

# PARACHUTE

PER

p-255

BNQ

art contemporain  
contemporary art



janvier,  
février,  
mars  
1999  
January,  
February,  
March  
8,25 \$

# 93



# PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

PARACHUTE, REVUE D'ART CONTEMPORAIN INC.  
ÉDITIONS PARACHUTE PUBLICATIONS

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY président du conseil / chairman

CHANTAL PONTBRIAND présidente directrice générale / president

COLETTE TOUGAS secrétaire-trésorière / secretary treasurer

CHARLES LAPOINTE président sortant / outgoing chairman

ROBERT HACKETT membre / member

rédaction, administration, abonnements /

editorial and administrative offices, subscriptions:

PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec)

Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805

télécopieur / fax: (514) 842-9319 courriel/e-mail: parachut@citenet.net

Prière de ne pas envoyer de communiqués

par courriel/Please do not send press releases by e-mail.

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:

UN AN / ONE YEAR — Canada (taxes comprises / tax included):

individu / individual 34\$ étudiant / student 26\$ institution 50\$

org. sans but lucratif / not for profit organization 42\$

à l'étranger / abroad: individu / individual 44\$ institution 60\$

DEUX ANS / TWO YEAR — Canada (taxes comprises / tax included):

individu / individual 57\$ étudiant / student 43\$

diffusion/distribution: Les Messageries de Presse Internationale Inc.,  
4001, boul. Robert, Montréal, Québec, Canada H1Z 4H6, tél./  
tel. (514) 374-9661, téléc./fax (514) 374-4742. Pour connaître le point  
de vente le plus proche au Canada, composez le 1-800-463-3246,  
et aux États-Unis, le 1-800-263-9661. / To find out the nearest  
outlet in Canada, dial 1-800-463-3246, and in the U.S.,  
1-800-263-9661. EUROPE: La Librairie du Québec, 30, rue Gay Lussac,  
75005 Paris, tél. 01 43 54 49 02, téléc. 01 43 54 39 15.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés.

Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la  
réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication.

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. /

Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision

concerning publication within four months of receipt of text. The content of the

published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction

et de traduction réservés / All rights of reproduction and translation reserved

© PARACHUTE, revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans /

is indexed in: Art Bibliography Modern, BHA, Canadian Index, Information Access

Company (full text/texte intégral), Repère. PARACHUTE est membre de / is a

member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The

Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts.

Dépôts légaux / Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque

nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle

publiée en janvier, avril, juin et octobre. / PARACHUTE is a quarterly published

in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi

de publications canadiennes — Envoi de Poste-publications-Enregistrement

n° 08995. Impression / Printer: Bowne de Montréal inc., Montréal. Imprimé

au Canada / Printed in Canada. 1<sup>er</sup> trimestre 1999 / 1<sup>st</sup> trimester 1999.

PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their

financial support: le Conseil des Arts du Canada / The Canada

Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec,

le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.

directrice de la publication / editor

CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor

COLETTE TOUGAS

adjoints à la rédaction / assistant editors

JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS

rédacteur correspondant / contributing editor

VINCENT LAVOIE

collaborateurs / contributors

KEN ALLAN, JENNIFER ALLEN, OLIVIER ASSELIN,  
MARILYN BURGESS, MURIEL CARON, INGRID CHU,  
CHRISTINE CONLEY, PATRICE DUHAMEL, ROY EXLEY,  
TOM FOLLAND, KATHLEEN GOGGIN, EMMANUEL HERMANGÉ,  
PATRICIA KELLY, GERMAINE KOH, ANDRÉ LAMARRE,  
VINCENT LAVOIE, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, ANNIE POULIN,  
BÉNÉDICTE RAMADE, ELLEN L. RAMSAY, CHARLES REEVE,  
PIERRE ROBERT, JOEL DAVID ROBINSON, NANCY SHAW,  
MICHAEL STONE-RICHARDS, MARINE VAN HOOF,  
KATHRYN WALTER, JERRY WHITE,  
STEPHEN WRIGHT, GER ZIELINSKI

abonnements, gestion / subscriptions, administration

KATHLEEN GOGGIN

graphisme / design

DOMINIQUE MOUSSEAU



LE CONSEIL DES ARTS  
DU CANADA / THE CANADA COUNCIL  
FOR THE ARTS  
DEPUIS 1957 / SINCE 1957



CONSEIL  
DES ARTS ET DES LETTRES  
DU QUÉBEC

# S O M M A I R E / C O N T E N T S

janvier, février, mars 1999 January, February, March 8,25 \$

## ESSAIS / ESSAYS

- LES «REMAKES» DE PERRE HUYGHE**  
par Muriel Caron 4
- THE IMAGINED GEOGRAPHIES OF REBECCA BELMORE**  
by Marilyn Burgess 12
- L'IMAGE-ÉVÈNEMENT**  
**Représentations de la terreur dans l'œuvre de Willie Doherty et de Gerhard Richter**  
par Vincent Lavoie 21
- STEPHEN ANDREWS**  
by Tom Folland 28

## COMMENTAIRES / REVIEWS

- MARIE JOSÉ BURKI, CARSTEN HÖLLER** par Emmanuel Hermange 36
- ÊTRE NATURE** par Bénédicte Ramade 37
- LA TERRE EST RONDE – NOUVELLE NARRATION** par Stephen Wright 38
- SIMONE MANGOS** par Jennifer Allen 39
- STÉPHANE GILOT** par Kathleen Goggin 40
- CORRINE CORRY** par Annie Poulin 41
- SERGE MURPHY** par Patrice Duhamel 42
- RENCONTRE INTERNATIONALE ET COLLOQUE INTERACTIF.**  
**ART ACTION 1958-1998** par Marine Van Hoof 43
- LIBERTÉS FONDAMENTALES. PERSPECTIVES VIDÉO SUR LES DROITS**  
**DE LA PERSONNE** par Olivier Asselin 45
- FRAGILE ELECTRONS** by Nancy Shaw 46
- DENIS LESSARD AND ARLENE STAMP** by Christine Conley 47
- THRESHOLD** by Germaine Koh 48
- DISPLACEMENTS** by Charles Reeve 49
- IN LIEU** by Ingrid Chu 50
- TIM MCLAUGHLIN, ALFREDO JAAR** by Ken Allan 52
- BRION GYSIN** by Jerry White 53
- GENERAL IDEA** by Roy Exley 54
- ANOTHER LANDSCAPE** by Joel David Robinson 55



COUVERTURE / COVER

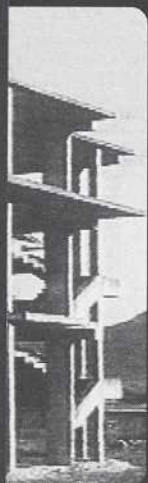
**PIERRE HUYGHE,**  
**REMAKE, 1995.**  
PROJECTION VIDÉO,  
100 MIN; PHOTO: MARIAN  
GOODMAN GALLERY, NEW  
YORK & PARIS.

## DÉBAT / ISSUE

- A REFLEXION ON THE FRENCH AND AMERICAN PERCEPTION OF GUY DEBORD**  
by Michael Stone-Richards 56

## LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

- par / by André Lamarre, André L. Paré, Ellen L. Ramsay, Pierre Robert,  
Kathryn Walter, Ger Zielinski 58



# Les « Remakes » de Pierre Huyghe

Muriel Caron

## UNE ARCHÉOLOGIE À L'ENVERS

(...) au lieu de gratter dans l'épaisseur iconique, au lieu de tenter de retrouver l'état originel de l'image en enlevant les strates qui l'ont recouvertes, au lieu de la déconstruire, (...) accélérer la logique du système culturel en recouvrant l'image : travailler en surface<sup>1</sup>.

Le procédé du remake, comme re-prise (enregistrement/restitution) du déjà là ou du déjà vécu, est au centre des dispositifs visuels et sonores élaborés par Pierre Huyghe depuis la fin des années 1980 : non dans un sens « citationniste » ou « appropriationniste », mais comme révélateur d'un réel opacifié et comme élément disruptif dans l'écoulement linéaire du temps.

La répétition – au sens de réactivation – d'une image (d'un objet, d'un son, d'un film, d'un geste, d'un comportement...) répond en effet à un double enjeu. D'une part, arracher l'image aux clichés, à la surabondance visuelle, en la caractérisant. D'autre part, retarder l'effet de laminage du temps qui n'aura

de cesse d'effacer le contenu de l'image pour ne l'autoriser à témoigner qu'à travers sa forme et son style.

Dans la série des « Affiches » (1994-1995), Pierre Huyghe photographie des acteurs reproduisant des activités quotidiennes (ouvriers au travail, femme vaquant à ses occupations dans l'espace urbain...) dont les images, présentées sur les lieux mêmes de leur prise (chantier, parking d'un supermarché, rue...) apparaissent comme des « doublures » du réel.

Ce qui m'intéressait était de montrer des gestes (...) et aussi de reprendre à mon compte le schéma de la chaîne économique. Je repère ainsi des mini-situations de la vie ordinaire, dont je sais qu'elles vont se répéter dans le temps. L'image en elle-même n'a pas d'importance, mais c'est son rapport à la réalité qui fait sens ; c'est une image reliante. (...) Il y a une image qui est de l'ordre de l'événement (l'action rejouée), l'autre de l'ordre du commentaire (l'affiche) et l'ensemble (l'affiche et son contexte) devient un poster. Le poster est une image publique<sup>2</sup>.

Comme pour la plupart des travaux de Pierre Huyghe, différents enjeux se recoupent ici, notamment par le biais du déplacement : ainsi la transformation d'un geste en un produit, la substitution, dans l'espace urbain, de l'image publicitaire par une image du quotidien rendue publique...

Les « Affiches » fonctionnent donc comme des images reliant qui perturbent également le flux continu du temps, puisqu'à travers ces représentations d'actions quotidiennes, tout un chacun, à la fois spectateur/acteur, voit ce que, généralement, le vécu lui oblitère. La réalité, en tant que présent vivant, ne raconte pas d'histoire : elle est vécue. La fictionner c'est lui donner la possibilité d'être « conscientisée » : ici, l'image redoublant le réel le fait apparaître autrement ou le met en doute.

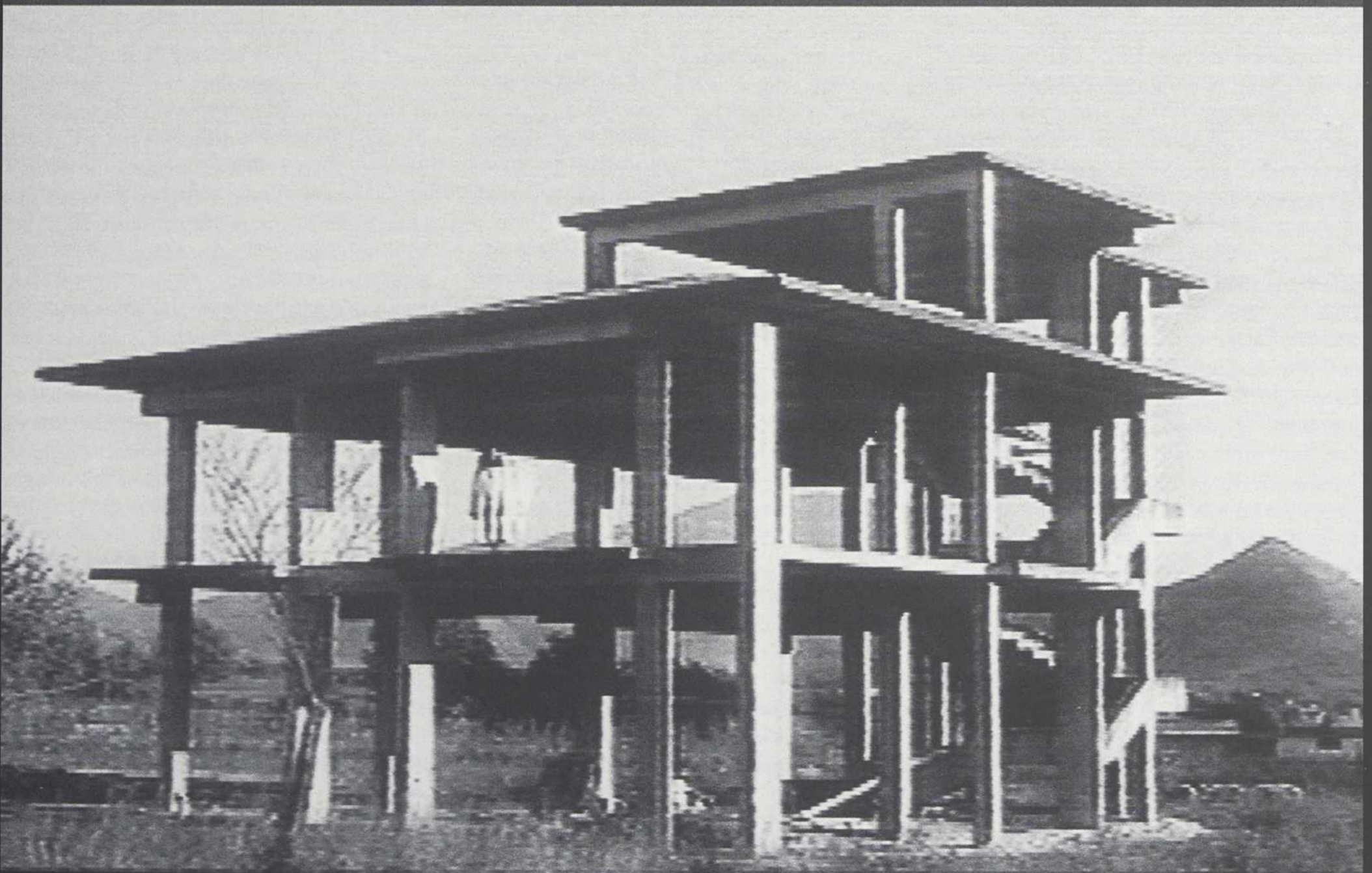
## LE CINÉMA COMME MODÈLE DE VIE

Le réel est l'époque de l'instrumentalisation des échanges, c'est-à-dire de la généralité du commerce humain lorsqu'il cesse d'être pensable comme échange ou parole et devient chose, ou pure extériorité instrumentale des fonctions humaines<sup>3</sup>.

Le cinéma – en tant que procédé d'enregistrement d'un à-présent qui ne prend forme qu'à travers son empreinte, c'est-à-dire sa transformation en image – se fonde précisément sur la suspension du temps et l'objectivation du processus inéluctable de la disparition. Pour Jean-Louis Schefer, le cinéma et la vidéo sont « des machines à produire et à détruire : (...) un "art de passage" dans nos vies, c'est-à-dire un art de la transition et un dispositif de spectacle à peine moins éphémère que la vie humaine<sup>4</sup> ».

Et si Pierre Huyghe choisit le cinéma comme modèle de vie, c'est aussi bien en tant que « fabricant » de narration que, parce qu'à travers son processus d'élabora-

1975  
DFO  
DAN  
LEWY  
PARIS





A LITTLE STORY, 1995, IMPRESSION OFFSET, 80 X 120 CM CH. AFFICHE; PHOTO: GALERIE ROGER PAILHAS.

tion – par segmentation en différentes étapes et corps de métiers – il est lui-même une version du processus économique (de la conception du produit à sa diffusion commerciale).

C'est pourquoi, à diverses reprises, ses vidéos ou interventions ont eu pour objet l'une des étapes de l'élaboration d'un film : que ce soit la préparation pour  *Casting*  (1995) ou  *Multiscénario pour un sitcom*  (1996), le tournage pour  *Remake*  (1995), le montage pour  *Version multiple*  (1929/1997) ou la post-production pour  *Dubbing*  (1997). Avec  *Canal 33*  (Villeurbanne, 1995) et  *Mobile TV*  (Dijon, 1997), Huyghe participe même à la production/diffusion d'une chaîne télévisée locale. À chaque fois, il s'agit pour lui d'interférer dans la dissociation des paramètres image/texte/son d'un film ou dans le déroulement des étapes d'élaboration d'un produit télévisé, afin de déstabiliser et détourner les critères de réussite généralement admis pour ce type de produit : à savoir l'aspiration à la globalisation et à la synchronisation.

La vidéo  *Blanche Neige*  (1997) condense différents thèmes. La vedette de ce film est Lucie Dolène, la « doublure » française de Blanche Neige, qui relate la genèse du procès qu'elle a intenté à Walt Disney pour l'exploitation illicite de sa voix. Elle a été filmée sur un plateau de cinéma (qu'en tant que doublure vocale, de surcroît d'un personnage de dessin animé, elle ne fréquentait pas), d'abord muette – son histoire défile en sous-titre (comme pour une version non doublée) – avant d'entonner le refrain qui a rendu sa voix célèbre et pour lequel elle se bat aujourd'hui. Fiction et réalité se mêlent ici au même titre que présent et passé, art et argent, affaires et sentiments. « J'ai un sentiment étrange, c'est ma voix, et pourtant elle semble ne plus m'appartenir. Elle appartient au personnage et à l'histoire. (...) »

C'est ma voix quand même. Je me suis lancée dans un procès pour protéger mes droits sur l'utilisation de ma voix<sup>5</sup>. »

Le cinéma intéresse aussi Pierre Huyghe en tant que réalité et fiction s'y rejoignent et se nourrissent l'une l'autre.

Ainsi, la surmédiatisation du réel conduit à sa banalisation si bien que, pour recréer un effet de réalité, le réel en vient à copier la fiction. Un paradoxe qui porte le cinéma et la télévision à devenir et fabriquer – via la fiction – des modèles de vie. Il suffit de se référer à l'« American Way of Life » véhiculé par le cinéma hollywoodien pour s'interroger sur les conséquences de ce pouvoir de la fiction.

Le travail de Huyghe sur le cinéma, notamment celui d'interprétation, entend donc opposer aux modèles stéréotypés diffusés par les médias, des modèles directement puisés dans la vie, dont le passage dans la fiction n'est que transitoire, le temps que le modèle prenne vie.

À un moment donné, une fiction peut générer une réalité, c'est un programme pour une réalité. (...) Une des choses qui m'intéresse dans le cinéma, c'est que c'est directement une proposition, un scénario, un mode de vie. Je veux aller jusqu'au bout en proposant aux gens une expérience, sans naïveté utopique<sup>6</sup>.

Ce projet de symbiose fiction/réalité, à travers l'expérience, rejoint les propositions de Rainer Oldendorf, notamment s'agissant de  *Marco* , un film à épisodes, dont le tournage (avec des interprètes non professionnels, dans des décors naturels) est conditionné par l'origine des commanditaires (celle-ci déterminant le lieu du tournage, le choix des interprètes, et en partie le scénario à base de citations de films).

