

para-para-

015

VII VIII IX 2004

gratuit _ free

JOHN WATERS, MANSON COPIES DIVINE'S HAIRDO, 1993, TWO CHROMOGENIC PRINTS, 5 x 7" EACH;
PHOTO: COURTESY NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, NEW YORK.

art contemporain contemporary art

Donald Judd

Tate Modern

Londres

5 février - 25 avril

La question des rapports entre l'art contemporain et le design a été abordée par un certain nombre d'œuvres récentes qui semblent témoigner d'un nouvel intérêt des artistes pour la création industrielle.

Pourtant, la plupart de ces œuvres, comme le montre Camille Morineau dans une série d'articles à ce sujet (*Art Press*, n° 293 et n° 287), mettent plutôt en lumière une ambiguïté quant au statut que l'art accorde à l'objet design, à la fois source de plaisir, d'inspiration, de réflexion et, en même temps, réduit à sa seule fonction qui limite sa portée théorique et critique. D'où le secours de l'artiste (ou du musée) qui le sort de sa condition d'utilité pour lui procurer une dimension contemplative.

En visitant la rétrospective de l'œuvre de Donald Judd, on a de même envie de s'interroger sur ses relations au design pour comprendre si elles reposent sur une telle ambiguïté ou si, plus largement, elles ne sont pas plus riches d'enseignement sur la pratique de Judd et sur le design contemporain.

La rétrospective ne présente que des «œuvres d'art» de Judd, exposées chronologiquement à partir des peintures des années 1960 qu'il a conservées, mais qu'il a reniées en 1975 au moment de l'établissement de son premier catalogue raisonné. Ces toiles, de style expressionniste abstrait, sont des monochromes aux textures recherchées, mais sans reliefs, sur lesquels s'inscrivent de grandes formes simples, parfois une seule ligne, qui accentuent la bidimensionnalité de la toile. Puis, on assiste au cheminement de Judd vers la troisième dimension lorsqu'il remplace ces lignes par des objets choisis pour leur simplicité géométrique et la richesse de leur matériau, comme un moule à gâteau en aluminium collé au milieu d'une toile.

Tous les aspects de son travail semblent être abordés : les pièces au sol comme celles destinées à un accrochage mural ; les aciers, les aluminiums de couleur comme les contreplaqués ; toutes les variétés de *Stacks* (« piles ») avec leurs jeux de répétition ou de transparence selon la couleur du plexiglas et du métal utilisés.

Seul le mobilier a été écarté, son existence étant tout de même évoquée par une série de photos montrant les divers lieux aménagés par Judd, à Marfa au Texas et à New York. On y voit, par exemple, au 101 Spring Street à New York, dans l'immeuble qu'il avait acheté en 1968, d'immenses espaces meublés avec une extrême parcimonie (chaque étage de cet immeuble n'était dédié qu'à une seule fonction), où se côtoient des œuvres de Judd, celles d'autres artistes de sa collection de Flavin, de Chamberlain, de Stella, et des meubles qu'il a conçus lui-même pour le lieu ou, encore, des pièces de mobilier historique telles

que des chaises d'Alvar Alto ou de Rietveld. Dans le catalogue qui accompagne l'exposition, Nicholas Serota insiste sur le désir de Judd de créer pour chaque objet un espace qui lui soit propre, en relation avec les autres objets et les déterminations de l'architecture intérieure. Dans ce sens, les préoccupations de Judd sont proches de celles de Brancusi quant à l'aménagement de son atelier, où chaque pièce ne pouvait être regardée qu'en relation avec une autre, manifestant ainsi un espace global. Par ce souci de créer des espaces, on comprend mieux l'intérêt que Judd portait à l'aménagement de son espace intérieur, ainsi que le rôle joué par son mobilier et celui des designers de sa collection. Ces objets relayaient les œuvres dans leur mission de constituer un espace déterminé.

Toutefois, si ces objets contribuaient à réaliser la volonté artistique de Judd, pourquoi ne les considère-t-on pas au même titre que ses œuvres ? À commencer par Judd lui-même qui, comme le souligne Camille Morineau, distingue radicalement les deux registres.

Dans un texte publié en 1986 à Zürich (*Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong, 1991), Judd explique en effet que « la forme et l'échelle d'une œuvre d'art ne peuvent être transposées telles quelles dans les domaines du design et de l'architecture. L'intention qui sous-tend l'œuvre d'art diffère de celle qui régit ces autres domaines qui, eux, doivent être fonctionnels ». Pour illustrer son propos, il prend l'exemple de l'une de ses tentatives anciennes d'utiliser une œuvre, un volume rectangulaire, pour répondre à la commande d'une table à café. « Cela ne fit qu'altérer l'œuvre et donna une mauvaise table, que plus tard j'ai jetée ». Parce que selon lui, la fonctionnalité des meubles détermine une proportion précise qui n'est pas l'idéal recherché par l'artiste dans ses œuvres.

Mais dans la suite de ce texte, Judd revient quelque peu sur cette opposition tranchée, en reconnaissant que des « similitudes apparaissent » forcément. Tout d'abord, d'un point de vue stylistique : « Les diverses préoccupations formelles se révèlent cohérentes. Si on aime les formes simples en art, on ne créera pas des formes compliquées en architecture ». La sobriété des œuvres de Judd se retrouve en effet dans son design. Elle se retrouve d'ailleurs aussi dans un grand nombre d'éléments de mobilier contemporain, comme si la simplicité qui caractérise l'art minimal était devenue aujourd'hui un gage de haute valeur. À cet égard, on peut songer à une photo d'Andreas Gursky (*Prada II*, 1997) qui montre, grâce à la vue d'un présentoir vide de la marque Prada, à quel point l'industrie de luxe emprunte son esthétique au musée et en particulier au minimalisme.

DONALD JUDD, UNTITLED, 1968, ACIER INOXYDABLE ET PLEXIGLAS JAUNE, 10 UNITÉS DE 23 x 101,6 x 78,7 CM. FROELICH COLLECTION, LEINFELDEN ECHTERDINGEN; PHOTO: ARTS © 2004 JUDD FOUNDATION/AUTORISÉ PAR VAGA, NEW YORK/DACS, LONDRES.

Au-delà de ce style épuré, on peut aussi remarquer que Judd accorde la même attention au choix des couleurs et des matériaux pour ses pièces de mobilier que pour ses œuvres. L'exposition de la Tate révèle son goût très concret pour la matière et les qualités physiques. Par exemple, dès 1963, il associe une pièce de bois peinte en vert avec un tube de métal émaillé en jaune. Plus tard, il crée des *Stacks* qui opposent la couleur et le métal, comme celle de 1968 présentée dans l'exposition où les surfaces horizontales sont réalisées en un plexiglas jaune qui irradie l'œuvre de sa lumière. Cet intérêt pour les matériaux se manifeste également dans la réalisation de ses meubles, comme l'indique la précision avec laquelle il décrit ses projets.

Parallèlement à sa principale préoccupation de créer de l'espace avec ses objets, ces points communs entre les œuvres et le mobilier de Judd le rapprochent des problématiques actuelles qui animent certains jeunes designers et artistes. On retrouve le même goût pour les associations inédites de matériaux et de couleur dans le design contemporain, comme dans certaines réalisations des frères

Bouroullec qui concilient ces recherches avec un style aussi minimaliste que celui de Judd. Quant au domaine de la recherche artistique, on peut notamment évoquer Tobias Rehberger et sa réflexion sur la manière dont un objet, déterminé par une forme et un style liés à son époque de création, marque l'espace de son identité. Par exemple, son installation à la Biennale de Venise, *7 Ends of the World* (2003), proposait des lampes en verre de Murano toutes reliées à un système de contrôle global de l'éclairage, reprenant *Outsiderin* et *Arroyo grande* 30.04.02 - 11.08.02 (2002) du Musée national d'art moderne, où les lampes sont reliées à un capteur fixé à l'extérieur du musée. Ces installations montrent combien les objets modifient la perception de l'espace.

La rétrospective de la Tate, par le grand respect qu'elle témoigne aux qualités physiques des œuvres, inscrit Judd en amont de ces créations. > Vanessa Morisset

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

vanessa.morisset@free.fr

Nigel Cooke

Tate Britain | London | February 7 – March 28

Michael Ashcroft

MW Projects | London | March 4–28



MICHAEL ASHCROFT, *JUNGLE MIST*, 2004, OIL ON CANVAS, 82 x 103"; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND MW PROJECTS, LONDON.

Nigel Cooke's and Michael Ashcroft's landscapes in many respects could not be more different – a visual gulf separating Cooke's tough-edged delicacy, where elements are left to breathe in expanses of blank canvas from Ashcroft's bold and dense volubility. But behind the aesthetic differences there appears to be a shared interest in foregrounding fiction – with all its literary, narrative connotations – over observation. And with this comes an interesting repositioning of the viewer.

In Nigel Cooke's post-apocalyptic landscapes, the sky has fallen out and all that is left has sunk to the bottom, a residue lying at the base of the canvas. The air, the sky, the vast void in *Sing the Pumpkin Song* (2003) appears almost like an immense, stained concrete wall, a dirty yellow wash into which circles and rectangles are traced like blocked-up windows. A pink rainbow arches above a green rock, atop of which sits a bleeding rabbit's head. There are half-constructed, half-destroyed, or half-drawn buildings, and another bodiless head – human this time – lies among the shale. And then there is the pumpkin of the title. Having been unsuccessful at warding off the evil forces of destruction, it sits as a fairy-tale signifier indicating that time is up. The pumpkin reappears in *Ghost on the Happy Trail* (2003), juxtaposed with a human eyeball and a mouth, illuminated by a kitschy, quasi-religious shaft of yellow light. A bird sits on a block wall, painted in a style that suggests the tag of some graffiti artist sprung to life. Elsewhere in the burnt-out landscape sits a giant smoking pear, rendered with the same spray-can aesthetic, and a smoking rock, referencing the stoned-out-hippie titles of the paintings.

In *Silva Morosa* (2003) there are the same signs of destruction – burnt-out vehicles and decapitated heads – but this time the huge vacuum of blank canvas has been filled by indestructible vegetation. Through openings in

this dense web of tenacious foliage graffiti can be glimpsed scrawled across a vast wall, while four large holes form the features of a skull. In the final and most spectacular painting, *Mirrors* (2003), darkness has fallen and the canvas is a vast, terrifying expanse of black, at the base of which lies a thin, bleak strip of land. The stones are flecked with bright colours, like Smarties, and this time the discarded head is that of a zebra. Yet in this darkest hour there are signs of resilience or perhaps regrowth, as a pretty pink flower blooms and a bird perches on a tree.

