

œuvre

d'impertinence

culhutor



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Du 18 novembre 1999 au 23 avril 2000
Musée d'art contemporain de Montréal

culbutes

œuvre d'impertinence

Paulette Gagnon et Sandra Grant Marchand
avec la collaboration de Suzanne Foisy

Remerciements

Nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à tous les artistes de *Culbutes* pour leur générosité et leur disponibilité tout au long de la réalisation de cette exposition.

Nous sommes particulièrement reconnaissantes à tous les prêteurs et aux galeries qui représentent les artistes et dont l'indispensable collaboration a rendu possible l'exposition : Eileen et Peter Norton, Santa Monica, Donna et Howard Stone, Chicago, Andrea Rosen, Michelle Reyes et John Connelly, Andrea Rosen Gallery, Donald Young, Donald Young Gallery, Chicago, Patricia Jousse et Philippe Jousse, Galerie Jousse Seguin, Paris, Annina Nosei et Lee Ortega, Annina Nosei Gallery, New York, Jari Lager et Elly Ketsea, Lisson Gallery, Londres, Florence Bonnetous et Edouard Merino, Air de Paris, Paris, Tom Heman, Metro Pictures, New York, Nicolai Wallner, Galleri Nicolai Wallner, Copenhague, Isabelle Cart, Galerie Hauser & Wirth, Zurich, Amy Poli, Leo Castelli, New York, Louisa Wirz, Londres, Maureen Mahony, New York.

Nous remercions également Suzanne Foisy, auteure de l'un des textes du catalogue, Mélanie Kau, présidente de Mobilia, Katy Sarrazin, stagiaire, Gilles Godmer, ainsi que tous les autres collaborateurs qui ont été associés à ce projet au cours des étapes de préparation et de réalisation. **P. G. S. G. M.**

Culbutes

Œuvre d'impertinence

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 18 novembre 1999 au 23 avril 2000

Conservatrices : Paulette Gagnon et Sandra Grant Marchand
Documentation biobibliographique : Alain Depocas
Secrétariat : Carole Paul, Suzel Raymond

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Secrétariat : Sophie David
Révision et lecture d'épreuves : André Bernier, Olivier Reguin
Conception graphique : Fugazi
Impression : Imprimerie Quad

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1999

Dépôt légal : 1999
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Gagnon, Paulette

Culbutes : œuvre d'impertinence : du 18 novembre 1999 au 23 avril 2000, Musée d'art contemporain de Montréal

Catalogue d'une exposition tenue au
Musée d'art contemporain de Montréal
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-19247-1

1. Art - 20^e siècle - Expositions. 2. Absurde (Philosophie) dans l'art - Expositions. 3. Excentricité dans l'art - Expositions. 4. Ironie dans l'art - Expositions. I. Grant Marchand, Sandra. II. Foisy, Suzanne. III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

N6488.C3M66 1999 709'.04/007471428 C99-941534-4F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.



5 **Avant-propos**

Marcel Brisebois

6 **L'impertinence en tant que médiation**

Paulette Gagnon et Sandra Grant Marchand

14 **Sourires vifs et humeurs intempestives**

Suzanne Foisy

23 **Œuvres**

66 **Impertinence as Mediation**

Paulette Gagnon and Sandra Grant Marchand

table des matières

74 **Barbed Smiles and Untimely Humours**

Suzanne Foisy

82 **Biobibliographies**

94 **Liste des œuvres**

Fallait-il souligner par une exposition la fin du deuxième millénaire ou, au contraire, fallait-il ignorer la vague millénariste? Reconnaître qu'est survenu il y a deux mille ans un événement qui a profondément influencé l'histoire du monde n'appartient pas aux seuls fidèles de la religion chrétienne, mais également à ceux d'autres croyances et même à ceux qui ne sont d'aucune obédience. Selon la vulgate historique, la fin du premier millénaire fut hantée par l'idée de la fin des temps. Durant la dernière décennie de ce second millénaire, nous avons assisté à l'épuisement des espérances qu'avaient nourries les esprits les plus perspicaces et les plus généreux du siècle précédent. Le malaise de la civilisation que Freud avait diagnostiqué, au lendemain de la Première Guerre mondiale, a fait place à un désarroi d'autant plus profond qu'il se dissimule sous un appétit aveugle et irresponsable de profit immédiat. « Mangeons et buvons, car demain nous mourrons! » À peine peut-on encore distinguer la question que se posait l'homme des Lumières : « Que m'est-il permis d'espérer ? »

Avant-propos

De quel point de vue se placer et quel ton faut-il adopter pour considérer la conjoncture actuelle quand on œuvre dans un musée? Celui du bilan ou celui de la prospective? Côté bilan, une constante semble caractériser l'art de ce siècle : la provocation. Qu'elles émanent de Breton, Picabia, Duchamp, Borduas, Warhol, Beuys ou Hirst, les œuvres de ces artistes visent à propager des idées dérangeantes en transgressant les codes esthétiques et en pénétrant les normes collectives pour les subvertir. Si provocation il y a, c'est dans le sens où l'entendait Bataille : un geste violent destiné à déclencher une illumination. En cette fin de siècle, la provocation, selon certains, se serait elle-même établie comme une tradition, elle serait un nouvel académisme. Côté prospective, certains se sont appliqués à déchiffrer les signes des temps pour discerner quel monde est en train d'émerger sous les yeux et les doigts de l'artiste-prophète. À cela nous avons renoncé, convaincus qu'il n'y a de prophète qu'après coup et que, de façon générale, nous les reconnaissons comme tels uniquement après les avoir lapidés. Force est de reconnaître que nous changeons de monde et que les efforts pour comprendre ce qui nous arrive et ce que nous devons faire sont sans commune mesure avec ce qui se passe. À la frivolité des uns, à l'angoisse des autres, nous opposons l'impertinence qui anéantit les complaisances de la mémoire et se rit des certitudes de la science. Les travaux réunis dans le cadre de l'exposition *Culbutes. Œuvre d'impertinence* ne présentent en apparence aucune parenté stylistique, mais ils sont tous le fruit de l'ouverture, de l'inachèvement propre au désir lui-même.

Le Musée remercie les artistes qui ont accepté l'invitation des deux commissaires de cette exposition : Paulette Gagnon et Sandra Grant Marchand. Que l'une et l'autre trouvent ici l'expression de notre gratitude. Le Musée remercie également tous ceux qui ont contribué au succès de cette manifestation et le public qui, par ses visites, nous témoigne sa fidèle amitié.

L'impertinence en tant que médiation

Paulette Gagnon | Sandra Grant Marchand

Notes

1. « Joseph Kosuth and Félix González-Torrés. A Conversation », *Art & Design*, vol. 9, n° 1/2, janvier-février 1994, p. 76. (Notre traduction.)
2. Sylvain P. Cousineau, correspondance avec les auteurs, septembre 1998.
3. Selon les termes de S. Cousineau.
4. L'expression est de Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1997, p. 400.
5. Andreas Huyssen, *Twilight Memorials. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York et Londres, Routledge, 1995, p. 16. (Notre traduction.)
6. George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1991, p. 217.

En 1993, Félix González-Torres confiait : « Je veux être semblable à un virus qui appartiendrait à l'institution. [...] Si donc je fonctionne comme un virus, un imposteur, un agent infiltré, je pourrai toujours me reproduire à la manière de ces institutions¹. » Plus près de nous, et plus récemment, Sylvain P. Cousineau affirme revendiquer « l'esprit de tous les impertinents », afin d'éviter « toute appartenance à [ses] idées, à celles des autres, aux styles, aux démarches, ainsi qu'à tout ce qui cherche à définir / contenir [...] l'impulsion créatrice² ». Aveu de l'ambivalence ressentie face aux appareils idéologiques d'une part, clin d'œil d'« arrogance avec une touche d'humilité³ » d'autre part, ces deux attitudes seraient-elles, plus que des anomalies, des symptômes qui émaneraient de l'ensemble beaucoup plus vaste des productions artistiques de la présente décennie ? Qu'en serait-il alors de cet art récemment libéré de l'état de l'éclectisme post-moderne, et cherchant à définir son espace de création sous l'emprise de la virtualité et de la technologie, dans un inquiétant désarroi face à l'avenir.

Paradoxalement, dans le contexte d'une exposition conçue à l'aube du troisième millénaire, l'idée de « jouissance esthétique⁴ » implique communication, convivialité, imprévu. Réunissant des œuvres d'artistes qui explorent les possibilités infinies de l'interprétation, de l'échange et de la déroute – sans tomber dans le piège de la « disneyfication » qui conditionne actuellement la « culture du spectacle des musées⁵ » –, nous avons privilégié cette veine en considérant que certaines œuvres plus particulièrement semblent jouer de leur ingratitude vis-à-vis des normes censées définir l'objet d'art. Les propositions artistiques qui nous sont apparues presque familières au premier abord, celles qui ont produit sur nous une « impression subconsciente de reconnaissance⁶ », sans le recours obligé à un vocabulaire de codes ou à un répertoire de critères esthétiques préétablis, ont suscité maintes interrogations. Quelle connivence, aussi ambiguë fût-elle, pouvions-nous établir entre ces projets fabuleux qui retenaient infailliblement notre attention et notre réflexion ? Chacun à sa manière nous laissait entrevoir, sous la rigueur du procédé et la cohérence de la démarche, le désordre au sein des idées reçues, l'étonnement devant l'inédit, la découverte enfin de l'indicible, de ce qui n'avait pas encore été énoncé en ces termes. Ainsi donc, des œuvres aux contours vigoureux et aux contenus distincts, des œuvres qui dévient des seuls territoires théoriques pour occuper le domaine de l'envoûtement par les idées et le regard incisif posé sur le présent.

Teintée d'une irrévérence qui brouille les pistes signifiantes, l'exposition *Culbutes. Œuvre d'impertinence* conjugue des attitudes qui sont riches de paradoxes au regard de la création contemporaine. Réalisations multiformes jalonnant la dernière décennie, ces propositions artistiques, où percent l'ironie et la dérision, manifestent le potentiel exacerbé de l'art d'interroger ses limites propres tout en suscitant le dialogue de manière inattendue. Par le parti pris de voies audacieuses, vingt-trois artistes représentant différentes générations se signalent ainsi, dans les méandres du parcours éclaté de l'exposition, au diapason des problématiques actuelles de l'art, de ses références à l'ordre social, de ses rapports aux questions philosophiques. Des artistes de différentes générations – d'Ilya Kabakov à Alain Benoit –, mais qui pour la plupart n'ont atteint la maîtrise de leurs moyens d'expression que depuis la fin des années 80 ou au cours des années 90. Ces artistes se distinguent ici par la particularité d'une approche impertinente qui défie les codes esthétiques issus des avant-gardes et le plus souvent esquivé les théories postmodernistes de l'heure. Pour certains, une telle démarche est inhabituelle, pour d'autres, elle est l'essence même de leur travail.

Culbutes s'attache à capturer un esprit, un ton, en portant un regard attentif sur les années 90, avec le désir d'en chasser la morosité et de dévoiler des attitudes réflexives porteuses d'imaginaires insoupçonnés. Le titre même de *Culbutes* suggère d'ailleurs un bouleversement, le rejet d'un ordre idéal par une sorte de jeu prenant pour références la terre et le corps – deux éléments liés à la pesanteur. Le siècle à venir vraisemblablement se situera davantage au niveau des espaces célestes qu'à celui de la terre⁷. De là le dessein de *Culbutes*. Notre regard s'habitue déjà au flottement, notre corps s'y laisse chavirer, et les œuvres suivent ces circonvolutions – une transformation permanente, continue, témoignant de leur vitalité. Gianni Vattimo explique l'existence humaine dans sa relation avec le monde comme interprétation, et il soutient que « l'imagination utopique [...] semble retrouver, au-delà de la découverte de la contre-finalité de la raison, une possibilité – sans doute paradoxale – de se projeter vers le "futur"⁸ ». D'un autre point de vue, l'artiste Pierre Joseph croit qu'« il faut donner "du mou" au présent et abandonner l'idée un peu illusoire de marquer de son empreinte la culture. On peut s'en imprégner, s'y couler et la laisser en aussi bonne forme qu'elle était⁹ ». *Culbutes*, c'est une exposition qui permet donc les différences, autour d'un a priori, autour d'un thème qui peut être nomade, versatile et mobilisateur : l'impertinence. Ce thème nous révèle un art – souvent incongru – qui invente, réfléchit, fait circuler des idées et des sensations. S'il puise sa force dans le non-conformisme, cet art s'intéresse également à la vie quotidienne, aux médias, au rapport à soi et à l'autre, à la métaphore et à l'imaginaire. Malgré l'apparente simplicité de certaines approches se doublant d'une énergie sublimée

7. Voir « Roman Signer, artiste élémentaire », interview par Marc-Olivier Wahler, *Art Press*, n° 237, juillet-août 1998, p. 28.

8. Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991, p. 90.

9. Pierre Joseph, « Mémoire disponible », dans *Quelles mémoires pour l'art contemporain ?*, Actes du XXX^e Congrès de l'AICA, Rennes, PUR, 1997, p. 201.

10. Régis Durand, *De très courts espaces de temps*, cat. exp., Paris, Centre National de la Photographie / Actes Sud, 1998, p. 6.

qui est le biotope de l'art actuel, les artistes n'en posent pas moins des questions fondamentales et s'attachent à des analyses qui empruntent à la philosophie, à la sociologie, à la psychanalyse, à l'histoire, à la littérature... Cette manière de commentaires sur l'art et la vie, commentaires parfois discrets et non exempts de questionnements métaphysiques et sociologiques, pourrait laisser croire que nous présentons des œuvres à caractère rigide et austère. Or il n'en est rien. Bien au contraire, ce corpus de trente-sept œuvres incluant un programme vidéo manifeste, au gré des stimuli de la perception, un sens profond de l'humanité et une compréhension aiguë de l'art actuel.

Dans cet art qui nous retient ici, il existe une continuité qui met en évidence des proximités et des analogies à la faveur d'interférences et de croisements dans le parcours des œuvres, en les comprenant comme un mode de dévoilement de notre subjectivité qui se réclame de l'expérience – d'une expérience qui est une connaissance du monde, faite d'attente, de langage et de mémoire. L'idée d'élargissement de l'expérience esthétique suppose que ce ne sont pas seulement les caractéristiques formelles de l'œuvre qui sont visées et appréciées mais également l'effet que celle-ci peut produire sur le visiteur. Cette idée implique très clairement une tout autre résonance. Autant de propositions qui peuvent à certains moments nous laisser songeurs, ou bien nous plonger dans l'incertitude, la perplexité ou la stupéfaction, face à un art qui se joue de ses limites en plaçant l'absurde, la dérision, le simulacre, la transgression et le ludique au centre de ses préoccupations. Dans son étrangeté même, cet art s'attache sans cesse à inventer des formes nouvelles et à explorer de nouveaux territoires au sein d'une société standardisée par l'industrialisation et la mondialisation. *Culbutés* veut amener le visiteur à réfléchir sur des questions d'ordre philosophique aussi bien que sur quelques-uns des enjeux sociaux et esthétiques actuels. Les œuvres choisies abordent ces problématiques avec audace parfois, ou de façon inattendue, « avec une ironie irremplaçable, une jubilation dans la perception, la sensation et le langage, une manière d'aborder des sujets fondamentaux sans timidité et sans emphase¹⁰ ». Y sont confrontés art et société, et ce, à travers une pluralité de moyens d'expression, de propositions aux résonances existentielles qui laissent libre cours à une poésie débridée et à la déroute des sens.

Les œuvres de cette exposition soulignent à leur façon la complexité des problématiques de notre société, la prise de conscience globale du monde et, simultanément, son individualisation qui provoque l'élargissement du champ artistique et l'explosion des recherches singulières. Nous pouvons y discerner certains traits marquants qui se développent dans des directions diverses, avec néanmoins des points communs. Et c'est, entre autres, à travers certaines œuvres qui cherchent à mettre en évidence des rapports de cause à effet que la possibilité d'un renouvellement de notre appréhension du monde est explorée. Le subconscient du visiteur joue alors un rôle essentiel dans l'interprétation des œuvres en effectuant une incursion dans les paysages intérieurs de la conscience. La répétition dès lors vise à inscrire les acteurs dans la mémoire du spectateur – processus qui se situe dans le présent et inscription tout à la fois personnelle et collective d'une vision fantasmée. « La pure répétition repose sur la reconnaissance de la structure ironique du signe et sur le fait qu'on ne s'en satisfasse pas¹¹. » Cette répétition qui a un effet extrêmement efficace sur la pensée du spectateur se situe non seulement dans le registre de la douleur et, selon Kierkegaard, dans celui de la mort¹², mais elle pourrait signifier aussi une forme d'attention, en suspendant le tournoiement du temps ou, du moins, la course folle du monde, pour le contempler et permettre un temps de réflexions multiples sur ce siècle finissant. « Si la répétition est bien la conséquence d'une angoisse due à la conscience historique, elle en est aussi l'antidote, ou l'échappatoire, car elle permet dans son processus même de jalonner la pensée de paliers, de fragments de temps situés comme entre parenthèses qui, ainsi établis dans leur isolement, permettent à leur tour à celle-ci de *faire retour* ou d'accéder à un *temps retrouvé* [...]»¹³. » Ce temps peut devenir l'élément moteur et la manifestation d'une esthétique de l'accidentel, tandis que des temps morcelés constituent le motif porteur d'absurdité. Par l'élaboration de scénarios, l'artiste fait alors preuve d'une rare dextérité dans le compte rendu de l'imprévu, simplement par l'intensification des gestes et des sonorités dans un environnement quotidien. Par ailleurs, certaines œuvres proposent une lecture intimiste de la société contemporaine qui, au-delà de la banalité, renvoie le spectateur à son propre malaise existentiel. Prendre en charge ses images comme ses désirs est peut-être le meilleur moyen d'assumer sa propre histoire. Toute une génération de vidéastes s'empare ainsi de la réalité sans fioritures, crûment, avec un goût pour le direct et le banal, et un parti pris qui louvoie entre parodie et humour grinçant. Toutes aussi différentes les unes des autres, ces démarches pour la plupart procèdent par des stratégies de mise en scène, de mise en représentation, dans des œuvres qui suscitent une réflexion critique, qui sont une trajectoire construite à l'issue d'un exercice individuel sur lequel repose le rapport à soi et à l'autre. Ne nous y trompons pas, car derrière ces œuvres faussement désinvoltes, quel terrible univers de regards !

11. Shep Steiner, « X. Le récit îlien d'un marin sylvain au long cours », dans *Island Thought. An archipelagic journal published at irregular intervals*, cat. exp. publié comme étant le vol. 1, n° 1, été 1997, Canada – XLVII^e Biennale de Venise, p. 146.

12. Voir Søren Kierkegaard, *La reprise*, Paris, Flammarion, 1990.

13. Jacqueline Barral, *Figures de la répétition*, Recherches en esthétique et sciences humaines sous la responsabilité de Bruno Duborgel, CIEREC, Université Jean Monnet - Saint-Étienne, 1992, p. 39.

14. Pierre Lévy explique ainsi en quoi consiste l'acte de donner du sens et répond à la question « Qu'est-ce que la signification ? » dans *Les technologies de l'intelligence*. *L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, La Découverte, 1990, p. 80.

15. « Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres », *op. cit.*, p. 77. (Notre traduction.)
16. Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1977, p. 57.
17. Alain Benoit, « Quatre Vidéo installations & La chambre des trophées », texte non publié, écrit à l'occasion de l'exposition individuelle de l'artiste au Centre des arts actuels SKOL, Montréal, mai 1998.
18. Selon le concept d'Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 5^e éd., 1996.
19. A. Huyssen, *op. cit.*, p. 7. (Notre traduction.)

L'impertinence en tant que médiation

« Ce qui compte c'est le réseau de relations dans lequel sera pris[e] [l'œuvre], le filet sémiotique dont l'interprétant se servira pour [la] capter¹⁴. » Le spectateur pourrait craindre de ne pas savoir appréhender l'œuvre dans sa globalité, car dans sa logique et ses contradictions, cet art privilégie le plus souvent les procédures de détournement et, de façon inaccoutumée, y saisit les mécanismes d'un jeu. Dans un autre registre, l'artiste convie le spectateur à investir l'espace à la manière d'un rite. Dans ces lieux fictifs, la mise à l'épreuve de la pensée appelle la médiation d'une image ou le déroulement d'un récit; le dispositif de l'installation invite à la complicité entre l'œuvre et le public, créant une sorte d'osmose qui annihile les distances : une expérience de l'objet d'art qui s'adresse autant au corps qu'à l'esprit et induit une participation à ses dimensions métaphoriques. Dans cet ordre d'idées, González-Torres a fort bien exprimé cet aspect particulier de l'art de notre fin de millénaire : « Dans la plupart de mes travaux, il faut une prise en charge par le public, celui-ci doit activer l'œuvre¹⁵. » Cette quête favorise le rapprochement à travers l'évocation inusitée de l'appropriation de l'éphémère qui s'oppose aux qualités matérielles de l'objet. Comme une nécessité première, le mouvement giratoire déstabilise, et ravive les vertiges de l'implacable réalité. L'œuvre est ainsi constituée de catalyseurs se situant par-delà les catégories conventionnelles, jouant délibérément sur le paradoxe au niveau de la variabilité de la forme et de la perception, pour rendre compte de l'éclatement de l'œuvre d'art proprement dite.

Lieu d'un « chaos qui est et qui devient¹⁶ », selon des termes empruntés à Julia Kristeva, *Culbutés* saurait-elle éclairer la disparité des espaces qui transigent avec l'ordre et le désordre traversant les œuvres ? Des espaces qui ne feignent pas de mener le spectateur vers une stabilité, des espaces transitoires qui lui échappent ou le subjuguent. L'artiste Alain Benoit parle d'« un espace trop chargé pour que la finalité puisse s'y poser¹⁷ ». L'émergence au sein de *Culbutés* de ces lieux d'irréalité cristallise les sites improbables du possible. Paradoxalement, dans le « mouvant¹⁸ », illusoire ou réel, des objets, des événements, des musicalités que le public habite momentanément, ces espaces de vide et de plein où tout nous semble sens dessus dessous, ces espaces de présence ou d'absence, réhabilitent un mode de contemplation « dans un monde d'une hétérogénéité troublante et souvent menaçante¹⁹ », dans un univers de simulation qui nous étirent.

D'emblée, les artistes de *Culbutés* se placent en porte-à-faux par rapport à un art dont la seule raison d'être serait de provoquer la déroute. Leur perspective commune est davantage, et résolument, celle de l'expérimentation hardie du processus créateur, dans sa capacité de tisser des liens au cœur de la réalité de plus en plus inextricable qui est la nôtre. Leurs œuvres et les propos qui les soutiennent font mentir ceux qui proclament la « crise de l'art²⁰ » en cette fin de millénaire, ceux pour qui les manifestations artistiques actuelles occultent la médiation tant convoitée et s'empressent de banaliser les contenus, en conformité avec les stratégies économiques et culturelles de l'heure. Les artistes de *Culbutés* introduiraient donc, de manière conviviale, l'abîme de l'imaginaire dans la logique effrénée de recherche de sens de l'art contemporain. Leur impertinence ouvrirait sur les territoires incommensurables de l'interprétation. Leur art userait du consensus postmoderne autour de l'éclatement des idéologies et de la rupture des voies avant-gardistes du progrès, et consentirait à la disparition des critères de légitimation. Entre ce présent privé de repères et un avenir indéterminé, les œuvres de *Culbutés* basculent et inquiètent.

La peinture et la sculpture, la vidéographie et l'installation, la photographie et le film, aussi pluriels qu'ils soient dans leur confrontation au sein de l'exposition, enchevêtrent des regards visionnaires, des pensées transformatrices, des émotions vives, en symbiose avec le monde environnant. Ce sont là les enjeux véritables qui donnent sens à la création de ces artistes et permettent d'aborder leur production, rebelle ou déraisonnable, dans ce qu'elle comporte d'essentiel pour le présent et pour l'avenir. La négation de ce que l'art d'aujourd'hui révèle de cette dimension existentielle irréductible a été source de débats acharnés, de controverses et de rejets au cours des dernières années. Or cette négation serait davantage mise en lumière lorsque les œuvres elles-mêmes opèrent dans la zone irrespectueuse de la franche mise en forme enjouée ou de la liberté indomptable. Telle pourrait être l'urgence éprouvée des œuvres de *Culbutés*, des œuvres dont l'accoutumance, la transparence ou l'effet ludique voileraient subrepticement l'envergure des vérités inhérentes.

23. Henri-Pierre Jeudy, *L'ironie de la communication*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 1996, p. 103.

20. Voir Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997.

21. Philippe Dagen, *La haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997, p. 176.

22. *Ibid.*, p. 177.

« Sérieux et réalité d'une part, futilité et irréalité de l'autre²¹ », écrit Philippe Dagen, réprochant l'affrontement qui se joue dans cette répartition, et renvoyant à la dichotomie qui est à l'origine du malentendu sur la place de l'art dans la société. Les artistes de *Culbutes* interpellent avec une ironie qui peut être acerbe, quoique contenue, les convictions les plus tenaces à l'égard de la séparation entre « savants » et « hommes de fiction » d'une part, entre « écrivains » et « artistes » d'autre part²². Restituant la possibilité et l'exigence d'exercer leur emprise sur les matériaux de l'art – aussi insolites ou ordinaires fussent-ils –, ils transcendent pour ainsi dire sans vergogne l'ordre des inepties et de la duperie. « Ce n'est plus l'ironiste qui décide d'adopter une position sardonique et cynique à l'égard du monde, c'est l'ironie elle-même qui prend une tournure objective parce qu'elle naît de la réversibilité des effets de sens²³. »

L'effet de rupture, la succession des paradigmes, annonce l'inévitable transformation de la création artistique en ce début du XXI^e siècle. Des concepts différents aiguillonnent l'ouverture au monde et à soi, et redonnent un sens à notre culture tout en la transformant. Les œuvres de *Culbutes* nous font voir ce monde d'une façon dérivée, au regard d'un questionnement, de l'ambivalence et de l'ambiguïté. Chaque œuvre suscite à sa manière une réflexion sur les rapports du réel et de l'intelligible. C'est à ce niveau que le spectateur intervient, en interprétant librement l'absurde et le dérisoire, l'impertinence et l'ironie... par le jeu de sa propre pensée face à la création. Les œuvres abolissent la distance avec laquelle nous neutralisons les questions qui se cachent sous les évidences. Et notre compréhension est liée à leur connivence.

Dans un contexte de bilans et de retours sur l'histoire, *Culbutes* décrit une trajectoire éphémère. Elle montre comment des œuvres contemporaines, à l'expression parfois débridée, portent en elles le ferment d'une mémoire culturelle. Chacune, dans un vocabulaire formel percutant, marque de son sceau les mutations profondes de la société et s'inscrit, par le recours à un imaginaire propre, au cœur des questionnements inéluctables sur le passé, le présent et l'avenir. Dans une polyphonie de sens, chacune nous propose de vivre consciemment les conditions de notre temps.

1. Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Recherche d'histoire et de sciences sociales », n° 44, 1990, p. 19-36.

Sourires vifs et humeurs intempestives

Suzanne Foisy

Le regard oblique porté sur le monde par l'art contemporain depuis quelques décennies met le spectateur au défi d'affronter l'antithèse dans tous ses états. Quelle relation entretient le ton sardonique, humoral de certaines œuvres, avec la traversée du temps ? La raison est-elle superbement obnubilée par les traits de l'impertinence ? L'ironie n'est pas le comique, bien sûr, et il se différencie du cynique et du satirique qui en sont des variantes. On dit du spectateur intéressé qu'il sourit davantage qu'il ne rit. Et pourtant, ironie et rire sont sans cesse conjugués. La désinvolture perdure tandis que les éclats se perdent. Esthétique de l'impertinence dont les strophes fuient les catégories conventionnelles ? Et si les victimes potentielles étaient maintenant bien informées ? Face aux malheurs extra-esthétiques, les propos immodérés n'ont pas teneur thérapeutique mais bien homéopathique. Inversion du sens commun (Bergson), autre raison (Adorno), autre savoir (Nietzsche et Bataille), légitime *doxa* (Cauquelin) ? De quelle humeur témoigne l'ironie des œuvres ? L'art le plus pertinent de l'heure montre des stigmates que l'ironie aide à transporter, à supporter, dans l'interruption qu'elle provoque. En fait, des conflits divers sont crûment exhibés par ses subtiles manigances. Délibérément problématiques, les franges ironiques trouvent leur utilité dans des choses dignes – notamment – de leur temps. Destinée aigre-douce de la crise...

L'aube contemporaine : crise de sens, avatars et avantages

Les envolées optimistes de l'art des dernières années semblaient nous prévenir d'une dimension temporelle particulière. Dans sa recherche d'un « temps de l'histoire », Koselleck postule l'existence de temps multiples se superposant les uns aux autres. Toute situation présenterait des expériences du passé déjà transformées, des attentes déjà exprimées. Dans chaque présent, le temps serait saisissable dans cet écart entre espace d'expérience et horizon d'attente. Koselleck s'attache à le cerner dans une toile d'Altdorfer représentant la *Bataille d'Alexandre* (1528, Pinacothèque de Munich), où présent et passé sont englobés dans un même horizon historique. Cette bataille antique est à la fois de son temps et atemporelle. Aux yeux de Friedrich Schlegel qui découvre le tableau trois siècles plus tard, il s'est écoulé un temps *différent* de la séquence perçue par le peintre, et qualitativement distinct des deux mille ans séparant la bataille de sa représentation. Le tableau d'Altdorfer permet au philologue de réfléchir sur des *culbutes* de temps, associées à un *futur passé* dont on est en mesure de retrouver encore aujourd'hui les effluves¹.

2. Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III : *Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985, p. 14.
3. *Ibid.*, p. 300-301.
4. *Ibid.*, p. 308.
5. *Ibid.*, p. 333.
6. Friedrich Nietzsche, *Seconde considération interpestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (1874), Paris, Garnier Flammarion, 1988, p. 100, 130. Voir aussi P. Ricœur, *op. cit.*, p. 339-340.
7. F. Nietzsche, *op.cit.*, p. 78.
8. Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 47-56.
9. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, coll. « Poétique », p. 70-80. Voir Friedrich Schlegel, *Fragments*, Paris, José Corti, 1996, en particulier « Lyceum », n° 42, p. 105 et « Athenäum », n° 375, p. 194, et Novalls, « Pollens », n° 57, dans les *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, t. 1, p. 375.

Le passage au nouveau millénaire semble indissociable d'une méditation sur un transit continu. Dans son ouvrage sur l'herméneutique de la conscience historique, Ricœur propose une approche où la question de la totalisation de l'histoire (Hegel) concerne davantage cette conscience comme « conscience de *faire* l'histoire et conscience d'*appartenir* à l'histoire² ». La *médiation imparfaite* des « perspectives croisées », où s'exprimerait la dialectique du passé et du futur dans le présent, semble toute désignée. Le présent historique serait le « temps où le poids de l'histoire déjà faite est déposé, suspendu, interrompu, et où le rêve de l'histoire encore à faire est transposé en décision responsable³ ». On se doit d'emprunter allègrement un passage en spirale qui s'enroule le plus possible à l'intérieur pour se déployer encore plus loin en avant. Cette vision de l'histoire *croisant les perspectives* nous semble être ici très pertinente.

La polarité introduite par Koselleck permet à Ricœur de concevoir l'espace d'expérience davantage comme un *passé-présent* et l'horizon d'attente comme un *futur-rendu-présent*. Notre fin de siècle déplore le déclin des figures qui avaient transformé l'espace d'expérience des Lumières :

Or, quand l'attente ne peut plus se fixer sur un avenir déterminé, jalonné par des étapes discernables, le présent lui-même se trouve écartelé entre deux fuites, celle d'un passé dépassé et celle d'un ultime qui ne suscite aucun pénultième assignable. Le présent ainsi scindé se réfléchit en « crise », ce qui est peut-être [...] une des significations majeures de notre présent⁴.

Il faut savoir déterminer nos attentes et rendre nos expériences plus indéterminées. S'il est impossible désormais de compter sur la transparence de la conscience et les frasques de l'idéologie du progrès pour résoudre les problèmes, d'autres stratégies peuvent nous aider à les comprendre. La réception du passé par la conscience présente requiert la *continuité* d'une mémoire commune, tandis que la reconstruction du passé historique fait prévaloir la *discontinuité*. Entre ces deux avenues, l'herméneute (Ricœur) intercale la « conscience affectée par l'efficace de l'histoire » (Gadamer).

L'intervalle temporel fait l'objet d'une transmission de sens « en plus », sans qu'un saut nous transporte complètement ailleurs. Il existe des moments où l'avenir n'était pas encore décidé, où le passé était espace ouvert, comme dans certains tableaux de la Renaissance. Mais notre attitude diffère lorsque nous *observons* ce qui arrive, et lorsque nous *faisons* arriver quelque chose. Le présent historique doit être pensé en termes d'*initiative*. La signification éthique de cette dimension est située, chez Ricœur, entre l'horizon d'attente et un « être affecté par le passé ». L'initiative est l'incessante transaction entre les attentes rapprochées et les potentialités débordant les archives : commencer c'est « commencer de continuer⁵ ». Nietzsche, dans sa Deuxième Considération intempestive (1873), dite aussi « inactuelle », appréhende comme un mal une chose dont ses contemporains se glorifient. Celui dont la verve ironique et cynique demeure « actuelle » ose concevoir l'*interruption* propre au présent vif⁶. Son pamphlet est intempestif parce qu'il rompt avec le savoir (*Wissen*) en faveur de la vie (*Leben*). La question de la vérité bascule (culbute ?) dans celle de l'utilité. L'*oubli* est la « force plastique » qui assimile l'hétérogène, reconstruit les « formes brisées », allège le poids du souvenir⁷. Le temps du philosophe devenu artiste, et qui a le don de se faire à la fois agent et observateur de l'histoire, se situe dans l'état de suspension propre de l'anhistorique : à chaque époque, le présent est le terme final d'une histoire accomplie aussi bien que la force inaugurale d'une histoire à faire. Voilà l'*utilité* de l'histoire pour Ricœur qui réactualise les propos nietzschéens. L'oubli chez Nietzsche fréquente les tours impitoyables de l'ironie et l'avenue des sens inédits. Ce temps interrompu sied souverainement bien au mode sous lequel se présente toujours l'art contemporain, à ces conceptions artistiques transfigurant le sens par leurs propositions incongrues. Que faut-il voir en relief ou en creux dans la torsion d'un lit brisant des angles à l'infini ?

sourires vifs et humeurs intempestives

Sourires

La théorie de l'ironie a été développée par les romantiques allemands, à la suite de la scission fichtéenne entre moi et non-moi⁸. Doublet de *Wissen*, parent de l'esprit français (Voltaire) et du *wit* anglais et écossais (Shaftesbury), le *Witz* consiste en un savoir qui diffère de la discursivité rituelle en s'établissant comme savoir qui se sait comme absolu. Mais l'appareil ironique connote aussi cette faculté d'inventer une combinaison d'éléments hétéroclites, cette majestueuse imagination qui forme d'un coup d'œil (*Blitz*), dans la confusion chaotique, des relations inédites. « Bouffonnerie transcendante », principe des affinités et *menstruum universale* chez Novalis, infinie plasticité chez Schlegel⁹, telle est l'ironie dont Gracian et Vico, puis Solger et Kierkegaard, ont été les protagonistes.

10. Cécile Guérard, « Une insoutenable légèreté », dans Cécile Guérard (sous la dir. de), *L'ironie. Le sourire de l'esprit*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Morales », n° 25, septembre 1998, p. 127; voir aussi la « Préface » de la même auteure, p. 10-13.
11. Claire Margat, « Esthétiques de la provocation », dans C. Guérard (dir.), *op. cit.*, p. 72, 77.
12. Pierre Schoentjens, « Un supplément de liberté », dans C. Guérard (dir.), *op. cit.*, p. 125.
13. Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, Londres, Methuen, 1969, p. 14-22.
14. Guillaume Le Blanc, « Le premier étonnement », dans C. Guérard (dir.), *op. cit.*, p. 39.
15. *Ibid.*, p. 28.
16. Anne Cauquelin, *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, coll. « La couleur des idées », p. 182-186.
17. Albrecht Wellmer, « Adorno, la modernité, le sublime », dans Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (sous la dir. de), *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Cerf, coll. « Procope », 1992, p. 15-4. Voir Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 14, 60, 253, 262.

sourires vifs et humeurs intempestives

Le mot grec *eirôneia* signifie interrogation. L'ironie scrute en dissimulant ce qu'elle sait (Socrate). Ses sourires et ses regards multiplient les points de vue, chuchotent et insinuent, préfèrent l'envers des phrases. Aux dualités du monde, l'ironie ajoute ses contrastes, ses correspondances et ses coïncidences; elle nivelle les valeurs; elle substitue l'allusion, l'ellipse et la périphrase aux discours cohérents; elle insère le trompe-l'œil, le labyrinthe et la mascarade dans l'imagerie coutumière. Mais elle a ceci de particulier qu'elle n'existe que dans l'instant où est arraché son masque. La percevoir, c'est se sentir observé, déstabilisé, l'humeur à vif. Avec elle, « l'œil, c'est l'esprit¹⁰ ».

Ironie et cynisme s'opposent comme double sens et non-sens. Mais alors que l'ironie n'existe qu'en relief, la *littéralité* du cynisme refuse tout simplement le sens. La distanciation ironique contraste avec l'aplatissement cynique (qui accepterait, par exemple, les choses telles qu'elles sont). Dans le domaine de l'art, le jeu ambigu de l'ironie et du cynisme est courant (Dada, Arte povera, Beuys, Duchamp ou Magritte). Le cynisme repousse la signification du discours au profit d'une sémantique de l'objet (Barthes). Duchamp, en jouant sur les apparences qui sont et ne sont pas ce qu'elles prétendent, en proposant une représentation inédite de certains objets (décalés ou déplacés), conserve l'ambiguïté entre le double sens et le non-sens. La poétisation de l'objet, provocatrice ou symbolique, joue alternativement ou simultanément de ces deux modalités d'un même *regard* dévoilant (pensons à Socrate et à Diogène)¹¹. Une lanterne éclaire le sol de façon inusitée...

Avec l'ironie, il faut inverser la *lettre* pour retrouver l'*esprit*, prendre le bon sens à rebours. Consciente des paradoxes et avare des tensions précieuses, elle comporterait une double dimension éthique et esthétique. C'est, par ailleurs, une des catégories esthétiques majeures des travaux du *New Criticism*. Comme *littérarité*, elle circonscrit maintenant deux attitudes (Allan Wilde) : la *disjonction* chez les modernistes (l'incohérence constatée, on cherche à la maîtriser); la *suspension* chez les postmodernistes (le paradoxe est exploré comme matériau)¹².

La simple subversion du discours de l'autre, qui exploite la *littéralité* des énoncés (Voltaire ou Socrate) ou l'innocence de l'adversaire¹³, ne suffit plus. Car l'ironie réside dorénavant aussi dans le pouvoir de clarifier sa propre forme tout autant que dans celui de livrer un contenu. Cet aspect demeure essentiel pour un art qui ne cesse d'exposer le procès de la représentation. Ironiser c'est aussi rendre le visible énigmatique et s'extraire du spectacle pour l'observer, pour démasquer. Un peu comme l'herméneute à la recherche du temps passé.

L'art contemporain s'est rapproché de cette démarche philosophique au plus haut point, et c'est ce que nous montre la temporalité spécifique impliquée dans le processus de l'ironie. La distance qu'elle installe révèle le temps individuel en même temps qu'elle donne la possibilité de se soustraire au présent. Ravissement. L'art ironique dont parle Nietzsche est, en ce sens, une « ironie faite art¹⁴ ». « Tandis que l'émerveillement poétique situe le regardant dans le regardé, l'étonnement ironique propre à la philosophie met le regardant en demeure d'expliquer son regard lui-même¹⁵. » L'ironie dans sa nature duelle reflète le pouvoir ambivalent de l'esprit.

Les jeux esthétiques de la *doxa* de Cauquelin présentent des figures semblables qui dérangent le jeu de la raison. L'art contemporain porte en lui des germes de dissolution et de recomposition, que le spectateur ne fait que « déplier ». Autre culbute devant l'observatoire universel. L'équilibre des contraires, l'« irraison doxique », est-ce la raison de l'ironie¹⁶? Pour son ami mort du sida, un tas d'objets de consommation domestique, dont la dissémination est éphémère et infinie. Décédé à son tour, son œuvre expire à chaque exposition, et renaît ensuite. Geste absurde, à répétition, entre esthétique et néant. Le bonbon fondra aussi dans la bouche. Enveloppe dans l'enveloppe de nos compréhensions.

Interruption, communication et pertinence nouvelle

Souvenir de la nature dans le sujet, le sublime kantien trouve sa force dans un plaisir qui résulte du mouvement par lequel il saisit sa propre inadéquation. La pensée du sublime qui envahit désormais l'art, chez Adorno, n'est pas directement ajustée au traitement ironique mais elle rend accessible sa teneur essentielle. Comme l'a magnifiquement écrit Albrecht Wellmer :

L'art s'ouvre à une expérience du monde qui ne s'interprète plus en fonction d'un sens ultime et global, mais qui, faisant face, au sein même du monde du sens, à l'abîme d'une réalité éloignée de tout sens, suppose l'irruption du non-sens dans le monde du sens découvert au moyen du langage. Si l'art éclaire l'obscurité du monde, s'il devient beau en tant qu'art sublime, s'il devient une source de plaisir esthétique, ce n'est pas en réconciliant les contradictions, mais en les faisant accéder à la parole¹⁷.

Les stigmates de l'œuvre authentique révèlent que le monde ne peut reprendre sa totalité signifiante. Le procédé ironique aurait quelque chose à voir avec cette expérience étonnante au sein de laquelle communique même la contradiction exclue par la logique. Mais chez Wellmer, cet événement a lieu en levant le blocage *ininterrompu* de la communication qui l'afflige chez Adorno.

Une association qui apporte un complément à cet aspect du sublime voisin des stratégies de l'ironie viendra clore notre réflexion en la rapprochant de l'impertinence. Il s'agit des propos de Menke sur le *regard esthétique* et de Ricœur sur la *métaphore vive*.

Menke voit dans un triptyque de Bacon le *regard esthétique* qui, dans le tableau, « produit le tableau et le met en scène¹⁸ ». Dans les moments de plaisir esthétique, la répétition de la violence est si forte que, par un effet cathartique, elle devient imperceptible et implique une émancipation du sujet par rapport à la perspective morale (Nietzsche).

Si l'excitation qui a lieu dans la tragédie désactive les affects en question dans la société (Aristote), Menke nous fait voir, en s'inspirant cette fois de Gehlen, qu'en raison de cette même *catharsis* la libération dans l'art peut avoir un contrecoup bénéfique, un effet homéopathique sur la perspective morale en politique¹⁹. On aurait besoin *en art* d'espaces de manœuvre pour supporter la pression impérieuse de la société *en dehors de l'art*. La liberté esthétique *suspendrait* la vie sociopolitique au milieu de sa course (Benjamin). Il ne s'agit pas d'une *dissolution* de la dimension extra-esthétique, comme par distraction, mais de son *interruption*. Le *délestement* esthétique purifie le social et le politique, dans le « regard brisé » qu'il renvoie et qui dévoile les brèches sociales et politiques²⁰. L'impertinence aurait beaucoup à apprendre de ces réflexions, car elle vient à son tour interrompre l'oubli, tordre le sens institué, suspendre le cours des choses. Sisyphe lui-même retombant sans fin au bas d'un escalier, ou peut-être, chez Bataille, le passant se voyant trébucher²¹...

20. *Ibid.*, p. 79.

18. Christoph Menke, « Le regard esthétique. Affect et violence, plaisir et catharsis », *Philosophiques* (numéro thématique : « Critères esthétiques et métamorphoses du beau »), vol. XXIII, n° 1, printemps 1996, p. 70-71. (Cet article a été repris dans *L'esthétique des philosophes*, Paris, Dis Voir, 1996.)

19. *Ibid.*, p. 73, 76-77.

21. Voir Mikkel Borch-Jacobsen, « Bataille et le rire de l'être », *Critique*, t. XLIV, n° 488-489 (« Quatre essais sur le rire »), janvier-février 1988, p. 16-40.

22. Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 148-150.

23. *Ibid.*, p. 182, 195-199.

24. Cité par P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 249 (N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs Merrill, 1968, p. 69).
25. P. Ricœur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 289.
26. *Ibid.*, p. 286-290.
27. Friedrich Nietzsche, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », *Écrits posthumes* (1870-1873), vol. 1, dans *Les Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1975, t. 1, p. 282-283.

Dans un tout autre contexte, et simplifiées là encore à l'extrême, les remarques de Ricœur sur la polysémie nous permettent de mieux comprendre les relations entre les procédés de l'impertinence et le regard de l'expérience esthétique²². Lorsqu'il nous parle, avec Ullmann et Cohen, de la métaphore, il nous précise que le but de la poésie est d'établir une *nouvelle pertinence* par le moyen d'une mutation de la langue. La poétisation se présente elle aussi comme un double processus de déstructuration et de restructuration. La réduction de l'écart (qui change le sens d'un mot) doit se produire là où l'écart (impertinence ou violation) s'est d'abord produit. Mais dans la conscience du lecteur, la signification semble à la fois perdue et retrouvée; le sens est tiré du non-sens²³. Nelson Goodman disait : « céder en protestant²⁴ ». La *suspension* de la référence est la condition négative pour dégager un mode plus fondamental de référence, en se servant de l'échec de l'interprétation littérale. La « stratégie du discours poétique » présente cette autodestruction, accomplie « sous le coup de l'impertinence sémantique », comme « ... l'envers d'une innovation de sens au niveau de l'énoncé entier, innovation obtenue par la "torsion" du sens littéral des mots²⁵ ». Voilà la *métaphore vive*. La classification antérieure résiste et crée une sorte de « vision stéréoscopique » où le *nouvel* état de choses n'est perçu que dans l'épaisseur de l'état de choses *disloqué*²⁶.

Les humeurs artistiques intempestives instaurent la nouvelle pertinence qui sera bientôt *usée*²⁷ et dont la société a besoin maintenant pour supporter *au dehors* l'insupportable. Rien de plus raisonnable, tout compte fait. Mais le regard ironique, exposant la médiation imparfaite de l'expérience où regardant et regardé se perdent et se trouvent dans un mouvement incessant, est peut-être plus généralisé qu'on ne le croit.

kim adams

alain benoit

serge comte

sylvain e. cousineau

santolo de luca

duo travagliando
jean-pierre gauthier et mirko sabatini

félix gonzález-torres

rodney graham

pierre joseph et philippe parreno

ilya et emilia kabakov

martin kippenberger

manon labrecque

sylvie laliberté

Œuvres

peter land

tony oursler

charles ray

nina saunders

roman signer

robert therrlen

andrea zittel

Kim Adams

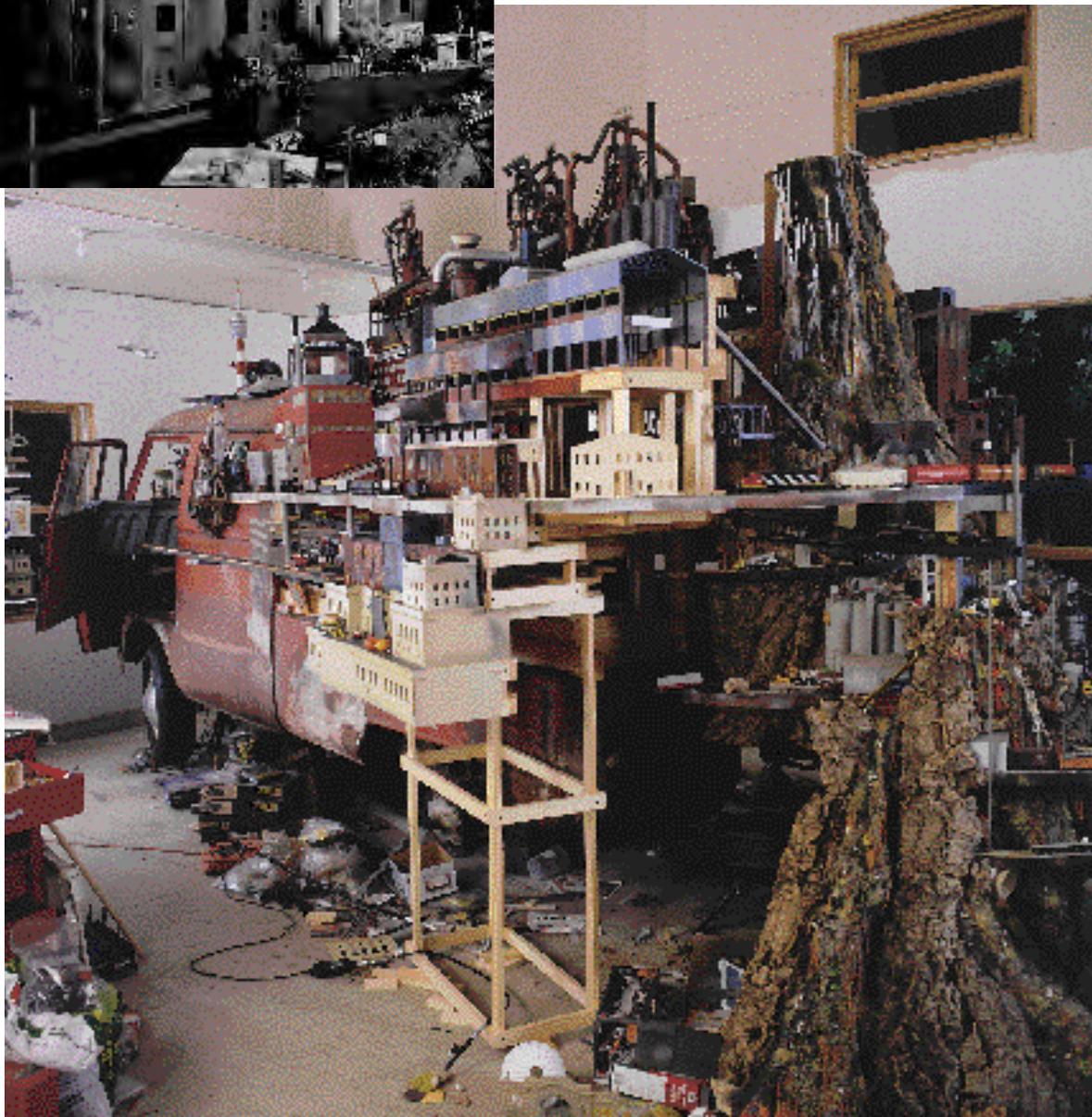
Né à Edmonton (Alberta), en 1951.
Vit à Grand Valley (Ontario).

Indifféremment, Kim Adams manie les matériaux industriels ou les jouets, les véhicules ou les objets familiers, et façonne un monde prodigieux, immense ou miniaturisé. Rigoureuse bien qu'excessive, son approche artistique trouve sa genèse dans l'objet du quotidien qu'il transforme et inscrit au creux de scénarios fictifs, sous les feux de l'univers standardisé de la consommation. Ses sculptures-installations et maquettes constituent des assemblages ingénieux qui relient une imagerie fourmillante à l'insaisissable, le gigantesque au minuscule, le bricolage savant à l'assemblage démesuré. Triturant avec ironie les notions d'habitat et de mobilité, Adams compose des environnements ludiques et extravagants, qui tantôt occupent les espaces intérieurs ou extérieurs, tantôt s'intègrent dans les cadres institutionnels ou dans l'espace de la place publique. Depuis les années 80, son regard pénétrant, non dépourvu d'humour, sur la société post-industrielle affine des stratégies de réinvention du paysage urbain et sollicite la complicité du spectateur par des représentations désarmantes, étonnantes de vraisemblance.

À l'instar des projets d'envergure tels *Earth Wagon*, 1989-1991, et *Dodes'ka-den*, 1993, qui exercent leur emprise par une extraordinaire réappropriation et accumulation d'objets usuels et par la portée critique de leur construction hétéroclite, l'œuvre *Breughel-Bosch Bus*, en cours de réalisation depuis 1996 et dont le parachèvement est prévu pour 2005, introduit la vision d'un territoire matériel et social aux confins du réel. La narration y prend place et s'y propage en des mises en scène acides et sombres, quasi surréelles ou apocalyptiques. Une camionnette Volkswagen des années 60 est littéralement envahie d'éléments d'emprunt : des maquettes de structures industrielles, des figurines populaires ou d'héroïnes combattives, des objets renvoyant au domaine de l'art et aux artistes, un squelette saugrenu, un train de marchandises omniprésent... autant d'icônes qui cimentent l'ensemble et proposent une sorte de parc à thème sur le désastre de l'ère post-industrielle. À la manière des personnages tragi-comiques ou fantastiques peuplant les tableaux d'un Breughel ou d'un Bosch, le panorama qu'illumine Adams est à la fois emblématique et prophétique. **s. g. m.**



| BREUGHEL-BOSCH BUS, 1996-1999





Né à Arthabaska (Québec), en 1967.

Alain Benoit

Vit à Montréal (Québec).

LE PAYSAGE TOUT TERRAIN, 1994-1999

1. Mikhaïl M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, L'Âge d'Homme, 1970, p. 148.
2. Alain Benoit, « L'antihéros charnel contre le héros acharné. De l'utopique et du grotesque », dans Frédéric Bouglé [dialogue avec Alain Benoit], *Art Présence*, n° 28, oct.-nov.-déc. 1998, p. 5.

Notes

Le Paysage tout terrain, œuvre vidéographique de fiction, est un projet d'envergure. Amorcée aux Pays-Bas en 1994, l'œuvre est parachevée au Québec en 1999, et son point d'ancrage, symbolique et réel, est une machine, « énorme » et « ridicule », figurant un nuage. S'articulant en douze tableaux, la monobande illustre essentiellement des récits tragi-comiques qui s'enchevêtrent autour de trois défilés : à Montréal, au lac Nick et à Kanne, en Belgique. Ces récits mettent en scène un personnage aux prises avec des situations conflictuelles, selon Benoit, un « pelleteur de nuages » aux idées irréalisables, sorte de héros déchu d'un périple existentiel. De façon répétitive, en maintenant l'antinomie de l'absurde et du pathétique, Benoit investit le domaine des festivités – le carnavalesque – qui éclate en ses expressions les plus exubérantes et tapageuses. Le grotesque et l'éphémère opèrent dans l'ambivalence caractéristique entre le familier et l'insolite, entre la désinvolture et le drame. L'excentricité propre au carnaval, « la vie tirée de son cours ordinaire¹ », devient le théâtre au travers duquel les voies de l'utopie s'exercent, cette utopie qui « est simplement et surtout la manifestation d'un désir² ». Sans défaillir, le « pelleteur de nuages » charrie la machine qu'il a façonnée, mobile et aérienne, dans ces ailleurs réels ou illusoire. Il s'immisce dans la foule du défilé de Montréal, déambulant avec son paysage tout terrain, char de cortège qui ne représente rien et ne figure aucune allégorie. Ou encore, il s'invente une procession dans le décor champêtre du lac Nick, le paysage tout terrain flottant à la dérive, et rompt brutalement le calme par une évocation de la bataille de fruits (une pluie d'oranges s'abat sur notre héros) qui marque traditionnellement le carnaval de Binche, en Belgique. Enfin, Benoit cristallise métaphoriquement le rituel de la traversée, déployant la machine ambulante dans son ascension vertigineuse et erratique d'une colline, tirée avec un acharnement confinant à l'absurdité. Ces cortèges, scandés d'événements dérisoires éclairant le constant détronement du héros et de son projet, dessinent la trame visuelle et sonore de l'œuvre. Écartant tout cynisme, toute idée de profanation, évitant le commentaire social ou la démonstration savante, Benoit imbrique le grotesque et le carnavalesque, laissant naître un interstice où se jouent la « liberté effrontée », issue de son introspection et de son regard inquiet, et « la possibilité d'un autre monde ». **S. G. M.**

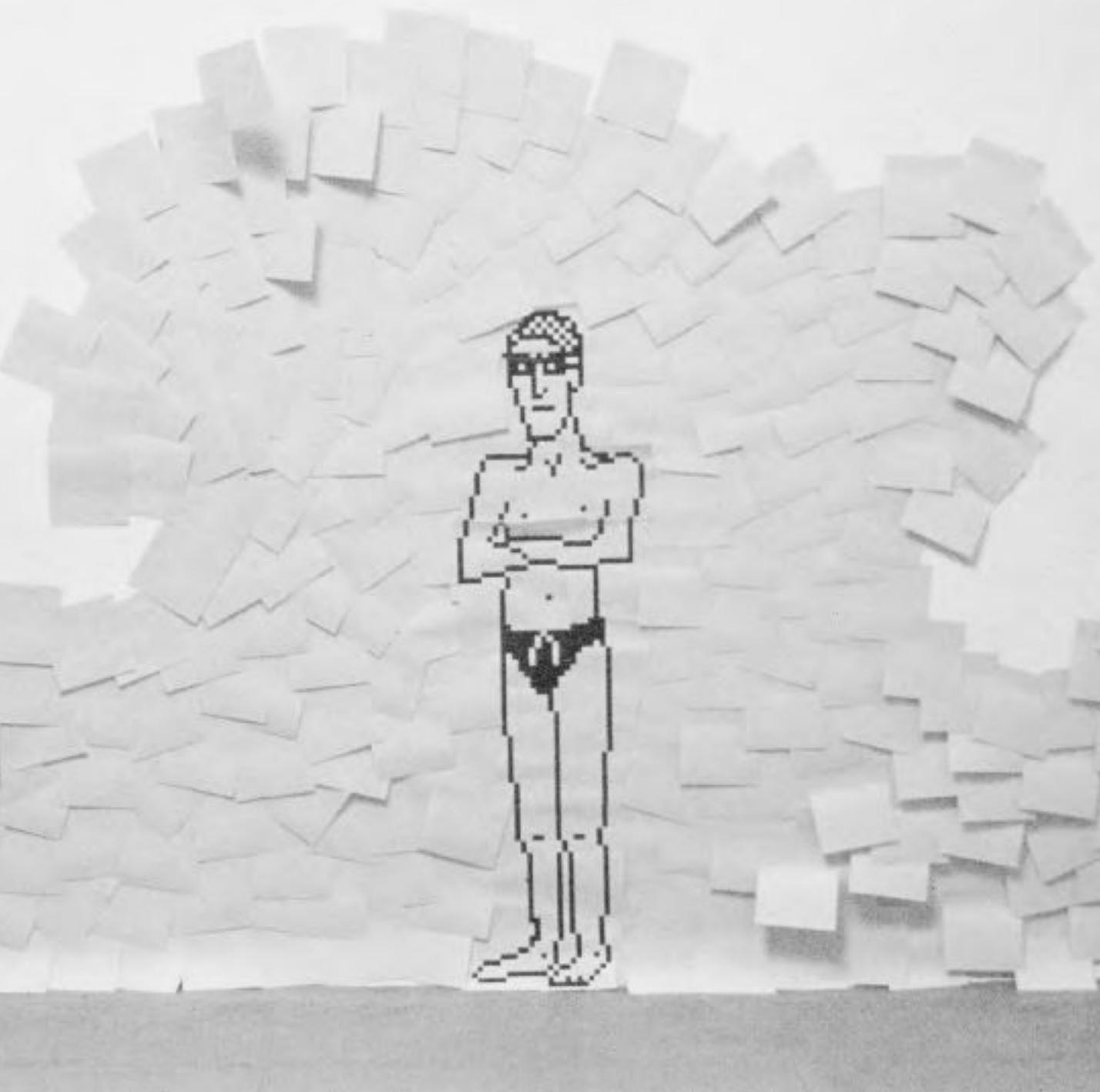
Né à La Tronche, près de Grenoble, France, en 1966.

