irrécupérable, qui ne se laisse pas reconstruire par un exercice conceptuel.

Il y a, bien entendu, de belles œuvres dans l'exposition: il y a, après tout, beaucoup d'artistes qui continuent et continueront à produire des œuvres, pas seulement par vice professionnel, ni sous la pression – fût-elle écrasante – du marché et des institutions, mais pour résoudre des enjeux laissés inexplorés dans l'histoire de l'art. La très belle projection vidéo de Francis Alÿs, *Cuentos Patrios* (1997), qui montre un berger menant inlassablement un troupeau de vingt moutons autour du monument au centre du Zocalo à Mexico – clin d'œil à une manifestation populaire en 1968 – nécessite justement la sorte d'attention ininterrompue que le musée seul peut fournir. L'étonnante installation ouverte de Cildo Meireles, *Desvio para o Vermelho (Red Shift)* (1967-1984), qui consiste en la fiction d'un espace domestique entièrement en rouge, exploite elle aussi avec efficacité l'espace muséal: du tapis aux meubles, des appareils électroménagers aux moindres bricoles, l'espace est saturé de rouge, déstabilisant la perception du visiteur.

Mais c'est la proposition du Colectivo Cambalache, un collectif de jeunes artistes colombiens (Carolina Caycedo, Raimond Chaves, Andriana Garcia, Federico Guzmán) qui travaille sur le troc, qui s'avère à la fois la plus novatrice et la plus susceptible de provoquer le désenchantement muséal. Il présente, comme une installation, le *Musée de la rue*, un projet conçu initialement comme un marché de rue dans un quartier pauvre de Bogotá, où s'organisait le troc de divers objets. Ce projet, qui s'est ensuite déplacé aux rues de San Juan de Porto Rico et de Paris, et qui se veut une analyse vivante et dynamique de la relation entre la valeur et l'échange – le *libre-échange*, justement –, comporte un nombre indéterminé d'objets qui ont été échangés des dizaines voire des centaines de fois. C'est une proposition qui se rematérialise et se dématérialise sans cesse, dont l'identité réside dans le temps et non pas dans les objets, qui ne sont par définition jamais les mêmes. Or qu'est-ce qu'on voit dans le cube blanc du Musée? Une série de photos témoignant d'un processus arraché au contexte qui lui appartenait intrinsèquement. De manière parfaitement factice, et sous le regard vaguement désapprobateur du gardien, un cartel invite discrètement le visiteur à troquer quelque chose contre un des objets étalés sur une table. Peu de gens, dans ces conditions, osent le faire; la collection interchangeable se réifie. Comme une bonne partie de l'art aujourd'hui, exposée dans les lieux réservés à cet effet, l'expérience est à la fois *conceptuelle* et *décevante*. «Déceptuelle».

La question qui se pose de plus en plus ouvertement est de savoir comment on pourra mettre en valeur de telles expériences, et même de savoir ce qu'on pourra bien exposer dans les musées à l'avenir, sinon d'énormes produits dérivés. En tout cas, tant qu'on n'aura pas repensé de fond en comble l'architecture sociale de nos musées – à savoir, leur valeur d'usage –, il y a de fortes chances que nous devrions nous satisfaire d'un art toujours plus déceptuel. > Stephen Wright

L'auteur est critique d'art et commissaire indépendant. Il est rédacteur correspondant en France pour la revue PARACHUTE. Il vit à Paris.

< swright@ext.jussieu.fr >

Monica BONVICINI

3 juin - 2 septembre

Sylvie Fleury

21 octobre - 6 janvier

Centre National d'Art Contemporain - Le Magasin, Grenoble

Le Magasin vient de consacrer successivement des expositions personnelles à deux artistes de la même génération, Monica Bonvicini et Sylvie Fleury, dont les travaux, les enjeux esthétiques et les connotations «politiques» sont curieusement à la fois éloignées, voire opposées, et très proches. On pourrait dire sommairement que ce qui les lie avant tout est une attitude qu'on peut qualifier de «post-féministe» ou de «néo-féministe». Toutes deux travaillent et interrogent de plus ou moins près l'identité féminine: les clichés qui y sont associés, les univers masculins qui la définissent, l'encadrent ou la marquent; toutes deux se placent, en même temps, dans des positions qui sont au-delà de l'affrontement et même de la revendication. Nées dans les années soixante, les deux artistes ont ceci en commun de ne pas avoir connu, mais de bénéficier, a posteriori, des mouvements d'artistes féministes tels que le FAM, «Feminist Art Movement», très actif dans les années soixante-dix; mouvement esthétique féministe qui entendait notamment protester et lutter contre le sexisme qui existait dans les musées et les écoles d'art, et de façon plus générale, mettre en avant la subjectivité féminine dans la culture visuelle, mais aussi dans la société tout entière – des artistes telles que Chantal Akerman, Martine Aballéa,

Tania Mouraud, Nicola, Orlan, Gina Pane, Adrian Piper, Martha Rosler, Hannah Wilke parmi bien d'autres y ont participé, plus ou moins activement. Fleury et Bonvicini sont en quelque sorte les enfants de cette génération de femmes qui a dû se battre contre le centralisme phallogratique non dissimulé de l'époque, avec des travaux qui souvent relevaient autant du registre activiste que de préoccupations esthétiques. Si leurs œuvres sont imprégnées d'un *souci du féminin* (et non pas de féminité réelle), Bonvicini et Fleury sont dans une situation bien plus ambiguë que leurs aînées: aucune position identifiable et tranchée n'apparaît dans leurs travaux; la femme n'y est pas considérée comme une victime, objet de désir, enfermée dans de multiples formes de carcans. Elle est plutôt vue, chez Fleury, comme dépendante de stéréotypes mais surtout *objet de désir*, et chez Bonvicini comme force potentiellement destructrice, capable de miner les structures quotidiennes de l'autorité; les deux artistes assument de surcroît une image délibérément «sexy» d'une femme qui évoque et suscite le plaisir en toute connaissance de cause. Malgré cela, elles ont de toute évidence des points de vue et des attitudes très différents vis-à-vis de la société et la culture: Fleury adopte une esthétique de la provoca-

tion – mais une provocation douce, à la fois défi et appel – et de la séduction, tandis que l'univers de Bonvicini est fait de heurts et de violence.