Cooke's paintings are moments of chaos, days of reckoning or, rather, moments just after the chaos has passed, the lull after the storm, or the dip in the narrative. But his presentation is one of order. The landscape has been destroyed and the traces of human presence point the finger of culpability. At Cooke's hand the (Arcadian) landscape genre is put into a similar state of ferment. The identifiable elements combine to make a less lucid whole. The uneasy juxtaposition of techniques, the detailed photo-realist precision, combined with the sketchy graffiti elements, mirror the apparent incompatibility that has brought humankind to wreak such destruction on its surroundings.

By contrast, Michael Ashcroft moves the viewer from an imagined future to an imagined time past. His vast paintings of the jungle are a homage to nature (for which Cooke has already written the epitaph). Ashcroft's works are based upon illustrations found in books and catalogues of the 1970s. Although relatively few (Westerners) have experienced the jungle firsthand, it remains a vivid territory of the imagination. Ashcroft dives right in and engulfs visitors with four large-scale canvases. In one painting, we hover above a river; the banks are dense with vigorous, giant vegetation and unalluring, brown water stretches forth. The overhanging branches cast heavy black shadows



NIGEL COOKE, *SILVA MOROSA*, 2002-03, OIL ON CANVAS, 6 x 8"; PHOTO: COURTESY MODERN ART, LONDON AND ANDREA ROSEN, NEW YORK.

that bleed into the water. It is Coppola's *Apocalypse Now* or Conrad's *Heart of Darkness*, and we are with Marlow, travelling up river to meet Kurtz, the hinterland and its inhabitants are an unseen, unknown, but unquestioned threat. Ashcroft's moment is Conrad's moment; one when "big trees were kings." Another painting offers a glimpse into a clearing, possibly caught from the same boat wending its way upstream. A fierce sun beats down, a shack is dwarfed by oversized branches, and the jungle recedes into a dense dark mass; a truly colonial image of how the other half lives.

The remaining paintings show very different jungles. Shifting away from the pictorial, the foliage becomes almost abstract as Ashcroft creates an approximate experience of the jungle. In the third painting the threat has gone, as the daubs of the delicate foliage create a dappled enclave of light greens and browns. It is an area of unthreatening calm, although the stagnant swampy water remains as unalluring as the muddy river. In the fourth painting, it could be dawn and we are mid-jungle, peering

through the trees. The foliage has taken on a grey tone, bathed in a misty light. There is a stern physicality to the gnarled, twisted trunks in the foreground, but the overall effect is one of a dreamlike wateriness.

Aesthetically and stylistically diverse, the landscapes of Cooke and Ashcroft function as illustrations of the imagination. Their paintings are illustrations informed by other illustrations, as well as firsthand fantasy. They are scenes set for tales to unfurl. In Cooke's apocalyptic visions, the landscape presses up against the picture plane and he and the spectator remain outside. Ashcroft's jungles are more three-dimensional, virtual experience. It seems to be that the difference between the two is one of looking at versus looking in. In both there are signs of life, and in Cooke's case very clear signs of death and yet an absence of actual life. This leaves the stage clear, an open set upon which viewers can spin their own narratives. > Sara Harrison

The author is a free-lance writer.

Ma petite entreprise

Abbaye-saint-André

Centre d'art contemporain de Meymac

6 septembre – 14 décembre 2003

Nous traversons aujourd'hui une période de métamorphose économique qui pourrait bien se solder par la marchandisation totale de l'expérience vécue et où la logique du capital finira par pénétrer littéralement tous les aspects de la vie – de la vie devenue capital. Petit à petit, en Occident, le capitalisme moderne, fondé sur un rapport salarial – conflictuel certes, mais qui, en reconnaissant la séparation des parties contractantes, et en limitant l'obligation du salarié à une prestation de travail déterminé, traçait une frontière entre la sphère du travail et celle de la vie privée – cède la place à un capitalisme d'un nouvel ordre, fondé sur la captation du capital cognitif, créatif et émotif des sujets travailleurs. Or, comment obtenir des «collaborateurs» (selon la terminologie managériale contemporaine) une implication subjective et une identification sans réserve à leur tâche dans le cadre d'un rapport salarial qui est fondé précisément sur l'opposition entre le sujet et l'entreprise? Comme l'observe l'économiste André Gorz, dans *L'Immatériel* (Galilée, 2003), «la subsumption totale de la production de soi par le capital rencontre des limites indépassables aussi longtemps, du moins, que subsiste entre l'individu et l'entreprise, entre la force de travail et le capital, une hétérogénéité qui permet à celle-ci de se retirer du jeu, de se refuser à la mise au travail totale.» Cette hétérogénéité étant encore solidement ancrée dans les mœurs, le capitalisme a un travail de subversion idéologique de longue haleine devant lui, mais en théorie du moins, son objectif est clairement défini: le salariat doit être aboli. «La personne doit devenir pour elle-même une entreprise», poursuit Gorz, elle doit devenir pour elle-même, en tant que force de travail, un capital fixe exigeant d'être continuellement reproduit, modernisé, élargi, valorisé. Aucune contrainte ne doit lui être imposée de l'extérieur, elle doit être son propre producteur, son propre employeur et son propre vendeur, s'obligeant à s'imposer les contraintes nécessaires pour assurer la viabilité et la compétitivité de l'entreprise qu'elle est.» Voilà l'utopie entrepreneuriale: le vrai «collaborateur» est en fait un «entrepreneur», gérant non seulement sa carrière, mais sa vie, son rapport à soi ainsi que son rapport à autrui sur le mode de gestion d'une petite entreprise.

L'art échappe d'autant moins à cette évolution qu'il en constitue à bien des égards le laboratoire, voire le principe de fermentation. La question est de savoir si l'art aujourd'hui peut se donner les moyens de détourner l'esthétique entrepreneuriale simplement en l'imitant (comme l'a fait superbement un artiste comme Iain Baxter quand il a fondé N.E. Thing Co. à Vancouver dans les années 1960 ou encore Philippe Thomas quand, en 1986, il a créé l'entreprise de consultation Les ready-made appartiennent à tout le monde), alors que ce sont les entrepreneurs qui, depuis quelque temps déjà, se sont appropriés des compétences intrinsèques à l'activité artistique (autonomie, créativité, fort degré d'engagement dans l'activité, flexibilité et mobilité non seulement acceptées, mais revendiquées, rémunérations non monétaires, concurrence interindividuelle, exploitation stratégique d'une distribution inégale de cette forme de capital symbolique qu'on appelle «talent»).

L'exposition organisée à l'initiative de Caroline Bissière et de Jean-Paul Blanchet, sous le titre générique «Ma petite entreprise», tombait à pic pour observer cette évolution *in vivo*. Réunissant une vingtaine d'artistes dont la pratique est, au premier ou au deuxième degré, mimétique de cette évolution entrepreneuriale à l'œuvre dans l'économie générale, l'exposition fut conçue comme un salon professionnel, tous les artistes ayant été invités à penser un stand présentant l'ensemble de leur activité professionnelle.

Au fond, il semble y avoir deux raisons pour un artiste d'adopter une stratégie mimétique par rapport à l'économie entrepreneuriale: soit pour mieux pénétrer l'économie symbolique de l'art, pour prospérer dans les espaces-temps propres à l'art; soit pour pénétrer l'économie générale, pour exister en tant qu'entreprise, en se pliant aux contraintes du réel.

Dans la première stratégie, l'artiste entend de coloniser par la fiction un nouveau territoire pour l'art. Ouest Lumière, l'entreprise fictionnelle présidée par Yann Toma, qui a repris la raison sociale de la défunte usine d'électricité de l'ouest parisien, semble exemplaire de la première tendance: avec des organigrammes loufoques et des



«MA PETITE ENTREPRISE» (VUE DE L'EXPOSITION); PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DU CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE MEYMAC.

communiqués en prolifération, l'artiste parodie la structure hiérarchique et l'opacité effective d'une société qui se prétend communicationnelle. Mais, en fin de compte, un tel projet relève clairement et indéniablement de l'art.

Or, l'une des conséquences les plus radicales de la seconde tactique – illustrée de manière exemplaire dans cette exposition par That's Painting Productions – est le faible coefficient de visibilité spécifiquement artistique dégagé par ce type d'«entreprises». That's Painting est le nom de la vraie entreprise de peinture en bâtiment qu'a créée il y a une quinzaine d'années Bernard Brunon – artiste formé dans les années 1970 en France dans la tradition conceptuelle du mouvement Supports-Surfaces avant qu'il ne s'installe à Houston – et qu'il considère et gère, à l'insu de la plupart de ses clients et employés, comme une pratique artistique viable. C'est un art non seulement sans œuvre identifiable (Brunon ne peint pas les maisons de ses clients de manière «artistique»), mais encore sans spectateur, car en l'absence de tout cadre susceptible de ramener son travail vers l'art, on ne le voit pas comme tel – ce qui est une manière de dire que le spectateur est une fonction de l'art, et non l'inverse. En infiltrant ainsi l'économie réelle, l'art peut-il retrouver sa capacité à nuire, qu'il semble avoir perdue dans le seul champ de l'art? En tout cas, de telles entreprises nous obligent à repenser leur dimension artistique non pas en termes des fins visées ou atteintes, mais en termes des moyens déployés. Une petite entreprise artistique comme That's Painting Productions, qui existe en toute indépendance par rapport à l'économie artistique, met en évidence la relation inverse aujourd'hui entre la visibilité artistique et l'efficacité réelle: plus le coefficient de visibilité artistique est élevé, plus l'efficacité est faible, mais plus le coefficient de visibilité proprement artistique est délibérément affaibli, plus son efficacité est forte. > Stephen Wright

L'auteur est critique et correspondant à Paris pour PARACHUTE.

swright@ext.jussieu.fr

C'est arrivé demain

Lyon Biennial September 18 – January 4

In response to the proliferation of contemporary art biennials, this edition of the Lyon Biennial – “C'est arrivé demain” (“It Happened Tomorrow”) – features the regrouped curatorial team, The Dijon Consortium, and three generations of artists who abstain from adhering to specific dogmas or identified art movements. The end result is a complex combination of cheerful consciousness-raising works juxtaposed with gloomy foresights into the current overarching art sensibility. The art becomes hallucinatory material for the senses, and the public must read between the lines in order to grasp the mythological confluence of thoughts pouring in from diverse cultural disciplines.