Serge Comte

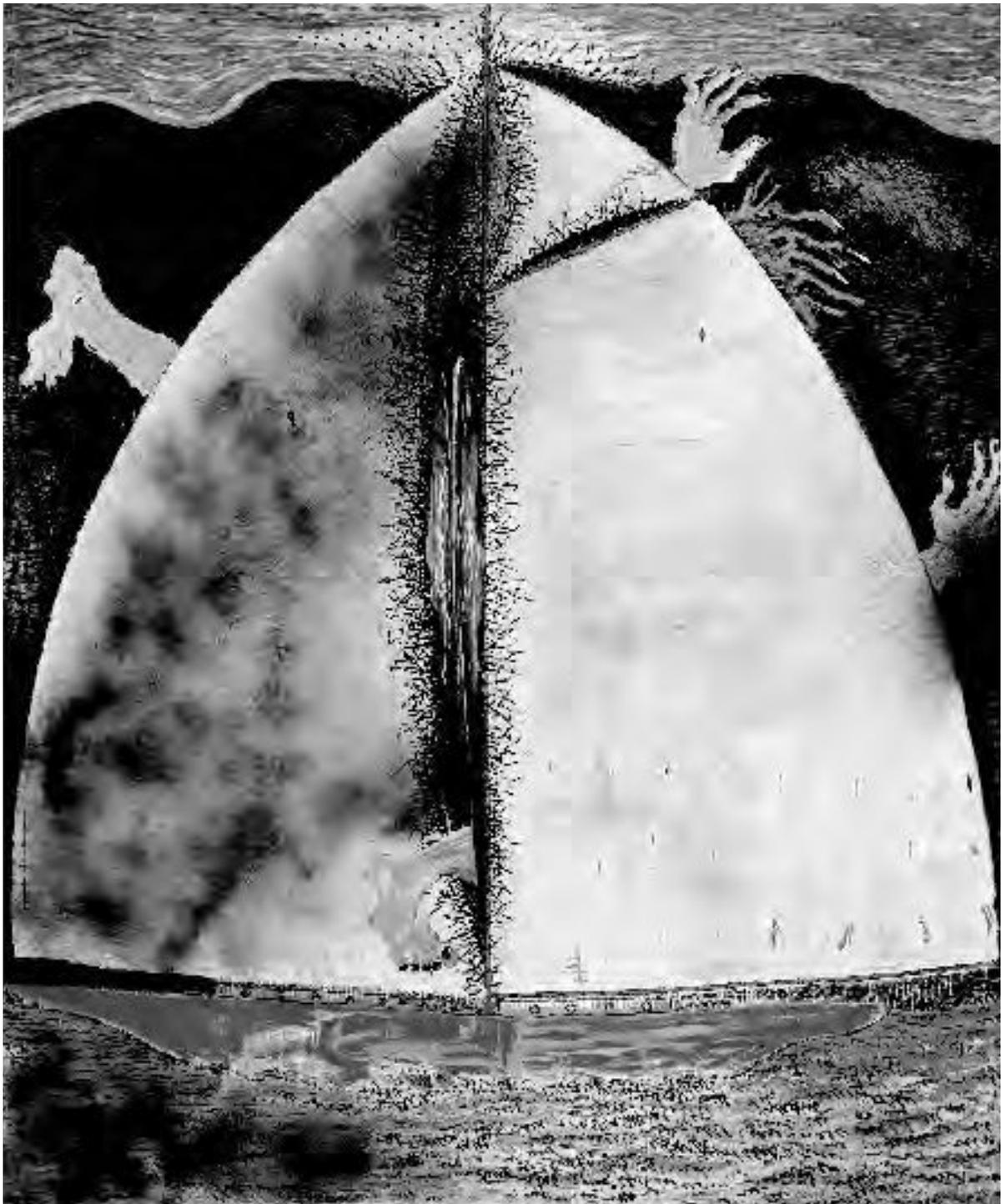
Vit à Paris, France, et à Reykjavik, Islande.

Parmi les multiples façons de penser l'art, l'approche marginale de Serge Comte se distingue par une manière d'être, une attitude qu'il qualifie de « safe at home ». Il y façonne d'abord un univers de pseudonymes et d'êtres étranges. Il s'adonne à des fantasmes faussement narcissiques, à la recherche du bonheur qui est selon lui dans une « relation au monde presque pastorale ». Loin de lui, cependant, l'intention de refaire le monde dans une œuvre qu'il bâtit autour de sa propre image, entre « pulsions agressives et détente heureuses ».

Introduisant cinéma, musique et photographie dans son travail, Serge Comte adopte la vidéo et le « post-it » comme matériaux de prédilection, et son territoire personnel comme support artistique. L'aspect éphémère et maniable du « post-it », papier adhésif familier dans la communication contemporaine, permet de composer une série d'autoportraits aux diverses identités : *Cornuto, L'Ange, Waterproof, T'avais qu'à pas ...* Collés les uns sur les autres, les « post-it » produisent un effet magique dès lors qu'ils tapissent les murs. Ces petits bouts de papier anodins qu'on peut jeter après usage permettent non seulement de découvrir une esthétique dans le geste du quotidien, mais encore de promouvoir une émancipation dans la façon d'aborder une œuvre d'art. L'art de Comte démontre que tout est possible avec un petit quelque chose. L'artiste invente un langage et joue divers rôles d'ordre fictif, notamment dans ses vidéos. Il se sert de l'ironie pour aborder autrui et pour communiquer avec candeur et avidité ses détournements de sens. Dans *Le Tralala*, 1992, la narration répétitive scande les manifestations de la déraison. Elle induit une perception de l'art comme jeu et révèle la fascination qu'exerce l'image et les frustrations qui en découlent. L'art se parodie et se déstabilise lui-même avec une apparente naïveté. Par conséquent, l'œuvre dénote les symptômes mêmes, les signes réflecteurs des métamorphoses de la société. C'est le mécanisme du rationnel qui est ici suspendu. Quelle signification la dérision prend-elle dans les jeux de langage des vidéos de Serge Comte, où le cynisme transgresse la légèreté ? **P. G.**



| WATERPROOF, 1997



| LA NAISSANCE DE VÉNUM, DÉESSE DE L'AMOUR, 1997

Sylvain P. Cousineau

Né à Arvida (Québec), en 1949.

Vit à Hull (Québec).

La peinture de Sylvain P. Cousineau est construite de récits qui se profilent, incongrus, dans l'imaginaire, et basculent dans la sphère insondable de son univers. Sans détours, Cousineau compose avec l'espace de la narration un espace à la dérive, qui fait surface dans le corps de ses toiles. Il traverse et s'octroie les courants subjectifs que seuls, chez lui, le geste de peindre et la pensée du peintre peuvent endiguer. Ses projets picturaux ne sont pas sans brouiller le reflet trafiqué d'une existence qui ne se mesurerait qu'à l'emprise de la fantaisie et de la désinvolture. L'apparente naïveté des formes, la constance d'une figuration troublante, parfois impudique, la récurrence de références et de motifs personnels, cohabitent dans le recours à un langage incisif qui provoque et subjugué, déconcerte et interroge. Les tableaux de Cousineau, exposant des thèmes issus de la poésie du quotidien, dessinent figures et objets sur un mode de dérision et de franc cynisme. Ils sont la voie par laquelle les certitudes sont ruinées, les artifices anéantis, les repères réinventés. Les contenus y font irruption, opposant une résistance farouche à l'ordre des apparences convenues, défigurant le réel et sa logique implacable.

Souvenirs entomologiques, 1997, est une série d'œuvres réalisées à partir de leitmotif émanant du recueil scientifique publié à la fin du XIX^e siècle par Jean-Henri Fabre. *Pot de peinture (avec mouches)*, *Saint-Valentin (avec mille-pattes)* et *La Naissance de Vénus, déesse de l'amour* sont parmi les onze toiles qui composent l'ensemble. Si l'humour y tient une place centrale, dans la conjonction hardie des éléments, ou encore dans l'emploi détourné des points de vue, la prédilection de Cousineau pour l'imagerie métaphorique est manifeste (le bateau, les connotations sexuelles) dans le tableau au titre évocateur *La Naissance de Vénus, déesse de l'amour*. Au moyen de stratégies formelles éprouvées et renouvelées – la représentation en trompe-l'œil de clous décoratifs ou l'ajout fortuit d'une poussière noire qui simulent la planéité de la surface –, Cousineau se joue des distinctions entre les codes esthétiques, entre l'abstraction et la figuration. Son regard inquisiteur sur l'histoire de la peinture et l'envergure de sa pulsion créatrice se lient et se confondent dans l'impertinence de sa manière artistique et l'équivoque de ses images composites. **S.G.M.**

Santolo De Luca

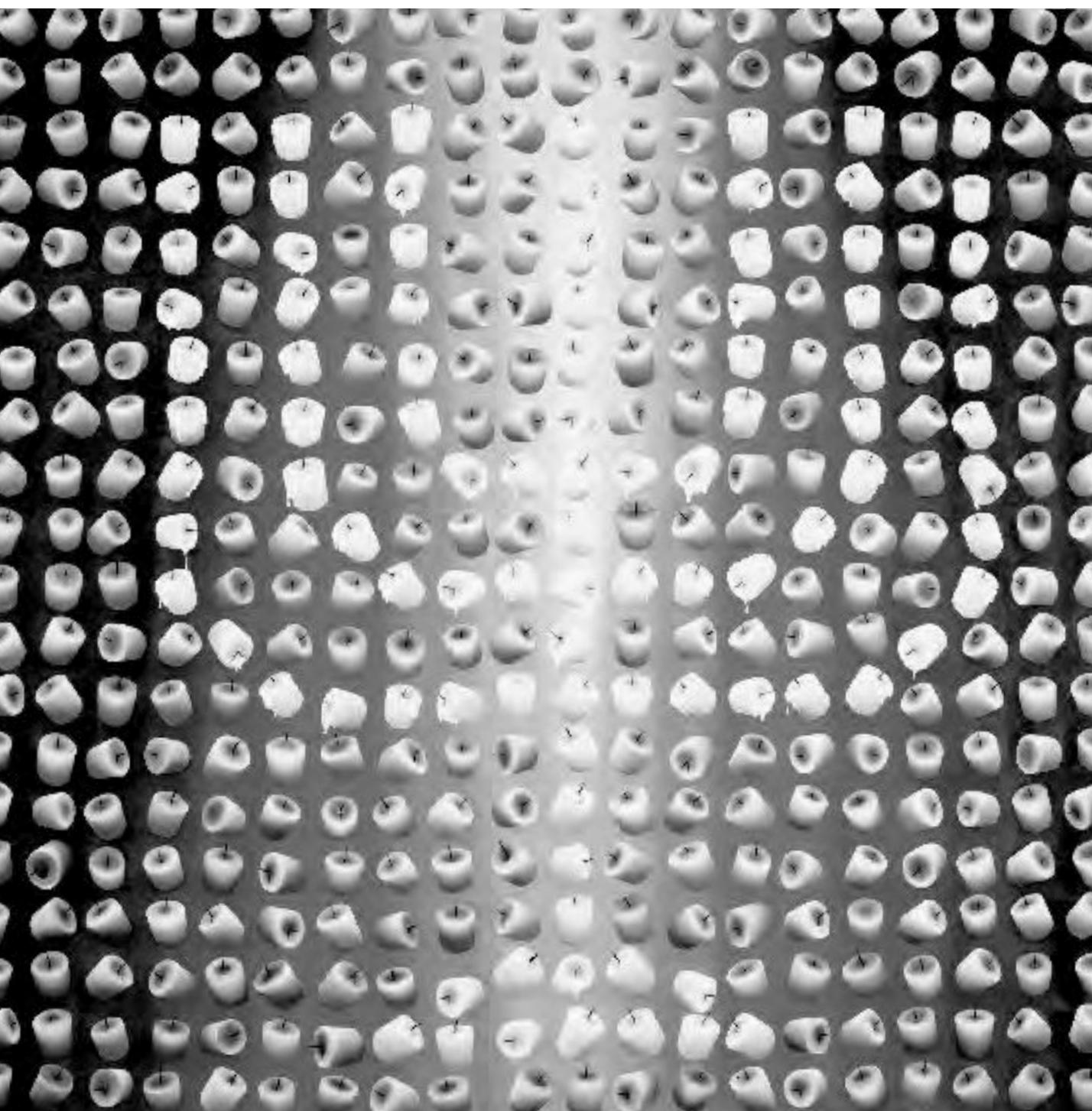
La démarche picturale de Santolo De Luca est étroitement liée à une réflexion sur l'objet décontextualisé qu'il utilise de façon ontologique. Son art constitue une façon de rendre compte de la présence insolite d'une matérialité inatteignable et d'en interroger les mécanismes. L'artiste se sert de son imaginaire et de la symbolique des objets afin de mythifier un univers irréel.

De Luca travaille par séries et s'approprie des motifs comme on investit un territoire. Il traite des éléments tels le lampion, le tube de peinture, le microphone... comme une fiction dans un espace sans limite, là où l'esprit rejoint la matière. Il incorpore à son œuvre un vertigineux mélange de réel et d'artifice, de visible et d'invisible. Par l'effet virtuel de *Matera prima, secondo spirito*, 1998, l'artiste projette la représentation de tubes de peinture comme une réverbération du processus même de la création picturale. De Luca positionne de la sorte l'objet qui semble flotter selon une grille dans l'espace du tableau. L'univers presque numérique de sa peinture magnétise les formes qui se déplacent vers un domaine inexploré où les réels se chevauchent, révélant différentes images mentales. Cet arrangement en faux désordre suggère une luminosité rayonnante dans *Sostenere la luce*, 1998. De Luca évoque un ensemble de signes au moyen d'un chandelier à sept branches dont le symbolisme religieux s'appuie sur le symbolisme cosmique. Il y explore la limite entre vision spirituelle et réalité matérielle. La dispersion de l'objet est totale dans *L'Annunciazione*, 1998, où les microphones, à la fois menaçants et séduisants, provoquent une certaine appréhension, rappelant en quelque sorte l'image publicitaire. L'artiste se réfère aux phénomènes des médias dans leur mode de production et de diffusion. Dans ces compositions qui se veulent parodiques, les plans ponctués de vibrations rythmiques nous permettent de confronter notre mode de perception à une nouvelle connaissance de l'objet. L'association du titre et de l'image repose sur un réel à la fois plausible et improbable. Ce biais analogique crée une œuvre proche de l'immatérialité dont l'artiste se sert comme esthétique. Traversant le vide et la plénitude, l'art de Santolo De Luca décrit un univers inconfortable pour la raison. **P.G.**

Né à Naples, Italie, en 1960.

Vit à Naples.

| SOSTENERE LA LUCE, 1998



Duo Travagliando

Jean-Pierre Gauthier

Né à Matane (Québec), en 1965.
Vit à Montréal (Québec).

Mirko Sabatini

Né à Winterthur, Suisse, en 1967.
Vit à Bologne, Italie.

La réflexion et la création à partir du phénomène acoustique interpellent tout à la fois musiciens et plasticiens. Le duo Travagliando est issu d'une association du sculpteur-installateur Jean-Pierre Gauthier et de l'artiste-batteur Mirko Sabatini. Tous deux s'intéressent à la recherche sonore et à l'automatisation d'instruments de musique. Empreinte d'imprévisible et de ludisme, *Improvviso*, 1999, s'inscrit dans la continuité d'une recherche sur les sonorités organiques et mécaniques et sur leurs pouvoirs d'évocation. Le duo convie le spectateur à une expérience de sonorités multiformes qui, selon Gauthier, « oscille entre le bruit et la musicalité, entre l'accidentel et l'intentionnel dans le but de faire éclater l'écart qui sépare la sculpture de la musique ». À cet égard, l'œuvre se situe par-delà les catégories conventionnelles et laisse poindre un imaginaire débridé. La mécanisation d'un instrument de musique, en l'occurrence une batterie, constitue le catalyseur propice à l'interaction. La batterie déploie tout un arsenal d'objets hétéroclites rudimentaires : élastiques, cordes, chaînes, ressorts, cornets... Loin de l'univers informatisé et hautement technologique, ce dispositif bricolé produit une multitude de séquences et de variations mélodiques. Les procédés électromécaniques utilisés transforment le son, la cadence et le rythme, et permettent des effets en libre progression, laissant intervenir l'aléatoire dans l'exécution. Les détecteurs de mouvement activés par le visiteur, à son insu, permettent les séquences en continu d'un cycle qui varie constamment et évite toute répétition. D'abord séduit par les effets sonores, l'auditeur est attiré visuellement par la présence de la batterie. Les rapports de cause à effet, issus de plusieurs champs d'activité de l'ensemble, lui permettent une autonomie de fonctionnement. Nulle hiérarchie ne s'impose entre les éléments sonores qui s'entrecroisent, au gré du hasard. Les variations déferlent avec force ou avec la légèreté d'un murmure, tandis que la logique sous-jacente de l'œuvre est celle d'un mouvement constant, de tensions, de frottements et de ruptures. L'imagination des créateurs explore de la sorte l'utilisation du son en tant que matériau sculptural. Le jeu musical proche du vertige acoustique devient une composante du travail plastique. L'objet sonore joue sur le paradoxe et l'ambiguïté tant au niveau de la conception qu'à celui de la perception, interrogeant le statut même de l'œuvre d'art. **p. 6.**





| IMPROVVISTO, 1999



UNTITLED (PORTRAIT OF ROSS IN L.A.), 1991

1. Robert Storr, *On the Edge: Contemporary Art from the Werner and Elaine Dannheisser Collection*, New York, The Museum of Modern Art, 1997, p. 60. (Notre traduction)

Notes

Au cœur d'une activité artistique prématurément interrompue s'exerce la généreuse et profonde capacité de Félix González-Torres d'enraciner son art dans l'expérience subjective. Allusives et spirituelles, éthérées et concises, ses œuvres sont les traces furtives de son engagement et de ses liens personnels, douloureusement inscrits dans la conscience aiguë des questions sociales et politiques qui écorchent l'être. Les thèmes de la mémoire et des relations humaines, de la sexualité et de la répression, de la liberté et de la mort, traversent toute son œuvre et y impriment avec force une évocation de la question existentielle. Enchevêtrant vie intime et préoccupations collectives, le privé et le public, González-Torres insuffle au vocabulaire formel hérité de l'art minimal et conceptuel une charge émotionnelle étrangère aux fondements mêmes de ces idiomes plastiques. Ce paradoxe infiltre et nourrit l'indicible poétique de ses installations et de ses interventions sculpturales et photographiques : empilements de papiers, guirlandes de lumières, rideaux de perles rouges, et même... tas de bonbons.

Untitled (Portrait of Ross in L.A.), 1991, accumulation de bonbons enveloppés de papiers aux couleurs éclatantes, disposés rigoureusement dans un coin de la salle, est sous-titrée de façon explicite à la mémoire de Ross Laycock, compagnon de González-Torres, mort du sida en 1991. En filigrane, la résonance du souvenir indélébile d'une relation amoureuse : la présence initiale de 79 kilogrammes de papillotes (le poids de Ross avant sa maladie), la lente diminution de l'amoncellement (l'artiste convie les spectateurs à prendre des bonbons) et, enfin, l'ultime disparition. L'œuvre se dissipe, littéralement, ses particules devenant *memento mori*. La franche sobriété et l'extraordinaire simplicité de la forme sculpturale font place à l'évanescence, puis à une « complète absence esthétique¹ », qui perdure jusqu'au renouvellement des 79 kilogrammes. La métamorphose du déversement des bonbons et de l'évidement de l'espace en un cycle incessant et insaisissable est comme une énigme qui transmue une présence / absence et lui donne corps. **S. G. M.**

Félix González-Torres

Né à Güaimaro, Cuba, en 1957.

Décédé à Miami, Floride, en 1996.

Rodney Graham

Né à Vancouver (Colombie-Britannique), en 1949.

Vit à Vancouver.

Vexation Island, 1997, court métrage de Rodney Graham, est un commentaire ironique sur les conventions de l'art cinématographique au regard de la narration. Seul personnage du film, l'artiste est déguisé en bourgeois anglais du XVIII^e siècle. L'homme à l'allure romantique d'un Robinson Crusoé échoue sur le rivage d'une île tropicale qui flotte sur un monochrome bleu infini aux confins de l'espace. Graham adapte dans ce récit circulaire, centré sur l'homme, l'oiseau et l'arbre, l'histoire d'un naufragé dont l'action consiste à secouer un cocotier, geste ridicule qui se répète sans interruption, comme une histoire sans fin, et rappelle le mythe de Sisyphe. La contemplation du lieu choisi provoque des moments de réflexion intense plutôt que la perception du calme apparent. Dans ce film en boucle, revenant constamment à son premier plan, il semble que la nature agit comme l'élément à partir duquel apparaît le fondement de la réflexion de l'artiste qui s'élabore autour de la littérature et de la psychologie freudienne. Cette aventure réduite à l'essentiel cherche à mettre en évidence, par la relation de cause à effet, la possibilité d'un renouvellement de notre appréhension du monde qui nous entoure. Comme une nécessité première, le souvenir d'une émotion d'ordre psychique est contenu dans les moments clefs du film et ravive d'autant plus l'activité de l'inconscient. La répétition conduit à porter chaque fois sur le film un regard neuf. Elle produit à tout coup un déclic précipitant les images dans les profondeurs de l'inconscient. L'artiste souligne le fait que sa mémoire a depuis longtemps mis au jour un fonds personnel de « souvenirs-écrans ». Suivant Freud, il explique que les souvenirs-écrans sont considérés « comme de subtiles fabulations que l'inconscient fabrique pour dissimuler d'autres souvenirs, bien réels, eux – et souvent d'une nature traumatique¹ ». La pensée du spectateur navigue ainsi dans une impression de continu et de discontinu. Méditation sur l'art et le temps, *Vexation Island* permet notamment une réflexion sur la condition de l'homme grâce à une virtuosité remarquable dans l'interprétation d'un geste dérisoire, sempiternel jusqu'à l'absurde. Elle s'inscrit de manière inattendue dans un réseau d'enjeux philosophiques, esthétiques et historiques. p. 6.

| VEXATION ISLAND, 1997



Pierre Joseph

Бриллиант Биллево

Né à Caen, France, en 1965.

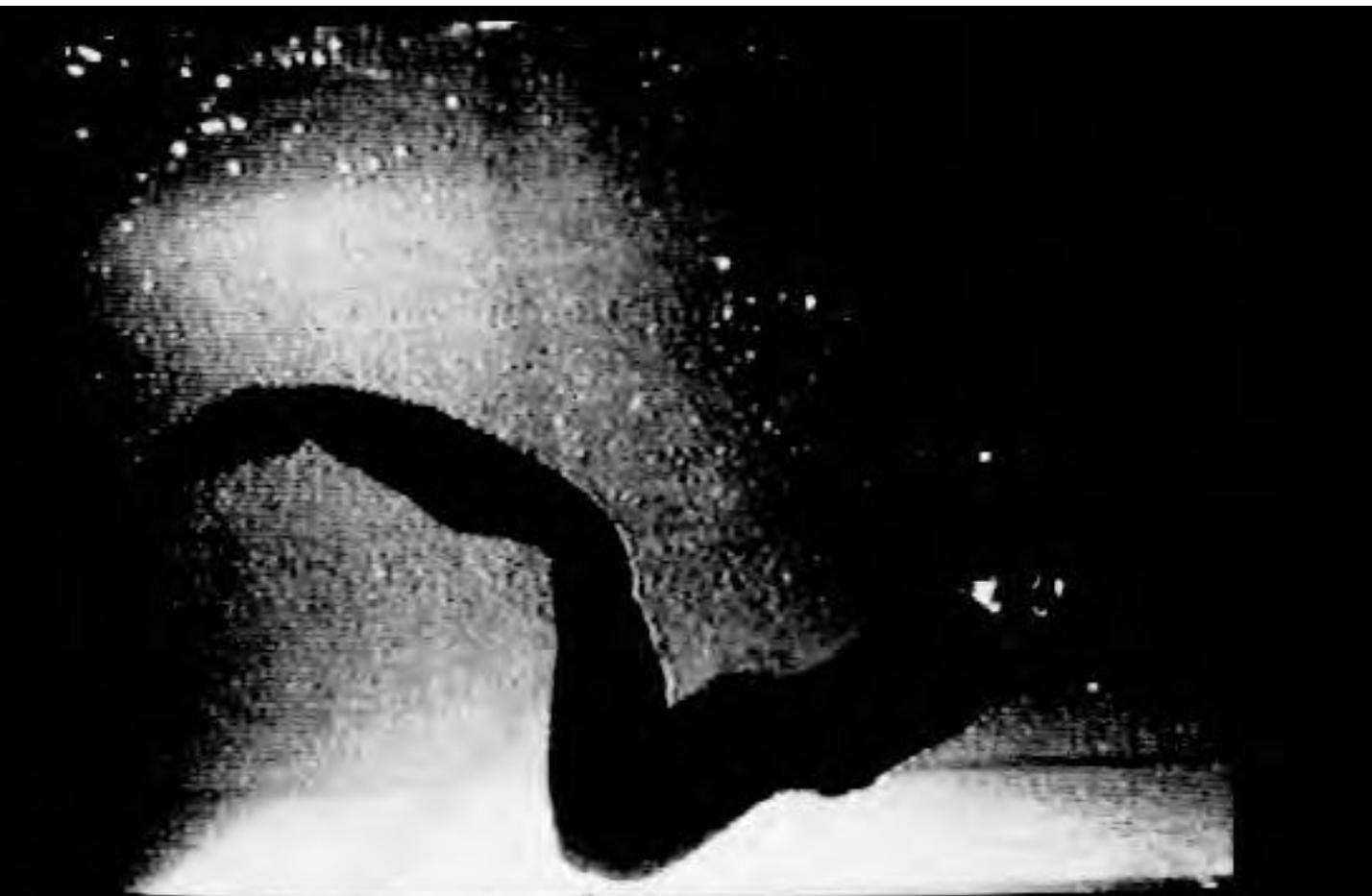
Vit à Paris, France.

Philippe Parreno

Билле Тосанр

Né à Oran, Algérie, en 1964.

Vit à Paris, France.



| SNAKING, 1991

Pierre Joseph et Philippe Parreno sont de la génération d'artistes français qui a émergé à la fin des années 80 en proposant des pratiques qui prenaient le contre-pied du grand art et faisaient écho à la quête exigeante du renouvellement du statut de l'artiste. Dans un esprit de ludisme et de dérision, minant la valeur accordée à la matérialité de l'œuvre et interrogeant d'emblée les contextes culturels de production et de réception de l'art, Joseph et Parreno produisent des interventions centrées sur des « situations existentielles ». Ils instaurent un type d'exposition qui supprime la distanciation obligée de l'œuvre moderniste et qui établit l'action du visiteur comme a priori de l'expérience artistique. Le caractère événementiel de leur approche englobe l'image mobile et le spectateur, la dimension temporelle et la narration. S'inscrivant dans le réel, les installations, vidéos, films ou textes de Parreno deviennent catalyseurs d'échanges et de « relations inédites », témoignant de l'idée de « l'art comme un espace de liberté [...] un espace qui n'est pas achevé ». Par ailleurs, explorant les habitudes perceptives et provoquant leur déroute par des mises en situation tributaires d'une interactivité, Joseph conçoit le territoire artistique comme une « zone du possible », un « espace d'impunité » où les comportements des spectateurs participent à la construction d'un monde trouble de fantaisie.

Snaking, vidéogramme réalisé en 1991, déploie sur un ton burlesque le scénario elliptique et dense d'un comportement humanoïde. Par l'artifice d'un personnage hybride – mi-homme, mi-reptile –, idiot ou bouffon, qui provoque et qui révèle l'extravagance de la situation, Joseph et Parreno proposent une alternative qui n'est pas sans être assujettie aux retours du conformisme : « If you're tired of trekking, rafting, blading, jogging, try snaking ». Sous le signe d'une convenance feinte, les postures empruntées, du coup absurdes et inefficaces, répètent les gestes normalisés de l'homme contemporain. Tour à tour, l'avant et l'après de l'action futile banalisent les excès et semblent imposer à la condition de l'être une impossibilité en même temps qu'une nécessité d'immobilisme. **S.G.M.**

Ilya Kabakov

Né à Dniepropetrovsk, U.R.S.S., en 1933

Vivent à Long Island, New York

Emilia Kabakov

Née à Dniepropetrovsk, U.R.S.S., en 1945

Depuis le départ d'Ilya Kabakov d'Union soviétique en 1988, la plupart de ses installations revêtent un caractère monumental. Cette démesure incite à la confrontation de l'œuvre avec le spectateur. Le propos demeure la plupart du temps rattaché de près ou de loin à la vie de l'artiste, évoquant un récit ou dévoilant la mise en scène d'une narration. Le titre de chacune des installations : *L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement*, *Le Bateau de ma vie*, *Ma Patrie*. *Les Mouches*, *C'est ici que nous vivons*, etc., établit une filiation et permet de tisser des liens entre les œuvres mêmes. Les installations qu'Ilya Kabakov qualifie de « totales » ont des affinités avec le domaine scénographique, même si ce sont les objets qui se substituent aux protagonistes. Le texte est aussi un élément constitutif qui devient le fil conducteur de l'œuvre et agit comme un motif récurrent. Dans l'enchaînement des associations métaphoriques que les contenus suscitent, l'œuvre tout entière peut se lire comme un témoignage des contradictions d'une culture et de son fonctionnement, mais également comme l'échec d'une utopie.