«Scream and Shake», tel est le titre révélateur de l'exposition de Monica Bonvicini. Tout le travail de l'artiste tourne autour de la problématique de l'inscription du corps dans l'architecture. *Hausfrau Swinging*: une vidéo montre une femme nue, la tête coincée à l'intérieur d'une maison miniature, qui se heurte violemment et de façon répétitive contre des parois en angle droit. Le ton est donné. Cette pièce fait référence à une gravure de Louise Bourgeois sur le thème de la femme-maison, mais elle la commente plus qu'elle ne la cite: si cette «femme au foyer» est une victime, elle n'est pas consentante; c'est une femme qui bouge, se débat, et qui tente violemment de se débarrasser de ce qui la contraint. *Bedtimesquare*: un matelas gonflable est enserré par un muret réalisé avec des dalles carrées qui rappellent les structures au sol de Carl André; comme s'il s'agissait de proposer un petit somme au milieu d'une sculpture minimale – le saillant du mur, l'esthétique masculine de l'art minimal encadrant le creux du lit, le lieu de la vulnérabilité. *Destroy, She Said*: Bonvicini reprend ici le titre évocateur du roman de Duras pour réaliser un montage de scènes empruntées au cinéma des années soixante – une époque où les cinéastes (Antonioni, Godard, Fellini...) s'intéressaient beaucoup à l'image de la femme, sans pour autant que soit accordée la moindre importance aux femmes auteurs – dans lequel on ne voit que les scènes stéréotypées où l'héroïne s'appuie contre un mur, dans un mouvement ambivalent qui évoque à la fois la recherche du cadre et l'impossibilité d'y échapper. La bande-son, sample de bruits, de pleurs, de détonations et de musiques extraits des films, donne à la pièce un aspect dramatique et un effet de violence extrême. Le mur, synecdoque de toutes les limites (spatiales, mais aussi sociales et politiques), est l'élément récurrent du travail de Bonvicini. Matière première de toute architecture – traditionnellement aux mains des hommes –, il est la métaphore de la domination et du pouvoir puisqu'il sépare, cloisonne, impose des limites; l'artiste rappelle que la construction architecturale, à la fois produit et représentation du pouvoir, est rarement un espace neutre, et qu'elle dicte les modes de comportement et les processus d'identification. Dans la pièce *I Believe in the Skin of Things as in that of Women*, dont le titre est une citation de Le Corbusier, Bonvicini traite le sujet de façon ironique et volontairement prosaïque: c'est un espace en placo-plâtre, percé par endroits, dont les parois intérieures portent des citations d'architectes célèbres – Le Corbusier, Loos –, de femmes architectes comme Zaha Hadid et de dessins caricaturaux obscènes qui illustrent les citations: façon de tourner en dérision le sexisme primaire des fantasmes des grands maîtres du modernisme. Pour réaliser *What Does Your Girlfriend Think of Your Rough and Dry Hands?*, l'artiste a soumis à des ouvriers du bâtiment des questionnaires sur leur sexualité, leur opinion sur les homosexuels, leurs relations avec leurs conjointes. Contrairement à l'effet de rupture suggéré par *Destroy, She Said*, ici, c'est le lien, l'arrogance clanique et l'assurance qui ressortent; et Bonvicini trouve visiblement un malin plaisir à opposer le fait que les ouvriers de construction se déclarent farouchement hétérosexuels (et homophobes) alors qu'ils demeurent très populaires dans l'érotisme homosexuel – voir la pièce *These Days Only a Few Men Know What Work Really Means*, sorte de panneau publicitaire monumental qui représente un montage de scènes pornographiques entre ouvriers de chantier (ils sont nus, mais ils portent des casques...).

Si le travail de Bonvicini repose sur l'économie de moyens et sur une certaine aridité, celui de Fleury met au contraire en scène des univers prolifiques qui reposent en grande partie sur l'agencement d'ambiances et d'environnements basés sur la séduction; tandis que Bonvicini déconstruit de façon méthodique des systèmes de valeurs sociales, culturelles et identitaires, Fleury réagit de façon plus intuitive aux conditionnements sociaux, mais ne tient visiblement pas à résoudre les tensions qu'elle soulève. Plus que sur la construction ou la dé-construction, la démarche de l'artiste suisse repose sur le «customizing», la personnalisation d'objets manufacturés à l'aide d'artifices divers: des fusées recouvertes de fourrure ou enduites de produits cosmétiques, des combinaisons de pilote automobile pour femmes, pour ce qui est de féminiser des objets qui renvoient à la symbolique masculine; des néons empruntés à l'esthétique de l'art conceptuel dont les inscriptions renvoient à des marques de parfum ou à des slogans utilisés dans l'univers de la mode (*Be Amazing, Obsession*), la série des *Campbell Soups* de Warhol relookée en Coca-Cola light, un Mondrian partiellement recouvert de fourrure, pour ce qui est des emprunts au champ artistique. L'œuvre de Fleury repose sur la multiplication d'emprunts, d'influences et de piratages divers, élaborant

des va-et-vient permanents entre des univers hétérogènes comme la mode, l'art, les produits de luxe, ceux de grande consommation, l'univers de l'automobile, la science-fiction, etc. Pour cette exposition, l'artiste s'est attaché en particulier aux «sciences parallèles», telles que la chromothérapie, les thèmes astraux, les techniques de relaxation: une bibliothèque est remplie d'ouvrages sur la connaissance de soi et la recherche du bien-être individuel; une salle, éclairée par des lampes de sel, invite les visiteurs à la relaxation sur un lit de pierres de jade chauffant; une autre est remplie de quartz monumentaux éclairés de l'intérieur par des néons clignotant de différentes couleurs; un logiciel réalisé par un chromo-thérapeute permet de réaliser des tests psychologiques en fonction de choix de couleurs... Ce qui est étonnant chez Fleury, c'est sa capacité à pointer les tensions entre la dictature du goût collectif et le désir de personnalisation, la recherche de l'identité individuelle à travers l'identité collective, les va-et-vient d'un cliché à un autre, sans jamais pour autant faire œuvre d'ironie. L'artiste semble réellement fascinée par les univers qu'elle aborde et ce n'est sûrement pas dans une volonté de déplacement critique post-duchampien qu'elle intègre dans ses expositions des objets ou des champs hétérogènes à celui de l'art; il s'agit plutôt d'une attitude pop qui consiste à investir joyeusement l'univers de la

consommation et les goûts de son époque sans nécessairement devoir s'en distancier. C'est sur ce point aussi qu'elle rejoint l'attitude post-féministe: le shopping, le maquillage, la mode sont ici considérés avant tout comme des actes de plaisir et non pas comme des servitudes volontaires que la femme s'imposerait pour se conformer aux goûts des hommes. Le désir féminin est primordial et conditionne tout le reste; l'hédonisme et la consommation sont moins des péchés que des façons d'exercer ses désirs, son self-control, et de s'émanciper. Dans la «rue», l'espace décloisonné du Magasin, Fleury a réalisé une installation monumentale, *She-Devils on Wheels* (1998): une peinture murale réalisée avec des teintes de produits cosmétiques représentant les flammes stylisées qu'on utilise pour «customiser» les voitures, des moteurs chromés de voiture de luxe installés sur des socles en brique, et la reconstitution du bureau d'une agence que l'artiste a créée en 1997, pour proposer des conseils de personnalisation technique et symbolique de véhicules. Des carcasses de voiture, des bidons, des moteurs, des pneus, de la poussière, des jantes, des objets gothiques disposés ça et là, mais aussi une paire d'escarpins Yves Saint-Laurent, un sac Gucci, une combinaison Hugo Boss de pilote automobile pour femme... Si Fleury met en scène et manipule avec une grande finesse les goûts et

les tendances de l'époque, si elle attire l'attention sur la complexité des renvois et des échanges d'une sphère à l'autre – l'art empruntant à la mode et à l'univers de la consommation; la mode utilisant les codes artistiques; l'univers de la consommation reprenant les objets manufacturés tels que les avaient transformés les artistes pop, etc. – elle semble ne jamais vouloir sortir de la logique du stéréotype: lorsqu'elle dévoile un cliché, c'est toujours pour en rejoindre un autre. Pour féminiser une voiture, par exemple, il suffit de la peindre avec du vernis à ongle ou du rouge à lèvres... Les femmes devraient-elles, de même, s'efforcer de devenir aussi sexistes que les hommes? > Elisabeth Wetterwald

