

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec



métamorphoses et clonage

Sandra Grant Marchand

avec la collaboration de Jean-Ernest Joos
et de Véronique Lefebvre

**Du 25 mai au 2 septembre 2001
Musée d'art contemporain de Montréal**

Remerciements

Nous désirons exprimer notre gratitude aux prêteurs et aux galeries qui représentent les artistes de *Métamorphoses et clonage* et dont l'importante collaboration a rendu possible l'exposition : Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Christelle Masure, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris; Jean-François Taddei, Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire, Nantes; Amalia Dayan, Suzanne Geiss, Shira Carmi et Linda Dreeland, Deitch Projects, New York; Mariachristina Parravicini, Cristinerose Gallery, New York; Diane Farris et Christopher Fadden, Diane Farris Gallery, Vancouver; Irene Bradbury, White Cube/Jay Jopling, Londres; Robyn Wiley, Niles Collection, San Francisco; Paul Judelson et Ester Harris, I-20 Gallery, New York; Jennifer Flay et Katy Sarrazin, Galerie Jennifer Flay, Paris; Éric Mangion, Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille; Natalia Mager, Luhring Augustine, New York. Enfin, nous désirons témoigner notre profonde reconnaissance à tous les artistes de l'exposition. S. G. M.

Métamorphoses et clonage

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 25 mai au 2 septembre 2001.

Conservatrice : Sandra Grant Marchand
Recherche : Alexandra Morardet, stagiaire
Documentation biobibliographique : Élane Bégin et Martine Perreault
Secrétariat : Manon Guérin

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
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin
Conception graphique : Fugazi
Impression : Compuset

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, 2001

Dépôt légal : 2001
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Grant Marchand, Sandra

Métamorphoses et clonage

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, Québec, du 25 mai au 2 sept. 2001.

Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-21308-8

1. Métamorphose dans l'art - Expositions. 2. Clonage humain dans l'art - Expositions. 3. Corps humain dans l'art - Expositions. 4. Mutation (Biologie) dans l'art - Expositions. 5. Art - 20^e siècle - Expositions. I. Joos, Jean-Ernest. II. Charbonneau, Chantal, 1962- . III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.

N7570.G72 2001 704.9'42/07471428 C2001-940414-XF

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.

Table des matières

5	Avant-propos Marcel Brisebois
6	Métamorphoses et clonage Sandra Grant Marchand
16	Être plus qu'Un ou être moins qu'Un Jean-Ernest Joos
25	Œuvres Textes de Véronique Lefebvre
50	Metamorphosis and Cloning Sandra Grant Marchand
54	To Be More Than <i>One</i> or Less Than <i>One</i> Jean-Ernest Joos
60	Texts on Works Véronique Lefebvre
66	Biobibliographies
77	Liste des œuvres

Marcel Brisebois

avant-propos

L'idée de métamorphose est l'une de celles qui a le plus structuré la pensée occidentale. Elle remonte à la plus haute antiquité. Elle a été notamment développée et illustrée par le poète latin Ovide dont les récits et les images ont nourri les artistes, poètes, peintres et sculpteurs. Apparemment liée au paganisme et à ses mythes, elle n'en a pas moins influencé la pensée et l'art chrétiens, comme l'a déjà montré Émile Mâle. On ne peut prétendre connaître et apprécier l'art de Titien, de Vermeer ou de Poussin tout en ignorant les aventures de Lédä ou de Daphné, d'Hyppolite ou de Narcisse. Certes les bourgeois issus de la Révolution mépriseront ces fables, mais celles-ci auront marqué l'imaginaire occidental qui y trouvera une pédagogie apte à l'initier à la connaissance des mystères de l'Univers que la science n'est pas parvenue à nous rendre familiers. La notion de métamorphose nous parle certes de transformation, de fluctuation des formes, mais elle met aussi en valeur la secrète parenté qui lie entre eux tous les éléments de l'Univers, l'illusion des sens, la fragilité de l'identité, l'insatiabilité du désir. Aujourd'hui se profile, à la fois fascinante et menaçante, la notion de clonage; ultime manifestation du pouvoir de l'homme sur une nature qui n'a plus de secret pour lui, mais aussi dernier avatar de son désir de surmonter en elle les formes diverses de la finitude du monde et des individus qui le composent. De quelles métaphores cette technique est-elle porteuse? (Déjà Dolly hante nos imaginations.) Vers quels horizons nous entraînera-t-elle? Qu'apprendrons-nous sur la nature et sur les liens qui nous unissent à elle? Sur ce qui nous en distingue et ne cesse de nous inquiéter? Des créateurs déjà s'ouvrent aux évocations de cette technique. C'est de tout cela que nous parle cette exposition.

4. 5

Le Musée d'art contemporain de Montréal remercie les artistes qui ont accepté d'y participer et les collectionneurs qui ont consenti à prêter leurs œuvres. Le Musée exprime aussi sa reconnaissance aux individus et aux organismes qui soutiennent son action, et notamment au ministère de la Culture et des Communications du Québec et au Conseil des Arts du Canada, de même qu'aux visiteurs de cette exposition. Enfin, je remercie la commissaire de cette exposition, madame Sandra Grant Marchand, ainsi que monsieur Jean-Ernest Joos pour sa contribution à la publication qui accompagne l'exposition.

métamorphoses et clonage

Sandra Grant Marchand

Piégée au départ sur le terrain de la science, une exposition intitulée *Métamorphoses et clonage* soulève maintes interrogations. D'une étonnante familiarité, le terme « clonage » évoque aujourd'hui plus qu'il ne laisse comprendre une fascination éprouvée pour les « métamorphoses » de l'être humain. Voilà une opposition entre deux référents — chacun à sa façon hante l'imaginaire — mais leur conjonction englobe des problématiques actuelles d'identité aussi bien qu'elle ouvre sur des perspectives de mutation existentielle. L'un et l'autre prennent forme, dans le contexte de l'exposition, dans des œuvres actuelles qui cristallisent de manière inhabituelle les bouleversements fantasmatiques vers lesquels la révolution génétique nous presse. Car ces œuvres qui sollicitent l'affect par la persistance des représentations de la figure humaine, de sa trace, de ses avatars, sont essentiellement nourries de références qui se lient aux préoccupations d'une nouvelle ère biologique. Elles composent, dirions-nous, une sorte de relais dans l'expression des incertitudes grandissantes et des angoisses — et aussi des désirs ! — face au spectre de l'homogénéisation de l'être humain et à la promesse d'immortalité que les biotechnologies renferment. Les leitmotive de la duplication ou de la multiplication, de la fragmentation ou du dédoublement, qui laissent poindre quelques incursions dans le domaine scientifique, ne sont-ils pas concomitants à une réflexion sur les enjeux philosophiques et sociaux des technologies de reproduction ? Et ne suscitent-ils pas de façon probante un questionnement sur la perturbation imminente des limites du corps et de la distinction entre les espèces ?

Jalonnant le parcours de l'exposition, les représentations multiformes de l'humain façonnent ce lieu métaphorique où l'art touche à la science. Paradoxalement, ces récits de métamorphoses ou de clonage, possible présage des développements de la génétique, dévient des scénarios redoutés d'uniformisation ou de perte d'identité. Les artistes conçoivent en effet, au travers de l'expérimentation de médiums divers, d'échapper à l'effritement des individualités en réinventant leur propre mise en scène du corps, individuel ou collectif. Ce corps écorché ou transfiguré, dénudé ou déguisé, opaque ou transpercé de lumière, ne semble ni biologique ni naturel. Il est multiple, il est divisé, il devient un territoire vacant où la fragilité de la condition humaine trouve son sens. Ici, nul clone réel, nulle identité reproduite. Seules des images, et avec elles la charge expressive des significations, rendent compte de cet être contemporain aux prises avec l'énigmatique projet de sa propre réplique.

1. Les termes sont empruntés à Francis Fukuyama, cité par Louise Vandelac et Jean Pichette dans « De la boulimie des biotechnologies au cannibalisme du marché ». Relations (Montréal), septembre 2000, p. 23.

Les artistes de l'exposition abordent, selon des approches distinctes, la problématique du corps éclipsé par les technologies et entraîné de manière inéluctable dans le sillon d'une « histoire post-humaine¹ ». Le dépassement de la représentation de la figure singulière ou de son empreinte unique, perceptible sous plusieurs formes, introduit des possibilités narratives qui troublent la définition d'identités déjà équivoques. Ces identités qui, au cours des dernières décennies, ont été circonscrites progressivement par l'environnement informatique, et qui sont formulées dès lors en termes de révolution biologique, se construisent inévitablement dans un contexte technoscientifique qui oriente l'expression du corps vers l'hybridité. Les artistes de *Métamorphoses et clonage* réitèrent la figure humaine en ce qu'ils portent le regard sur les représentations qui fondent cette appréhension de l'homme machine, reconstitué, simulé ou cloné. Leurs œuvres font écho à cette perception de l'humain dépossédé de son unicité, et exaltent la résistance face à l'évanescence de ce corps devenu étranger. Des doubles du corps ou de sa trace en émergent, qui tantôt se dématérialisent ou se fractionnent, tantôt se confondent en des formes organiques, ou encore se transmutent en figures animales. Pour chacune de ces métamorphoses, la mémoire du vivant s'inscrit, implicite, dans les réalisations vidéographiques, sculpturales, photographiques ou picturales. Pour chacune, le clonage s'incruste inexorablement dans une mémoire amputée, dans une histoire, personnelle ou collective, occultée.



Marc Quinn
Self Conscious, 2000
 Photo : Avec l'aimable permission
 de Jay Jopling, Londres

2. « It is indeterminate, amorphous, a series of uncoordinated potentialities which require social triggering, ordering, and long term 'administration' ». Elizabeth Grosz, « Bodies-Cities », dans *Sexuality and Space*, sous la dir. de Beatriz Colomina, New York, Princeton Architectural Press, 1992, p. 243; citée par Nicholas Mirzoeff dans *Bodyscape, Art, Modernity and the Ideal Figure*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 21. (Notre traduction.)
3. « A world that had no possibility of transformation or change, and that's profoundly sad ». Marc Quinn, « Telephone conversation, Brian Eno and Marc Quinn », dans *Marc Quinn, Incarnate*, Londres, Booth-Clibborn Editions, 1998. (Notre traduction.)

La question du corps — composite, fluide, fragmenté, dispersé — comme lieu de l'identité se pose ainsi avec acuité à travers l'ensemble des œuvres de l'exposition. Si l'auto-représentation demeure le champ d'investigation privilégié, peut-être pouvons-nous y lire le malaise entourant, pour l'artiste, l'usurpation probable de son identité (par mutation génétique, clonage, intelligence artificielle, etc.). Et ce serait là convenir de la nécessité de rétablir, par la représentation du corps, l'unité et la plénitude désirées. « Indéterminé, amorphe, une série de potentialités non coordonnées qui requièrent insertion sociale, organisation et "administration" à long terme² », telle est la définition du corps à laquelle une génération d'artistes pourrait souscrire si la possibilité, pour chacun, d'entrevoir sa propre transformation biologique était encore une fiction. Le projet du génome humain, modulant l'aspiration de l'être à renchérir sur son identité génétique, a également modifié les impératifs d'une quête d'identité poussée à la dérive. Lorsque Marc Quinn expose un spécimen de son ADN, il signe la quintessence de l'autoportrait, la « conscience de soi » (titre de l'œuvre) à son paroxysme. Ailleurs, la chair écorchée, la « morphologie clonée » — lieux de métamorphoses psychiques et physiques, du dedans, du dehors — sollicitent la mémoire de la blessure, de l'être meurtri, liquéfié jusqu'à l'informe. Ruines distordues d'une apparence corporelle, ces surfaces matérielles, solidifiées et fragiles, portent sur elles la faillite du clone fictif, arraché à sa condition de ressemblance. Sous la contrainte des forces gravitationnelles qui, paradoxalement, maintiennent leur présence au monde, ces substrats de l'artiste battent en brèche la perspective d'un « programme identique » pour l'humain, « d'un monde où il n'y aurait pas de possibilité de transformation ou de changement », un monde « profondément triste³ ». Doubles et multiples, les clones miroitants, de verre et d'argent, de Quinn instaurent leur propre genèse, cependant que le portrait pluriel de *Reverse*, *Colourblind Pastoral Nervous Breakdown* semble restaurer l'enveloppe charnelle du corps biologique jusqu'à son propre épuisement.

4. *Mes petites douleurs*, titre d'une œuvre de 2001 de Nathalie Grimard.
5. Bruno Huisman et François Ribes, *Les Philosophes et le Corps*, Paris, Dunod, 1992, p. 104.
6. «... because I never exist twice». Janieta Eyre, citée par Stephen Lemons dans «The Metamorphosis: Canadian artist Janieta Eyre's bizarre double images transform Bergamot Station's Frumkin Gallery in a photographic tour de force». *Entertainment Today* (Los Angeles), August 9, 1997. (Notre traduction.)
7. «I think of each of my images as a kind of burial». Janieta Eyre, citée par Demetrio Paparoni dans «The Ego and its Ceremonial». *Janieta Eyre*, Cristineros Gallery, New York, 1997, p. [3]. (Notre traduction.)

Anachronique ou pas, ce corps biologique imprègne l'œuvre peinte et brodée de Nathalie Grimard. La série de tableaux, centrée sur l'idée du corps, le corps de l'artiste qui éprouve de «petites douleurs⁴», réhabilite autrement la symbolique de l'être organique avec lequel la science compose. Le corps et ses pathologies sont recensés au quotidien, dans l'intimité d'un rituel de codification et d'observation. Brodant les pistes de son histoire, Grimard trace des signes qui se superposent, se juxtaposent, s'enchevêtrent, se multiplient au gré des transformations corporelles qui rythment son existence. À l'instar d'une peau distendue, suturée de toute part, ces autoportraits matérialisent les plaies du corps, elles-mêmes matière, et opèrent une fissure dans la représentation sans faille du corps clinique. L'empreinte du temps se pose sur ces surfaces, dévoilant «le corps de l'être qui s'inquiète pour son corps, qui s'intéresse à sa valeur et à son devenir⁵».

Et comme pour faire échec à cette nécessité d'identité corporelle, les autoportraits de Janieta Eyre, tirés de la série *Lady Lazarus*, camouflent plus qu'ils ne révèlent le corps de l'être qui s'inquiète pour son être. Complice, la photographie façonne cette fois l'image du corps déguisé, maquillé, mis en scène, qui se complaît à jouer de la dualité et de la duplicité de la figure. Théâtralisés, ces «fantômes», métamorphosés et clonés, réverbèrent les identités fictives que la photographie engendre. «Je ne peux exister deux fois⁶», dira l'artiste, cependant que chacune de ses représentations est pour elle une «sorte d'enterrement⁷». L'inquiétante disparition que Eyre réitère à chaque prise de vue — et que d'aucuns déclareraient intrinsèque au sujet photographié — serait-elle moins réelle que les fantasmes de l'immortalité promise à l'homme sériel ?

Janieta Eyre
Lady Lazarus (diptyque), 1999





Spencer Tunick
Kryslt I (Nevada), 1999

En rupture d'avec une autonomie surannée, le corps qui se multiplie, qui se fragmente, devient par ailleurs figure métaphorique de la transgression des frontières de l'ordre naturel. Les métamorphoses du corps sont ici l'expression percutante de la perturbation du rapport entre l'homme et la nature que les utopies des biotechnologies ont contribué à aggraver. Chez David Blatherwick, chez Zhang Huan, chez Spencer Tunick, l'extension des corps dans les éléments paysagers efface les distinctions entre matière inerte et êtres vivants. Devant les horizons du corps de Blatherwick, devant l'osmose des corps et de la montagne anonyme de Zhang, devant les fourmillements organiques de Tunick, nous nous rappelons l'évocation de la terre comme monstre vivant « dont la respiration, comme celle d'une baleine, changeant entre le sommeil et le réveil, produit le flux et le reflux de la mer⁸ ». Les images vidéographiques de *Multiple Horizon* de Blatherwick ne contiennent-elles pas le souffle de la terre ? La photographie *To Add One Meter to an Anonymous Mountain* de Zhang n'évoque-t-elle pas la difficulté pour l'homme d'accéder à la respiration de l'univers ? Et les performances de Tunick n'exigent-elles pas de leurs participants qu'ils expriment les pulsations du sol ? Les corps nus, immobiles, se fondent dans les paysages, se métamorphosent à la manière du caméléon. Camouflage pour déjouer un traqueur ou mimétisme qui annule la distance entre l'homme et le monde, nécessité de survie ou perte des limites du corps ? Nous serions tentés de répondre que « le corps s'effondre, se dissout, double l'espace autour de lui afin d'être possédé par son propre environnement », comme l'écrit Rosalind E. Krauss en nommant le double « effacement de la figure⁹ ».

À l'instar des figures emblématiques de Eyre ou de Quinn,
le corps occupe de nouveau l'espace de l'absence, de la disparition,
fût-il soudé à l'ordre naturel.

8. « ... the notion of the earth as a living monster, 'whose whalelike breathing, changing with sleep and wakefulness, produces the ebb and flow of the sea' ». Au début du XVII^e siècle, l'astronome allemand Johannes Kepler et le mystique anglais Robert Fludd débattaient en ces termes de la notion de la terre comme un monstre vivant, selon Jorge Luis Borges dans *The Book of Imaginary Beings*, New York, Penguin, 1980, pp. 21-22. Repris par Dorion Sagan dans « Metametazoa: Biology and Multiplicity », *Incorporations*, sous la dir. de Jonathan Crary et Sanford Kwinter, New York, Zone, 1992, p. 383. (Notre traduction.)
9. « The body collapses, deliquesces, doubles the space around it in order to be possessed by its own surrounds ». « ... a double that is in effect an effacement of the figure ». Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, an October book, Cambridge et Londres, MIT Press, 1993, p. 155. (Notre traduction.)

Si la géographie des corps brouille ici la distinction entre les formes animales et humaines — l'horizontalité conférant une sorte de bestialité aux figures —, ailleurs les mises en scène proposent des narrations qui humanisent le corps de la bête. *The Doctor's Secret Experiences*, vidéo-gramme de Gilles Barbier, trouble les catégories à outrance, imbriquant et parodiant les comportements humains et animaux jusqu'à la dérision. *Le Palais*, tableau photographique de Xavier Veilhan, sur un ton non moins caustique, explicite la rencontre incongrue des espèces, métamorphosées cette fois sous l'effet de quelque mutation génétique. *Le Squelette*, sculpture en rotin de plus de trois mètres cinquante, également de Veilhan, participe autrement de cette indétermination des espèces, la démesure de la forme humaine provoquant l'équivoque d'une mutation que la position verticale vient renforcer. Le personnage multiple, décentré, de l'installation vidéographique *Espace Velocity* de Blatherwick, ne dévore-t-il pas en quelque sorte la forme humaine pour échapper à son propre espace corporel ? Ces têtes renversées, ces visages quasi disparus, ces torsos nus désaxés ne montrent-ils pas autre chose que les seules identités éclatées ?



Gilles Barbier
The Doctor's Secret Experiences, 1999

10. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939), trad. J. Lacoste dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 200; cité par Georges Didi-Huberman dans *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 55.
11. *Ibid.*
12. Gilles Barbier, « Dérive de conversation : un entretien avec Gilles Barbier », dans *La Meute des clones trans-schizophrènes = The Pack of Trans-Schizophrenic Clones*, Gilles Barbier, Les Sables d'Olonne, Les Cahiers du musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2000.
13. Reva Stone, texte non publié, 2000.

Corps statufiés, les personnages des performances *VB 16* et *VB 39, US Navy SEALs* de Vanessa Beecroft s'exhibent dans leur immobilité déconcertante. Ici, nul éclatement des frontières du corps, mais des corps contenus, contraints, isolés, multiples. « Sentir l'aura d'une chose, écrit Walter Benjamin, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux¹⁰. » Et c'est précisément ce qui marque le malaise ressenti face à ces femmes, face à ces hommes, mannequins ou soldats : ils ne tournent pas le regard vers nous. « Dès qu'on est — ou qu'on se croit — regardé, on lève les yeux », écrit aussi Benjamin, et cette « réaction courante dans la société humaine¹¹ » n'a pas lieu dans les espaces aseptisés des performances de Beecroft. Le plan rapproché sur les yeux hagards et les visages impassibles clôt le vidéogramme *VB 16* et scelle le portrait des individualités perdues.

D'entrée de jeu, les clones de Gilles Barbier s'érigent en porte-à-faux au regard d'une quête d'identité liée à la réappropriation du « moi » comme « entité essentielle et unitaire ». A contrario, c'est sous le signe des identités multiples que la meute des clones libère les entraves du « sujet schizophrénique », amorçant de troublantes auto-représentations qui mettent en déroute l'ordre des subjectivités prévisibles et de la pensée cohérente. « En acceptant et en explorant ma multiplicité, mes incohérences dynamiques et mes confusions, écrit Barbier, je résiste à toutes sortes de pressions sociales, politiques et économiques, et je produis¹². » Les êtres clonés de la série photographique *Polyfocus* simulent la scène de la décadence humaine; *L'ivrogne*, moulage de cire atterré, ne possède plus ses rêves et ses pensées; le « faux moi » est « planqué dans l'atelier », cependant que la figure de l'artiste est affublée de « correcteurs de réalité ». Frôlant le grotesque, imbriquant l'absurde et le drolatique, les clones de Barbier installent le chaos là où on appréhende le post-humain.

Vanessa Beecroft
VB 39, US Navy SEALs, 1999



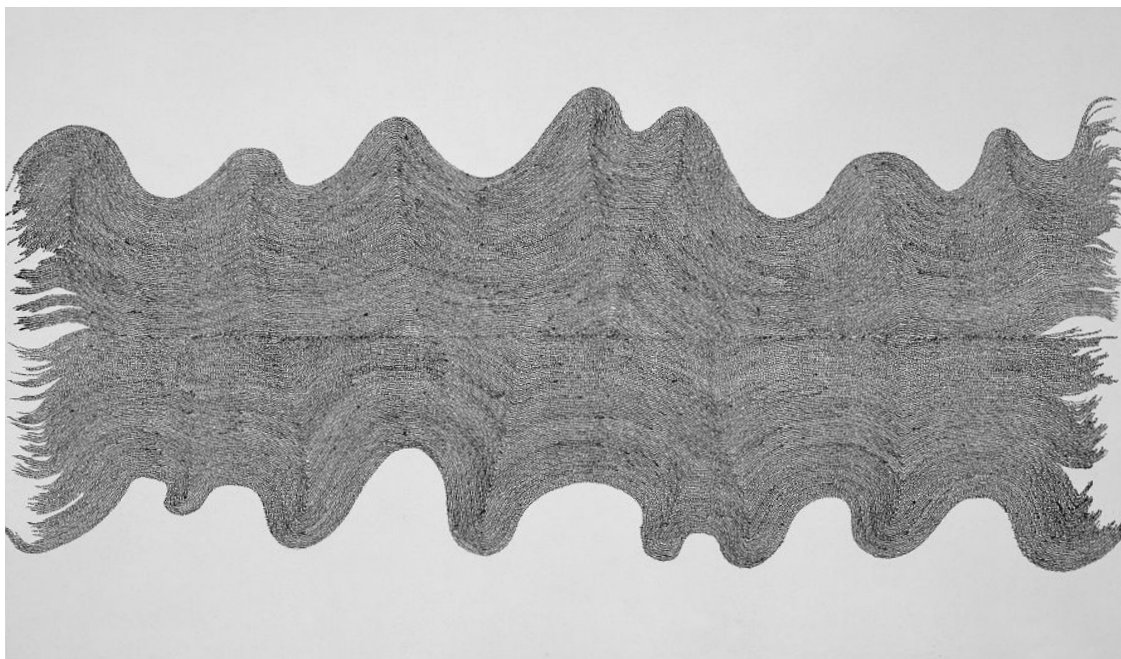
La représentation humaine évoque parfois, à travers le prisme des reconstructions de l'image même du corps, les questions entourant ses possibles futurs. Le corps qui a perdu son autonomie sous le joug des technologies se construit à présent une matérialité qui se mesure selon les termes de son identité génétique. Si la réalité virtuelle confine le sujet sans corps dans les sphères de la communication globale, la biogénétique apprivoise le sujet réduit à son code génétique, laissant béantes les problématiques liées à la complexité des territoires du social, de l'histoire et de l'éthique.