Le nom d'Emilia est associé de plus en plus souvent à celui d'Ilya Kabakov, témoignage d'une collaboration étroite. Le caractère brut de l'installation *We Were in Kyoto*, 1997, a quelque chose de fascinant et contraste fortement avec l'esprit de l'œuvre, pleine d'alacrité. Celle-ci a l'aspect d'un chantier aménagé le long d'un corridor, en trois parties cloisonnées. Comme dans certaines installations, dont *The Bridge*, 1991, le spectateur monte sur une étroite passerelle flanquée de deux garde-corps et de palissades en bois, ici ceinturées d'une toile bleue. Il est immédiatement pris dans le tourbillon d'une pluie de confettis semblables aux pétales des fleurs de cerisier virevoltant dans l'air. Le temps est suspendu au rythme même d'une célébration évoquant le souvenir d'autres lieux ou événements. Cet effet inattendu suggère une féerie, puisque les confettis emplissent l'espace et voilent le regard du visiteur, comme si la réalité de l'œuvre s'estompait. En ce sens, les deux roches factices placées à l'écart deviennent les matériaux-supports d'une fiction éloquente dans un espace clos circonscrit par le vide, immortalisant un souvenir. L'essentiel de l'œuvre est là : le nuage de confettis, comme un processus mental, est générateur du pouvoir d'évocation. L'œuvre nous convie à une expérience où l'imaginaire et la fantaisie se côtoient, créant une atmosphère onirique d'une portée inédite. **P. G.**





| WE WERE IN KYOTO, 1997



Martin Kippenberger

Né à Dortmund, Allemagne, en 1953.

Décédé à Vienne, Autriche en 1997.

Artiste prolifique qualifié de « phénomène », Martin Kippenberger a toujours été considéré comme une figure provocatrice de la scène artistique allemande. Son œuvre, exceptionnellement complexe en raison de son contenu, se double d'une tactique de promotion et de distribution particulière. La diversité et l'abondance de sa production la rendent nettement paradoxale, et elle résiste à toute caractérisation stylistique. Presque tous les médiums lui sont familiers et, depuis la fin des années 80, Kippenberger est manifestement engagé dans des projets qui élargissent le cadre traditionnel d'une exposition. Il s'approprie tous les clichés pour les dénoncer. Il refuse d'affirmer sa subjectivité et de proposer de nouvelles finalités. Son art soulève de multiples questionnements, mais voudrait ne laisser aucune place à l'interprétation. En ce sens, l'artiste évite toute forme de complaisance afin d'être constamment en réaction. Conscient de l'ambivalence de son art, Kippenberger joue avec l'agacement qu'il suscite. Par des titres résolument provocateurs – *The Capitalist Futurist Painter in his Car, Selling America & Buying El Salvador, I Had a Vision ...* – et un nombre impressionnant d'installations, il nous oblige à changer nos repères et référents intellectuels et à ne plus y voir de réelles finalités esthétiques. Indubitablement sardonique, Kippenberger exprime, par les thèmes sociaux et politiques qu'il aborde, un cynisme issu de sa propre angoisse face à la fonction de l'art.

L'ironie manifeste d'*Untitled*, 1991, s'inspire de Dada. L'œuvre révèle cet aspect ambigu du travail de l'artiste, entre dérision et absurde. Une lanterne qui fait allusion aux lanternes rouges des maisons closes éclaire de façon inusitée le sol, pointant ainsi vers l'irrationnel. Elle fait partie d'une série de lampadaires dont la forme rappelle certains éléments de l'installation intitulée *Une poignée de pigeons oubliés*, présentée à Francfort en 1990. L'effet déstabilisant de l'œuvre, sans omettre son aspect poétique, revêt un caractère iconique. Toute la série des lanternes, dans sa dimension critique, sonde cet objet tout en y décelant une expressivité de la forme, révélatrice d'une certaine fragilité. Kippenberger fait du banal et du quotidien un motif et une motivation personnelle, et il met l'accent sur les contradictions profondes du système dans lequel nous évoluons. **P. 6.**

Manon Labrecque

Née à Saint-Évariste (Québec), en 1965.

Vit à Montréal.



L'œuvre vidéographique de Manon Labrecque se nourrit de la représentation du corps et de ses mouvements. Dialogue intarissable de l'image et du son, cette œuvre est exploration et questionnement des limites mêmes du médium. Issue de la danse et des arts plastiques, la vidéographie de Labrecque enrichit sa pratique de la performance. Dans l'un ou l'autre de ces champs de création, l'artiste s'imprègne de l'espace et du temps, du quotidien et de l'existentiel. Elle y affronte les contingences et l'énigme sur un ton familier et décapant. Ses œuvres vidéographiques possèdent en effet cette capacité de joindre la mouvance corporelle et l'ordre des choses dans la banalité la plus déroutante comme dans les significations les plus bouleversantes. Depuis les premières monobandes du début des années 90 jusqu'aux réalisations les plus récentes, Labrecque invente et produit les possibilités d'interaction entre le médium et les expressions corporelles de l'être.

Vice, vertu et vice versa, 1993, est exemplaire de cette expérimentation et de cette exploitation du dispositif vidéographique dans son rapport avec la figure humaine. Les manipulations de l'image et du son, leur réciprocité, le va-et-vient, incessant et incisif, des attitudes et des gestes et de leurs interférences, la présence d'un personnage burlesque (sorte de leitmotif dans l'œuvre de l'artiste), la mise en abyme, la couleur et le noir et blanc, engendrent la tension et la densité d'un propos chargé d'une résonance personnelle et poétique. Les questions de l'identité, de la création artistique et de l'autobiographie côtoient, avec humour mais aussi avec gravité, le sentiment aigu de l'espace, le vertige, l'angoisse du vide...

L'œuvre vidéographique inédite intitulée *c' t' aujourd'hui qu'*, 1999, poursuit les investigations de Labrecque dans le traitement de l'image, ici basé sur le principe de la vitesse. Grâce, entre autres moyens, à un mouvement de rotation de la caméra vidéo, le visage humain se transmue en un horizon lointain, les lignes des lèvres et le blanc des yeux dessinant une sorte de paysage. Les effets du passage du figuratif vers une quasi-abstraction, le labyrinthe des espaces réels et imaginaires, instaurent dans le projet artistique de Labrecque une dimension onirique où l'hybridité et le ludique se répondent. **S.G.M.**



| C' T' AUJOURD'HUI QU', 1999

Sylvie Laliberté

Née à Montréal (Québec), en 1959.

Vit à Montréal.



| L'OUTIL N'EST PAS TOUJOURS UN MARTEAU, 1999



L'œuvre vidéographique de Sylvie Laliberté frôle l'ordinaire et la banalité dans ses explorations de la poésie du quotidien et dans sa manière de traquer son intimité. L'artiste façonne la vidéo de telle sorte que l'image, la voix et la musique dont elle investit son œuvre ne sont guère perçues comme des phénomènes distincts, mais obéissent à des liens logiques et structurés selon ses propres règles : un aller-retour entre ce qu'elle conçoit et ce que le hasard lui offre au moyen de l'improvisation. Elle réalise ainsi des monobandes dont l'aspect introspectif ouvre sur son territoire personnel, aire du désir.

Le parcours poétique de *L'outil n'est pas toujours un marteau*, 1999, met en scène l'artiste en soliloque, et dont la présence semble flotter dans une zone entre réel et fiction. L'œuvre est constituée en alternance de séquences auto-filmées et de séquences narrées où l'artiste chante, lit et récite de courts textes. La vidéo est construite, selon Laliberté, « de manière à garder une distance convenable entre le voir et le dire », en utilisant sporadiquement le jeu sur le débit de la voix et la vitesse du mouvement. L'œuvre est non seulement l'affirmation des désirs et de leurs manifestations, mais également une mise à nu du personnage même. Elle donne de la sorte au moi une continuité dans le temps qui dévoile une solitude. L'esprit railleur marque avec subtilité les aléas de la vie. L'artiste, à la recherche d'un sentiment de bonheur, explicite dans toute leur diversité les mots prononcés, qui prennent une dimension matérielle : les mots « vulnérable et sincère, fragile et authentique » lui permettent de parler d'elle-même d'une façon sensible. Les petits riens de la vie finissent par signifier quelque chose et par les signifier de façon ineffable : couteaux, chaises, table, robinets, sont diamétralement opposés à l'univers fantastique de la sphère rouge orangé, du château et de la fusée. Ce métissage est une manière de révéler les aspirations de l'artiste et d'inciter le spectateur à s'y immerger. Comme l'expression d'une errance du sens, l'œuvre juxtapose une approche candide à un univers subliminal d'exaltation sur lequel s'appuie le discours. Naïf et fragile en apparence, le regard de Laliberté est porteur d'une multiplicité de lectures, d'une multiplicité de significations. L'artiste désacralise l'œuvre d'art et nous fait voir un monde où la logique de l'imaginaire prend le pas sur la logique de la raison. **P. G.**

Peter Land

Né à Aarhus, Danemark, en 1966.

Vit à Copenhague, Danemark

L'art tragi-comique de Peter Land s'écarte de la tradition picturale et se situe résolument dans le champ de l'installation et de la performance. Land est à la recherche d'une identité individuelle au travers de son œuvre vidéographique. Il utilise son corps, constamment en mouvement, non pas comme un objet, mais pour se mettre en représentation dans diverses actions burlesques et grotesques où la plate innocence côtoie une réelle animosité. Dans le monde de Peter Land, il ne fait aucun doute que l'expérience physique et mentale demeure traumatisante et relève d'une forme d'aliénation à la limite de l'autodestruction. À partir de 1995, l'artiste réalise une trilogie dont fait partie *The Staircase*, 1998. Cette œuvre est une métaphore des sentiments que provoque un monde en apparence confus et chaotique. À l'instar de *Step Ladder Blues*, 1995, *The Staircase* utilise la répétition et le ralenti pour accorder le geste corporel au rythme de la musique. L'œuvre est présentée en deux parties : Peter Land dégringole dans un escalier en un mouvement perpétuel et, en vis-à-vis, un espace constellé d'étoiles fournit un contrepoint à la chute. Les deux images sont reliées par un phénomène d'attraction, accentué non seulement par la répétition mais également par la cadence rythmique d'une musique fantaisiste. En se construisant autour d'une situation extrême, où l'artiste fait violence à son corps, l'œuvre soulève un questionnement plus complexe qu'il y paraît. Elle évoque la difficulté de l'artiste à trouver un sens à son existence. Dans cette perspective, l'idée de la chute, sous des apparences burlesques, est symptomatique d'un travail rituel du corps et revêt un caractère sculptural. Le parcours et les directions suivis par le corps en mouvement composent un indicateur de la quête existentielle de l'artiste et, par conséquent, de la fonction d'exutoire qu'il assigne à l'art. La contemplation du ciel étoilé participe également d'une expérience mentale. Deux images opposées, impalpables par nature, trahissent l'incapacité de l'artiste à définir sa propre place dans le temps et l'espace. Elles offrent ainsi une vision de flottement et de dissolution, associée au banal aussi bien qu'au sublime. P. G.





| THE STAIRCASE, 1998



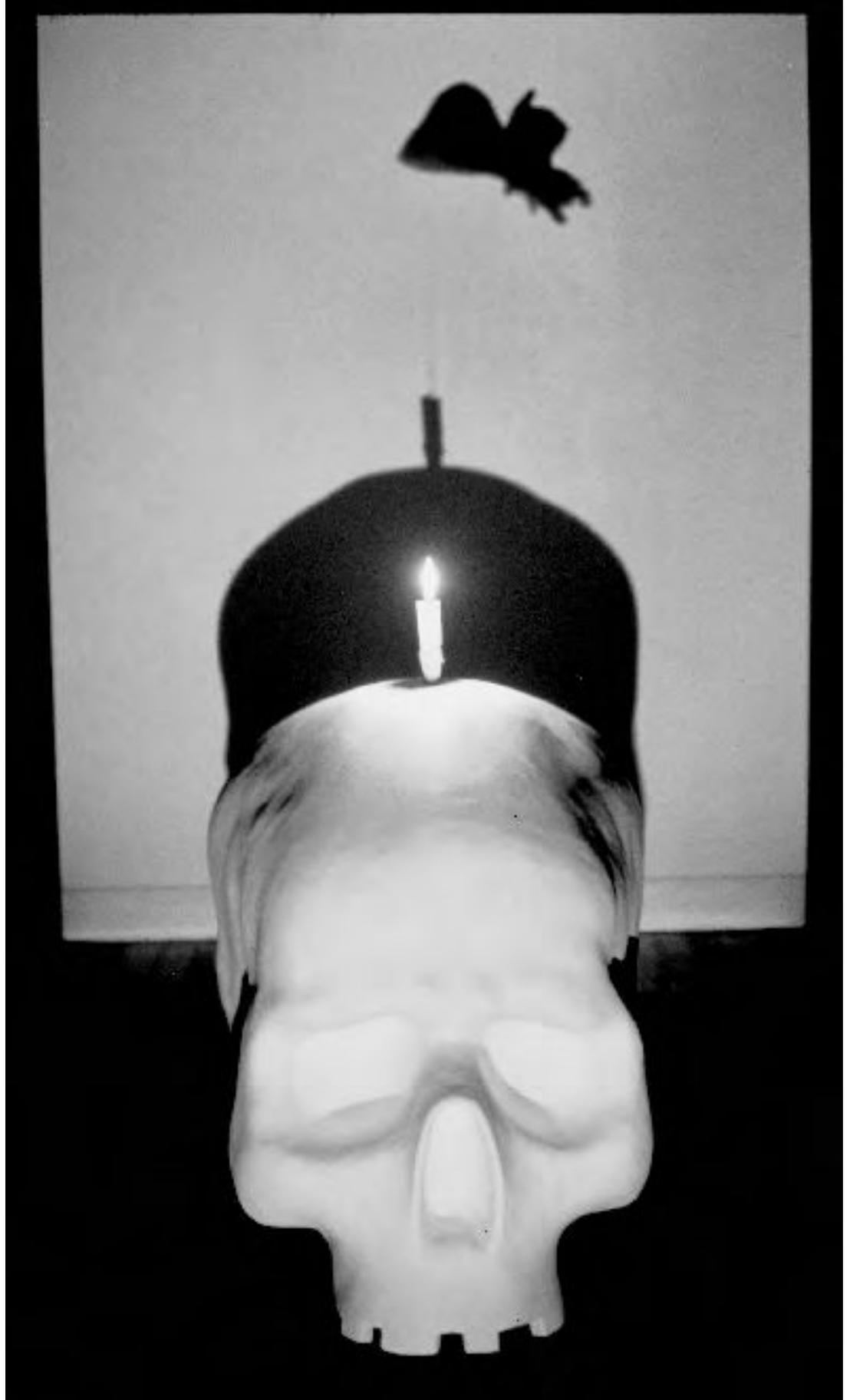
L'art de Tony Oursler exprime un jugement ironique sur un monde dysfonctionnel et sous-tend une réflexion sur la société des mass médias. L'artiste utilise le plus souvent d'étranges et complexes personnages fantomatiques aux formes pseudo-humaines, tenant un langage qui va de la simple narration à la crise d'angoisse, et jusqu'à l'hystérie. Les états psychiques, mis en œuvre dans des formes d'aspect négligé, transmettent un pathos particulier et agissent en quelque sorte comme une métaphore des émotions ou des désirs de l'être humain. Fascinants, mais aussi dérangeants, ces curieux personnages interpellent le spectateur dans un langage familier où le pouvoir conjugué de l'humain et de la vidéo interroge le paradoxe entre la perception et le réel et autorise le jeu de l'imaginaire.

Tony Oursler

Né à New York, N. Y., en 1957.

Vit à New York.

The Flame, 1998, met en place un univers aux composantes plastiques singulières : sur un crâne démesuré, en plâtre, est déposée une bougie dont la flamme projette sur le mur une ombre vacillante autour de laquelle vole un papillon de nuit. Cette œuvre permet de percevoir la rigueur et la continuité du travail de Tony Oursler, mais s'éloigne des figures bricolées et de la narration. Elle apparaît davantage comme une forme sculpturale où l'attraction magnétique du crâne humain et de la flamme nous transporte dans un propos métaphysique qui traite de l'animé et de l'inanimé, de la vie et de la mort. Le crâne irradiant sous l'effet de la lueur oscillante introduit une inquiétante intimité tout en faisant basculer l'œuvre dans le domaine de l'étrange. De son côté, le papillon de nuit relève de cette ambiguïté de l'être, dont la vie suspendue dans le temps et l'espace est en proie à la fragilité de l'éphémère, et côtoie le vide dans lequel il semble prêt à sombrer. L'œuvre revêt par maints aspects un caractère théâtral. Elle jette en même temps un regard froid et lucide sur le monde contemporain qui semble être mis entre parenthèses et dans lequel rêve et fiction, spiritualité et matérialité, inertie et flottement se trouvent paradoxalement reliés. **P. 6.**



| THE FLAME, 1998



Né à Chicago, Illinois, en 1953.

Vit à Los Angeles, Californie.

Charles Ray

Les œuvres de Charles Ray déconcertent par un jeu inopiné sur la vraisemblance. De manière ingénieuse et insolite, cet artiste au parcours singulier forge depuis le début des années 70 des projets et des stratégies formelles qui provoquent et soutiennent la tension entre le réel et l'illusoire. Répertoire complexe de sculpture et de performance, fusion de l'une et de l'autre, registre d'images photographiques ou filmiques, ses réalisations englobent l'abstrait et le figuratif, la présence du corps et de l'objet. Hybrides, elles possèdent une puissance expressive capable de confondre nos attentes, de brouiller notre perception d'un monde immuable et d'installer l'incertitude.

Fall 91, mannequin statufié à l'aspect inflexible de près de 2,5 mètres est réalisé en 1992. À l'instar des deux autres œuvres portant le même titre, cette figure reproduit dans des proportions excessives les canons stéréotypés de la femme-mannequin. Ray a en effet méticuleusement augmenté du tiers les dimensions de chacun des éléments qui la composent et il a construit la représentation selon les conventions inscrites dans un manuel commercial. Ces modifications d'échelle et les subtiles modifications des normes créent une ambiguïté qui trouble l'ordre des apparences. L'étrangeté de la figure, conçue et assemblée pour subjuguier, interroge notre appréhension de cet archétype des années 90, tandis que le mystère de cet objet, pourtant familier, met en déroute notre perception du réel. Aseptisé et démesuré, ce corps factice s'érigerait-il à notre insu en figure emblématique ? Austère et dominateur, provoquerait-il l'épreuve de notre propre effacement ? Non sans ironie, Charles Ray introduit l'équivoque de cette présence inanimée, isolée dans un contexte qui n'est pas le sien, monumentale et inattendue. Notre regard ne peut y échapper et, qui plus est, notre compréhension s'en trouve momentanément en porte-à-faux. Sous ses traits amplifiés, par sa stature quasi grotesque, le mannequin interpelle le visiteur et confond ses considérations, laissant béant l'écart entre la fantaisie et cette icône éphémère de la culture populaire. **S.G.M.**

Nina Saunders

Née à Odense, Danemark, en 1958.

Vit à Londres, Angleterre.

Nina Saunders conçoit et façonne depuis le début des années 90 des œuvres issues de la subversion de l'objet quotidien. Le plus souvent réalisées à partir de capitonnages, ses sculptures et installations composent une sorte de trompe-l'œil de la réalité domestique. Saunders dénature les objets utilitaires – elle récupère des meubles désuets et les transforme par ses interventions radicales – et les investit de fonctions incongrues, d'une portée sociale ou idéologique.

Pure Thought IV, 1997, se déploie dans l'espace de l'exposition telle une sphère dégagée de l'emprise de l'usage. Non plus protubérance massive du fauteuil en cuir blanc de *Pure Thought I*, 1995, qui marquait le début de la série, la forme sphérique porte ici à son paroxysme les traces d'un labeur – le capitonnage au moyen des 2 300 boutons – et l'intérêt de l'artiste pour l'évocation de l'espace domestique. La matière familière et banale – le vinyle –, ample et gonflée au-delà de toute mesure, pénètre insidieusement l'espace public. Saunders y voit la cristallisation de son exploration des aspects dysfonctionnels de l'environnement familial, mais aussi des institutions de pouvoir. Cette masse monochrome blanche, qui s'impose d'emblée au visiteur et sollicite son regard, s'affranchit paradoxalement des connotations archétypes de la figure parfaite et pure. L'artiste affirmait, au moment de la création de l'œuvre, que celle-ci pourrait contenir « des choses cachées, croissant et éclatant... comme si quelque chose avait grossi hors de toute proportion[...] »¹. Détournant ainsi l'idée de confort, auscultant le volume comme anomalie, maintenant la sensation de trouble face à une telle excroissance, Saunders fait place à l'élément « terrible », « destructeur », enfermé au creux de la sphère, et peut-être même arrive-t-elle à « rendre la peur visible »². **S. G. M.**

Notes

1. Nina Saunders, « Purity and Fear », dans Pennina Barnett, *Make, the magazine of Women's Art*, n° 74 (Londres), février-mars 1997, p. 10. (Notre traduction.)

2. *Ibid.*

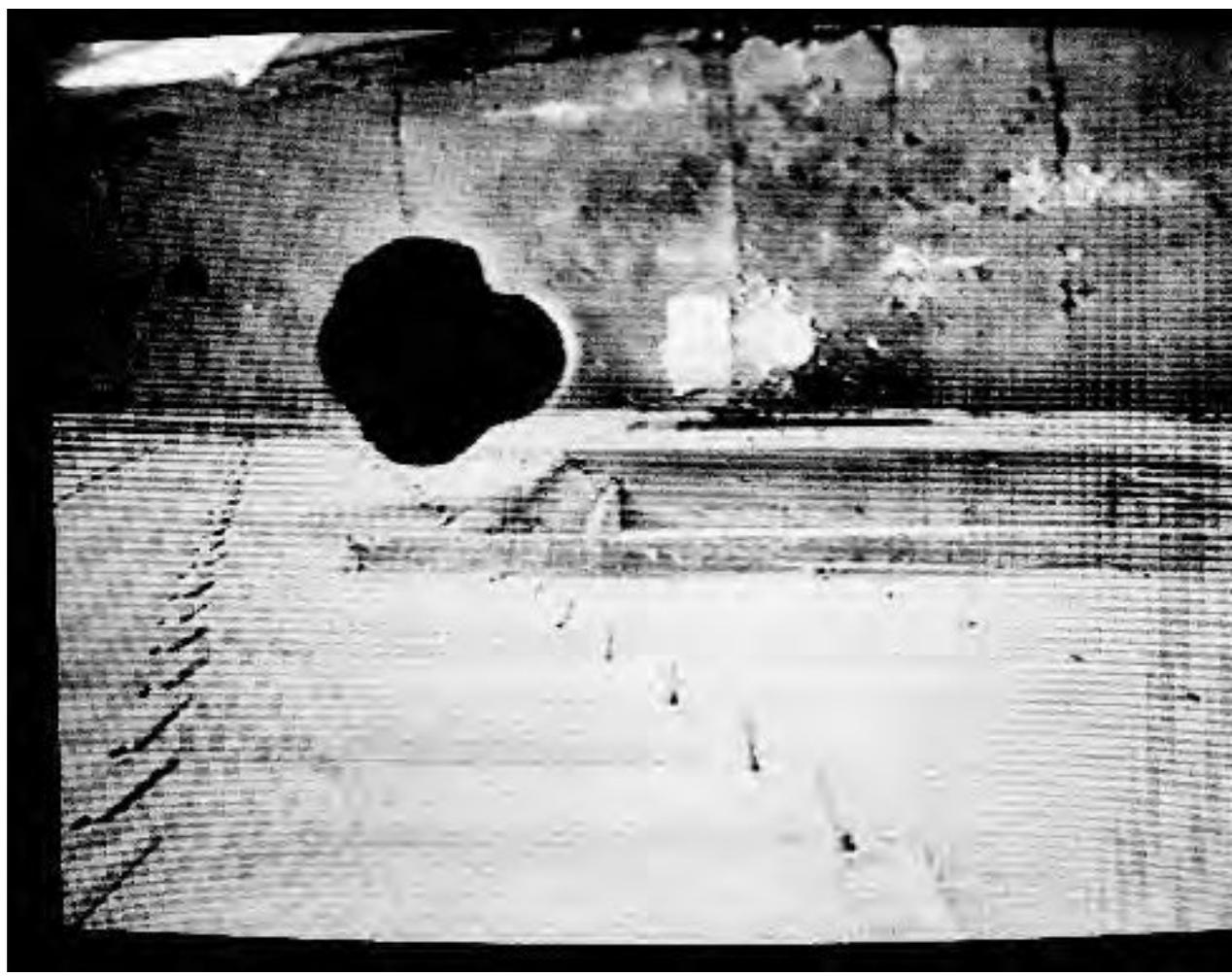
PURE THOUGHT IV, 1997



Né à Appenzell, Suisse, en 1938.

Roman Signer

Vit à Saint-Gall, Suisse.



| HUT, 1997

Roman Signer réalise des événements-performances qui intègrent avec insistance explosions, feu, vent et eau, dans des mises en scène d'éléments qui se transforment dans leur instantanéité même. Le développement de ses scénarios dans l'espace est circonscrit de manière à ce que l'aléatoire intervienne et y imprime le sceau d'un rituel battu en brèche. Ces actions, que Signer qualifie de sculptures, et qui opèrent par ailleurs dans le transitoire, laissent une trace par l'image vidéographique ou filmique, par la série photographique, ou encore par les vestiges fragmentaires sur le lieu de l'événement. L'intérêt de Signer pour les « forces tranquilles » de la nature, comme la gravitation, et sa prédilection pour les objets « les plus simples » tels les seaux, les ballons, les moteurs, les fusées ou les hélicoptères, se sont traduits au fil des années par l'expérimentation d'un langage au vocabulaire distinct, porteur d'imaginaire.

L'œuvre vidéographique intitulée *Hut*¹, qui relate avec concision une performance réalisée en avril 1997, est marquée par la rigueur qu'exigent les faits et gestes planifiés par Signer, et elle signale cependant le ludisme qui affleure sous l'ensemble : une manière insolite de mettre un chapeau devient ici prétexte à agir en concordance avec les éléments, à utiliser l'impondérable pour structurer le temps et à créer cette parfaite légèreté qui sied au passage des rêves. L'apparente disparité entre le matériau explosif et l'espace onirique, entre le silence et la détonation, entre la pesanteur et le flottement, compose un univers de représentation qui joue sur l'éphémère. Une action inlassablement répétée, qui fait naître une silhouette immobile, est l'écho de la spirale existentielle qui entraîne la condition humaine.

Les images sérielles *Tisch mit blauem Fass* et *Tisch mit Sandkegel*², 1998, donnent à voir des *Aktionen* méticuleusement orchestrées autour d'une soudaine déflagration et de la chute d'objets inscrits dans le paysage. Ces séquences photographiques enregistrent les moments de stabilité et de déséquilibre, d'immobilisme et de rupture qu'affectionne Signer. La compacité du cône de sable ou du tonneau contraste avec la légèreté de leur culbute, alors que l'effondrement de la table s'accomplit telle une chorégraphie au rythme des saisons évoquées par les paysages. Ces sculptures-événements créées par Signer mêlent le sentiment de l'absurde et l'inépuisable interrogation au regard du temps et de l'immuable, de l'espace et de son extension. **S. G. M.**

1. *Chapeau* (Notre traduction).
2. *Table avec tonneau bleu* et *Table avec cône de sable* (Notre traduction).

Robert Therrien

Né à Chicago, Illinois, en 1947.

Vit à Los Angeles, Californie.

Robert Therrien nie que son œuvre obéisse à des règles formelles et conceptuelles. Oscillant entre le minimalisme et l'art pop, l'abstraction et la figuration, le réel et l'imaginaire, le rationnel et l'émotif, le travail narratif de l'artiste se tisse à travers un réseau de correspondances et d'analogies qui conjuguent une approche rigoureuse de la façon de penser la sculpture et une ouverture sur le sensible et le ludique.

Repoussant simultanément les limites de la représentation du réel et du mouvement, *No Title*, 1996, se dégage tantôt comme une œuvre singulièrement chaotique, tantôt comme une œuvre rigoureusement ordonnée, dont le rayon spatial et temporel pourrait être distendu à l'infini. Une disposition ininterrompue de matériaux et de textures bouscule et entraîne le regard dans une perspective vertigineuse, traversant un espace-temps qui semble en perpétuel mouvement. L'œil s'accorde au tourbillon qui le captive d'une manière étrange et fantaisiste. Intégrant une poétique de l'espace, l'œuvre s'étend au territoire de l'intime par le recours au mobilier du quotidien : le lit, élément de cette trame visuelle continue, devient le lieu privilégié de l'investigation de l'artiste. Celui-ci puise l'objet-référence dans la mémoire collective, le transforme, le détourne et le réinjecte dans le domaine du psychique et de l'expérience personnelle. Therrien assigne ainsi de nouvelles fonctions à l'objet utilitaire. L'artiste convie le regardeur à s'immiscer physiquement au cœur d'une expérience sensorielle, proche de l'euphorie. La charge utopique du dispositif et sa puissance d'attraction donnent une impression de flottement et évoquent une vision chimérique que vient souligner la dimension de la sculpture elle-même. Le principe constant de l'objet se répétant à distance attire le spectateur dans un hors-temps, à l'affût de nouvelles perceptions. La structure en équilibre, où le regard saisit au vol l'élan, la chute, la répétition et la tension, impose une sorte de défi à une vision onirique du réel, en résonance avec notre contemporanéité. Cette installation spiralée fait également surgir, avec une sensualité ténue, un effet de narration. Elle suscite une fascination malgré la simplicité des moyens mis en place, et nous transporte dans un dédale de rêve et d'inconscience. **p. 6.**

| NO TITLE, 1996



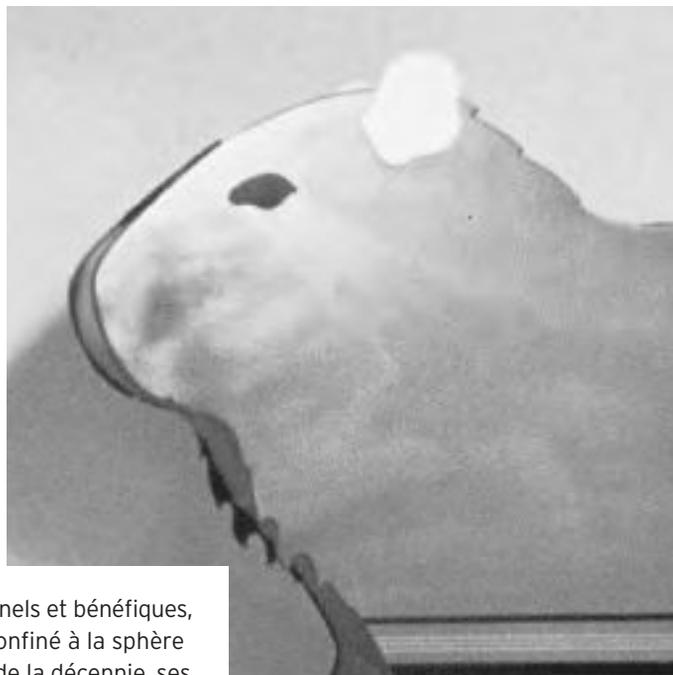
Andrea Zittel

A-Z administration

A-Z THUNDERING PRAIRIE DOGS, 1997



Née à Escondido, Californie, en 1965.
Vit à New York, N.Y.