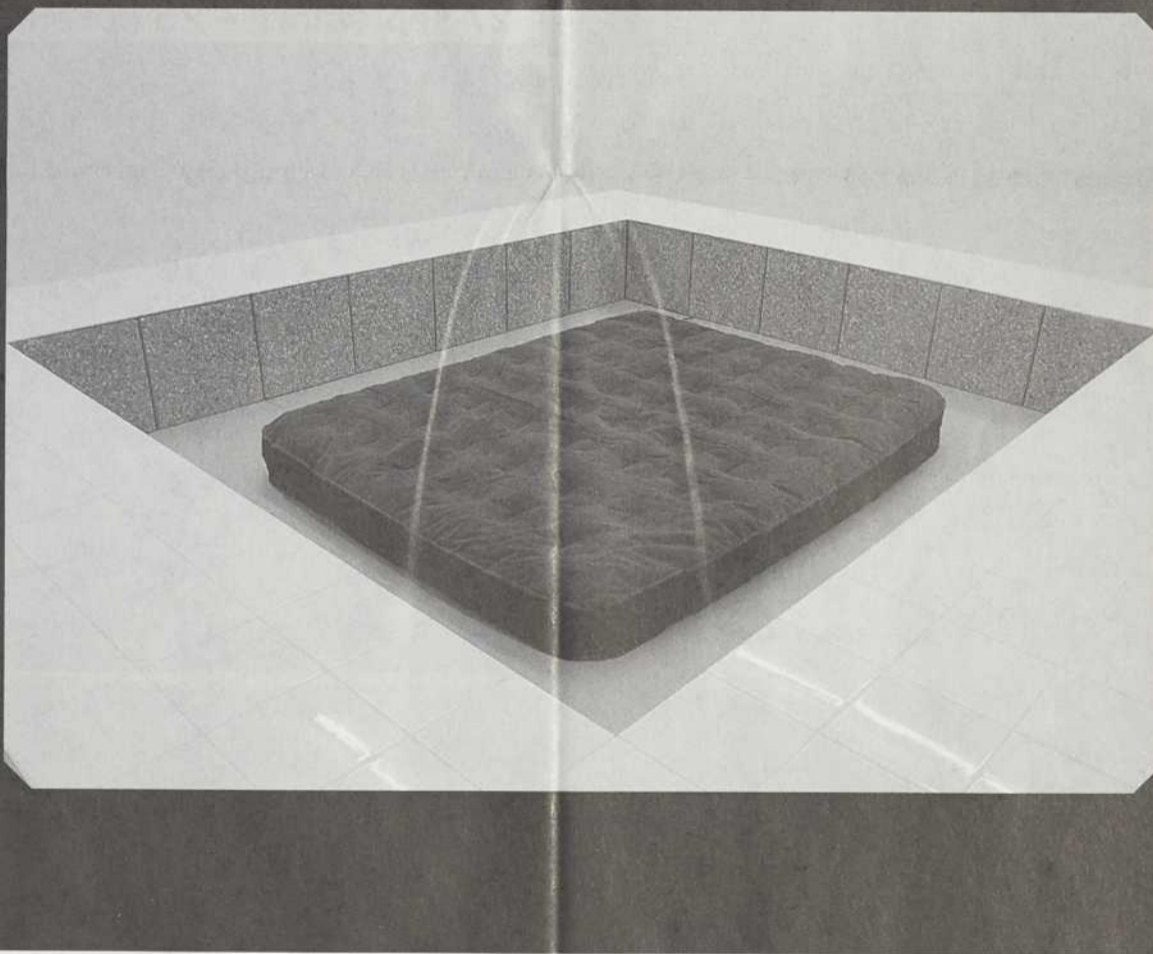
L'auteure est critique d'art. Elle vit à Paris.

< e.wetterwald@free.fr >



SYLVIE FLEURY, *SHE-DEVILS ON WHEELS HEADQUARTERS II*, 2001, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: (ANDRÉ MORIN) LE MAGASIN.

MONICA BONVICINI, *BEDTIMESQUARE*, 1999, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: (MARIE CLERIN) LE MAGASIN.



My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation

Brooklyn Museum of Art, New York | July 28 – October 3

The Buzz Club: News From Japan

p.s.1 Contemporary Art Center

New York | July 1 – September 1

In the wake of the popular desire for sushi, *sake*, *udon*, high-end futons, *manga*, and hip Japanese girlfriends, two exhibitions of Japanese contemporary art and culture opened in the boroughs of New York City this summer.

At the Brooklyn Museum of Art, "My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation" set up a thesis that seemed both obvious and fun: that the alternative realities encapsulated by a colourful, quirky group of Western and Japanese artists are inspired by *Japanimé*. A quick glance at the exhibition space was thrilling – more deranged nursery than adult cultural zone – and it corresponded well enough with this simple thesis. Momoyo Torimitsu's giant pink bunnies loomed uncomfortably large and overhead; Kenji Yanobe's yellow bumper car cum diving suit module promised protection and fun in a post-apocalyptic world; Takashi Murakami's rainbow-hued mushrooms were dotted with eyes and psychedelically strange; and a sea of sweet, wide-eyed heads peered out too cutely from Mika Kato's and Yoshitomo Nara's paintings and sculptures.

The neuroses that lurk underneath these exaggerations and mutations are variations on common *animé* themes – playful, fantastical themes which reflect back on the culture that both watches them and produces them: altered plant life, post-apocalyptic landscapes, fantastical creatures, gender roles, consumerism, cyborgs, and, perhaps most frequently, *kawaii* (cuteness).

While some of these themes reappear in the work of the Western artists included in "My Reality," they rarely stem from similar social and cultural circumstances, and they are much more likely to have been appropriated from cartoons, toys, and video games that have their own meanings for Western consumers. When Paul McCarthy enlarges the heads of Snow White's dwarves, colours them alternately blue, red or black, and places them on top of short wooden packing crates, something twisted is being done to the megalithic Disney corporation and to a treasured and familiar children's story. When Charlie White places a sickly, gangly alien in a swanky, suburban cocktail party full of leggy blondes and men dressed in business casual, he's not only taking E.T. out of hiding, he's dredging up fears of social humiliation and inadequacy. And when Micha Klein digitally creates supermodel-pretty cyborgs like "Space Nicky" (*Virtualistic Vibes, Space Nicky, 1999*), he's tapping into fears of genetic manipulation, androids, and the ever-escalating search for female physical perfection.

The exhibition's title is misleading and lamentably simplifying, implying as it does that all of these works can be meaningfully traced back to a singular – if wildly popular – cultural product of Japan that has only recently become recognisable to an American audience. (If the English-dubbed version of *Princess Mononoke, 1997*, met a wide reception when it was released a few years ago, the older and subtitled *Ghost in the Shell, 1995*, and *Akira, 1988*, remain cult items.) A more plausible thesis is offered by co-curator Jeff Fleming, who writes in the exhibition catalogue of parallel Western and Japanese artistic efforts to mirror their own popular cultures by appropriating them in the realm of fine art. While this opens up interpretations foreclosed on by the show's narrow title, it also broadens the field to the point of irrelevancy. The respective socio-cultural worlds of Japan and America (the only Western artists in the show who weren't born in America are Miltos Manetas, who lives in L.A., and Brit Richard Patterson) are dissimilar enough to render "My Reality" a totally unrealistic pairing of two cultures who make superficially similar mixings of high and low.

That Japanese and American cultures are so thoroughly – and fascinatingly – different is borne out by the very need for an exhibition like p.s.1's "The Buzz Club: News from Japan." Billed in its press release as "the largest exhibition of Japanese pop culture creators ever assembled outside of Japan," "The Buzz Club" offered hundreds of examples of *animé*, cell phone art, fashion, sculpture, film, graphics, action figures, and electronic music, all arranged in the individual cells of a seventy-foot-long beehive structure made from hexagonal structural cardboard tubes.