L'œuvre *Carnevale 2.0* de Reva Stone s'inscrit à la croisée de ces mutations qui marquent aujourd'hui l'existence humaine. La fusion du corps et des technologies, sa définition comme archive numérique ou code génétique, déterminent en effet, selon Stone, une remise en question permanente des « concepts de soi ». Dans cette installation interactive, elle sonde « l'interstice dans lequel se confondent l'expérience humaine et les technologies », et réhabilite la présence du corps comme « site de transformation » de la mémoire et de l'expérience sensible. Elle fait de cette « entité sans chair¹³ » — substrat d'elle-même, petite fille — son histoire et son identité, et elle tire de la suppression presque entière de son image corporelle une poignante métaphore. Investi de la capacité de réinstaurer une interaction avec autrui, grâce à la captation, à la manipulation et à la projection d'images de l'expérience vécue par le visiteur, ce corps métallique, ombre profilée de lui-même, restitue la mémoire qui se métamorphose et qui métamorphose notre identité.

Chez Xavier Veilhan, l'homme « pixellisé » s'impose d'emblée dans le vaste champ pictural qu'est *La Plage 2000*. Image générique d'une idée de la découverte du Nouveau Monde, l'anecdote s'estompe sous l'effet du traitement de l'image composite. Cet univers ambigu est entièrement fabriqué de cartes montées sur modules qui donnent corps à l'image numérisée (en la matérialisant). La figure humaine et animale est parcellisée, réduite à une somme d'information, codifiée, recensée. L'énigme de ces figures qui peuplent cet environnement incertain nous ramène-t-elle au centre d'une narration historique ou nous plonge-t-elle à notre insu au cœur d'une histoire humaine encore inconnue ?

Occultées parce que non dites, les paroles de l'histoire humaine de Zhang Huan, dans la série photographique *Foam*, signalent l'impossibilité de la filiation au passé. Coupé de ses origines, l'être cloné perd le pouvoir de la parole. En revanche, les tableaux d'écriture de Marie-Claude Bouthillier maintiennent la parole au cœur de l'être. Ils naissent au rythme du souffle de vie, du parcours d'une existence non reproduite à l'identique. Les tableaux « *mcb* », qui transforment la trace en forme organique, qui transfigurent l'empreinte de l'artiste en nature, ces tableaux sont les véritables *métamorphoses* qui nomment le réel et ancrent le geste créateur. L'alphabet *mcb* n'est pas l'alphabet génétique, et son sens ne s'épuisera pas dans la répétition à l'infini.

Quelle ombre humaine tracer lorsque les humains projeteront tous une ombre identique ? Quel psychisme explorer lorsque les êtres seront calqués sur un modèle de perfection ? Exilées sur le terrain miné de la science-fiction, ces questions se situent, pour peu de temps encore, aux confins des pratiques d'une génération d'artistes qui éprouvent leur fascination, qui retiennent leur inquiétude, et produisent des œuvres traversées de la poésie fantasmatique des mutations de l'être. Gilles Deleuze et Félix Guattari, citant Howard Phillips Lovecraft, nous rappellent sans détour : « Être conscient de son existence et savoir pourtant que l'on n'est plus un être défini distinct des autres êtres, voilà le sommet indicible de l'épouvante et de l'agonie¹⁴. » Et les œuvres de *Métamorphoses et clonage* ne recèlent-elles pas, à leur manière, « les mots pour le dire » ?



Marie-Claude Bouthillier
« mcb » *ondulation*, 2000

Jean-Ernest Joos

être plus qu'UN ou être moins qu'UN

Passant à travers le travail des artistes de l'exposition *Métamorphoses et clonage*, j'ai été frappé par une unité de ton, au delà des diversités des questionnements et des pratiques. Une unité marquée par ce que je n'y trouvais pas. On nous a habitués à associer le double à un vacillement du sujet qui, atteint dans son intimité, perd la confiance en sa singularité; à cette inquiétude et même cette angoisse que la littérature a bien analysée (par exemple Dostoïevski, ou Poe), et à laquelle Freud a donné un nom, l'inquiétante étrangeté (*das Unheimliche*). À l'encontre, pour les œuvres ici présentes — qu'elles portent sur le dédoublement, la multiplication, le redoublement, la transmutation, l'incarnation et la désincarnation —, les sentiments que le spectateur ressent ne sont que rarement dominés par une impression de perte de soi. S'il y avait à repérer quelque chose d'inquiétant dans ces œuvres, ce serait plutôt que toutes ces productions qui traitent du Soi semblent bien pointer à chaque fois vers quelque chose d'autre que l'identité, quelque chose de reconnaissable dans sa familiarité, mais qui reste indéfinissable. La nouveauté ne se situe pas au niveau des identités proposées, mais dans les modes de pensée à l'intérieur desquelles la question de l'identité est abordée¹. Ces modes de pensée touchent à des dimensions aussi concrètes que le rapport du Soi au temps et à l'espace, la position de l'individu entre l'un et le multiple, ou la corporalité dans ses relations matérielles avec son environnement. Il semblerait bien que ces artistes, grâce à un détachement face à l'identité, notamment la leur, se donnent les moyens de repenser nos modes d'« être-dans-le monde » (selon les mots de Heidegger) : rapport à l'autre, aux autres, à l'environnement, au vivant, au non-vivant. Et leurs pratiques artistiques appellent le spectateur à se décentrer à son tour, et à devenir sujet d'expérimentation pour de possibles relations avec des formes radicales d'altérité.

Où il est montré que la singularité n'est pas l'identité

Il faut tout d'abord dissiper une confusion entre deux questions, celle de la singularité et celle de l'identité. La question « Qui suis-je ? », « qui suis-je en tant qu'artiste, être humain, matière organique, femme, homme,... ? » peut être prise à deux niveaux. On peut attendre, demander, exiger même que la réponse fournisse une définition de soi, du Soi. On veut alors une identité et rien d'autre. L'identité est ce qui permet de se reconnaître — « c'est moi, tellement moi » —, et donne aussi le droit de demander la reconnaissance d'autrui sur ce que l'on est. Et on sait à quel malheur, et à quelle méconnaissance, le désir de reconnaissance identitaire peut conduire. Mais on peut aussi aborder cette même question,

1. Les modes qui prédéterminent la façon dont on perçoit le monde peuvent être appelés des « épistémè » (Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966), ou par l'expression de Jacques Rancière : *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-Éditions, 2000.
2. Le mouvement psychanalytique, dans toutes ses écoles, a parfaitement analysé le phénomène.
3. Le lecteur familier des mouvements identitaires qui se multiplient depuis la fin des années 70 (ce que Michel Maffesoli appelle des « tribus ») comprendra que je fais allusion ici à des modes d'inscription qui ont ceci de particulier qu'ils servent tout à la fois et en toute continuité à différencier les membres du groupe des « autres », et à se différencier au sein du groupe. Le mode de reconnaissance ainsi produit n'exclut alors personne, mais permet au contraire d'assurer les rencontres dans les espaces urbains de circulation, au delà de toutes frontières.

« Qui suis-je ? », en terme de singularité : « Qui suis-je, moi, dans mon existence matérielle, localisée dans le temps et dans l'espace, dans mes particularités contingentes, dans ce qui me distingue sans nécessairement me différencier ? » L'identité apparaît comme une réponse parmi d'autres à l'exigence de singularité, et probablement une des moins efficaces. C'est en effet la construction identitaire qui a fait du double le lieu de l'inquiétante étrangeté, de cette inquiétude qui nous menace dans ce qui nous est le plus familier, privé. Si c'est mon identité qui me distingue, alors le double, celui qui partage avec moi des caractéristiques communes, vient me voler ce que je suis, il vient introduire le soupçon sur l'authenticité de mon moi. Ce drame identitaire désormais bien connu trouve sa forme ultime dans la paranoïa, dans le délire de croire que l'autre est plus moi-même que je ne le suis². Nombre des peurs liées au clonage ne font que reproduire cette angoisse de la perte de l'identité. Mais l'erreur ici est de penser le nouveau à l'aide de l'ancien. À l'époque du clonage, c'est bien l'identité même qui est dépassée. Avoir une identité, se différencier, être unique, avoir quelque chose en propre à revendiquer, ne sont que des modes limités et dépassés de la singularité. La singularité devient une question ouverte, un espace d'exploration et même, on le verra, de mobilité. Ainsi, la démultiplication à laquelle Barbier se soumet est plutôt jubilatoire qu'angoissante : « Oui, c'est moi ici et là, et encore là, et c'est même moi là où je me cache, là où vous ne me voyez pas ! »

Barbier s'inscrit explicitement dans les idées de Gilles Deleuze et Félix Guattari (le concept de schizophrène), et de l'auteur de récits de science-fiction Phillip K. Dick, sur la multiplicité de l'identité en chacun de nous. Il rejoint en cela tout un héritage de pensée sur la remise en question de l'unité identitaire. Citons entre autres : Jacques Derrida, qui nous a montré que ce que nous avons en propre nous est toujours impropre (on peut recouper sa réflexion sur la signature et l'écriture avec la recherche de Marie-Claude Bouthillier); la figure du « cyborg » de Donna Haraway, qui n'est ni homme ni machine et qui ne doit rien à son origine; la proposition de Giorgio Agamben sur « la singularité quelconque » dans l'héritage de l'« homme sans qualités » de Robert Musil, cet homme pour qui toutes les particularités restent de pures contingences. On peut rajouter à cela, de façon plus informelle, les identités fluides et sans essence de la postmodernité, et les pratiques culturelles et leurs modes de reconnaissance axés sur l'inscription³.

Mais la déconstruction de l'identité n'est plus — me semble-t-il — à l'ordre du jour. C'est désormais l'état des choses, un état qui permet l'ouverture d'horizons nouveaux. Le ton de l'exposition l'indique. Ainsi, la malléabilité de l'identité livre à l'artiste la singularité comme matériau à travailler, dans toutes sortes de situations, face à toute forme d'altérité. Dans chacune des pratiques artistiques, que ce soit par le moyen de corps collectifs, de masses, ou de multiplications de l'image de soi, ou encore de réutilisations de la matière corporelle ou de parties du corps, il y a un nouvel aspect de la singularité, de soi, du corps, qui est mis évidence, parfois et souvent contre toute identité.

De l'espace et du temps. S'il faut être soi-même, mieux vaut l'être deux fois plutôt qu'une

La première dimension de ce travail sur la singularité que je voudrais relever porte sur la relation à l'espace et au temps. À la question « Qui suis-je ? », je peux répondre par un récit, comme le fait le sujet moderne et le sujet de la psychanalyse. Je m'inscris alors dans le temps entre une origine et une fin, ma mort. Face au surgissement d'un autre moi (le double, ou le clone), la question sera, pour un tel sujet, de différencier l'original, ou la matrice, de la copie, le vrai du faux, l'antérieur du postérieur. Tout ce qui relève du spatial appartient alors au leurre, à la méconnaissance, à l'Imaginaire, dirait Lacan. Et c'est plutôt dans la temporalité que le sujet trouve sa vérité. Il est alors déterminant que de nombreux artistes, ici, cherchent en fait à renverser cette priorité du temps sur l'espace afin de faire de l'espace un médium d'exploration des multiples facettes de soi. Les doubles de Barbier et Eyre s'étalent dans l'espace dans une mise entre parenthèses de la priorité temporelle. La question de l'original et de la copie ne se pose même pas, elle a été remplacée par celle de l'ubiquité (Barbier), par celle d'un espace interstitiel (Eyre) entre la vie et la mort, entre la réalité et la fiction. Non pas « Qui sommes-nous ? », mais « Où sommes-nous ? ». Ce n'est plus l'identité qui perd sa certitude, mais la réalité qui se déplace « ailleurs ». Dès le premier regard sur les œuvres de Janieta Eyre, c'est la dimension du dialogue et de l'interaction entre les figures qui frappe et dérange. Puis, plus on les regarde, plus elles deviennent présentes, surdéterminées dans leur singularité, plus aussi on voit apparaître des différences au sein des copies. Mais, du même coup, leur localisation devient incertaine. Dans quel espace, et aussi dans quel temps est-ce que ces personnes se rencontrent, nous rencontrent ? Janieta Eyre peut se permettre même de reprendre une réflexion sur la mort sur des bases nouvelles,

maintenant que la finitude, comme horizon temporel indépassable, n'est plus le trait déterminant de la relation à soi. Quant à David Blatherwick, dont l'installation *Multiple Horizon* met en scène un étalement du corps dans l'espace, la priorité donnée au spatial lui permet de penser un transfert bilatéral et multiple entre le corps et l'environnement. Bien que les images aient une source (le corps humain), la diffraction dans l'espace détourne le questionnement du spectateur de la reconstitution d'un corps originel vers les multiples transferts entre le corps et le paysage.

De l'un et du multiple, de l'exception et du commun

Le deuxième point du tournant relève du positionnement de soi entre l'un et le multiple, et de la fin de la dichotomie entre l'exception et le commun. Il apparaît clairement dans les œuvres qui prennent appui sur le collectif et la masse. Face aux travaux de Beecroft et de Tunick, il faut se garder d'offrir une interprétation. De façon essentielle, leurs œuvres résistent au sens parce qu'elles jouent sur la réception plurielle des spectateurs à qui est laissé le soin de trouver « un » sens. Les conditions de la réception rejoignent alors directement le questionnement philosophique qu'elles posent. Comment est-il possible aujourd'hui d'utiliser l'individu en masse comme matériau artistique ? La foule, comme on l'appelait au XIX^e siècle, a longtemps effrayé. Abolissant l'individualité, la fondant dans l'anonymat, associée aux forces dangereuses de l'inhumain en chacun de nous, elle rappelle immanquablement les masses meurtrières du fascisme, et leur résultat, le meurtre de masse. Ni Beecroft ni Tunick — ni les participants et spectateurs de leurs performances et documents-photos — ne peuvent l'ignorer. Et pourtant, ce n'est justement pas cela que l'on voit, ce n'est pas ce sens que l'on reçoit. Entre la préconception intellectuelle et la perception réelle, quelque chose ne colle pas.

Les participants des performances de Tunick sont joyeux, et dans la masse de chair qui nous est donnée à voir, des singularités apparaissent malgré elles et parfois à l'insu du regardeur lui-même. La photo se lit alors à deux niveaux : au niveau formel, où l'on voit la masse et ses dispositions, et au niveau du sens, où le corps fait signe dans son unicité. Certains corps sont plus gros, d'autres plus maigres, plus sympathiques ; il y a là des individus que l'on voudrait connaître, d'autres que l'on n'aimerait vraiment pas voir dans son salon. Et ces deux niveaux de composition ne viennent jamais coïncider. On se rend compte alors que

la masse n'existe pas, au sens où elle n'appartient pas à la matière du réel. C'est un concept politique, à la fois théorique, inventé dans le cadre d'une théorie du sujet pour laquelle il marque l'aliénation, et à la fois pratique, comme instrument de domination politique. Pourquoi faudrait-il être unique et seul pour se singulariser ? Voilà le doute que Tunick introduit.

Notre conception du collectif est dominée par le partage imposé entre l'exception et le commun : si l'on ne peut être l'exception, alors il faut se fondre dans le commun. Une telle conception se reconnaît dans les formations politiques (le roi, le chef, le fondateur, etc.), dans la culture médiatique (le vedettariat, ou les quinze minutes de gloire allouées à chacun), dans la valorisation du narcissisme (« se sentir bien dans sa peau », « être soi-même », etc.), et même en art dans la figure de l'artiste (mentionnons ici que les intentions de Barbier sont aussi d'abolir la figure de l'artiste comme héros). Beecroft, qui fait intervenir explicitement dans son travail la gestion politique des masses, nous fait mettre en doute ce partage identitaire entre l'exception et le commun. Elle dispose les corps dans l'espace, leur impose l'immobilité ou des gestes contrôlés, elle se réfère à des ensembles connus dans notre société où le corps est instrument, ou marchandise (le corps d'armée, les mannequins, l'uniformité des dessous féminins et des perruques). Et pourtant, l'échec de l'incorporation (« embodiment ») collective est inscrit dans la perception même du spectateur. On se rend vite compte que quelque chose cloche. La réification du corps échoue devant la résistance du singulier. Plus on regarde, plus on repère des différences à même les corps apparemment uniformes que l'on observe. Ces différences ne renvoient plus nécessairement à une subjectivité cachée qui émergerait derrière l'anonymat, elles transparaissent à même le corps. On est ainsi confronté à une singularité sans intériorité et qui ne sera jamais identifiable, dans la mesure où l'accumulation des marques de singularité repérées ne se totalise pas en une identité définie. Cette confrontation avec une singularité non identifiable devient possible grâce à une pratique artistique très précise qui permet des conditions ouvertes et indéterminées de réception⁴. La précision de cette performance vise à disposer les corps de façon suffisamment anonyme pour qu'ils ne soient pas identifiables, mais aussi de façon à laisser aller la maîtrise tout juste assez pour que leur singularité corporelle puisse transparaître malgré tout. Et c'est bien la position paradoxale du corps, telle que

4. Pier Luigi Tazzi, « Parades », *Parkette*, n° 56 (1999); Keith Seward, *ibid.*
5. « Gespräche mit Künstlern : Marc Quinn, 'Klaren, was heisst, ein lebendiges materielles Wesen zu sein'. Ein Gespräch von Karlheinz Lüdeking ». *Kunstforum International*, Nr.148, Bonn (décembre 1999).

vécue par le spectateur, qui met au jour la singularité matérielle. Ainsi, Beecroft et Tunick introduisent un changement dans notre manière de penser. Si on réussit à passer outre à l'idée de la violence identitaire que le multiple a pu représenter, on s'ouvre à la possibilité de penser le singulier à même le pluriel, à même la substituabilité. Tant que le destin du Soi reste pris entre deux options, être un parmi d'autres, ou être l'unique, le singulier et le pluriel restent antinomiques.

De la matérialité et de la relation

Le troisième et dernier point de notre réflexion sur la singularité touche au corps comme matérialité. On nous a habitués, notamment dans nos salles de cours, à penser le corps en rapport au Soi. Le féminisme, la psychanalyse, la philosophie cherchent à rendre compte de ce mystérieux hiatus entre le corps et le Soi. Qu'est-ce qu'avoir un corps ? Quelles sont les frontières du corps, comment sont-elles liées aux frontières du Soi ? On a parlé du corps comme transgression et excès (Georges Bataille), du corps jouissant (Jacques Lacan), du corps abject (Julia Kristeva), ou infigurable, du corps sexué (Judith Butler), etc. Et puis, on s'aperçoit aujourd'hui que la question n'est plus là. La corporalité est un élément médian dans un réseau de relations, face à des formes multiples d'altérité : l'environnement organique, animal, végétal, minéral, le monde mécanique. Le corps *est* relation. Là est sa matérialité. Son incarnation se trahit en ceci qu'il ne peut jamais s'abstraire de son réseau relationnel et en même temps que la co-appartenance entre l'homme et le monde n'est ni une adéquation, ni une synthèse entre deux entités clairement différenciées.

À cet égard, les malentendus auxquels le travail de Quinn conduit sont aussi significatifs que leur rectification. Quinn travaille sur les formes d'incarnation, et de transmutation. Et à ceux qui voient dans ses projets une dimension religieuse, il faut répondre : mais pourquoi donc la pratique artistique ne pourrait-elle pas ôter à la religion son droit exclusif sur ces formes en en créant d'autres ? À la différence de l'incarnation chrétienne qui donne au Christ la capacité d'exister même là où il n'est pas, les transferts proposés par Quinn s'appuient sur le caractère d'interdépendance indépassable de la matière organique avec l'altérité du monde. Si le sang, son propre sang, peut exister hors de lui (dans une sculpture), c'est bien parce qu'en lui, il est déjà un peu au-dehors, hors de soi, hors du Soi⁵.

La matière devient ainsi l'instrument privilégié pour penser tous les transferts possibles entre l'individu humain et le monde. Il a fallu alors créer un entre-deux, temporel et spatial, des moments instables et délocalisés, où la matière peut se dévoiler comme passage. Les formes corporelles proposées par Quinn, notamment la sienne, nous apparaissent toujours à la limite de leur disparition ou de leur réapparition, comme la fascinante effigie de glace à l'évaporation invisible (*Across the Universe*), ou ses différentes versions du « nervous breakdown », dont l'œuvre *Reverse, Colourblind Pastoral Nervous Breakdown*, ici présentée. Là, un lien métaphorique s'actualise entre la dépression (« nervous breakdown ») comme liquéfaction du Soi et la liquéfaction de la matière. Les oppositions qui structurent habituellement notre rapport au monde sont ainsi saisies dans un moment d'indécidabilité : le visible et l'invisible (notamment les couleurs vives et les influx nerveux), l'avant et l'après, le liquide et le solide, l'un et le multiple, la partie et le tout, le statique et le mouvement, la forme et l'informe, etc.

La création d'espaces interstitiels se retrouve aussi dans l'œuvre *Carnevale 2.0* de Reva Stone. La mise en place du processus est à première vue identitaire. Le robot est un être composite entre l'humain (présence fantomatique de l'artiste elle-même) et la machine qui reproduit et s'approprie les fonctions humaines de perception et de mémoire. Mais l'interaction de l'œuvre avec le spectateur en fait apparaître la dimension relationnelle. Car le rapport au monde, produit par le cycle de la perception des images, de leur traitement informatique et de leur rediffusion, se situe dans un entre-deux où, tout à fait concrètement, la mémoire humaine et la mémoire informatique se mêlent de façon indissociable et forment un réseau original de relations entre les spectateurs, le monde et cette chose hybride à l'identité désormais indéfinie.

L'intervention de Zhang Huan est ici d'autant plus éclairante qu'elle prend source dans une situation politique spécifique (la Chine) et dans des pratiques de résistance du corps. Or, il n'est pas du tout exclu que les pratiques de résistance puissent être identitaires. Elles l'ont souvent été. Celle de Zhang, par contre, rejoint intimement une même idée du corps comme matérialité relationnelle. Ses performances misent sur le corps comme matériau, et même comme masse, sans volonté apparente d'en faire ressortir la singularité. Le corps est traité avec froideur, presque cruauté. Ainsi, dans *To Add One Meter to an Anonymous Mountain*, on a affaire véritablement à un tas de corps sans visage, et

dans *To Raise the Water Level in a Fish Pond (Middle)*, à une collectivité impassible et plutôt anonyme. Mais dans l'ironie évidente de ces projets utopiques et presque inutiles, ce qui ressort, au delà du pouvoir dérisoire du corps sur le monde, c'est le fait même que le corps ait un pouvoir propre, et qu'il ne soit donc pas une matière passive. Il y a chez Zhang une force dans l'impassibilité. Ce que le spectateur va donner comme sens à ce pouvoir du corps reste ouvert à l'interprétation⁶, mais la relation qu'il entretiendra désormais aux autres aura nécessairement lieu dans une confrontation avec ces présences singulières et agissantes. Là est l'essentiel.

œuvres

Gilles Barbier

Vanessa Beecroft

David Blatherwick

Marie-Claude Bouthillier

Janieta Eyre

Nathalie Grimard

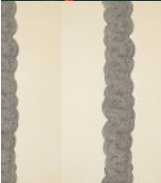
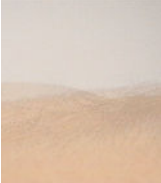
Marc Quinn

Reva Stone

Spencer Tunick

Xavier Veilhan

Zhang Huan



Gilles Barbier

Gilles Barbier a entrepris de matérialiser les diverses trajectoires incohérentes et contradictoires de sa pensée en utilisant une variété de médiums (dessin, sculpture, photographie, vidéo, etc.) et d'encourager

le spectateur à suivre ce parcours aux ramifications inattendues et confuses. Dans

la série photographique *Planqué dans l'atelier*, 1996, il joue à la cachette avec le regardeur qui doit dénicher sa présence dans le fouillis de son atelier,

métaphore de l'éparpillement personnel, volontaire et productif dont Barbier

fait le sujet même de son art. Depuis 1994, l'artiste a recours à des effigies de lui-même pour représenter la nature fragmentée de son identité. Ces moulages de cire grandeur nature sont intégrés dans des installations aux scénarios à la fois troublants et dérisoires. *L'ivrogne*, 1999, sculpture constituée d'un de ces « clones » auquel se greffe une impressionnante spirale hétéroclite de signes, illustre le délire d'un individu sollicité par des désirs conflictuels et saoulé par une trop grande quantité d'informations. Dans le tirage numérique *Polyfocus 1*, 1999, Barbier se met en scène dans six attitudes différentes qui déclinent cependant le même état d'égarement. Se confondant avec les matériaux jonchant le sol et recouvrant les murs de son lieu de création, il cherche, puis fixe son attention sur plusieurs choses en même temps, se perd dans ses pensées ou dévoile un penchant pervers dans cet autoportrait minant toute conception héroïque ou romantique de la figure de l'artiste. La stratégie d'auto-représentation schizophrénique que Barbier adopte par le clonage atteste de la nature subversive d'une subjectivité indéfinie. V. L.