On pourrait également citer nombre de propositions artistiques actuelles, qualifiées, rapidement peut-être, d'intimistes, qui sont,

pour la plupart, des tentatives visant à contaminer le flot médiatique instrumentalisé par l'expérience, la subjectivité et la narration. En France, notamment, des expositions telles « ID. Identités » (Nouveau Musée de Villeurbanne, 1997) ou le Printemps de Cahors de cette année, sous le thème « la sphère de l'intime », ont présenté des travaux, pour la plupart vidéo ou photographiques, dans lesquels la mise en image de l'expérience quotidienne et personnelle est plus ou moins fictionnée et recomposée, selon la variabilité du rapport documentaire/fiction. On pourrait ainsi associer, pour leur effet de réalisme cru, les autoportraits filmés de Sadie Benning et les photos de Nan Goldin; pour leur inscription dans la banalité du quotidien, les vidéos de Joël Bartoloméo et les photos de Richard Billingham; apparenter Sophie Calle, Philippe Parreno, Pipilotti Rist ou Pierrick Sorin pour leur mise en scène narrative, généralement ludique; s'intéresser à ceux qui choisissent de donner la parole et l'image à tout un chacun:  *Confess All on Video*  (1994) de Gillian Wearing,  *If 6 was 9*  (1995) de Eija-Liisa Ahtila,  *Ni vu, ni connu*  (1997) de Marylène Negro ou  *Living Pictures: Les gens de Calais*  (1997) de Sylvie Blocher...

Une analyse plus détaillée des deux « remakes » de films de Pierre Huyghe devrait nous permettre de cerner comment se joue, dans son cas, la contamination des images par l'expérience.

#### FENÊTRE SUR COUR/REMAKE

On part d'objets déjà existants dans le commerce pour arriver aux mêmes objets, mais transformés en leur image. – Jean-Luc Godard

Pierre Huyghe a d'abord choisi de « rejouer » le célèbre  *Fenêtre sur cour*  (1953-1954) de Hitchcock, dont la structure narrative,



## j'étais complètement Blanche-Neige,

BLANCHE-NEIGE LUCIE, 1997, FILM S-16MM / 35 MM / SON; PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK & PARIS.

relativement simple, donne lieu à une construction visuelle complexe et subtile qui interroge le voyeurisme, c'est-à-dire l'effet cinéma même<sup>7</sup>.

Dans sa version *Remake*, tournée en vidéo, Pierre Huyghe a reproduit à l'identique les constituants du film hitchcockien que sont le scénario, le cadrage et le montage: la durée des plans, l'éclairage et le jeu des acteurs sont donc calqués sur la copie originale (à la différence des remakes de films jalonnant l'histoire du cinéma qui, généralement, ne conservent de l'original que la structure narrative).

Qu'ils soient volontaires ou non, il y a bien, pour déroger à la règle, quelques faux raccords (avec notamment une scène où l'on entend la voix off de la scripte dictant leur conduite aux acteurs), inversions ou répétitions de répliques, hésitations et ratés dans le jeu des acteurs... Associés à une mauvaise qualité sonore en prise directe, ces «déplacements» confèrent à ce film un caractère amateuriste, brut et non abouti, le faisant osciller entre la home-vidéo et le film expérimental. Comme le rappelle encore le récent manifeste «Dogme» de Lars Von Triers, dans ce parti-pris de l'économie de moyens et du «naturel», le film est davantage consi-

déré en tant que travail et expérience qu'en tant que produit fini.

### L'INTERPRÉTATION

Pierre Huyghe demande à ses interprètes (pour la plupart des non-professionnels) de ne pas jouer un rôle comme les acteurs mais d'être des modèles pris dans la vie (au sens bressonnien du terme: privilégier l'être au paraître). Une conception de l'interprétation selon laquelle les maladresses de jeu et de diction, ainsi que les transpositions déjà citées participent à l'effet de réel. Le processus d'identification au personnage s'en trouve également relativisé, tant de la part de l'acteur que du spectateur.

Poussé à l'extrême, à savoir quand l'interprète se réinterprète, ce jeu de miroir renvoie à la mise en abyme du temps et met ici encore en perspective ce double statut de l'image enregistrée: un état de passage où le temps est suspendu pour mieux s'y révéler dans sa fuite<sup>8</sup>.

Depuis le projet avorté de faire rejouer à Ninetto Davoli son propre rôle dans *Uccellacci e uccellini*, Huyghe envisage toujours de tourner un remake de film avec les mêmes

acteurs. L'épisode d'*Intervista* de Fellini, où Anita Ekberg se voit jouer la scène de la fontaine de Trevi dans *La Dolce Vita*, pourrait être une variante de ce projet:

Nous voyons une actrice jouer à se regarder actrice ayant été, comme personnage réel d'un film de fiction, mais nous savons que jouant à se regarder, ce qu'elle éprouve n'est plus un simple jeu, une pure comédie, la simulation à laquelle tout acteur doit se livrer (jouer tel ou tel personnage), mais la mise en scène absolument tragique de son existence, en tant que cette existence est en train de passer irrémédiablement et à jamais – à jamais sauf en ce qui concerne l'image argentine qu'elle laisse sur une pellicule de film. (...) tout cela tient du fait que le film est un objet temporel où la chair de l'acteur se confond avec celle du personnage, où le passage d'un film est nécessairement aussi celui du passé de cet acteur, les instants de vie du personnage sont instamment les instants de passé de l'acteur. Cette vie est confondue dans ses enregistrements avec celle de ses personnages<sup>9</sup>.

Alors que l'image numérique est aujourd'hui en mesure de transformer jusqu'à l'apparence même de l'interprète – gommer les traces du temps, le remplacer par un personnage virtuel –, on comprend que la représentation de l'incarnation du passage du temps, devienne une question prioritaire.



CI-HAUT ET CI-CONTRE: DUBBING, 1996, PROJECTION VIDÉO, 120 MIN; PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.

## LA RELATION AU SPECTATEUR

Compte tenu du thème central du film, le voyeurisme, Hitchcock a construit un dispositif visuel, introduisant, symboliquement, le spectateur, voyeur invisible, à l'intérieur même de l'histoire. La première scène débute ainsi avec un plan fixe sur une fenêtre dont les stores sont progressivement ouverts: or, l'unique occupant de cet appartement étant endormi, c'est bien le spectateur qui est convié à accomplir cette action<sup>10</sup>.

De son côté, Pierre Huyghe (qui n'a d'ailleurs pas reproduit cette scène), préfère fonder la relation au spectateur sur un rapport d'interchangeabilité des rôles entre spectateurs/acteurs. Comme pour une home-véo, tout le monde peut finalement rejouer le film et participer ainsi à une nouvelle interprétation. Et, de même que l'interprète se remémore son texte en le jouant, le spectateur, qui a déjà vu la version hitchcockienne, s'en remémore, au fil de la vidéo, l'intrigue, le jeu des acteurs, les décors... Les écarts qu'il peut noter par rapport à l'original alimentent ce jeu de va-et-vient entre l'une et l'autre version, entre le souvenir et le perçu, et lui font redécouvrir le film sous un nouvel angle.

Dans cette entreprise de transposition d'un médium cinéma en un médium vidéo, d'un modèle narratif dans un contexte actuel, dans ce recoupement permanent entre fiction et réalité, entre faits de société et production économique, Huyghe n'applique-t-il pas finalement le principe de libre circulation et d'hybridation propre au système capitaliste actuel? Il propose ainsi une mise à nu du système, seul recours encore possible afin de décroiser toute forme de champ spécifique.

## UCCELLACCI E UCCELLINI/ LES INCIVILS

Ne jouissant pas, auprès du grand public, de la même notoriété que *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964) ou *Théorème* (1968), *Uccellacci e uccellini* (1966) est néanmoins une œuvre-clé dans la production de Pasolini. C'est un film d'état de crise, dont la gestation donnera lieu à d'incessants revirements, et où se confondent ses doutes quant à l'avenir des idéologies de gauche et du cinéma néo-réaliste.

Ce film qui voulait être conçu et exécuté avec légèreté, sous le signe de l'Air du Pardon de *La Flûte Enchantée*, s'est heurté à mon état d'âme profondément mélancolique qui m'empêchait de croire au comique de la réalité (...): c'est ainsi que la combinaison du comique et du mystérieux (qui était dans mes intentions) a abouti à une forte prédominance du mystère<sup>11</sup>.

Abandonnant toute velléité d'un message immédiatement compréhensible, Pasolini propose une fable politique et allégorique où, pour échapper à la pensée idéologique réductrice, l'image totalisante est remplacée par des constructions aux points de vue multiples, et où le langage s'ouvre au sacré et à l'érotisme.

Dans *Les Incivils*, tourné sur les lieux mêmes du film de Pasolini, Huyghe a surtout conservé le principe du «road movie», d'une œuvre qui se construit au gré des rencontres (tel que l'annonce le générique d'*Uccellacci e uccellini*: «Une petite troupe à travers les banlieues erra, dans campagnes et petits villages s'installa») et dont les moments d'avant le tournage (choix des acteurs, repérages) et d'après (doublage et mixage) sont aussi importants, sinon plus, que le tournage lui-même.

Ainsi, le film de Huyghe débute-t-il avec quelques minutes de rushes du casting, où

l'interprétation s'offre d'ores et déjà dans sa multiplicité. L'histoire proprement dite est annoncée par cette phrase écrite: «Le chemin commence et le voyage est déjà fini» qui remplace «Où va l'humanité?, boh» de Pasolini. Autre époque, autre programme!

Dans *Uccellacci e uccellini*, deux personnages, qui représentent l'humanité, marchent vers leur destin et rencontrent des moments de son histoire (religion, communisme...). Seuls les moments de transition sont rejoués par les acteurs. Les autres scènes ont été remplacées par des scènes tournées avec – par exemple – les gens qui regardaient le tournage, et à qui j'ai demandé de parler ou d'agir en fonction de ce qui pouvait se passer dans le film<sup>12</sup>.



Le projet artistique de Pierre Huyghe est plus radical dans *Les Incivils*. Contrairement à *Remake*, où les variantes d'interprétation touchent essentiellement à des éléments de surface (transposition du décor, de la typologie des personnages), le modèle pasolinien est ici travaillé dans son ensemble; c'est-à-dire que sont réinterprétées jusqu'aux options cinématographiques et politiques de Pasolini.

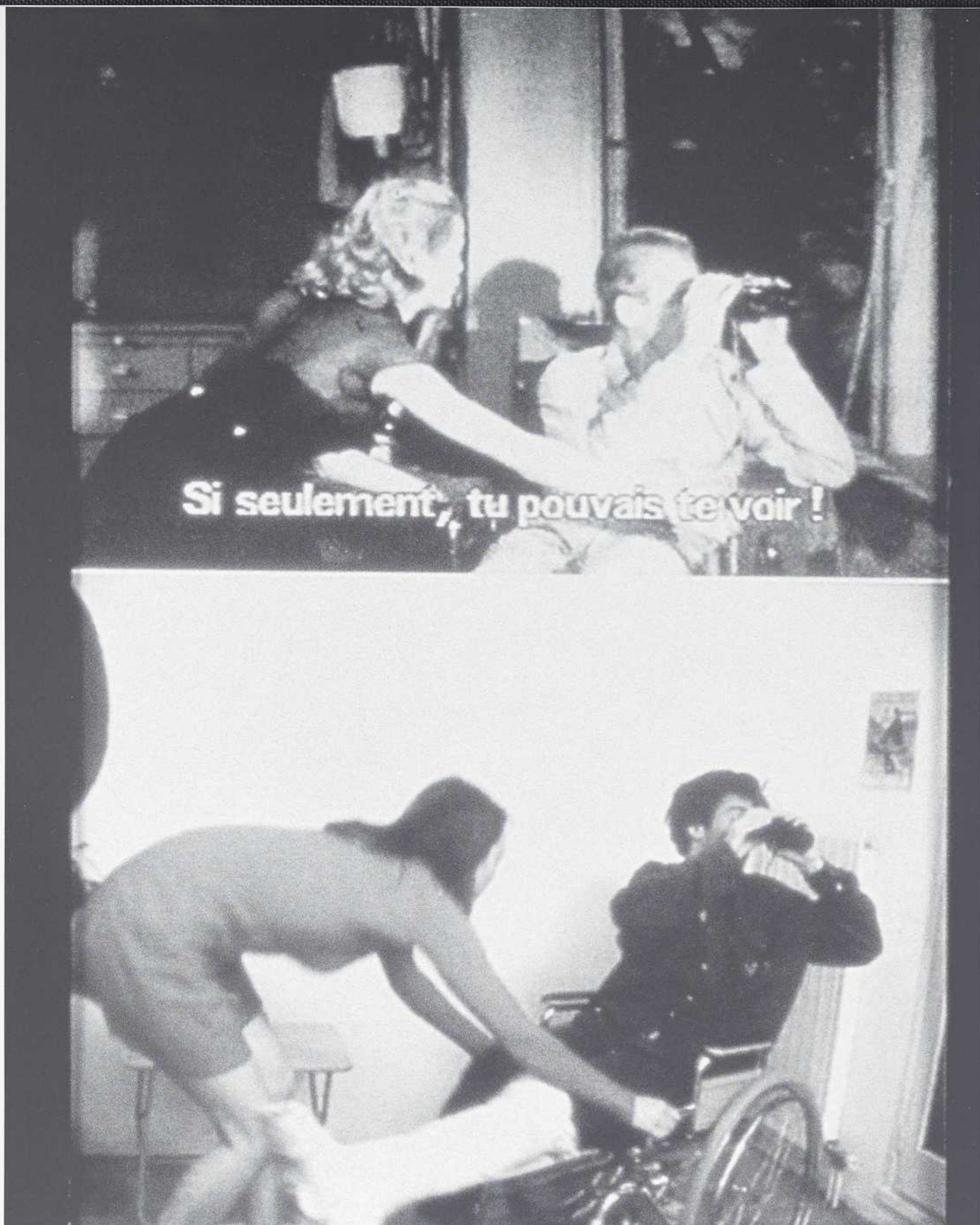
#### CORPS/ARCHITECTURE

Dans le film de Pasolini, du plan de départ au plan final – dans lesquels Toto et Ninetto apparaissent à l'horizon d'une route dont on

ne sait d'où elle vient ni où elle mène –, il y a toujours des corps dans le champ de la caméra. Au fil de leur marche, les deux protagonistes (bientôt rejoints par un corbeau, fils du Doute et de la Conscience) feront des rencontres où ce corps sera tour à tour magnifié (jeune fille apparaissant en ange), humanisé (apprentissage d'un pas de danse), enfanté (accouchement), érotisé (la prostituée)... C'est entre les limites de la représentation du corps sacralisé (l'ange comme force de la grâce innocente) et du corps érotisé (la lune et la prostituée Luna, symbolisant la force naturelle) que se constitue le nouveau langage cinématographique de Pasolini.

Chez Huyghe, comme l'attestent ces mêmes premier et dernier plans, les images d'une architecture désertée tendent à remplacer celles des corps: la route part et aboutit à une résidence périphérique: entre les deux, la caméra se sera attardée sur différents complexes architecturaux à l'abandon (un hôtel inachevé, la «Résidence des squelettes» – un complexe résidentiel laissé à l'état d'ossature en béton – un terrain de football et une piscine désaffectés...).

Au langage métaphorique pasolinien, Huyghe préfère le constat «documentaire», l'archivage de plans où environnement et architecture apparaissent comme des capteurs



REMAKE, 1995, PROJECTION VIDÉO, 100 MIN; PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK & PARIS.

de conflits socio-politiques et d'une communauté introuvable.

L'inachèvement des complexes architecturaux est, d'une part, à mettre à l'actif de particuliers qui, par manque d'argent ou afin de ne pas payer la taxe d'habitation, pratiquent la construction sauvage. Les maisons, construites au jour le jour, apparaissent comme des «structures narratives (...) qui nous racontent des histoires privées»<sup>13</sup>. Elles reflètent une économie parallèle fondée sur le transitoire, où l'intérêt privé est privilégié aux dépens de l'intérêt public. D'autre part, à plus grande échelle, ces complexes architecturaux inachevés et laissés à l'abandon, témoignent d'une corruption généralisée des milieux politiques et industriels, entraînant le non-respect des marchés conclus et un dysfonctionnement interne plus grave puisque l'intérêt public sert des intérêts privés.

Dans les deux cas, ces résidus architecturaux (qui apparaissent déjà dans le film de Pasolini pour souligner le contraste entre industrialisation et sous-développement) dénature le paysage (le décor aurait dit Marc Augé). Avec le temps, ils prennent l'aspect de déchets non convertibles sur lesquels même la nature est impuissante à reprendre le dessus.

#### FABLE POLITIQUE

Dans le film de Pasolini, Toto et Ninetto vivent au jour le jour, sans conscience historique ni conviction politique. Ni le prêche du corbeau idéologue marxiste, ni leur propre expérience, vécue, tantôt en victime, tantôt en bourreau, ne semblent avoir de prise sur eux. Dans une scène significative, assis au milieu de la route, ils assistent à un spectacle de rue que nous ne voyons pas (il

se déroule à la place de la caméra), tandis que nous voyons dans leur dos se profiler la procession pour la mort du dirigeant communiste italien Togliatti.

C'est donc à l'attention du spectateur que Pasolini met en place une série de dispositifs ou d'indices visuels, l'invitant à s'abstraire de l'espace/temps de la fiction pour prendre conscience de la crise du marxisme (à travers l'épisode de saint François invitant ses disciples à prêcher la bonne parole aux oiseaux) et d'une réalité socio-économique inégalitaire (pancartes présentant les noms de pays du tiers-monde, épisode du propriétaire terrien qui défend corps et âme ses biens, appel à la révolution avorté...)

À propos du corbeau (dont on peut dire qu'il est une caricature de ses réflexions politiques), Pasolini dira: «Le corbeau doit être mangé à la fin: telle est l'intention et le plan indérogable de ma fable. Il doit être mangé, parce que de son côté il a terminé son mandat, conclu son devoir, et de la part de ses deux assassins, il doit leur être assimilé», sacrifice ultime de l'intellectuel révolutionnaire au service de la lutte des classes.

Délivré de toute idéologie, le discours politique des *Incivils* (si toutefois discours il y a, Huyghe ayant remplacé le corbeau pasolinien par un âne) vise surtout à pointer la faillite du politique. À l'appel vibrant, et quasi désespéré, à la révolution dans le film de Pasolini – «(...) si les ouvriers ne se décident pas à reprendre en main le drapeau rouge, il n'y aura plus rien à faire – parce qu'ils sont les seuls à pouvoir donner une âme aux produits. De façon à ce que les produits restent humains et donc que le monde soit toujours de l'homme.» – répond, chez Huyghe, l'épisode avec le dénommé Claudio. Seul dans sa camionnette, celui-ci tourne en rond sur la place de l'église déserte, en réclamant dans son porte-voix la destitution du maire corrompu: «On ne peut plus transformer la matière précieuse en tas de fumier.» Non seulement son appel à la révolte ne reçoit aucun écho, mais ses intentions politiques s'avèrent, ici encore, servir ses intérêts particuliers, puisqu'à la fin, à court d'arguments, il nous apprend que la femme du maire est sa maîtresse.