Andrea Zittel crée des environnements artificiels, mais fonctionnels et bénéfiques, à la mesure des préoccupations fondamentales de l'individu confiné à la sphère du quotidien et contraint par l'ordre du social. Depuis le début de la décennie, ses structures modulaires, accessoires et véhicules réitèrent une forme d'utopie moderniste dans une fusion de l'art, du design et de l'architecture. Sous le nom de la pseudo-société A-Z Administration, Zittel invente et fabrique des prototypes personnalisés selon les besoins des utilisateurs, afin de « parfaire l'organisation de la vie » et de substituer l'expérience subjective de l'individu à son insertion dans un monde devenu homogène et impersonnel. Les modules à habiter (*The Living Units*), les lits (*Pit Bed* et *Platform Bed*), les caravanes (*A-Z Travel Trailer Units*), les véhicules pour s'évader (*A-Z Escape Vehicules*), les îles désertes (*A-Z Deserted Islands*) sont parmi ses réalisations qui inscrivent le corps dans des lieux d'intimité et de confort. Paradoxalement, ces environnements construits, préfabriqués, qui procurent bien-être et sécurité, exercent en fin de compte une sorte de contrôle oppressif sur le milieu de vie. Avec une pointe d'ironie, Zittel conçoit son rôle selon la perspective du « consommateur ». Contestant la notion d'autorité de l'artiste, elle investit ses objets et installations utilitaires du pouvoir de redéfinir les besoins d'intériorité et de convivialité, d'individuation et de communauté, de liberté et de réglementation.

A-Z Thundering Prairie Dogs, réalisée en 1997, sous-titrée *Russet, Buff et Brown*, réunit trois éléments qui épousent étrangement la configuration de chiens de prairie démesurés, et à l'intérieur desquels des modulateurs permettent la transposition de la voix. Véritables refuges dans lesquels les visiteurs sont invités à pénétrer, ces chiens de prairie deviennent « objets anthropomorphes » dans leur capacité d'agir comme extensions du corps de l'utilisateur – à la manière des véhicules automobiles. Zittel construit en quelque sorte un espace fictif d'isolement à l'intérieur duquel il semble possible de donner libre cours à l'expression personnelle. Distordue, accentuée et faussée, la parole s'exerce dans une enceinte protectrice et anonyme. Apparemment conforme au produit industriel, sous le logo A-Z, cet habitat illusoire camoufle un lieu d'échanges ou d'expression individuelle, des moments de parole ou de silence. **S. G. M.**

Traductions

Impertinence as Mediation

Paulette Gagnon | Sandra Grant Marchand

Notes

1. "Joseph Kosuth and Félix González-Torres. A Conversation," *Art & Design*, Vol. 9, No. 1/2 (January-February 1994), p. 76.
2. Translated from Sylvain P. Cousineau, correspondence with the authors, September 1998.
3. S. Cousineau.
4. Translated from Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?* (Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais," 1997), p. 400.
5. Andreas Huyssen, *Twilight Memorials. Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York and London: Routledge, 1995), p. 16.
6. Translated from George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens* (Paris: Gallimard, coll. "Essais," 1991), p. 217.

In 1993, Félix González-Torres confided in an interview: "I want to be like a virus that belongs to the institution. ... If I function as a virus, an impostor, an infiltrator, I will always replicate myself together with those institutions."¹ More recently, and closer to us, Sylvain P. Cousineau claims "the spirit of all the impertinents," to elude "any affiliation with [his] ideas or those of others, with styles, approaches, or anything that tries to define or contain ... the creative impulse."² An acknowledgment of the ambivalence felt towards ideological systems, on the one hand, and an assertion of "arrogance with a touch of humility,"³ on the other, might these two attitudes be, rather than anomalies, symptoms emanating from the much broader spectrum of artistic productions of the current decade? What, then, would be the status of this art that was just recently released from the stranglehold of postmodern eclecticism, and that is attempting to define its creative space in the grip of virtuality and technology, in a state of worrisome confusion about the future?

Paradoxically, in the context of an exhibition conceived at the dawn of the third millennium, the idea of "aesthetic enjoyment"⁴ implies communication, interaction and the unexpected. Featuring works by artists who explore the infinite possibilities of interpretation, discussion and disconcerting—without falling into the trap of the "Disneyfication" currently affecting the "museum culture of spectacle"⁵—we have chosen this vein in considering that some works, in particular, seem to exploit their ingratitude towards standards supposed to define the art object. The works that seemed almost familiar to us at first glance, those that produced on us a "subconscious impression of recognition,"⁶ without necessarily resorting to a vocabulary of codes or a directory of preset aesthetic criteria, gave rise to countless questions. What complicity, however ambiguous, could we establish between these fantastical projects which invariably held our attention and our thought? Each in its own way offered a glimpse, beneath the rigour of the process and the consistency of the practice, of the chaos within received notions, the astonishment before the new, and the discovery of the inexpressible, of what had not yet been stated in such terms—in other words, works with forceful outlines and distinct contents, works that depart from solely theoretical territories and occupy the realm of enchantment through ideas and their incisive look at the present.

Tinged with an irreverence that blurs the possible tracks of meaning, the exhibition *Head Over Heels. A Work of Impertinence* brings together attitudes that are full of paradoxes as regards contemporary creative art. Multiform pieces spanning the last decade, these works, in which irony and derision prevail, manifest art's heightened potential for questioning its own limits and, at the same time, elicit dialogue in unforeseen ways. Taking bold new tacks, twenty-three artists representing different generations are thus singled out, in the meandering, open presentation of the exhibition, in tune with the current issues in art, its references to the social order and its relation to philosophical questions. Artists from different generations—from Ilya Kabakov to Alain Benoit—but who, for the most part, achieved full mastery of their expressive means only in the late eighties or even in the nineties. These artists are distinguished here by a particular impertinent approach that defies the aesthetic codes which emerged from the various avant-gardes and generally eludes the postmodernist theories of the day. For some artists, this is an unusual approach; for others, it is the very essence of their work.

Head Over Heels sets out to capture a spirit, a tone, by taking a searching look at the nineties, in a desire to dispel their doom and gloom and reveal reflective attitudes that harbour unsuspected imaginary worlds. The title itself of *Head Over Heels* suggests an upheaval, the rejection of an ideal order by a kind of game taking as its references the earth and the body—two elements linked with gravity. In the coming century, what is in the heavenly spaces will likely be the focus more than what is on the ground.⁷ Hence the aim of *Head Over Heels*. Our eye is already getting accustomed to the wavering, our body is sent spinning, and the works follow these convolutions—a permanent, continuous transformation, attesting to their vitality. Gianni Vattimo explains human existence in its relationship with the world as an interpretation, and maintains that “the Utopian imagination ... seems to find, beyond the discovery of the counter-finality of reason, a possibility—doubtless paradoxical—of projecting oneself towards the “future.””⁸ From another viewpoint, artist Pierre Joseph believes that “we have to ‘loosen up’ the present and abandon the somewhat illusory idea of leaving one’s imprint on culture. One can absorb it, pass through it, and then leave it in as good shape as one found it.”⁹ *Head Over Heels* is an exhibition that allows differences, around an apriorism, around a theme which may be roving, changeable and mobilizing: impertinence. This theme reveals an art—often incongruous—that invents, reflects and circulates ideas and feelings. While it draws its strength from nonconformism, this art is also concerned with daily life, the media, the connection to oneself and to others, metaphor and the imaginary. Despite the apparent simplicity of

7. See “Roman Signer, Artist of the Elements,” interview by Marc-Olivier Wahler, *Art Press*, No. 237 (July-August 1998), p. 28.

8. Translated from Gianni Vattimo, *Éthique de l’interprétation* (Paris: La Découverte, 1991), p. 90.

9. Translated from Pierre Joseph, “Mémoire disponible,” in *Quelles mémoires pour l’art contemporain?* Proceedings of the XXX AICA Conference (Remmes: PUR, 1997), p. 201.

10. Translated from Régis Durand, *De très courts espaces de temps*, exh. cat. (Paris: Centre National de la Photographie/Actes Sud, 1998), p. 6.

certain approaches coupled with a sublimated energy which is the biotope of today's art, the artists nonetheless raise some fundamental questions and endeavour analyses which borrow from philosophy, sociology, psychoanalysis, history, literature, and more. Such comments on art and life, comments that are sometimes discreet and not without metaphysical and sociological questionings, could imply that we are presenting works that are rigid or austere in nature. Quite the contrary, with their different perceptive stimuli, these thirty-seven works including a video program demonstrate a profound sense of humanity and a keen understanding of today's art.

In this art that engages us here, there is a continuity that brings out proximities and analogies through conjunctions and crossings in a viewing of the works. We thus understand them as a means of revealing our subjectivity, which claims to have its roots in experience—experience that is a knowledge of the world, made up of expectation, language and memory. The idea of expanding the aesthetic experience presupposes that it is not only the work's formal characteristics that are referred to and appreciated, but also the effect it may produce on the visitor. This idea clearly implies an entirely different resonance. These are works that may, at times, leave us wrapped in thought, or plunge us into uncertainty, perplexity or amazement, faced with an art that makes light of its limits by setting the absurd, derision, pretence, transgression and play at the centre of its concerns. In its very strangeness, this art constantly strives to invent new forms and explore new terrain in a society standardized by industrialization and globalization. *Head Over Heels* aims to provoke thought on questions of a philosophical nature, as well as on some of the current social and aesthetic issues. The selected works examine these issues in a sometimes daring or unexpected way, "with an irreplaceable irony, an exultation in perception, sensation and language, a way of broaching fundamental subjects without bombast or diffidence."¹⁰ They confront art and society through a multiplicity of means and artistic proposals with existential resonances, which give free rein to poetic expression and to a disconcerting of the senses.

The works in this exhibition underscore, in their own way, the complexity of the issues of our society, the growing global awareness of the world and, at the same time, its individualization which is prompting an expansion of the artistic field and an explosion of specific paths of investigation. We may discern certain distinctive traits developing in various directions, with nevertheless some points in common. And it is, among other things, through certain works which try to bring out relations of cause and effect that the possibility of a new apprehension of the world is explored. The visitor's subconscious consequently plays an essential role in the interpretation of the works by making an incursion into the inner landscapes of the consciousness. Repetition here is a means of imprinting the performers' actions on the spectator's own memory—a process that takes place in the present, and an imprinting, both individual and collective, of a fantasized vision. "Pure repetition is built upon a recognition of and dissatisfaction with the ironic structure of the sign."¹¹ This repetition which has an extremely powerful effect on the viewer's thinking occurs not only at the level of pain and, according to Kierkegaard, that of death,¹² but could also signify a form of attention, by suspending the whirling of time or, at least, the mad flight of the world, in order to contemplate it and allow a moment of many different thoughts on this century now ending. "If repetition is indeed the consequence of anxiety due to a historical consciousness, it is also its antidote, or escape, for the process itself enables thought to be punctuated with levels, with fragments of time standing as if in parentheses which, settled in their isolation, in turn allow that thought to *take stock* or attain a *re-found time*."¹³ This time may become the mainspring and manifestation of an aesthetic of the accidental, while fragmented time constitutes the motif that introduces absurdity. By developing scenarios, the artist demonstrates rare skill in rendering an account of the unexpected, simply by intensifying gestures and sonorities in an everyday environment. In other respects, some works suggest an intimist reading of contemporary society which, beyond triviality, refers viewers to their own existential malaise. Assuming responsibility for one's own images and desires may be the best way to take charge of one's history. An entire generation of video artists is thus grabbing hold of unadorned reality, bluntly, with a taste for the direct and the commonplace, and a leaning that wavers between parody and jarring humour. These approaches, which could not be more different from one another, mostly operate through strategies of presentation or representation in works that give rise to critical thought, that are a trajectory constructed at the conclusion of an individual exercise on which the relation to oneself and to others is based. Let us make no mistake, for what a terrible world of scrutiny lies behind these deceptively casual works!

11. Shep Steiner, "X, The Island Tale of a Sylvan C-Farer in Island Thought," in *Island Thought. An archipelagic journal published at irregular intervals*, exh. cat. published as Vol. 1, No. 1 (Summer 1997, Canada—XLVII Venice Biennale), p. 49.

12. See Sören Kierkegaard, *Repetition* (Princeton: Princeton University Press, 1941).

13. Translated from Jacqueline Barral, *Figures de la répétition*, Recherches en esthétique et sciences humaines, Bruno Duborgel, ed. (Saint-Étienne: CIEREC, Université Jean Monnet, 1992), p. 39.

14. Pierre Lévy explains in this way what the act of giving meaning consists of, and replies to the question "What is meaning?" in *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique* (Paris: La Découverte, 1990), p. 80.

15. "Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres," op. cit., p. 77.
16. Julia Kristeva, quoted in Sue Hubbard, "Out of the Void," *Contemporary Visual Arts*, No. 17 (August 1998), p. 58.
17. Translated from Alain Benoit, "Quatre vidéo installations & La chambre des trophées," unpublished text, written for the artist's solo exhibition at the Centre des arts actuels SKOL, Montréal, May 1998.
18. As per the concept of Henri Bergson, *The Creative Mind* (New York: Greenwood Press, 1968).
19. A. Huyssen, op. cit., p. 7.

Impertinence as Meditation

"What counts is the web of relationships in which [the work] will be caught, the semiotic net which the interpretant will use to capture it."¹⁴ The viewer might be concerned about not knowing how to apprehend the work in its totality, since in its logic and contradictions, this art generally favours diversionary tactics, and uncustomarily derives from them the mechanisms of a game. In another vein, the artist invites the viewer to enter into the space, in something like a rite. In these fictional places, this process of thinking calls upon the intermediary of an image or the telling of a story; the installation device suggests a complicity between the work and the public, creating a sort of osmosis that wipes out distances: an experience of the art object that appeals as much to the body as to the mind and induces participation in its metaphorical dimensions. Along this line of thought, González-Torres aptly expressed this particular aspect of the art of this turn of the millennium: "For most of the work I do, I need the public to become responsible, and to activate the work."¹⁵ This quest favours a rapprochement through the evocation of the ephemeral contrasted with the physical qualities of the object. As a prime necessity, the gyratory motion destabilizes and rekindles the vertigoes of relentless reality. The work is made up of catalysts outside conventional categories, playing intentionally on paradox in the variability of form and perception, in order to exemplify the fragmentation of the work of art per se.

As the "*locus* of a chaos which *is* and which *becomes...*,"¹⁶ in the words of Julia Kristeva, can *Head Over Heels* shed light on the disparity in spaces that come to terms with the order and disorder which penetrate the works? Spaces that do not pretend to lead viewers towards stability, transitory spaces that elude or subdue them. Artist Alain Benoit speaks of "a space too charged for a purpose to arise."¹⁷ The emergence in *Head Over Heels* of these places of unreality crystallizes the improbable sites of possibility. Paradoxically, in the "fluid nature,"¹⁸ whether real or illusory, of objects, events and musicalities which the public inhabits momentarily, these spaces of void and solid, where everything seems upside down, these spaces of presence or absence, restore a contemplative mode "in a world of puzzling and often threatening heterogeneity,"¹⁹ in a world of simulation that has us in its grip.

From the outset, the artists of *Head Over Heels* place themselves apart from an art whose sole *raison d'être* would be to disconcert. Their common perspective is resolutely more like that of the bold experimentation of the creative process, in its ability to forge links within our increasingly inextricable reality. Their works and the intentions behind them put the lie to those who have been proclaiming a "crisis in art"²⁰ in these last years of the millennium, those for whom current artistic expressions overshadow the much coveted mediation and who hasten to trivialize the contents, in accordance with the economic and cultural strategies of the day. The artists of *Head Over Heels* introduce the abyss of the imaginary into the unrestrained logic of the search for meaning in contemporary art. Their impertinence opens onto the immeasurable territories of interpretation. Their art adopts the postmodern consensus around the fragmentation of ideologies and the break in the avant-garde notions of progress, and consents to the disappearance of criteria of legitimization. Between this present devoid of reference points and an indeterminate future, the works of *Head Over Heels* seem off-balance and disturbing.

Painting and sculpture, video and installation art, photography and film—however multilevel they may be in their confrontation in the exhibition—intertwine visionary looks, transforming thoughts and strong emotions in symbiosis with the surrounding world. These are the real issues that give meaning to the creative endeavour of these artists and allow us to approach their rebellious or unreasonable work in its essential content for the present and the future. The negation of what today's art reveals of this implacable existential dimension has been the source of fierce debates, controversies and rejections in recent years. This negation becomes more apparent when the works themselves operate in the disrespectful zone of a frank, playful formal presentation or of invincible freedom. That, indeed, could be the urgency felt by the works of *Head Over Heels*, works whose familiarization, transparency or playful effect may surreptitiously conceal the scope of the inherent truths.

20. See Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, (Paris: PUF, 1997).

21. Translated from Philippe Dagen, *La haine de l'art* (Paris: Grasset, 1997), p. 176.

22. *Ibid.*, p. 177.

23. Translated from Henri-Pierre Jeudy, *L'ironie de la communication* (Brussels: La Lettre volée, coll. "Essais," 1996), p. 103.

“Seriousness and reality on the one hand, futility and unreality on the other,”²¹ writes Philippe Dagen, condemning the confrontation involved in this division and referring to the dichotomy which is at the root of the misunderstanding about the place of art in society. The artists of *Head Over Heels* question, with a sometimes caustic, yet contained, irony, the most tenacious convictions concerning the separation between “scientists” and “creators of fiction,” and between “writers” and “artists.”²² Restoring the possibility and requirement of exerting their hold over the raw materials of art—however unusual or ordinary they may be—they go beyond (shamelessly, we might say) the category of ineptitude and deception. “It is no longer the ironist who decides to adopt a sardonic, cynical position towards the world, it is irony itself that is taking an objective turn because it springs from the reversibility of effects of meanings.”²³

The effect of this break, the succession of paradigms, heralds the inevitable transformation of artistic creation as we enter the twenty-first century. Different concepts are spurring an openness to the world and to oneself and restoring meaning to our culture at the same time as they alter it. The works of *Head Over Heels* make us see this world in a derived manner, as regards a certain questioning, ambivalence or ambiguity. Each work in its own way sparks thought on the connections between the real and the intelligible. It is at this level that the viewers become involved, by freely interpreting the absurd and the derisive, impertinence and irony... through the play of their own thoughts with respect to the creative endeavour. The works eliminate the distance with which we neutralize the questions hidden beneath the obvious facts. And our understanding is linked to their complicity.

At a time of stocktaking and looking back at history, *Head Over Heels* describes an ephemeral trajectory. It shows how contemporary works, with their sometimes unbridled expression, carry within them the active ferment of a cultural memory. Each one, in a striking formal vocabulary, places its stamp on the underlying changes in society and, in turning to a specific imagination, stands at the heart of the inescapable questions about the past, present and future. In a polyphony of meanings, each also proposes that we consciously experience the conditions of our time. **[translation by susan le fan]**

1. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Keith Tribe trans. (Cambridge, Mass: MIT Press, 1985), p. 3-20.

Barbed Smiles and Untimely Humours

Suzanne Foisy

The oblique gaze that contemporary art has brought to bear on the world in recent decades has given the viewer the challenge of confronting the full unruly gamut of the antithetical. What is the relationship between the sardonic, humoristic tone of certain works and the passage of time? Is reason superbly clouded by the traits of impertinence? The ironic is not, of course, the comic, and is to be distinguished from the cynical and the satirical, which are variants of it. The engaged viewer is said to smile more than he/she laughs. Yet irony and laughter are constant bedfellows. Levity endures while laughter trails off. Have we here, then, an aesthetics of impertinence whose strophes elude the conventional categories? What if the potential victims were now well informed? In the face of extra-aesthetic ills, immoderate statements are not therapeutic in nature, but homeopathic. Are we dealing with an inversion of common sense (Bergson), another form of reason (Adorno) or "science" (Nietzsche and Bataille), or a legitimate doxa (Cauquelin)? To what temper does the irony in the works attest? The most relevant art today displays stigmata which irony helps to convey and sustain through the interruption it provokes. In fact, various conflicts are bluntly exhibited via subtle ploys. Deliberately problematic, ironic trimmings find their usefulness in things worthy, in particular, of their period. The fate, the bittersweet fate, of crisis...

The Contemporary Dawn: Crisis of Meaning, Avatars and Advantages

The optimistic flights of recent art seemed to come (in our view) from a particular dimension of time. In his search for a "time of history," Reinhart Koselleck postulates the existence of multiple overlapping time frames. Accordingly, every situation presents already transformed experiences of the past, as well as already expressed expectations. In each present it should be possible to grasp time in this divergence between the space of experience and the horizon of expectation. Koselleck attempts to locate it in Altdorfer's painting, *The Battle of Alexander and Darius* (1528, Munich Pinakothek), in which present and past are encompassed within one and the same historical horizon. This ancient battle is at once of its time and atemporal. In the eyes of Friedrich Schlegel, who discovered the painting some three centuries later, the intervening time was *different* from the sequence perceived by the painter, and qualitatively distinct from the two thousand years separating the battle from its representation. Altdorfer's painting enabled the philologist to reflect on certain *reversals* of time associated with a *future past* whose shadows we are once again in a position to rediscover.¹

2. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3, Kathleen Blamley and David Pellauer trans. (Chicago and London: University of Chicago Press, 1988), p. 6.
3. *Ibid.*, p. 208.
4. *Ibid.*, p. 213.
5. *Ibid.*, p. 230.
6. *Ibid.*, p. 235.
7. *Ibid.*, p. 236.
8. Friedrich Nietzsche, "On the Uses and Disadvantages of History for Life," *Untimely Meditations*, Daniel Breazale ed., R.J. Hollingdale trans. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 62.
9. Walter Benjamin, "The Concept of Criticism in German Romanticism," *Selected Writings: Volume 1, 1913-1926*, Marcus Bollock and Michael W. Jennings eds. (Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University, 1996), p. 121-135.
10. Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*, "Poétique" series (Paris: Seuil, 1978), p. 70-80. See also Friedrich von Schlegel, *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*, Peter Firchow trans. (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1971). Also see Novallis, "Blüthenstaub," in *Briefe und Werke*, Dokumente, hrsg von Ewald Wasmoth (Heidelberg: Lambert Schneider, 1953-1957).
11. Cécile Guérard, "Une insoutenable légèreté," *L'ironie: Le sourire de l'esprit*, Cécile Guérard ed., "Morales" series, no. 25 (Paris: Éditions Autrement, 1998), p. 127. See also the preface by the same author, p. 10-13. (Free translation)

The shift to a new millennium seems indissociable from a meditation on continual transition. In his work on the hermeneutics of historical consciousness, Paul Ricoeur proposes an approach wherein the question of the totalisation of history (Hegel) has to do with this consciousness more as "our consciousness of *making* history and our consciousness of *belonging* to history."² The *imperfect mediation* of "interweaving perspectives," in which the dialectic of the past and future finds expression in the present, seems altogether fitting. The historical present would be, therefore, the "time when the weight of history that has already been made is deposited, suspended, and interrupted, and when the dream of history yet to be made is transposed into a responsible decision."³ We must lightly follow a spiral path wound as tightly as possible within so as to spring even farther ahead. The vision of history as *interweaving perspectives* appears to us to be very relevant here.

The polarity introduced by Koselleck enabled Ricoeur to conceive of the space of experience more as a *present past* and the horizon of expectation as a *future-become-present*. Our *fin-de-siècle* deplores the decline of those figures that transformed the space of experience of Enlightenment philosophers:

And when our expectation can no longer fix itself on a determined future, outlined in terms of distinct, discernible steps, our present finds itself torn between two fleeing horizons, that of the surpassed past and that of an ultimate end that gives rise to no penultimate term. So torn within itself, our present sees itself in "crisis," and this is [...], perhaps, one of the major meanings of our present.⁴

We must learn how to make our expectations more determinate and our experiences more indeterminate. If we can no longer count on the transparency of consciousness and the high jinks of the ideology of progress for solutions to our problems, other strategies can help us to understand them. The reception of the past by present consciousness requires the *continuity* of a common memory, while the reconstruction of the historical past gives pride of place to *discontinuity*. Between these two paths, the hermeneut (Ricoeur) interposes "consciousness affected by the efficacy of history" (Gadamer).

The temporal interval is subject to a transmission of “additional” meaning, without there being any leap to a completely different place. There are moments when the future has not yet been decided and when the past is an open space—we see this, for example, in certain Renaissance paintings. But our attitude when we *observe* something happening is different from when we *make* something happen. The historical present must be thought of in terms of *initiative*. Ricoeur locates the ethical meaning of this dimension between the horizon of expectation and a “being-affected-by-the-past.” Initiative is the ongoing transaction between proximate expectations and a wealth of archived potentialities. “To begin is to begin to continue.”⁵ Nietzsche, in the second of his *Untimely Meditations* (1873), apprehends as an ailment the very thing that his contemporaries extol. He whose ironic and cynical eloquence remains “timely” dared to think through the *interruption* which the *lived-through present*⁶ brings. His tract is “untimely” because it “breaks immediately with the problem of knowledge (*Wissen*) in favour of that of life (*Leben*), and thereby puts the question of truth beneath that of utility.”⁷ *Forgetfulness* is the “plastic power” that assimilates the heterogeneous, reconstructs “broken moulds” and lightens the weight of memory.⁸ The time of the philosopher-become-artist, who has the capacity to be at once an observer and actor in history, is located in the state of suspension proper to the ahistorical: in each period the present is the end point of a completed history, as well as the inaugural power of a history to be made. This is the *utility* of history for Ricoeur, who brings Nietzsche’s statements up to date. In Nietzsche forgetfulness frequents the merciless turns of irony and the pathways of new meanings. This interrupted time is eminently suited to the mode in which contemporary art continues to present itself, as well as to those artistic conceptions that transform meaning with their incongruous statements. What are we to see in the ridges and hollows of a torqued bed interweaving perspectives without end?

earred smiles and untimely humours

Smiles

The theory of irony was developed by the German Romantics following the split, in Fichte, between the self and the non-self.⁹ A doublet of *Wissen*, cognate with the French *esprit* (Voltaire) and the English and Scottish “wit,” *Witz* is a knowledge that differs from ritual discursiveness by establishing itself as knowledge that knows itself to be absolute. But the system of irony also connotes the faculty of inventing combinations of miscellaneous elements, that majestic imaginative faculty that forms unheard-of relationships in the wink of an eye (Blitz) and in chaotic confusion. This “transcendental buffoonery” is known also by other names—as the principle of affinities and the *menstruum universale* in Novalis, and infinite plasticity in Schlegel.¹⁰ It is the irony of Gracian and Vico, and of Solger and Kierkegaard. The Greek word *eirōneia* signifies questioning. Irony examines while concealing what it knows (Socrates). Its smiles and glances create numerous points of view; it whispers and insinuates and prefers double meanings. Irony adds to the world’s existing dualities its own contrasts, correspondences and coincidences. It levels values and substitutes allusion, ellipsis and periphrasis for coherent discourse. It inserts the *trompe l’oeil*, the labyrinth and the masquerade into conventional images. But its salient feature is that it exists only in the instant when it is unmasked. To perceive it is to feel oneself observed, thrown off balance, on edge. With irony, “the eye is [the soul of] wit.”¹¹

12. Claire Margat, "Esthétiques de la provocation," *L'Ironie*, p. 72, 77.
13. Pierre Schoentjes, "Un supplément de liberté," *Ibid.*, p. 125.
14. Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony* (London: Methuen, 1969), p. 14-22.
15. Guillaume Le Blanc, "Le premier étonnement," *L'Ironie*, p. 39.
16. *Ibid.*, p. 28.
17. Anne Cauquelin, *L'art du lieu commun: Du bon usage de la doxa*, "La couleur des idées" series (Paris: Seuil, 1999), p. 182-186.
18. Albrecht Wellmer, "Adorno, la modernité, le sublime," *L'art sans compas: Redéfinitions de l'esthétique*, "Procope" series (Paris: Éditions du Cerf, 1992), p. 154. (Free translation from the French) See also Wellmer, *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, D. Midgley trans. (Boston: Polity Press, 1991). Also T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Gretel Adorno and Roif Tiedemann eds., Robert Hullot-Kentor trans. (Minnesota: University of Minnesota Press, 1997).

Irony and cynicism are opposed in a way that echoes the contrast between double meanings and nonsense. But whereas irony exists only in relief, the *literalness* of cynicism simply refuses meaning. Ironic distancing forms a contrast with cynical flattening [*aplatissement*] (which would accept, for example, things just as they are). The ambiguous play of irony and cynicism is common in the world of art—witness Dada, Arte povera, Beuys, Duchamp and Magritte. Cynicism rejects the signification of discourse in favour of a semantics of the object (Barthes). By playing on appearances (which both are and are not what they claim to be) and by representing specific objects in novel ways (out-of-context, displaced, etc.), Duchamp preserves the ambiguity between double meaning and nonsense. The poeticization of the object, whether provocative or symbolic, plays alternately or simultaneously on these two modalities of the same revealing *gaze* (consider Socrates or Diogenes).¹² A lamp casts a strange light on the floor...