The installation of works in the exhibition formed a rhythmic odyssey, as the projects created affective *divertimento*, crescendos, syncopated spaces and reflexive pauses. The Biennial flirted with the Heideggerian experiential mode of *being-in-the-world*, in which phenomenological traditions capture precisely the sense of existential immediacy. A state of becoming fit the curators' vision of “C'est arrivé demain,” for this immediacy transcended

contemporary realities as it did not simply exist in the present but rather produced a temporality that was at once historically informed and sensorially engaged.

An in-situ project by Claude Lévêque, *Valstar Barbie* (2003), located at *La Sucrière*, a restored manufacturing warehouse, one of five venues comprising the Lyon Biennial, typified the ambiguous and obscure readings experienced throughout the exhibition. In a large undefined concrete room, strips of billowing pink fabric delineated the walls (as evening gowns do in the twists and turns of a ceremonious valse), while in a glass-contained space – a dilapidated corner office – one could view a single, giant, orange, high-heeled shoe. The stark contrast of pink hues and acid orange elliptically brought forth the infamous story of Klaus Barbie. Better known as the “Butcher of Lyon” for torturing and killing members of the French Resistance during World War II, Barbie was head of the Fourth Section of the Gestapo and protected by American intelligence agents in the postwar period. The underlying narrative is a violent contradiction between sentimental beauty and the horror of broken lives. Noth-



TRISHA DONNELLY, *Rio*, 1999, VIDEO STILL; PHOTO: BLAISE ADILON, COURTESY CASEY KAPLAN, NEW YORK AND GALERIE AIR DE PARIS.

ing is what it seems, as Levesque's pink vision is fractured by the unrelenting pain of knowing what lies beneath the symbolic surface. But one may also choose to let the proposed narrative slip away again, back into its smooth and embellished format.

Emerging on the international scene are Trisha Donnelly and Trenton Doyle Hancock, whose interventions in the Biennial interlaced different worlds with enlightening and looming characters. Hancock's *Flower Bed* (2003) elaborated a fantastic tale that began 50,000 years ago, the time when legends were born. Through myriad texts, drawings and collaged fabrics, visitors were introduced to hybrid black-and-white striped mounds, offspring stemming from the liquid seed of Homerbutas, the Ape Man, sprayed onto sweet smelling flowers. Meanwhile, on the other side of the forest, *The Legend Is in Trouble* (2001) illustrated the vicious attack of hu-

manoids upon the last surviving mound, figured now as a large mountain being gutted. Hancock's fictional worlds may appear farfetched, yet their unfolding of events is somehow deeply rooted within the ongoing struggle between cultural liberation and repressive autocracies.

Donnelly embodies states of cathartic lucidity through the use of pre-recorded performances. Her work re-imagines a 1970s video art practice, with bare simplicity and obsessive effectiveness. In *Rio* (1999), the artist's silhouetted profile was set against an abstract sunset, where she lip-synced American and Brazilian tunes while gesticulating mysterious sign language to indicate the shortest way up a sugar cane mountain. In *Untitled (Jump)* (1999), she appeared and disappeared from the visual frame, while replicating rock divas in trance-like demeanors. So exact is her embodiment of the dynamic poses – extracting the essence of the ecstatic gestures –

that the viewer may, at any time, mimic the varied constellation of given moves. Meanwhile, in *Canadian Rain* (2002), Donnelly enunciated a spell and attempted (again and again) to provoke a downpour in Canada. The reverie of these works, however, was violently interrupted by booming reverberations in the adjacent space. As visitors opened the door to witness the momentous event, they saw nothing but the shell of a desolate room, the setting for Donnelly's site-specific installation *Cannon* (2003). Donnelly's entire proposition, combining three video projections with an adjacent sound piece, conjures up a set of obvious dichotomies – such as presence vs. absence, light vs. darkness, action vs. stillness – but only to better capture fragments of the unmarked (à la Peggy Phelan), the magical and the ultimate dissolution of space and time.

Overall, amongst the array of artists in the exhibition, the curators themselves played a catalytic role. The challenge put forth throughout *C'est arrivé demain* lay in

its attempt to revisit the destabilization of the cognitive matrix, by loosening up once again the pre-conceived notions of temporal and spatial continuity. Catching visitors in sudden, sensorial vortexes, where forms and bodily sensations were juxtaposed, potentially led to the rediscovery of untamable rituals and undisclosed mythologies. The Biennial opened the door to another set of behavioural patterns, unlike those regularly explored in an average daily routine. The Dijon Consortium made a particular effort to re-ignite hallucinogenic fevers, enabling viewers to witness the convoluted stories of contemporary times, and become actors in these and other poignant scenarios. > Gabriel Doucet Donida

The author is a Canadian performance artist and writer currently residing in Florianópolis, Brazil.

anti@colba.net

Ex Argentina

Pasos para huir del trabajo al hacer

«Des pas dans la fuite du travail vers le faire»

Musée Ludwig | Cologne | 6 mars – 16 mai



AZUL BLASEOTTO, CABEZAS (DÉTAIL), HUILE SUR TOILE, 5 x 2 M, 2004; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

Une assemblée grotesque, autour d'une carte. Au centre, Carlos Menem, ex-président d'Argentine. À sa droite, le ministre des Finances Domingo Cavallo, la mécène milliardaire Amalita Fortabat et un autre ex-président, Fernando de la Rúa. À sa gauche, la cohorte d'architectes teintés de vert, le financier aîlé Georges Soros, le designer narcissique Philippe Starck... Ces personnages douteux ont collaboré à l'opération spéculative de Puerto Madero, à Buenos Aires, dans les années 1990, quand l'argent de l'économie mondiale coulait à flots. Azul Blaseotto (Buenos Aires) a peint leur portrait avec une haine exquise. Dans ce tableau, le champagne des architectes se déverse sur la carte de la réserve écologique urbaine où un gratte-ciel s'est posé; on le voit derrière les vitres de la salle avec le paysage et jusqu'à l'horizon que ces gens voudraient dominer. Mais depuis les volets latéraux de cette grande machine picturale néo-expressionniste, d'énormes yeux regardent: ils sont peuplés d'artistes célèbres et de figures anonymes, soucieuses, le front plissé, comme Mafalda en bas à droite de la toile.

Les visages du pouvoir et de l'argent se retrouvent aussi dans une autre salle du Musée Ludwig où se tient l'exposition de groupe «Ex Argentina». La grande chronologie documentée par Bureau d'Études (Paris) retrace l'évolution au cours des années 1990 de trois ensembles de données hétérogènes: l'usage de systèmes de troc et de monnaies alternatives; les coupures draconiennes dans les services publics ainsi que les révoltes qu'elles ont engendrées; et la première grande crise financière de l'économie mondialisée qui a atteint son point culminant avec la chute des bourses américaines et l'insurrection de Buenos Aires. Cette cartographie d'informations, bordée de figures monstrueuses, mélange des courbes ascendantes et descendantes: le taux de change des monnaies asiatiques en 1997-1998, la valeur des actions de World Com, le nombre d'incidents de paiement dans l'Argentine endettée. Sur chaque courbe vacillante, flotte la tête d'un financier ou d'un homme politique (mais les deux ne se distinguent plus: le visage de Bush se superpose à l'inscription «Collapse of Enron»).

Et les regards critiques se rencontrent partout: dans le panneau imagé du Grupo de Arte Callejero (Buenos Aires) qui montre les liens historiques entre des industries majeures – Siemens, Daimler-Benz, Ledesma – et les dictatures argentine et allemande; dans le cycle peint de Jürgen Stollhans (Cologne), une sorte de bande dessinée en toiles bleues, qui relate un scandale bancaire berlinois sous le titre *Die Südamerikanisierung Deutschlands* (1994); dans les textes philosophiques d'Alejandra Riera et de

Fulvia Carnevale, accompagnés par la vidéo d'un enfant jouant sur la frontière entre l'Argentine et la Bolivie; et jusque dans la mise en jeu du musée, qui fut un lieu d'accueil du G8 en 1999. En effet, les *Glücklichen Arbeitslosen* «Chômeurs heureux» (Cologne/Berlin) se sont introduits au musée la veille du vernissage pour tenir un festin autour d'une table comme celle qui avait réuni les leaders; les restes du repas traînent encore, égayés par des têtes de porcs étiquetées de noms d'hommes politiques.

L'espace manque pour décrire toute la recherche initiée par les organisateurs, Alice Creischer et Andreas Siekmann. Un colloque sur «La crise de la représentation en art et politique», marqué par les lectures divergentes d'Ernesto Laclau et Maurizio Lazzarato, fut organisé à Buenos Aires en juillet 2003 à l'institut Goethe; les artistes ont pu confronter leurs conceptions de l'intervention politique à Berlin quatre mois plus tard. De plus, un travail d'entretiens avec le groupe d'investigation militante Colectivo Situaciones (Buenos Aires) a débouché sur l'édition allemande d'un livre sur les *Escraches*, une forme de manifestation publique inventée par l'association H1105 pour dénoncer les complices de la dictature de 1976-1983. Les commissaires Creischer et Siekmann ont également collaboré avec une initiative populaire, le Museo del Puerto à Ingeniero White (aux confins de la Patagonie); avec l'artiste archiviste Eduardo Molinari (Buenos Aires); avec la Bernadette Corporation (New York/Paris); avec des chercheurs de l'université de Lüneburg, pour mettre à jour l'atlas statistique de Gerd Arntz et Otto Neurath (1930); et avec beaucoup d'autres encore (voir www.exargentina.org).

Sous l'intitulé «Des pas dans la fuite du travail vers le faire» (une référence au travail du philosophe marxiste John Holloway, entre autres), il se dégage de cette exposition une enquête collective sur les formes d'auto-organisation et de réappropriation de la vie qui surgissent dans différents lieux du monde à la suite du retrait du capital spéculatif. Rarement a-t-on vu une pensée aussi audacieuse dans un espace d'art contemporain.