L'épisode du prêche aux oiseaux, version Pierre Huyghe, est plus métaphorique. Peut-être parce qu'il traite là d'un thème récurrent dans son œuvre: comment communiquer avec les autres si ce n'est en apprenant leur langage (apprendre entendant copier et assimiler, c'est-à-dire pratiquer une forme de remake). Et si Huyghe a intercalé, dans cet épisode, la scène du bar (qui est située au début dans le film de Pasolini) c'est bien parce que Ninetto y apprend, auprès d'autres jeunes, un nouveau pas de danse, en

l'expérimentant avec eux. Il s'agit bien, dans les deux cas, de se forger des modèles communs.

Il est intéressant de noter également que, si les hommes communiquent avec les oiseaux en imitant leurs cris et leurs gestes, la réponse des oiseaux est «traduite» en écriture (en l'occurrence les sous-titres): le langage apparaît là dans ses deux formes extrêmes, le gestuel et l'écrit.

## ESPACE/TEMPS FICTIONNEL/RÉEL

Les témoignages de personnes âgées, recueillis sur les lieux du tournage, et qui ponctuent le film, nous transportent dans un passé plus ou moins récent: l'un se plaint de l'insécurité régnant dans une zone résidentielle en construction abandonnée, laissée au libre arbitre d'une population marginalisée; un autre évoque un trajet en bicyclette entre Vérone et Padoue du temps de Mussolini; un couple relate la déportation de leurs concitoyens par les Allemands en novembre 1944; ou encore une vieille femme explique pourquoi elle continue à laver son linge au lavoir... Si le temps est arrêté pour les uns, le présent invivable pour les autres, le futur n'est, en tout cas, jamais évoqué: constat brut de notre humanité incapable de se projeter dans l'avenir.

Vers le milieu du film, par une accélération sur la route déserte, qui lui fait perdre de vue Toto, Ninetto et l'âne, la caméra de Huyghe nous transporte de l'espace urbain à l'espace rural, sur un chemin de montagne, sans trace de civilisation (le bourricot croisé a même repris sa fonction de porteur d'antan).

Est-ce à dire qu'à l'échec de la Modernité, marqué par une déréglementation généralisée (telles qu'en témoignent les constructions non abouties), répond l'aspiration à un âge pré-industriel (dont le retour à la nature, thème rassembleur, est un exemple)? Ou s'agit-il plus simplement d'opposer l'urbanisation à outrance des mégalo-poles et des pays industrialisés au sous-équipement des zones rurales, décalage que l'Italie présente sur son territoire même?

De même que Pasolini préférait puiser ses modèles, non dans le cinéma, mais dans la vie même, quand Pierre Huyghe choisit *Uccellacci e uccellini*, ce n'est pas pour en copier la structure (comme dans le cas de *Remake*), mais comme outil de lecture de la situation socio-économique actuelle. Poursuivant le projet de Pasolini de filmer l'espace urbain en tant que symbole de la faillite de la Modernité, où se côtoient hypertechnicité et barbarie, intérêts privés et communauté d'intérêts, Huyghe fait de l'architecture le symbole d'une communauté perdue. Et ce

n'est pas un hasard si le seul épisode de rassemblement de foule cité apparaît sous la forme d'un extrait sonore d'une retransmission de match de football présentée sur les images d'un terrain déserté. Ainsi, même l'événement sportif, qui aujourd'hui remplace les grand-messes religieuses ou politiques (Pasolini avait, quant à lui, introduit dans son film des images de l'enterrement de Togliatti), pourrait être amené à disparaître.

Pierre Huyghe s'intéresse au remake, au même titre qu'au cinéma et à l'architecture en chantier, en tant que tous trois traduisent des états transitoires et d'expérimentation sur l'espace/temps. Dans cette perspective, l'hommage rendu à Gordon Matta-Clark est particulièrement significatif: en projetant, sur une façade du Quartier de l'Horloge, derrière Beaubourg, *Light Conical Intersect* (1996) – la reprise du film réalisé, en 1975, par Matta-Clark sur ces lieux mêmes, pour documenter son intervention éphémère dans l'un des immeubles alors en cours de démolition –, Huyghe ravive les mémoires du lieu et de l'œuvre, par le biais d'un film qui crée l'événement.

Ainsi, prenant acte de la variabilité – voire de la fluidité – de tout type de systèmes, ses propositions d'«espaces futurs comme autant de lieux possibles pour des scénarios diversifiés, des espaces virtuels, donc polyvalents»<sup>14</sup> n'ont de sens qu'en tant que principe de «réactivation» et leur existence dépend en partie de leur réception comme des diverses formes d'appropriation qu'elles généreront.

## NOTES

1. Analyse de Jean-Pierre Keller à propos des travaux photo de Sherrie Levine et Cindy Sherman: *La Nostalgie des avant-gardes*, Éd. Zoé, Éd. de l'aube, La Tour d'Aigues, 1991, p. 126-127.
2. Pierre Huyghe, *Documents*, été 1996, p. 22.
3. Jean-Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 46.
4. *Ibid.*, p. 5-6.
5. Vidéo-prints cités dans *Documents*, automne-hiver 1996/97.
6. Pierre Huyghe, *op. cit.*, p. 25.
7. Le scénario de *Fenêtre sur cour*, adapté d'un roman, et épuré au point de répondre à la règle des trois unités du théâtre classique, est déjà une forme d'interprétation. Par ailleurs, le dispositif visuel adopte la construction en miroir – notamment dans l'enchaînement entre scènes dialoguées, observées et mimées – pour interroger aussi bien le rapport qu'entretient le cinéma avec le théâtre et avec le muet de ses origines, que l'élaboration d'un film par montage de fragments de scènes enregistrées.
8. Cette question du temps qui passe, revue par l'image vidéo, nous renvoie à l'admirable dispositif *Present*

*Continuous Past* de Dan Graham, si justement analysé par Thierry de Duve dans *Essais datés I. 1974-1986*, Éd. La Différence, Paris, 1987, p. 293-304.

9. Bernard Stiegler, «Le temps du cinéma: du "nouveau monde" à l'"exception culturelle"», *Tekhnema: Journal of Philosophy and Technology*, n° 4, 1998, p. 79. À la différence près qu'Anita Ekberg ne réinterprète pas la scène mais en est spectatrice.
10. Les plans suivants lui fournissent également quantité de signes visuels lui permettant de camper la situation sans le recours à la parole ou l'écrit (thermomètre indiquant 34°C, jambe plâtrée de l'homme endormi, photos d'un accident lors d'un grand prix automobile, appareil-photo cassé et pile de magazines de mode avec en couverture une femme qui s'avérera être la fiancée de l'homme). C'est également quand Jeff, le photographe, est endormi que le spectateur voit le meurtrier accompagné d'une femme: avant tous les personnages du film, il a donc la preuve de sa culpabilité.
11. Cité dans Laura Betti, Sergio Vecchio, *Pier Paolo Pasolini, un cinéma de poésie: une vie future*, Éd. Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini; Ente Autonomo Gestione Cinema, 1987, p. 124.
12. Pierre Huyghe, *op. cit.*, p. 25.
13. Pierre Huyghe, «Notes d'intention», *Exposé*, n° 3, 1998, p. 253.
14. *Ibid.*, p. 253.

Muriel Caron est critique d'art. Elle vit à Paris.

The author comments the work of French artist Pierre Huyghe, focusing on his use of the remake to reveal a reality that has become opaque. Starting from the artist's own description of cinema as a "narrative-making" device, she analyzes his remakes (of Hitchcock and Pasolini films in particular) in terms of how he transforms not only the original's formal components, such as shot length, lighting and acting, but also the cinematographic and political options of the filmmakers. According to the author, Huyghe's interest in the remake resides in how it can potentially translate transient states and the experience of time.

# The Imagined Geographies of Rebecca Belmore

Marilyn Burgess

Idealized differences between Native and non-Native societies in Western culture are articulated through an imaginary separateness between the natural and urban worlds. The prescribed a-historicity of the natural world is reflected in the renderings of the quaint ethnicities of Native people. Dealing in imagined geographies of community, identity and nature, the work of Rebecca Belmore interrogates usual configurations of location, unmasking imagined relationships to nature and filling the abstractions of identity politics with heartfelt renderings of everyday life. She makes us think about how land is represented, exploring its mythic function in the circulation of colonial conceits. Belmore challenges these ways of thinking by returning both nature and Native people to their historical materiality and culture.

Water, earth and sky are the principal images she mobilizes to effect her disturbance of these dualities in her elegant, massive installations. Highly formal works such as *Temple*, *New Wilderness* and *Wana-na-wang-ong*

invite us to consider the degrees of distance or proximity to nature through paradoxical riddles and conundrums. The artist offers no easy answers to global ecological crises, but she creates spaces to consider local constructions of the natural.

## WATER

A gigantic inclined plane stands covered in plastic milk bags filled with water taken from Lake Ontario. At its foot a functioning drinking fountain promises fresh water, while at its head a longish staircase leads to a small platform fitted with a very small telescope. Looking through it, the viewer can see the great rolling waves of the lake, up close.

*Temple* (1996) brings us face to face with the utter simplicity of water, its being-there-ness and its intrinsic necessity. To do so it uses the closest available water source, so densely polluted it must be treated at the facility down the road from the gallery before it can be consumed.



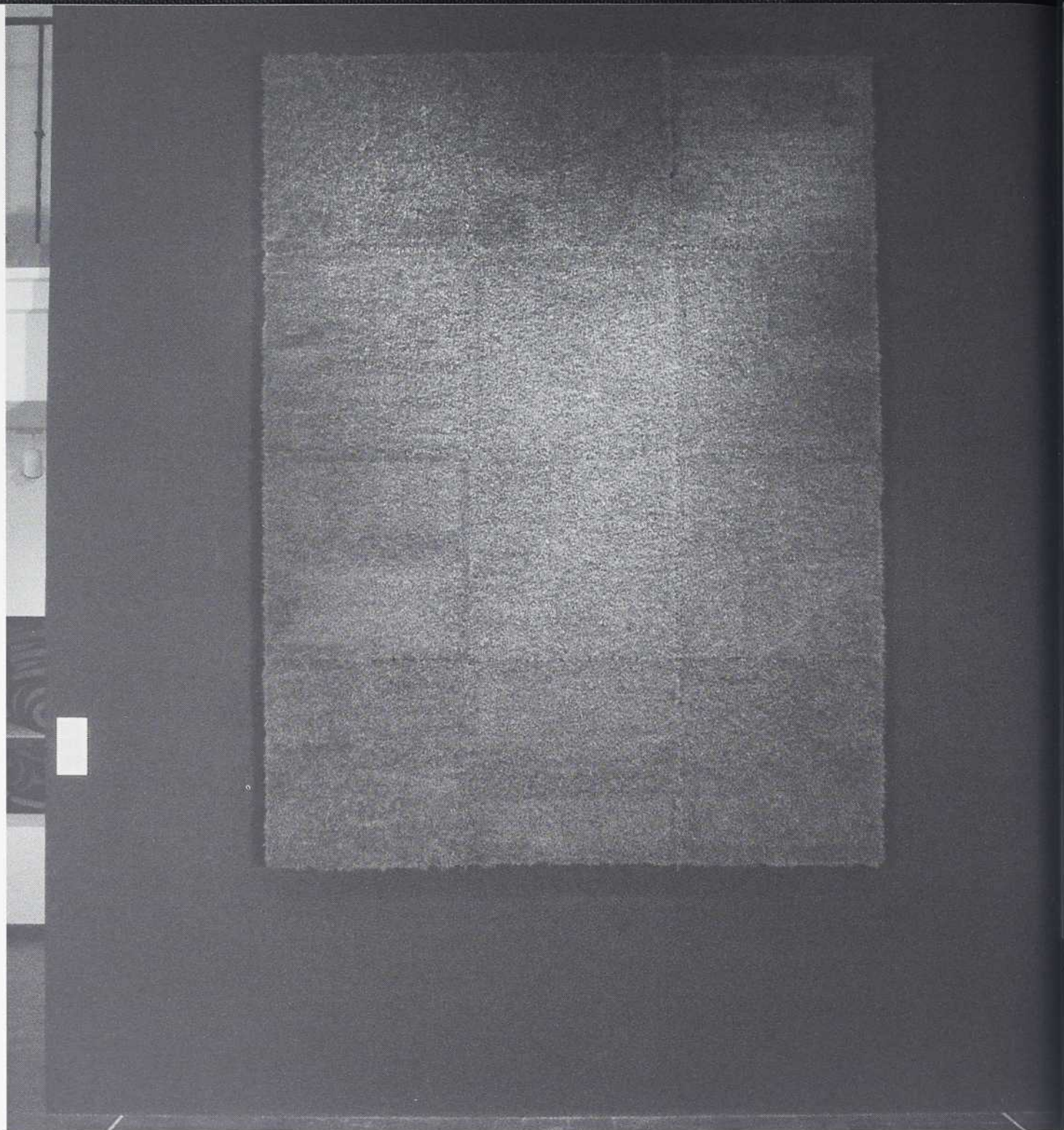
The space prescribes certain movements: apprehending the tons of water glistening on the central form, walking up the staircase, staring through the telescope, perhaps even drinking from the fountain. In the time it takes to travel this aleatory route, an interval is created for contemplating one's own relationship to water and specifically to the huge body of it bounding Toronto. Ironically, many people who witness the lake through the telescope think they are looking at video footage. Even in such proximity (the Power Plant, where I saw the work, is situated on the shore of the lake), many viewers cannot recognize the lake outside the window through the telescope's simple mediation, which brings the lake closer still.

Inside the gallery, the shimmering colossal wave of iridescent putrefaction brings into gross visibility the changes wrought on the lake by industrialization and urbanization. Green, purple and reddish-brown, the parceling of the lake into plastic bags reveals its illness. With the power to shape and reshape the shoreline, the great body of water is paradoxically fragile, vulnerable to our wastefulness and dying because of it. Having created this monument to the body's own need for water Belmore asks, "How do we relate to our natural environment? How removed are we from acknowledging that we are part of nature? How great is that distance?"<sup>1</sup>

Belmore's open-ended renderings of landscapes, maps and journeys resist any simple closures. Instead, her installations investigate the very act of representing location. *Imposition* (1995), *Paradise* (1998), *Wana-na-wang-ong* (1993) and *Us. With a Landscape* (1997) present different configurations of water, earth and sky coupled with Anishinabe words, pictures of Anishinabe women, or, as in *Paradise*, the ironic memory of other Native people. By combining her own language and friends with her lexicon of fundamental elements, she replaces the values of land ownership and resource exploitation, which are at the heart of Western traditions of drawing and charting the land, with the values of community and local experience.

## EARTH

If the telescope in *Temple* is one instrument mediating the experience of the natural environment, the Western landscape tradition is another. *Wana-na-wang-ong* began with a reflection on the Group of Seven's portrayals of the great Canadian shield. Referencing the familiar shape of a painting, Belmore's "landscape" is comprised of two vertically hung rectangular panels. "*Wana-na-wang-ong*" means a dip or curve in the earth. In Belmore's interpretive turn on the Anishinabe



A BLANKET FOR "SARAH," 1994, INSTALLATION VIEW.

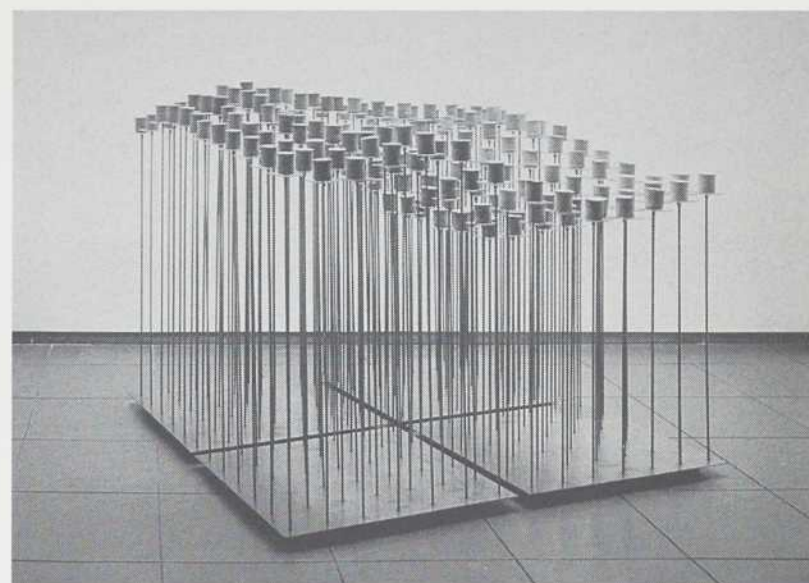
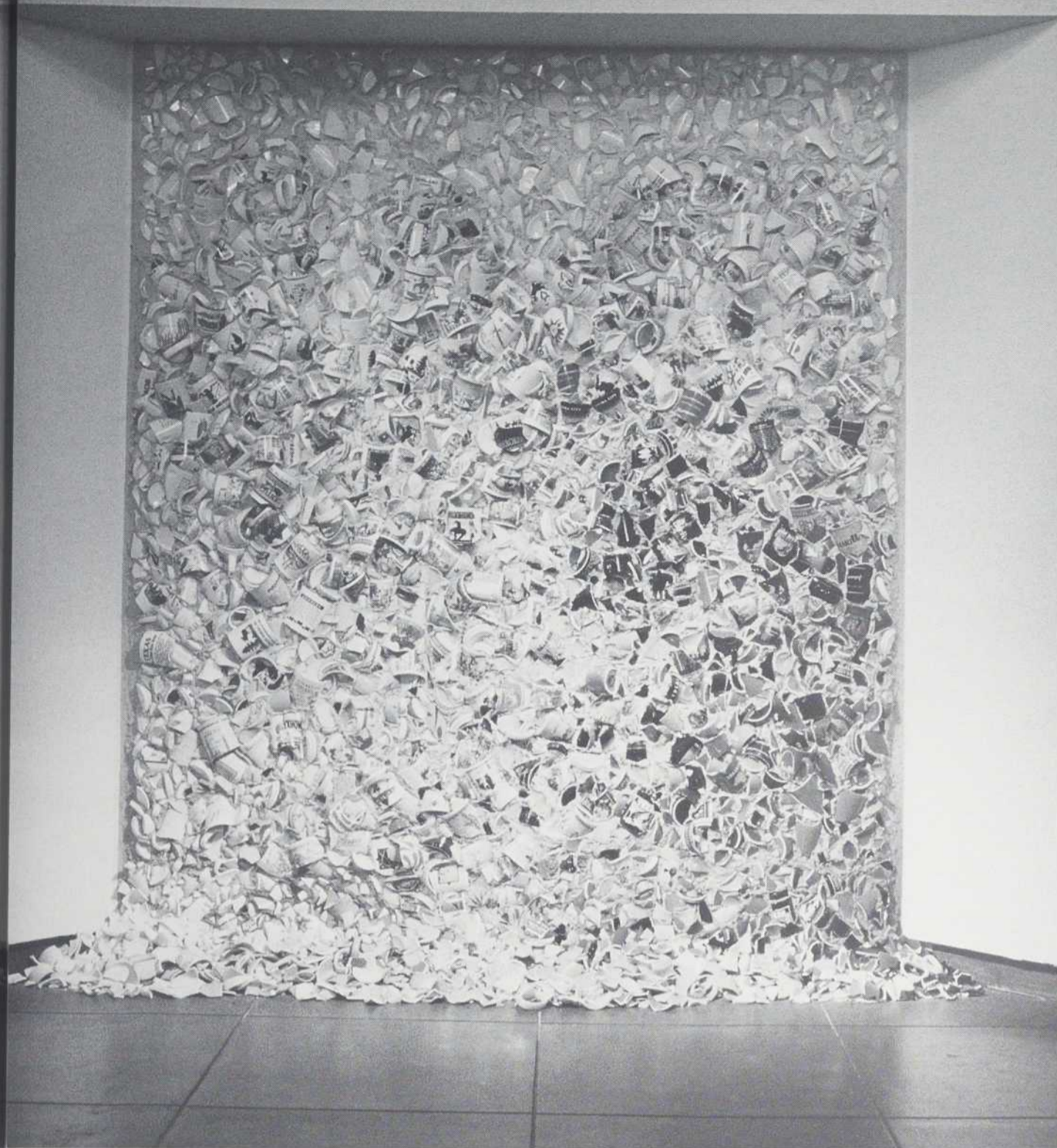
word, the panels too are curved, swelling slightly. Each is made of rich fragrant moss and slick lichen, bound together from behind in a rippling network of sinewy roots. From the front each panel looks like a slice of the forest floor. From the back it is as if the underside of the earth itself has been suspended and exposed. Like many of her installations, *Wana-na-wang-ong* has a visceral quality. Through sight, smell, even taste, your body is engaged at once.