***L'ivrogne*, 1999**







Vanessa Beecroft

Les performances de Vanessa Beecroft mettent généralement en scène des groupes de femmes sélectionnées en fonction de mensurations semblables, vêtues de manière identique et dont l'individualité est soumise à l'uniformité visuelle de la composition. Aucun drame ne vient perturber ces tableaux vivants, si ce n'est le fait que le temps de pose prolongé (d'une durée minimale d'une heure) met les corps à l'épreuve et provoque un relâchement graduel des postures. Face à la présence insistante de ces êtres donnés à voir comme des mannequins de vitrine, un malaise s'installe chez le spectateur voyeur, lui aussi inactif. Dans *VB 16*, 1996, une douzaine de jeunes femmes affublées de sous-vêtements couleur chair, de sandales à talons hauts et de perruques blondes, déambulent avec lassitude. Deux d'entre elles, assises sur une chaise et portant un manteau beige, semblent attendre, le regard vague, une quelconque délivrance. La similarité des apparences neutralise le pouvoir de séduction de la femme tout en insistant sur l'idéal de beauté qui lui est culturellement imposé. Pour la performance *VB 39, US Navy SEALs*, réalisée en 1999, Beecroft fait exceptionnellement appel à des modèles masculins : 16 soldats du *Naval Special Warfare Command*, commando d'élite américain. Répartis dans l'espace de la galerie en formation cérémonielle, un schéma dans ce cas-ci préexistant à la performance, ceux-ci arborent leur uniforme d'été, blanc immaculé. L'esthétique militaire ici à l'œuvre glorifie les valeurs d'honneur, de courage et d'engagement incarnées par ces officiers de la marine américaine dont l'identité est par ailleurs aliénée par un conformisme magnifié. V. L.

David Blatherwick



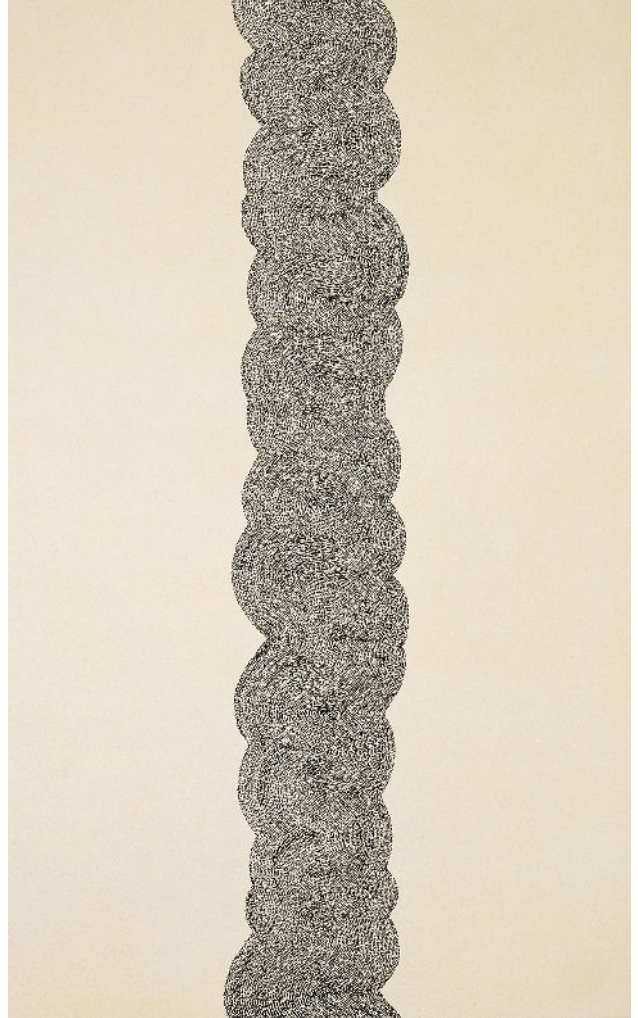
Multiple Horizon, 1998

Parallèlement à sa pratique picturale, David Blatherwick élabore depuis 1997 une série d'installations vidéographiques qui explorent différentes fonctions corporelles plus ou moins réflexes comme mâcher (*The Conversation*, 1997), se gratter (*The Chamber of Impulse*, 1998) ou respirer et dormir (*Multiple Horizon*, 1998), envisagées en termes de communication non verbale. L'artiste déjoue le cadrage et la frontalité de l'image vidéo par une disposition inventive de moniteurs qui crée un espace à l'intérieur duquel le spectateur est convié à une expérience multi-sensorielle. L'environnement sonore, omniprésent, table sur l'empathie du spectateur et transforme sa perception visuelle. Faisant suite à *The Interior of a Minute*, 2000, *Escape Velocity*, 2001, montre un homme filmé en buste qui saute comme pour faire éclater les limites de la pièce avec sa tête. Cinq moniteurs vidéo disposés au plafond, au sol et aux murs présentent ici le même individu, déchiré entre plusieurs identités, et qui énumère, comme point de repère temporel, les jours de la semaine. Le mouvement perpétuel du personnage semble lui permettre d'échapper à la force gravitationnelle tandis que l'effort physique qu'il déploie jusqu'à l'épuisement accentue cette pression qui s'exerce sur son corps. La respiration haletante et le bruit des sauts du performeur, répartis en cinq bandes distinctes, non synchronisées et de vitesse variable, renforcent cette impression. Le spectateur, désorienté car sollicité de toute part, se trouve à la fois oppressé et comme en état d'apesanteur. Les installations de David Blatherwick, en nous incitant à faire corps avec notre environnement, viennent ébranler notre perception de l'espace et du temps et mettent à jour les lois qui conditionnent notre existence. V. L.

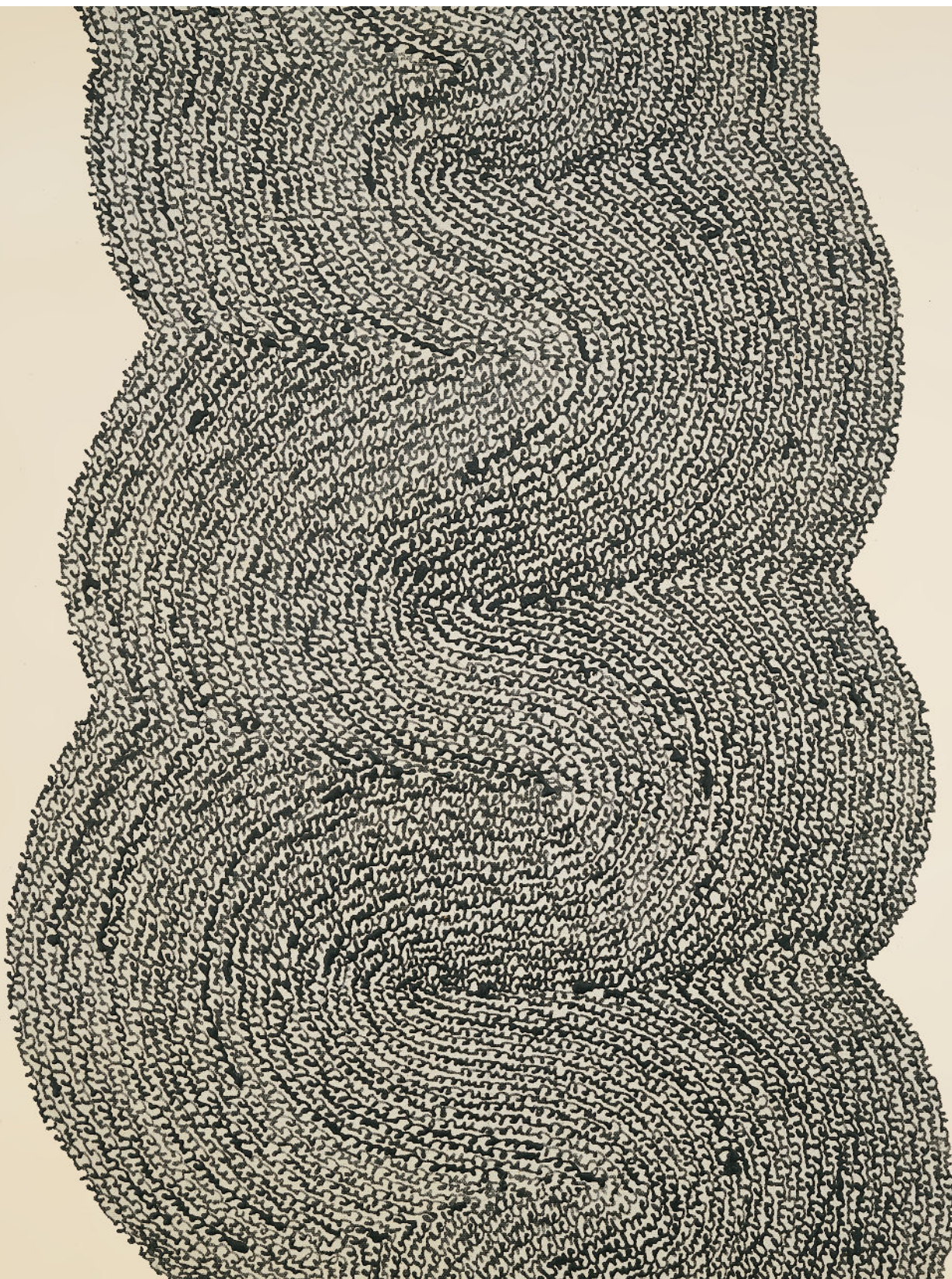
***Escape Velocity*, 2001**



Marie-Claude Bouthillier

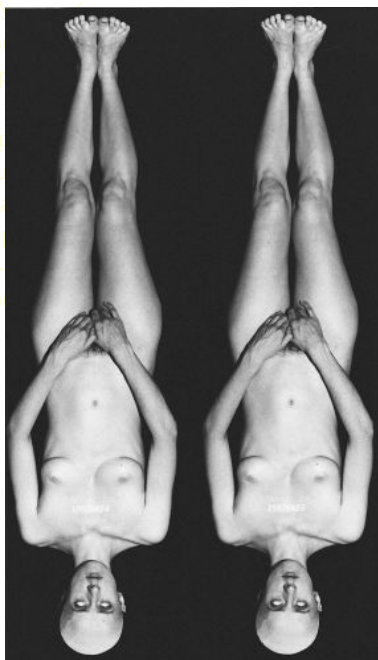


La démarche de Marie-Claude Bouthillier est motivée par la question de l'origine : origine du langage (série *Babel*, 1994), récit de la création du monde (série *Au commencement, comme en ce moment*, 1994), ou fondements de la pratique picturale (série *Demande à la peinture*, 1997-2001). Depuis 1998, elle inscrit inlassablement ses propres initiales sur la toile vierge. Les premières lettres du prénom et du nom de l'artiste, signature en raccourci, constituent pour elle une affirmation irréfutable et originelle. La répétition des trois mêmes lettres en un enchaînement calligraphique de cursives, forme un fil qui tisse à son tour une trame dans les tableaux de la série *mcb*. L'encaustique, médium pictural préconisé par Bouthillier, devient ici médium d'écriture. La cire d'abeille solidifiée, tel un flot d'encre figé, matérialise le tracé en relief et en accentue la présence. La forme et la direction données au tracé initial prennent de l'expansion au fur et à mesure que les lignes se succèdent. L'énergie du geste, contenue dans la matière organique, semble insuffler une vie propre à la multitude de monogrammes qui se structure dans chaque œuvre d'une façon nouvelle. L'impression d'ensemble est souvent celle d'un paysage : champ de blé, tortueux troncs d'arbres, ondoyantes vagues ou dunes serpentine. Ailleurs, la forme verticale rappelle la structure hélicoïdale d'une séquence d'A.D.N. Comme les caractères héréditaires d'un individu contenus dans son code génétique, l'identité de l'artiste est associée à chacune des séquences de trois lettres, mais aussi contenue dans leur graphisme. Marie-Claude Bouthillier se nomme par l'implication de tout son corps dans le processus de création laborieux et méditatif de ces œuvres et manifeste ainsi sa présence au monde. v. L.



Janieta Eyre met en scène des portraits photographiques conçus comme des apparitions, des incarnations d'existences imaginaires. Remontant aux origines du genre dont elle adopte le cadrage en pied et la composition fermée, elle se photographie elle-même dans des poses frontales et figées. Depuis 1995, l'artiste a recours au procédé de double exposition du négatif pour apparaître dédoublée dans des œuvres d'une étonnante étrangeté. Devant cette individualité ébranlée par la duplication, le spectateur recherche des détails distinctifs et est entraîné dans un réseau de signes (chiffres, inscriptions cabalistiques, objets à valeur surréaliste) semés, comme autant de clés de lecture, dans la composition. Une unité visuelle est créée par

la répartition de formes géométriques ou d'accessoires identiques et par l'assortiment des vêtements au décor — un intérieur, un arrière-plan noir ou à motifs très colorés. Avec la série *Lady Lazarus*, intitulée d'après un saisissant poème de Sylvia Plath (1932-1963) évoquant une tentative de suicide, Eyre exploite de diverses façons la charge psychique de la figure démultipliée allant de portraits simples aux triptyques reproduisant jusqu'à six fois son image. La fragmentation schizophrénique de l'identité est évoquée dans le trio *Lost Persons*, 1999, tandis que les six infirmières, dans *The Royal Hospital Staff*, 1999, affichent une aliénante conformité. Dans *Motherhood*, 2000, maternité apocalyptique chargée de symboles sacrés et occultes, deux têtes identiques partagent le même corps. Ces siamoises tiennent fièrement dans leurs bras, tel un bébé, la tête d'une brebis (peut-être Dolly, célèbre clone animal). L'aspect tragique de la scène, désamorcé par son improbabilité, cède la place à l'humour noir. L'univers énigmatique et angoissant de Eyre, suspendu entre la vie et la mort, joue de l'équilibre entre le réalisme de la photographie et l'incongruité de réalités fantasmées. v. L.

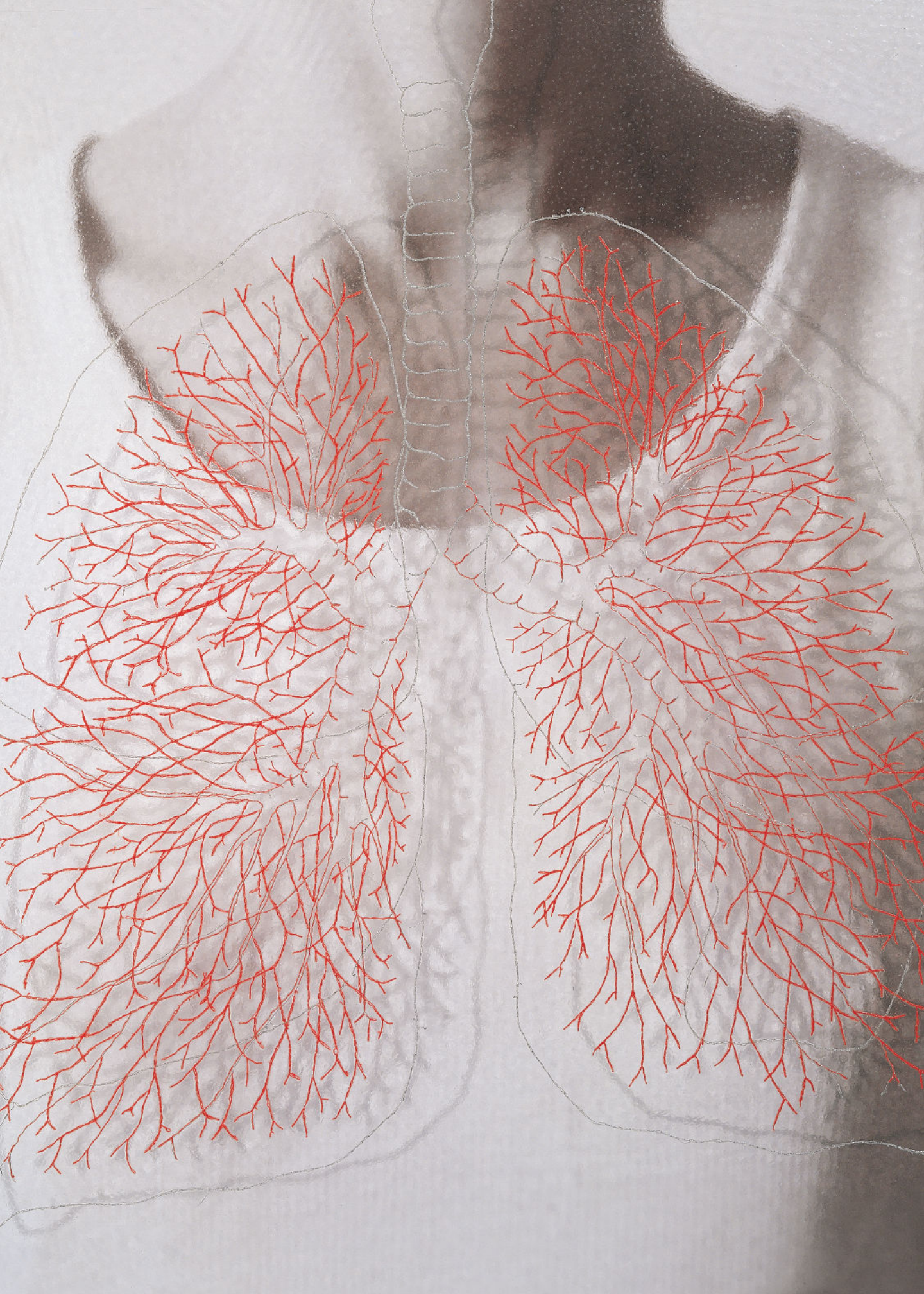


Clones (diptyque), 1999
Tirée de la série *Lady Lazarus*

Janieta Eyre

Motherhood, 2000
Tirée de la série *Lady Lazarus*







Nathalie Grimard

Les œuvres de Nathalie Grimard prennent souvent la forme d'espaces d'observation où l'intime et le social se confrontent dans un questionnement de la notion d'identité. L'artiste a fait du sommeil le thème central de plusieurs performances et installations qui examinent cet état d'abandon en termes de perte de conscience du corps, du temps et du regard d'autrui. Pour *Planches anatomiques : autoportrait au quotidien*, 2001, Grimard a relevé la première sensation ressentie physiquement au réveil durant tout le mois de janvier 2001. Sur deux planches anatomiques, l'une montrant le corps de face et l'autre de dos, une date brodée de fil d'argent localise la zone sensible (tête, ventre, genou, etc.). Les représentations simplifiées et à l'échelle du corps de l'artiste sont brodées de fil rouge sur du vinyle peint en rouge et enduit d'une couche de vernis qui lui confère l'apparence organique du sang. Un tableau cumulatif dressant la liste des 31 jours et des douleurs correspondantes, comme autant de preuves d'existence, vient compléter ce triptyque. Les inscriptions systématiques et la minutie du travail à l'aiguille dénotent l'obsession avec laquelle Grimard tente à la fois de transcender et de matérialiser son propre corps. Comme par une radiographie inversée, *Mes petites douleurs*, 2001, dévoile l'astigmatisme (*De mère en fille*), l'asthme (*Mes allergies*) et la scoliose (*Un dimanche après-midi*) qui affectent l'artiste. Celle-ci exécute à l'aiguille un globe oculaire, des poumons et une colonne vertébrale sur du vinyle translucide superposé à trois photographies de son corps sur lesquelles l'ombre portée du fil d'argent (ou rouge pour la cornée, les bronchioles et quelques vertèbres cervicales) donne l'impression d'une cicatrice. Nathalie Grimard parvient à révéler, par une approche clinique et à travers les codes impersonnels de l'imagerie médicale, une vulnérabilité individuelle. V. L.

Cloned Morphology, 1998



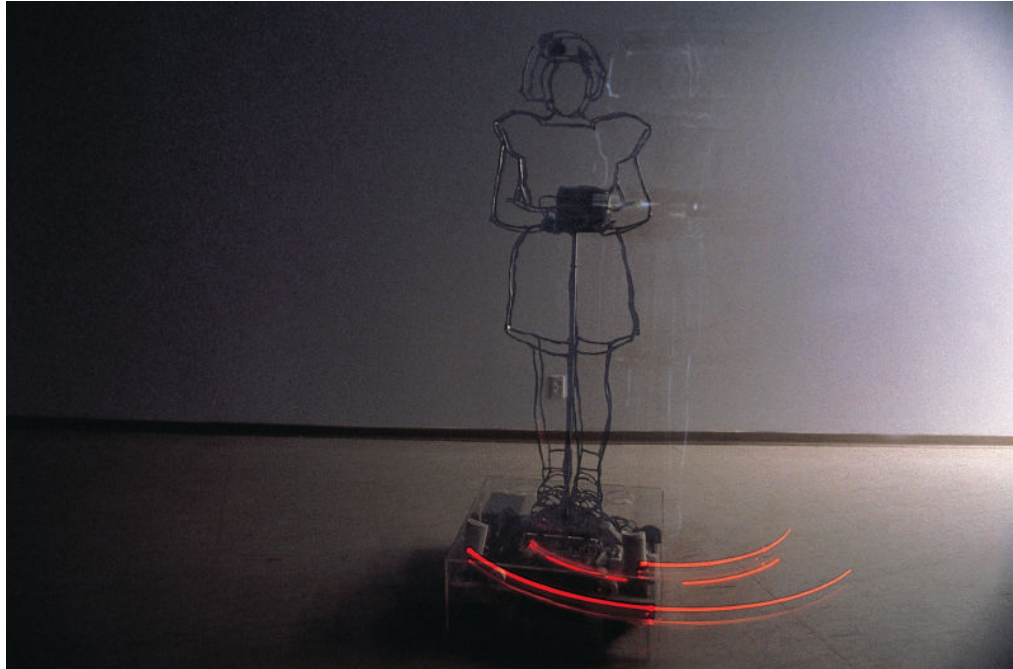
Marc Quinn

S'interrogeant sur la dualité fondamentale, corps et esprit, de l'existence humaine, Marc Quinn crée des sculptures presque exclusivement à partir de moulages

de son corps. La transmutation qui s'opère entre le coulage d'une matière à l'état liquide (métal en fusion, cire fondue, sang, eau) et la solidification de cette substance, la nature imprévisible de cette opération, simule les perpétuelles métamorphoses des êtres vivants, le long processus de transformation qui mène de la vie à la mort. Dans *Cloned Morphology*, 1998, sculpture de verre soufflé aux parois argentées, le corps se liquéfie comme du mercure et se répand sur le sol en perles disposées de façon symétrique. Seuls deux visages en extase confirment l'origine humaine de cette substance informe, tout le corps adoptant la fluidité du liquide séminal, prenant l'apparence du désir sexuel même, de l'instinct de reproduction présidant à cette autofécondation troublante et que sa surface réfléchissante rend insondable. Dans *Reverse, Colourblind Pastoral Nervous Breakdown*, 1999, des coulées successives de polyuréthane fondu recouvrent un moulage de la tête de l'artiste et, dégoulinant jusqu'au sol, semblent soutenir celle-ci en lieu et place du corps absent. Quatre têtes identiques, supportées par des tiges horizontales, se greffent, telles des branches, autour de cet axe central. Les tensions psychologiques mises à nu en un flot d'humeurs vertes, rouges et jaunes, évoquant à la fois des liquides organiques et des émotions brutes, sont contredites par les traits sereins et les sourires béats des visages. Les sculptures de Marc Quinn, par une inversion de l'intérieur et de l'extérieur, représentent un corps disséqué, fragmenté, qui exprime de façon percutante l'angoisse liée à notre condition d'être incarné et à l'incomplétude de notre conscience corporelle. v. l.



Reva Stone



Reva Stone explore l'interstice où, sous l'influence réciproque des nouvelles technologies et de l'expérience vécue, s'opère une mutation de notre identité. L'artiste, qui identifie le corps comme lieu de cette métamorphose, élabore des installations interactives privilégiant la présence physique du spectateur comme principale composante. Les mouvements et déplacements de celui-ci, détectés par des senseurs, activent le dispositif technologique déployé notamment dans *Interstitial Spaces*, 1995-1996, *veridicalBody*, 1998 et *sentientBody*, 1998, tandis que son image, captée grâce à la vidéo, en constitue l'élément visuel de base.