Pour aller plus loin, il faudrait reconsidérer l'aspect proprement historique à travers la présentation des archives de l'exposition «Tucumán Arde», issue d'un collectif formé en 1968 par une trentaine d'artistes de Buenos Aires et de Rosario. Leur objectif: documenter les conditions de vie désastreuses dans la province sucrière de Tucumán puis, avec une stratégie visant à contaminer les médias et à déjouer la propagande gouvernementale, en montrer les résultats dans un local syndical contestataire. Il y aurait là un point de départ

pour la généalogie des engagements artistiques actuels. Mais il aurait fallu montrer clairement les modes opératoires du processus, son contexte, ses résultats, ses conséquences politiques et culturelles afin qu'un débat public s'instaure, suivi de nouvelles pratiques. Malgré la publication d'un livre sur le sujet par l'historienne d'art Ana Longoni et l'artiste Graciela Carnevale, ce qu'on voit sur les murs du musée ne sont que des photos lisses, exotiques, anecdotiques: esthétiques dans le sens obsolète du mot. Ainsi, l'approche conservatrice de l'institution semble avoir gagné la lutte et précisément sur le terrain historique qu'elle entend dominer.

Fallait-il organiser l'exposition à Cologne, dans un espace froid et loin des milieux activistes? On connaît la complexité de ce genre de projet et tout ce qu'il ne faut pas

attendre des lieux officiels de représentation. Cependant, ce qui manque à cette exposition remarquable, c'est le savoir-faire des insurrections elles-mêmes, avec leur esthétique vivante, processuelle et audacieuse. Finalement, le projet du groupe Etcetera – un des protagonistes délinquants des *Escraches* – reste paradoxalement à l'esprit: il s'agit de *Gente Armada*, des caricatures photographiques repliables, exposées sur la Place de mai en décembre 2003, lors de la première célébration officielle de la révolte. Il y aurait encore des pas à faire, pour fuir certains travaux forcés... > Brian Holmes

L'auteur est critique d'art et théoricien, membre du comité de rédaction de la revue *Multitudes*, Paris.
brian.holmes@wanadoo.fr

Massimo Guerrera

Porus, et quelques espaces-temps partageables

Galerie Joyce Yahouda | Montréal | 14 février – 27 mars

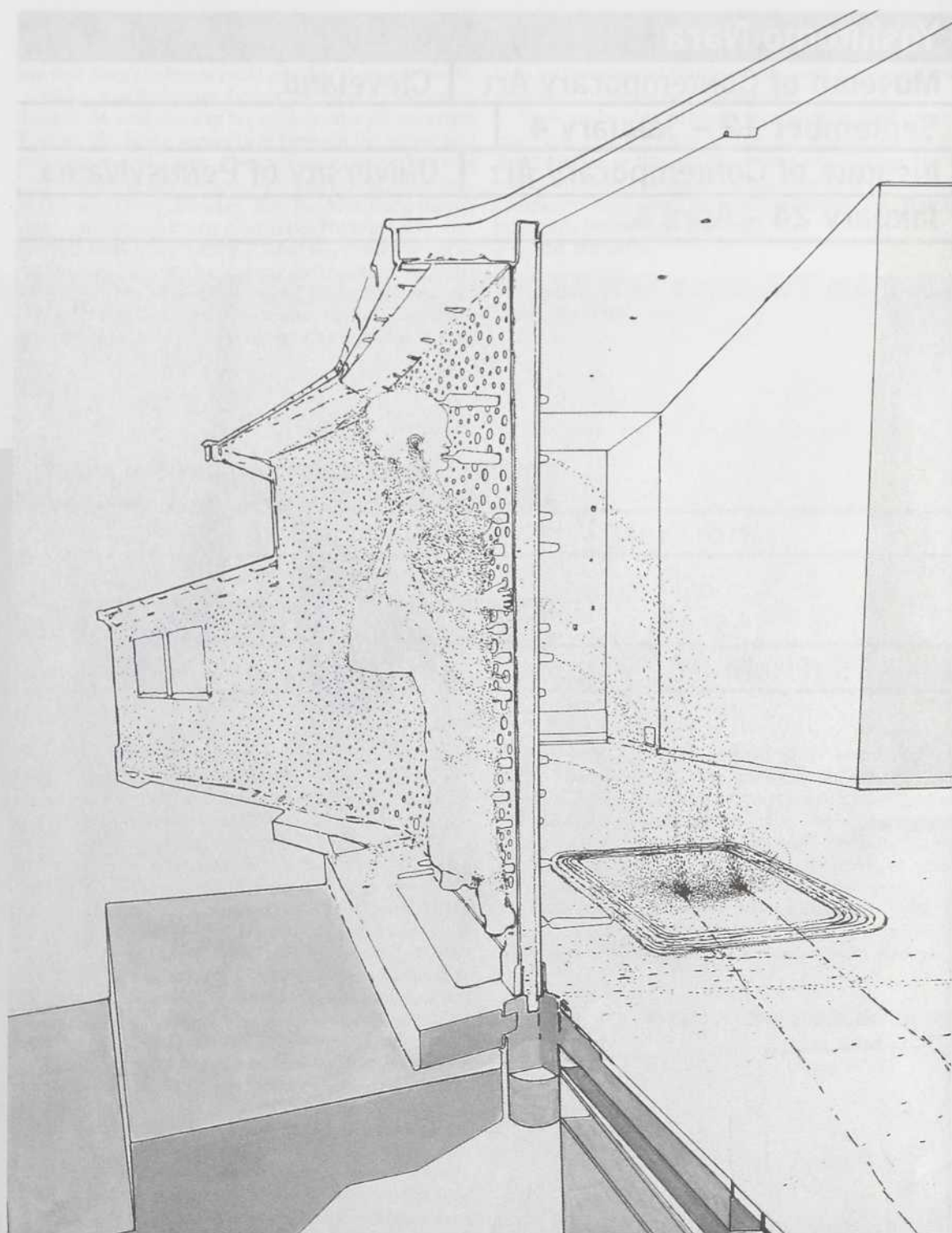
Avec «Porus, et quelques espaces-temps partageables», l'artiste montréalais Massimo Guerrera présente une nouvelle étape de *Porus*, un projet initié en 1999 qui a déjà fait l'objet de plusieurs expositions à Montréal et à Toronto. On retrouve dans ce travail la problématique centrale de l'échange qui traverse l'ensemble de la démarche de l'artiste depuis les premières sorties de *La Cantine* dans les rues de Montréal et la création de la société *Polycio* en 1995, jusqu'aux récentes phases de *Darboral* où l'artiste organise des rencontres, des repas, des fêtes dans l'enceinte muséale. À la différence des autres plates-formes du travail de Guerrera qui se développent dans l'espace urbain ou l'espace muséal, *Porus* explore l'espace domestique de la maison. «J'ai entamé, écrit-il, le projet *Porus* pour mieux comprendre nos ouvertures et dissoudre certaines obstructions inutiles qui se construisent et se forment dans nos *entre-espaces domestiques*». La particularité de *Porus* consiste dans le fait que la facilitation des échanges ne vise plus seulement le corps et ses différentes ouvertures, mais aussi l'espace domestique. En fait, l'artiste a créé le concept de *corps-maison* pour rendre compte d'un constat simple: la demeure, tout comme le corps, a la faculté de pouvoir être fermée ou ouverte, d'être traversée ou d'être étanche. Lieu d'hospitalité et de convivialité, elle peut aussi se refermer sur elle-même, sur cette cellule familiale et sa «possession jalouse du bonheur» que haïssait déjà le Gide des *Nourritures terrestres*. À partir de là, *Porus* vise la décripation des relations entre le soi et l'autre, entre le chez-moi et le chez eux.

L'artiste parvient à ses fins en installant chez des personnes, amis ou inconnus, des *kiosques domestiques*, des sculptures en forme de meuble offrant des fonctions multiples: tiroirs, sièges, plateaux garnis de différents objets et dessins. Massimo Guerrera encourage les hôtes à utiliser à leur guise leur *kiosque domestique*. Ils peuvent l'installer dans la pièce de leur choix, le doter de nouveaux objets, ou même s'en débarrasser – à l'instar de cet ami qui a déposé son *kiosque* dans un magasin d'objets d'occasion où il a été vendu quelques jours plus tard. La seule condition exigée par l'artiste est que les hôtes lui ouvrent de temps à autre leur porte pour *échanger* des paroles, des impressions, des objets selon des modalités différentes et sans programme imposé. Ces rencontres peuvent prendre la forme d'un repas, d'une discussion ou d'une performance à laquelle tous participent. D'une visite à l'autre, d'une maison à l'autre, les objets se transforment. Les photographies prises au cours des visites permettent de suivre le destin des sculptures, des dessins qui passent de main en main, de foyer en foyer et qui ne cessent d'être retravaillés par l'artiste. Les sculptures en céramique, qui se présentent pour la plupart sous forme d'empreinte moulée à partir du corps (aisselle, menton...), sont augmentées de nouvelles protubérances en silicone ou en cire répondant à de nouveaux usages apparus au gré des visites. D'autres objets semblent évoluer de manière quasi organique comme *Cosmologie*, une couronne synthétique faite à partir de fils de cuivre et de grains de raisins, portée par certains hôtes, et qui, depuis sa création en 2000, ne cesse de s'enrichir de nouvelles extensions au point d'atteindre aujourd'hui une taille démesurée. Entre ces pérégrinations, les expositions *Porus*, loin d'être l'aboutissement d'un processus, se présentent comme des *pauses*, des moments où les objets s'arrêtent avant d'être remis en circulation. Le concept d'inachèvement, cher à la modernité esthétique qui en a fait un absolu, n'est pas ici de mise puisque les dessins, dont certains sont à peine esquissés et d'autres en chantier depuis plus de trois ans, sont les stades provisoires d'un processus continu.