Lee Ann Martin states that the meanings of the word "*wana-na-wang-ong*" refer to the features of Northern Ontario where the Anishinabe live.<sup>2</sup> As well as something curved, it refers to sand and to something beautiful. The installation continues in a separate space where a sharply defined beach laid delicately on the cement floor echoes the convexity of the panels. A clay bowl is set precisely before it and filled with cedar chips. The mirroring of curves conjures the land traveled by Anishinabe. The elegant simplicity of the forms speaks to more universal questions of geography and its representation. With a quiet and sure hand, Belmore creates a different kind of landscape, using the poetic

interpretations extractable from a word so rich in associations.<sup>3</sup>

*Wana-na-wang-ong* is the literalization of a word and more, for to be viable a language must be living, and its words must be open to new significations. The installation opens up the possibility of other meanings for the word as it crystallizes memories of days spent in the woods gathering icy moss and lichen, fingers frozen, on the Canadian Shield.<sup>4</sup> Hot cedar tea is served at the gallery, perhaps in remembrance of the evening ritual of tea during the same period of preparation for the installation.

Although manifestly about the land, *Wana-na-wang-ong* is also about language. The nominal power of our conventions of landscape, together with Canada's racist practices of assimilation, have all but obliterated the living Anishinabe way of inhabiting and speaking about the land for Belmore and others of her generation. "To live in your own country but not be able to speak your language," is unacceptable yet it is the condition that many Native people live in.<sup>5</sup> Belmore's installation puts a set of images to an Anishinabe word, inviting its usage and



LEFT AND ABOVE: NEW WILDERNESS, 1995, INSTALLATION VIEWS.

with that restoring a history, a sense of place and perhaps even a shared identity.

Up-ending the usual lay of the land, in the gallery *Wana-na-wang-ong* is literally uprooted, destabilized, like Belmore's relation to the Anishinabe language. The multiplicity of the word itself and the disorienting representation of the land speak to the uncertainties, the complications which arise immediately one tries to illustrate a word which means home, the place where one comes from. For home, the artist remarks, can be "a place where the history is gone."<sup>6</sup>

It is in the battle for land that non-Natives are confronted by Native people in their immediate historical contingency. Tracing the more sensational political contours of location, several of Belmore's works address the consequences of these unresolved battles over land. Non-Natives continue to encroach on First Nations' traditional territories. The struggle to preserve clearly defined borders is real and erupts at times in univocal rhetorics of identity and land rights on both sides of the issue. Wielding a large knife and hacking frantically at a tree limb, Belmore has remembered Dudley George, who died at

the hands of police while protesting against logging initiatives at Ipperwash Provincial Park in 1995, in her performance *For Dudley* (1997).

Just as full of feeling is the installation *a blanket for "sarab"* (1994) which remembers a woman who froze to death at Sioux Lookout. First shown at the Heard Museum, *a blanket for "sarab"* is comprised of twelve panels, each made of thousands of pine needles pushed through wire mesh stretched onto a steel frame. Suspended like tightly fitting carpet tiles hung together on the wall, the panels form an immense and solid field of red and gold needles. The blazing hues of the piece eloquently evoke the land, its seasons, and the season of death in the life of a woman. Insisting on the one-ness of land and life, Belmore uses one to represent the other. The pine needles are themselves dying, drying and crumbling, gradually exposing the work's own "life" – its construction – as well as its eventual return to dust. The warm palette of this piece seems to offer solace. However, *a blanket for "sarab"* is also prickly to the touch and recalls the dead woman's vulnerable flesh, giving a critical edge to the meaning of

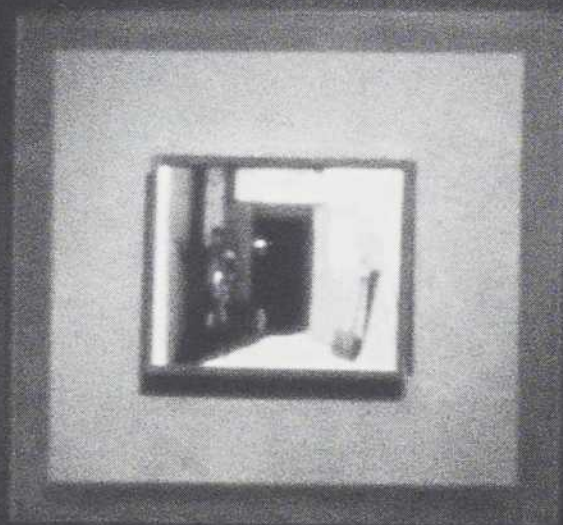
a blanket. Calling forth pine needles strewn on the forest floor, *a blanket for "sarab"* suggests both the comfort of a place to sleep as well as the razor sharp pain of freezing. It is a memorial to a woman forgotten, alone on a cold winter's night.

It is in the details, in the ordinary elements of everyday life made strange that Belmore's work makes visible her Anishinabe values, her grandmother's language and her interest in representing the land. Her installations constitute reverences marked by small gestures: drinking tea, collecting moss and lichen, or poking pine needles through tiny holes. Extremely labour intensive to produce (over 800,000 pine needles were used), *a blanket for "sarab"* required the steady assistance of long-time collaborators sister Florene Belmore and Michael Beynon, together with the further help of a flurry of ad hoc volunteers. Such processes of reiteration are forgers of identity and Belmore's work traces its trajectory like a vector moving through a latticework of possibilities.

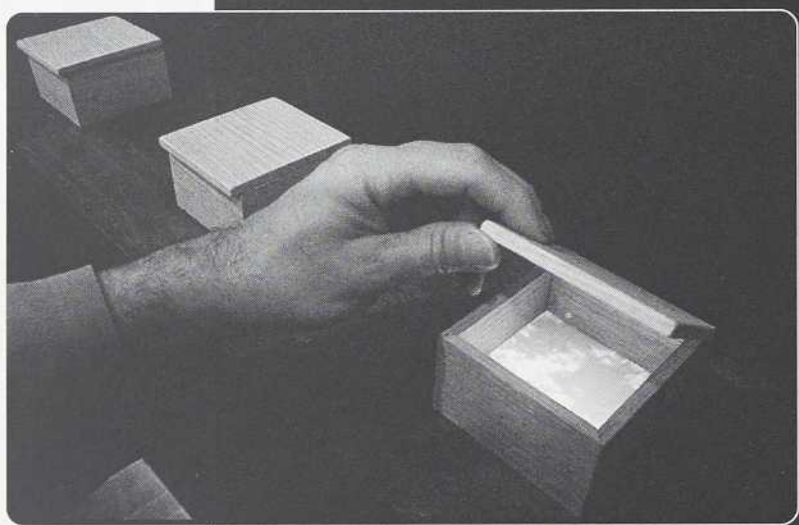
## SKY

Not limited to Native themes, but, as she says, "interested in what makes us human," Belmore's other memorial is to the victims of the Oklahoma City bombing, presented at "Site Santa Fe." On the way to the southwestern city, Belmore drove through thirteen states, collecting soil samples from each. She also collected tea cups decorated with state flowers, animals and kitsch, both Native and cowboy. The diary of a journey, *New Wilderness* (1995) connotes a territory signified by both the commercial exchange of souvenirs and the careful collection of dirt at each stopping place, to mark the victims of the bombing.

Made of varying textures and colours, the one hundred sixty-eight soil samples, equal to the number of victims, were hardened and baked into the cups, then removed and perched atop glass disks balancing on thin steel rods. Placed side-by-side at different



US. WITH A  
LANDSCAPE,  
1997,  
INSTALLATION  
VIEW AND  
DETAIL.





heights, the cups create an undulating plane. Positioned under a skylight like a stand of trees, they reach upward to the light above. Belmore's installation transforms the heaviness of each individual death into a weightless remembrance of baked earth floating ethereally.

*New Wilderness* also points to the specificity of place and the traditional cultures of the area. If the first part of the installation uses some of the techniques of southwestern First Nations adobe construction, the second part recalls the tile mosaics of the region. In a doorway jammed up with clay, each cup is smashed and set into the earthen wall, in a twinkling downward cascade. Individual placenames and their mythologies are here folded into the whole, like drops of water in a fall.

One gets the sense from this that borders are places to be crossed. Belongingness and the lines we draw around it are shifting all the time. A Native woman successful in the contemporary world of art, Rebecca Belmore has been referred to as one who "walks in two worlds."<sup>7</sup> She laughs at this. "I walk in one world," she says. *New Wilderness* is about shared realities: driving down the highway, drinking tea, dime-store souvenirs and even death by violence.

It has often been said of Rebecca Belmore that her installations "give voice" to Native women, making them "visible" to non-Native audiences. Usually involving family members, or members from her community in and around Thunder Bay, Belmore takes pictures and records voices. In works like, *Mawu-che-bitowin: A Gathering of People for Any Purpose* (1992), *Awasinake: On the Other Side* (1997) and *Us. With a Landscape*, she literalizes the act of making the women around her, in her family and community visible. *Nah-doe-tab-moe-win: An Object That You Listen To* (1990) is a series of portrait boxes set to soundtracks creating a soundscape of favourite objects and everyday concerns. In *Mawu-che-bitowin: A Gathering of People for Any Purpose*, a viewer can sit in a circle of chairs and listen to a woman speaking on a headset. The other women of the circle of conversation are personified by their own chairs, set on a patch of kitchen linoleum, headsets waiting. The earlier bookwork *Do You Speak Indian?* (1989),<sup>8</sup> traces the generational loss of the Anishinabe language from great-grandmother down to the artist, and with it the history of cultural dislocation and alienation gradually affecting the women of her family. By combining each picture (drawing or photograph) of one of her female relatives with a short description of which languages she speaks, the work shows the in-

ability of some generations to communicate with others. *Us. With a Landscape* twins this strategy of using recorded voices and pictures to the larger question of location.

In 1996, the Swiss Institute in New York City commissioned *Us. With a Landscape* for its invitational exhibition "Red River Crossings." Ten Native American artists were asked to respond to the paintings of Peter Rindisbacher (a Swiss-born artist who painted the Sioux, Chippewa and Assiniboin at the Red River colony – present day Winnipeg – in the early nineteenth century). Belmore's response was intimate, questioning the possibility of knowing anyone via a picture. She hung snapshot sized photographs of five women, her relatives, in elaborate frames on a wall of deep blue. On a shelf below the pictures were three boxes which held pictures of water, land and sky.

With typical economy Belmore once again maps a space in which Anishinabe women are introduced alongside the traditional elements of landscape. The single word "us" conjures the intimacy of family, the belongingness of community. (When so many anonymous pictures of relatives are lost in "public" archives, the family photo is political.) Refusing the ethnographic tradition of portraiture, the work draws a line in the sand. How you interpret it depends on who you are.

In *Awasinake: On the Other Side*, Belmore forgoes family to reach across borders, and in so doing, engages with a number of powerful contradictions. The repeated image of a woman from Oaxaca encircles a marquee like a giant filmstrip. As Belmore explains, "The image of a woman sitting upright is placed sideways. She neither solicits nor confronts the viewer's gaze. She is simply moving through space." Thus transposed, the Oaxaca model disturbs the relations of looking which produce images of women as bodies offered for pleasure in the lustful fantasies of cinema. Disrupting the nominal function of the marquee the woman in the photo simply passes by – neither squaw nor princess, neither Mexican nor Indian.

*Awasinake* raises again the issue of borders: the border between Belmore and her model and the border they share as Native women. No collectivity is monolithic. Differences exist within shared identity categories. Belmore and her model, an indigenous woman from Oaxaca whom she met while wandering the streets of Tijuana, are two Native women, each living in ongoing colonial conditions. One is Anishinabe, the other simply "Mexican." The first has the power to pay the second to pose. The difference between them is structured by class (upheld by the art world); what they share is the everyday experience of difference in non-Native society. Like the woman whose emancipation depends

on a maid, a baby-sitter and a network of other women, relatives or not, so Belmore's escape, as a woman, as a Native woman, from the fix of the movie screen is orchestrated by using a stand-in. *Awasinake: On the Other Side* brings the divisions between Native women poignantly to the fore.

Unlike the cool tone of her installations, many of Belmore's performances blur the line between art, entertainment and activism. She joined the Lubicon boycott of the exhibition "The Spirit Sings" held at the Glenbow Museum during the 1988 Winter Olympics, displaying herself as *Exhibit #671B* (1988) (a number jokingly associated with a cheap wine reputedly popular with the local population) outside the Thunder Bay Art Gallery. The Lubicon, long awaiting a resolution of their land claim, were angered that Shell Oil, the official sponsor of the exhibition, was drilling on the disputed land. This was all the more problematic as the exhibition itself was comprised of ceremonial and religious artifacts obtained through the colonial plunder of First Nations. Although by her own admission not a political artist, Belmore does at times deliberately use her art for political purposes. Guided by her grandmother's question, "Is it good for the people?" she produces her own successful brand of community activism.

Thinking again about land and First Nations' rights to it, Belmore's work took an explicit turn to the earth in a performance entitled *Ayumee-aawach Oomama-mowan: Speaking to Their Mother*. In 1992, assisted by the Banff Centre for the Arts, Belmore built an exquisitely crafted wood megaphone, seven feet long and six feet wide at the mouth, at once sculpture, performance prop and agent of community healing. As First Nations throughout North America battled with an unfairly stacked political process, the artist invited thirteen spiritual and political leaders to address the earth directly. The original performance took place in the mountain wilderness near Banff, Alberta, and later traveled to ten communities across Canada, including the steps of Parliament Hill, Louis Riel's monument in Winnipeg and the shores of Lake Superior near Belmore's home. Collaborating with local organizers, Belmore's megaphone project resulted in an ongoing performance with community meaning.

Belmore's work is emphatically specific in its cultural and historical contingencies, grounded as it is in the everyday lives of herself and those around her. Not limited to any particular medium, she moves easily between displaying her body as "artifact" and using it to explode the myths and stereotypes surrounding Native women. In the guise of her performance persona, the High

Tech Teepee Trauma Mama, she pays homage to the ordinary lives and extraordinary deaths of those around her in stories, music and the loose drama of performance art.

Native people and the political stakes of their everyday lives are at the centre of these performances. "It's because of who I am," says Belmore. "I make performances about people I know, people around me. They become a part of me." At the same time, she rightly resents being reduced to a "Native" artist, as if somehow her work emanated naturally, or worse, essentially from her racial identity. Mohawk photographer Jeffrey Thomas poignantly underscores the unreality of such projections. In speaking of a photograph of his grandmother as a baby sitting in her mother's lap, he says, "When I look at this photograph, I see my family, my history. It's not about Indianness and all those other issues we've been talking about. It's just about me and where I come from."<sup>9</sup>

Storytelling is key to her performance work and Belmore's stories are based on personal experience. "I'm interested in what we feel. As human beings this is what we go through. Then I forget about it, let it go." Her performances are not rehearsed and rarely documented. What ties them all together and gives them their dramatic appeal is the electrifying passion and humour of the High Tech Teepee Trauma Mama.

To the same extent that her installations resist any simple reduction to "Native art," Belmore's performances deliberately engage the stereotypes of Indianness. The High Tech Teepee Trauma Mama, a sort of post-modern crazed "warrior maiden," has shaken to her very bones the enduring image of the passive Indian princess. The Trauma Mama is a rebel smashing the mold of dominant representations of First Nations women. She is loud and fighting mad, but she is also a trickster, seducing her audience with play. She embodies all the stereotypes of the "woman-native-other" and she rages.<sup>10</sup> She may sing or dance, sometimes literally wearing the image of the princess on her back, like a burden. (In *Ihkwewak Kaayamihat II: Means Women Who Are Speaking* (1989), Belmore wore a straightjacket covered by a pastel painting of an Indian princess.) The Trauma Mama is hip in an urban kind of way: articulate, powerful and as seductive as a pop star. Raising her fists against injustice, singing at the top of her voice, telling stories, joking and dancing, the High Tech Teepee Trauma Mama is extreme and she knows it. She smiles, she laughs, she accuses, she refuses.

Enacting the postcolonial hybridity exacted of the First Nations, the Trauma Mama dresses in costumes that mix up the signifiers of dominant and colonized cul-



AWASINAKE: ON THE OTHER SIDE, 1997, INSTALLATION VIEW.  
AYUMEE-AAWACH OOMAMA-MOWAN: SPEAKING TO THEIR MOTHER, 1991/2, INSTALLATION VIEW.

tures. Like James Luna's inner city "shaman," she uses humour and irony to parody the daily performances of "Indianness" expected and exacted of First Nations women by non-Native society.