While there's no denying the sheer fun of being allowed to climb all over a museum installation and interact with the objects on display – and these were endlessly fabulous objects to play with – this unusual freedom signalled a question inherent in the show's very premise: Why are these mass-produced commercial products being displayed in a contemporary art centre? This isn't a high-low issue; after office furniture at MoMA and motorcycles at the Guggenheim, we know that everyday items have a place in the elevated realm of the museum. But why *these* goods? Because they are Japanese.

That Japanese commercial products have had an influence on American fashion, music, design, cuisine, ads, and electronic entertainment is hard to deny, and what "The Buzz Club" succeeded in doing was presenting the originals for visitors' institutionalised consumption. Some items were obscure and impenetrable; most espoused the special nature of Japanese consumer goods, being silly, sophisticated and enjoyable all at once. Stand-outs included "Smelly" (2000), a plastic, afro-sporting rock star doll who comes complete with a glitzy video and goes hysterically limp at the push of a button, and *O Supermilk!* (2000), Hideyuki Tanaka's bubbly, space-age animation which features an adorable, young, mischievous, and smart-mouthed main character. But with no didactic materials in evidence, I could only assume that the curators thought the relevance of such an exhibition was so clear and absolute as to require no commentary. In this they were wrong, for though the relevance of the display was obvious enough to anyone actively engaged in American popular culture, whether on an academic or a consumerist level, the particularities of this relevance and many correlative topics were not.

Questions left unaddressed by "The Buzz Club" roughly parallel those mooted by the over-simplified thesis of "My Reality." Yes, Japanese pop culture has been co-opted by American culture makers, but why? What gets lost in translation? When and why does this American appropriation lead to cultural bastardisation (or is it just translation?) and to what effect?

Whose reality is this, and why is it buzzing in my ear? > Lori Waxman

The author lives in Brooklyn and is the managing editor of D.A.P./Distributed Art Publishers.