Avec *Carnevale 2.0* (qui signifie « sans chair »), l'artiste nous convie à une rencontre particulière où les rôles de regardeur et de regardé s'inversent. Une représentation grandeur nature de l'artiste en petite fille s'avance vers nous, mue par une plate-forme robotisée. Deux découpes d'aluminium assemblées pour créer un volume dessinent le corps de cette enfant sans visage. Celle-ci nous observe, une caméra vidéo flanquée à la place des yeux, et combine les images qu'elle enregistre à d'autres séquences déjà archivées, souvenirs de ses rencontres antérieures. Elle projette ensuite cette mémoire vidéographique sur les murs de la pièce, grâce à un petit projecteur vidéo qu'elle semble tenir dans ses mains, dévoilant ainsi son manège. Ni robot high-tech menaçant, ni interface neutre, cette entité technologique décharnée mais sensible, capable d'interagir avec son environnement et de gérer de l'information, nous amène à réfléchir sur notre propre expérience corporelle, notre mémoire et l'impact des nouvelles technologies comme prolongement ou substitut de celles-ci. Double technologique de l'artiste et médiateur de notre expérience en tant que spectateur, *Carnevale 2.0* nous renvoie à notre identité désormais médiatisée, façonnée par les technologies des communications qui modifient notre rapport au monde. V. L.

Carnevale 1.0, 2000
Photo : Judy Boyer



Spencer Tunick photographie depuis 1994 des individus dévêtus, seuls ou en groupe, dans des endroits publics. L'artiste, qui considère le corps humain comme un objet d'art et dont la démarche est stimulée avant tout par des préoccupations d'ordre esthétique, remet en question les limites imposées par les normes sociales. Les prises de vue de plus de mille personnes, réalisées dans de grandioses paysages naturels, sont parmi les plus percutantes de l'artiste. La multitude de corps nus étendus de façon ordonnée ou chaotique y apparaît comme un ensemble de formes abstraites, une surface picturale texturée. Recroquevillés en position fœtale, les corps s'agglutinent dans *Maine 2*, 1997, et *Krystl 2 (Nevada)*, 1999, pour former une extension organique du paysage. Dans *Krystl 1 (Nevada)*, 1999, allongés côte à côte dans la même direction, ils recouvrent le sol, tel un flot de chair. Cet arrangement se retrouve dans *Momentum*, 1996, et *Queensboro Bridge, NYC 1*, 2000, mais cette fois dans le contexte urbain de New York. Les nombreuses œuvres réalisées par Tunick dans cette ville juxtaposent la vulnérabilité de la nudité humaine à l'anonymat de la place publique. Véritable performance, la réalisation de ces photographies de foules s'organise comme un tournage de film. L'artiste fait appel à des centaines de figurants volontaires qui devront, le moment venu, se dévêtir, courir et prendre position selon ses directives. Dans l'anonymat de la foule, une expérience libératrice, voir cathartique, est partagée. Les photographies qui en résultent, et où l'individualité s'efface au profit de la collectivité, proposent une vision à la fois idyllique et apocalyptique de l'espèce humaine présentée dans son universelle nudité. v. L.



Spencer Tunick



Xavier Veilhan



La Plage 2000, 2000



Le Squelette, 1999

Xavier Veilhan récupère des systèmes de représentation traditionnels qu'il neutralise pour mieux les réactiver. Que ce soit dans des peintures à l'huile, des sculptures en mousse de polyuréthane, des installations ou des photographies retraitées selon un procédé numérique, il réduit les êtres et les choses à leur plus simple expression, à une forme générique qui met en évidence leur valeur de signe. Avec l'œuvre monumentale *La Plage 2000*, panneau modulaire créant un espace qui englobe le champ de vision, Veilhan choisit un mode de représentation désormais tombé en désuétude : le panorama, spectacle de peinture caractéristique du XIX^e siècle. Mais à l'hyperréalisme de ces peintures visant à une illusion totale de la réalité, l'artiste oppose une image décomposée, telle une mosaïque, en milliers de petits carrés de couleur uniforme. Tout en faisant référence à la grille de la perspective et de la mise au carreau utilisée en peinture, il matérialise les pixels constitutifs des images numérisées auxquelles il a eu recours pour élaborer cette scène. Veilhan lui-même a servi de modèle pour tous les personnages de ce tableau d'histoire : autochtones coiffés de plumes et hommes modernes aux chapeaux haut de forme. Malgré la référence sous-jacente à Christophe Colomb, les pistes sont brouillées par une homogénéisation des apparences qui rend toute identification incertaine; le titre même confère à cette scène une dimension intemporelle. Veilhan invite le spectateur au jeu de l'interprétation en le plaçant physiquement et symboliquement au centre de cette rencontre entre l'Ancien et le Nouveau Monde, entre la tradition et l'innovation. v. l.

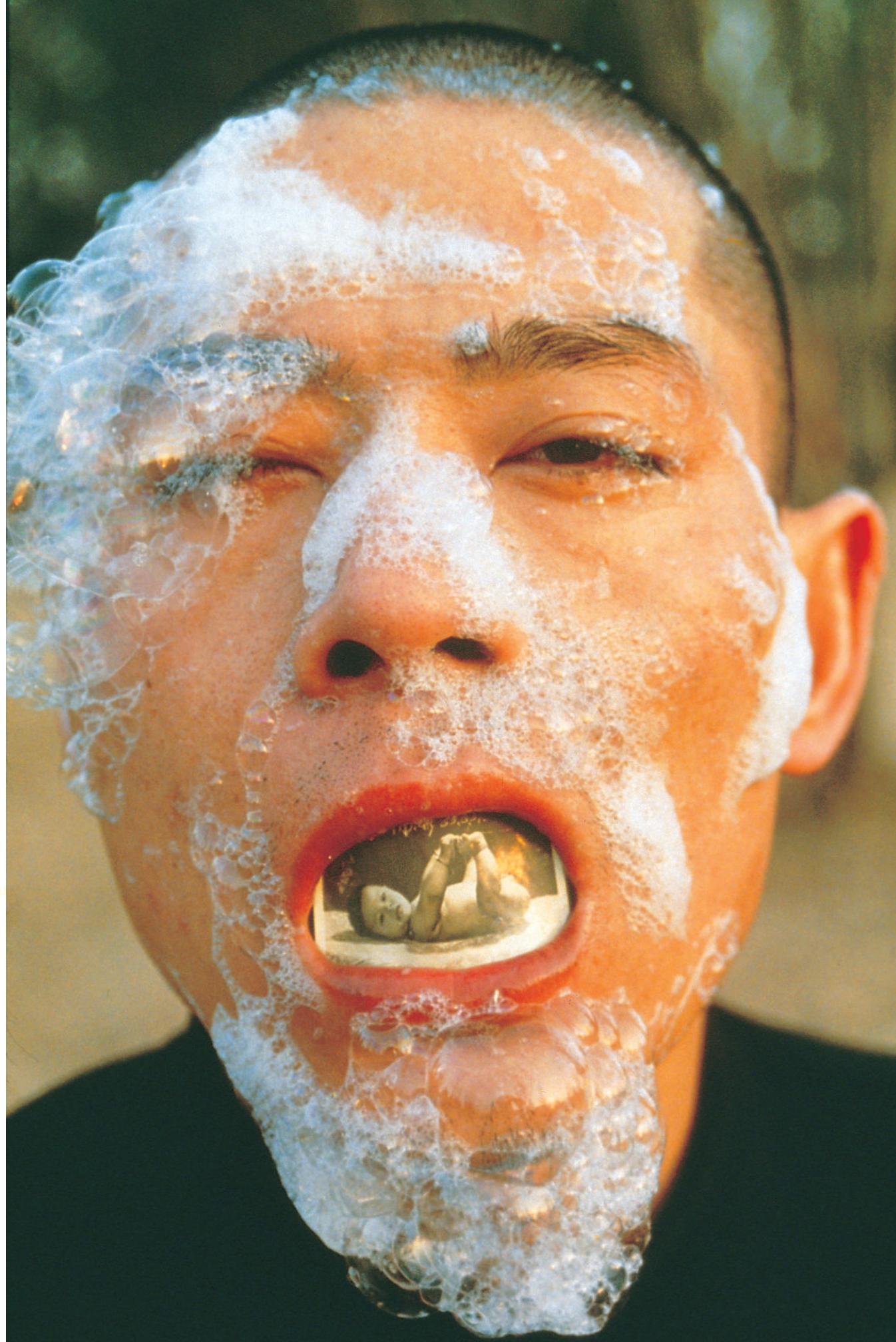


To Add One Meter to an Anonymous Mountain, 1995

Zhang Huan

Artiste de la performance, Zhang Huan utilise son propre corps comme médium d'expression. Soumettant celui-ci à des épreuves physiques allant parfois jusqu'à la torture, il cherche à exorciser les angoisses causées par des contraintes existentielles d'ordre personnel ou social. Le contact direct et prolongé du corps nu de l'artiste avec un élément donné (chaînes, glace, mouches) renforce les sensations et la perception de l'environnement avec lequel il entre en conflit ou en osmose. La photographie couleur *To Add One Meter to an Anonymous Mountain*, 1995, montre les corps de Zhang et de quelques amis artistes empilés sur le sommet d'une montagne dans une fusion avec la nature qui rappelle l'anonymat provoqué par la surpopulation en Chine. La photographie *To Raise the Water Level in a Fish Pond (Middle)*, 1997, documente une performance pour laquelle Zhang a engagé des paysans pour poser, torse nu, debout dans un étang de pêche près de Pékin. L'expression résignée de ces travailleurs chinois exilés de régions rurales témoigne des rapides transformations sociales de leur pays. L'artiste, un enfant sur ses épaules, se tient au centre du groupe d'hommes émergeant de l'eau, symbole d'un monde à venir. La série de tirages photographiques *Foam*, 1998, met l'accent sur le visage de Zhang, recouvert de mousse de savon et photographié en gros plan. Pour chacun des clichés, l'artiste a placé une photographie de famille différente dans sa bouche et semble effectuer, par cette restitution de l'histoire de sa vie, un lavage de sa mémoire affective. Le visage presque impassible de Zhang exprime d'autant plus toute la charge dramatique d'une souffrance physique et morale contenue. V. L.

Foam #1, 1998



traductionſ

- 50 **Metamorphosis and Cloning**
Sandra Grant Marchand
- 54 **To Be More Than *One* or Less Than *One***
Jean-Ernest Joos
- 60 **Texts on Works**
Véronique Lefebvre

metamorphosis and cloning

Sandra Grant Marchand

Venturing in the minefield of science, an exhibition titled *Metamorphosis and Cloning* raises numerous questions. Amazingly familiar, the term “cloning” now evokes more than it illuminates a fascination for human “metamorphosis.” If these two referents are opposed—each haunting the imagination in its own way—their conjunction encompasses current issues related to identity as well as opens up prospects for existential mutation. In the context of the exhibition, both terms materialize in contemporary works that crystallize in unusual ways the fantastical upheavals brought about by the genetic revolution. Appealing to the affect with their persistent representations of the human figure, its traces and avatars, these works are basically informed by references that connect with the concerns of a new biological era. They provide, one would say, a sort of relay amidst increasing doubts and anxieties—and also desires!—as we face the spectre of human homogenization and the promise of immortality offered by biotechnology. Are the leitmotifs of duplication and multiplication, of fragmentation and doubling—with certain forays into the scientific realm—not concomitant with a reflection on the philosophical and social issues related to reproductive technologies? And do they not convincingly provoke a questioning of the impending disruption of the body’s limits and of distinctions between species?

Punctuating the path of the exhibition, multifarious human representations shape this metaphorical site where art meets science. Paradoxically, these stories of metamorphosis and cloning—possible omens of coming genetic developments—deflect the dreaded scenarios of standardization and loss of identity. Indeed, in experimenting with various mediums, the artists in the exhibition seek to escape the disintegration of individuality by reinventing their own staging of the individual or collective body. Flayed or transfigured, stripped bare or in disguise, opaque or pierced with light, this body seems neither biological, nor natural. It is multiple, it is divided, it becomes a territory where the precariousness of the human condition finds its meaning. No real clone here, no identity reproduced. The images alone, and with them the expressive charge of meanings, account for the contemporary being dealing with the enigmatic project of his own replica.

The artists in the exhibition each address, yet differently, the problematics of a body veiled by technology and inescapably drawn into the wake of a “post-human history.”¹ In exceeding in various ways the representation of the

1. The term is borrowed from Francis Fukuyama, as quoted by Louise Vandelac and Jean Pichette in "De la boulimie des biotechnologies au cannibalisme du marché," *Relations* (September 2000), p. 23.
2. Elizabeth Grosz, "Bodies-Cities," in *Sexuality and Space*, Beatriz Colomina, ed. (New York: Princeton Architectural Press, 1992), p. 243; quoted by Nicholas Mirzoeff in *Bodyscape, Art, Modernity and the Ideal Figure* (London and New York: Routledge, 1995), p. 21.
3. Marc Quinn, "Telephone Conversation, Brian Eno and Marc Quinn," in *Marc Quinn, Incarnate* (London: Booth-Clibborn Editions, 1998).
4. *Mes petites douleurs* (My Little Pains) is the title of a 2001 work by Nathalie Grimard.
5. Bruno Huisman and François Ribes, *Les Philosophes et le Corps* (Paris: Dunod, 1992), p. 104. [Our translation.]
6. Janieta Eyre, quoted by Stephen Lemons in "The Metamorphosis: Canadian artist Janieta Eyre's bizarre double images transform Bergamot Station's Frumkin Gallery in a photographic tour de force," *Entertainment Today* (August 9, 1997).
7. Janieta Eyre, quoted by Demetrio Papanoni in "The Ego and its Ceremonial," *Janieta Eyre* (New York: Cristinerose Gallery, 1997), p. [3].

singular figure or its sole imprint, they introduce narrative potentialities that trouble the definition of already ambiguous identities. Progressively circumscribed within a computer science environment in the past decades, these identities are now formulated in terms of biological revolution and unavoidably constructed in a techno-scientific context that directs the expression of the body toward hybridity. The artists included in *Metamorphosis and Cloning* reformulate the human figure by scrutinizing the representations which ground the understanding of man as a machine, as a reconstituted, simulated or cloned being. Their works echo this perception of the human being dispossessed of his or her uniqueness, and endeavour to resist the evanescence of this now estranged body. Doubles of the body or of its traces emerge, in turn dematerializing or splitting up, merging into organic shapes or transmuting into animal figures. For each metamorphosis, the memory of those living is implicitly inscribed in the videos, sculptures, photographs or paintings. In all of them, cloning is inexorably embedded within an amputated memory, within an eclipsed individual or collective history.

The question of the body—composite, fluid, fragmented, dispersed—as the site of identity is thus acutely posed in all the works brought together in this exhibition. If self-representation remains the preferred field of investigation, perhaps we can interpret this as uneasiness on the part of the artist toward a probable usurpation of his or her identity (through genetic mutation, cloning, artificial intelligence, etc.). And it would lead to agreeing to the necessity of reinstating, through the representation of the body, the desired unity and plenitude. "Indeterminate, amorphous, a series of unco-ordinated potentialities which require social triggering, ordering, and long term 'administration'"²—this is a definition of the body to which a generation of artists would subscribe if the possibility, for each of them, of foreseeing their own biological transformation remained fictitious. The human genome project, inflecting individuals' aspiration to further adhere to their genetic identity, has also modified the imperatives of a quest for identity gone adrift. When Marc Quinn exhibits a specimen of his DNA, he signs the quintessential self-portrait, the epitome of "self-consciousness" (in reference to the work's title). Elsewhere the flayed skin, or "cloned morphology"—the site of psychological and physical, inner and outer metamorphoses—prompts the memory of the wound, the ravaged individual, liquefied to the point of formlessness. Distorted remnants of physical appearance, these material

surfaces, solidified and fragile, bear the failure of a fictitious clone wrenched from its status of likeness. Constrained by gravitational forces which paradoxically assure their presence in the world, these artistic substrata contradict the perspective of an "identical program" for human beings, of "a world that [has] no possibility of transformation or change, and that's profoundly sad."³ Dual and multiplied, Quinn's shimmering glass and silver clones establish their own genesis, whereas the plural portrait of *Reverse, Colourblind Pastoral Nervous Breakdown* seems to restore the biological body's earthly frame to the point of exhaustion.

Anachronistic or not, this biological body permeates the painted and embroidered work of Nathalie Grimard. Centred on the idea of the body—the artist's body experiencing "little pains"⁴—her series of paintings rehabilitates differently the symbolic of the organic individual with which science deals. The body and its pathologies are surveyed on a daily basis, in the privacy of a codification and observation ritual. Embroidering the trails of her history, Grimard traces signs that superimpose, juxtapose, entangle, multiply according to the bodily transformations that punctuate her existence. Like distended, completely stitched-up skin, her self-portraits materialize the body's wounds—also material—and produce a breach in the seamless representation of the clinical body. The imprint of time settles on these surfaces, unveiling "the body of the individual who worries about his body, who is interested in its value and its becoming."⁵

And, as if to put in check this need for bodily identity, Janieta Eyre's self-portraits from the *Lady Lazarus* series conceal more than they reveal the body of the individual worrying about his or her becoming. As an accomplice, photography here models the image of the body in disguise, made-up, staged, as it revels in playing on the duality and duplicity of the figure. Dramatized, the metamorphosed and cloned "ghosts" reverberate with the fictitious identities engendered by photography. "I never exist twice,"⁶ says the artist, while each of her representations is, in her own words, "a kind of burial."⁷ Reiterated by Eyre in every image, is this disquieting disappearance—which some might declare intrinsic to the photographed subject—less real than the fantasies of immortality promised to the serial man?

In rupture with an outmoded autonomy, the multiplying, fragmenting body also acts as a metaphorical figure for transgressing the boundaries of the natural order. The body's metamorphoses provocatively express the disrupted relationship between man and nature which biotechnology and its utopianism have contributed to aggravating. With David Blatherwick, Zhang Huan and Spencer Tunick, the extension of bodies within elements of landscape erases the distinctions between lifeless matter and living beings. Faced with Blatherwick's bodily horizons, Zhang's osmosis of bodies with an anonymous mountain, Tunick's organic swarming, we are reminded of "the notion of the earth as a living monster, 'whose whalelike breathing, changing with sleep and wakefulness, produces the ebb and flow of the sea.'"⁸ The video images of Blatherwick's *Multiple Horizon*—do they not contain the earth's breath? Zhang's photograph *To Add One Meter to an Anonymous Mountain*—does it not evoke man's difficulty in joining with the universe's breathing? And Tunick's performances—do they not require from participants that they express the ground's pulsation? Naked, still bodies merge into the landscape, metamorphosed like chameleons. Is it camouflage intended to confound the hunter or is it a mimesis that cancels out the distance between man and the world, is it mere survival or loss of the body's limits? We might be tempted to answer with Rosalind E. Krauss that "the body collapses, deliquesces, doubles the space around it in order to be possessed by its own surrounds... a double that is in effect an effacement of the figure."⁹ Much like Eyre or Quinn's emblematic figures, the body again occupies the space of absence, disappearance, albeit it is bound to the natural order.

If the geography of bodies blurs the distinction between animal and human forms—the horizontal conferring on the figures a sort of bestiality—elsewhere certain *mises-en-scène* propose narratives that humanize the body of the beast. *The Doctor's Secret Experiences*, Gilles Barbier's videotape, upsets categories to excess, interweaving and parodying human and animal behaviour to derision. *Le Palais*, Xavier Veilhan's photographic tableau, details in a no less caustic tone an unusual encounter between species, metamorphosed here through some sort of genetic mutation. Also by Veilhan, *Le Squelette*—a rattan sculpture over three and a half metres high—participates in a different way in this indeterminacy between species, the disproportionate human shape triggering the ambiguity of a mutation which the vertical position reinforces.

Does the multiple, decentred character in Blatherwick's video installation *Escape Velocity* not somehow exhaust the human shape to better escape his own bodily space? These inverted heads, almost vanished faces and unhinged naked torsos—are they not showing something other than mere exploded identities?

Petrified bodies, the characters in Vanessa Beecroft's performances *VB 16* and *VB 39, US Navy SEALs* expose themselves in disconcerting immobility. Here, no explosion of the body's limits, but contained, restrained, isolated and multiple bodies. "To feel the aura of something is to endow it with the power to raise eyes," wrote Walter Benjamin.¹⁰ And this is precisely what marks one's uneasiness when faced with these women and men, these models and soldiers: they do not raise their eyes towards us. "As soon as one is—or feels—looked at, one raises one's eyes," added Benjamin, and this "common reaction in human society"¹¹ does not occur in the sterile spaces of Beecroft's performances. A close-up on haggard eyes and impassive faces concludes the *VB 16* videotape and seals this portrait of lost individualities.

From the outset, Gilles Barbier's clones hold an ambiguous position with regards to a quest for identity linked to a reappropriation of the "self" as an "essential and unitary entity." To the contrary, it is under the banner of multiple identities that the pack of clones frees the binds of the "schizophrenic subject," initiating troubling self-representations that scatter the order of foreseeable subjectivities and coherent thinking. "Accepting and exploring my multiplicity, my dynamic inconsistencies and confusions, I resist all kinds of social, political and economic pressures, and I produce," writes Barbier.¹² The cloned individuals in the photographic series *Polyfocus* simulate human decadence; *L'Ivrogne*, an enfeebled wax cast, no longer owns dreams or thoughts; the "fake self" is "hidden in the studio," while the figure of the artist must bear "reality correctors." Bordering on the grotesque, interweaving the absurd and the comical, Barbier's clones introduce chaos where one feared the post-human.

Through the prism of the body's reconstructed images, human representation sometimes evokes questions regarding its possible future. Having lost its autonomy under the yoke of technology, the body now constructs for itself a materiality measured in terms of genetic identity. If virtual reality confines the bodiless subject to

8. At the beginning of the seventeenth century, German astronomer Johannes Kepler and English mystic Robert Fludd discussed in such terms the notion of the earth as a living monster, according to Jorge Luis Borges in *The Book of Imaginary Beings* (New York: Penguin, 1980), pp. 21-22. Taken up by Dorion Sagan in "Metametazoa: Biology and Multiplicity," *Incorporations*, Jonathan Crary and Sanford Kwinter, eds. (New York: Zone, 1992), p. 383.
9. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, an October book (Cambridge and London: MIT Press, 1993), p. 155.
10. Walter Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens" (1939), trans. by J. Lacoste in *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Paris: Payot, 1982), p. 200; quoted by Georges Didi-Huberman in *L'Empreinte* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1997), p. 55. [Our translation.]
11. *Ibid.* [Our translation.]
12. Gilles Barbier, "Dérive de conversation : un entretien avec Gilles Barbier," in *La Meute des clones trans-schizophrènes = The Pack of Trans-Schizophrenic Clones*, Gilles Barbier (Les Sables d'Olonne: Les Cahiers du musée de l'Abbaye Sainte-Croix, 2000).
13. Reva Stone, unpublished text, 2000.
14. Howard Phillips Lovecraft, *Démons et Merveilles*, quoted by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1980), p. 293. [Our translation.]

the spheres of global communication, genetics tames this subject reduced to its genetic code, leaving wide open the problematics connected to the complexity of social, historical and ethical territories.

Reva Stone's work *Carnevale 2.0* is at the intersection of these mutations that mark contemporary life. The fusion of the body with technology, its definition as digital archive or genetic code, indeed determines a permanent interrogation of the "concepts of the self." In this interactive installation, the artist probes "the interstice where our lived experience and technologies merge" and rehabilitates the presence of the body as a "transformative site"¹³ for memory and sentient experience. Stone makes this "fleshless entity"—a substratum of herself as a little girl—her history and her identity, and draws from the almost entire removal of her bodily image a poignant metaphor. Invested with the capacity to re-establish interaction with others through capturing, manipulating and projecting images of the visitor's experience, this metallic body, a shadowy figure of itself, restores a metamorphosing memory that metamorphoses our identity.