Standing on a tree stump in *Road Trip West: 7 Concession Stands* (1992), Belmore tells a story of dressing as an "Indian" in order to win favours from passing tourists when she was a child. Today Belmore wears the identity of the Indian woman like a costume, revealing the artifice behind bodily inscriptions of race and gender. Braids, "war paint" and beautifully crafted dresses allow

her to inhabit and disrupt the signifiers of Indianness through parodic play. Wearing the cloth of non-Native fantasy, she signals the daily performativity of Indian female identity and makes the masquerade of Indianness speak its truth.

*Rising to the Occasion* (1987) is one such dress originally designed for a street performance called *Twelve Angry Crinolines*, intended to coincide with the visit of the Duke and Duchess of York to Thunder Bay. Belmore's dress is a satin ball gown with crinoline and purple and white velvet. Its bustier is accented by two china saucers and more

china – *i.e.*, royal memorabilia – is stuck to the maze of branches making up her “beaver dam” dance bustle jutting out the back. Reaching from her headband, two long black braids point towards the sky. Thrown upward, the braids literally turn the image of the Indian Princess on its head, disturbing its simultaneous construction of Indian exoticism and white beauty,<sup>11</sup> and speaking the outrage of the Native woman made to embody this multiple colonization.

There are other memorable examples from the High Tech Teepee Trauma Mama’s arsenal. Along with *Rising to the Occasion*, Belmore has performed in a “horse dress” which sticks out either hip and is worn “sidesaddle,” as well as an “electric power dress,” a red satin ball gown with seventeen functional electrical outlets sown into the skirt.

Belmore’s raging, funny and cathartic art performances (called simply “entertainment” when she is performing for Native audiences) do the important work of naming and reclaiming the complex articulations of difference inscribed on the bodies of First Nations women. The Trauma Mama isn’t quaint. She doesn’t weave baskets. She wears an electric power dress, sings in a rock band and travels around the world making installations, telling stories.

As the Trauma Mama, Belmore’s body is articulated as trouble by the personas she adopts just as her various guises foreground the layers of otherness inscribed on this same body. Against the fantasies that non-Natives have heaped on Native people, she creates a “hybrid” space out of which can emerge the presence of an Anishinabe woman, articulating a politics of female identity that does not harken to a unified or pure origin, but rather insists on a complex articulation at the crossroads of colonialist non-Native and Anishinabe culture.

Taken together, Belmore’s performances, monuments and memorials reveal the political stakes when nature and culture are split between imaginary constructions of Native and non-Native. By bringing the outdoors inside the gallery walls, shimmering contaminated water from Lake Ontario, fiery coloured pine needles or fragrant cedar from home, Belmore bluntly returns water, earth and sky to their historicity and cultural specificity. Her works refer to nature, but always in a context of culture. Cedar is drunk as tea, the water of lake Ontario sprays through a drinking fountain, pine needles are “hooked” into a rug. There is no separate “nature” in Belmore’s oeuvre, and culture is not either reduced to any a-historical ethnicity. “I can’t remember when I first realized that I was an Indian,” wrote the Trauma Mama in *Five Sisters*, “or how it was that I became a cow-

boy.”<sup>12</sup> The divisions between Natives and non-Natives are at once real and political, and unreal – discursive chimera enabling the continued circulation of elaborate colonial mytho-geographies.

#### NOTES

1. Rebecca Belmore in conversation with the author. Other uncited quotes from the artist are from this source.
2. Lee Ann Martin, “The Language of Place,” in *Wana-na-wang-ong*, Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1994.
3. Charlotte Townsend-Gault, “Rebecca Belmore,” *Parachute* #74, April, May, June, 1994, pp. 41-42.
4. Florene Belmore describes this process in a prose poem published in Martin, *op. cit.*
5. Mohawk photographer Jeffrey Thomas, speaking in a film by Ali Kazimi, *Shooting Indians*, 1997.
6. Rebecca Belmore, in *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*, Bruce Ferguson, ed., Santa Fe: Site Santa Fe, 1995.
7. Mason Riddle, “Rebecca Belmore,” *High Performance* #60, Winter 1992. To be fair, this term was in vogue at the time Riddle wrote her article.
8. Rebecca Belmore, “Do You Speak Indian?,” in *Locations: Feminism, Art, Racism, Region*, an artists’ bookwork published by the Women’s Art Resource Centre as an insert in *Parallelogramme*, Spring 1989.
9. Thomas, *op. cit.*
10. Trinh T. Minh-ha, *Woman Native Other: Writing Post-coloniality and Feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
11. Gail Guthrie Valaskakis has shown that the vast majority of popular representations of Indian Princesses feature white women as their models. See her “Sacajawea and Her Sisters: Images and Indians,” in *Indian Princesses and Cowgirls: Stereotypes from the Frontier*, Marilyn Burgess and Gail Guthrie Valaskakis, eds., Montréal: Oboro, 1992, pp. 11-40.
12. *Five Sisters*, a bookwork by Belmore in *ibid.*

Marilyn Burgess is a writer and curator living in Montréal.

Luttant contre le stéréotype d’un paysage situé hors de l’histoire et celui de l’ethnicité bizarre des peuples autochtones, l’art de Rebecca Belmore questionne les configurations habituelles du lieu et de l’identité. Ayant recours à l’installation, la performance et la photographie, elle confronte la division imaginaire entre les mondes naturel et urbain, ainsi que les différences idéalisées qui existeraient entre sociétés autochtone et non autochtone. L’auteure avance que les divisions entre autochtones et non autochtones sont à la fois réelles, politiques, et irréelles – ce sont des constructions mythiques qui continuent à véhiculer des préceptes coloniaux.



WILLIE DOHERTY, 30 JANUARY 1972, 1993, 1999  
INSTALLATION AUDIOVISUELLE: PHOTO:  
MATT'S GALLERY LONDON.

# L'image-événement

## Représentations de la terreur *dans l'œuvre de* Willie Doherty *et de* Gerhard Richter

—  
Vincent Lavoie

L'histoire de l'art comparative ne saurait trouver cas d'espèce plus probant dans le rapprochement de *30 January 1972* (1993) de Willie Doherty et de *18. Oktober 1977* (*Obsèques*) (1988) de Gerhard Richter, tant les intitulés (un événement de l'histoire politique contemporaine), l'iconographie (une foule) ou le thème (le terrorisme) semblent parfaitement coïncider. Mais par-delà toutes ces correspondances, une question commune : comment représenter l'histoire, sachant que la modernité artistique a renoncé à cette entreprise et que les médias – essentiellement le photojournalisme et la presse électronique – se sont arrogés le monopole du genre ? Le 30 janvier 1972, c'est «Bloody Sunday»,

l'un des épisodes les plus dramatiques de l'histoire des «Troubles» en Irlande du Nord où treize catholiques sont abattus par l'armée britannique lors d'une marche nationaliste à Derry<sup>1</sup>. Le 18 octobre 1977, c'est le «suicide collectif» de trois membres (Andreas Baader, Jan-Carl Raspe et Gudrun Ensslin) du groupe d'extrême-gauche «Fraction Armée Rouge» (RAF) tous incarcérés à la prison de Stammheim (Allemagne de l'Ouest)<sup>2</sup>. Deux événements que les médias de masse, obnubilés par les scoops et les informations «chaudes», se sont empressés d'inscrire au palmarès des actualités. Car plus que l'histoire, ce sont les actualités historiques qui mobilisent l'attention des médias comme si le traitement de



GERHARD RICHTER, *BEERDIGUNG* (*OBSEQUES*), 1988, HUILE SUR TOILE, 200 X 320 CM; PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.

l'événement en direct (ou en léger différé) attestait d'une histoire en devenir. D'où la propension de la presse écrite et électronique à réduire toutes formes d'écart entre les faits et leur représentation. La célèbre phrase du photographe de guerre Robert Capa – «Si vos photographies ne sont pas réussies, c'est que vous n'êtes pas assez près» – est emblématique de cet impératif catégorique de la proximité auquel les «témoins» de l'événement sont sommés de se conformer. Une proximité spatiale assortie d'une proximité temporelle assurée par de nouvelles techniques de transmission de l'information visuelle toujours plus promptes à nimer l'événement des attributs de la simultanéité.

Qu'il se soit écoulé plus de dix ans, voire même vingt, entre la mort des membres de la RFA, le massacre de «Bloody Sunday», et leur «monumentalisation» artistique, traduit un tout autre rapport aux événements. Ce n'est plus une actualité historique «chaude» que les œuvres de Richter et Doherty représentent, mais une histoire «refroidie». Une histoire comme assassinée par les médias de masse, et que les artistes s'emploient à exhumer et à mettre au jour dans une perspective commémorative. Mais outre la possibilité de représenter l'histoire selon de nouvelles modalités, ce que ces œuvres remettent à l'ordre du jour, c'est la réhabilitation des «grands récits» – utopies révolutionnaires, responsabilités morales des états, pertinence socioculturelle de l'art – comme contenus de représentation. C'est tout le problème de la transcendance de l'art, de son asservissement à une cause supérieure, de l'art politique considéré comme «art appliqué» qui est ici posé<sup>3</sup>.

## L'IMAGE ENDEUILLÉE

Au fondement même du cycle *18. Oktober 1977* une impossibilité, celle de la peinture à représenter les événements, à leur donner un sens, à s'acquitter de cette tâche historique consistant à représenter l'histoire. Or ce doute quant à la capacité de la peinture à transfigurer la réalité historique, c'est la photographie qui l'introduit, et ce, dans la genèse matérielle et conceptuelle de cette œuvre en quelque sorte endeuillée par la perte d'un rapport direct aux événements, l'arrestation, la mort et les obsèques des membres de la RFA. La photographie, et plus particulièrement les images des événements réalisées par la presse et les autorités policières, constitue en effet la source iconographique de *18. Oktober 1977*, une série de quinze photo-peintures obtenues en copiant minutieusement à l'huile un cliché projeté sur une toile. À l'origine donc de chacune des œuvres composant le cycle, une photographie que le peintre recouvre d'une couche

de peinture monochrome. Le résultat obtenu est pictural dans sa forme mais photographique quant à son contenu de représentation. Si bien qu'entre la peinture et les événements auxquels il est fait référence, se trouve la photographie, non pas en tant que matériau, mais en tant que représentation de l'événement. L'œuvre de Richter peut à ce titre s'inscrire dans le cadre des pratiques qui, depuis le Pop art, ont recours au médium photographique afin de «réintroduire» du réel dans l'art actuel. C'est au début des années 1960 que Richter réalise ses premières photo-peintures. Les sources visuelles qu'il utilise alors proviennent essentiellement du photojournalisme, du photoreportage et de la photographie amateur. L'iconographie choisie est souvent morbide, comme en témoigne *Le Peloton d'exécution* (1962) ou encore la série des «Huit étudiantes infirmières» (1966) assassinées. C'est à la même époque que Richter, toujours dans la perspective d'une exploration des signifiants iconiques de la photographie, envisage de réaliser une exposition reposant sur la confrontation d'images pornographiques et de représentations des camps de la mort<sup>4</sup>. L'imagerie funeste des premiers travaux de Richter a suscité quelques comparaisons avec la série «Death and Disaster» d'Andy Warhol. Accidents de voiture, empoisonnements, suicides, émeutes raciales, exécution capitale, destruction nucléaire, tels sont thèmes de cette série, gigantesque tabloïd à sensations<sup>5</sup>. En 1962, le marchand Henry Geldzahler invite Warhol à abandonner les représentations de boîtes de soupe et de bouteilles de Coca au profit d'une iconographie de la mort et de la catastrophe. «It's time for death», telle est l'injonction de Geldzahler à l'origine semble-t-il de *129 Die in Jet* (1962)<sup>6</sup>, une acrylique reproduisant la première page du *New York Mirror* consacrée à une catastrophe aérienne. Que ce crash d'avion ait endeuillé le monde de l'art en tuant des amis et mécènes du High Museum of Art d'Atlanta aura certainement inspiré Warhol pour qui «art de la violence» et «violence de l'art» constituent désormais les termes d'une nouvelle dialectique. Dans l'art de Warhol, la violence est machinique, technique, industrielle, sérielle. Est-il alors surprenant que la série «Death and Disaster» coïncide avec l'utilisation des premiers écrans de sérigraphie obtenus par des procédés photomécaniques, lesquelles consacrent la «mort de l'auteur» tant recherchée par Warhol? Mais, comme le souligne Benjamin Buchloh, l'iconographie de la mort que Richter et Warhol élaborent au début des années 1960 ne saurait recouvrir un registre de préoccupations analogues. Car si les victimes de Warhol sont pour la plupart anonymes, celles de Richter sont en revanche des agents ac-

tifs de l'histoire politique contemporaine. C'est ainsi que, dans l'œuvre de l'artiste allemand, l'expérience de la mort n'affirme pas l'amnésie collective, mais procède d'un acte consistant «à rappeler et à comprendre l'expérience personnelle dans sa relation avec l'histoire»<sup>7</sup>.

Or l'expérience à laquelle *18. Oktober 1977* nous convie est celle d'un désenchantement quant à la capacité de l'art de réparer symboliquement l'histoire. Ce n'est pas que l'œuvre de Richter achoppe dans sa tentative de commémorer les événements. C'est plutôt qu'elle constitue le désenchantement en sujet de la «peinture historique» contemporaine. La «catastrophe démocratise l'expérience historique»<sup>8</sup>, c'est ce qui explique, soutient Buchloh, l'inaptitude de la peinture à représenter l'histoire contemporaine. C'est également ce qui justifie la peinture, pourrions-nous ajouter, à recourir aux images des pourvoyeurs de catastrophes que sont les médias. Et puisqu'une image ne dit rien des données politiques d'un conflit ou d'une catastrophe, alors opacifions encore davantage ces imageries démocratiques, telle est l'option historiographique de Richter. Car ce qui caractérise ses photo-peintures, tous les commentateurs l'ont signalé, c'est leur imprécision. Difficile en effet de décrypter ces images floues où aucun détail particulier n'est susceptible de retenir l'attention du spectateur en appétit de quelque information factuelle. C'est la démocratie façon Richter, tout le monde n'y voit rien. Telle est donc la contribution de la peinture en matière de rénovation de la représentation historique: contrarier la transparence fonctionnelle de l'imagerie médiatique et imposer le flou comme la «manifestation instrumentale du doute»<sup>9</sup>. Car la peinture, selon Richter, ne saurait prétendre exprimer un contenu sans verser dans les poncifs de la communication.

La communication, le contenu: (presque) chaque fois que les peintres «communiquent» ou illustrent quelque chose, ils font preuve de stupidité; leurs communications sont toujours gênantes, ennuyeuses, déformées, bousillées, peu convaincantes et agressives. Les idées imposées sont indésirablement stupides dès le départ; s'y ajoute la stupidité éhontée de la «représentation picturale» de ces événements coiffée de titres effrontés et stupides; et troisièmement, l'incomparable stupidité devient absolue par le fait qu'elle fait obstacle à la connaissance, à l'idée que si la peinture peut jouer un rôle, si petit soit-il, elle doit se situer à l'opposé de cette sorte de «technique de communication». Et cette imbécillité à trois branches est en fait surpassée par les gens qui la soutiennent<sup>10</sup>.

Le scepticisme de Richter quant aux prétentions de la peinture à représenter l'histoire est manifeste dans *18. Oktober 1977* où le rôle de la représentation picturale se limite à la production de «bruits optiques».

C'est toutefois la photographie qui est soumise à la critique la plus sévère, car c'est elle qui porte l'odieux d'un contenu consacrant la victoire de l'État sur les utopies révolutionnaires<sup>11</sup>.

## BLACK-OUT ET ANTI-ÉVÉNEMENTS

Le 19 octobre 1988, le gouvernement conservateur de la « Dame de fer », par l'intermédiaire de son porte-parole aux affaires européennes, impose la pire censure depuis la Seconde Guerre mondiale. Dès lors, les déclarations et les interviews des représentants du Sinn Féin, aile politique de l'Armée Républicaine Irlandaise (IRA), tout comme celles de l'Ulster Defense Association (UDA), sont interdites de diffusion. Le « Broadcasting Ban » contraint les journalistes témoins d'actes terroristes ou de rébellions – comme ce fut le cas lors des funérailles d'une des victimes du loyaliste Michael Stone – de livrer leurs bandes vidéo ou leurs pellicules photos aux autorités concernées. Or, bien avant l'application du « Broadcasting Ban » de 1988, celles-ci avaient estimé nécessaire de priver les organisations terroristes et révolutionnaires de l'« oxygène de la publicité »<sup>12</sup>. C'est ainsi que, sous la pression de l'administration Thatcher, un documentaire intitulé « At the Edge of the Union », où apparaissent Gregory Campbell, membre du Parti unioniste démocratique, et Martin McGuinness, vice-président du Sinn Féin, est retiré de la programmation de la chaîne nationale BBC. Les autorités avaient jugé contraire aux intérêts nationaux la diffusion d'une entrevue où McGuinness se réjouissait d'un commentaire de Campbell l'accusant d'être l'un des dirigeants de l'IRA. Le 7 août 1985, journée prévue de la diffusion du documentaire, l'union nationale des journalistes décrète un black-out de vingt-quatre heures et organise une projection publique de l'entretien à l'extérieur des studios de la BBC à Belfast.