< lo_wax@hotmail.com >



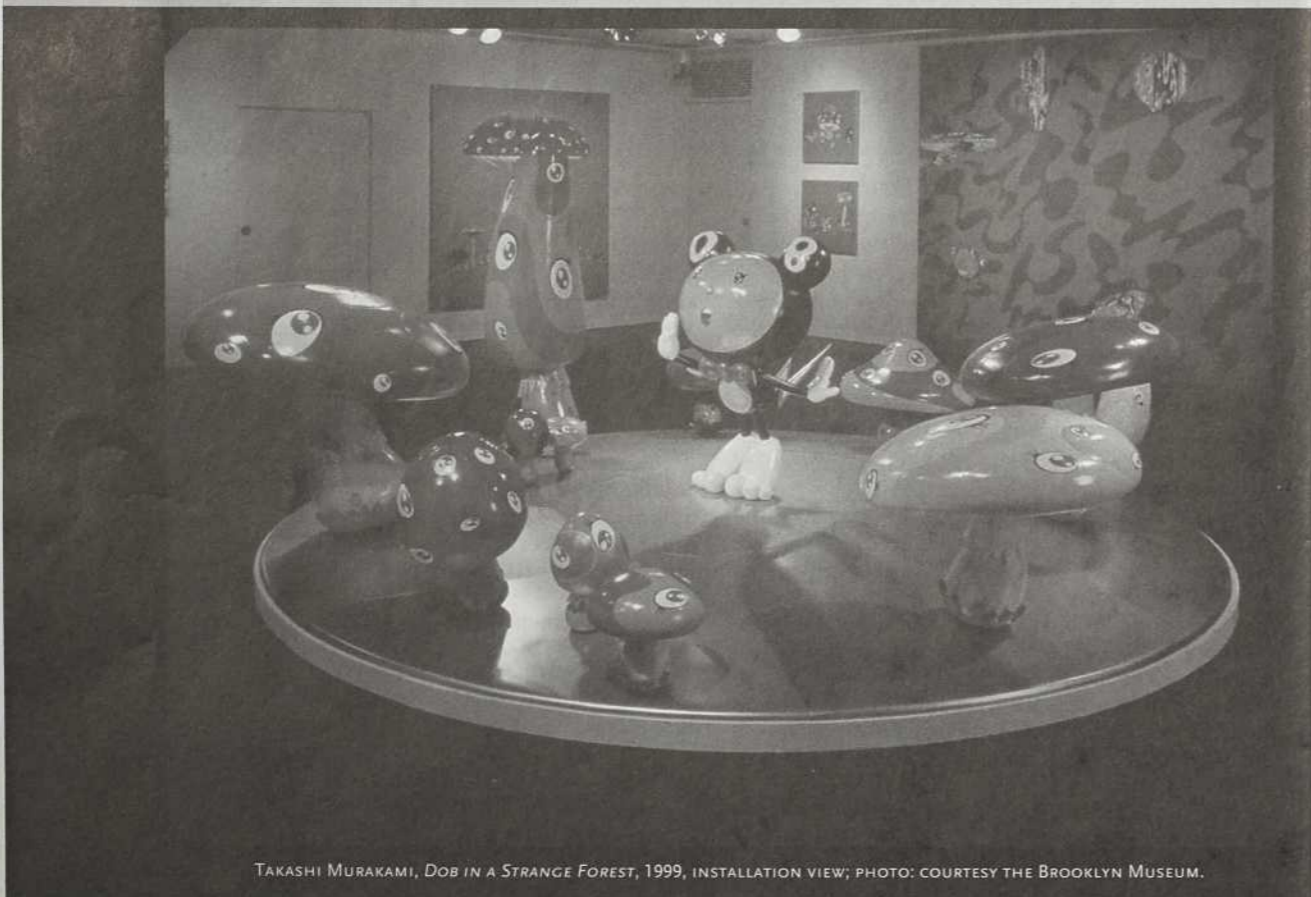
Le Ludique | Musée du Québec | Québec

27 septembre – 25 novembre

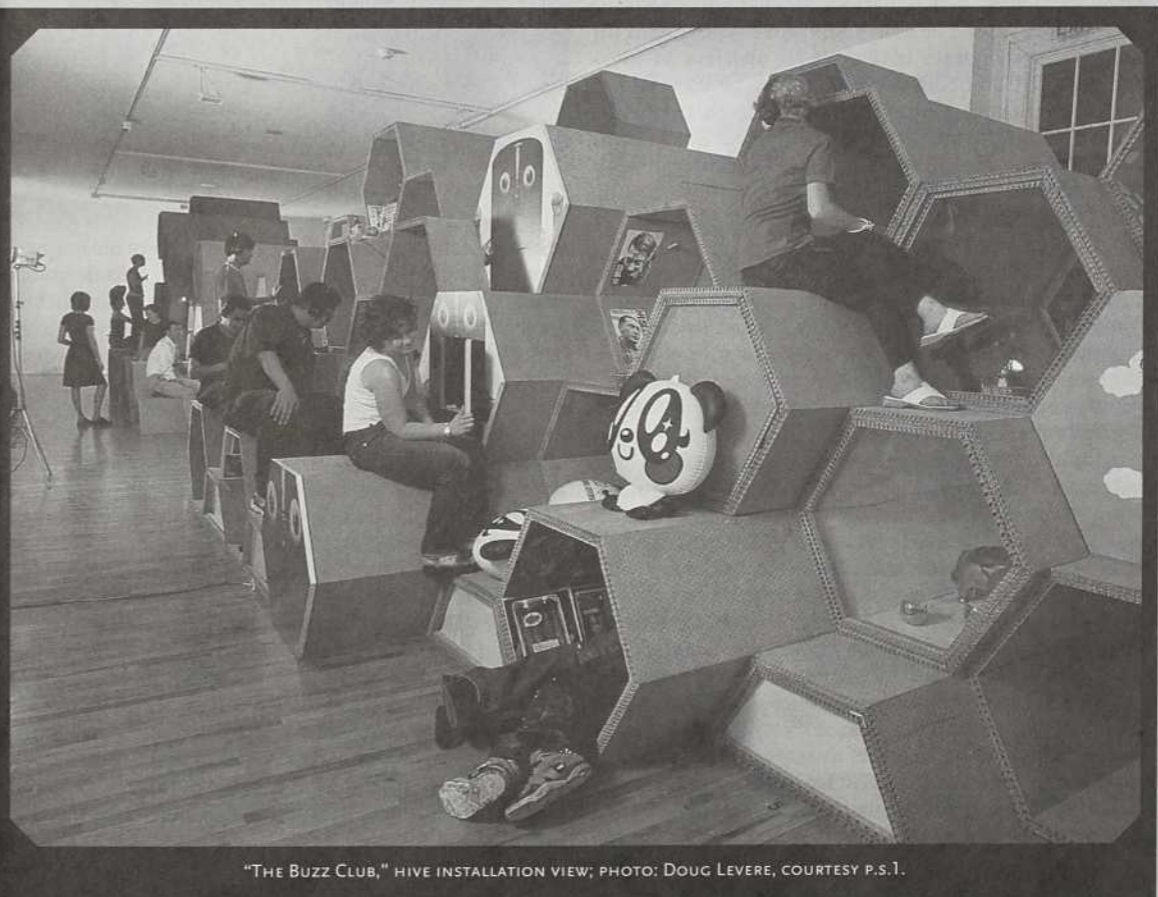


PIERRICK SORIN, LA GRAND-MÈRE, 1999. COLLECTION PARTICULIÈRE

Le Musée du Québec consacre enfin une exposition d'envergure à l'art actuel. Bien sûr, il s'y déroule régulièrement des expositions de qualité en art contemporain, mais elles sont la plupart du temps le lot d'artistes consacrés, qu'on pense aux expositions des œuvres d'Irene F. Whittome en février 2000, de celles d'Yves Gaucher en 1999 ou à l'actuelle présentation des photographies de Bill Vazan, pour ne nommer que celles-là. Avec l'exposition « Le Ludique », organisée par la commissaire Marie Fraser, le musée prend le risque d'ouvrir ses portes à la jeune production (la plupart des artistes ont moins de quarante ans) et à l'art qui se fait. Cela laisse présager une plus grande implication du Musée (national!) du Québec sur la scène de l'art contemporain. En outre, en regroupant dix-neuf artistes français et québécois, « Le Ludique » s'est avérée être une des plus importantes activités en arts visuels de la saison de la France au Québec. Mise à part cette dimension politique, l'exposition, au thème séduisant – ce qui n'est pas sans lien avec le désir légitime de rendre accessible l'art contemporain – aura permis d'attirer le grand public et surtout le jeune public, dans ce musée davantage associé à l'art historique.



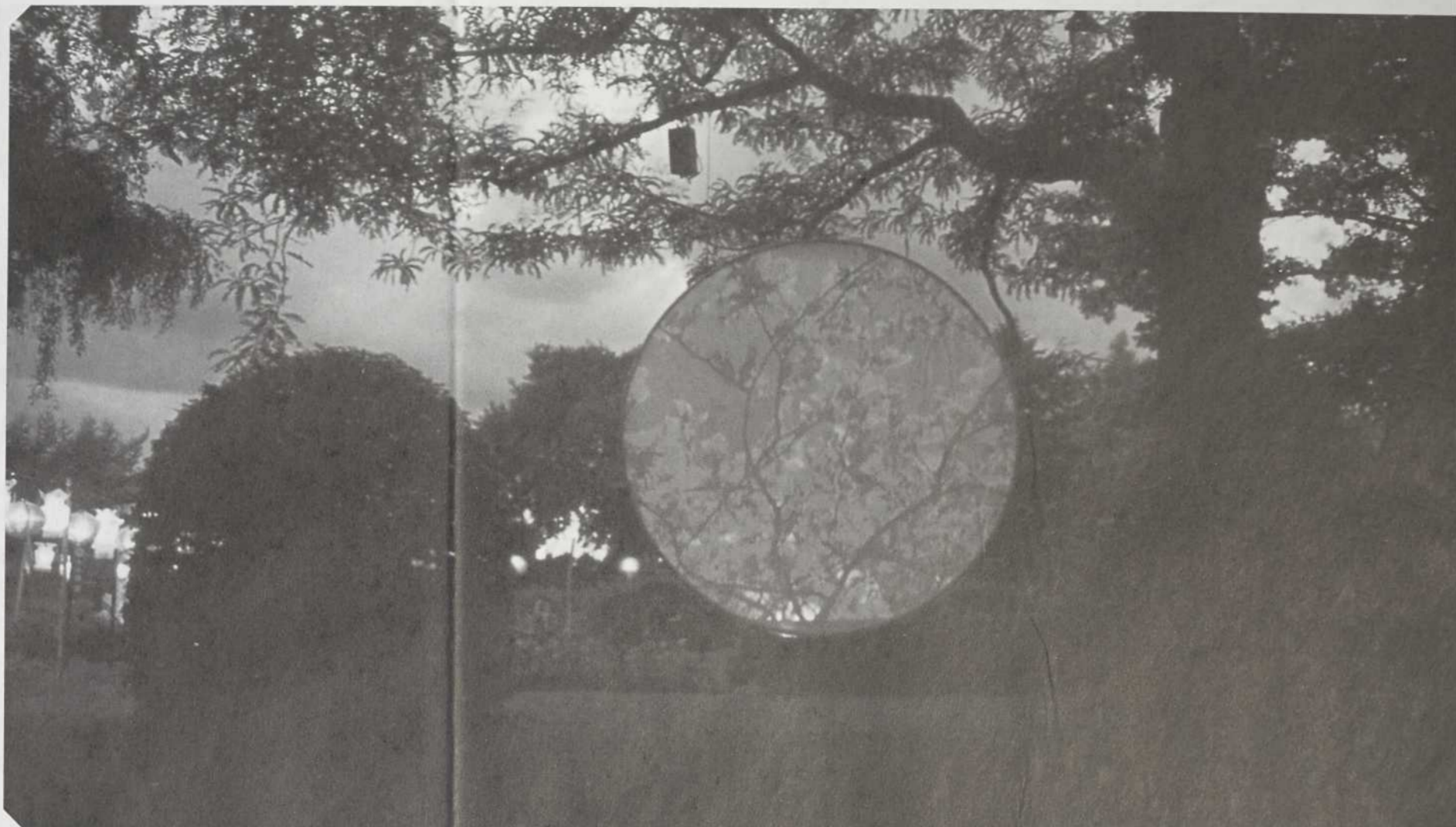
TAKASHI MURAKAMI, DOB IN A STRANGE FOREST, 1999, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE BROOKLYN MUSEUM.



"THE BUZZ CLUB," HIVE INSTALLATION VIEW; PHOTO: DOUG LEVERE, COURTESY P.S.1.



BGL, PERDU DANS LA NATURE (LA VOITURE), 1998. COLL. MUSÉE DU QUÉBEC.



MADELON HOYKAAS AND ELSA STANSFIELD, DAY FOR NIGHT, 2001, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL.