With Xavier Veilhan, "pixellized" men occupy the wide pictorial field of *La Plage 2000*. A generic image based on a notion of the New World's discovery, the anecdote dims with the composite image treatment. This ambiguous universe is entirely made of cards mounted onto modules which give body to the digitized images (by materializing them). The human and animal figures are divided up, reduced to a sum of information, codified, surveyed. Does the enigma of these figures inhabiting this uncertain environment bring us back to a historical narrative or does it plunge us in the middle of a yet unknown human history?

The suppressed, unspoken words in Zhang Huan's human history, in the photographic series *Foam*, signal the impossibility of relating to the past. Cut off from his origins, the cloned individual loses the power of speech. On the other hand, Marie-Claude Bouthillier's letter paintings maintain speech at the centre of the being. They are born from the breath of life, from the path of an existence not serially reproduced. The "mcb" paintings—transforming the trace into organic form, transfiguring the artist's imprint into nature—are genuine *metamorphoses* that designate the real and ground the creative act. The *mcb* alphabet is not the genetic alphabet, and its meaning will not be depleted in ad infinitum repetition.

What kind of human shadow will be traced when all humans project the same shadow? What kind of psyche will be explored when individuals are all exact copies of a perfect model? In exile in the eroded field of science fiction, these questions are still, for a while, located on the margins of practices by a generation of artists who express their fascination, hold back their restlessness and produce works marked by the fantastical poetry of human mutation. Gilles Deleuze and Félix Guattari, quoting Howard Phillips Lovecraft, remind us straight out: "To be conscious of one's existence and to know, however, that one is no longer a specific being distinct from others—this is the unspeakable height of terror and agony."¹⁴ In *Metamorphosis and Cloning*, do the works not propose, in their own way, the means to address it?

(Translated by Colette Tougas)

to be more than One or Less than One

Jean-Ernest Joos

1. The ways that predetermine how we perceive the world may be called “epistemes” (Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, [London: Tavistock Publications, 1970]). See also Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris: La Fabrique-Éditions, 2000).
2. Every school of the psychoanalytic movement has fully analyzed this phenomenon.
3. Readers familiar with the identity-related movements that have proliferated since the late seventies (what Michel Maffesoli calls “tribes”) will understand that I am alluding here to marks of recognition whose specific characteristic is that they always serve both to differentiate members of the group from the “others” and to differentiate individual members within the group. The method of recognition thus produced consequently does not exclude anyone but, on the contrary, allows various encounters in urban spaces, regardless of boundaries.

Perusing the work of the artists in the exhibition *Metamorphosis and Cloning*, I was struck by a certain uniformity of tone, for all the diversity of questions raised and practices applied. A uniformity marked by what I did not find. We have been accustomed to associating the double with an unsteadiness in the subject which, reached where it is most private, loses confidence in its singularity, as well as with that concern and even that anxiety which has been thoroughly analyzed in literature (for example, by Dostoevsky or Poe), and to which Freud gave a name: the uncanny (*das Unheimliche*). In contrast, with the works here—whether they deal with duplication, multiplication, reduplication, transmutation, incarnation or disincarnation—the feelings the viewer experiences are only rarely dominated by an impression of loss of self. If there were something unsettling about these works, it would be, rather, that all these productions examining the Self actually seem to point to something other than identity each time, something that is recognizable in its familiarity, but that remains indefinable. The novelty does not lie in the identities proposed, but in the different ways of thinking within which the question of identity is broached.¹ These ways of thinking touch on such concrete dimensions as the relation of Self to time and space, the individual’s position between one and the multiple, and corporality in its physical relationship with its environment. It would seem indeed that these artists, through a kind of detachment with respect to identity—in particular their own—develop means of rethinking our ways of “being-in-the-world” (as Heidegger put it): our relationship with the Other, with others, with our surroundings, with the living and the non-living. And their artistic practices require the viewer, in turn, to move off centre and become the subject of experimentation for possible relations with radical forms of otherness.

In which it is demonstrated that singularity is not identity

We must first dispel some confusion between two questions, that of singularity and that of identity. The question “Who am I?”, “Who am I as an artist, human being, organic matter, woman, man...?” can be taken on two levels. We may expect, ask, even demand that the answer provide a definition of self, of Self. What we want is an identity, and nothing else. Identity is what allows us to recognize ourselves—“that’s me, so very me”—and also entitles us to ask others to recognize what we are. And we know what unhappiness, and what misunderstanding,

the desire for recognition of one’s identity can lead to. But we can also approach the same question, “Who am I?”, in terms of singularity: “Who am I, I myself, in my material existence, located in time and space, in my contingent characteristics, in what distinguishes me without necessarily differentiating me?” Identity appears as one of several responses to the demand for singularity, and probably one of the least effective. It is, in fact, the construction of identity that has made the double a site of the uncanny, that anxiety that threatens us in what is most familiar and private. If my identity is what distinguishes me, then the double, he who shares common characteristics with me, comes to steal from me what I am, comes to sow suspicion about the authenticity of my own self. This now well-known identity crisis finds its ultimate form in paranoia, in the delirium of thinking that the Other is myself more than I am.² Many fears related to cloning simply reproduce this anxiety about loss of identity. But the mistake here is to use the old to think about the new. In the age of cloning, it is actually identity itself that is out of date. Having an identity, differentiating oneself, being unique, claiming exclusivity over something—these are merely limited, outmoded forms of singularity. Singularity becomes an open question, a space of exploration and even, as we shall see, of changeability. In this way, the multiplication Gilles Barbier willingly undergoes is more exhilarating than distressing: “Yes, that’s me here, and there, and there again, and it’s even me where I’m hiding, where you can’t see me!”

Barbier’s approach fits in explicitly with the ideas of Gilles Deleuze and Félix Guattari (the concept of schizophrenic), and science fiction writer Phillip K. Dick, about the multiplicity of identities in each of us. In this, he joins an extensive legacy of thought calling into question the identity-based unit. We might also mention Jacques Derrida, who showed us that what we possess in our own right is always quite unsuitable (his thinking on signatures and writing ties up with Marie-Claude Bouthillier’s explorations); Donna Haraway’s “cyborg” figure which is neither man nor machine, and which owes nothing to its origin; and Giorgio Agamben’s notion of “whatever being” in the tradition of Robert Musil’s “man without qualities,” that man for whom all specific characteristics remain pure contingencies. To these may be added, more informally, the fluid, essence-less identities of post-modernity, as well as cultural practices and their marks of recognition.³

However, deconstruction of identity is no longer—it seems to me—the current thought. Today, it is the state of things, a state that allows new horizons to open up. The present exhibition's tone reflects this reality. The malleability of identity thus offers singularity as a raw material for the artist to work, in all sorts of situations, with respect to all forms of otherness. In each of these artistic practices, whether they use collective bodies, masses, or multiple self-images, or reuse the body matter or body parts, there is a new aspect of singularity, of self, of the body, that is revealed—sometimes, and even often, contrary to all identity.

Of space and time: if we must be ourselves, it's better to have two of us than one

The first dimension of this exploration of singularity that I would like to discuss deals with the relation to space and time. In reply to the question “Who am I?”, I can tell a story, as does the modern subject and the subject of psychoanalysis. I then position myself in the time between a beginning and an end, my death. In the face of the sudden appearance of another self (the double, or the clone), the question for such a subject will be to differentiate the original, or matrix, from the copy, the real from the fake, the earlier from the later. Anything spatial thus belongs to the realm of illusion, misappreciation, the Imaginary, Lacan would say. Temporality is where the subject finds its truth. It is consequently significant that many artists here are in fact trying to overturn this priority of time over space in order to make space a medium for exploring the multiple facets of self. Barbier and Eyre's doubles spread out in space, making temporal priority parenthetical. The question of original and copy does not even arise; it has been replaced by that of ubiquity (Barbier), or an interstitial space (Eyre) between life and death, between reality and fiction. It is not “Who are we?” but “Where are we?” It is no longer that identity loses its certainty, but that reality shifts “elsewhere.” From our first sight of the works of Janieta Eyre, what strikes and disturbs us is the dimension of dialogue and interaction between the figures. And then, the more we look at them, the more present they become, overdetermined in their singularity, and the more we begin to notice differences in the copies. At the same time, their location becomes uncertain. In what space, and in what time, do these people meet one another, and us? Eyre can even dare to take up an examination of death, on a new basis, now that

finiteness, as an impassable temporal horizon, is no longer the trait determining one's relation to self. As for David Blatherwick, whose installation *Multiple Horizon* presents the body stretched out in space, the priority given to the spatial allows him to consider a bilateral and multiple transfer between the body and its environment. For while the images have a source (the human body), the diffraction in space diverts the spectator's questioning from the reconstruction of an original body to the multiple transfers between body and landscape.

Of one and the multiple, the exception and the common

The second point in this new direction relates to the positioning of self between one and the multiple, and to the end of the dichotomy between the exception and the common. It is apparent in the pieces here that are based on the collective and the mass. In considering the works of Vanessa Beecroft and Spencer Tunick, we must be wary of offering an interpretation. Essentially, their works resist meaning because they play on a plural reception by spectators, to whom it is left to find “a” meaning. The conditions of reception therefore link up directly with the philosophical questions they ask. How is it possible, today, to use individuals *en masse* as an artistic raw material? The crowd has long been a source of fear. Abolishing individuality, merging it into anonymity (associated with the dangerous forces of inhumanity in each of us), it inevitably recalls the murderous masses of fascism, and their result, mass murder. Neither Beecroft nor Tunick—nor the participants and spectators of their performances and photo-documents—can be unaware of this. And yet, that is exactly what we don't see, that is not the meaning we receive. Between intellectual preconception and actual perception, something does not fit.

The participants in Tunick's performances are joyful, and in the mass of flesh revealed to us, singularities appear in spite of themselves and sometimes without the viewers even knowing it. The photograph may be read on two levels: a formal level, where we see the mass and the way it is laid out, and a sensory level, where the uniqueness of each body stands out. Some bodies are bigger, some smaller, and some more appealing; there are some individuals we would like to know, and others we really wouldn't want to see in our living rooms. These two levels of composition never coincide. We realize, then,

4. Pier Luigi Tazzi, "Parades," *Parkette*, No. 56 (1999); Keith Seward, *ibid.*
5. "Gespräche mit Künstlern: Marc Quinn, 'Klaren, was heisst, ein lebendiges materielles Wesen zu sein.' Ein Gespräch von Karlheinz Lüdeking," *Kunstforum International*, No. 148 (December 1999).

that the mass does not exist, in the sense that it does not belong to the substance of reality. It is a political concept, both theoretical, invented as part of a theory of the subject whose alienation it denotes, as well as practical, an instrument of political domination. Why do we have to be sole and unique to be singular? That is the doubt which Tunick introduces.

Our conception of the collective is dominated by the division imposed between the exception and the common: if we cannot be the exception, then we must merge into the common. Such a conception may be seen in political formations (king, chief, founder, etc.), in media culture (stardom, or the fifteen minutes of fame allotted to everyone), in the value attached to narcissism ("feeling good about yourself," "being yourself," etc.), and even in art, in the figure of the artist (we should mention here that Barbier's intentions are also to do away with the figure of the artist as hero). Beecroft, who explicitly brings the political management of the masses into her work, makes us question this split in identity between the exception and the common. She arranges bodies in space, imposes immobility or controlled gestures on them, refers to known groupings in our society in which the body is an instrument or mere merchandise (the military, models, the uniformity of women's underwear and wigs). And yet, the failure of collective embodiment lies within the viewers' own perception. We quickly realize that something is wrong. The reification of the body gives way before the resistance of the singular. The more we look, the more differences we see right in the apparently uniform bodies we are observing. These differences no longer refer necessarily to a hidden subjectivity that could emerge from behind the anonymity; they show through the body itself. We are thus confronted with a singularity without interiority and that will never be identifiable, to the extent that the accumulation of marks of singularity noted do not add up to a defined identity. This confrontation with an unidentifiable singularity becomes possible through a very specific artistic practice that permits open, indeterminate conditions of reception.⁴ The precision of this performance is designed to arrange the bodies with sufficient anonymity for them not to be identifiable, but also so as to let go of control just enough for their physical singularity to show through nevertheless. And that is indeed the paradoxical position of the body, as experienced by the spectator who discovers this physical singularity. Beecroft and Tunick thus introduce a change

in our way of thinking. If we manage to disregard the idea of the violence to the identity that the multiple may have represented, we open ourselves up to the possibility of thinking of the singular as stemming from the plural, from substitutability. As long as the fate of Self remains caught between two options, being one of many or being the only one, singular and plural remain opposed.

Of materiality and relation

The third and final point in our examination of singularity concerns the body as materiality. We have been accustomed, notably in our classrooms, to thinking about the body in relation to Self. Feminism, psychoanalysis and philosophy attempt to describe this mysterious gap between body and Self. What does it mean to have a body? What are the boundaries of the body, and how are they related to the boundaries of Self? Various authors have talked about the body in terms of transgression and excess (Georges Bataille), pleasure and *jouissance* (Jacques Lacan), abjection (Julia Kristeva), sex/gender (Judith Butler), the unrepresentable, etc. Today, however, we realize that the question is no longer there. Corporality is a median element in a network of relations, faced with multiple forms of otherness: the organic environment, the animal, vegetable or mineral kingdom, the mechanical world. Body *is* relation. That is where its materiality lies. Its incarnation betrays itself in that it can never cut itself off from its network of relations and in that the mutual belonging between humans and the world is neither a perfect fit nor a synthesis between two clearly differentiated entities.

In this regard, the misunderstandings Marc Quinn's art leads to are as significant as their correction. Quinn works on forms of incarnation and transmutation. In reply to those who see a religious dimension in his projects, we must say: Why can't artistic practice take away religion's exclusive claim over these forms by creating others? Unlike the Christian incarnation that allows Christ to exist even where he is not, the transfers proposed by Quinn are based on the impassable interdependence of organic matter with the otherness of the world. If blood, his own blood, can exist outside of him (in a sculpture), it is in fact because, in him, it is already somewhat outside—outside himself, outside the Self.⁵

Matter thus becomes the chosen instrument for considering all the possible transfers between the human individual

and the world. An interval—temporal and spatial—consequently had to be created, as well as unstable, relocated moments in which matter can be revealed as transition. The corporeal forms proposed by Quinn, notably his own, always seem to be on the verge of disappearing or reappearing, like the fascinating effigy of invisibly evaporating ice (*Across the Universe*), or his various versions of nervous breakdown, including the work *Reverse, Colourblind Pastoral Nervous Breakdown* shown here. There, a metaphorical link actualizes between the nervous breakdown as a liquefaction of Self and the liquefaction of matter. The oppositions that usually structure our relation to the world are thus grasped in a moment of undecidability: the visible and the invisible (in particular, bright colours and nerve impulses), before and after, liquid and solid, one and multiple, part and whole, static and movement, form and formless, etc.

The creation of interstitial spaces is also to be found in Reva Stone's *Carnevale 2.0*. At first glance, the process seems to relate to identity. The robot is a composite creature between the human (ghostly presence of the artist herself) and the machine that reproduces and appropriates the human functions of perception and memory. But the work's interaction with the spectator actually brings out a relational dimension: the relation to the world, produced by the cycle of perception of the images, their electronic processing and their replaying, lies in an interval in which, in very concrete terms, human memory and computer memory mingle inextricably and form a new network of relations between the spectators, the world and that hybrid entity with a now undefined identity.

Zhang Huan's work is all the more illuminating here in that it arises out of a specific political situation (China) and physical practices of resistance. Now there is nothing to say that practices of resistance cannot be identity-based. They often have been. Zhang's, however, is closely linked with an idea of body as relational materiality. His performances make use of the body as raw material, and even as mass, without any apparent desire to bring out its singularity. The body is treated coldly, almost cruelly. In *To Add One Meter to an Anonymous Mountain*, for example, we are really dealing with a heap of faceless bodies and, in *To Raise the Water Level in a Fish Pond (Middle)*, with an impassive and rather anonymous collectivity. But in the obvious irony of these utopian,

virtually useless projects, what emerges—beyond the laughable power of the body over the world—is the very fact that the body has its own specific power, and that it is therefore not just passive matter. Zhang's art possesses a strength in impassiveness. What meaning the viewers will give to this power of the body remains open to interpretation,⁶ but their relations with others will necessarily occur in a confrontation with these singular, active presences. That is the most important thing.

(Translated by Susan Le Pan)

texts on works

Véronique Lefebvre

Gilles Barbier

Vanessa Beecroft

David Blatherwick

Marie-Claude Bouthillier

Janieta Eyre

Nathalie Grimard

Marc Quinn

Reva Stone

Spencer Tunick

Xavier Veilhan

Zhang Huan



Gilles Barbier

Gilles Barbier has undertaken to give concrete expression to the various disconnected and contradictory trajectories of his thoughts by using a range of mediums (drawing, sculpture, photography, video, etc.), and to encourage spectators to follow him on this journey with its unexpected, confused offshoots. In the photographic series *Planqué dans l'atelier*, 1996, he plays hide-and-seek with the viewers, who must track down his presence in the jumble of his studio—a metaphor for the personal, intentional, productive scattering which Barbier makes the very subject of his art. Since 1994, he has used effigies of himself to represent the fragmented nature of his identity. These life-size wax castings are incorporated into installations with unsettling yet somehow laughable scenarios. *L'ivrogne*, 1999, a sculpture consisting of one of these “clones” along with a spectacular spiral of assorted signs, illustrates the delirium of an individual torn by conflicting desires and intoxicated by a surfeit of information. In the digital print *Polyfocus 1*, 1999, Barbier presents himself in six different poses which all reveal the same state of distraction. Blending in with the materials littering the floor and covering the walls of his work space, he searches, then turns his attention to several things at once, loses himself in his thoughts or reveals a perverse tendency, in this self-portrait undermining any heroic or romantic conception of the figure of the artist. The strategy of schizophrenic self-representation which Barbier adopts through cloning attests to the subversive nature of an undefined subjectivity. V. L.



Vanessa Beecroft

Vanessa Beecroft's performances generally feature groups of identically dressed women selected for their likeness of size, and whose individuality is subordinated to the visual uniformity of the composition. No dramatic events occur to disturb these *tableaux vivants*, except perhaps the fact that the extended posing time (minimum one hour) sorely tests the models' bodies and causes their postures to gradually loosen up. Confronted with the insistent presence of these beings displayed like mannequins in a store window, the equally inactive viewer/voyeur develops a certain uneasiness. In *VB 16*, 1996, a dozen young women clad in flesh-toned underwear, high-heeled sandals and blond wigs roam about wearily. Two of them, seated on chairs and wearing beige coats, seem to be waiting, with a vacant look in their eyes, for some sort of deliverance. The similarity of appearances neutralizes any female seductiveness, while also emphasizing the ideal of beauty that is culturally imposed on women. For the performance *VB 39, US Navy SEALs*, staged in 1999, Beecroft instead turned to male models: 16 soldiers of the Naval Special Warfare Command, an American special operations force. Spread out over the gallery space in traditional ceremonial formation—re-created by the artist for the performance—the soldiers sport their summer uniforms of immaculate white. The military aesthetic operating here glorifies the values of honour, courage and commitment embodied by these officers of the U.S. Navy, whose identities are nevertheless alienated by a magnified conformism. V. L.



David Blatherwick

Concurrently with his painting, David Blatherwick has worked on a series of video installations since 1997 that explore different bodily functions which are more or less instinctive, such as chewing (*The Conversation*, 1997), scratching (*The Chamber of Impulse*, 1998) or breathing and sleeping (*Multiple Horizon*, 1998), all considered in terms of non-verbal communication. The artist subverts the framing and frontality of the video image through an inventive arrangement of monitors that creates a space in which viewers enter into a multisensory experience. The omnipresent acoustic environment plays on the viewers' empathy and transforms their visual perception. In *Escape Velocity*, 2001—a follow-up to *The Interior of a Minute*, 2000—we see a man from the shoulders up, who is jumping as if to break through the boundaries of the space with his head. Five video monitors set up on the ceiling, floor and walls show the same individual, pulled between different identities, and listing off the days of the week, like some temporal reference point. The perpetual motion of the figure seems to allow him to escape gravitational force, while the physical effort he is expending, to the point of exhaustion, accentuates the pressure exerted on his body. The panting and the noise of the performer's jumps, spread over five separate, unsynchronized tapes of variable speed, reinforce this impression. The viewers, disoriented by the stimulus coming from all sides, experience both a sense of suffocation and something like a state of weightlessness. By encouraging us to be an integral part of our environment, David Blatherwick's installations alter our perception of space and time and so reveal the laws that condition our existence. V. L.



Marie-Claude Bouthillier

Marie-Claude Bouthillier's artistic approach is motivated by the question of origin: the origin of language (*Babel* series, 1994), the story of the creation of the world (*Au commencement, comme en ce moment* series, 1994), or the foundations of painting (*Demande à la peinture* series, 1997-2001). Since 1998, she has patiently inscribed her own initials all over the blank canvas. The first letters of her given and family names, a shorthand signature, are for her an irrefutable, primordial affirmation. The repetition of the same three letters in a calligraphic string of cursive script forms a thread that in turn weaves a web in the *mcb* series of paintings. Encaustic, Bouthillier's preferred pictorial medium, becomes a means of writing here. Like a frozen torrent of ink, the solidified beeswax provides the line with a raised relief and underscores its presence. The form and direction given to the initial line take on greater scope with succeeding contours. The energy of the gesture, contained within the organic matter, seems to breathe life into the mass of monograms that take on a new structure in each work. The overall impression is often that of a landscape: a field of wheat, twisted tree trunks, billowing waves or sinuous dunes. In other works, the vertical form is reminiscent of the helix structure of a sequence of DNA. Like an individual's hereditary traits comprised in his or her genetic code, the artist's identity is associated with each of the three-letter sequences, as well as contained in their writing style. Through this involvement of her entire body in the laborious, meditative creative process of these works, Marie-Claude Bouthillier manifests her presence in the world. V. L.



Janieta Eyre

Janieta Eyre stages photographic portraits devised as apparitions, incarnations of imaginary existences. Going back to the origins of the genre, and adopting its full-length framing and closed composition, she photographs herself in stiff, frontal poses. Since 1995, she has used the double-exposure process, shooting twice on the same negative, to appear with her own double in works of great uncanniness. Confronted with this individuality that is diminished by the duplication, the viewer looks for distinctive details and is drawn into a system of signs (figures, cabalistic inscriptions, objects with a surrealist connotation) scattered throughout the composition, like so many keys to reading the work. Visual unity is created by the distribution of geometric forms, identical accessories and the way the clothes match the décor—which may be an interior, or a plain black or brightly patterned backdrop. With the *Lady Lazarus* series, titled after an arresting poem by Sylvia Plath (1932–1963) about suicide, Eyre uses the psychological power of the multiple figure in various ways, ranging from single portraits to triptychs reproducing her image as many as six times. The schizophrenic fragmentation of one's identity is suggested in the *Lost Persons* trio, 1999, while the six nurses in *The Royal Hospital Staff*, 1999, display an alienating conformity. In *Motherhood*, 2000, an apocalyptic mother-and-child depiction replete with sacred and occult symbols, two identical heads share the same body. These Siamese twins proudly hold, like a newborn child, the head of a sheep (perhaps Dolly, the famous animal clone). The tragic aspect of the scene, defused by its improbability, gives way to black humour. Eyre's enigmatic, alarming world, hanging between life and death, plays on the balance between photographic realism and the incongruity of fantasized realities. V. L.



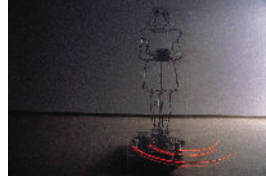
Nathalie Grimard

The works of Nathalie Grimard often take the form of observation spaces where private and social meet in a questioning of the notion of identity. She has made sleep the central theme of a number of performances and installations that examine this state of abandon in terms of loss of awareness of one's body, time and the gaze of the other. For *Planches anatomiques : autoportrait au quotidien*, 2001, Grimard noted the first physical sensation she felt on waking, throughout the month of January 2001. On two anatomical charts, one showing the body from the front and the other from the back, a date embroidered in silver thread locates the sensitive spot (head, stomach, knee, etc.). The simplified representations on the scale of the artist's body are embroidered in red thread on vinyl that is painted red and coated with varnish, giving it the organic appearance of blood. A cumulative table listing the 31 days and the corresponding pains, like so many proofs of existence, completes the triptych. The systematic inscriptions and the meticulousness of the needlework indicate the obsession with which Grimard tries to both transcend and materialize her own body. Like a reverse X-ray, *Mes petites douleurs*, 2001, reveals the astigmatism (*De mère en fille*), asthma (*Mes allergies*) and scoliosis (*Un dimanche après-midi*) that affect the artist. She uses her needle to outline an eyeball, lungs and a spine on clear vinyl overlaid on three photographs of her body, on which the shadow cast by the silver thread (or red for the cornea, bronchioles and some cervical vertebrae) gives the impression of a scar. Through a clinical approach and the impersonal codes of medical imagery, Nathalie Grimard manages to reveal a personal vulnerability. V. L.