La rupture du fragile équilibre entre liberté d'expression et contrôle de l'information aura donc abouti, dans le cas de ce contentieux politico-médiatique, à l'occultation totale des données politiques du conflit, mais également à la solution d'une représentation hors-les-murs, laissant ainsi à la projection publique le soin d'énoncer (et de dénoncer) l'acte de censure. Le traitement médiatique des « Troubles » en Irlande du Nord, largement contrôlé par les agences étrangères, a imposé son cortège d'images canoniques de la guerre : lignes de blindés, nuages de fumée lacrymogène, membres de l'IRA masqués, barricades, chaussées démolies, militaires lourdement armés, et autres emblèmes d'un conflit qui, depuis le déploiement des troupes britanniques en 1969, alimente la presse



WILLIE DOHERTY, THE ONLY GOOD ONE IS A DEAD ONE. 1993. PROJECTION VIDÉO SUR DOUBLE ÉCRAN AVEC SON, DIMENSIONS VARIABLES; PHOTO: ALEXANDER AND BONIN, NEW YORK & MATT'S GALLERY, LONDON. COLL. WELTKUNST FOUNDATION.

en imagerie psychodramatique. Les iconographies de l'horreur – voitures déchiquetées encore fumantes, populations civiles blessées et traumatisées, corps démembrés, services d'ordre et de sécurité en alerte – sont cependant les plus populaires. À la fois parce qu'elles sollicitent les affects du lectorat plus que son entendement et, surtout, parce qu'elles légitiment le pouvoir, particulièrement sensible à la conversion des scoops en données politiques favorables, à diaboliser les actions terroristes. L'édition du 17 mars 1988 du quotidien *Daily Mirror* constitue en ce sens un cas de figure intéressant<sup>13</sup>. En première de couverture, une photographie principale montre une femme blessée escortée par deux civils, tandis qu'apparaît en médaillon, en haut et à droite de l'entête du quotidien, l'image floue du loyaliste Michael Stone pistolet à la main, le tout «unifié» formellement et sémantiquement par le titre: ALL IN THE NAME OF GOD. L'économie des rapports entre le texte et les images dépolitise l'événement – un attentat pendant les obsèques de trois membres de l'Armée Républicaine Irlandaise (IRA) tués par les services spéciaux aériens (SAS) à Gibraltar – et l'inscrit dans le cadre d'une guerre de religions séculaire, fanatique, irrationnelle. C'est ainsi que l'on transforme un événement précis, conjoncturel et politique en l'expression d'un conflit endémique, historique, religieux et politiquement insoluble. Les pages intérieures du journal poursuivent leur exploration des sentiments humains en dressant une véritable charte des expressions physiognomoniques de la terreur. Le portrait d'une jeune fille en larmes est légendé TEARS, celui d'une autre «illustre» le mot ANGUISH, un groupe de personnes en état de choc est TERROR, tel est le lexique des passions que propose le *Daily Mirror*.

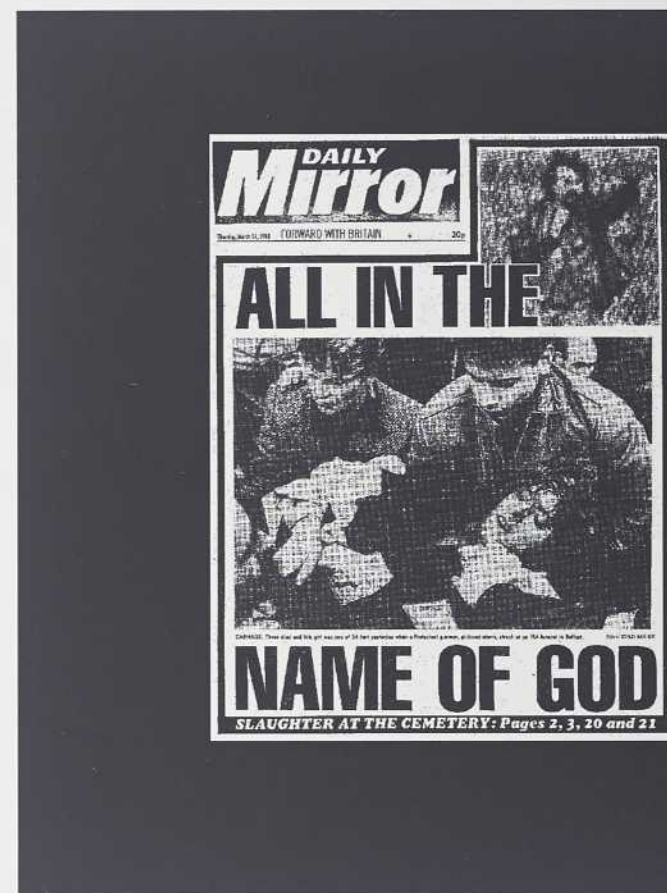
C'est par la remise en cause des préceptes du photojournalisme d'actualité, plus particulièrement en rénovant les rapports entre texte et image, que l'artiste irlandais Willie Doherty critique l'omnipotence des médias de masse dans le domaine de l'information à caractère politique. L'essentiel de sa production photographique des années 1980 s'inscrit dans la perspective d'une neutralisation des stratégies sémantiques employées par la presse écrite. Les travaux photographiques de Doherty ne proposent aucune représentation littérale du conflit. Aux antipodes de la photographie narrative, ses images représentent des «anti-scoops», des événements négatifs parfaitement opaques à l'interprétation journalistique. Aux traditionnelles iconographies de la terreur, il oppose des représentations «sourdes» à toutes tentatives d'esthétisation de l'horreur.

Le mutisme des photographies de Willie Doherty, ainsi que son refus d'inscrire ses

travaux dans les réseaux de diffusion des images médiatiques, constitue une réponse politique aux idéologies contemporaines de la représentation. Mais qu'y a-t-il de politique dans ce paysage en noir et blanc intitulé *The Blue Skies of Ulster* (1986) plus volontiers assimilable aux images bucoliques de la nature irlandaise qu'aux clichés de presse? Le texte qui est inscrit directement sur l'épreuve: WE SHALL NEVER FORSAKE THE BLUE SKIES OF ULSTER / FOR THE GREY MISTS OF AN IRISH REPUBLIC. À la fois parce qu'il occupe l'espace de la représentation visuelle, et qu'il constitue en ce sens un détournement de la fonction traditionnelle de la légende dans le domaine de la presse illustrée, mais surtout parce que ces mots sont ceux d'un graffiti exprimant un sentiment loyaliste gravé sur un mur du Waterside à Derry<sup>14</sup>. Ensuite, l'épreuve qui, se substituant à ce mur, devient le support d'une prise de position politique. Enfin, l'image qui, sous son apparence paisible, dresse la topographie de l'opposition entre Loyalistes et Nationalistes par la représentation de la rivière Foyle, ligne de démarcation entre le secteur est à prédominance protestante et le secteur ouest à majorité catholique. Dans la série des *Native Disorders* (1991), Doherty poursuit sa critique de procédés rhétoriques employés par la presse illustrée en confrontant des représentations naturelles – végétaux, minéraux – à des expressions évoquant les souffrances des populations civiles – WEEPING, DESPAIRING, LOATHING. Alors que ces termes – analogues au demeurant à ceux rencontrés dans le lexique des passions déclinées par le *Daily Mirror* – accompagnent habituellement des images de violence, Doherty les associe à des iconographies dépourvues de toute référence à la situation politique irlandaise. Même lorsque ses photographies montrent des théâtres d'affrontements historiques, celles-ci ne représentent aucune action particulière, ni même de belligérants, rien qui ne puisse indiquer la guerre en dehors de ces quelques indices – des réseaux de barbelés (*At the Verge* [1992]), une caméra de surveillance (*Remote Control* [1992]), une carcasse de voiture incendiée (*Burnt Out Car* [1993]) – rappelant l'état de siège ou quelque récente opération militaire.

La série de portraits *Six Irishmen* (1991), qui rappelle à plusieurs égards les *Thirteen Most Wanted Men* (1964) de Andy Warhol, une murale composée des portraits photographiques de treize fugitifs activement recherchés par le F.B.I., met au jour de manière encore plus radicale les artifices rhétoriques de la photographie de presse. L'œuvre de Doherty réunit des séquences de portraits couplés, accompagnés d'une mention les qualifiant tour à tour de «psychopathes», de «politiciens», d'«inculpés», de «catholiques», de

«dénonciateurs», de «pères» ou de «lâches». Ces appellations, auxquelles les médias ont habituellement recours afin de jeter l'opprobre ou le dévolu sur des personnalités publiques, traduisent toute l'ambiguïté des interprétations que les mots imposent aux images. La représentation visuelle de ces six personnages masculins est de plus parasitée par des «bruits optiques» que l'on retrouve ici sous la forme d'une trame grossière qui, outre de compromettre la transparence fonctionnelle des images, recouvre les visages du sceau des médias de masse. Dans le domaine de l'édition, l'exacerbation des aspects matériels de la photogravure sert généralement à «dramatiser» la représentation<sup>15</sup>. De même



pour les agrandissements qui, en accentuant la présence du grain et les défauts de l'image, accroissent l'impact visuel de la photographie. La dialectique entre résolution de l'image et valeur expressive du contenu est particulièrement opératoire dans le domaine de la représentation de faits divers, credo privilégié de la presse à sensations. Une dialectique que les médias se sont employés à appliquer au traitement de la représentation de l'actualité historique.

#### LA TERREUR FLOUE

Si, dans l'œuvre *18. Oktober 1977* de Gerhard Richter, le flou apparaît comme la traduction visuelle du doute, il est en revanche indice de terreur dans les représentations médiatiques de la violence et de la catastrophe. Quelques exemples notoires: le «portrait» flou des deux enfants tortionnaires de Liver-



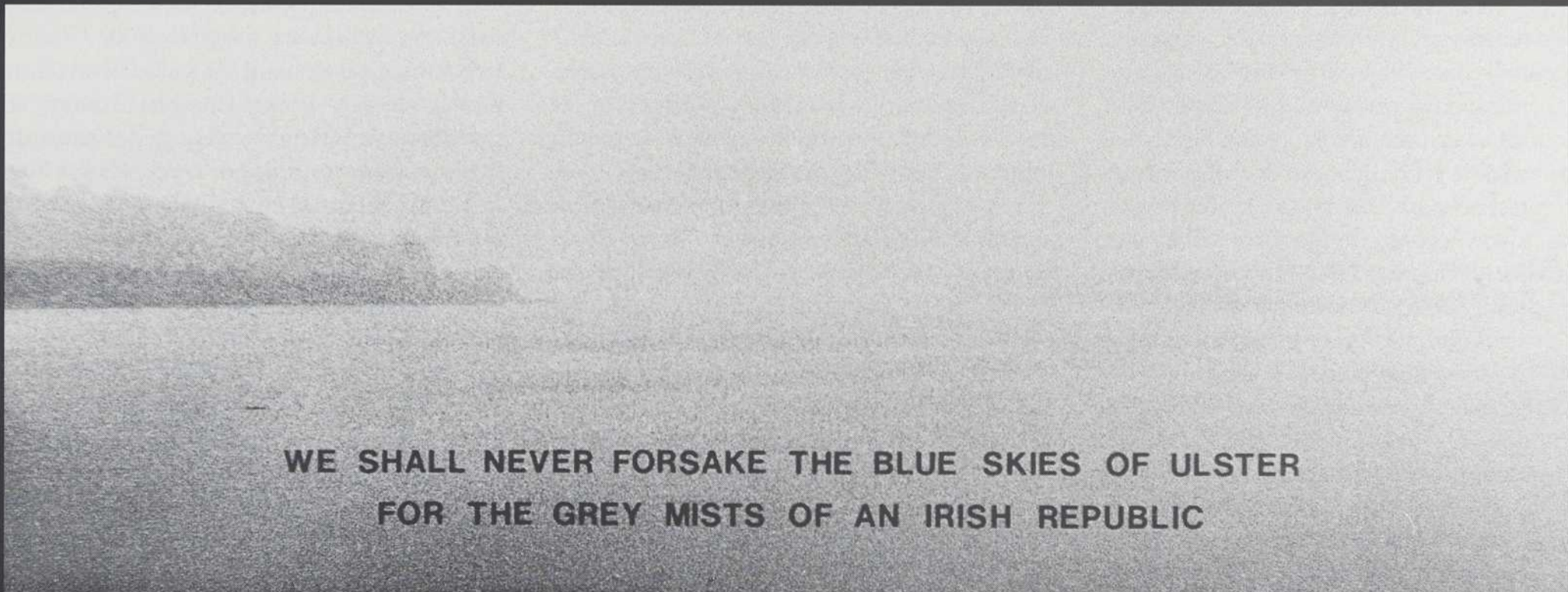
CI-CONTRE: PAGE COUVERTURE DU 17 MARS 1988 REPRODUITE AVEC LA PERMISSION DE DAILY MIRROR NEWSPAPERS.

SUR CETTE PAGE:

WILLIE DOHERTY, NATIVE DISORDER I (LOATHING) (INISHMORE, ARAN ISLANDS), 1991, CIBACHROME, 114 X 152 CM; PHOTO: GALERIE JENNIFER FLAY.

NATIVE DISORDERS III (WEEPING) (INISHOWEN, COMTÉ DE DONEGAL), 1992, CIBACHROME, 114 X 152 CM; PHOTO: GALERIE JENNIFER FLAY.

WE SHALL NEVER FORSAKE THE BLUE SKIES OF ULSTER FOR THE GREY MISTS ON AN IRISH REPUBLIC, 1986, PHOTO NOIR ET BLANC, 150 X 45 CM; PHOTO: ALEXANDER AND BONIN, NEW YORK & MATT'S GALLERY, LONDON.



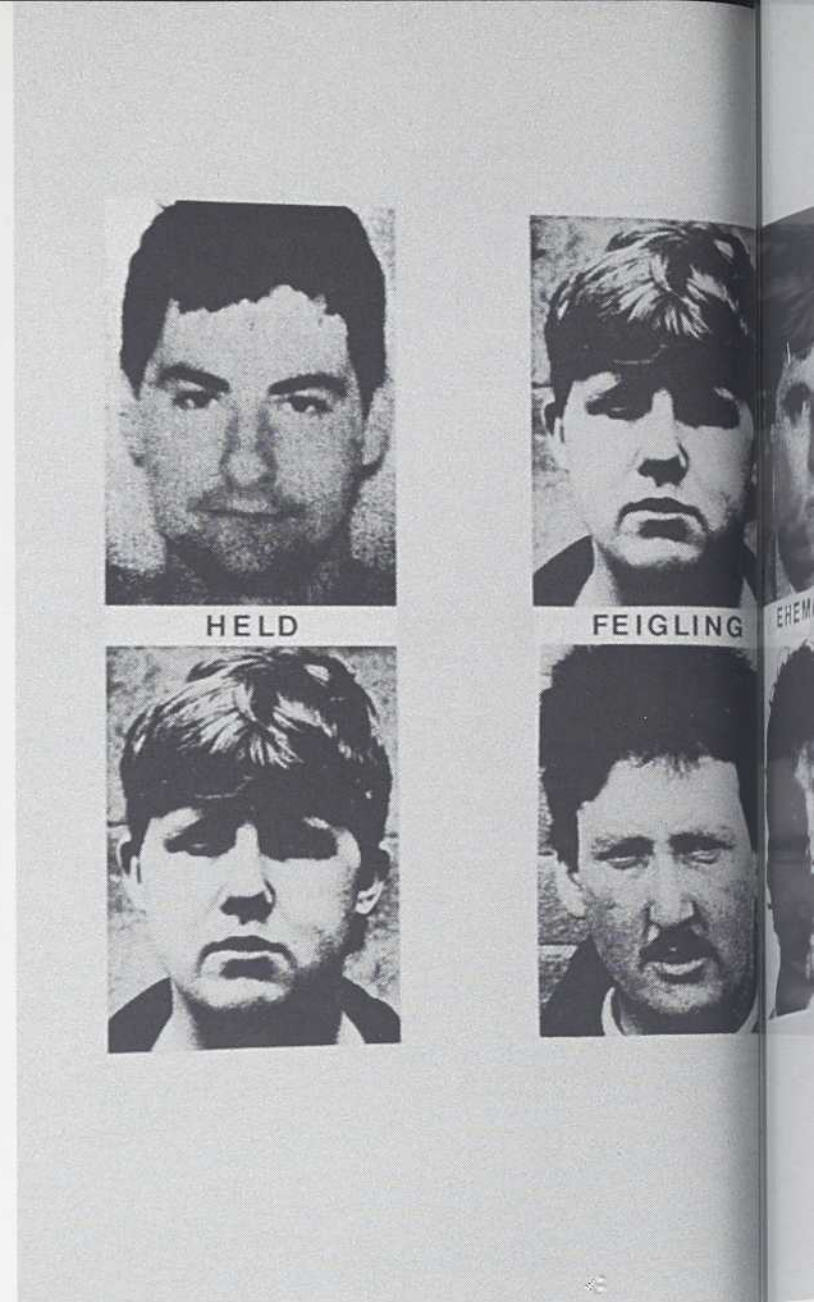
pool filmés à leur insu par une caméra de surveillance dans un centre commercial, le cliché pris au téléobjectif «identifiant» le terroriste Carlos sur l'aérodrome d'Alger, l'image trouble du loyaliste Michael Stone tirant sur la foule pendant les obsèques des membres de l'IRA. L'économie médiatique de la terreur repose sur les effets rhétoriques du flou, sfumato contemporain de la télésurveillance, avatar du cinéma vérité et de la caméra-poing. La «pauvreté» esthétique de l'iconographie terroriste atteste du caractère exceptionnel du contenu représenté en même temps qu'elle dénote l'omniprésence des dispositifs d'enregistrement et de contrôle de l'information visuelle. Ce n'est plus la qualité descriptive des images qui prévaut, mais la célérité performative de ses réseaux de communication. Les esthétiques «involontaires» associées aux pratiques amateur – éclairage précaire, cadrages hasardeux, factures grossières, mises au point approximatives – sont particulièrement prisées par les rédactions des quotidiens, des magazines illustrés et de la presse électronique, car elles traduisent un état d'urgence. Elles constituent en ce sens les manifestations formelles d'une représentation panique de l'événement. Les esthétiques involontaires sont les attributs d'une imagerie de la terreur «terrorisée» par l'événement même.

Les travaux récents de Willie Doherty offrent une alternative aux imageries «terrorisées» plus récemment inscrites au répertoire des représentations médiatiques de la violence. À l'instar de ses travaux photographiques, les installations audiovisuelles de Doherty, mode d'expression qu'il privilégie depuis quelques années, remettent en cause les options éditoriales des médias, sans toutefois refuser le vocabulaire formel préconisé par ces derniers. À la différence de ses travaux précédents, où la critique des artifices rhétoriques des médias exigeait une distanciation vis-à-vis des contenus et des formes de représentation de la presse écrite, les installations récentes de Doherty absorbent pour ainsi dire les modalités représentatives de la presse électronique, les incorporent comme pour mieux en exposer les principes. Mais alors que les médias électroniques prisent les représentations de l'événement en temps réel, les images-actes et les imageries-paniques, Doherty opte désormais pour des stratégies narratives où le suspense et l'anticipation constituent les ferments d'une terreur en devenir. L'œuvre probablement la plus significative de cette nouvelle intention consistant à instaurer un climat de tension annonciateur d'une catastrophe imminente est sans contredit *The Only Good One Is a Dead One* (1993)<sup>16</sup>.