Le Mois de la Photo à Montréal

Numerous sites | Montréal | September 7 – October 21

Dans les deux salles, dans le hall et dans les couloirs, la disposition des œuvres, audacieuse pour le Musée du Québec, est irréprochable. On est intrigué par le déhanchement métallique des machines d'un Jean-Pierre Gauthier dont les bruits résonnent dans les couloirs de l'institution, interdit devant les incursions de Mathieu Laurette dans différents jeux télévisés, charmé par les minuscules dessins d'Anne Brégeaut, troublé de la chute sans fin des figures de bande dessinée de Guillaume Paris. Sous le couvert de la légèreté et du jeu, on bascule plus souvent qu'autrement dans le tragique. De ces œuvres sourdent en effet autant de questionnements sur le quotidien, les médias et la consommation. Et quoiqu'elle s'y confonde parfois délibérément, l'activité ludique se distingue du divertissement et du loisir et permet l'articulation d'un regard critique sur la société; souvent ironique, parfois subversif. Pour reprendre les mots de Marie Fraser: «[...] derrière de telles manifestations ludiques, s'exprime aujourd'hui une interrogation sur le sens du monde, sur notre rapport à la réalité et sur notre perception du monde.»

La commissaire a mis en rapport certains artistes en fonction de leurs façons spécifiques d'envisager l'activité ludique. Les assemblages de Jean-Pierre Gauthier, les montages hétéroclites de Serge Murphy et le banquet de confiseries de Claudie Gagnon réinventent le quotidien par le jeu. Certaines œuvres s'inspirent de la culture populaire et du divertissement, c'est le cas de la Mercedes de bois de BGL, modèle artisanal de nos désirs réifiés, du *Centre de caresse* de Pamela Landry, de la vidéo de Boris Achour se confondant à l'esthétique publicitaire et du brillant travail de Mathieu Laurette. Guillaume Paris, Claire Savoie, Lorient & Mélià et les fascinantes illusions de Pierrick Sorin abordent quant à eux des dimensions plus tragiques du jeu. Les œuvres de Nicolas Renaud et d'Anne Brégeaut réfèrent au jeu amoureux. Et l'on ne sera guère surpris de retrouver ici une installation de Sylvie Laliberté, dont le travail se rapproche de l'univers de l'enfance et de la fiction. Il en est ainsi pour celui de Marie-Ange Guillemot qui rend compte des péripéties de son «chapeau-vie» et des peintures homéopathiques de Fabrice Hybert. Parfois, il s'agit de jouer pour mieux déjouer. En témoignent la barrière imprimée de Gisele Amantea, la projection vidéo d'Adel Abdessemed et les poissons-machines de Malachi Farrell.

Dans le catalogue d'exposition, le critique d'art parisien Jacinto Lageira prolonge la réflexion amorcée par Marie Fraser en interrogeant la capacité de l'activité ludique à rendre compte des enjeux esthétiques. *Des Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) de Schiller jusqu'à *La Transfiguration du banal* de Danto, en passant par le jeu comme pratique artistique revendiquée par les artistes dadaïstes et surréalistes, Lageira fait l'inventaire de cette notion, pour ensuite remettre en question autant son association au divertissement qu'au mysticisme que sous-tendent les thèses essentialistes:

L'idéologie bourgeoise de l'art – qui contrairement à ce que l'on croit n'a aucunement disparu – colporte ce genre de vision du «jeu de l'art», où le jeu est si insaisissable dans ce qu'il peut révéler de l'art qu'il doit forcément se passer dans l'art quelque chose d'extraordinaire qui ne se passe jamais ailleurs. Surtout pas dans la vie [...].

Au terme de son essai, Lageira propose de miser sur les relations communes qu'entretiennent avec la réalité, le jeu et la fiction, envisageant le statut commun de l'œuvre de fiction et du jeu «comme invention en marge de la réalité».

Certes, plusieurs artistes écorchent au passage l'idéologie «bourgeoise» de l'art, notamment en détournant des procédés publicitaire et médiatique, en récupérant des objets; en utilisant des matériaux familiers ou en référant à la culture de masse. Sans compter, comme le constate Marie Fraser, que plusieurs artistes s'intéressent désormais peu aux médiums. Mais, est-ce là un paradoxe? ou un des enjeux de l'art contemporain? Peut-être parce que la plupart de ces œuvres sont liées à nos expériences quotidiennes, on constate que l'art peut se «consommer» comme n'importe quoi d'autre. Mais surtout, et c'est ce que démontre «Le Ludique», il semble bel et bien terminé le temps où l'on pouvait dire que l'art contemporain était ennuyant. > Nathalie Côté

L'auteure est critique d'art à Voir, Québec.

< nat.cote@videotron.ca >

Cinema, and the cinematic image, has left such an imprint on our collective consciousness that, as image makers in the early twenty-first century, artists cannot escape referring directly or indirectly to its monumental scale, its framing devices and its narrative structures. The theme of this year's "Le Mois de la Photo" was "le pouvoir de l'image," the power of the image. Thus, in an event normally devoted to photography, many works acknowledged the powerful influence of the cinematic image and, subsequently, many employed the videographic techniques through which this influence is often manifested.

Mark Lewis exhibited three video installations at the Marché Bonsecours. One entered a softly illuminated space to see two large horizontal screens erected on the gallery floor. An existing wall served as a third screen. A video image was projected upon each of the three screens. The projections were of a high quality, shot on 35-mm film and transferred to DVD. The programmes were continual, showing loops of approximately four minutes in length. In homage to a common practice of early cinema, the duration of the loops was determined by the length of the reel used in the shooting of the piece. The absence of any montage or of any post-production effect also referred to earlier forms of cinema, as did the installations' silence. There was no sound other than the soft whirr of the projector fans. There were also no chairs in the space, just the screens and the three projectors on the floor, a "mise-à-nu" of the cinematic experience.

Without the burden of a complex montage of image and sound, the spectacle of cinema merely hinted at, these installations could be looked at for their form, their narrative possibilities and for their integration with the architecture of the space. With *Smithfield* (2000), the first, Lewis successfully rendered the cinematic image architectural. A free-standing screen showed a wedge shaped showroom, in the corner of a downtown office building at night. Inside the empty showroom, visible through its large glass windows, was a woman mopping the floor. As the camera tracked around the building, the viewer had the sensation the structure itself was turning. A seemingly continuous movement was broken when the camera passed the window and the image dipped to black. The movement resumed with the camera tracking the structure in the opposite direction.

The two other installations presented in this exhibition, *Centrale* (1999) and *North Circular* (2000), also showed unedited silent loops continuously projected on large screens and referred, like *Smithfield*, to a language of cinema based on camera position and movement. Although this work was meticulously presented and the shots were technically

MARK LEWIS, SMITHFIELD, 2000, STILL FROM 35-MM FILM TRANSFERRED TO DVD, LENGTH 4 MIN.; PHOTO: COURTESY LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL, AND PATRICK PAINTER INC., SANTA MONICA.



sophisticated, Lewis presented a very reduced cinematic vocabulary. He refers to these works as "part films." These installations isolate and take out of context the component elements of the language of films, the shot, camera movement, composition within the frame, etc. And by installing them in a gallery space they also dislocate these elements of film.

This dislocation and fragmentation of film's parts was also evident in an *in situ* piece by Madelon Hooykaas and Elsa Stansfield. *Day for Night* (2001), commissioned by *La Centrale*, was installed at the Jardin botanique de Montréal. The Amsterdam-based artists produced the video and audio programme in Montréal specifically for a projection on a false acacia tree near the garden's rosary. *Day for Night* consisted of an audio-visual programme integrated into a tranquil garden setting. As the title of the work suggested, the piece could be viewed in the night as well as the day. The artists took advantage of the annual Chinese lantern exhibition in the gardens. Visitors who came in the evening to see the display of traditional lanterns would come across *Day for Night*, a large round screen suspended from a tree showing a video projection with the accompanying sounds emanating from speakers attached to the branches. The artists presented their own form of lantern, the flat circular illuminated screen recalling the wonder of a nineteenth-century magic lantern show and, by extension, early cinema.