Marc Quinn

Marc Quinn ponders the fundamental duality—body and mind—of human existence, and creates sculptures made almost exclusively of castings of his own body. The transmutation that takes place between the casting of a material in a liquid state (molten metal, melted wax, blood, water) and the solidification of that substance, along with the unpredictable nature of this operation, simulates the perpetual metamorphoses undergone by living creatures, the lengthy process of transformation that leads from life to death. In *Cloned Morphology*, 1998, a blown silvered-glass sculpture, the body liquefies like mercury and spreads over the floor in symmetrically arranged beads. Only two faces in a state of ecstasy point to the human origin of this formless substance, in which the entire body flows with spermatic fluidity, taking on the appearance of sexual desire itself and of the reproductive instinct directing this unsettling self-fertilization made impenetrable by its reflective surface. In *Reverse*, *Colourblind Pastoral Nervous Breakdown*, 1999, successive castings of melted polyurethane cover a mould of the artist's head and, trickling down to the floor, seem to support it in place of the absent body. Four identical heads, held up by horizontal rods, are grafted on, like branches, around this central axis. The psychological tensions exposed in a flood of green, red and yellow secretions, suggesting both organic fluids and raw emotions, are at variance with the calm features and beatific smiles on the faces. By reversing inside and outside, Marc Quinn's sculptures represent a dissected, fragmented body that powerfully expresses the anguish of our condition as incarnate beings and of the incompleteness of our bodily awareness. v. l.



Reva Stone

Reva Stone explores the interstice where, under the reciprocal influence of new technologies and lived experience, a mutation in our identity takes place. Identifying the body as the site of this metamorphosis, the artist develops interactive installations emphasizing the spectators' physical presence as the main component. Their movements, detected by sensors, activate the technological device used in *Interstitial Spaces*, 1995-1996, *veridicalBody*, 1998, and *sentientBody*, 1998, for example, while their image, captured via video, forms the basic visual element. With *Carnevale 2.0* (i.e., without flesh), the artist invites us into a particular encounter in which the roles of viewer and viewed are reversed. A life-size representation of the artist as a young girl moves towards us on a robotic platform. Two aluminum cutouts put together to create a volume outline the body of this faceless child. She observes us, through a video camera stuck where the eyes should be, and combines the images being recorded with previously stored sequences, recollections of her earlier encounters. She then projects this video memory on the gallery walls, using a small video projector which she seems to be holding in her hands, thus revealing her stratagem. Neither threatening high-tech robot nor neutral interface, this fleshless yet sensitive technological entity, capable of interacting with its environment and managing information, prompts us to consider our own physicality and recollection, and the impact of new technologies as their extension or substitute. A technological surrogate of the artist and mediator of our experience as spectators, *Carnevale 2.0* brings us face to face with our own media-generated identity which is shaped by the communications technologies that now alter our relation to the world. v. l.



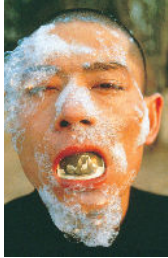
Spencer Tunick

Since 1994, Spencer Tunick has photographed naked people, alone or in groups, in public places. The artist, who considers the human body an art object and whose approach is prompted primarily by aesthetic concerns, challenges the limits imposed by social standards. His shots of more than a thousand people, taken in grandiose natural settings, are among his most powerful works. In them, the mass of nude bodies stretched out in either orderly or chaotic fashion appears like a series of abstract forms, a textured pictorial surface. Curled up in the fetal position, the bodies join together in *Maine 2*, 1997, and *Krystl 2 (Nevada)*, 1999, to form an organic extension to the landscape. In *Krystl 1 (Nevada)*, 1999, lying side by side facing the same way, they cover the ground like a sea of flesh. This arrangement is also seen in *Momentum*, 1996, and *Queensboro Bridge, NYC 1*, 2000, but this time in an urban setting. Tunick's many New York works show the vulnerability of human nakedness juxtaposed to the anonymity of public space. Orchestrating these group photographs is a real performance, like shooting a film. The artist calls upon hundreds of volunteer participants who, when the time comes, must disrobe, rush to their positions and pose, following his instructions. In the anonymity of the crowd, they seem to share a liberating, even cathartic, experience. The resulting photographs, in which individuality takes a back seat to collectivity, offer an idyllic yet apocalyptic vision of the human species presented in its universal nakedness. v. L.



Xavier Veilhan

Xavier Veilhan reclaims traditional systems of representation which he neutralizes so to better reactivate them. Whether in oil paintings, polyurethane foam sculptures, installations or digitally processed photographs, he reduces people and things to their simplest expression, to a generic form that brings out their signifying value. With the monumental work *La Plage 2000*, a modular panel creating a space which encompasses the spectator's field of vision, Veilhan has chosen a representational mode that has fallen into disuse: the panorama, a painting display technique popular in the nineteenth century. But in contrast to the hyperrealism of those paintings which aimed for a total illusion of reality, the artist offers an image that is broken down, like a mosaic, into thousands of small, uniformly coloured squares. While alluding to the grid of perspective and the squaring applied in painting, he gives material shape to the pixels that make up the digitized images used to form the scene. Veilhan himself modelled for all the figures in this historical tableau: feather-coiffed natives and modern men in top hats. Despite the underlying reference to Christopher Columbus, the homogenization of appearances makes any identification uncertain; the title itself gives this scene a timeless dimension. Veilhan invites viewers to take part in the game of interpretation by placing them physically and symbolically at the centre of this meeting of the Old and the New World, between tradition and innovation. v. L.



Zhang Huan

Performance artist Zhang Huan uses his own body as a medium of expression. Subjecting it to physical trials sometimes approaching torture, he tries to exorcize the anguish caused by personal or social existential constraints. The direct, prolonged contact of the artist's naked body with a given element (chains, ice, flies) reinforces the sensations and the perception of the environment with which he is in conflict or harmony. The colour photograph *To Add One Meter to an Anonymous Mountain*, 1995, shows the bodies of Zhang and some of his artist friends piled on the summit of a mountain, in a melding with nature that recalls the anonymity created by overpopulation in China. The photograph *To Raise the Water Level in a Fish Pond (Middle)*, 1997, documents a performance for which Zhang hired peasants to pose, bare-chested, standing in a fish pond near Beijing. The resigned expression of these Chinese workers far from their rural homes testifies to the rapid social change their country has undergone. The artist, bearing a child on his shoulders, stands in the middle of the group of men emerging from the water, symbolizing a world to come. The series of photographic prints *Foam*, 1998, focuses on the artist's face, covered in soap bubbles and photographed close up. In each shot, he holds a different family photo in his mouth and seems, through this reconstruction of his life story, to be carrying out a cleansing of his emotional memory. Zhang's almost impassive face is all the more expressive of the dramatic power of a suppressed physical and mental suffering. v. L.
(Translated by Susan Le Pan)

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

biobibliographies

Gilles Barbier

Né à Port-Vila, république de Vanuatu (anc. Nouvelles-Hébrides), en 1965.
Vit et travaille à Marseille, France.

Expositions particulières

Gilles Barbier, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, France, 2001.

Gilles Barbier, Galerie Julianne Wellerdiek, Berlin, Allemagne, 2001.

Picnic Along the Path, Rena Bransten Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis, 2001.

Gilles Barbier, Centre d'arts plastiques de Saint-Fons, Saint-Fons, France, 2000. *

Gilles Barbier, Rena Bransten Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis, 2000.

La Meute des clones trans-schizophrènes, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne, France, 2000. *

Clones, Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, Wash., États-Unis, 1999.

Copywork, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, Calif., États-Unis, 1999. *

Comment mieux guider notre vie au quotidien, Galerie Georges-Philippe Vallois, Paris, France, 1995. *

Expositions collectives

Political Ecology, White Box, New York, N.Y., États-Unis, 2001.

Soleil d'hiver/Sur un cheval/Une silhouette gelée, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, France, 2001.

Jour de fête, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 2000.

Tongue in'cheek, Deste Foundation - Centre for Contemporary Art, Athènes, Grèce, 2000.

Missing Link – Menschen-Bilder in der Fotografie, Musée des Beaux-Arts, Berne, Suisse, 1999.

XLVIII Biennale di Venezia, Venise, Italie, 1999. *

On the Edge, New Art from Private Collections in France, Tel Aviv Museum of Art, Tel-Aviv, Israël, 1998. *

4^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon, Lyon, France, 1997. *

Histoire de l'infamie, XLVI^e Biennale de Venise, Venise, Italie, 1995. *

Avis de tempête, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, France, 1994.

Repères bibliographiques

Gilles Barbier : la meute des clones trans-schizophrènes = the pack of trans-schizophrenic clones. — Les Sables-d'Olonne : Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, [2000]. — 80 p. — (Les Cahiers du musée de l'Abbaye Sainte-Croix; n° 91). — Textes français et anglais

Bousteau, Fabrice. — « Gilles Barbier parle de l'art, de l'artiste, du marché, de la spéculation et du monde comme il va... ». — *Beaux Arts Magazine*. — N° 190 (mars 2000). — Entretien. — Sous « Dossier Gilles Barbier ». — P. 96-97

Fenzy, Rémy. — « Gilles Barbier & Alain Bublex : "partager le paysage" ». — *Beaux Arts Magazine*. — N° 190 (mars 2000). — Sous « Dossier Gilles Barbier ». — P. 98-99

Mangion, Éric. — « Gilles Barbier : les voyages neurologiques ». — *Beaux Arts Magazine*. — N° 190 (mars 2000). — Sous « Dossier Gilles Barbier ». — P. 92-95

Du Pont, Diane C. — *Copywork: the dictionary pages and other diversions by Gilles Barbier*. — Santa Barbara : Santa Barbara Museum of Art, 1999. — 47 p. — Comprend un CD-ROM

Doswald, Christoph. — « Gilles Barbier ». — 4^e biennale d'art contemporain de Lyon : l'autre. — [Paris] : Réunion des musées nationaux, 1997. — P. 178-179

Bianchi, Paolo. — « Gilles Barbier: "As an artist, I'm my first victim" ». — *Artis Zeitschrift für neue Kunst*. — (Aug./Sept. 1996). — P. 42-46

Doswald, Christoph. — « Gleichzeitigkeit des Mehrdeutigen : Selbstbefragungen von Gilles Barbier ». — *Neue Bildende Kunst*. — Nr. 5 (Okt./Nov. 1996). — Traduit en français. — P. 53-55

Jouannais, Jean-Yves. — « Le siècle Mychkine ou l'idiocie en art = The Muishkin century or idiocy in art ». — *Art Press*. — N° 216 (sept. 1996). — Texte en français et en anglais. — P. 32-42

Jouannais, Jean-Yves. — Gilles Barbier. — [Paris] : Galerie Georges-Philippe Vallois, 1995. — 16 p.

Jouannais, Jean-Yves. — « Gilles Barbier : retards, diversions et autres aventures = delays, diversions and other adventures ». — *Art Press*. — N° 207 (nov. 1995). — Entrevue. — P. 49-53

Prévile, François de. — « [Gilles Barbier] ». — *Infamie*. — [Paris] : Hazan, 1995. — P. 36-39

Vanessa Beecroft

Née à Gênes, Italie, en 1969.

Vit et travaille à New York, N.Y., États-Unis.

Expositions particulières et performances

Vanessa Beecroft: VB 45, Kunsthalle Wien, Vienne, Autriche, 2001.

Vanessa Beecroft US Navy VB 39/VB 42, Deitch Projects, New York, N.Y., États-Unis, 2000.

Vanessa Beecroft: VB 43, Gagosian Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 2000. — URL : <http://www.gagosian.com/gg/artists/beecroft/beecroft.html>. — IRéf. 27 févr. 2001

US NAVY: TBH 1979-1999: Vanessa Beecroft Paintings, Galerie Analix, Genève, Suisse, 1999.

US NAVY: Vanessa Beecroft IVB 39I, Museum of Contemporary Art, San Diego, Calif., États-Unis, 1999.

Vanessa Beecroft: Paintings and Drawings, Galerie Deux, Tokyo, Japon, 1999.

Vanessa Beecroft: VB 40I, Museum of Contemporary Art (MCA), Sydney, Australie, 1999.

Show IVB 35I, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, N.Y., États-Unis, 1998 itinéraire : présentation d'une édition spéciale du film *Show* dans le cadre des *Soirées nomades*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France, 1998. — URL : <http://www.yvonneforceinc.com/yfinew/beecroftproj.htm>. — IRéf. 27 févr. 2001

Vanessa Beecroft : VB 36I, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Allemagne, 1998.

Vanessa Beecroft : VB 26I, Galleria Lia Rumma, Naples, Italie, 1997.

Beige IVB 16I, Deitch Projects, New York, N.Y., États-Unis, 1996.

Vanessa Beecroft : VB 21I, Galleria Massimo De Carlo, Milan, Italie, 1996.

Vanessa Beecroft : VB 24I, Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, France, 1996.

Play IVB 11I, Galerie Analix, Genève, Suisse, 1995.

Ein Blonder Traum IVB 09I, Galerie Schipper & Krome, Cologne, Allemagne, 1994.

Expositions collectives et performances

The Biennale of Sydney 2000, Sydney, Australie, 2000. *

The Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 2000. *

Examining Pictures, Whitechapel Art Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1999 itinéraire : Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., États-Unis, 1999; Armand Hammer Museum, Los Angeles, Calif., États-Unis, 2000. *

Heaven: An exhibition that will break your heart, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne, 1999 itinéraire : The Tate Gallery Liverpool, Liverpool, Angleterre, Royaume-Uni, 1999-2000. *

Moving Images: Film – Reflexion in der Kunst, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Allemagne, 1999. *

Regarding Beauty in Performance and the Media Arts, 1960-1999, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., États-Unis, 1999 itinéraire : sous le titre *Beauty Now*, Haus der Kunst, Munich, Allemagne, 2000. *

Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art, Moderna Museet, Stockholm, Suède, 1998. * — URL : <http://www.artnode.se/modernamuseet/beecroft/beecroft.html>. — IRéf. 27 févr. 2001

Enterprise, Venture and Process in Contemporary Art, Institute of Contemporary Art (ICA), Boston, Mass., États-Unis, 1997. *

Fatto in Italia, Centre d'Art Contemporain, Genève, Suisse itinéraire : Institute for Contemporary Art (ICA), Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1997. *

Truce: Echoes of Art in an Age of Endless Conclusions, II Biennial, Santa Fé, N. M., États-Unis, 1997. *

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

Young and Restless, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 1997 itinéraire : Kunstbunker Tumulka, Munich, Allemagne, 1997.

ID: An international survey on the notion of identity in contemporary art, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas, 1996-1997 itinéraire : sous le titre *ID : Identité*, Nouveau Musée/Institut – FRAC Rhône-Alpes, Villeurbanne, France, 1997 (version augmentée). *

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

Winter of Love, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, N.Y., États-Unis, 1994. *

Repères bibliographiques

Beecroft, Vanessa. — « Les mises à nu de Vanessa Beecroft = I prefer nudity ». — Entrevue réalisée par Munro Galloway. — *Art Press*. — N° 265 (févr. 2001). — Texte en français et en anglais. — P. 24-28

Beecroft, Vanessa. — Vanessa Beecroft. — 2001. — URL : <http://www.thing.net/~vanessa/>. — IRéf. 27 févr. 2001

Beecroft, Vanessa; Hickey, Dave. — VB 08-36, Vanessa Beecroft performances. — Ostfildern, [Allemagne] : Hatje Cantz, 2000. — 176 p.

Avgikos, Jan. — «Let the picture do the talking». — Parkett. — Nr. 56 (Sept. 1999). — Aussi en allemand sous le titre «Das Bild sprechen lassen», p. 112-116. — P. 106-109

Bryson, Norman. — «US Navy Seals». — Parkett. — Nr. 56 (Sept. 1999). — Aussi en allemand sous le même titre, p. 80-81. — P. 78-87

Janus, Elizabeth. — «Vanessa Beecroft». — Artnews. — Vol. 98, no. 6 (June 1999). — P. 144

Seward, Keith. — «Classic cruelty». — Parkett. — Nr. 56 (Sept. 1999). — Aussi en allemand sous le titre «Klassische Grausamkeit», p. 101-103. — P. 99-100

Tazzi, Pier Luigi. — «Parades». — Parkett. — Nr. 56 (Sept. 1999). — Traduction de l'italien en anglais par Henry Martin. — Aussi en allemand sous le titre «Paraden», p. 88-90. — P. 94-96

Chin, Daryl. — «Models of fashion». — Paj : a journal of performance and art. — Vol. 20, no. 3, issue no. 60 (Sept. 1998). — P. 22-25

Koestenbaum, Wayne. — «Bikini brief». — Artforum. — Vol. 36, no. 10 (Summer 1998). — P. 23-24

Hahn, Clarisse. — «Vanessa Beecroft». — Art Press. — N° 221 (févr. 1997). — Texte en français et en anglais. — Sous «Expositions/Reviews». — P. 69

Di Pietrantonio, Giacinto. — «Vanessa Beecroft». — Flash Art. — Vol. 28, no. 183 (Summer 1995). — Sous «Ouverture». — P. 118-119

Janus, Elizabeth. — «Vanessa Beecroft». — Artforum. — Vol. 33, no. 9 (May 1995). — Sous «Openings». — P. 92-93

Polla, Barbara. — «Vanessa Beecroft». — Documents sur l'art. — N° 7 (printemps 1995). — P. 6

Roberts, James. — «Vanessa Beecroft». — Frieze. — No. 20 (Jan./Feb. 1995). — P. 53-54

David Blatherwick

Né à Toronto (Ont.), en 1960.
Vit et travaille à Montréal (QC).

Expositions particulières et en duo

David Blatherwick: Recent Paintings, Pari Nadimi Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 2000.

David Blatherwick: The Chamber of Impulse, Axe NÉO-7, Hull (QC), Canada, 2000.

David Blatherwick: The Interior of a Minute, Optica, Montréal (QC), Canada, 2000.

Microcosmos, Atelier d'estampe Sagamie, Alma (QC), Canada, 2000. *

Hyperlinear, Pari Nadimi Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 1999.

Polymental, Galerie 101, Ottawa (Ont.), Canada, 1999.

Recovery Room, Cité Internationale des Arts, Paris, France, 1999.

Barry Allikas — David Blatherwick : Peintures, Espace 502, Édifice Belgo (372, rue Sainte-Catherine O.), Montréal (QC), Canada, 1997. — Organisée par la Galerie René Blouin.

David Blatherwick — Carmen Ruschensky : Peintures, Plein Sud, Centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, Longueuil (QC), Canada, 1997. *

The Conversation (me eating you eating me), Optica, Montréal (QC), Canada, 1997.

The Breathing Room, Article, Montréal (QC), Canada, 1996. *

David Blatherwick — Éric Simon, Comme des Stars, Montréal (QC), Canada, 1993.

David Blatherwick : Les Mathématiques d'un monde faussé — Harry Symons : Le Plaisir de choisir, Galerie Clark, Montréal (QC), Canada, 1992.

David Blatherwick: Chaos in the swing of the pendulum, Galerie Clark, Montréal (QC), Canada, 1989.

Expositions collectives

Été, Galerie DuGazon-Couture, Montréal (QC), Canada, 1999.

Les Peintures, Galerie René Blouin/Galerie Lilian Rodriguez, Montréal (QC), Canada, 1999.

The Hand, The Power Plant, Toronto (Ont.), Canada, 1999.

Artifice '98 (volet I), Montréal (QC), Canada, 1998. — Exposition présentée dans divers lieux à Montréal. L'œuvre de Blatherwick était installée au 209, rue Sainte-Catherine E.

Multiple Horizon, The Mattress Factory, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 1998. *

Peinture peinture, Espace 418, Édifice Belgo (372, rue Sainte-Catherine O.), Montréal (QC), Canada, 1998.

Cultures hybrides : œuvres de Mexico et de Montréal, Oboro, Montréal (QC), Canada, 1997. *

Lush (Luxuriance), Article, Montréal (QC), Canada, 1995. *

Partly Human/Parcialmente Humano, Galeria De Arte Moderno De Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, Mexique, 1994. *

Les Ateliers s'exposent 1993, ateliers des artistes participants, Montréal (QC), Canada, 1993. *

Pied-à-terre, 3768, rue Saint-Denis, Montréal (QC), Canada, 1993. — Présentée par la galerie Article. *

Discordia Concors, Mercer Union, Toronto (Ont.), Canada, 1990. *

Repères bibliographiques

Corriveau, Thomas. — «David Blatherwick : Optica, Montréal, 14 avril-20 mai». — Para-Para. — N° 000 (oct./nov./déc. 2000). — Suppl. de Parachute, n° 100. — P. 6

Dault, Gary Michael. — «David Blatherwick at the Pari Nadimi Gallery». — The Globe and Mail. — (Sept. 23, 2000). — P. R-3

Dault, Gary Michael. — «Don't look at me like thalt: and other imperatives of recent abstract painting». — Canadian Art. — (Spring 2000). — P. 63-68

Lamarche, Bernard. — «Un tête-à-tête compulsif». — Le Devoir. — (6/7 mai 2000). — P. D-6

Thériault, Paul-Émile. — «Atelier d'estampe Sagamie : David Blatherwick laisse place à l'accident». — Progrès-dimanche. — (6 févr. 2000). — P. B-6

Shearing, Graham. — «Exploring ideas of the body». — Pittsburgh Tribune-Review. — (Nov. 15, 1998). — P. 3

St-Gelais, Thérèse. — «David Urban, Barry Allikas/David Blatherwick». — Parachute. — N° 89 (janv./févr./mars 1998). — P. 43-44

Catchlove, Lucinda. — «Loaded images: a brush with painting at the Belgo». — Hour. — (July 24/30, 1997). — P. 23

Catchlove, Lucinda. — «Mouth to mouth: David Blatherwick is eating his words». — Hour. — (Feb. 27, 1997). — P. 29

Lamarche, Bernard. — «Les dimensions du monde». — Le Devoir. — (2/3 août 1997). — P. D-6

Paquet, Bernard. — «Connexions et ruptures asignifiantes : David Blatherwick et Carmen Ruschensky». — Vie des Arts. — Vol. 41, n° 169 (hiver 1997/1998). — P. 54

Catchlove, Lucinda. — «Heavy petting: David Blatherwick's The Breathing Room has balls». — Hour. — (Apr. 4, 1996). — P. 25

Liss, David. — «Special effects». — The Gazette. — (Apr. 6, 1996). — P. I-6

Goodes, Donald. — «Storefront art». — Hour. — (Apr. 15, 1993). — P. 20

Ruttan, Jack. — «Technoview». — The Mirror. — (Jan. 16, 1992). — P. 24

Bentley Mays, John. — «State of the arts summed up by Game Over». — The Globe and Mail. — (July 21, 1990). — P. C-4

Marie-Claude Bouthillier

Née à Montréal (QC), en 1960.

Vit et travaille à Montréal.

Expositions particulières et en duo

Le Lobe, Chicoutimi (QC), Canada, 2000.

Demande à la peinture, Centre national d'exposition, Jonquière (QC), Canada, 1999.

Demande à la peinture (extraits), Galería Vértice, Oviedo, Espagne, 1999.

Demande à la peinture – une variation, Musée de Lachine, Lachine (QC), Canada, 1999.

Marie-Claude Bouthillier, Mercer Union, Toronto (Ont.), Canada, 1999.*

mcb, Galerie Verticale, Laval (QC), Canada, 1999.

Demande à la peinture, L'Œil de Poisson, Québec (QC), Canada, 1998.

Quelques tableaux, Usine C, Montréal (QC), Canada, 1998.

Demande à la peinture, Galerie Trois Points, Montréal (QC), Canada, 1997.

Marie-Claude Bouthillier – Barbara Claus, Galerie Clark, Montréal (QC), Canada, 1995.

Au commencement, comme en ce moment, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal (QC), Canada, 1994.

"Babel", Galerie Trois Points, Montréal (QC), Canada, 1994.

Marie-Claude Bouthillier, Galerie Trois Points, Montréal (QC), Canada, 1993.