Dans une salle obscure sont installés deux écrans séparés de quelques mètres et orientés selon des angulations distinctes. Sur

l'un d'eux est projetée en boucle une bande montrant le tracé d'une route la nuit. Les images ont été réalisées au moyen d'une caméra-poing depuis la position d'un passager (Doherty) occupant le siège avant d'une voiture en mouvement. Les bas-côtés de la voie sont dans l'obscurité, seule la portion de la route éclairée par les phares du véhicule est visible. Comme dans *Unapproved Road* (1992), une prise de vue en contre-plongée réalisée à l'aide d'un flash, la voie est sans issue, de sorte que le regard s'abîme sur la chaussée. Le tressaillement de la caméra, provoqué à la fois par les secousses de la voiture et par les mouvements incontrôlés de l'opérateur, ne témoignerait que des conditions précaires de l'enregistrement s'il n'indiquait en même temps la préfiguration d'une catastrophe dont la seconde projection semble prendre le relais. L'autre bande, également réalisée depuis l'habitacle d'une automobile mais cette fois stationnaire, emprunte au répertoire formel de la télésurveillance popularisé par les chaînes de télévision spécialisées. Le point de vue est le même que celui des auto-patrouilles munies d'un caméscope destiné à enregistrer les interpellations routières. Les images captées par Doherty montrent des voitures garées, de la circulation urbaine, des scènes tout à fait banales, mais dont la trivialité ne pourrait mieux qualifier, par contraste, toute la violence qu'une action terroriste ferait subir à cette pauvre réalité. *The Only Good One Is a Dead One*, c'est en quelque sorte un «road movie»<sup>17</sup>, mais dont le réseau de métaphores associé à la liberté aurait été inversé au profit d'une logique de l'aliénation et de la terreur.

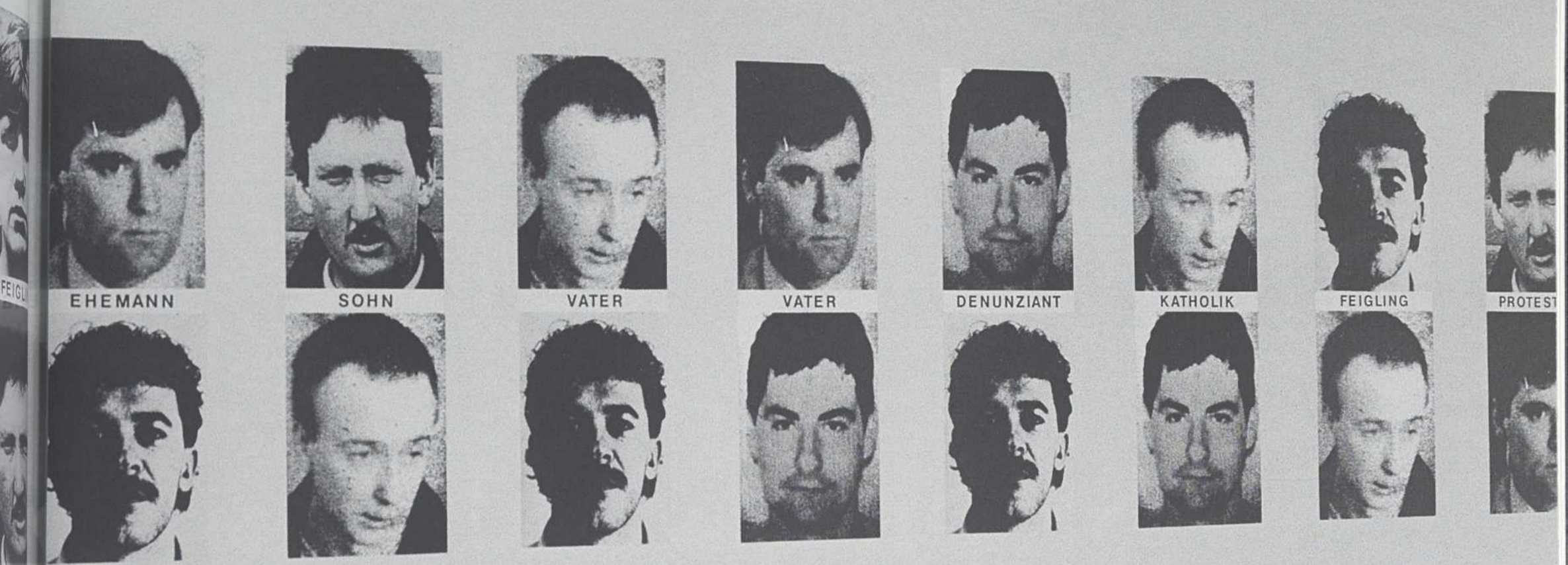
Dans le cadre des réflexions de Doherty sur les formes actuelles de la représentation de l'histoire, l'anticipation de la terreur aurait cependant pour corollaire la commémoration de la catastrophe, comme en témoigne *30 January 1972*, une œuvre réalisée la même année que *The Only Good One Is a Dead One*. Par la confrontation d'une image tirée d'un documentaire sur le massacre de «Bloody Sunday» conçu pour la télévision et d'une photographie montrant les lieux du drame tels qu'ils se présentent vingt ans après les événements<sup>18</sup>, Doherty conjugue deux modes de représentation de l'histoire inhérents à l'ensemble de sa production, mais que d'aucuns considéreraient cependant inconciliables. Le recours à des représentations issues des médias de masse afin de créditer une œuvre contemporaine des attributs de la réalité historique est peut-être l'une des modalités les plus usuelles rencontrées dans les formes actuelles de «monumentalisation» de l'histoire. Surtout lorsque ce type d'appropriation est accompagné d'une critique des conditions originelles de production ou de diffusion des documents «recyclés», comme c'est d'ailleurs



le cas dans *30 January 1972* où l'exacerbation de la «facture» médiatique du message télévisuel est de mise. Or en accompagnant un document historique d'une représentation contemporaine exempte des signes manifestes du drame, non seulement Doherty intègre à son œuvre une procédure endémique à l'ensemble de sa production artistique, mais il fait sien un principe que n'aurait pas désavoué Adorno lui-même, et que l'on rencontre dans *Shoah*, l'œuvre magistrale de Claude Lanzman, selon lequel la barbarie est fondamentalement irréprésentable. Doherty se fait adornien lorsqu'il interroge les passants sur les souvenirs qu'ils ont conservés des événements, même si ce dont ils se rappellent se résume à une image de presse ou à un documentaire télévisé. Les souvenirs des événements sont altérés, flous, à l'instar des images que Doherty et Richter «réhabilitent» au titre de symboles d'une histoire refroidie. Telle serait donc la condition préalable et nécessaire aux représentations contemporaines de l'événement: le refroidissement de l'histoire en tant que symptôme morbide du traitement médiatique de l'actualité historique.

#### NOTES

1. Pour le récit des faits, voir Kelley, Kevin J., *The Longest War. Northern Ireland and the I.R.A.*, Zed Books Ltd/Lawrence Hill & Co, Londres/Westport, 1988, p. 161-164.



WILLIE DOHERTY, SIX IRISH MEN, 1991, 60 PAIRES D'AFFICHES, 101 X 152 CM CH.; PHOTO: GALERIE JENNIFER FLAY.

2. La thèse du « suicide » est contredite par le témoignage de Irmgard Möller également prisonnière à Stammheim. Voir Steiner, Anne et Debray, Loïc, *La Fraction Armée Rouge. Guerilla urbaine en Europe occidentale*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987, p. 72-75.
3. De Duve, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1989. Voir en particulier le chapitre « Fais n'importe quoi », p. 107-144.
4. Harten, Jürgen, « The Romantic Intent of Abstraction », in *Gerhard Richter Paintings 1962-1985*, DuMont Buchverlag, Cologne, 1986, p. 21.
5. Voir à ce propos mon article « Le dernier tabloïd. Image de presse et culture médiatique dans l'œuvre d'Andy Warhol », in *Études photographiques*, n° 4, printemps 1998, p. 101-119.
6. « I bought the first newspaper that he did, the "129 Die in Jet!". This was June '62. We met at Serendipity for lunch one day and I brought him his headline and I said that's enough life... it's time for death. He said what do you mean? I said it's enough affirmation of soups and Coke bottles. » Wilcock, John, *The Autobiography and Sex Life of Andy Warhol*, New York, 1971, n.p.: cité par Smith, Patrick S., *Andy Warhol's Art and Films*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1986, p. 125.
7. Buchloh, Benjamin H.D., « Notice sur 18. Oktober 1977, de Gerhard Richter », in *Gerhard Richter 18. Oktober 1977*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1990, p. 14.
8. *Ibid.*, p. 13.
9. Antoine, Jean-Philippe, « Ne pas voir la peinture en peinture: les images de Gerhard Richter », in *Peinture. Emblèmes et références*, capcMusée d'art contem-

- porain de Bordeaux, Bordeaux, 1993, p. 168.
10. Gerhard Richter, journal au 21 mars 1986, cité par Storck, Gerhard, « Sans titre (souvenirs contradictoires) » in *Gerhard Richter 18. Oktober 1977*, *op. cit.*, p. 9.
11. Pour un exposé complet des thèses soutenues par la REA, voir *Mutinerie et autres textes d'Ulrike Meinhof. Déclarations et analyses des militants de la Fraction Armée Rouge emprisonnés à Stammheim*, « des femmes », Paris, 1977.
12. C'est lors d'une conférence prononcée devant l'American Bar Association à Londres en juillet 1985 que le Premier Ministre Margaret Thatcher avait formulé ce souhait: « We must try to find ways to starve the terrorists of the oxygen of publicity on which they depend. » Cité par Viera, John David, « Terrorism at the BBC: The IRA on British Television », in Eke, Kenoye Kelvin, Alali, A. Odasuo, *Media Coverage of Terrorism. Methods of Diffusion*, Sage Publications, Inc., Londres, Newberry Park; Cal., New Delhi, 1991, p. 75-76.
13. Voir Ziff, Trisha, « Photographs at War », in Rolston, Bill (sous la direction), *The Media and Northern Ireland. Covering the Troubles*, MacMillan, Londres, 1991, p. 192.
14. Pour des informations factuelles relatives à cette œuvre, voir en particulier Fischer, Jean, « Seeing Beyond the Pale », in *Willie Doherty. Unknow Depths*, Ffotogallery, Cardiff, 1990.
15. Les manuels techniques consacrés au photojournalisme proposent en effet d'employer des trames grossières afin de produire des effets dramatiques. Voir Evans, Harold, *Pictures on a Page: Photojournalism, Graphics and Pictures Editing*, Heineman, Londres, 1978, p. 280.

16. J'informe le lecteur que le commentaire de cette œuvre est fondé sur la version présentée à Paris au Centre Georges Pompidou dans le cadre de l'exposition « Face à l'histoire » (19 décembre 1996 – 7 avril 1997).
17. Ajoutons que cette hypothèse, évoquée par Iwona Blazwick, est confortée par la bande-son où une voix-off adopte à tour de rôle la posture du terroriste et de la victime. Voir Blazwick, Iwona, « Willie Doherty », *Art Monthly*, n° 172, décembre 1993 – janvier 1994, p. 4.
18. *Ibid.*, p. 7. Voir également Christov-Bakargiev, Carolyn, *Willie Doherty. In the Dark. Projected Works*, Kunsthalle, Berne, 1996, p. 17.

Vincent Lavoie est chercheur invité au Musée des beaux-arts du Canada.

How is it possible to represent history today, with the knowledge that modern art renounced the task and that the media, especially photojournalism and the electronic press, have monopolized the genre? Through denying, simulating, museifying the formal characteristics and the ideological precepts of the mass media, and by commemorating events that are often essentially catastrophic. The author suggests that both Willie Doherty and Gerhard Richter offer this alternative as a way of representing history in the making.

# Stephen Andrews

Tom Folland

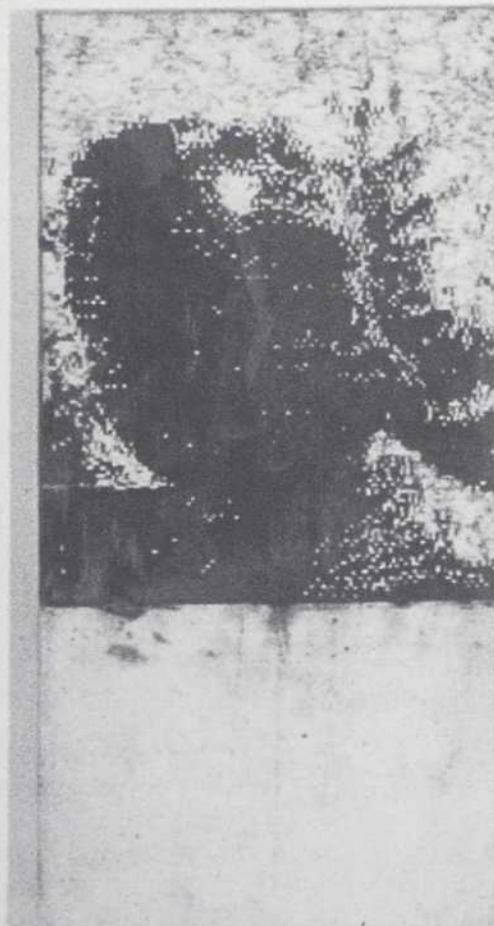
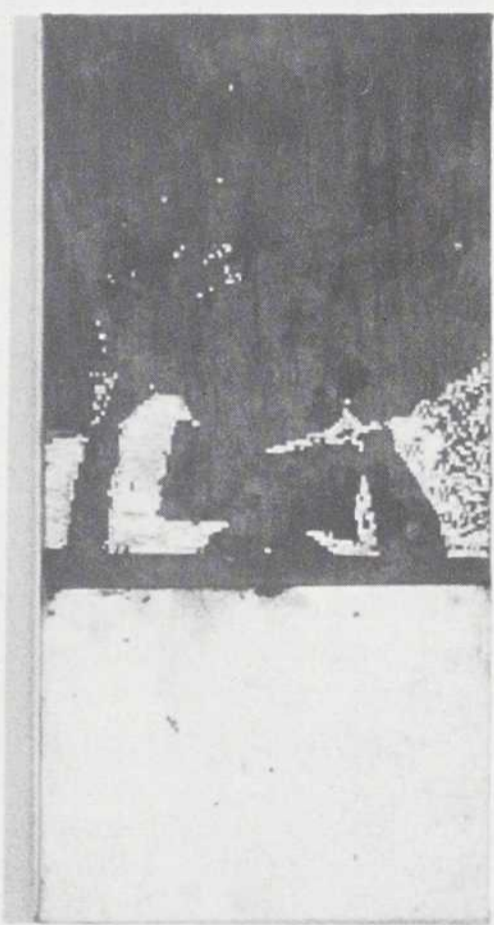
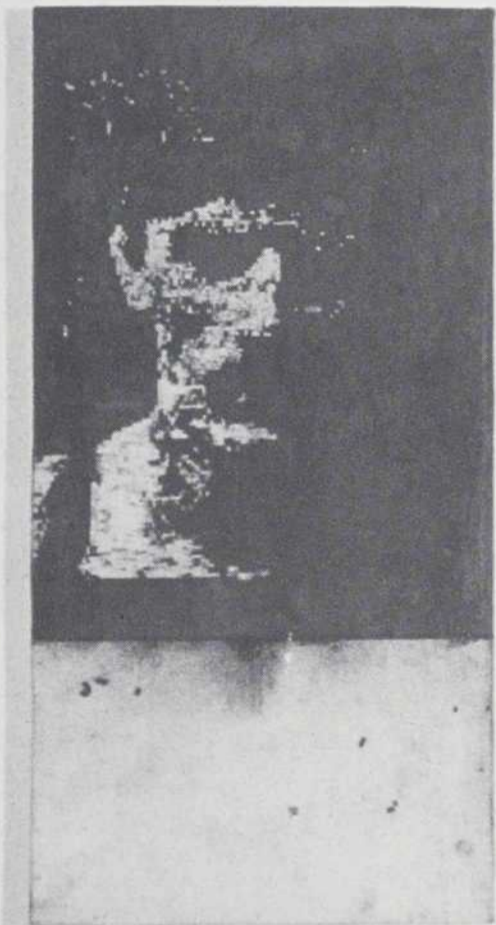
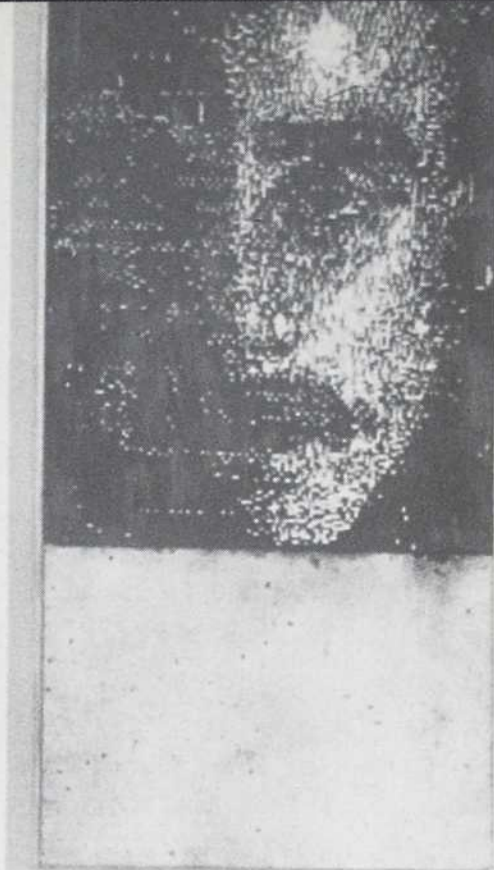
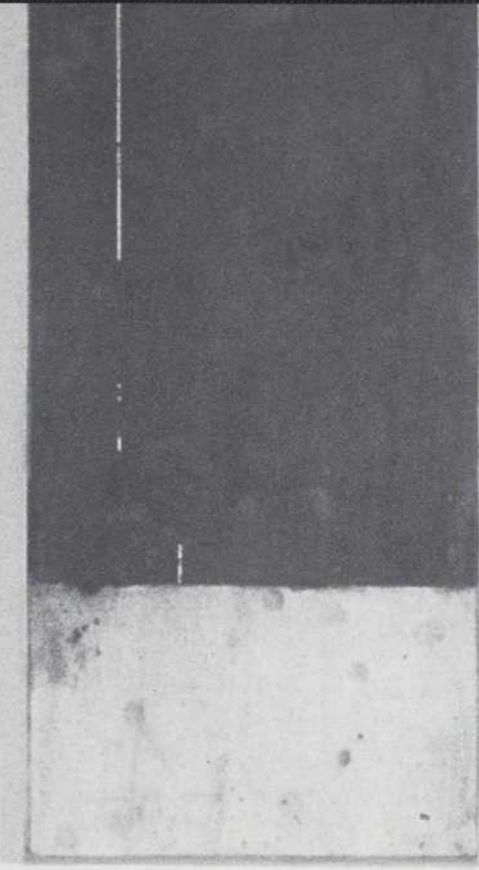


The machine can never do what the hand can do, which is to fail miserably.  
— Stephen Andrews

PERSONALS.  
1995.  
DETAIL.