Mais l'intérêt de cette nouvelle exposition *Porus* vient du fait qu'elle met en évidence l'importance des objets – de leur production et de leur diffusion – par rapport à la dimension relationnelle à laquelle on tend trop souvent à réduire le travail de Guerrera. En effet, si la démonstration devait encore en être faite, il semble évident que les objets ne sont ici ni la *trace* ou le *reste* de la relation, ou à l'inverse, ni le simple *prétexte* à la rencontre ou à l'action. Si les objets étaient seulement là pour témoigner que quelque chose *a eu lieu* ou permettre que quelque chose *ait lieu*, ils se retrouveraient immanquablement dans une position ancillaire. Or, l'intérêt de l'exposition «Porus et quelques espaces-temps partageables» est de démontrer que les objets ne viennent ni en amont ni en aval de la relation, mais qu'ils *sont*, intrinsèquement, la relation. On se trouve en fait devant un jeu de circularité dans lequel les objets modalisent les liens interpersonnels en suggérant telle ou telle attitude, tel ou tel rapprochement entre les personnes, et où en retour ils se trouvent modelés et transformés par cette activité relationnelle. Cette dialectique apparaît clairement avec les *dessins-napperons* qui circulent de maison en maison, de table en table, accumulant les taches de nourriture et de boisson, les marques de verres et d'assiettes que l'artiste retravaille à l'encre et au dessin avant de les remettre en circulation, puis de les retravailler à nouveau en les marouflant ou les reproduisant dans des peintures ou des dessins grand format. Sur certains *dessins-napperons* épinglés au mur les uns sur les autres, on peut lire le nom des personnes qui les ont utilisés. La transparence du papier permet de lire le nom des autres utilisateurs: Gennaro se superpose à Carl, Maryse se superpose à Gennaro... L'objet devient un palimpseste qui enregistre les étapes successives des échanges tout en les provoquant. Certains objets sont également la matérialisation de la *pâte-parole* avec laquelle Guerrera travaille depuis des années, comme cet étrange animal hybride à la gueule menaçante, *L'animal de mon frère* (en cours depuis 2001), créé pour faire vivre le souvenir d'enfance d'un ami au moment même



ÈVE CADIEUX, É. E., RUE RACHEL EST, MONTRÉAL, 2000., DE LA SÉRIE «AVANT L'HEURE: LES ATELIERS», IMPRESSION NUMÉRIQUE AU JET D'ENCRE SUR PAPIER PHOTOGRAPHIQUE (SOURCE: TIRAGE ARGENTIQUE SOLARISÉ), 152 x 122 CM; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.



MASSIMO GUERRERA, RESPONSABLE DE L'ÉTANCHÉITÉ (PORUS) (DÉTAIL), EN COURS DEPUIS 2000, ENCRE, CRAYON, ACRYLIQUE POLYMÈRE ET PAPIER CHIFFON MAROUFLÉ SUR FEUILLE DE GYPSE, 122 x 106 cm; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE JOYCE YAHODA, MONTRÉAL.

où ce récit prenait forme et enrichi, depuis, à chaque nouvelle rencontre. Ces quelques exemples nous montrent qu'il serait ridicule de chercher qui, de l'objet ou de la relation, a préséance sur l'autre, tellement les deux sont inextricablement liés. Cela ne signifie pas pour autant que l'objet perd son sens s'il est détaché du contexte des relations instaurées dans le cadre de *Porus*. L'exposition de la Galerie Joyce Yahouda met en évidence, comme peut-être jamais auparavant, la force, et disons-le, la qualité plastique des sculptures, des photographies et surtout des dessins de Guerrera. Les moments forts de l'exposition sont constitués par les dessins et peintures de grand format *Pour l'instant, voir à travers les feuilles* (2002-2004), *Projection (d') intérieur* (2002-2004) ou encore *Responsable de l'étanchéité (Porus)* (en cours depuis 2000). Ce dernier dessin, dont le traitement fond-forme n'est pas sans évoquer la peinture du Quattrocento, incarne parfaitement l'esprit de *Porus* puisque non seulement il est marouflé sur un panneau de gypse, identique à ceux utilisés pour construire les cloisons intérieures des maisons, mais surtout par son thème iconographique qui représente un personnage, que l'on suppose être l'artiste, qui pénètre l'intérieur d'une maison en se liquéfiant à travers les porosités du mur. Ce dessin fonctionne également comme un subtil clin d'œil à l'actualité politique : sur l'un des murs intérieurs de la maison on y voit une carte de l'Amérique envahie par une forme réticulaire qui nous rappelle que l'étanchéité domestique n'est pas sans rapport avec l'étanchéité nationale et que, quoi qu'on fasse, *Notre pays est une passoire (Porus)* (2001-2002) selon le titre d'une autre œuvre de l'exposition. > Jean-Philippe Uzel

L'auteur est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.

uzel.jean-philippe@uqam.ca

La Disparition

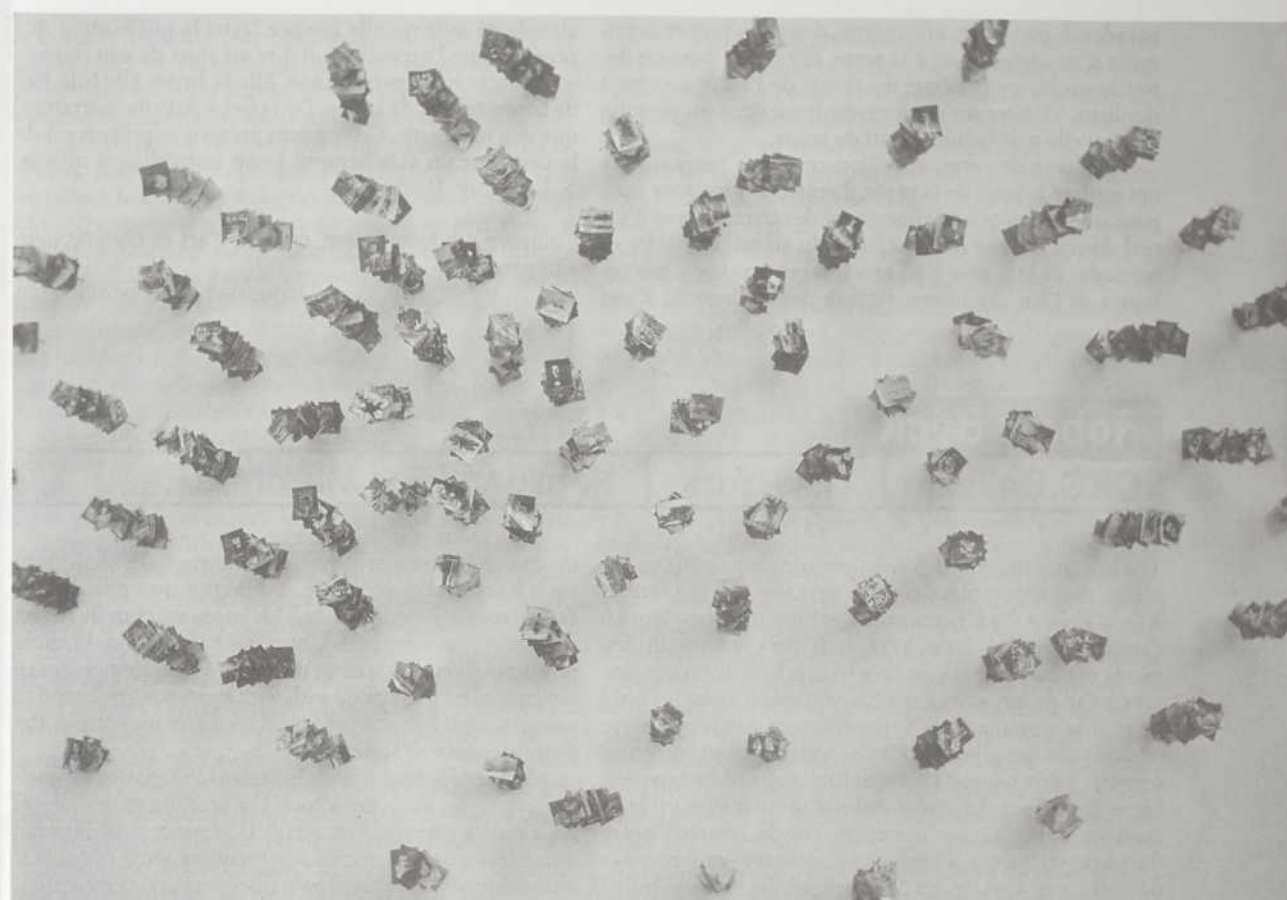
Centre vu	L'Œil de Poisson	Engramme
Bande Vidéo	Rouge	Galerie de l'École des arts visuels
de l'Université Laval	Québec	16 janvier – 15 février

C'est dans le cadre de la Biennale internationale de la photographie et des arts visuels de Liège qu'est né le projet «La Disparition». Née de la collaboration du centre Les Chiroux de Liège, du centre d'art contemporain Zamek Ujazdowski de Varsovie et du centre vu de Québec, l'exposition fut tout d'abord inaugurée dans le cadre de la Biennale pour faire par la suite l'objet d'un itinéraire en Pologne (Varsovie) et au Québec (Québec).

À Québec, «La Disparition» convoquait plus de sept lieux de diffusion. Par-delà le caractère événementiel et l'impact de cette suite d'expositions dans la ville, on s'interrogera sur le thème. Traiter de la disparition, dans le contexte d'une mise en vue des tendances les plus actuelles en photographie, relève-t-il du truisme ou de l'audace? Oui, bien sûr et encore : la mémoire, la trace, le statut ambigu de la représentation photographique... L'essai inaugurant le catalogue de l'événement porte le titre : *Ce qui a été*. Encore Barthes. Mais peut-on vraiment l'oublier?

Si, comme nous le rappellent les organisateurs, la *disparition* constitue un des thèmes fondamentaux de l'histoire de la photographie et du discours théorique qui l'accompagne, que signifie ce retour aux sources? S'agirait-il de revisiter les fondements mêmes d'un médium dont les limites sont mises en question par les développements de nouveaux modes d'inscription de l'image? Ou encore, l'événement mettrait-il en lumière l'intérêt actuel d'un thème touchant plus largement notre condition humaine et dont la photographie prétend renouveler l'exploration? Et s'il s'agissait, pour l'artiste, et comme le proposait récemment Jean-Louis Déotte (*L'époque de la disparition esthétique et politique*, L'Harmattan, 2000), de résister, dans une position éthique, à l'effacement des traces?

On percevra certes, au fil de cet événement, des approches fort diversifiées et des disparités culturelles. On notera des modes de présentation parfois étonnants chez certains créateurs de l'Europe de l'Est (attachement



PATRICK ALTMAN, LES TABLEAUX, PHOTOGRAPHIES COULEUR SUR TIGE DE BOIS, 300 x 1000 x 20 cm; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

anachronique au passe-partout et à la signature apparente) et des inégalités chez les artistes de la relève. La force de l'événement et de la majorité des productions qui y furent présentées dépassent toutefois largement ces hiatus. Ce qui frappe, d'entrée de jeu, c'est la pertinence têtue du thème, sa possibilité de demeurer, encore aujourd'hui, une source d'étonnement. Avouons à cet égard que la participation québécoise se distingue avantageusement.