With irony one must turn over the *letter* in order to find the *spirit*, and go against the grain of common sense. Aware of these paradoxes and sparing in its use of precious tensions, irony contains a twofold ethical and aesthetic dimension. It is, moreover, one of the major aesthetic categories of the New Criticism. As *literalness*, it now circumscribes two attitudes (Allan Wilde): modernist *disjunctiveness* (an attempt is made to overcome inconsistency as soon as it is noticed) and postmodernist *suspensiveness* (paradox is taken as material for exploration).¹³

Simple subversion of the other's discourse, which makes use of the *literalness* of statements (Voltaire or Socrates) or the adversary's innocence,¹⁴ is no longer sufficient. For irony henceforth resides as much in the capacity to clarify its own form as in the ability to deliver a given content. This feature remains essential for an art that continues to expose the process of representation. To ironize is also to make the visible enigmatic and to extricate oneself from spectacle in order to observe and unmask it. A little like the hermeneut in search of lost time...

Contemporary art has drawn as close as possible to this philosophical approach—we see this from the specific temporality involved in the process of irony. The distance it sets up reveals individual time at the same time as it affords the possibility of withdrawing from the present. What rapture! The ironic art of which Nietzsche speaks is, in this sense, “irony made into an art.”¹⁵ “Whereas poetic wonder situates the observer within the thing observed, the ironic surprise proper to philosophy compels the observer to explain his/her gaze.”¹⁶ Irony, in its dual nature, reflects the ambivalent power of the mind.

The aesthetic structures of Cauquelin's *doxa* present similar figures, which disturb the play of reason. Contemporary art bears within itself the seeds of dissolution and recomposition, so that viewers need only “trigger” them. Another tumble before the universal observatory. Is the reason of irony to be found in the balance of opposites, in “doxic unreason?”¹⁷ For a friend who died from AIDS there is a pile of domestic consumables, ephemeral and interminable. Later, when the artist himself dies, his work continues to be exhibited, is constantly expiring and being reborn. An absurd and repetitive act, this, somewhere between aesthetics and nothingness. Candy will melt in the mouth. An envelope within the envelope of our understanding...

Interruption, Communication and New Pertinence

The memory of nature within the subject, the Kantian sublime derives its strength from the pleasure produced at the moment it apprehends its own inadequacy. The conception of the sublime that henceforth invades art in the work of Adorno is not directly calibrated on an ironic treatment, yet it makes its essential content accessible.

Art opens onto an experience of the world that can no longer be interpreted in terms of an ultimate and overall meaning. Rather, this experience is such that, while facing, within the very heart of the world of sense, the abyss of a reality detached from all meaning, it presupposes the irruption of meaninglessness in the world of meaning that was discovered through language. If art casts light into the dimness of the world, if it becomes beautiful by being sublime, and if it becomes a source of aesthetic pleasure, it does so not by reconciling contradictions but by ensuring that they accede to speech.¹⁸

The stigmata of the authentic work reveal that the world cannot regain its signifying totality. The process of irony has apparently some connection with that astonishing experience which comprises even contradictions excluded by logic. For Albrecht Wellmer, however, this event takes place by removing the *uninterrupted* blockage of communication that afflicts it in the work of Adorno. An association complementary to that aspect of the sublime that is akin to the strategies of irony will conclude our ruminations by comparing irony with impertinence. I refer to Menke's pronouncements on the *aesthetic* gaze and Ricoeur's on *living metaphor*.

Menke sees in a triptych of Bacon's the *aesthetic gaze* which, *in* the painting, "produces and stages the painting."¹⁹ In moments of aesthetic pleasure the repetition of violence is so strong that, through an effect of catharsis, it becomes imperceptible and involves an emancipation of the subject with respect to the moral perspective (Nietzsche).

The excitement that takes place in tragedy makes the feelings in question inoperative at the level of society (Aristotle). Menke draws upon Gehlen to show us that, because of this very catharsis, *liberation through art* can have a beneficial impact and, indeed, a homeopathic effect on the moral perspective *in politics*.²⁰ *In art* one needs a certain amount of room to manoeuvre in order to sustain the imperious pressure from the society *outside art*. Aesthetic freedom would, accordingly, *suspend* sociopolitical life in mid course (Benjamin). This would not be a *dissolution* (due to inattention) of the extra-aesthetic dimension, but an *interruption* of it. Aesthetic unburdening [*délestement*] purifies the social and political spheres via the "broken gaze" it gives back, which reveals social and political fractures.²¹ Impertinence has much to learn from these considerations since it in turn interrupts forgetting, distorts fixed meanings, and suspends the course of events. Think of Sisyphus himself endlessly falling down a stairs, or (in Bataille) the passer-by seeing himself stumble²²...

19. Christoph Menke, "Le regard esthétique: Affect et violence, plaisir et catharsis," *Philosophiques*, Theme issue entitled "Critères esthétiques et métamorphoses du beau," vol. 23, no. 1 (Spring 1996), p. 70-71. (Free translation) This article was reprinted in *L'esthétique des philosophes* (Paris: Dis Voir, 1996).
20. *Ibid.*, p. 73 and 76-77.
21. *Ibid.*, p. 79.
22. See Mikkel Borch-Jacobsen, "Bataille et le rire de l'être," *Critique*, vol. XLIV, no. 488-489 ("Quatre essais sur le rire"), January-February 1988, p. 16-40.
23. Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (Paris: Seuil, 1975), p. 148-150.
24. *Ibid.*, p. 182, 195-199.

25. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Bobbs Merrill, 1968), p. 69. (Quoted in Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, p. 249.)
26. Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, p. 289. (Free translation)
27. *Ibid.*, p. 286-290. (Free translation)

In a completely different context, and simplified once again in the extreme, Ricoeur's remarks on polysemy enable us to better understand the relationships between the procedures of impertinence and the gaze of aesthetic experience.²³ When, along with Ullmann and Cohen, he speaks to us about metaphor, he points out that the role of metaphor is to establish a *new pertinence* through a mutation of language. Poeticization too presents itself as a twofold process of deconstruction and reconstruction. The reduction of divergence (which changes the meaning of a word) must occur at the place where the divergence (an impertinence or violation) was first produced. But, in the consciousness of the reader, meaning seems to be simultaneously lost and found again. Meaning is derived from meaninglessness.²⁴ Nelson Goodman would say that it "yields while protesting."²⁵ The *suspension* of reference is the negative condition for deriving a more fundamental mode of reference via the failure of the literal interpretation. The "strategy of poetic discourse" exhibits this self-destruction, which is produced "through semantic impertinence" as "...the reverse side of a new meaning produced at the level of the entire utterance, an innovation obtained by 'twisting' the literal meaning of the words."²⁶ Hence *living metaphor*. The former classification resists and creates a sort of "stereoscopic vision" in which the new state of things is perceived only in the thickness of the state of *dislocated* things."²⁷

Untimely artistic humours institute the new pertinence which soon becomes, according to Nietzsche, *worn*, and which society now has need of in order to support the unbearable stemming *from outside*. All things considered, nothing is more reasonable. Yet the ironic gaze, exposing the imperfect mediation of the experience in which the observer and the observed lose and find each other in an incessant movement, may be more widespread than we think.

(translation by Donald Shaftesbury)

biobiographies

Les astérisques signalent une publication relative à l'exposition mentionnée.

Kim Adams

Expositions particulières

Centrifugal, Art Gallery of Hamilton, Hamilton (Ont.), Canada, 1999.

Street Works, Charles H. Scott Gallery, Emily Carr Institute of Art and Design, Vancouver (C.-B.), Canada, 1999.*

Earth Wagons, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), Canada, 1998.

Kim Adams, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada, 1998.

Kim Adams : Skyscratch, Wynick / Tuck Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 1997.

Kim Adams, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1996.*

Kim Adams, Centraal Museum Utrecht, Utrecht, Pays-Bas, 1995.*

Crab-Legs (Studio), Toronto Sculpture Garden, Toronto (Ont.), Canada, 1994.

Kim Adams, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), Canada, 1994.

Dodes_ka-den, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada, 1993.*

Kim Adams, Genereux Grunwald Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 1993.

Kim Adams : Earth Wagons, The Power Plant, Toronto (Ont.), Canada, 1992 [itinéraire : Oakville Galleries, Oakville (Ont.), Canada, 1992].*

Earth Wagons, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada, 1991.

Kim Adams, Shedhalle, Zurich, Suisse, 1990 [itinéraire : Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), Canada, 1991].*

Expositions collectives

Model Homes : Explorations in Alternate Living, Edmonton Art Gallery, Edmonton (Alb.), Canada, 1999.*

La Biennale de Montréal 1998, Centre International d'Art Contemporain, Montréal (QC), Canada, 1998.*

Art and the City, Medellin, Colombie, 1997. – Dans le cadre du *Bienal Festival Internacional de Arte*.*

InSite 1997, San Diego, Calif., États-Unis; Tijuana, Mexique, 1997.*

Skulptur Projekte in Münster 1997, Münster, Allemagne, 1997.*

Fetish-Miniature Displays, Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), Canada, 1996.

Skulptura Montréal 95, Montréal (QC), Canada, 1995.*

Utopia Island, Rodman Hall Arts Centre, St. Catharines (Ont.), Canada, 1993.*

Devices, Josh Baer Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1991.

Un-natural Traces : Contemporary Art from Canada, Barbican Art Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1991.*

Urban Inscriptions, Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), Canada, 1991 [itinéraire : Art Gallery St. Thomas-Elgin, St. Thomas (Ont.), Canada, 1992; London Regional Art Gallery and Historical Museums, London (Ont.), Canada, 1992; Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.), Canada, 1992].*

Repères bibliographiques

Grant Marchand, Sandra. – Kim Adams. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1996. – 24 p.

Kim Adams. – Utrecht : Centraal Museum Utrecht, 1995. – [22] p.

Kim Adams : earth wagons. – Toronto : Power Plant; Oakville : Oakville Galleries, 1992. – 17 p.

Kim Adams. – Winnipeg : Winnipeg Art Gallery, 1990. – 112 p.

Enright, Robert. – « A model artist : observations on art and play from Kim Adams ». – *Border Crossings*. – Vol. 18, no. 1 (Jan. 1999). – Entretien. – P. 16-25

Campbell, Nancy. – « Kim Adams : Auto Office Haus ». – *Contemporary sculpture : projects in Münster 1997*. – Stuttgart : Verlag Gerd Hatje, 1997. – P. 46-51

Dault, Gary Michael. – « Toy story ». – *Canadian Art*. – Vol. 13, no. 1 (Spring 1996). – P. 50-57

Horne, Stephen. – « Kim Adams ». – *Parachute*. – N° 83 (juill./août/sept. 1996). – P. 45-46

Grande, John K. – « Kim Adams ». – *Artforum*. – Vol. 32, no. 4 (Dec. 1993). – P. 88-89

Alain Benoit

Expositions particulières

L'antihéros charnel contre le héros acharné : Ou encore : le bien fait, le mal fait et le pas fait : Un hommage à Robert Filioù, l'instigateur de ce bel état de fait, Centre des Arts Actuels Skol, Montréal (QC), Canada, 1998.*

Garden, Why Do Fools Names Like Their Faces Appears in Every Places ?, De Fabriek, Eindhoven, Pays-Bas, 1995. – En collaboration avec Josée Fafard et Bjorn Schmidt.

L'entropie et ses mauvaises manies, La Zonméeé, Montreuil, France, 1993.

Vent, pirouettes et autres considérations, Galerie Albédo, Nantes, France, 1992.

Expositions collectives

De fougue et de passion, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1997-1998.*

Open Days, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, Pays-Bas, 1995.

100 Umkleidekabinen, Ein ambulantes Kunstprojekt, Bad zur Sonne, Graz, Autriche, 1994. – Dans le cadre du *Steirischer Herbst* 1994.

Do I Remember, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, Pays-Bas, 1994.

Parc St-Léger / Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux, France, 1993.

Bonjour, M. J. V., nous voilà..., École supérieure d'art et de design, Amiens, France, 1992.

6 h 30 min à 900 km/h, Galerie de l'École d'art de Marseille, Dock de la Joliette, Marseille, France, 1991.*

Repères bibliographiques

Alain Benoit : l'antihéros charnel contre le héros acharné : ou encore : le bien fait, le mal fait et le pas fait : un hommage à Robert Filioù, l'instigateur de ce bel état de fait. – Montréal : Centre des Arts Actuels Skol, 1998. – [4] p.

Bouglé, Frédéric. – « L'antihéros charnel contre le héros acharné ». – *Art Présence*. – N° 28 (oct./nov./déc. 1998). – Entretien. – P. 2-17

Benoit, Alain. – *The all terrain landscape = Le paysage tout terrain*. – [Montréal] : Alain Benoit, 1996. – [62] p.

Benoit, Alain. – HTV De Ijsberg. – Nr. 3 (juil./aug. 1996). – Collaboration à un numéro spécial. – Amsterdam

Benoit, Alain. – Le pelletier de nuages. – [S.l.] : A. Benoit, 1993

Joos, Jean-Ernest. – « Des multiples façons de rater son œuvre ». – Alain Benoit : L'antihéros charnel contre le héros acharné : Ou encore : le bien fait, le mal fait et le pas fait : Un hommage à Robert Filio, l'instigateur de ce bel état de fait. – Montréal : Centre des Arts Actuels Skol, 1998. – N. p.

Serge Comte

Expositions particulières

Serge Comte : , Galerie Jousse Seguin, Paris, France, 1998.

VisAvis : the light house project : la saga islandaise, 1997. – Projet sur Internet, livre.*

Faire tapisserie, Galerie Sintitulo, Nice, France, 1997.

FliegenPilz alias Stéfan Morvant, APAC, Nevers, France, 1996.*

Serge Comte, Galerie Jousse Seguin, Paris, France, 1996.

Expositions collectives

Anticipation : Version 4, Saint-Gervais Genève, Genève, Suisse, 1998.*

La Sphère de l'intime, Cahors, France, 1998. – Dans le cadre du *Printemps de Cahors*.*

4^e Biennale de Lyon Art Contemporain : L'autre, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 1997.*

Carambolage III, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelone, Espagne, 1997.*

Steirischer Herbst 97 : Zonen der Verstörung / Zones of Disturbance, Graz, Autriche, 1997.*

Transit : 60 artistes nés après 60 : Œuvres du Fonds national d'art contemporain, École normale supérieure des beaux-arts, Paris, France, 1997.*

Version originale, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 1997. – Exposition sur Internet.*

a/drift, Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, Annandale-on-Hudson, N. Y., États-Unis, 1996-1997.

Cosmos : des fragments futurs, Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Grenoble, France, 1995.*

Winter of Love, P. S. 1 Contemporary Art Center, New York, N. Y., États-Unis, 1994.*

Festivals

Les Folies du quotidien : Une sélection vidéo des années 90 en France / Der Irrsinn des Alltäglichen : Vidéo in den 90er Jahren in Frankreich, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Allemagne, 1998.*

7^e Semaine Internationale de Vidéo, Saint-Gervais Genève, Genève, Suisse, 1997.*

European Media Art Festival 1995, Osnabrück, Allemagne, 1995.*

Repères bibliographiques

VisAvis : the light house project : la saga islandaise. – Paris : Galerie Jousse Seguin : Blocnotes, 1998. – N. p.

FliegenPilz alias Stéfan Morvant. – Nevers : APAC, 1996

Fournier, Frédéric. – « Serge Comte : safe at home ». – Blocnotes. – N° 13 (sept./oct. 1996). – Entretien. – P. 44-45

Joisten, Bernard. – « Shiver ». – Purple Prose. – N° 9 (été 1995). – Entretien. – P. 150-155

« Sn@il-m@il ». – Blocnotes. – N° 15 (été 1998). – Projet d'artiste. – P. 151-159

« Les Post-it ». – Blocnotes. – N° 8 (hiver 1995). – Projet d'artiste

Colard, Jean-Max. – « Homo economicus ». – Beaux-Arts. – N° 168 (mai 1998). – Supplément « L'art dans le monde ». – Également publié dans *Parachute*, n° 91 (juill./août/sept. 1998), p. 72-74. – P. 13-15

Comte, Serge. – Le couple du prochain millénaire. – Paris : Les Inrockuptibles, [v. 1998]. – Œuvre en ligne. – URL : <http://www.inrockuptibles.com/Pages/arts/scomte/amour.html>. – [Réf. 1^{er} avr. 1999]

Sylvain P. Cousineau

Expositions particulières

Bateaux vus du fond de l'eau, Galerie Pink, Montréal (QC), Canada, 1997

Sylvain P. Cousineau, Galerie Charles & Martin Gauthier, Québec (QC), Canada, 1997.

Sylvain P. Cousineau : Tour de Pise, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1995.*

Sylvain P. Cousineau, Galerie Pink, Montréal (QC), Canada, 1994.

Sylvain P. Cousineau, Galerie Verticale, Québec (QC), Canada, 1993.*

Sylvain P. Cousineau : « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée » : Œuvres récentes, Centre culturel canadien, Paris, France, 1993.

Sylvain P. Cousineau : peinture-volume, Centre d'Art Contemporain Passages, Troyes, France, 1992-1993.*

Sylvain P. Cousineau, Galerie Verticale, Québec (QC), Canada, 1991.*

Expositions collectives

16^e Symposium de la nouvelle peinture au Canada, Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), Canada, 1998.

Contordre : Fin de siècle : Carmen Ruschensky, Sylvain Cousineau, Galerie Optica, Montréal (QC), Canada, 1998.

La Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal — Le Partage d'une vision, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1994.*

Série l'Abécédaire : lettres A - B - C - D, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1994.*

La Collection : tableau inaugural, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1992-1994.*

Propos d'art contemporain : figures d'accumulation, 1990-1991 [itinéraire : Centre d'exposition de Gatineau, Gatineau (QC), Canada, 1990; Villa Gillet, Lyon, France, 1990; Galerie d'art du Centre culturel de Drummondville, Drummondville (QC), Canada, 1991; Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), Canada, 1991; Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke (QC), Canada, 1991; Galerie Restigouche, Campbellton (N.-B.), Canada, 1991]. – Organisée et mise en circulation par le Musée d'art contemporain de Montréal.*

Repères bibliographiques

Sylvain P. Cousineau : Tour de Pise. – Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1995. – [4] p. – (Série Projet 17). – Feuille

Sylvain P. Cousineau. – Troyes : Centre d'Art Contemporain Passages, 1992. – [4] p. – Feuille

Tarots : Sylvain P. Cousineau. – Laval : Galerie Verticale, 1991. – [12] p.

Santolo De Luca

Expositions particulières

Santolo De Luca : Spirit & Matter Speculation, Annina Nosei Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1998.*

Divisibile/invisibile, Studio Raffaelli, Trente, Italie, 1996.

Santi e Martiri, L'Attico, Rome, Italie, 1996.

I Puttini sospensivi, Castello di Rivara, Turin, Italie, 1995.

Fare i conti con la realta, Sarema, SMAU, Milan, Italie, 1994.

Hatu' per Tu, Galleria Dina Carola, Naples, Italie, 1994.

Materiale metareale, Galleria Ruggerini & Zonca, Milan, Italie, 1994.*

Mezzogiorno, Studio Cristofori, Bologne, Italie, 1992.*

Expositions collectives

Va' pensiero. Arte italiana 1984/1996, Promotrice delle Belle Arti, Turin, Italie, 1997.*

Caleidoscopio, Galleria Ruggerini & Zonca, Milan, Italie, 1996.

Venti avventurosi, Artiscopo, Bruxelles, Belgique, 1995.

Medialismi, Villa d'Este, Tivoli, Italie, 1992.*

Pittura mediale, Galleria Carbone, Turin, Italie, 1992.*

Ottanta/Novanta, Monreale, Italie, 1990.*

Repères bibliographiques

Santolo De Luca : spirit & matter speculation. – New York : Annina Nosei Gallery, 1998. – [24] p.

Materiale metareale. – Milano : Galleria Ruggerini & Zonca, 1994

Mezzogiorno. – Bologna : Studio Cristofori, 1992

Coen, Vittoria. – « Santolo De Luca ». – *Flash Art*. – (1993). – Édition italienne

Picariello, Antonio. – « Santolo De Luca ». – *Tema Celeste*. – (1993)

Jean-Pierre Gauthier

Expositions particulières

Le Grand Ménage, Galerie Le Lobe, Centre d'artistes l'Oreille Coupée, Chicoutimi (QC), Canada, 1998.

Chants de travail/La Vie courante, Centre des Arts Actuels Skol, Montréal (QC), Canada, 1997.*

Jean-Pierre Gauthier : Les Machines proliférantes, Centre des Arts Actuels Skol, Montréal (QC), Canada, 1995.

Expositions collectives

La Cueillette, Est-Nord-Est, Centre de sculpture, Saint-Jean-Port-Joli (QC), Canada, 1999.

Antidote (la légèreté à l'œuvre), Plein Sud, Longueuil (QC), Canada, 1998.*

Artifice 98, Montréal (QC), Canada, 1998.

De fougue et de passion, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1997-1998.*

Mobiliers d'artistes, Galerie Optica, Montréal (QC), Canada, 1995.

Symposium de la jeune peinture de Baie-Saint-Paul : Voir, Centre d'art de Baie-Saint-Paul, Baie-Saint-Paul (QC), Canada, 1990.*

Repères bibliographiques

Jean-Pierre Gauthier : chants de travail / la vie courante. – Montréal : Centre des Arts Actuels Skol, 1997. – [4] p. – Feuillet

Morin, Manon. – « Collaborations imprévisibles ». – *Lectures*. – (Hiver 1994). – Entretien

Gauthier, Jean-Pierre. – « L'installation résumée par un petit schéma pseudo-scientifique ». – L'installation : pistes et territoires : l'installation au Québec : vingt ans de pratique et de discours. – Sous la direction d'Anne Bérubé et Sylvie Cotton. – Montréal : Centre des Arts Actuels Skol, 1997. – P. 98-101

Bérubé, Anne. – « Les machines proliférantes de Jean-Pierre Gauthier ». – *Livret de programmation Skol 1994-1995*. – Montréal : Centre des Arts Actuels Skol, 1995. – P. 25-27

Couëlle, Jennifer. – « Jean-Pierre Gauthier : strange birds ». – *Canadian Art*. – Vol. 14, no. 3 (Fall 1997). – P. 88

Lacroix, Laurier. – « Jean-Pierre Gauthier ». – *Espace*. – N° 40 (été 1997). – P. 41

Mirko Sabatini

Performances et événements

Festival Angelica, Bologne, Italie, 1998, 1997, 1995 et 1994.

Festival Jazz in Town, Bologne, Italie, 1998.

Exposition collective

ArteFiera, Bologne, Italie, 1996.

Collaboration entre Jean-Pierre Gauthier et Mirko Sabatini

Déphasage/Duo Travagliando, Centre des Arts Actuels Skol, Montréal (QC), Canada, 1999.

Soirée à tympans pulsifs, Méduse, Québec (QC), Canada, 1999. – Organisée par Avatar, Québec.

The Death of the Party, Quartier éphémère, Montréal (QC), Canada, 1998.

Félix González-Torres

Expositions particulières

Félix González-Torres, Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne, 1997 [itinéraire : Kunstmuseum St. Gallen, Saint-Gall, Suisse, 1997; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne, Autriche, 1998].*

Félix González-Torres, Guggenheim Museum, New York, N. Y., États-Unis, 1995.*

Félix González-Torres, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, 1994 [itinéraire : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C., États-Unis, 1994; The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, Ill., États-Unis, 1994].*

Currents 22 : Félix González-Torres, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisc., États-Unis, 1993.*

Félix González-Torres : Portrait of Austrian Airlines, Vienne, Autriche, 1993-1994. – Série de panneaux d'affichage. – Organisée par Museum in Progress.

Migrateurs : Félix González-Torres, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 1993.

Félix González-Torres, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, Suède, 1992-1993.*

Projects 34 : Félix González-Torres, Museum of Modern Art, New York, N. Y., États-Unis, 1992.*

Félix González-Torres : Billboard Project, New York, N. Y., États-Unis, 1990-1991. – En collaboration avec la Intar Gallery et la Lannan Foundation.

Expositions collectives

Jurassic Technologies Revenant : 10th Biennale of Sydney, Sydney, Australie, 1996.*

Thinking Print - Books to Billboards, 1980-1995, Museum of Modern Art, New York, N. Y., États-Unis, 1996.*

ARS 95 : Yksityinen /Julkisen = Private/Public, Nykytaiteen Museo, Helsinki, Finlande, 1995.*

Public Information : Desire, Disaster, Document, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis, 1995.*

Site 95, Santa Fe, N.-M., États-Unis, 1995.

Aperto 1993, Venise, Italie, 1993. – Dans le cadre de la *Biennale de Venise*.*

From Media to Metaphor : Art About Aids, Emerson Gallery, Hamilton College, Clinton, N. Y., États-Unis, 1992 [itinéraire : Center for Contemporary Art, Seattle, Wash., États-Unis, 1992; Sharadin Art Gallery, Kutztown University, Kutztown, Penn., États-Unis, 1992; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1992-1993, sous le titre *Art et sida : des médias à la métaphore*; Bass Museum of Art, Miami Beach, Flor., États-Unis, 1993; McKissick Museum, University of South Carolina, Columbia, Car. du S., États-Unis, 1993; Fine Art Gallery, Indiana University, Bloomington, Ind., États-Unis, 1993; Santa Barbara Contemporary Arts Forum, Santa Barbara, Calif., États-Unis, 1993; Grey Art Gallery and Study Center, New York University, New York, N. Y., États-Unis, 1994].*

The Body, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, Ill., États-Unis, 1991.

The Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, N. Y., États-Unis, 1991.*

Rhetorical Image, New Museum of Contemporary Art, New York, N. Y., États-Unis, 1990-1991.*

Repères bibliographiques

Félix González-Torres : vol. 1 : Text. – Ostfildern-Ruit : Cantz, 1997. – 110 p.

Félix González-Torres. – New York : Guggenheim Museum, 1995. – 228 p.

Félix González-Torres. – Los Angeles : Museum of Contemporary Art, 1994. – 79 p.

Avgikos, Jan; Cachan, Susan; Rollins, Tim. – Félix González-Torres. – Los Angeles : A.R.T. Press, 1993. – 96 p.

Storr, Robert. – « Félix González-Torres : être un espion ». – Art Press. – N° 198 (janv. 1995). – Entretien. – Aussi en anglais sous le titre « Félix González-Torres : being a spy ». – P. 24-32

Bleckner, Ross. – « Félix González-Torres ». – Bomb. – No. 51 (Spring 1995). – Entretien. – P. 42-47

Rollins, Tim. – « [Interview with Félix González-Torres] ». – Félix González-Torres. – Los Angeles : A.R.T. Press, 1993. – Repris dans *Between artists : twelve contemporary American artists interview twelve contemporary American artists*, Los Angeles : A.R.T. Press, 1996

González-Torres, Félix; Kosuth, Joseph. – « A conversation ». – Art & Design. – Vol. 9, no. 1/2 (Jan./Feb. 1994). – P. 76-81

Nickas, Robert. – « Félix González-Torres : all the time in the world ». – Flash Art. – Vol. 24, no. 161 (Nov./Dec. 1991). – Entretien. – P. 86-89

González-Torres, Félix. – « Public and private : spheres of influence ». – Art & Design. – Vol. 9, no. 1/2 (Jan./Feb. 1994). – P. 87-91

González-Torres, Félix. – « Practices : the problem of divisions of cultural labour ». – ACME Journal. – Vol. 1, no. 2 (1992). – Repris dans *Art & Design*, vol. 9, no. 1/2 (Jan./Feb. 1994), p. 82-85

Bourriaud, Nicolas. – « Félix González-Torres ». – Documents sur l'art. – N° 9 (été 1996). – Texte français et anglais. – P. 108-117

Storr, Robert. – « Setting traps for the mind and heart ». – Art in America. – Vol. 84, no. 1 (Jan. 1996). – P. 70-77, 125

Watney, Simon. – « In purgatory : the work of Félix González-Torres ». – Parkett. – Nr. 39 (1994). – Aussi en allemand sous le titre « Im Fegefeuer : das Werk des Félix González-Torres », p. 48-55. – P. 38-44

Troncy, Eric. – « Félix González-Torres : placebo ». – Art Press. – N° 181 (juin 1993). – P. 32-36

Avgikos, Jan. – « This is my body : Félix González-Torres ». – Artforum. – Vol. 29, no. 6 (Feb. 1991). – P. 79-83

Rodney Graham

Expositions particulières

Rodney Graham : How I Became a Ramblin' Man, Donald Young Gallery, Chicago, Ill., États-Unis, 1999.

Rodney Graham : Vexation Island, Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver (C.-B.), Canada, 1999.

Rodney Graham : Music, Film, Video, Photo, Kunsthalle Wien, Vienne, Autriche, 1999.

Rodney Graham : Vexation Island and Other Works, Art Gallery of York University, Toronto (Ont.), Canada, 1998 [itinéraire : Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), Canada, 1999].*

Rodney Graham : Vexation Island, XLVII Biennale di Venezia, Pavillon du Canada, Venise, Italie, 1997.*

Rodney Graham : Camera Obscura Mobile, Domaine d'Harcourt, France, 1996. – Organisée par le Fonds Régional d'Art Contemporain Haute-Normandie.*

Rodney Graham, Musée départemental de Rochechouart, Rochechouart, France, 1995.*

Rodney Graham : School of Velocity/Parsifal, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, Ill., États-Unis, 1995.*

Rodney Graham : Works from 1976 to 1994, Art Gallery of York University, Toronto (Ont.), Canada, 1994 [itinéraire : Starkmann Library Services, Winchester, Mass., États-Unis, 1994; Castello di Rivoli, Turin, Italie, 1995; The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, Ill., États-Unis, 1995; Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver (C.-B.), Canada, 1996].*

Rodney Graham : Parsifal : Transformation Music, Johnen & Schöttle, Cologne, Allemagne, 1990.*

Expositions collectives

La Sphère de l'intime, Cahors, France, 1998. – Dans le cadre du *Printemps de Cahors*.*

Sites of the Visual/Les Sites du visuel : Rodney Graham, Steven Pippin, David Tomas, Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), Canada, 1997 [itinéraire : Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (QC), Canada, 1997].*

L'Œil du collectionneur, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1997.*

About Place : Recent Art of the Americas, Art Institute of Chicago, Chicago, Ill., États-Unis, 1995.*

Artistes/Architectes, Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, France, 1995-1996 [itinéraire : Kunstverein, Munich, Allemagne, 1996, sous le titre *Spaced Out*; Centro Cultural de Belém, Galeria das Descobertas, Lisbonne, Portugal, 1996, sous le titre *Artistas Arquitectos*; Kunsthalle Wien, Vienne, Autriche, 1996-1997, sous le titre *Die Schrift des Raumes : Kunst Architektur Kunst*].*

Câmeres indiscrettes, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelone, Espagne, 1992 [itinéraire : Circulo de Bellas Artes, Madrid, Espagne, 1992].*

Documenta 9, Cassel, Allemagne, 1992.*

Lost Illusions : Recent Landscape Art, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada, 1991.*

Repères bibliographiques

Rodney Graham: Vexation island and other works. – Toronto : Art Gallery of York University, 1998. – 24 p.