Hooykaas and Stansfield produced an audio-video montage for this intervention that included images of the tree and ambient natural sounds that blended in with the aural landscape of the gardens. It also included images and sounds borrowed from the history of cinema. Scenes from Vertov's *Man with the Movie Camera*, Marker's *La jetée*, and Ridley Scott's *Bladerunner* were inserted and mixed in with footage from other films as well as with the artists' own recordings. Viewing and listening to the piece, one had the sensation of experiencing images and sounds from the past wafting from the tree and the surrounding gardens. It reminded me of Georges Didi-Huberman's concept that to be looking at a painting is to be looking at time. With *Day for Night*, one felt one was witnessing the tree's reception over time of the images and sounds that have occupied our airwaves for most of the past century.

By day, the projector removed, the white screen catching the shadows projected by the tree's swaying branches, the piece became an *in situ* audio installation. In this form the audio tracks, freed from its reference to the images took on a presence of their own; they became a soundtrack for an invisible film. Like with Lewis' "part films," we were offered only fragments of a film and were left to construct the whole ourselves.

Lewis returns cinema to one of its earliest forms, the unedited single reel shot. Hooykaas and Stansfield make more direct references to cinema – we recognise scenes from film history. In both cases there is recognition of the prevalence of the cinematic paradigm on our social consciousness. By dissecting and rearranging its audio-visual components, these artists fracture cinema and question the hegemony of the cinematic apparatus on our cultures. By referring directly or indirectly to the history of film, this work proposes possible unrealised futures for this complex and powerful medium. > Paul Landon

The author practises video and sound installation and teaches in the École des arts visuels et médiatiques at UQAM.
< landon.paul@uqam.ca >

Shirin Neshat

Musée d'art contemporain de Montréal

29 septembre – 13 janvier

Privilège de l'institution montréalaise, cette première exposition solo en Amérique de l'artiste Shirin Neshat file un trajet dont les escales, composées de six installations vidéographiques sonores et de quinze tirages photographiques grand format, saisissent à plusieurs égards. Au contact du regroupement de ces œuvres, le spectateur peut d'abord mesurer à quel point le travail de Neshat joue de contrastes.

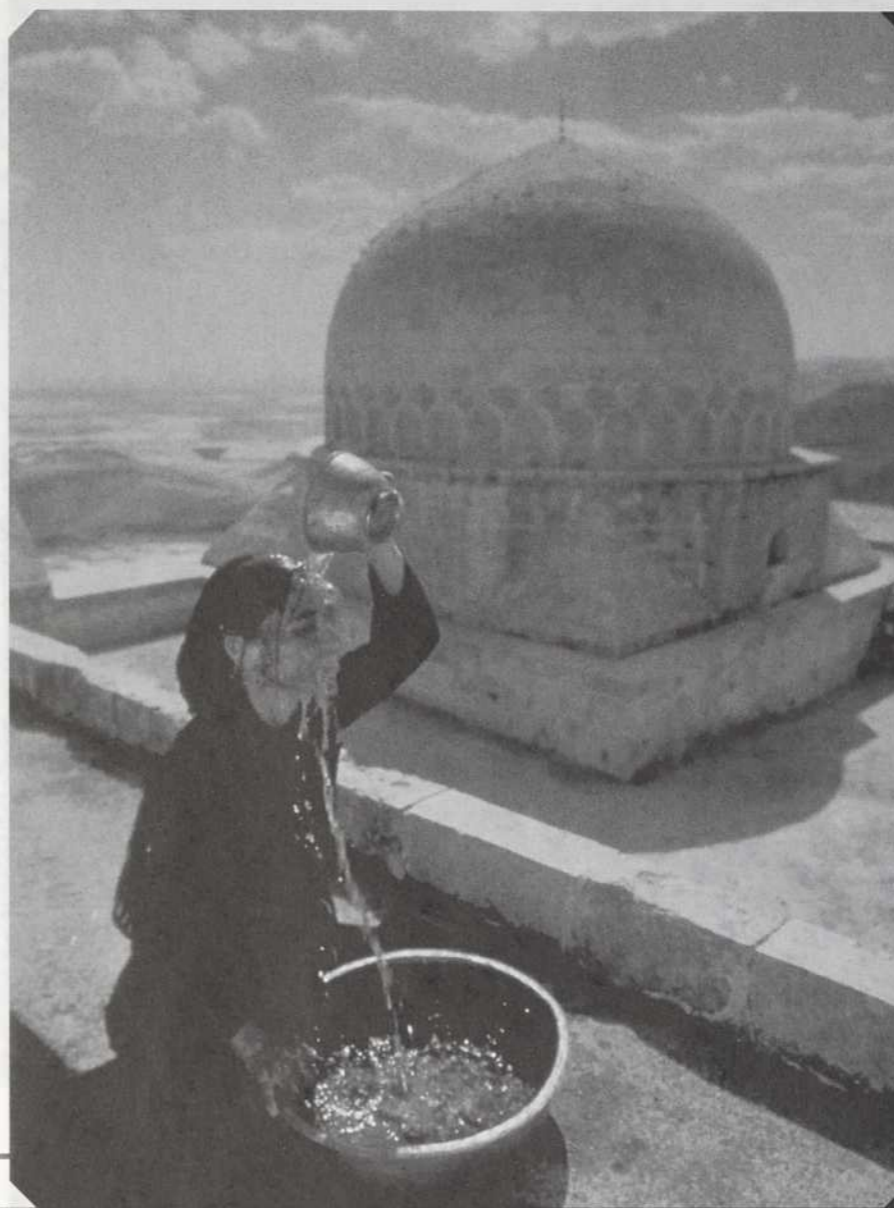
Les oppositions en effet font la trame de ces œuvres, à commencer par cette mise en scène à caractère métaphorique de la ségrégation des genres – et des rapports de force sous-jacents – dont certaines sociétés islamiques sont le cadre. Les projections vidéo font voir des troupes de femmes vêtues de sombres tchadors et des escadrilles d'hommes aux claires chemises qui évoluent dans de courts récits parvenant à faire de la chorégraphie des corps le principal moteur de l'intrigue. Souvent anonyme, dans *Rapture* (1999) par exemple, le corps, tant féminin que masculin, fait signe par le vêtement et articule sa position sociale à partir d'un groupe auquel il est assimilé complètement. Ici l'emportent ces grandes dichotomies, celles à échelle collective. Les paysages désertiques qui servent parfois de théâtre à ces déploiements de masse mettent en relief les clivages formels où se jouent ces tensions identitaires.

En rester à ces épreuves ferait l'emporter à ce qui, au moment de la réception, ne persiste pourtant que l'instant d'un soupir. Rapidement il est vrai, la clarté des oppositions bat en brèche laissant s'infiltrer les ambiguïtés sémantiques. Ainsi, la familiarité procurée par les motifs

stéréotypés de la culture islamique n'a pas chez Neshat une portée réductrice. Au contraire. Les partis pris sont défaits, inquiétés dans leur apparente stabilité. Car, en effet, les cloisons, physiques, idéologiques ou autres, semblent exister que sous l'assaut de transgressions, que dans leur probable délitescence. Ainsi, dans *Fervor* (2000), un simple regard échangé entre un homme et une femme à la croisée de chemins fracture la ligne de partage qui socialement les tenait à distance.