Marie-Claude Bouthillier, Galerie Trois Points, Montréal (QC), Canada, 1991.

Marie-Claude Bouthillier – Kai Chan, Galerie Trois Points, Montréal (QC), Canada, 1989.

Michèle Assal – Marie-Claude Bouthillier : Dessins, Galerie Trois Points, Montréal (QC), Canada, 1989.

Expositions collectives

Agglomération, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal (QC), Canada, 2000. — Dans le cadre de l'événement *D'un millénaire à l'autre*.

Les Peintures, Galerie René Blouin/Galerie Lilian Rodriguez, Montréal (QC), Canada, 1999.

Peintures de genres (masculin/féminin) : L'actualité de la peinture abstraite au Québec, ÉLAC, Lyon, France, 1999.

Collection Prêt d'œuvres d'art, Musée du Québec, Québec (QC), Canada, 1998.

Peinture peinture, Édifice Belgo (372, rue Sainte-Catherine O.), Montréal (QC), Canada, 1998.

La couleur complice de l'art, Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy (QC), Canada, 1997.

Artifice '96 : l'art visuel contemporain à Montréal (volet 1), Montréal (QC), Canada, 1996. — Exposition organisée par la galerie du Centre Saidye Bronfman et présentée dans divers lieux à Montréal. L'œuvre de Bouthillier était installée au 2055, rue Mansfield.

Biennale de l'estampe et du dessin, présentée simultanément à la Salle de la Biennale d'Alma et au Centre national d'exposition de Jonquière (QC), Canada, 1995.

Inventaire, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal (QC), Canada, 1994.

Les Ateliers s'exposent 1994, ateliers des artistes participants, Montréal (QC), Canada, 1994.*

Écho, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul (QC), Canada, 1993. — Dans le cadre du Symposium de peinture de Baie-Saint-Paul.

Repères bibliographiques

Dubé, Peter. — «Marie-Claude Bouthillier». — Marie-Claude Bouthillier : Front Gallery; Greg Staats : Back Gallery; Elizabeth Cohen, Derek Sullivan : Platform. — Toronto : Mercer Union, 2000. — P. 11-31

Hirschmann, Thomas. — «The art of initials». — National Post. — (Apr. 22, 2000). — P. G-16

Couëlle, Jennifer. — «Des initiales en guise de paysages». — La Presse. — (10 janv. 1999). — D-13

Couëlle, Jennifer. — « Les arts visuels ont la forme! ». — La Presse. — (27 déc. 1999). — P. C-4

Girard, Annie. — « Marie-Claude Bouthillier : tableaux-initiales ». — ETC Montréal. — N° 46 (juin/juill./août 1999). — P. 50-53

Mavrikakis, Nicolas. — « Marie-Claude Bouthillier : lettres ouvertes ». — Voir. — Vol. 13, n° 4 (28 janv. 1999). — P. 48

Couëlle, Jennifer. — « Marie-Claude Bouthillier ». — Canadian Art. — Vol. 15, no. 1 (Spring 1998). — P. 110

Leydier, Richard. — « Peinture/peinture : painting now ». — Art Press. — N° 239 (oct. 1998). — P. 63

Aquin, Stéphane. — « Peinture fraîche ». — Voir. — Vol. 11, n° 14 (3 avril 1997). — P. 57

Mavrikakis, Nicolas. — « De l'art de s'exposer ». — ETC Montréal. — N° 40 (déc. 1997/janv./févr. 1998). — P. 56-58

Aquin, Stéphane. — « Nouveaux visages, cuvée 95 ». — Voir. — Vol. 9, n° 18 (30 mars 1995). — P. 29

Dumont, Jean. — « Marie-Claude Bouthillier : signes du temps ». — Parcours l'informateur des arts. — Vol. 1, n° 2 (printemps 1995). — P. 56-57

Aquin, Stéphane. — « Tour de force ». — Voir. — Vol. 9, n° 1 (24 nov. 1994). — P. 55

Baillargeon, Stéphane. — « Le réenchante-ment du monde ». — Le Devoir. — (5 nov. 1994). — P. D-10

Cron, Marie-Michèle. — « Formes, textures et matière ». — Le Devoir. — (19 mars 1994). — P. C-15

Thibeault, Anne. — « Au commencement, comme en ce moment ». — Esse. — N° 25 (automne 1994). — P. 20-26

Janieta Eyre

Née à Londres, Angleterre, Royaume-Uni, en 1966.

Vit et travaille à Toronto (Ont.).

Expositions particulières et en duo

Janieta Eyre: Lady Lazarus, Diane Farris Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada, 2000. — URL : <http://www.dianefarrisgallery.com/artist/eyre/index.html>. — [Réf. 27 févr. 2001]

Janieta Eyre : Lady Lazarus, Francesco Girondini Arte Contemporanea, Vérone, Italie, 2000.*

Janieta Eyre, Listasafn Íslands (National Gallery of Iceland), Reykjavik, Islande, 1999.*

Janieta Eyre: Black Eye, Christopher Cutts Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 1999.

Janieta Eyre: Lady Lazarus, Cristinerose Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1999.

Lady Lazarus, Justina M. Barnicke Gallery, Hart House, University of Toronto, Toronto (Ont.), Canada, 1999 Itinéraire : Sherry Frumkin/Christine Duval Gallery (Bergamot Station), Santa Monica, Calif., États-Unis, 1999. — dans le cadre de la *Absolut L. A. International, Biennial Invitationall*.

3/4 Blind, Cristinerose Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1997.*

3/4 Blind, Garnet Press Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 1997.

Janieta Eyre & Diyan Achjadi, Galerie 101, Ottawa (Ont.), Canada, 1997.

Incarnations, Garnet Press Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 1995.*

Expositions collectives

Is Seeing Believing? The Real, the Surreal, the Unreal in Contemporary Photography, North Carolina Museum of Art, Raleigh, Car. du N., États-Unis, 2001 Itinéraire : The Cummer Museum of Art and Gardens, Jacksonville, Flor., États-Unis, 2001.*

Corpus in Fabula, Busto Arsizio, Varèse, Italie, 2000.

Kwangju Biennale 2000, Kwangju, Corée du Sud, 2000.*

Mouvance et Mutation, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa (Ont.), Canada, 2000 Itinéraire : Yukon Arts Centre, Whitehorse (Yuk.), Canada, 2001.*

Group Photography, Annina Nosei Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1999.

Rosso Vivo : mutazione, trasfigurazione e sangue nell'arte contemporanea, Padiglione D'Arte Contemporanea (PAC), Milan, Italie, 1999.*

Libera Mente : La Figurazione del Sentimento, Palazzo del Capitano, Cesena, Italie, 1998.*

Altered Egos, Hallwalls, Buffalo, N.Y., États-Unis, 1997.*

Aspects de la relève québécoise et canadienne, Maison de la culture Rosemont-Petite-Patrie, Montréal (QC), Canada, 1997. — Dans le cadre du *Mois de la Photo à Montréal*. *

Janieta Eyre: 3/4 Blind, Sherry Frumkin Gallery (Bergamot Station), Santa Monica, Calif., États-Unis, 1997. — Dans le cadre de la *Absolut L. A. International, Biennial Invitationall*.

Swoon, Garnet Press Gallery, Toronto (Ont.), Canada, 1997.*

London Life: Young Contemporaries, London Regional Art Gallery, London (Ont.), Canada, 1996 Itinéraire : Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.), Canada, 1997; Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.), Canada, 1998). *

Private Investigations, Cristinerose Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1996.

Beauty #2, The Power Plant, Toronto (Ont.), Canada, 1995.* — URL : <http://www.artwave.rogers.com/Beauty2>. — [Réf. 23 févr. 2001]

Proof (2), Gallery 44, Centre for Contemporary Photography, Toronto (Ont.), Canada, 1995. *

Repères bibliographiques

Janieta Eyre : *Lady Lazarus*. — [Texte : Walter Guadagnini]. — [Veronal : Francesco Girondini Arte Contemporanea, [2000]. — 38 p.

Ellegood, Anne. — « Janieta Eyre at Cristinerose Gallery ». — NY Arts. — Vol. 4, no. 10 (1999)

Frankel, David. — « Janieta Eyre ». — Artforum. — Vol. 38, no. 4 (Dec. 1999). — P. 148. — Sous « Reviews »

Lemons, Stephen. — « Eyre Apparent ». — New Times Los Angeles Online. — URL : <http://www.newtimesla.com/issues/1999-07-15/calendar2.html>. — IRéf. 23 févr. 2001

Lemons, Stephen. — « Eyre of Prophecy ». — Art Connoisseur. — Vol. 1, no. 3 (1999). — P. 60-69

Vaughan, R. M. — « Tormented identities drive hypnotic self-portraits ». — Eye. — (Apr. 29, 1999). — P. 40

Janieta Eyre. — [Texte : Demetrio Paparanil. — New York : Cristinerose Gallery, 1997. — 116] p.

« Janieta Eyre at Garnet Press ». — Artfocus. — (Fall 1997). — P. 13-14

Allen, Jan. — « Janieta Eyre ». — Poliesther. — (Fall 1997). — P. 24-29

Hanna, Deirdre. — « Eyre's humour haunts surreal self-portraits ». — Now magazine. — (Apr. 24/30, 1997)

Kino, Carol. — « Janieta Eyre, '3/4 Blind' ». — Time Out. — No. 112 (Nov. 13/20, 1997). — New York

Lemons, Stephen. — « The metamorphosis: Canadian artist Janieta Eyre's bizarre double images transform Bergamot Station's Frumkin Gallery in a photographic tour de force ». — Entertainment Today. — (Aug. 9, 1997). — Los Angeles

Balfour Bowen, Lisa. — « Body double: Janieta Eyre sexually charged, surreal photographs show two versions of an artist obsessed with the theatrical ». — The Toronto Sun. — (July 2, 1995). — P. C-2

Nathalie Grimard

Née à Sherbrooke (QC), en 1968.
Vit et travaille à Montréal (QC).

Expositions particulières

Premiers soins : La nuit avant de m'endormir j'ai peur, Galerie Trois Points, Montréal (QC), Canada, 2001.

Fotografia, Galería Vértice, Oviedo, Espagne, 1999.

AM 12:32 FEB. 18/97, Centre des arts actuels Skol, Montréal (QC), Canada, 1997. *

Ciel d'argent, Galerie Trois Points, Montréal (QC), Canada, 1997. — Dans le cadre du *Mois de la Photo à Montréal*. *

Dormeurs, Galerie Trois Points, Montréal (QC), Canada, 1995.

Chambre rose pour aliénée, Dare-dare, Montréal (QC), Canada, 1994.

Expositions collectives et événements

Le millénaire est mort, il faut le manger ?
Axe NÉO-7, Hull (QC), Canada, 2000.

Manifestation internationale d'art de Québec, L'Œil de Poisson, Québec (QC), Canada, 2000.

Chimère, Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, Montréal (QC), Canada, 1999. *

CounterPoses : Re-concevoir le tableau vivant, Oboro, Montréal (QC), Canada, 1998. *
— URL : <http://www.oboro.net/en/exhib9697+/tableaurealv.htm>. — IRéf. 27 févr. 2001

Artifice '96 : l'art visuel contemporain à Montréal (volet I), Montréal (QC), Canada, 1996. — Exposition organisée par la galerie du Centre Saidye Bronfman et présentée dans divers lieux à Montréal. L'œuvre de Grimard était installée au 1008, rue Sainte-Catherine O.

Biennale Découverte, Musée du Québec, Québec (QC), Canada, 1995. *

Les Ateliers s'exposent 1995, ateliers des artistes participants, Montréal (QC), Canada, 1995. *

Duke-u-menta, Duke of Connaught Tavern (Queen's Street W.), Toronto (Ont), Canada, 1994. *

Réflexions sur la surface, Galerie Trois Points, Montréal (QC), Canada, 1994. *

Les Secrets d'Olympia, La Centrale, Montréal (QC), Canada, 1993. *

Young Contemporaries '93, London Regional Art and Historical Museums, London (Ont.), Canada, 1993 itinéraire : Beaverbrook Art Gallery, Fredericton (N.-B.), Canada, 1994; Illingworth Kerr Gallery, Calgary (Alb.), Canada, 1994. *

Repères bibliographiques

Lehmann, Henry. — « Exhibit offers portraits that avoid our eyes ». — The Gazette. — (May 9, 1998). — P. J-6

Grimard, Nathalie. — « Jeux de rôle dans l'installation ». — L'installation : pistes et territoires : l'installation au Québec, 1975-1995 : vingt ans de pratique et de discours. — Sous la direction d'Anne Bérubé et Sylvie Cotton. — Montréal : Centre des arts actuels Skol, 1997. — P. 102-103

Lamarche, Bernard. — « Narcisse confondu ». — Le Devoir. — (30 sept. 1997). — P. B-8

Lamarche, Bernard. — « Le regard tel un fantôme ». — Le Devoir. — (29/30 mars 1997). — P. D-9

Cron, Marie-Michèle. — « Un mélange de rigueur, d'humour et d'intelligence ». — Le Devoir. — (25/26 févr. 1995). — P. D-7

Grimard, Nathalie. — « [Nathalie Grimard] ». — Les Ateliers s'exposent 1995. — Montréal : Centre de diffusion en arts visuels Cobalt, 1995. — P. 56-57

Aumont, Jocelyne. — « Nathalie Grimard ». — Réflexions sur la surface. — Montréal : Galerie Trois Points, [1994]. — P. [7]

Dault, Gary Michael. — « Amid the rubble of the recession, a new generation of inner-city Toronto artists is blooming ». — Canadian Art. — Vol. 11, no. 4 (Winter 1994). — Grimard : p. 65, 67. — P. 57-67

Hakim, Mona. — « Des surfaces sans plaisir ». — Le Devoir. — (15/16 janv. 1994). — P. C-10

Bérubé, Anne. — « L'enveloppe du rêve ». — Le paradoxe pris aux mots. — Montréal : Université du Québec à Montréal, 1993. — (Libre Parcours). — P. 12

Marc Quinn

Né à Londres, Angleterre, Royaume-Uni, en 1964.

Vit et travaille à Londres.

Expositions particulières

Marc Quinn, Fondazione Prada, Milan, Italie, 2000.

Marc Quinn, Groninger Museum, Groningue, Pays-Bas, 2000.

Still Life, White Cube², Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 2000.

Marc Quinn, Kunstverein Hannover, Hanovre, Allemagne, 1999.*

Marc Quinn: Drawings, Sala Amàrica-Amarica Aretoa, Vitoria, Espagne, 1999.

Marc Quinn, South London Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1998.

Marc Quinn: Incarnate, Gagosian Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1998.*

Art Now: Emotional Detox: The Seven Deadly Sins, Tate Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1995.*

The Blind Leading the Blind, Jay Jopling/White Cube, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1995.

Marc Quinn, Jay Jopling/Art Hotel, Amsterdam, Pays-Bas, 1994.

Marc Quinn, Galerie Jean Bernier, Athènes, Grèce, 1993.

Out of Time, Jay Jopling/Grob Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1991.

Bread Sculpture, Middendorf Gallery, Washington, D. C., États-Unis, 1990.

Bronze Sculpture, Jay Jopling/Otis Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1988.

Expositions collectives

Out There, White Cube², Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 2000.

Spectacular Bodies, Hayward Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 2000.

Skin, Deste Foundation Centre for Contemporary Art, Athènes, Grèce, 1999.

Hirst Fairhurst Hume Coventry Quinn, Helly Nahmad Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1999.*

Now It's My Turn to Scream: Works by Contemporary British Artists from the Logan Collection, Haines Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis, 1999.

Presence, Tate Gallery, Liverpool, Angleterre, Royaume-Uni, 1999.

A Ilha do Tesouro, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne, Portugal, 1998.

Follow me, Kunstverein Kehdingen, Fribourg-en-B., Allemagne, 1998.

The Quick and the Dead: Artists and Anatomy, Royal College of Art, Londres, Angleterre, Royaume-Uni; Mead Gallery, University of Warwick, Warwick, Angleterre, Royaume-Uni; City Art Gallery, Leeds, Angleterre, Royaume-Uni, 1997.*

Hybrid, De Appel, Amsterdam, Pays-Bas, 1996.*

Glaube, Hoffnung, Liebe/Faith, Hope, Charity, Kunsthalle, Vienne, Autriche, 1995.

Ripple Across the Water, Minato Prefecture and Shibuya Prefecture, Tokyo, Japon, 1995.

Time Machine, Museo Egizio, Turin, Italie, 1995.

Young British Artists II, Saatchi Collection, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1993.

Sydney Biennial, Sydney, Australie, 1992.

Modern Masters, Grob Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1991.

Repères bibliographiques

Lucie-Smith, Edward. — «The Saatchi decade and beyond». — Art Review. — Vol. 52 (Feb. 2000). — P. 36-39

Hyman, James. — Hirst Fairhurst Hume Coventry Quinn. — London : Helly Nahmad Gallery, 1999. _ [32] p.

Quinn, Marc. — Marc Quinn. — Hannover : Kunstverein Hannover; Marc Quinn, 1999. — [26] p.

Lüdeking, Karlheinz. — «Marc Quinn : 'Klären, was es heißt, ein lebendiges, materielles Wesen zu sein'». — Kunstforum International. — Nr. 148 (Dec. 1998). — Entrevue. — P. 182-193

Quinn, Marc. — Marc Quinn: Incarnate. — London : Booth-Clibborn Editions, 1998. — [220] p.

Petherbridge, Deanna; Jordanova, Ludmilla. — The quick and the dead: artists and anatomy. — London : South Bank Centre, 1997. — 120 p.

Roberts, Sara. — Multiple choice: obras impresas de jovenes artistas Britanicos. — London : British Council, 1997. — 48 p.

Saatchi Collection. — Sensation: young British artists from the Saatchi Collection. — London : Thames and Hudson, 1997. — 222 p.

Hybrids. — Amsterdam: De Appel Foundation, 1996. — 87 p.

Codognato, Mario. — Artisti Britannici a Roma. — Rome : British Council, 1996. — 82 p.

Marc Quinn: emotional detox: the seven deadly sins. — London : Tate Gallery, 1995. — 8 p.

Hall, James. — «The revolution continues: British art now». — Art News. — Vol. 92, no. 7 (Sept. 1993). — P. 142-147

Rankin-Reid, Jane. — «Bad blood». — Art + Text. — No. 44 (Jan. 1993). — P. 26-28

Lea Andrews, Keith Coventry, Anya Gallicio, Damien Hirst, Gary Hume, Abigail Lane, Sarah Lucas, Steven Pippin, Marc Quinn, Marcus Taylor, Rachel Whitehead. — New York : Barbara Gladstone; Stein-Gladstone, 1992. — 40 p.

Reva Stone

Vit et travaille à Winnipeg (Man.).

Expositions particulières

Carnevale 1.0, The Photographer's Gallery, Saskatoon (Sask.), Canada, 2000.

sentientBody, La Chambre Blanche, Québec (QC), Canada, 1998.

Interstitial Spaces, Gallery 44, Toronto (Ont.), Canada, 1997.*

Skin Notwithstanding, Muttart Art Gallery, Calgary (Alb.), Canada, 1997. — Collaboration avec Richard Dyck.*

Interstitial Spaces, Dunlop Art Gallery, Regina (Sask.), Canada, 1996.*

Shift, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), Canada, 1995. — Installation multimédia en collaboration avec Tom Stroud, Glenn Buhr, Hugh Conacher et Margaret Sweatman.

no one... in conversation, Ace Art, Winnipeg (Man.), Canada, 1994. — Collaboration avec Richard Dyck.

Legacy, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), Canada, 1993.*

Expositions collectives

Temporalité, La Chambre Blanche, Québec (QC), Canada, 2000.*

The Multiple and Mutable Subject, The St. Norbert Cultural Centre, St. Norbert (Man.), Canada, 1999. — Symposium d'arts électroniques organisé conjointement avec Vera Lemecha en collaboration avec le St. Norbert Cultural Centre.

Interface : rencontres avec la nouvelle technologie/Interface: Encounters with New Technology, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa (Ont.), Canada, 1998.*

Surface sensible, Musée régional de Rimouski, Rimouski (QC), Canada, 1997.*

Fractured Spaces, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), Canada, 1995.

Cultural Commentary: New Work from Manitoba, Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), Canada, 1993.*

Screens, Nickle Arts Museum, Calgary (Alb.), Canada, 1992.*

Repères bibliographiques

Johnson, Carl. — «Reva Stone». — *Temporalité*. — Québec : La Chambre Blanche, 2000. — P. 70-73

Payne, Carol. — «Interventions médicales». — *Interface*. — Ottawa : Musée canadien de la photographie contemporaine, 1998. — P. [7-9]. — Aussi disponible en anglais

Sauvey, Bob. — «Richard Dyck: virtual apartmentalization». — *Border Crossings*. — Vol. 17, no. 2 (May 1998). — P. 48-51

«Reva Stone». — *Surfaces sensibles*. — Rimouski : Musée régional de Rimouski, 1997. — P. [8]

Ayre, Sally. — «Reva Stone: interstitial spaces». — *Reva Stone : interstitial spaces*. — Toronto : Gallery 44, 1997. — P. [2-3]

Madill, Shirley. — «The photo-based work of art in the age of digital». — *Blackflash*. — Vol. 15, no. 2 (Fall 1997). — P. 12-21

Beatty, Greg. — «Reva Stone». — *C magazine* — No. 50 (Summer 1996). — Sous «Reviews + reports». — P. 46

Gillmor, Alison. — «Unfix ability». — *Border Crossings*. — Vol. 15, no. 1 (Feb. 1996). — P. 65-66

Lemecha, Vera. — «Interstitial spaces». — *Reva Stone : interstitial spaces*. — Regina : Dunlop Art Gallery, 1996. — P. 4-13

Richard, Cindy. — «Cultural commentary». — *Cultural commentary : new work from Manitoba*. — Regina : Mackenzie Art Gallery, 1996. — P. 6-8

Stone, Reva. — «Artists' statements and illustrations». — *Cultural commentary : new work from Manitoba*. — Regina : Mackenzie Art Gallery, 1996. — P. 24-25

Dahle, Sigrid. — «Reva Stone: a taste of the experience in question...». — *Reva Stone*. — Winnipeg : Winnipeg Art Gallery, 1993. — P. 2-4

Tousley, Nancy. — «Screens». — *Canadian Art*. — Vol. 9, no. 4 (Winter 1992). — Sous «Reviews». — P. 72-73

Ylitalo, Katherine. — «Reva Stone: legacy». — *Screens* : Amantea, Aziz, Stone, Sujir. — Calgary : The Nickle Arts Museum, 1992. — P. 20-27

Spencer Tunick

Né à Middletown, N.Y., États-Unis, en 1967.
Vit et travaille à Brooklyn, N.Y., États-Unis.

Expositions particulières et performances

Rotterdam Kunsthall, Rotterdam, Pays-Bas, 2000.

SITE Santa Fe, Santa Fé, N. M., États-Unis, 2000.

America Zone, Hales Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 2000.

Newport Film Festival, Newport, R. I., États-Unis, 2000.

Reaction Zone, I-20 Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 2000.*

Spencer Tunick, Galeria João Graca, Lisbonne, Portugal, 2000.

Burning Man Festival, Black Rock Desert, Nev., États-Unis, 1999.

New Vienna, Vienna Kunsthalle Project Space, Vienne, Autriche, 1999.

Someplace You Haven't Been, Art & Public, Genève, Suisse, 1999.

Spencer Tunick, Magazin 4, Vorarlberger Kunstverein, Bregenz, Autriche, 1999.

Statements, Bâle, Suisse, 1999. — Dans le cadre de *Art 30 Basel*.*

Naked States, I-20 Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1998.*

Naked Pavement, Exquisite Corpse, Burlington, Ver., États-Unis, 1996.

America Zone, Thicket Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1995.

Spencer Tunick, *Alleged Gallery*, New York, N.Y., États-Unis, 1993.

Expositions collectives

The Armory Show, New York, N.Y., États-Unis, 2000.

A *Cuerpo*, Galeria Luis Adelantado, Valence, Espagne, 2000.

Art Basel 2000, Bâle, Suisse, 2000. — (Art & Public, Genève).

Art Forum Berlin, Berlin, Allemagne, 2000. — (Art & Public, Genève).

Dos Mil Años Luz, Instituto Oscar Dominguez De Arte Contemporaneo, Îles Canaries, Espagne, 2000. *

Elbow Room: Mahattan's Public Spaces in Recent Art, Kim Foster Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 2000.