Island thought : an archipelagic journal published at irregular intervals. – Toronto : Art Gallery of York University, 1997. – 212 p.

Rodney Graham : works from 1976 to 1994. – Toronto : Art Gallery of York University; Bruxelles : Yves Gevaert; Chicago : The Renaissance Society at the University of Chicago, 1994. – 136 p.

Graham, Rodney. – Œuvres wagneriennes : œuvres freudiennes. – [Bruxelles] : Yves Gevaert Éditeur; Rochechouart : Musée départemental de Rochechouart, 1996. – 64 p.

Furlong, William. – « Victor Burgin / Dan Graham, Rodney Graham / John Hilliard ». – Audio Arts. – Vol. 16, no. 2 (1997). – Entretien. – N. p.

Graham, Rodney. – « La photographie dans mon œuvre ». – Sites of the visual : Rodney Graham, Steven Pippin, David Tomas. – Windsor : Art Gallery of Windsor, 1997. – Aussi en anglais sous le titre « The way I use photography », p. 18-20. – P. 55-56

Graham, Rodney. – « Rodney Graham ». – Art / Text. – No. 59 (Nov. 1997 / Jan. 1998). – P. 54-59

Liang, Jack. – « Another day in paradise : the film and video work of Rodney Graham ». – Parachute. – N° 95 (juill./août/sept. 1999). – P. 12-19

Alberro, Alexander. – « Loop dreams : Rodney Graham's Vexation island ». – Artforum. – Vol. 36, no. 6 (Feb. 1998). – P. 72-75

Gale, Peggy. – « The sleeper : Rodney Graham in Venice ». – Canadian Art. – Vol. 14, no. 2 (Summer 1997). – P. 54-59

Guilbaut, Serge. – « Rodney Graham et Francys Aliÿs : silences, discours et cacophonie : voyages aux centres de la périphérie ». – Parachute. – N° 87 (juill./août/sept. 1997). – P. 12-21

Brayer, Marie-Ange. – « Rodney Graham : la traversée des miroirs ». – Art Press. – N° 205 (sept. 1995). – P. 55-58

Brayer, Marie-Ange. – « L'effraction du récit chez Rodney Graham ». – Parachute. – N° 76 (oct./nov./déc. 1994). – P. 34-37

Holmes, Willard. – « Here our look sees itself ». – Parachute. – N° 60 (oct./nov./déc. 1990). – P. 20-23

Pierre Joseph

Expositions particulières

Pierre Joseph : personnages à réactiver, Fonds Régional d'Art Contemporain Champagne-Ardenne, Reims, France, 1995 [itinéraire : Le Parvis, Centre Le Méridien, Tarbes, France, 1995; A / C Project Room, New York, N. Y., États-Unis, 1995; Fonds Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Galerie d'École, Montpellier, France, 1996].*

La Chasse au trésor ou l'Aventure du spectateur disponible, Galerie Air de Paris, Nice, France, 1993.

Pierre Joseph, Galerie Air de Paris, Nice, France, 1992.

Expositions collectives

Anticipation : Version 4, Saint-Gervais Genève, Genève, Suisse, 1998.*

4^e Biennale de Lyon Art Contemporain : L'autre, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 1997.*

Version originale, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 1997. – Exposition sur Internet.

Repères bibliographiques

Pierre Joseph, personnages à réactiver. – Reims : Le Collège, 1995. – 93 p.

Rousseau, Pascal. – Aux bons-enfants. – Paris : Éditions du Regard, 1997. – 87 p. – (Carnets de la commande publique)

Calage, Sylvain. – « Entretien avec Pierre Joseph ». – 02. – N° 7 (sept./oct./nov./déc. 1998). – P. 17

Joseph, Pierre. – « Mémoire disponible, suivi de la retranscription de son intervention au Congrès de Tours ». – Documents sur l'art. – N° 10 (hiver 1996/1997). – Texte français et anglais. – P. 28-35

Perreau, David. – « J'hallucine ». – Nouvelle vague. – Nice : Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1994. – P. 22-28

Dister, Alain. – « Pierre Joseph ». – L'Œil. – N° 493 (févr. 1998). – P. 76-79

Perreau, David. – « Pierre Joseph : let's play ». – Artefactum. – Vol. 10, n° 49 (sept./nov. 1993). – P. 12-15

Bourriaud, Nicolas. – « Pierre Joseph, Philippe Parreno : Galerie des Archives ». – Flash Art. – No. 151 (Mar./Apr. 1990). – Sous « Reviews ». – P. 152-153

Philippe Parreno

Expositions particulières

Philippe Parreno, Galerie Sous-Sol, Paris, France, 1997.

Happy Ending Sweden 1996, Ynglingagatan 1, Stockholm, Suède, 1996.

Philippe Parreno, Schipper & Krome, Cologne, Allemagne, 1995.

Philippe Parreno : Snowdancing, Le Consortium, Centre d'art contemporain, Dijon, France, 1995.

While..., Kunstverein, Hambourg, Allemagne, 1995.

Philippe Parreno, Galerie Buchholz & Buchholz, Cologne, Allemagne, 1993.

Expositions collectives

Dominique González-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 1998.*

4^e Biennale de Lyon Art Contemporain : L'autre, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 1997.*

Connexions implicites, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, France, 1997.*

Version originale, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 1997. – Exposition sur l'Internet.*

Traffic, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, France, 1996.*

3^e Biennale de Lyon Art Contemporain, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 1995-1996.*

Nouvelle Vague, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice, France, 1994.*

Surface de réparation, Fonds Régional d'Art Contemporain Bourgogne, Dijon, France, 1994-1995.*

Aperto 1993, Venise, Italie, 1993. – Dans le cadre de la *Biennale de Venise*.*

Unité 1, Firminy, France, 1993.*

Postcards from Alphaville, P. S. 1 Contemporary Art Center, New York, N. Y., États-Unis, 1992.*

No Man's Time, Villa Arson, Nice, France, 1991.*

Repères bibliographiques

Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno. – Paris : Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1998. – 143 p.

Troncy, Éric. – « Gonzalez-Foerster, Huyghe, Parreno : l'image en questions ». – Beaux-Arts. – N° 174 (déc. 1998). – Entretien. – P. 50-51

Bourriaud, Nicolas. – « Philippe Parreno : virtualité réelle = real virtuality ». – Art Press. – N° 208 (déc. 1995). – Entretien. – P. 41-44

Parreno, Philippe. – « Dominique Gonzalez-Foerster ». – Documents sur l'art. – N° 7 (printemps 1995). – Texte français et anglais. – P. 20-25

Parreno, Philippe. – « Facteur temps ». – Documents sur l'art. – N° 6 (automne 1994). – Aussi en anglais sous le titre « Time factor ». – P. 22-23

Troncy, Éric. – « "Licône poubelle" (Hélas pour toi) ». – Nouvelle vague. – Nice : Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1994. – P. 51-54

Francklin, Catherine. – « D. Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe ». – Art Press. – N° 242 (janv. 1999). – P. 84-85

Roche, François. – « Philippe Parreno ». – Documents sur l'art. – N° 7 (printemps 1995). – Texte français et anglais. – P. 10-11

Bourriaud, Nicolas. – « Philippe Parreno ». – Beaux-Arts. – N° 47 (févr./mars 1992). – Texte français et anglais. – P. 68-69

Collaboration entre Pierre Joseph et Philippe Parreno

Sport & Play, Yaki Kornblit Gallery, Amsterdam, Pays-Bas, 1992.

Try Snaking, Galerie Air de Paris, Nice, France, 1991.

Biennale d'Art Contemporain, Lyon, France, 1991. – Collaboration entre Bernard Joisten, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Joseph et Philippe Parreno.*

Real Time, Art Metropole, Toronto (Ont.), Canada, 1991.

Les Ateliers du Paradis, Galerie Air de Paris, Nice, France, 1990. – Collaboration entre Pierre Joseph, Philippe Parreno et Philippe Perrin.

How We Gonna Behave, the Köln Show, Galerie Max Hetzler, Cologne, Allemagne, 1990. – Collaboration entre Bernard Joisten, Pierre Joseph et Philippe Parreno.*

Once upon a Time in City Bild..., Galerie Esther Schipper, Cologne, Allemagne, 1990.

Grenoble-Innsbruck, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Autriche, 1990. – Collaboration entre Bernard Joisten, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Joseph et Philippe Parreno.*

Ozone, Fonds Régional d'Art Contemporain Corse, Corte, France, 1990. – Collaboration entre Philippe Parreno, Bernard Joisten, Dominique Gonzalez-Foerster et Pierre Joseph.*

Ilya et Emilia Kabakov

Expositions particulières

Ilya Kabakov, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne, 1999.

Retrospective, Kunstmuseum, Berne, Suisse, 1999.

Ilya and Emilia Kabakov : The Children's Hospital, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlande, 1998-1999.

Ilya Kabakov : 16 Installaties - 16 Installations, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anvers, Belgique, 1998.*

Ilya Kabakov : The Treatment with Memories, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwartskunst, Berlin, Allemagne, 1998. – Avec Emilia Kabakov.*

The Palace of Projects, The Roundhouse, Camden, Angleterre, Royaume-Uni, 1998 [itinéraire : Upper Campfield Market, Manchester, Angleterre, Royaume-Uni, 1998; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne]. – Avec Emilia Kabakov.*

Ilya Kabakov : Storyteller, Portalen : Køge Bugt Kulturhus, Copenhague, Danemark, 1996 [itinéraire : Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Danemark, 1996].*

Ilya Kabakov : c'est ici que nous vivons, Forum du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, France, 1995.*

Kabakov : Operation Room (Mother and Son), Nykytaiteen Museo, Helsinki, Finlande, 1994 [itinéraire : Museet for Samtidskunst, Oslo, Norvège, 1994-1995].*

«Grand Archive»/«Het Grote Archief», Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 1993.*

Ilya Kabakov : NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten : Installation, Hamburger Kunsthalle, Hambourg, Allemagne, 1993-1994.*

Incident at the Museum, or Water Music, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., États-Unis, 1993.*

52 entretiens dans la cuisine communautaire, Ateliers municipaux d'artistes, Marseille, France, 1991-1992 [itinéraire : Rennes : La Criée, Halle d'art contemporain, 1992].*

Expositions collectives

Skulptur Projekte in Münster 1997, Münster, Allemagne, 1997.*

The Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, N. Y., États-Unis, 1997.*

XLVII Biennale di Venezia, Venise, Italie, 1997.*

Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 1996-1997.*

XXIII Bienal de São Paulo, São Paulo, Brésil, 1996.*

1st Johannesburg Biennale, Johannesburg, Afrique du Sud, 1995.*

4. Uluslararası Istanbul Bienali : Paradoksal bir Dünyada Sanatın Görünümü = 4th International Istanbul Biennial : The Vision of Art in a Paradoxical World, Istanbul, Turquie, 1995.*

Documenta 9, Cassel, Allemagne, 1992.*

Carnegie International 1991, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 1991-1992.*

The Readymade Boomerang : Certain Relations in 20th Century Art : 8th Biennale of Sydney, Sydney, Australie, 1990.*

Repères bibliographiques

16 installaties = 16 installations = 16 installatijs. – Antwerpen : Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1998. – 165 p. – Textes anglais, néerlandais et russe

The treatment with memories. – Düsseldorf : Richter Verlag, 1998

Ilya Kabakov : installations 1983-1995. – Paris : Centre Georges Pompidou, 1995. – 259 p.

Kabakov, Ilya. – 52 entretiens dans la cuisine communautaire. – Marseille : Art Transit; Rennes : La Criée, 1991. – 405 p.

Groys, Boris; Ross, David A.; Blazwick, Iwona. – Ilya Kabakov. – London : Phaidon, 1998. – 160 p.

Kabakov, Ilya; Kabakov, Emilia. – The palace of projects. – London : Artangel; Madrid : Centro de Arte Reina Sofia, 1998. – Livre d'artiste

Kabakov, Ilya. – «1964-1983» : Le navire = The ship. – Lyon : Musée d'Art Contemporain, 1996. – 472 p. – (Un livre une œuvre)

Wallach, Amei. – Ilya Kabakov : the man who never threw anything away. – New York : Harry N. Abrams, 1996. – 255 p.

Wallach, Amei. – «Utopia and beyond». – Contemporary Visual Arts. – No. 14 (1997). – Entretien. – P. 20-25

Storr, Robert. – «An interview with Ilya Kabakov». – Art in America. – Vol. 83, no. 1 (Jan. 1995). – P. 60-69, 125

Storr, Robert. – «Ilya Kabakov : je suis un parmi tant d'autres». – Art Press. – N° 192 (juin 1994). – Entretien. – P. 51-56

Groys, Boris. – «"With Russia on your back" : a conversation between Ilya Kabakov and Boris Groys». – Parkett. – Nr. 34 (Dez. 1992). – Aussi en allemand sous le titre «Boris Groys im Dialog mit Ilya Kabakov : "Russland auf dem Buckel"», p. 30-34. – P. 35-39

Tupitsyn, Victor. – «From the communal kitchen : a conversation with Ilya Kabakov». – Arts Magazine. – Vol. 66 (Oct. 1991). – P. 48-55

Kabakov, Ilya. – «A story about a culturally relocated person». – Transcripts. – Vol. 2, no. 1 (June 1996). – P. 37-49

Slejskova, Nadia. – «Le visuel et le narratif chez Ilya Kabakov». – Espace. – N° 22 (déc. 1992 / janv. / févr. 1993). – P. 12-19

Martin Kippenberger

Expositions particulières

Martin Kippenberger, Kunsthalle Basel, Bâle, Suisse, 1998 [itinéraire : Deichtorhallen Hamburg, Hambourg, Allemagne; National Gallery, Prague, République Tchèque, 1999; Carnegie Museum, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 1999-2000].

Der Eiermann und seine Ausleger, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Allemagne, 1997.*

Martin Kippenberger, Metro Pictures, New York, N. Y., États-Unis, 1997.

Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne, Allemagne, 1997.

Martin Kippenberger : Respektive 1997-1976, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Genève, Suisse, 1997 [itinéraire : Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, Italie, 1998].*

Kippenberger/Géricault, Memento Metropolis, Copenhague, Danemark, 1996.*

Directions : Martin Kippenberger : Works on Paper, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C., États-Unis, 1995.*

The Happy End of Franz Kafka's «Amerika», Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas, 1994.*

Candidature à une rétrospective, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 1993.

Pictures of an Exhibition, Forum of Contemporary Art, Saint Louis, Miss., États-Unis, 1993.*

Martin Kippenberger : Heavy Burschi, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Allemagne, 1991.*

Martin Kippenberger : Heavy Mädel, Pace / MacGill Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1991.

Put Your Eye in Your Mouth, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis, 1991.*

Heimweh Highway 90, Fundació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne, 1990.*

Martin Kippenberger, Villa Arson, Nice, France, 1990.*

Martin Kippenberger, Luhring Augustine Hetzler, Santa Monica, Calif., États-Unis, 1990.*

Expositions collectives

dAPER tutto, Venise, Italie, 1999. – Dans le cadre de la *Biennale de Venise*.*

Skulptur Projekte in Münster 1997, Münster, Allemagne, 1997.*

Thinking Print - Books to Billboards, 1980-1995, Museum of Modern Art, New York, N. Y., États-Unis, 1996.*

Allegories of Modernism : Contemporary Drawing, Museum of Modern Art, New York, N. Y., États-Unis, 1992.*

Documenta 9, Cassel, Allemagne, 1992.*

Photography in Contemporary German Art : 1960 to the Present, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., États-Unis, 1992 [itinéraire : Dallas Museum of Art, Dallas; Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, Tex., États-Unis, 1992; The Solomon R. Guggenheim Museum SoHo, New York, N. Y., États-Unis, 1992-1993; sous le titre *Photographie in der Deutschen Gegenwartskunst* : Museum Ludwig, Cologne, Allemagne, 1993; Museum für Gegenwartskunst, Bâle, Suisse, 1993; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danemark, 1993].*

Steirischer Herbst 92, Kunstverein, Graz, Autriche, 1992.*

Repères bibliographiques

Martin Kippenberger : Respektive 1997-1976. – Rivoli : Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1998. – 47 p.

Kippenberger sans peine = Kippenberger leicht gemacht. – Genève : MAMCO, 1997

Kippenberger, Martin. – Der Eiermann und seine Ausleger. – Mönchengladbach : Städtisches Museum Abteiberg; Köln : Oktagon Verlag, 1997. – Livre d'artiste

Martin Kippenberger : the happy end of Franz Kafka's Amerika. – Rotterdam : Museum Boymans-van Beuningen, 1994. – [95] p.

Martin Kippenberger. – San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, 1991. – 178 p.

Martin Kippenberger. – Nice : Villa Arson, 1990. – [58] p.

Kippenberger. – Sous la direction de Angelika Taschen et Burkhard Riemschneider. – Köln : Taschen, 1997. – 240 p.

Babies, Marius. – « Martin Kippenberger's clean thoughts ». – Artscribe International. – No. 90 (Feb./Mar. 1992). – Entretien. – P. 41-47

Koether, Jutta. – « Martin Kippenberger : an artist doesn't have to be old, he doesn't have to be new : an artist has to be good ». – Flash Art. – Vol. 24, no. 156 (Jan./Feb. 1991). – Entretien. – P. 88-93

Zahm, Olivier. – « Martin Kippenberger ou le neveu de Rambo ». – Art Press. – N° 146 (avr. 1990). – P. 40-43

Thomas, Christina. – Tschau mega art baby! : Hommage an Martin Kippenberger mit Beiträgen von Künstlern und Freunden = Hommage to Martin Kippenberger with Contributions by Artists and Friends. – 1997. – URL : <http://www.oasinet.com/postmedia/art/martin.htm> . – [Réf. 30 mars 1999]

Manon Labrecque

Exposition particulière

Manon Labrecque : La cigale ayant chanté tout l'été se trouva fort dépourvue quand la bise fut venue..., Oboro, Montréal (QC), Canada, 1997.*

Performances et événements

Tics tacs pour un corps en chute... (pis c'pas les chutes Niagara!), Galerie Séquence, Chicoutimi (QC), Canada, 1999. – Dans le cadre de la 6^e édition du Festival des films sur l'art de Chicoutimi.

Confession ou *Si tu dis ça encore une fois, le p'tit Jésus va t'arracher les dents!*, Centre International de Création Vidéo, Hérimoncourt, France, 1997. – Dans le cadre de *La Vallée des Terres Blanches*.

Balsamum naturæ, Musée des arts décoratifs, Montréal (QC), Canada, 1995.

J'ai vu, Maison de la culture Frontenac, Montréal (QC), Canada, 1993.

Visages Divers, Espace Tangente, Montréal (QC), Canada, 1993. – En collaboration avec Annie Brisson.

Gravité, Centre des Arts Actuels Skol, Montréal (QC), Canada, 1991. – En collaboration avec Diane Dubeau.

Expositions collectives et festivals

17^{es} Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal (QC), Canada, 1999.*

El cos, la llengua, les paraules, la pell : Artistes contemporanis del Québec, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelone, Espagne, 1999 [itinéraire : Passage de Retz, Paris, France, 1999, sous le titre *Espaces intérieurs : le corps, la langue, les mots, la peau*]. – Organisée par le Musée du Québec.*

Entre estos muros, Art & Idea, Mexico, Mexique, 1999.

Artifice 98, Montréal (QC), Canada, 1998.

Between Body and Soul/Entre corps et âme, Saidye Bronfman Centre for the Arts; Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal (QC), Canada, oct.-déc. 1998.*

Expanded Media, Braunschweig, Allemagne, 1998.

Fragiles Électrons : Les vingt ans de la collection d'art vidéo /Fragile Electrons: Celebrating Twenty Years of Collecting Video Art, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.), Canada, 1998 [itinéraire : Mendel Art Gallery, Saskatoon (Sask.), Canada, 2000].

X Teresa Arte Alternativo, Mexico, Mexique, 1997.

Troisième Manifestation Internationale Vidéo et Art Électronique, Montréal (QC), Canada, 1997.

World Wide Video Festival, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 1997.*

Le Mois de la performance : 2^e édition, La Centrale (Galerie Powerhouse), Montréal (QC), Canada, 1996.*

Deuxième Manifestation Internationale Vidéo et Art Électronique, Montréal (QC), Canada, 1995.

Repères bibliographiques

Gingras, Nicole. – « Faire rouler les mots dans sa bouche ». – *Espaces intérieurs : le corps, la langue, les mots, la peau*. – Québec : Musée du Québec, 1999. – P. 119-130

Manon Labrecque : La cigale ayant chanté tout l'été se trouva fort dépourvue quand la bise fut venue... – Montréal : Oboro, 1997. – [8] p.

Sylvie Laliberté

Expositions particulières

C'est du joli, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada, 1997.

Sylvie Laliberté : œuvres vidéographiques, Galerie Verticale, Laval (QC), Canada, 1997.

Performances et événements

Sylvie Laliberté : Performance, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada, 1995.

Et lui on l'appelait Bill, L'Agora de la Danse, Montréal (QC), Canada, 1991.

Laliberté a du chien, Espace 22 inc., Montréal (QC), Canada, 1990; Bar Jungles, Montréal (QC), Canada, 1991.

Expositions collectives

El cos, la llengua, les paraules, la pell : Artistes contemporanis del Québec, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelone, Espagne, 1999 [itinéraire : Passage de Retz, Paris, France, 1999, sous le titre *Espaces intérieurs : le corps, la langue, les mots, la peau*]. – Organisée par le Musée du Québec.*

Antidote (la légèreté à l'œuvre), Plein Sud, Longueuil (QC), Canada, 1998.*

Artifice 98, Montréal (QC), Canada, 1998.

La Biennale de Montréal 1998, Centre International d'Art Contemporain, Montréal (QC), Canada, 1998.*

Icônoclastes, Chapelle historique du Bon-Pasteur, Montréal (QC), Canada, 1997.

Proverbes et Dictons : une comédie de mœurs, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), Canada, 1997.

Le Mois de la performance : 2^e édition, La Centrale (Galerie Powerhouse), Montréal (QC), Canada, 1996.*

Video-Expedition in the Performance-World, ARTpool Muveszetkutató Kozpont, Budapest, Hongrie, 1995.

Festivals

17^{es} Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal (QC), Canada, 1999.*

44. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Oberhausen, Allemagne, 1998.

16^{es} Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal (QC), Canada, 1997.*

Festival du Nouveau Cinéma, Montréal (QC), Canada, 1997.*

Repères bibliographiques

Gingras, Nicole. – « Faire rouler les mots dans sa bouche ». – *Espaces intérieurs : le corps, la langue, les mots, la peau*. – Québec : Musée du Québec, 1999. – P. 119-130

Couëlle, Jennifer. – « Les je vidéo de Sylvie Laliberté ». – *Ici*. – Vol. 1, n° 49 (27 août / 3 sept. 1998). – P. 8-9

Couëlle, Jennifer. – « Vidéo trip ». – *Elle Québec*. – N° 107 (juill. 1998)

1990

Lévesque, Solange. – « "Laliberté a du chien" ». – *Jeu*. – N° 57 (1990). – P. 198

Peter Land

Expositions particulières

Peter Land, The Video Gallery, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., États-Unis, 1998.

Peter Land, Fundación La Caixa, Centre Cultural de Lleida, Lleida, Espagne, 1998.

Peter Land, Ynglingagatan 1, Stockholm, Suède, 1998.

Peter Land, Wiener Secession, Vienne, Autriche, 1997.*

Peter Land, The Power Plant, Toronto (Ont.), Canada, 1997.

Peter Land : Step Ladder Blues, Galeri Nicolai Wallner, Copenhague, Danemark, 1996.*

Expositions collectives

A Century of Artistic Freedom, Wiener Secession, Vienne, Autriche, 1998.*

La Sphère de l'intime, Cahors, France, 1998. – Dans le cadre du *Printemps de Cahors*.*

Manifesta II : European Biennial of Contemporary Art, Luxembourg, Luxembourg, 1998.*

Nuit blanche, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 1998.*

Självpporträtt, Göteborgs Konstmuseum, Göteborg, Suède, 1998.*

The Louisiana Exhibition : Ny Kunst Fra Danmark og Skane / New Art from Denmark and Scania, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danemark, 1997-1998.

Electronic Undercurrents, Statens Museum for Kunst, Copenhague, Danemark, 1996.*

NowHere, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danemark, 1996.*

Scream, ARKEN Museum for moderne kunst, Copenhague, Danemark, 1996.*

Traffic, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, France, 1996.*

Repères bibliographiques

Peter Land. – Wien : Wiener Secession, 1997. – 20 p.

Peter Land : *Step Ladder Blues*. – København : Galeri Nicolai Wallner, 1996

Larsen, Lars Bang. – « Per Kirkeby : Peter Land : dangerous liaisons ». – *Siksi*. – Vol. 11, no. 3 (Automn 1996). – Entretien. – P. 62-65

Estep, Jan. – « Why is failure so funny ? : Buster Keaton and Peter Land ». – *New Art Examiner*. – Vol. 26, no. 2 (Oct. 1998). – P. 20-25

Larsen, Lars Bang. – « Nudity and small talk ». – *Index*. – No. 1 (1996). – Texte anglais et suédois. – P. 44-47, 76-77

Wagemans, Fred. – « Copenhagen : Peter Land at Nicolai Wallner ». – *Art in America*. – Vol. 84, no. 5 (May 1996). – Sous Review of exhibitions ». – P. 117-118

Dany, Hans-Christian. – « Discipline and punish : Hans-Christian Dany on Peter Land ». – *Frieze*. – No. 25 (Nov./Dec. 1995). – P. 48-49

Tony Oursler

Expositions particulières

Introjection : Tony Oursler, 1976-1999, Williams College Museum of Art, Williamstown, Mass., États-Unis, 1999 [itinéraire : Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., États-Unis, 1999-2000; Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, 2000; Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, États-Unis, 2000-2001].*

Tony Oursler, Malmö Konsthall, Malmö, Suède, 1999.

Tony Oursler, videotapes, dummies, drawings, photographs, viruses, light, heads, eyes, and CD-ROM, Kunstverein Hanover, Hanovre, Allemagne, 1998 [itinéraire : City Gallery, Wellington, Nouvelle-Zélande, 1998].*

The Poetics Project 1977-1997, Watari-um, Tokyo, Japon, 1997-1998 [itinéraire : Metro Pictures, New York, N. Y., États-Unis, 1998; Lehmann Maupin, New York, N. Y., États-Unis, 1998]. – En collaboration avec Mike Kelley.

Tony Oursler, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, France, 1997-1998.*

Tony Oursler, Museum of Contemporary Art, San Diego, Calif., États-Unis, 1996. *

Tony Oursler, My Drawings 1976-1996, Kasseler Kunstverein, Cassel, Allemagne, 1996-1997. *

Tony Oursler, Centre d'Art Contemporain, Genève, Suisse, 1995. *

Tony Oursler, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven, Pays-Bas, 1995. *

System for Dramatic Feedback, Portikus, Francfort, Allemagne, 1994. *

Tony Oursler, White Trash and Phobic, Centre d'Art Contemporain, Genève, Suisse, 1993 [itinéraire : Institut für zeitgenössische Kunst und Theorie, Berlin, Allemagne, 1993]. *

Expositions collectives

Documenta X, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne, 1997. *

Skulptur Projekte in Münster 1997, Münster, Allemagne, 1997. *

Being & Time : The Emergence of Video Projection, Albright-Knox Gallery, Buffalo, N. Y., États-Unis, 1996 [itinéraire : Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Mich., États-Unis, 1997; Portland Art Museum, Portland, Ore., États-Unis, 1997; Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., États-Unis, 1997; Site Santa Fe, Santa Fe, N.-M., États-Unis, 1997-1998]. *

Jurassic Technologies Revenant : 10th Biennale of Sydney, Sydney, Australie, 1996. *

3^e Biennale de Lyon Art Contemporain, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 1995-1996. *

Carnegie International 1995, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 1995-1996. *

L'Effet cinéma, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 1995-1996. *

Video Space : Eight Installations, Museum of Modern Art, New York, N. Y., États-Unis, 1995. *

Documenta 9, Cassel, Allemagne, 1992. *

Repères bibliographiques

Tony Oursler, videotapes, dummies, drawings, photographs, viruses, light, heads, eyes, and CD-ROM. – Hannover : Kunstverein Hannover, 1998. – 114 p.

Tony Oursler. – Bordeaux : CAPC Musée d'art contemporain, 1996. – 134 p.

Tony Oursler. – Frankfurt : Portikus; Strasbourg : Les Musées de la Ville de Strasbourg; Genève : Centre d'Art Contemporain; Eindhoven : Stedelijk Van Abbe Museum, 1995. – 94 p.