Il s'agit d'eaux troubles aussi lorsque deux écrans opposés établissent le dispositif de visionnement qui, a priori, réitère la séparation des genres. Or, dans ce schéma, un troisième terme est à considérer, celui du spectateur, relais par lequel les polarités perdent de leur rigidité et où la dichotomie noir/blanc ne semble pas tenir le coup. C'est le cas par exemple de *Turbulent* (1998), œuvre d'une redoutable efficacité et, à en croire la réception critique, emblématique du travail de Neshat. Un homme et une femme occupent respectivement des écrans qui se font face et accomplissent successivement un tour de chant à travers lequel s'affirme la position qu'ils occupent dans l'espace public. Pour lui, l'autorité d'un poème soufi traditionnel et la reconnaissance d'un public. Pour elle, un chant protéiforme qui la maintient dans la marge et l'isolement. Les jeux de regards esquissés sous l'action des hors champs respectifs des écrans rendent équivoque le rôle de chacun. Qui interpelle l'autre dans ce duel qui n'en est pas un?

Plus que tout, ce qui est exemplaire du travail de Neshat dans cette œuvre, c'est la place de la musique. Elle y est



SANS TITRE (TIRÉE DE LA SÉRIE «SOLILOQUY») – WATER OVER HEAD, 2000, PHOTOGRAPHIE COULEUR; PHOTO: MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

omniprésente, douloureuse et envoûtante. De surcroît, seule l'expérience du regroupement des œuvres de l'artiste permet de vérifier son importance et ses fonctions, notamment pour ce qui est des mécanismes de formulation identitaire auxquels les œuvres de Neshat amènent à réfléchir. Les sujets humains qui évoluent au cours de ces fictions ne se situent pas seulement à travers le vêtement, mais aussi, et bien souvent, par la performance d'un chant, qu'il soit issu de rites séculaires ou d'adaptations contemporaines telles que les fidèles collaborations avec la chanteuse et musicienne Sussan Deyhim, et plus récemment aussi avec Philipp Glass pour *Passage* (2001), le montrent. Ces chants exécutés, ces hululements et autres performances vocales, ils s'imposent comme étant des modalités par lesquelles le sujet se positionne et s'identifie aux normes.

D'autant plus chez Neshat que tout ce qui est chanté ou récité en perse reste incompris pour la majorité des récepteurs. Sans le support de la traduction, laquelle du reste a été omise volontairement, toute l'attention se porte sur l'acte d'énonciation lui-même. Un choix réaffirmé dans *Pulse*, une installation vidéographique réalisée en 2001, qui prend pour scène cette fois la sphère domestique. Au cours d'une séquence en noir et blanc composé d'un seul plan d'une durée de sept minutes, le spectateur assiste au dévoilement progressif de la scène, celle-ci dominée au départ par une mélodie dont la provenance intrigue. Le cadrage de plus en plus serré de la caméra permet finalement de reconnaître au sein de la modeste chambre qui sert de décor, une jeune femme en tchador captivée par

une radio d'où s'échappe la chanson. En décalage, elle en reprend les mots de sa sombre voix. Puis la caméra se retire reprenant sa position initiale, laissant à nouveau le spectateur absorbé par la bande sonore qui ne laisse plus entendre que la pulsation qui servait de base rythmique.

Même la configuration du parcours de l'exposition rend la musique plus prégnante en adoptant également la rhétorique de l'alternance des contraires. Entre les salles sombres aux propriétés immersives, s'intercalent les quinze tirages photographiques comme autant de silences, pleins et éclatants. Le battement sonore qui faisait le caractère hypnotisant de *Pulse* travaille quant à lui en souterrain dans toutes les œuvres, relayé ici par la cadence des pieds martelant le sol, là par les mains grattant obstinément le sable, ailleurs par la prosternation réitérée des corps. La répétition serait donc au cœur du travail de Neshat et en cela, il emprunterait au *modus operandi* de certaines pratiques cultuelles mystiques de l'islam, le soufisme en particulier auquel ouvertement l'artiste revendique un attachement. Même si le spectateur est étranger à cette culture mystique, il est probable à tout le moins qu'il soit ici subjugué, s'abîmant toujours davantage dans les vertiges amorcés par l'enchaînement des installations et de leur bande sonore. > Marie-Eve Charron.

L'auteure écrit pour les arts visuels au journal *Le Devoir* et poursuit des études en histoire de l'art. Elle vit à Montréal.
< m_evecharron@hotmail.com >

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

directrice de la publication _ editor: CHANTAL PONTBRIAND coordonateur à l'administration et à la production _ coordinator (administration and production): MARTIN ROBITAILLE adjoints à la rédaction _ assistant editors: JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS
rédacteur correspondant _ contributing editor: STEPHEN WRIGHT collaborateurs _ contributors: JENNIFER ALLEN, MARUSYA BOCIURKIW, MARIE-ÈVE CHARRON, NATHALIE CÔTÉ, CATHERINE GROUT, PETRA HALKES, PAUL LANDON, LORI WAXMAN, ÉLISABETH WETTERWALD, STEPHEN WRIGHT.
réviseur de la maquette _ copy editor: COLETTE TOUGAS promotion, publicité _ promotion, advertising: MONICA GYÖRKÖS comptabilité _ accounting: ISABELLE DUPLESSIS stagiaire _ intern: KÉLINA GOTMAN graphisme _ design: DOMINIQUE MOUSSEAU

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

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

ARCO/Artists Run Centres and Collectives of Ontario > ARCO/Feria de Madrid > Art Gallery of York University > Artcube > B-312
> Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul > Centre d'exposition de Val-d'Or > Charles H. Scott Gallery > Contemporary Art Gallery
> Dazibao > Expression > Festival International du Film sur l'Art > Galerie 101 _ Gallery 101 > Galerie Christiane Chassay
> Galerie Graff > Galerie Lilian Rodriguez > Galerie René Blouin > Galerie Trois Points > Galerie Verticale > Gallery TPW
> Habita Hotel > Josselyne Naef | Art Contemporain > La Centrale > La Filature Inc. > La Galerie d'art d'Ottawa _ The Ottawa
Art Gallery > Leonard and Bina Ellen Art Gallery > Marisa Portelese > Mendel Art Gallery > Musée des beaux-arts de Montréal
_ Montreal Museum of Fine Arts > Musée des beaux-arts du Canada _ National Gallery of Canada > Musée Canadien des
Civilisations _ Canadian Museum of Civilization > Musée régional de Rimouski > Oakville Galleries > Opuca
> Pierre-François Ouellette Art Contemporain > Poirier-Schweitzer > Presentation House Gallery > Skol > Southern Alberta Art
Gallery > Sprüngerin > The Armory Show > The Koffler Gallery > The Power Plant > Witte the With > Yvz

Lisez dans _ Read in PARACHUTE 105 Autofictions 01_02_03 2002

Olivier Asselin et _ and Johanne Lamoureux > Autofictions, Mark Durden > Tracey Emin, Jacinto Lageira > Pep Azur, Olivier Asselin et _ and Chantal Pontbriand > Richard Shusterman, Élisabeth Wetterwald > Erwin Wurm, Ernestine Daubner > Eduardo Kac & Sonya Rapoport, Anne Bénichou > Vera Frenkel, Olivier Asselin et _ and Johanne Lamoureux > Régine Robin
+ Livres et revues _ Books and Magazines

EN kiosque dès maintenant _ On sale now

[www.parachute.ca]