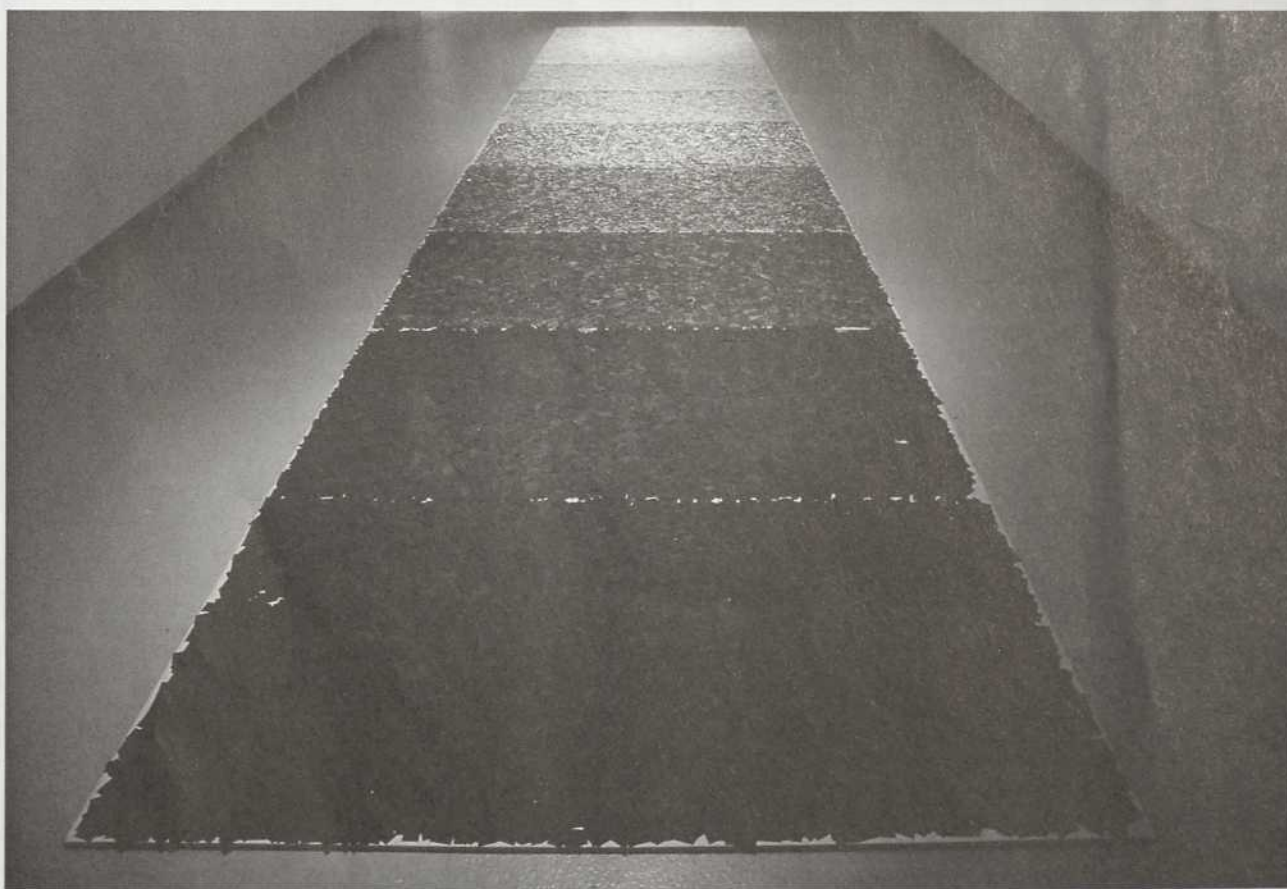
Dans un court texte publié dans le catalogue de l'événement, Jocelyne Allouche souligne avec justesse que la disparition ne se constitue pas du simple constat d'un retrait des êtres et des choses. Il s'agirait plutôt d'un *sentiment*, celui d'un silence sans traces. Il s'agit aussi d'une *conscience*, celle d'une perte immanente. Entre l'ombre et la consistance, les images monumentales et obscures de l'artiste révèlent «rien de plus qu'une inquiétude». Or, il semble que les œuvres qui auront attiré notre attention touchent justement à ce *sentiment*, lié au silence ou à l'oubli, et au doute qui les accompagne.

Il faudra tout d'abord souligner à cet égard l'œuvre que Roberto Pellegrinuzzi a réalisée pour cette exposition de Québec, et qui se distingue de ce qui fut initialement présenté à Liège et à Varsovie. Près du sol, une multitude d'images minuscules s'accumulent de manière apparemment désordonnée, tels des essais rejetés. Ce sont des images de famille, de soi, du réseau des autres. Une proposition marquée par le caractère explicitement autobiographique de son contenu. Tout se conjugue étonnamment au *je*. Placées une à une, les images sont regroupées dans des zones aux teintes diverses de gris, un arrangement graduel qui évoque la bande-test et, telle une métaphore, la puissance révélatrice et destructrice de la lumière. Les images sont placées une à une avec une minutie qui rappelle quant à elle, dans la manière, le geste, la mise en place, les paysages-cibles d'il y a quelques années. On constate que des images similaires se retrouvent d'une

zone à l'autre, en teintes ou en formats différents. Et, il revient, lui, l'auteur, le sujet, parfois l'objet de ces moments, alors que l'anonymat marquait de manière insistante les personnages, plutôt les corps, figurés dans ses dernières œuvres. Une accumulation, mais aussi des redondances, comme pour faire fi de la linéarité temporelle. Comme pour multiplier les points de vue et déjouer de la sorte l'espace-temps.

L'autobiographique est aussi au rendez-vous dans l'une des productions les plus intéressantes de l'événement : les œuvres de l'artiste polonaise Natalia LL. Dans l'espace américain du centre vu, une série de portraits noir et blanc, comme autant d'arrêts sur image issus d'un film surréaliste. On pense à Buñuel. En fait, le portrait androgyne se révèle peu à peu être celui d'une femme. Il s'agit plus précisément d'autoportraits. L'artiste, qui par le passé se photographiait dans des poses suggestives affirmant son pouvoir de séduction, parle aujourd'hui du temps, celui qui altère son visage et sa peau. Non pas tout le corps, juste ce visage qui la nomme. L'image semble se consumer, le négatif ou l'émulsion brûle. Rien d'ostentatoire pourtant. Juste ce seuil entre le constat simple et l'horreur. La tentative d'interroger un visage, le sien, qui, malgré sa fugacité essentielle, affirme avec certitude la laideur atteinte et devant laquelle fuit l'image de soi.

Chez Ève Cadieux, tout est sur le seuil. Voiler ou dévoiler. Une pudeur constante : elle pointe, mais retient tout à la fois. Sous l'apparence de daguerréotypes grands formats, une série noir et blanc de portraits d'atelier présente les lieux de vie d'une sélection d'amis artistes dont elle biffe les visages par solarisation. Elle cherche ici à retenir leur souvenir, mais, paradoxalement, protège du même souffle leur identité. Anonymes, ils ne sont jamais quelconques et n'acquiescent jamais un simple statut générique. Ils agissent plutôt telles des présences désincarnées. Mais pourquoi cet anonymat? Peut-être parce qu'en fait ce ne sont pas eux, les objets de ce regard



ROBERTO PELLEGRINUZZI, ÉLÉMENTS POUR UN SABLIER, INSTALLATION, 2004; PHOTO REPRODUITE AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE.

paradoxal, mais bien elle-même, dans son propre sentiment d'inquiétude face à la perte. Elle opère donc un détournement, un passage, du visage de l'autre à l'esprit des lieux. Habiter ces espaces résiderait dans un presque rien qu'elle tente ultimement de saisir.

Si au sein de cette exposition certaines propositions ont exploré le seuil de la perte, d'autres auront donc opté pour une résistance à l'effacement des traces, traces d'un réel dont s'impose la conscience du statut provisoire et nomade. Et l'on pense ici aux images animées, numériques, de Charles Guilbert, suite de dessins fugaces, d'une

simplicité telle qu'elle fascine. Dans la publication qui accompagne l'exposition, il dira au sujet de son œuvre: «L'histoire n'est pas à suivre. Elle se brise. Elle fuit. Pas de contexte. Pas de cause. De l'effet.» Aucune narration, que des moments. Comme un présent se préservant de la perte par un attachement à son immédiateté infinie. > LISANNE Nadeau

L'auteure est historienne, critique d'art et commissaire indépendante.

fcousineau@ccapcable.com

Robert Beck

CRG Gallery | New York | February 5 – March 20

The ongoing American political debate about gun control versus the constitutional right to bear arms plays a central role in Robert Beck's conceptual exhibition "New Work." Comprised of only six objects, each work is radically disparate in material and context – so much so that when one enters the gallery space, Beck's exhibition initially could be read as a group show by six different artists operating under a similar premise. Photography, sculpture, found objects, painting and charcoal drawing are juxtaposed, incurring a sense of visual dislocation that stirs up both intimate and aggressive emotions. The decision to display the pieces without wall texts encourages viewers to perceive the exhibit as a whole, and to consider the relationship of objects to one other rather than simply in themselves, promoting a contemplation of the context produced by the metonymy of their construction.

Viewers first encounter the stainless steel found object *Untitled* (2004) – a public bathroom stall partition displaying graffiti and its erasure by different coats of paint, obscenities asserted then censored – and are confronted by the subversive underworld of aggression and sublimated sexual and political frustration. The architectural fragment *Wall Ceiling* ("Bless This House...") (2004) features an insulated wall, standing upright (but inverted), with the presumed ceiling positioned at a right angle near the floor. An ornately framed poem, a memento of American kitsch, hangs upside down on the wall and reads "Bless this house/Oh Lord we pray/Make it safe/By night and day." As if blown apart by tornado or hurricane, the shamble of a structure resembles the remnant of war-torn landscape, a sight so familiar that viewers may be all but anaesthetized. An image of Jesus Christ, *Screen Memory* (*Mother's Room*) (2003), rendered in black-and-white photography, appears ghostly as it looms behind delicate drapes partially opened. It hangs with the prominence of a crucifix on the gallery's end wall. By utilizing mainstream techniques of postmodernism such as reframing and defamiliarization, Beck's domestic artifacts operate more as a pastiche of the home, items eerily void of history and memory for which no recognition genuinely resonates.