Neri, Louise. – « In the green room : Tony Oursler and Tracy Leipold in conversation with Louise Neri ». – Parkett. – Nr. 48 (Sept. 1996). – Aussi en allemand sous le titre « Hinter der Bühne : Tony Oursler und Tracy Leipold im Gespräch mit Louise Neri », p. 29-35. – Entretien. – P. 21-27

Ritchie, Matthew. – « Tony Oursler : technology as an instinct amplifier ». – Flash Art. – Vol. 29, no. 186 (Jan./Feb. 1996). – Entretien. – P. 76-79

Van Assche, Catherine. – « Six questions to Tony Oursler ». – Parachute. – N° 84 (oct./nov./déc. 1996). – Entretien. – P. 6-10

Janus, Elizabeth. – « A conversation with Tony Oursler ». – Paletten. – Vol. 56, no. 3 (1995). – Texte anglais et suédois. – Entretien. – P. 41-45, 70-72

Oursler, Tony. – « White trash ». – Tony Oursler, White trash and phobic. – Genève : Centre d'Art Contemporain, 1993. – P. 15-26

Oursler, Tony. – « Phototropic ». – Illuminating video : an essential guide to video art. – [New York] : Aperture : The Bay Area Video Coalition, 1990. – Repris dans *Tony Oursler*, Frankfurt : Portikus; Strasbourg : Les Musées de la Ville de Strasbourg; Genève : Centre d'Art Contemporain; Eindhoven : Stedelijk Van Abbe Museum, 1995, p. 55-57. – P. 487-493

Ardenne, Paul. – « Les théâtres cruels de Tony Oursler = Tony Oursler's cruel theater ». – Art Press. – N° 229 (nov. 1997). – P. 19-24

Cotter, Holland. – « Optic Nerve ». – Art in America. – Vol. 84, no. 6 (June 1996). – P. 92-95

Dick, Philip K.; Oursler, Tony. – « Psychomimeticscape : modèle : un dialogue entre Tony Oursler et Philip K. Dick ». – Tony Oursler. – Frankfurt : Portikus; Strasbourg : Les Musées de la Ville de Strasbourg; Genève : Centre d'Art Contemporain; Eindhoven : Stedelijk Van Abbe Museum, 1995. – Aussi en anglais et en allemand. – P. 79-81

Oursler, Tony; DeJong, Constance; Vitiello, Stephen. – *Fantastic Prayers*. – New York : Dia Center for the Arts, 1995. – Œuvre en ligne. – URL : <http://www.diacenter.org/rooftop/webproj/fprayer/fprayer.html>. – [Réf. 3 juin 1999]

Charles Ray

Expositions particulières

Charles Ray, Whitney Museum of American Art, New York, N. Y., États-Unis, 1998 [itinéraire : Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, 1998-1999; Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., États-Unis, 1999]. *

Charles Ray, Rooseum - Center for Contemporary Art, Malmö, Suède, 1994 [itinéraire : Institute of Contemporary Art, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1994; Kunsthalle Bern, Berne, Suisse, 1994; Kunsthalle Zürich, Zurich, Suisse, 1994]. *

Charles Ray, Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis, 1992.

Charles Ray, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Calif., États-Unis, 1990. *

Expositions collectives

4^e Biennale de Lyon Art Contemporain : L'autre, Musée d'art contemporain, Lyon, France, 1997. *

Skulptur Projekte in Münster 1997, Münster, Allemagne, 1997. *

Sunshine & Noir : Art in L. A. 1960-1997, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danemark, 1997 [itinéraire : Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Allemagne, 1997-1998; Castello di Rivoli, Rivoli, Italie, 1998; Armand Hammer Museum, Los Angeles, Calif., États-Unis, 1998-1999]. *

Distemper : Dissonant Themes in the Art of the 1990s, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C., États-Unis, 1996. *

NowHere, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danemark, 1996. *

ARS 95 : Yksityinen /Julkinen = Private /Public, Nykytaiteen Museo, Helsinki, Finlande, 1995. *

Féminin-masculin : le sexe de l'art, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 1995-1996. *

The Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, N. Y., États-Unis, 1995. *

Post Human [itinéraire : FAE Musée d'Art Contemporain, Pully, Suisse, 1992; Castello di Rivoli, Rivoli, Italie, 1992; Deste Foundation for Contemporary Art, Athènes, Grèce, 1992-1993; Deichtorhallen Hamburg, Hambourg, Allemagne, 1993; The Israel Museum, Jérusalem, Israël, 1993]. *

The Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, N. Y., États-Unis, 1993. *

Documenta 9, Cassel, Allemagne, 1992. *

Helter Skelter : L. A. Art in the 1990s, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, 1992 [itinéraire : Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis, 1992]. *

The Boundary Rider : 9th Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales; Bond Store 3/4, Sydney, Australie, 1992-1993. *

Repères bibliographiques

Charles Ray. – Los Angeles : Museum of Contemporary Art; Zürich : Scalo Verlag, 1998. – 119 p.

Charles Ray. – Malmö : Rooseum - Center for Contemporary Art, 1994. – 95 p.

Storr, Robert. – « Anxious spaces ». – Art in America. – Vol. 86, no. 11 (Nov. 1998). – Entretien. – P. 101-105, 143-144

Storr, Robert. – « Charles Ray : l'habitation des fantômes = Ghosts and dolls ». – Art Press. – N° 237 (juill./août 1998). – Texte français et anglais. – Entretien. – P. 19-25

Phillips, Lisa. – « Interview with Charles Ray ». – Contemporary sculpture : projects in Münster 1997. – Stuttgart : Verlag Gerd Hatje, 1997. – Entretien. – P. 332-335

Dickerson, Paul. – « Charles Ray ». – Bomb. – No. 52 (Summer 1995). – Entretien. – P. 42-47

Nilsson, John Peter. – « To break and to push against... : Charles Ray interviewed by John Peter Nilsson ». – Siksi. – (Feb. 1994). – Entretien. – P. 14-15

Bonami, Francesco. – « Charles Ray : a telephone conversation ». – Flash Art. – Vol. 25, no. 165 (Summer 1992). – Entretien. – P. 98-100

Rutledge, Virginia. – « Ray's reality hybrids ». – Art in America. – (Nov. 1998). – P. 96-100, 142-143

Kertess, Klaus. – « Some bodies ». – Parkett. – Nr. 37 (Sept. 1993). – Aussi en allemand, p. 40-42. – P. 36-39

Schjeldahl, Peter. – « Ray's tack ». – Parkett. – Nr. 37 (Sept. 1993). – Aussi en allemand sous le titre « Unterwegs mit Ray », p. 23-28. – P. 18-21

Storr, Robert. – « All for one and one for all ». – Parkett. – Nr. 37 (Sept. 1993). – Aussi en allemand sous le titre « Alle für einen und einer für alle », p. 31-34. – P. 29-30

Pagel, David. – « Charles Ray ». – Forum International. – Vol. 3, no. 13 (May / Aug. 1992). – P. 79-82

Relyea, Lane. – « Charles Ray : in the no ». – Artforum. – Vol. 31, no. 1 (Sept. 1992). – P. 63-66

Nina Saunders

Expositions particulières

Hidden Agenda : Nina Saunders, Bluecoat Gallery, Liverpool, Angleterre, Royaume-Uni, 1997 [itinéraire : Northern Gallery for Contemporary Art, Sunderland, Angleterre, Royaume-Uni, 1997; Chapter, Cardiff, Pays de Galles, Royaume-Uni, 1997].*

Priority Zone, Hull, Angleterre, Royaume-Uni, 1995. – Dans le cadre du *Public Art Festival*.

Nina Saunders : Familiar Territories, Ferens Art Gallery, Hull, Angleterre, Royaume-Uni, 1994-1995.*

Expositions collectives

In The Midst of Things, Bournville, Birmingham, Angleterre, Royaume-Uni, 1999.

Claustrophobia, Ikon Gallery, Birmingham, Angleterre, Royaume-Uni, 1998 [itinéraire : Middlesbrough Art Gallery, Middlesbrough, Angleterre, Royaume-Uni, 1998; Mappin Art Gallery, Sheffield, Angleterre, Royaume-Uni, 1999; Dundee Contemporary Arts, Dundee, Écosse, Royaume-Uni, 1999; Cartwright Hall, Bradford, Angleterre, Royaume-Uni, 1999; Aberystwyth Arts Centre, Pays de Galles, Royaume-Uni, 1999; Centre for Visual Arts, Cardiff, Pays de Galles, Royaume-Uni, 1999-2000].*

Fetish Show, Art Gallery of Windsor, Windsor (Ont.), Canada, 1998.

Personal Effects : Sculpture & Belongings, Spacex Gallery, Exeter, Angleterre, Royaume-Uni, 1998 [itinéraire : Angel Row Gallery, Nottingham, Angleterre, Royaume-Uni, 1999].*

Dansk Skulptur i 125 år, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Danemark, 1996.

Young British Artists VI, Saatchi Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1996.

The London Group Open, Barbican Centre, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1993.

Confrontations, Walsall Museum and Art Gallery, Walsall, Angleterre, Royaume-Uni, 1992 [itinéraire : Worcester City Museum, Worcester, Angleterre, Royaume-Uni, 1993].*

Icon, Royal Festival Hall, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1992.

Repères bibliographiques

Hidden agenda : Nina Saunders. – Liverpool : Bluecoat Gallery; Sunderland : Northern Gallery for Contemporary Art, 1997. – [24] p.

Jardine, Lisa. – « Nina Saunders : forever ». – Claustrophobia. – Birmingham : Ikon Gallery, 1998. – P. 71-75

Barnett, Pennina. – « Materiality, subjectivity and abjection in the work of Chohreh Feyzdjou, Nina Saunders and Cathy de Monchaux ». – N.Paradoxa [Périodique électronique]. – No. 7 (1998). – Repris et augmenté dans *N.Paradoxa*, No. 9 (1999). – URL : <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/barnett.htm> . – [Réf. 20 mars 1999]. – N. p.

Barnett, Pennina. – « Purity and fear ». – Make, the Magazine of Women's Art. – No. 74 (Feb. / Mar. 1997). – P. 10-12

Jardine, Lisa. – « Pregnant with meaning? ». – Modern painters. – Vol. 10 (Aut. 1997). – P. 48-50

Lyngbo Hjort, Camilla. – « Deform ». – Euroman. – (Jan. 1997). – P. 56-58

« Nina Saunders & Rosmond Kinsey Milner ». – Women's Art Magazine. – No. 43 (Nov. / Dec. 1991). – P. 22

Nina Saunders : hidden agenda. – Cardiff : Chapter, 1998. – URL : <http://www.chapter.org/september97/visua/vis.html> . – [Réf. 20 mars 1999]

Roman Signer

Expositions particulières

Roman Signer, Venise, Italie, 1999. – Dans le cadre de la *XLVIII Biennale di Venezia*.*

Roman Signer, Wiener Secession, Vienne, Autriche, 1999.

Roman Signer, Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, Philadelphie, Penn., États-Unis, 1997 [itinéraire : Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Mich., États-Unis, 1997].*

Roman Signer : Ich war hier – I was here, Swiss Institute, New York, N. Y., États-Unis, 1997.

Roman Signer, Kunstverein, Saint-Gall, Suisse, 1993.*

Roman Signer : Skulptur, Kunstmuseum St. Gallen, Saint-Gall, Suisse, 1993-1994.*

Roman Signer, Le Creux de l'Enfer, Centre d'art contemporain, Thiers, France, 1992-1993.*

Roman Signer : Fässer, Schwalbenstrasse 10, Saint-Gall, Suisse, 1991. – Dans le cadre de la série *Kitchen Show*.*

Roman Signer, Centre genevois de gravure contemporaine, Genève, Suisse, 1990.

Expositions collectives

Panorama 2000, Utrecht, Pays-Bas, 1999. – Organisée par le Centraal Museum, Utrecht, Pays-Bas.*

Unfinished History, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., États-Unis, 1998-1999.*

Skulptur Projekte in Münster 1997, Münster, Allemagne, 1997.*

Self Construction, Museum Moderner Kunst, Vienne, Autriche, 1995-1996.*

Steirischer Herbst 93, Kunstverein, Graz, Autriche, 1993.*

Transformations, Fondation Gulbenkian, Lisbonne, Portugal, 1990 [itinéraire : Association pour un musée d'art moderne, Genève, Suisse, 1990-1991].*

Repères bibliographiques

48^e Biennale de Venise : Contribution officielle de la Suisse : Roman Signer. – Bern : Bundesamt für Kultur, 1999. – 95 p. – Textes français, allemand et italien. – Également disponible sur Internet : URL : http://www.kultur-schweiz.admin.ch/biennale/f_bien_f.htm

Roman Signer. – Zürich : Unikate, 1999. – 96 p.

Roman Signer : mon voyage au Creux de l'Enfer. – Thiers : Centre d'art contemporain, 1993. – Textes français et anglais

Roman Signer : Skulptur. – München : Oktagon Verlag, 1993. – 240 p.

Wahler, Marc-Olivier. – « Roman Signer : artiste élémentaire = artist of the elements ». – Art Press. – N° 237 (juill./août 1998). – Texte français et anglais. – Entretien. – P. 26-29

Jacob, Susan. – « Roman Signer : water : sculpture between experiment and event ». – Contemporary sculpture : projects in Münster 1997. – Stuttgart : Verlag Gerd Hatje, 1997. – Entretien. – P. 390-395

Obirst, Hans-Ulrich. – « Entretien avec Roman Signer ». – Interlope la Curieuse, Revue de l'École des Beaux-Arts de Nantes. – N° 3 (1991). – Entretien. – P. 29-37

Obirst, Hans-Ulrich. – « Roman Signer ». – Transformations. – Genève : Association pour un musée d'art moderne; Lisboa : Fondation Gulbenkian, 1990. – P. 19-33

Bitterli, Konrad. – « Roman Signer's sculptural events ». – Parkett. – Nr. 45 (Dez. 1995). – Aussi en allemand sous le titre « Roman Signers skulpturale Ereignisse », p. 122-126. – P. 127-128

De Land, Colin. – « Re : learning Signer ». – Parkett. – Nr. 45 (Dez. 1995). – Aussi en allemand sous le titre « In Sachen Roman Signer », p. 154-156. – P. 152-153

Jouannais, Jean-Yves. – « Roman Signer : Prometheus's delay ». – Parkett. – Nr. 45 (Dez. 1995). – Aussi en allemand sous le titre « Roman Signer : Prometheus' Rückstand », p. 117-119. – P. 120-121

Wechsler, Max. – « Action with a fuse : modifying the denotation of detonation ». – Parkett. – Nr. 45 (Dez. 1995). – Aussi en allemand sous le titre « Aktion mit einer Zündschnur : Exkursion einer Explosion », p. 144-146. – P. 147-148

Bitterli, Konrad. – « Roman Signer : an explosive self-portrait ». – Flash Art. – No. 170 (May / June 1993). – P. 76-77

Obirst, Hans-Ulrich. – « Roman Signer's concept of sculpture ». – Parkett. – Nr. 26 (Dez. 1990). – Aussi en allemand sous le titre « Roman Signers Begriff von Skulptur », p. 116-119. – P. 120-123

Robert Therrien

Expositions particulières

Robert Therrien, Gallery Paule Anglim, San Francisco, Calif., États-Unis, 1998.

Robert Therrien, Gagosian Gallery, Los Angeles, Calif., États-Unis, 1998.

Robert Therrien, Art Gallery of York University, Toronto (Ont.), Canada, 1997.*

Robert Therrien, Leo Castelli Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1996.

Robert Therrien, Gallery of the Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montréal (QC), Canada, 1996.

Robert Therrien, Konrad Fischer Gallery, Düsseldorf, Allemagne, 1994.

Robert Therrien, Broad Foundation, Santa Monica, Calif., États-Unis, 1994.

Robert Therrien, Galerij Micheline Szwajcer, Anvers, Belgique, 1994.

Robert Therrien, Leo Castelli Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1993.

Robert Therrien, Angles Gallery, Santa Monica, Calif., États-Unis, 1992.

Robert Therrien, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne, 1991-1992 [itinéraire : Haags Gemeentemuseum, La Haye, Pays-Bas, 1991].*

Robert Therrien, 65 Thompson Street, New York, N. Y., États-Unis, 1991.

Robert Therrien, Leo Castelli Gallery, New York, N. Y., États-Unis, 1990.

Robert Therrien, Konrad Fischer Gallery, Düsseldorf, Allemagne, 1990.

Robert Therrien : New Works, John C. Stoller and Company, Minneapolis, Minn., États-Unis, 1990 [itinéraire : Greenberg Gallery, Saint Louis, Miss., États-Unis, 1991; Barbara Krakow Gallery, Boston, Mass., États-Unis, 1991].

Expositions collectives

Densité ou le Musée imaginable, Centre d'Art Contemporain, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, France, 1998.

Objects of Desire : The Modern Still Life, Museum of Modern Art, New York, N. Y., États-Unis, 1997.*

Carnegie International 1995, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 1995-1996.*

Micromegas, American Center, Paris, France, 1995 [itinéraire : Israel Museum, Jérusalem, Israël, 1995].

InSite 1994, San Diego, Calif., États-Unis; Tijuana, Mexique, 1994.*

Documenta 9, Cassel, Allemagne, 1992.*

Repères bibliographiques

Robert Therrien. – Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991. – 61 p.

Salzman, Gregory. – « Robert Therrien : brood nest ». – Parachute. – N° 86 (avr./mai/juin 1997). – P. 14-17

Rowell, Margit. – « Ordinaire-extraordinaire : l'œuvre de Robert Therrien ». – Art Press. – N° 164 (déc. 1991). – P. 40-44

Andrea Zittel

Expositions particulières

Andrea Zittel : A-Z Personal Panels 1993-1998, Sadie Coles HQ, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1998-1999.

Andrea Zittel Living Units, Museum für Gegenwartskunst, Bâle, Suisse, 1996-1997 [itinéraire : Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Autriche, 1997].*

New Art 6 : Andrea Zittel, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio, États-Unis, 1996.*

The A-Z Travel Units, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danemark, 1996 [itinéraire : Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), Berlin, Allemagne, 1996].*

New Works : Andrea Zittel, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis, 1995-1996.*

Andrea Zittel : Comfort, Anthony d'Offay Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1994.

Andrea Zittel : Three Living Systems, Forum Gallery, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 1994.

Andrea Zittel, New Museum of Contemporary Art, New York, N. Y., États-Unis, 1993.

Expositions collectives

Documenta X, Museum Fridericianum, Cassel, Allemagne, 1997.*

Skulptur Projekte in Münster 1997, Münster, Allemagne, 1997.*

Urgence, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, France, 1996.*

The Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, N. Y., États-Unis, 1995.*

L'Hiver de l'amour, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 1994

[itinéraire : P. S. 1 Contemporary Art Center, New York, N. Y., États-Unis, 1994-1995].*

Aperto 1993, Venise, Italie, 1993. – Dans le cadre de la *Biennale de Venise*.*

Real Time, Institute of Contemporary Art, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1993.*

Simply Made in America, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., États-Unis, 1993.*

Repères bibliographiques

Andrea Zittel - living units. – Basel : Museum für Gegenwartskunst, 1996. – 44 p.

The A-Z travel units. – Humlebaek : Louisiana Museum of Modern Art, 1996

Vischer, Theodora. – « Andrea Zittel : units of freedom ». – Kunstforum International. – Nr. 137 (Juni / Aug. 1997). – Entretien. – P. 304-309

Weil, Benjamin. – « Areas of investigation ». – Purple Prose. – (Automne 1992). – Entretien. – P. 30-32

Zittel, Andrea. – « A-Z deserted islands ». – Contemporary sculpture : projects in Münster 1997. – Stuttgart : Verlag Gerd Hatje, 1997. – P. 470-473

Zittel, Andrea. – « A-Z ». – Trans>. – Vol. 1/2, no. 3/4 (1997). – Projet d'artiste. – P. 185 et dépliant non paginé

Zittel, Andrea. – « The a-z travel trailer units ». – Performing Arts Journal. – Vol. 18, no. 3 (Sept. 1996). – Projet d'artiste. – P. 71-75

Zittel, Andrea. – Administrative services : Zittel. – New York : äda'web, [1995]. – Projet Web. – URL : <http://adaweb.walkerart.org/context/artists/zittel/zittel.html> . – [Réf. 4 juin 1999]

Zittel, Andrea. – « Andrea Zittel : auto interview ». – Transcript. – Vol. 1, no. 2 (Summer 1995). – P. 34-36

Zittel, Andrea. – « 1994 living unit ». – Jahresring. – Nr. 41 (1994). – Projet d'artiste. – P. 194-198

Zelevansky, Lynn. – « Sense and sensibility : women artists and minimalism in the nineties ». – Sense and sensibility : women artists and minimalism in the nineties. – New York : Museum of Modern Art, 1994. – P. 7-35

Cortes, Petra. – « Andrea Zittel ». – Polyester. – Vol. 6, no. 18 (1997). – P. 42-47

Princenthal, Nancy. – « The comforts of home ». – Art / Text. – No. 56 (Feb./ Apr. 1997). – P. 64-69

Pascucci, Ernest. – « Andrea Zittel's travel & leisure ». – Artforum. – Vol. 35, no. 2 (Oct. 1996). – P. 100-103

Rowlands, Penelope. – « At home with Andrea Zittel ». – Metropolis. – (May 1996). – P. 104-107, 141, 143

Weil, Benjamin. – « Home is where the art is : Andrea Zittel's design for living ». – Art Monthly. – No. 181 (Nov. 1994). – P. 20-22

Liste des œuvres

Kim Adams

Breughel-Bosch Bus, 1996-1999
Sculpture-installation
(en cours de réalisation)
Camionnette Volkswagen, maquettes
de structures industrielles,
figurines, squelette, matériaux divers
243,8 x 168,9 x 414 cm
Collection de l'artiste
Photo : Paul Litherland

Alain Benoit

Le Paysage tout terrain, 1994-1999
Vidéogramme couleur, son, 17 min
Tube de plastique, structure en aluminium,
suspension à ressorts, roues en fibre de
verre, corde, brouette et turbine
Dimensions variables
Collection de l'artiste
Photo : Alain Benoit, Frank van Helfteren,
Marc Tardiff

Serge Comte

Le Tralala, 1992
Vidéogramme couleur, son, 4 min
Production Jousse Seguin
Galerie Jousse Seguin, Paris

I Wanna be your Favorite Bee, 1993
Vidéogramme couleur, son, 3 min
Production Jousse Seguin
Galerie Jousse Seguin, Paris

Eh ! P'tite caméra, 1994
Vidéogramme couleur, son, 4 min
Production Jousse Seguin
Galerie Jousse Seguin, Paris

**Cornuto , T'avais qu'à pas, L'Ange,
Waterproof**, 1997
Impressions jet d'encre sur Post-it® Notes
Dimensions variables
Galerie Jousse Seguin, Paris

Sylvain P. Cousineau

La Naissance de Vénus, déesse de l'amour,
1997
Huile sur toile
203,5 x 170 cm
Collection de l'artiste
Photo : Richard-Max Tremblay

Saint-Valentin (avec mille-pattes), 1997
Huile sur toile
204 x 169,9 cm
Collection de l'artiste

Pot de peinture (avec mouches), 1997
Huile et peinture métallique sur toile
204 x 170 cm
Collection de l'artiste

Lieu dit en pièces détachées, 1999
Huile sur toile
29 éléments
Dimensions variables
Collection de l'artiste

Santolo De Luca

Sostenere la luce, 1998
Huile sur carton façonné
170 x 170 cm
Avec l'aimable permission de la
Annina Nosei Gallery, New York

L'Annunciazione, 1998
Huile sur carton façonné
170 x 170 cm
Avec l'aimable permission de la
Annina Nosei Gallery, New York

Materia prima, secundo spirito, 1998
Huile sur carton façonné
170 x 170 cm
Avec l'aimable permission de la
Annina Nosei Gallery, New York

Materia prima, secundo spirito, 1998
Huile sur carton façonné
170 x 170 cm
Avec l'aimable permission de la
Annina Nosei Gallery, New York

Duo Travagliando Jean-Pierre Gauthier et Mirko Sabatini

Improvviso, 1999
Batterie, cymbales, moteur, ressorts,
élastiques, anneaux, compresseur à air,
composantes électroniques, tapis, grille
métallique
Collection des artistes
Photo : Richard-Max Tremblay

Félix González-Torres

Untitled (Portrait of Ross in L.A.), 1991
Bonbons multicolores enveloppés de
cellophane, quantité illimitée
Poids idéal 79 kilos
Dimensions variables
Collection Donna et Howard Stone, Chicago
Avec l'aimable permission de la
Andrea Rosen Gallery, New York
Photo : Peter Muscato

Rodney Graham

Vexation Island, 1997
Film couleur 35mm, transféré sur
vidéodisque (présentation en boucle)
Avec l'aimable permission de la Lisson
Gallery, Londres

Pierre Joseph et Philippe Parreno

Snaking, 1991
Vidéogramme, son, 3 min, 10 s
Avec l'aimable permission d'Air de Paris,
Paris
Photo : Michel Pétrin

Ilya et Emilia Kabakov

We Were in Kyoto, 1997
Pont en bois, plastique, moteurs, confettis,
pétales en soie, fournitures électriques,
roches en plâtre et ciment
Dimensions variables
Collection des artistes

Martin Kippenberger

Untitled, 1991
Métal, composantes électriques
280 x 80 cm
Collection particulière, Allemagne

Manon Labrecque

Vice, vertu et vice versa, 1993
Vidéogramme couleur, son, 11 min
Collection Musée d'art contemporain de
Montréal

c' t' aujourd'hui qu', 1999
Vidéogramme couleur, son
Collection de l'artiste

Sylvie Laliberté

L'outil n'est pas toujours un marteau, 1999

Vidéogramme couleur, son, 9 min, 40 s

Collection de l'artiste

Photo : Michel Pétrin

Amitié fruitée, 1999

Photographie numérisée sur papier

photographique couleur

Avec l'aimable permission de la Galerie

Christiane Chassay, Montréal

Composition à la fraise, 1999

Photographie numérisée sur papier

photographique couleur

Avec l'aimable permission de la Galerie

Christiane Chassay, Montréal

Gaufrettes étoilées, 1999

Photographie numérisée sur papier

photographique couleur

Avec l'aimable permission de la Galerie

Christiane Chassay, Montréal

Hommage à la fraise, 1999

Photographie numérisée sur papier

photographique couleur

Avec l'aimable permission de la Galerie

Christiane Chassay, Montréal

La courtoisie c'est de faire court, 1999

Photographie numérisée sur papier

photographique couleur

Avec l'aimable permission de la Galerie

Christiane Chassay, Montréal

Le ciel est rempli de surprises, 1999

Photographie numérisée sur papier

photographique couleur

Avec l'aimable permission de la Galerie

Christiane Chassay, Montréal

Peter Land

The Staircase, 1998

Vidéogrammes couleur, son

Avec l'aimable permission de la Galleri

Nicolai Wallner, Copenhague

Everybody is a Star, 1998

Acrylique, peinture fluorescente et son

Dimensions variables

Avec l'aimable permission de la Galleri

Nicolai Wallner, Copenhague

Tony Oursler

The Flame, 1998

Projection vidéo, crâne en fibre de verre,

bougie

68,6 x 55,9 x 91,4 cm

Avec l'aimable permission de l'artiste

et de Metro Pictures, New York

Photo : B. Alsaadi

Charles Ray

Fall 91, 1992

Techniques mixtes

240 cm (hauteur)

Collection Eileen et Peter Norton, Santa

Monica

Photo reproduite avec l'aimable permission

de la Donald Young Gallery, Chicago

Nina Saunders

Pure Thought IV, 1997

Capitonnage, bois, vinye, 2 300 boutons

280 cm (diamètre)

Collection de l'artiste

Photo : Gavin Duthie

Installation à la Northern Gallery for

Contemporary Art, Sunderland,

Royaume-Uni

Roman Signer

Hut, 1997

Vidéogramme couleur, son, 4 min, 40 s

Avec l'aimable permission de la Galerie

Hauser & Wirth, Zurich

Photo : Michel Pétrin

Eisstollen im Rhönegletscher, 1998

Épreuve Cibachrome, 5/10

Photographie : Stefan Rohner

24 x 36,6 cm

Collection Hauser & Wirth, Saint-Gall, Suisse

Tisch mit blauem Fass, 1998

Épreuves Cibachrome, 10/10 et 5 e.a.

Photographie : Stefan Rohner

24 x 36 cm (chacune)

Avec l'aimable permission de la Galerie

Hauser & Wirth, Zurich

Tisch mit Sandkegel, 1998

Épreuves Cibachrome, 10/10 et 5 e.a.

Photographie : Stefan Rohner

24 x 36,6 cm (chacune)

Avec l'aimable permission de la Galerie

Hauser & Wirth, Zurich

Robert Therrien

No Title, 1996

Métal, couvertures de laine, matériaux

divers

320 cm x 342,9 cm x 10,6 m

Avec l'aimable permission de Leo Castelli,

New York

Photo : Zindman/Fremont

Andrea Zittel

A-Z Thundering Prairie Dog (Russet), 1997

A-Z Thundering Prairie Dog (Buff), 1997

A-Z Thundering Prairie Dog (Brown), 1997

Bois, roues en caoutchouc, mousse, tapis,

peinture, microphone, amplificateur,

haut-parleur, lumière, logo en vinyle

184,2 x 90,2 x 231,1 cm (chacun)

Installation à la Fukui Municipal Art Museum,

Fukui City, Japan

Avec l'aimable permission de la

Andrea Rosen Gallery, New York

KIM ADAMS

ALAIN BENOIT

SERGE COMTE

SYLVAIN P. COUSINEAU

SANTOLO DE LUCA

DUO TRAVAGLIANDO
JEAN-PIERRE GAUTHIER ET MIRKO SABATINI

RÉLIX GONZÁLEZ-TORRES

RODNEY GRAHAM

PIERRE JOSEPH ET PHILIPPE PARRENO

ILYA ET EMILIA KABAKOV

MARTIN KIPPENBERGER

MANON LABRECQUE

SYLVIE LALIBERTÉ

PETER LAND

TONY OURSLER

CHARLES RAY

NINA SAUNDERS

ROMAN SIGNER

ROBERT THERRIEN

ANDREA ZITTEL