Photographing Maine: 1850-2000, Maine Coast Artists, Rockport, Maine, États-Unis, 2000. *

Take Home a Nude, New York Academy of Art, New York, N.Y., États-Unis, 2000.

Artwalk NY, The Puck Building, New York, N.Y., États-Unis, 1999.

Back to Nature, Hales Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1999.

Eksenter, Lofoten Arts Festival, Svolvær, Norvège, 1999. *

The Nude in Contemporary Art, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., États-Unis, 1999. *

Off the Hook, Luggage Store Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis, 1998.

Unframed Photo, LiebmanMagnan, New York, N.Y., États-Unis, 1998.

Repères bibliographiques

Dolan, Deirdre. — «Still life, with lots of nudes». — National Post. — (June 14, 2000). — P. B-1

Politi, Giancarlo. — «Spencer Tunick». — Inter Vista. — (Apr./May 2000). — P. 8-9

Boivin, Marie-Sophie. — «L'art de mettre à nu». — Jalouse. — N° 22 (juill./août 1999). — P. 92-95

Liebmann, Lisa. — «Sometimes it does take a village = A veces haces falta todo un pueblo». — Trans. — No. 6 (1999). — P. 178-179

Macinnis, Michael. — «A closer look: Art/30/Basel: an overview». — The New York Art World. — (Sept. 1999). — P. 16-19

Maricino, Maria. — «Getting naked with Spencer Tunick». — City NY. — (May/June 1999). — P. 86-90

Rothman, Robin A. — «Nude awakening». — Village Voice. — (June 8, 1999). — P. 38

Turner, Grady T. — «Abstracted flesh». — Flash Art. — Vol. 32, no. 204 Jan./Feb. 1999). — P. 66-69

Bayliss, Sarah. — «Naked ambition». — World Art. — No. 18 (1998). — P. 22-23

Heard, Alex. — «Nudes across America: photography». — New York Times Magazine. — (July 12, 1998). — P. 13

Nahas, Dominique. — «Spencer Tunick: naked states». — Review. — Vol. 4, no. 1 (Sept. 15, 1998). — P. 7-8

Xavier Veilhan

Né à Lyon, France, en 1963.
Vit et travaille à Paris, France.

Expositions particulières

Xavier Veilhan, galerie Andréhn-Schiptjenko, Stockholm, Suède, 2001.

Xavier Veilhan, Magasin — Centre national d'art contemporain, Grenoble, France, 2000-2001. *

Patchwork in Progress, Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), Genève, Suisse, 1999.

Xavier Veilhan : La Forêt, Le Consortium, Dijon, France, 1999 itinéraire : Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), Genève, Suisse, 1999.

La Caverne, Centre d'art de Brétigny-sur-Orge, Brétigny-sur-Orge, France, 1998. *

Xavier Veilhan, CCA, Kitakyushu, Japon, 1998. *

L'image dans la sculpture, Galleria Auto Rimessa, Rome, Italie, 1995. *

Rien à signaler, Galerie Analix, Genève, Suisse, 1995. *

Xavier Veilhan, CCC/Centre de création contemporaine, Tours, France, 1995. *

Xavier Veilhan, Le Parvis, Pau, France, 1995. *

Xavier Veilhan, ARC Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 1993. *

Un centimètre égal un mètre, Centre d'Art Contemporain, Nevers, France, 1991. *

Xavier Veilhan, Galerie Jennifer Flay, Paris, France, 1991.

Un peu de biologie, Galleria Fac-Simile, Milan, Italie, 1990. *

Force de frappe, PAK!, Potsdamer Akademie, Berlin, Allemagne, 1987.

Expositions collectives

Des arts plastiques... à la mode : rencontres avec des jeunes talents, Christie's France, Paris, France, 2000.

Jour de fête, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 2000. *

Xn 00, Espace des arts, Chalon-sur-Saône, France, 2000.

Abacadabra, Tate Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1999. *

Premises: Invested Spaces in Visual Arts, Architecture and Design from France, 1958-98, Guggenheim Soho, New York, N.Y., États-Unis, 1998.

Raconte-moi une histoire/Tell Me a Story: La narration dans la peinture et la photographie/ Narration in Contemporary Painting and Photography, Magasin – Centre national d'art contemporain, Grenoble, France, 1998.*

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

Cosmos : des fragments futurs, Magasin – Centre national d'art contemporain, Grenoble, France, 1995.*

Surface de réparations, FRAC Bourgogne, Dijon, France, 1995.*

Als het ware niet meer dan ontmoetingen.../ Comme rien d'autre que des rencontres.../ Nothing But Encounters As It Were..., Museum van Hedendaagse Kunst (MUHKA), Anvers, Belgique, 1994.*

L'Objet : la Peau des choses, La Villa du Parc, Annemasse, France, 1994.*

Thing Makers, Paraplufabriek Tijdelijk Museum, Nimègue, Pays-Bas, 1993.*

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

French Kiss: A Talk Show, Halle Sud, Genève, Suisse, 1990.*

Hôtel Fantasia, Dionysus Projects Foundation, Rotterdam, Pays-Bas, 1990.*

Bismuth-Huyghe-Veilhan, Galerie "Ils arrivent", Saint-Étienne, France, 1989.*

Bismuth-Huyghe-Veilhan, L'Embarcadère, Lyon, France, 1989.*

Bismuth, Huyghe, Veilhan : Tre Artisti Francesi, Galleria Fac-Simile, Milan, Italie, 1988.*

Repères bibliographiques

Xavier Veilhan. — 2001. — URL : <http://www.veilhan.net>. — IRéf. 28 mars 2001]

Xavier Veilhan. — Grenoble : Magasin, Centre national d'art contemporain, 2000. — 96 p. — Textes français et anglais

«Xavier Veilhan». — Magasin, Centre national d'art contemporain. — 2000. — URL : <http://www.magasin-cnac.org/fr/prss/veilhan>. — IRéf. 19 févr. 2001]

Abracadabra: international contemporary art. — London : Tate Gallery, 1999. — 128 p.

Troncy, Éric. — «Xavier Veilhan : le complot». — *Beaux Arts Magazine*. — N° 164 (janv. 1998). — P. 40-44

Xavier Veilhan. — Genève : Éditions JRP, 1997. — 72 p. — Ouvrage édité à l'occasion des trois expositions de Xavier Veilhan qui eurent lieu en 1993 et 1995 au Consortium de Dijon, au CCC de Tours et au FRAC Languedoc-Roussillon.

Traffic. — Bordeaux : CAPC, Musée d'art contemporain, 1996. — 175 p. — Textes français et anglais

Cosmos des fragments futurs. — Grenoble : Magasin, Centre national d'art contemporain, [1995]. — 131 p. — Texte français et anglais

L'objet. — Annemasse : La Villa du Parc, 1995. — N. p.

Surface de réparations. — Dijon : FRAC Bourgogne, 1995. — 96 p. — Entretien. — Texte français et anglais

Xavier Veilhan. — Pau : Le Parvis, 1995. — N. p. — Catalogue vidéo

Als het ware niet meer dan ontmoetingen.../ Comme rien d'autre que des rencontres.../ Nothing but encounters as it were... — Antwerpen : MUHKA, 1994. — 93 p.

Perreau, David. — «Les années 90 : expositions paradoxales». — *Artefactum*. — Vol. 11, no. 51 (Mar. 1994). — Sous «Flash Art Reviews». — P. 12-15

Thing makers. — Nijmegen: Foundation Beam, 1993. — 68 p. — Textes néerlandais et anglais

Xavier Veilhan. — Paris : ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1993. — [20] p.

Brayer, Marie-Ange. — «Xavier Veilhan : l'image générique». — *Art Press*. — N° 171 (juill./août 1992). — P. 39-42

Zahm, Olivier. — «Dangerous games: Xavier Veilhan». — *Artforum*. — Vol. 31, no. 4 (Dec. 1992). — P. 71

No man's time. — Nice : Villa Arson, 1991. — 235 p.

Un centimètre égal un mètre. — Nevers : Centre d'Art Contemporain; Paris : APAC, 1991. — N. p. — Textes français et anglais

French kiss: a talk show. — Genève : Halle Sud, 1990. — N. p.

Hôtel Fantasia. — Rotterdam: Dionysus Projects Foundation, 1990. — N. p.

Bismuth, Huyghe, Veilhan. — Lyon : L'Embarcadère; Saint-Étienne : Galerie "Ils arrivent", 1989. — N. p. — Textes français, anglais, allemand

Bismuth, Huyghe, Veilhan. — Milano : Galleria Fac-Simile, 1988. — N. p. — Texte français et italien

Zhang Huan

**Né à An-Yang, Ho-nan, Chine, en 1965.
Vit et travaille à New York, N.Y., États-Unis.**

Expositions particulières

Zhang Huan, Museo das Peregrinaci3n3s, Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne, 2001.

Zhang Huan, The Power Plant, Toronto (Ont.), Canada, 2001.

My America, Deitch Projects, New York, N.Y., États-Unis, 2000. *

Zhang Huan, Cotthem Gallery, Knokke-Le-Zoute, Belgique, 2000.

Zhang Huan: Performance on Video, Artspace, Sydney, Australie, 1999.

Expositions collectives

Yokohama 2001: International Triennale of Contemporary Art, Yokohama, Japon, 2001.

Épiphanie, Abbaye d'Everlee, Louvain, Belgique, 2000-2001.*

Cinco Continentes y una Ciudad : Segundo Salon Internacional de Pintura/Five Continents and a City: Second International Salon of Painting, Museo de la Ciudad de México, Mexico, Mexique, 1999.

Transience: Chinese Art at the End of the Twentieth Century, The Smart Museum of Art, Chicago, Ill., États-Unis, 1999.

XLVIII Biennale di Venezia, Venise, Italie, 1999.*

Inside Out: New Chinese Art, Asia Society Galleries, New York, N.Y., États-Unis, 1998-1999 itinéraire : San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis, 1999].*

Chinese Contemporary Art 1997, Watari Museum, Tokyo, Japon, 1997.

Performances

My Australia, National Gallery of Australia, Canberra, Australie, 2000.

Hard to Acclimatize, Seattle Art Museum, Seattle, Wash., États-Unis, 1999.

Pilgrimage – Wind and the Water in New York, P.S.1 Museum of Contemporary Art, Long Island City, N.Y., États-Unis, 1998.

To Raise the Water Level in a Fish Pond, Pékin, Chine, 1997.

To Add One Meter to an Anonymous Mountain, Pékin, Chine, 1995.

12m, Pékin, Chine, 1994.

65kg, Pékin, Chine, 1994.

Repères bibliographiques

Borysevicz, Mathieu. — «Zhang Huan at Deitch Projects». — *Art in America*. — Vol. 88, no. 10 (Oct. 2000). — Sous «Review of exhibitions». — P. 168-169

Goodman, Jonathan. — «Zhang Huan at Max Protech». — *Art in America*. — Vol. 87, no. 9 (Sept. 2000). — Sous «Review of exhibitions». — P. 131

Anton, Saul. — «Zhang Huan: maoist mask of an anonymous everyman». — *Flash Art*. — Vol. 32, no. 207 (Summer 1999). — P. 96

Dawei, Fei. — «Twenty chinese artists: at home and abroad». — *Flash Art*. — Vol. 32, no. 208 (Oct. 1999). — Sous «The Venice Biennale». — P. 82-83

Kelley, Jeff. — «Viewpoint». — *Artweek*. — Vol. 30, no. 5 (May 1999). — P. 4

Politi, Giancarlo. — «The Venice Biennale». — *Flash Art*. — Vol. 32, no. 208 (Oct. 1999). — P. 76-80

Yee, Lydia. — «A third space». — *Art AsiaPacific*. — No. 24 (1999). — P. 31-33

Zhijian, Qian. — «Performing bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and performance art in China». — *Art Journal*. — Vol. 58, no. 2 (Summer 1999). — P. 60-81

Clewing, Ulrich. — «In Peking wird eine Menge riskiert». — *Art : das Kunstmagazin*. — (Aug. 1995). — P. 42-47

Liste des œuvres

Gilles Barbier

Planqué dans l'atelier, 1995-1996

Série de 3 épreuves couleur
102,5 x 152,5 cm
106,5 x 134 cm
107,5 x 157,5 cm
Collection Fonds Régional d'Art
Contemporain des Pays de la Loire, Nantes

Planqué dans l'atelier (avec piège), 1995

Épreuve couleur
104 x 154,5 cm
Collection Fonds Régional d'Art
Contemporain des Pays de la Loire, Nantes

Planqué dans l'atelier (avec piège), 1996

Épreuve couleur, éd. de 3
100 x 150 cm
Collection MJS, Paris

L'Ivrogne, 1999

Cire et techniques mixtes
600 x 300 cm
Collection Lazarew, Paris
Photo : Adam Rzepka, Centre Georges
Pompidou, Paris

Polyfocus 1, 1999

Tirage numérique couleur, éd. de 2 et 1 é. a.
120 x 170 cm
Collection MJS, Paris

Polyfocus 2, 1999

Tirage numérique couleur, éd. de 2 et 1 é. a.
120 x 170 cm
Collection Lazarew, Paris

The Doctor's Secret Experiences, 1999

Vidéogramme couleur, son, 17 min
Avec l'aimable permission de la Galerie
Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris

I am a Dog, 2000

Cire, vêtement et papier
175 x 50 x 30 cm
Avec l'aimable permission de la Galerie
Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris

Vanessa Beecroft

VB 16, Deitch Projects, New York, 1996

Vidéogramme couleur, 30 min
VB16 dvd
Avec l'aimable permission de Deitch
Projects, New York

VB 16, Deitch Projects, New York, 1996

Tirage numérique couleur, éd. de 6
101,6 x 152,4 cm
Photo : Armin Linke
© Vanessa Beecroft
Vb16.004.ali
Avec l'aimable permission de Deitch
Projects, New York

VB 16, Deitch Projects, New York, 1996

Tirage numérique couleur, éd. de 6
152,4 x 101,6 cm
Photo : Armin Linke
© Vanessa Beecroft
Vb16.009.ali
Avec l'aimable permission de Deitch
Projects, New York

VB 16, Deitch Projects, New York, 1996

Tirage numérique couleur, éd. de 6
152,4 x 101,6 cm
Photo : Armin Linke
© Vanessa Beecroft
Vb16.035
Avec l'aimable permission de Deitch
Projects, New York

VB 39, US Navy SEALS, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1999

Vidéogramme couleur, 23 min 39 s,
éd. de 6
VB39 dvd
Avec l'aimable permission de Deitch
Projects, New York

VB 39, US Navy SEALS, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1999

Tirage numérique couleur, éd. de 5
101,6 x 152,4 cm
Photo : Todd Eberle
© Vanessa Beecroft
Vb39.290.te.tiff#5/5
Avec l'aimable permission de Deitch
Projects, New York

VB 39, US Navy SEALs, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1999

Tirage numérique couleur, éd. de 5
101,6 x 152,4 cm
Photo : Todd Eberle
© Vanessa Beecroft
Vb39.289.te.tiff#5/5
Avec l'aimable permission de Deitch Projects, New York

VB 39, US Navy SEALs, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1999

Tirage numérique couleur, éd. de 6
101,6 x 152,4 cm
Photo : Todd Eberle
© Vanessa Beecroft
Vb39.314.te
Avec l'aimable permission de Deitch Projects, New York

David Blatherwick

Multiple Horizon, 1998

Installation vidéographique : 5 vidéogrammes
couleur, son, 5 min chacun (en boucle)
Collection de l'artiste

Escape Velocity, 2001

Installation vidéographique : 5 vidéogrammes
couleur, son, 3 min 15 s chacun (en boucle)
Collection de l'artiste

Marie-Claude Bouthillier

« mcb » les blés, 1999

Encaustique sur toile, vernis polymère
167,6 cm x 274,3 cm
Collection de l'artiste

« mcb » forêt, 1999

Encaustique sur toile, vernis polymère
165 x 270 cm
Collection François Odermatt

« mcb » petit soleil, 1999

Encaustique sur toile, émulsion polymère
et pigment
40,6 x 30,5 cm
Collection de l'artiste

« mcb » corps céleste, 2000

Encaustique sur toile, émulsion polymère
et pigment
213,4 x 167,6 cm
Collection de l'artiste

« mcb » grand arbre, 2000

Encaustique sur toile, vernis polymère
274,3 x 167,6 cm
Collection de l'artiste

« mcb » ondulation, 2000

Encaustique sur toile, vernis polymère
167,6 cm x 274,3 cm
Collection de l'artiste
Photo : Richard-Max Tremblay

« mcb » colonne sans fin, 2000-2001

Encaustique sur toile, vernis polymère
274,3 x 167,6 cm
Collection de l'artiste
Photo : Richard-Max Tremblay

« mcb » marée, 2000-2001

Encaustique sur toile, vernis polymère
167,6 x 274,3 cm
Collection de l'artiste

« mcb » nuée, 2001

Encaustique sur toile
40,6 x 30,5 cm
Collection de l'artiste

« mcb » petits blés, 2001

Encaustique sur toile
40,6 x 30,5 cm
Collection de l'artiste

« mcb » semence, 2001

Encaustique sur toile, émulsion polymère
et pigment
40,6 x 30,5 cm
Collection de l'artiste

Janieta Eyre

***From the 1st Verse of Genesis*, 1998**

Tirée de la série *Lady Lazarus*
Épreuve couleur
91,4 x 76,2 cm
Avec l'aimable permission de la Cristinerose
Gallery, New York

***Kill*, 1998**

Tirée de la série *Lady Lazarus*
Épreuve couleur
91,4 x 76,2 cm
Avec l'aimable permission de la Cristinerose
Gallery, New York

***Burning Cake*, 1999**

Tirée de la série *Lady Lazarus*
Épreuve couleur
91,4 x 76,2 cm
Avec l'aimable permission de la Diane Farris
Gallery, Vancouver

***Clones*, 1999**

Diptyque
Tiré de la série *Lady Lazarus*
Épreuves virées au sélénium
91,4 x 76,2 cm (chacune)
Avec l'aimable permission de la Cristinerose
Gallery, New York

***From the Manual of Human Dissection*, 1999**

Tirée de la série *Lady Lazarus*
Épreuve virée au sélénium
91,4 x 76,2 cm
Avec l'aimable permission de la Diane Farris
Gallery, Vancouver

***Lady Lazarus*, 1999**

Diptyque
Tiré de la série *Lady Lazarus*
Épreuves virées au sélénium
91,4 x 76,2 cm (chacune)
Avec l'aimable permission de la Diane Farris
Gallery, Vancouver

***Lost Persons*, 1999**

Diptyque
Tiré de la série *Lady Lazarus*
Épreuves couleur
91,4 x 76,2 cm (chacune)
Avec l'aimable permission de la Cristinerose
Gallery, New York

***Police*, 1999**

Tirée de la série *Lady Lazarus*
Épreuve couleur
91,4 x 76,2 cm
Avec l'aimable permission de la Cristinerose
Gallery, New York

***The Royal Hospital Staff*, 1999**

Triptyque
Tiré de la série *Lady Lazarus*
Épreuves virées au sélénium
91,4 x 76,2 cm (chacune)
Avec l'aimable permission de la Diane Farris
Gallery, Vancouver

***Making Babies*, 2000**

Tirée de la série *Lady Lazarus*
Épreuve couleur
91,4 x 76,2 cm
Avec l'aimable permission de la Cristinerose
Gallery, New York

***Motherhood*, 2000**

Tirée de la série *Lady Lazarus*
Épreuve couleur
91,4 x 76,2 cm
Avec l'aimable permission de la Cristinerose
Gallery, New York

Nathalie Grimard

***La Petite Routine*, 2001**

90 éléments
Vinyle, fil de coton et d'argent
25,4 x 20,3 cm (chacun)
Collection de l'artiste

***Mes petites douleurs : de mère en fille, mes allergies, un dimanche après-midi*, 2001**

Triptyque
Vinyle, fil de coton et d'argent, impressions
noir et blanc au jet d'encre, vernis
91,4 x 61 cm (chaque élément)
Collection de l'artiste
Photos : Richard-Max Tremblay

***Planches anatomiques : autoportrait au quotidien*, 2001**

Triptyque
Vinyle, acrylique, fil de coton et d'argent,
vernis
182,6 x 121,9 cm (chaque élément)
Collection de l'artiste

Marc Quinn

***Cloned Morphology*, 1998**

Verre et argent
20 éléments
Dimensions variables
Collection Lenore et Richard Niles,
San Francisco
Photo : Avec l'aimable permission
de la Gagosian Gallery, New York

***Reverse, Colourblind Pastoral Nervous Breakdown*, 1999**

Polyuréthane RTV, acier inoxydable et béton
194 x 122 x 121 cm
Avec l'aimable permission de Jay Jopling/
White Cube, Londres

***Self Conscious II*, 2001**

Verre, Perspex, alcool à 90° et ADN humain
27,5 x 19 x 12 cm
Avec l'aimable permission de l'artiste

Reva Stone

***Carnevale 2.0*, 2000**

Projection vidéo et son (par ordinateur),
structure d'aluminium et plate-forme
robotique, micro-contrôleur, caméra vidéo,
projecteur vidéo, senseurs multiples
Collection de l'artiste

Spencer Tunick

Momentum, 1996

Épreuve argentique montée sur aluminium, 5/6
125,1 x 151,8 cm
Avec l'aimable permission de la I-20 Gallery, New York

Maine 2, 1997

Épreuve argentique montée sur aluminium, 5/6
124,5 x 152,4 cm
Avec l'aimable permission de la I-20 Gallery, New York

Krystl 1 (Nevada), 1999

Épreuve couleur par procédé chromogène, scellée entre 2 plexiglas, 5/6
180,3 x 226,1 cm
Collection Dakis Joannou, Athènes

Krystl 2 (Nevada), 1999

Épreuve couleur par procédé chromogène, scellée entre 2 plexiglas, 5/6
180,3 x 226,1 cm
Avec l'aimable permission de la I-20 Gallery, New York

Chinatown, L. A. 1, 2000

Épreuve couleur par procédé chromogène, scellée entre 2 plexiglas, 1/6
180 x 227 cm
Collection particulière, New York

Queensboro Bridge, NYC 1, 2000

Épreuve couleur par procédé chromogène, scellée entre 2 plexiglas, 1/6
227 x 180 cm
Avec l'aimable permission de la I-20 Gallery, New York

Dermafluxus, 1998

Vidéogramme couleur, son, 8 min
Collaboration Chris Habib
Avec l'aimable permission de la I-20 Gallery, New York

Xavier Veilhan

Le Palais, 1997-1998

Photographie retraitée selon un procédé numérique, plastifiée et montée sur PVC
238 x 330 cm
Collection Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille

Le Squelette, 1999

Rotin
360 x 90 x 40 cm
Avec l'aimable permission de la Galerie Jennifer Flay, Paris
Photo : André Morin, Magasin-Centre national d'art contemporain, Grenoble

La Plage 2000, 2000

Fichier informatique
Impression offset de cartes montées sur des modules en polystyrène thermo-formés
Panorama : 287 cm x 29,5 m
Avec l'aimable permission de la Galerie Jennifer Flay, Paris
Photo : André Morin, Magasin-Centre national d'art contemporain, Grenoble

Les Hommes nus/Naked Men, 2001

Vidéogramme numérique, support cédérom, 2 min 40 s (en boucle)
Panneau lumineux 1,6 m x 1,6 m x 30 cm
Métal et ampoules
Collection de l'artiste
Avec l'aimable permission de la Sandra Gering Gallery, New York

Zhang Huan

To Add One Meter to an Anonymous Mountain, 1995

Épreuve couleur
101,6 x 152,4 cm
Avec l'aimable permission de Deitch Projects, New York, et de la Luhring Augustine, New York

To Raise the Water Level in a Fish Pond (Middle), 1997

Épreuve couleur
101,6 x 152,4 cm
Avec l'aimable permission de Deitch Projects, New York, et de la Luhring Augustine, New York

Foam #1, 1998

Épreuve couleur
152,4 x 101,6 cm
Avec l'aimable permission de Deitch Projects, New York, et de la Luhring Augustine, New York

Foam #9, 1998

Épreuve couleur
152,4 x 101,6 cm
Avec l'aimable permission de Deitch Projects, New York, et de la Luhring Augustine, New York

Foam #12, 1998

Épreuve couleur
152,4 x 101,6 cm
Avec l'aimable permission de Deitch Projects, New York, et de la Luhring Augustine, New York