By contrast, the work *Glove Skinning* (*Bruised*) (*The Modern Man's Guide to Life*) by Denise Boyles, Alan Rose, and Alan Wellikoff (2003), which appropriates and magnifies a page from a "how to" manual demonstrating the skinning of a rabbit, can be construed as pro-gun. The supposed authenticity of the drawing amplifies the deeply-rooted tradition in right-wing American culture to hunt, which remains a cornerstone of the NRA argument (though a majority of arms sold at gun shows are inappropriate for hunting). Yet in the middle of the gallery, functioning like a traffic island that guides viewers in one direction or the other and serves as the locus or nexus from which meaning endlessly recycles its "play" of sign and signifier, sits Beck's sculpture *01/25/04-Shots No. 12, 13, 14* (*Daly Over/Under at Close Range with .12 Gauge "Punkin' Ball" Slug*) (2004). Three buckets similar to containers used for spackle or other construction material have been filled with mortician's wax, also referred to as wound filler. Beck shot a "punkin' ball" slug (a shell with a ball of gunpowder

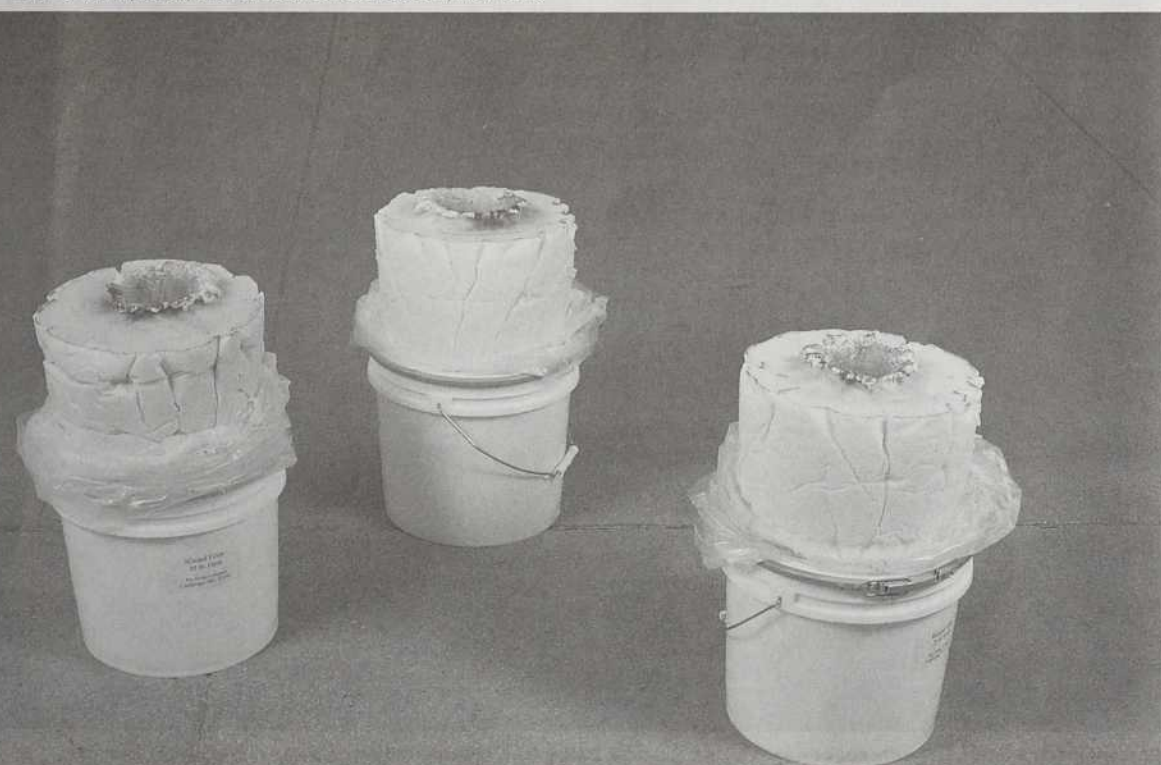
on the end, very different from the shotgun shell) into each bucket at close range. While the shotgun shell is scattershot, the "punkin' ball" is more exact in its mark, producing cavernous, frightening holes in the buckets of wound filler. Wounding the wound filler demonstrates the irony and poignancy with which visitors are forced to witness, with a degree of acceptance and ineptitude, the omnipresence of violence.

Meaning in Beck's work is derived associatively – each piece operates like a Rorschach blot sending the viewer off on a journey of self-discovery. This process of internal awareness ideally instigates a subsequent sense of political enlightenment. Hence viewers become another element of the exhibition, questioning their relationship not only to the pieces but to culture as well. Beck challenges the willingness to look for relationships and, more importantly, to take responsibility for the ways in which individuals unknowingly become complicit in culture's (re)production of violence. Aggressive and intimate responses alternate: as violence is witnessed, the need for security increases, as well as the urge for retaliation, eliciting angry instincts which in turn surrender one to the longing for home and protection. Caught in a spiral of polarized reactions, the viewer is provoked to identify with terrorist impulses. Along with this identification, otherwise submerged in a kind of collective cultural conditioning of its denial, channeled almost exclusively through expressions of mourning and mystification, a nostalgia for an "original" America, now marred and lost, is born. The diptych *Untitled* (*"After-image"*) (2004) underscores this idea. One half depicts the American flag represented in green and a canary yellow to substitute for the red, white and blue of this national icon. The other half is left blank, save for a small sticker in the lower right-hand corner that states "Made in the USA." Emptiness and futility replace patriotic pride.

Although Beck claims in interviews to take a non-partisan stance on gun control, opting for portrayal rather than advocacy as his primary artistic motive, clearly he is invested in the topic. Through the various media he uses he attempts to propose yet refuses to conclude. He presents, ostensibly, without comment. Once Beck steps toward a definitive statement he just as definitively backs off, constantly throwing in twists to defeat a cohesive sense of message. The thread the viewer must construct to connect Beck's meaning in a dot-to-dot fashion is tenuous at best, but is it this very fragility, and sense of confused groping toward comprehension of self and culture, that Beck actually intends? The portrayal of this fragility is one that is potent in its potential to incite questioning and disturb platitudinal presuppositions. The fragmentation of the transcendental American trinity of God, Country and Home as a presumed unity appears to be precisely what Beck wants to represent as now existing only through the evidence of its decomposition. > Tory Dent

The author has published *What Silence Equals* (1993) and *HIV, Mon Amour* (1999) and writes art reviews for various publications.

ROBERT BECK, 01/25/04-Shots No. 12, 13, 14 (*Daly Over/Under at Close Range with .12 Gauge "Punkin' Ball" Slug*), 2004, wound filler, plastic, metal, paper; PHOTO: COURTESY CRG GALLERY, NEW YORK.



para-para-

Yoshitomo Nara

Museum of Contemporary Art | Cleveland

September 12 – January 4

Institute of Contemporary Art | University of Pennsylvania

January 24 – April 4



YOSHITOMO NARA, *Too Young to Die*, 2001, ACRYLIC ON COTTON, MOUNTED ON PLASTIC, 70" DIAM.; PHOTO: COURTESY THE ARTIST, TOMIO KOYAMA GALLERY, TOKYO AND THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART CLEVELAND.

When Jean-Jacques Rousseau wrote *Emile*, his despairingly weighty eighteenth-century tome on the education and rearing of children, the aim was to describe the moral and disciplinary possibilities of childhood. Yet for Rousseau, childhood itself remained unknowable. Moreover, the child became inaccessible but through a fictional ideal of unspoiled goodness. The children in Yoshitomo Nara's paintings, drawings and sculptures are equally inaccessible, but not for the same reasons. Nara produces work that actively erases the imagination of innocence associated with childhood, giving his characters their own (adult-like) subjectivities that they alone seem to wield. His paintings of softly rendered Asian girls are unrelenting and aggressive, affecting equal parts defiance and ambivalence in ways that are more than a little disconcerting. With a growing celebrity, Nara's subjects are reproduced in everything from postcards and t-shirts to yo-yos and ashtrays. These reproductions, however, fail to convey the impact of his large-scale satellite dish paintings arranged to capture the gaze at eye level. When made life-size, these presumably benign subjects overwhelm their viewer, turning a gaze into an uncomfortable gawk, like the uneasiness one feels when caught in a stare on the subway. Besides refusing most everything else, they seem especially resistant to cheap theorizing (is this work about the novel forms of evil children can embody, ferreted Freudian urges, or actualized little Lacanian objects?). To this, Nara and his brood say, "fuck off."

And "fuck" seems to be the operative word, like a punk rock motif. In particular, a number of small, unstylized sketches are interesting in the way Nara seems to be manically working out his thoughts. *4 Drawings* (2003) depicts little men and dogs in the throes of artistic angst accompanied by the phrases, "Fuckin' pushing paint," "Fuckin' politics" and "I'm a painter." Included in his *97 Drawings from the Book, Who Snatched the Babies*

(2001-02), which consists of drawings displayed salon-style mounted to the wall with masking tape, is *Untitled* (2003). *Untitled* has special morbid appeal as Nara shows a drowsy child in a sleeping cap, sliding down a snowy hillside in a miniature toboggan, with a faint streak of red following behind. Another sketch in *97 Drawings* is *Untitled* (2002), a more technically drawn subject on lined paper shown contemplatively smoking with words surrounding the cloud of smoke, "Kind of sucks not having money, but kinda cool to choose a dream!" In *15 Drawings* (2003) is the drawing *Crap*, which shows a close up dispirited little face with the word "crap" written in a heavy font, looming above. A small drawing that feels directed at any audience that dares to take it on is *Good People* (2003) in which a little blonde Japanese boy barks, "Fuck you!" Compared to the countless sketches in the show, Nara's paintings seems much more precise and tightly rendered. In *Slight Fever* (2001), a girl stands off-center with a cut on her arm, giving a sideways glance that remains unclear if she is making a nonverbal appeal for help or is simply saying "Get lost." Equally ambiguous is *Long Sleeves a Go-Go* (2001), depicting a girl with exaggeratedly long arms, swinging widely in a kind of fight dance. *Too Young to Die* (2001) is the only painting in the exhibit without a white background; instead, a little girl glares up as she defiantly takes a drag from her cigarette in a soothing sea of aqua blue. The painting that is unequaled in the way it conveys foreboding is *Knife Behind Back* (2000) in which Nara reveals a wide-faced girl in a red dress, captured in a chubby sneer while one arm disappears behind her back. Of the many sculptures in the show, the masks are particularly odd. On a large wall, several disembodied, oversized heads appear, including *Amuro Girl* (1997) with her expansive forehead and penetrating gaze reminiscent of the traditional heroine of an Akira Kurosawa film (think of the car-

toon version of *Rashomon*). In moving from paintings to three-dimensional work, it is impossible to fight the anxiety that Nara's subjects could possibly share our world.

Nara's popularity over the last several years has something to do with the way his work creates an uncertain tension, like being somewhere between the giving and receiving end of a joke. The catalogue (MOCA/Perceval Press, 2003) is compelling, with essays and reflections by Deborah Harry (Blondie), Billy Joe Armstrong (Green Day), and Leonard Nimoy (Star Trek). There are also great excerpts from Nara's diary ("Time is a game the clicks coolly away. How am I to portray the results of my forty-three years here? How embarrassing!") A sophisticated read of Nara's work by the show's curator, Kristin Chambers, as well as photos of objects that fans have made for Nara

accompany the regular assortment of Nara's paintings and drawings. The catalogue feels more like a scrapbook than an inventory of Nara's work — each time one flips through it there are new discoveries.

Nara pushes his subjects past the standard comic trope into a darker place. Unlike the languid figures of Barry McGee or the pop excess of Keith Haring, Nara works through a sense of anticipation and a sense of complicity. Nara offers us something more, something intangible but nevertheless haunting.

> Todd Meyers

The author studies anthropology at Johns Hopkins University in Baltimore.

John Waters: Change of Life

New Museum of Contemporary Art | New York

February 17 – April 15

Diane Arbus: Family Albums

Grey Art Gallery | New York | January 13 – March 27

The exhibitions of photographs and films in "Diane Arbus: Family Albums" and "John Waters: Change of Life" describe worldviews that pluck the idea of family out of the current rhetorical frame of "family values," resituating it in parallel frames whose boundaries are stretched into unforeseeable shapes. In this way they afford glimpses into worlds, both real and fictional, that underscore and inscribe groups defined by an intimacy that joins within it both the violence and all-consuming love endemic to "family," minus the rigid morality that would confine "family" to a legally and religiously binding, sexually consummated commitment between a man and a woman that usually results in children. Arbus does so by upending stereotypes of mother and father, partner and child, while Waters draws on an alternative "family" as the base from which to develop his artistic practice.

"Diane Arbus: Family Albums" takes its premise from a letter written in 1968 by Arbus to Peter Crookston, deputy editor for London's *Sunday Times Magazine*, announcing a project whose working title was "Family Album." Referenced in the catalogue that accompanies the show, Arbus expresses a "sweet lust for things I want in it...Like picking flowers. Or Noah's ark. I can hardly bear to leave any animal out." The photographs for the never-published album were primarily commissioned by magazines and private clients: "Mothers," "Fathers," "Children" and "Partners" held together by a variety of bonds were to be the subject. These bonds describe intimacy and estrangement, resemblance and incongruity, belonging and exclusion: in other words, the tension between sentimental expectations of what is supposed to be and the debacle of what usually is.

In Arbus' album, family becomes a *how*, not a *what*. It's the way in which silent film stars Dorothy and Lillian Gish collapse, or disintegrate, into each other before Arbus' camera on a cold snowy day in a park in 1964. The genetic resemblance is stamped on their finely lined kewpie doll faces: the tale of their overpowering familial intimacy is spelled out in the undulating folds of their fur coats, whose beginnings and ends remains a puzzle. Snug in these folds, the two sisters take on the appearance of Siamese twins.

It's the family resemblance assumed by a group of unkempt first-wave feminists posing for Arbus in 1969. They stand and sit in a dishevelled and bohemian room lit with a full frontal flash, reminiscent of Jacob Riis' turn-of-the-century photographs of residents transfixed in their abjectly over-crowded New York tenements. Arbus' subjects pose against a background in which art prints are haphazardly tacked onto the walls; underwear hangs ungainly from a lamp, and on an occasional table in the foreground lies a dog-eared copy of Edgar Snow's 1938 *Red Star Over China*. One woman smokes; bare, pudgy knees are exposed by an indifferent floral print dress. Their sloppy clothing and grooming, along with an absence of men, implicitly asserts a radicalized relationship to patriarchy, equally distancing them from the conventionalized roles of wife and mother. By virtue of their placement in the grouping "Mothers," however, the exhibition includes the feminist refusal of patriarchy in family.

And "family" is also how Madalyn Murray, a psychiatric social worker and lawyer, filed a complaint on behalf of her son, winning a 1963 Supreme Court victory in Baltimore that brought an end to compulsory school prayer. The image of mother is split open with the inclusion of a photograph of Blaze Starr. Normally, photographs of the "Hottest Blaze in Burlesque" showed her provocatively draped over a prop on stage, in front of a curtain. Arbus' decisions to photograph Starr at home transposes the vamp from the seedy confines of the strip club into the immaculate, brightly lit space of her domestic interior. Contrast Starr to a 1963 portrait of Norman Mailer, part of the "Fathers" series, where Arbus chose "father figures" whose positions originated from authority and public presence. Mailer, here in a three-piece suit, is a public figure giving the camera a groggy come-hither look from the confines of a wingback chair, his arms and legs akimbo, his crotch prominently on display.

While John Waters did not set out make his body of work a "family album," the cross-cutting between his early films and his later photographic work describe the evolution of a practice grounded in the activities of a "family." How that notion evolves over the trajectory of Waters' career describes his rise into celebrity, and renegotiates the borders that lock the notion of family into the private or domestic space, when members of Waters' "family" as well as Waters himself expand into the public sphere of celebrity. While Waters is gay, nevertheless "gay"

is not a sufficiently polymorphous descriptive to cover all the nuances, excesses and transgressions of Water's perpetually evolving family, whose definition is only restrained by the imaginations and desires of its members.

The exhibition features the first public showing of Waters' first three "no budget" films beginning with *Hag in a Black Leather Jacket* (1964), an 8mm black-and-white film. The movie progresses through a series of disjointed scenes. A marriage takes place between a white woman and a black man in a ceremony presided over by a Klansman. A wedding cake is thrown onto the top of a car, where the wedding party eats it. A woman with teased hair is dressed in the American flag. A man wears an outsized pearl choker and a black cocktail dress. The Klansman sits on the hood of the car while it drives off with the wedding party leaning out of the windows. A transvestite smokes pot. The film ends with Waters' mother playing an off-key version of *God Bless America* offscreen, accompanying a go-go dancer. In his second movie, *Roman Candles* (1966), three 8mm reels are shown simultaneously, and star for the first time Waters regulars Divine and Mink Stole, who also appear in *Eat Your Makeup* (1968). At the core of these early films as well as his cult classics including *Mondo Trash* (1969), *Pink Flamingos* (1973) and *Hairspray* (1988), was the regular appearance of a group of people who with Waters created a world that relentlessly interrogated the boundaries of taste, behaviour and hygiene.

Waters turned to still photography in the early 1990s. Watching videocassettes of films, he photographed images off the television screen, capturing "just the good parts." Waters edited photographic sequences to create new juxtapositions, his own "little movies," part of a recent desire to edit his films down, sometimes to 1/24 of a second. "Just the good parts" consists of four-by-six-inch prints, usually laid out in horizontal or vertical strips. Two groups emerge: comparative series of actions, such as of film stars onscreen sitting on the toilet (John Travolta in *Pulp Fiction*, Danny Glover in *Lethal Weapon 2*), playing mentally challenged individuals (Leonard di Caprio in *What's Eating Gilbert Grape*, Jim Carrey in *Dumb and Dumber*), vomiting, and shooting up. The second group reduces a diegesis of a given film to "the good parts." In

Inga #1 (1994), a narrative is reduced to six stills beginning with a title shot of Inga, and the subsequent photographs show a progressive zoom into a beautiful actress's face. In the fourth frame/photograph a subtitled question, "Shall we make love?" appears under her tightly framed face, and in the last two photographs she turns away and recedes from the camera in a swirl of hair. In *Foreign Film* (1994), another subtitled film, the photographs intercut stills of a young boy and an older man with the head of a dead cow, a bell, a shoe in the grass, while subtitles pace out the following narrative across the photographed stills: "cruel...dirty whore...you disgust me...I hate you...the little whore...look...touch it." Both groups of work focus on sexuality and the abject, themes that have been present in Water's work from the very beginning, while also bringing in Waters' dual role as fan and celebrity.

As Waters' reputation grew, his relationship with fame and celebrity refracted across both his work's production and reception: through his obsessive photographing off the tv celebrity becomes his *object*. But also, he is the *subject* of fame: works in the exhibition are owned by Todd Oldham, Ben Stiller, Jim Jarmusch, Johnny Depp and Tama Janowitz. Furthermore, photographs of Waters appearing on late-night talk shows also form part of the exhibition. Waters is famous and yet remains a fan, while acting as a magnet for the interest of other famous people. In this way, a passionate, lifelong interest is reciprocated within a group whose intercommunication takes place within the work, as its subject, and through the circulation of the work as well.

"Family values" depends upon a strict definition of terms: Arbus' and Waters' work gives a lie to this boundedness. The silent insistence that underwrites these artists' work is that where the sump of love or revulsion, companion and fight for a place alongside each other is where family is found. > Margaret Bouman

The author is a Ph.D. candidate in the Graduate Program in Visual and Cultural Studies Program at the University of Rochester.



DIANE ARBUS, BLAZE STARR AT HOME, 1964, GELATIN SILVER PRINT; PHOTO: © ESTATE OF DIANE ARBUS, 1964. ESQUIRE COLLECTION, SPENCER MUSEUM OF ART, THE UNIVERSITY OF KANSAS. COURTESY GREY ART GALLERY, NEW YORK.

March 3 – April 10

015 . page 8