In 1996, the Toronto Photographers Workshop presented an exhibition of a suite of five works by Stephen Andrews. The exhibition, entitled “Three Hundred and Sixty-Five Pictures,” consisted primarily of drawings and attested to the relationship that has existed in Andrews’ work between drawing and photographic discourse, especially as they pertain to contemporary ideas around issues of the body, of AIDS, and of new media and its effect upon traditional understandings of the categories of art. That the Photographers Workshop, an institution devoted to the medium of photography, would exhibit drawing, suggested to me an acknowledgment of digital media’s impact on dissolving hierarchies between media in art, that the formal properties of painting, photography and video have been rendered much more fluid. It struck me that this was clearly evident in Andrews’ work in that it had begun to move between drawing, painting, photography and digital imagery while pursuing representational issues in art that were pertinent to each form. What was also striking in the exhibition was the profound feeling of loss

FACSIMILE, 1991.  
GRAPHITE, WAX,  
BOARD, INSTALLATION  
VIEW. ALL PHOTOS IN  
THIS ARTICLE  
COURTESY LOMBARD-  
FRIED FINE ARTS.



LE 191  
DE WIL  
LATION  
MOTUS  
MORIB  
DE ARTS

that prevailed throughout, a loss that was figured specifically in the context of Andrews' personal life, but one that also figured culturally – it was the very relationship between loss and representation that Andrews has managed to raise anew in this body of work and others, and situate it within a contemporary discourse around image-making and the social body's relationship to technology. This essay grew out of thinking about themes that were movingly invoked in "Three Hundred and Sixty-Five Pictures."

Andrews' most recent work is a series entitled *Hoi Polloi*. There is much here that echoes earlier work: a concern with the mortality and desires of the body in an era of AIDS, technologies and generational relays of image-making, the back-and-forth between intensively private imagery and generic public faces. *Hoi Polloi* marks the end of a trajectory that began with his portrait series *Facsimile*. Beginning with the residual veracity of the photograph and overlaying it with a sometimes obsessive markmaking, Andrews' body of work to date is a repeated undoing and reconstituting of representations of popular and personal imagery as they are understood on a subjective and a technological level. If Andrews' work thinks through "technology as prosthetic" in relation to the body, as Deborah Esch has argued, it does so in the ongoing social context of AIDS and representation and in the revision of theories of representation through new media.<sup>1</sup> These procedures, figured in differing ways in subsequent work by Andrews, speak to some larger issues around contemporary image-making, but are always returned to, as Andrews characterizes it, the most primitive technology, the first one: drawing.

Trained as a photographer, Andrews drew from photographic imagery for years. Mythological subjects – then a popular subject matter in Toronto art – pseudo-religious images, images of the body: these works were steeped in a desire to materially and viscerally invoke bodily sensations. With *Facsimile*, begun in 1991, there was a marked shift in his work towards social representation that occurred at the height of the AIDS pandemic. Andrews began an inquiry into the nature of social representation at a time when it appeared that such issues had been already worked out in much of the media work around identity that marked contemporary art of the 1980s. In Andrews' shift from drawing the body to drawing photographic representations of the body – what he has described as a shift from the body to the body politic – his work began to resemble hand-rendered digital imagery. Thus, when many artists were retreating towards the "real" or embracing computer-generated imagery, Andrews began to simply draw it. *Facsimile*

painstakingly reconstructed faxed obituary portraits of PWAS from the Toronto gay and lesbian weekly *Xtra!* in wax, oil and graphite. The result was a generational disintegration of imagery – from photo to newspaper reproduction to fax to hand-rendered portrait – but simultaneously a reclamation of origin. Andrews' attempt to restore the image but using only its technological ruin as a referent, was a moving demonstration of an unavoidable association of loss with representation, a re-occurring theme in his work, at the same time as it was a rescue attempt of the body from technology.

Many of *Facsimile's* portraits are unrecognizable as such: a face can be pieced together here and there, but the general impression is a rumination on the very impossibility of a complete representation and the gulf between experience and its representation. These elegiac images are in ruins. The body in an increasing technological culture is never whole. Its representation is increasingly suspect when digital media can completely reconstruct a photograph, so much so that images appear simultaneously more and less real than before. It is commonplace now to dispute the veracity of a photograph and simply so because nearly everyone is aware of what can be done in Photoshop. A whole generation of postmodern critique of representation – the idea that truth resides not in the image but in the discursive social relations that underlie it, that there is no natural reconstruction of the real only a cultural one – has failed to yield the commonplace fact that digital media has: photos lie, they don't give the whole picture. *Facsimile* pays homage, in inverted fashion, to Gerhard Richter's 1972 work *48 Portraits*, black-and-white paintings copied from photographs of famous men. Richter's was a formalist investigation into the relationships between photography and painting – the hierarchical authorities of image-making – and ideas of authenticity and fame. Andrews' concerns in *Facsimile* are different: not about the authenticity of the brushstroke but about the technological reproduction of subjectivity, not about the mythology of genius, but the very mortality of anonymity and the commemorative function of images. Like Roland Barthes' famous declaration of the photograph as an image that necessarily denotes absence of the subject, its death, *Facsimile* was a self-critical work of commemoration.

Around the same time, Andrews created *Media Event... Just Like Magic* (1991), a graphite, wax and oil work. The image, modified from a newspaper photograph, portrayed a barely discernible, anonymous PWA, clad in pajamas speaking to a crowd of press. One of Andrews' most directly political works, *Media Event's* ironic posing of anonymity, in

relation to Magic Johnson's announcement that he had contracted HIV, is overlaid with an impasto-like build-up of material. The fragile composition of the image resists technological specularization at the same time as it appropriates and comments upon it. Andrews appropriates the formal devices of technological imagery and reconstitutes it always in relation to the body, whether by images of the body or through materials that invoke bodily fluids or skin. *Media Event's* material construction speaks of impermanence, forgetfulness and loss while commemorating millions of media-anonymous people whose social identity precluded sympathetic address in the media. At a time of heightened media awareness of the epidemic of AIDS and a veritable slew of imagery that was attempting to construct – on both sides of the fence – images of disease and people with diseases, *Media Event* was a small gesture to be sure – a relatively tiny hand-rendered image – but a profound statement: a declaration of the self against anonymity and the technologization of subjectivity.

*Parenthesis (no gold)* (1996) is the title of a work from the series "Weather." Its depiction of a rainbow directly invokes Andrews' statement about this work that "New drugs have afforded a ray of hope. Hope is a fantasy of the future that might continue to unfold before us. Who can predict?"<sup>2</sup> Hope and the banality of everyday experiences are reconfigured into series of clichéd, stock imagery of clouds, sunsets, a storm, etc., that are serigraphed, some in serial form, onto large sheets of dried pig intestine. The work's biodegradability – its suggestion of mortality – is contrasted with enduring images of nature. While reminiscent of a lot of sixties and seventies artwork that explored popular imagery in serial and banal form (Joyce Weiland's sailboat paintings or the form/content dichotomies of Sigmar Polke), "Weather" has a poignancy to it that is at once intimate and removed. Generic landscape images on animal skin are not exactly self-portraits in any sense and yet they speak of a self, a body in relay.

In all of the works I have discussed thus far, *Facsimile*, *Media Event*, "Weather," Andrews borrows and reworks formal, material, technological matter – photo and painting genres, found imagery – and then positions them in relation to concepts of the body in both an era of AIDS, which has profoundly reconfigured discourses of the body, and technological new media, which has altered traditional concepts of and hierarchies between media. Differences between painting

HOI POLLOI, 1998, DETAIL.

cement  
id with  
al. The  
ts rech-  
time as  
it. An-  
ices of  
utes it  
ther by  
als that  
Even's  
perma-  
e com-  
d sym-  
ime of  
idemie  
ry that  
n sides  
people  
esture  
ndered  
decla-  
nd the  
  
le of a  
depic-  
drews  
drugs  
antasy  
nfold  
nd the  
econ-  
agery  
sen-  
large  
ork's  
ortal-  
es of  
ixies  
ular  
Wei-  
tent  
has  
and  
ani-  
any  
ly in  
  
thus  
An-  
rial,  
ting  
ions  
y in  
dly  
and  
red  
be-  
ing  
  
au.



and photography explored in Richter's work, the juxtaposition of high art images and low, and commonplace material and fine art material, the subject of Polke and Weiland's work, have in a sense been shattered or made irrelevant by the ability to reconstitute imagery as digital components with no home. That is to say, imagery which can be flipped, de-constituted and remade has rendered theoretical hierarchies between painting and photography, between abstraction and naturalism, obsolete. In unmaking and remaking representations of the body and the self, Andrews reveals the technological component of imagery in much the same way that modernist painting once revealed the mechanisms at work in the painterly image: its constructiveness as painted surface, its subjectiveness as gestural mark-making. By literally drawing the mechanisms at work in the reproduction of imagery, Andrews not only reveals the process of media technology by also suggests how profound its affect is upon the imagination of the image and how desire is structured within.

In "Three Hundred and Sixty-Five Pictures," Andrews exhibited a suite of works – *Sonnets*, *Album*, *Fingerprints*, *Personals* and *Crosswords* – that made these issues apparent. Employing a veritable catalogue of photographic genres – family albums, snapshots, portraiture, yearbook pictures, but in hand-rendered form – this suite of mostly drawings explored the representational function of imagery in moving and critical fashion; much of the work was more autobiographical than previous works have been and the relationships between the body and its technologization more formalized in gridded formats that echo passages of time. Time, invoked in the exhibition title and echoed throughout the exhibition, the mourning function of images and their uses as objects of desire, and the image's generational distance from the body, are ideas played out separately and to different effect in each work. *Sonnets* and *Crosswords* are digital-like reconstructions of photographs; *Fingerprints* and *Album* directly index photographic genres. Whereas *Facsimile* was more specifically related to images in the context of AIDS, the work in "Three Hundred and Sixty-Five Pictures" pursues further the function of imagery in the more general context of memory, loss and representation. It does so in terms both more personal and more broadly related to the interface between photography, digital media and drawing as representational forms of portraiture.

It is the dilemma of representation as ultimately a failure of self expression that Andrews seems to wrestle with in this exhibition; the sheer volume of images the exhibition title refers to can be seen as an attempt to belie this failure, or even absence, by sheer

repetition. Indeed, there is an almost obsessive fretting in the repetition, the gridding, the overlaying of the most banal images, such as clouds drifting across a page in *Albums*, and the most personal, such as a tiny image, sketched from a photo, of Andrews' deceased partner. In *Album*, the names of months are sketched out onto images of water and clouds on parchment, of which some are overlaid with drawings of groups of people from anonymous snapshots. Across a series of images that mark the passage of time, Andrews arranged an array of imagery, sympathy letters, photos of his deceased partner, snapshots, images drawn from *People* magazine. In this sometimes misleading mix of the personal and the public – the word "Security" that floats across one image turns out to be from a bank advertisement, "The most lamentable year" from a diary entry – a profound feeling of loss pervades, as it does throughout this entire suite of works. Distance between the object and its representation is thickened here to almost suggest the impossibility of a full expression of loss, that images always fail. The parchment paper itself is oiled, which hastened the yellowing caused by light.

By collapsing, in *Fingerprints*, portraits into tiny muted cameo-like images, Andrews further plays out ideas around the illusive nature of representation in the context of memory. The portraits, which were sketched from magazine sources, from people seen in passing, from yearbook albums, were made with oil pencil and transferred by fingertip to a second surface. Mounted onto haiku cards and set within small books behind refracting lenses, *Fingerprints* is an ironic riff on the relationship between the photographic and the gestural, and their tenuous relationship to vision. The setting of the images suggests many more are hidden from view. The lens, as much as it functions as an aid to vision, really only underlines inaccessibility. The images themselves have an air of indifference; from such varied and second-order sources, some are literally unknowable.

The gap between a loved object and its woefully pale representation is the subject of *Sonnets*. Photocopied pages of Shakespeare's love poetry are highlighted, marked over and juxtaposed with images of lovers embracing and close-ups of faces. The eyes in *Sonnets* are either averted or closed and all the eyes are digital versions of one singular eye. The portraits, tonally and numerically rendered in grey-tones, are dream-like and distant; they appear, in some cases, to drift across the page, flickering and dissolving depending upon where you stand. This process mimics a here-there attempt to locate desire and always failing – the images can never be coherent and are always folded back into a

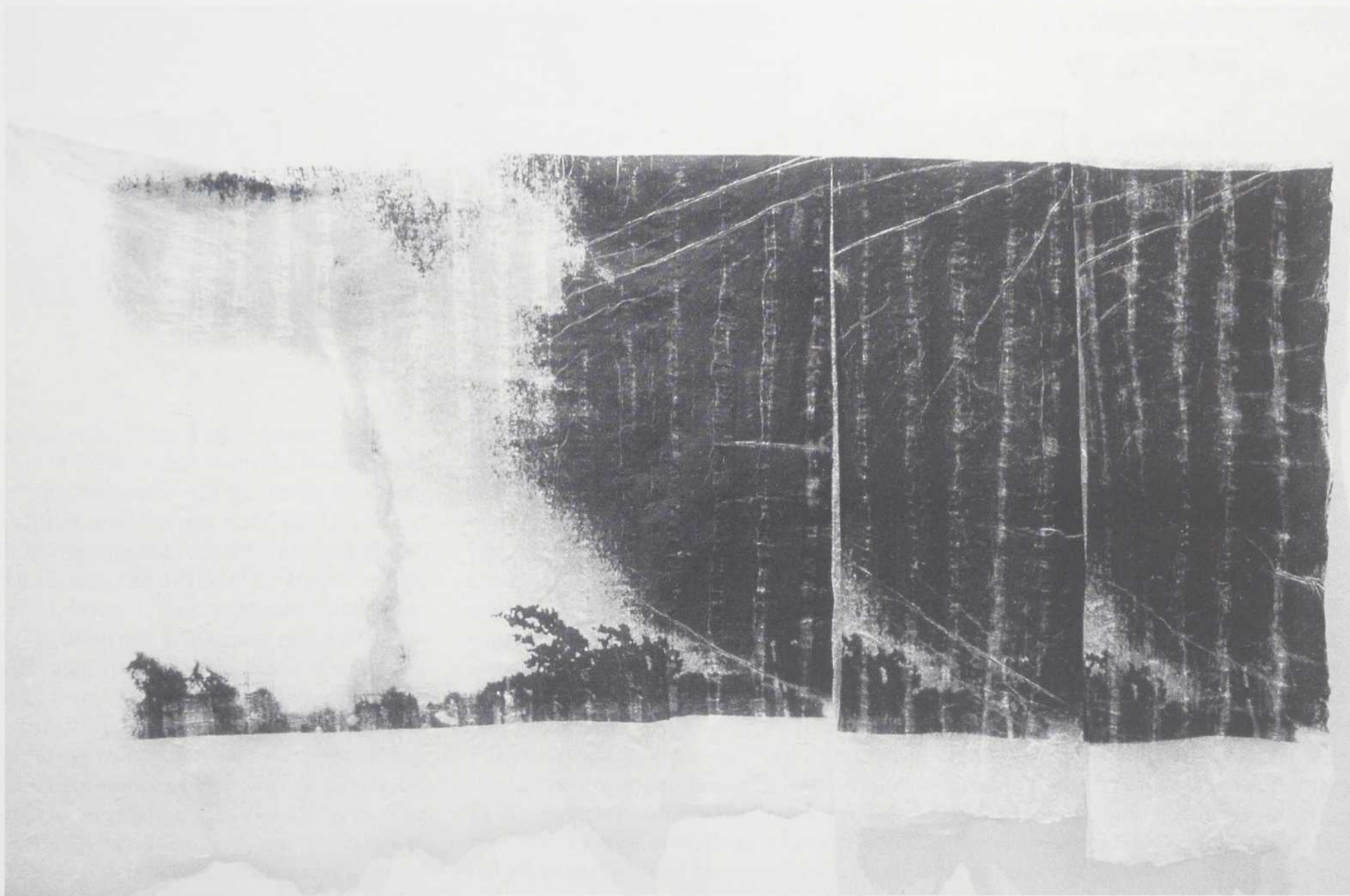
flickering digital-like abyss. Like *Sonnets*, the portraits in *Crosswords*, dedicated to friends, are gridded into digital units and flattened out. In *Personals*, glossy magazine faces are transformed into small origami boxes with accompanying text culled from personal ads and magazines. The result is almost a sculptural digitalization of the representation of desire.

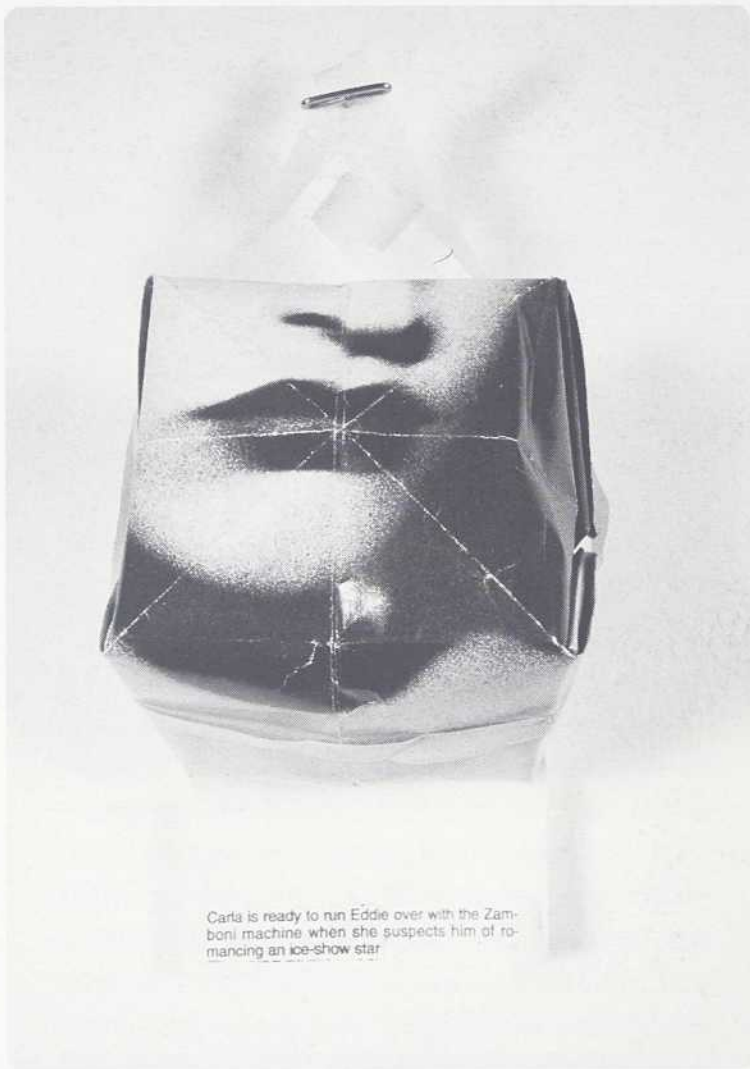
"Three Hundred and Sixty-Five Pictures" started from the premise of the private photograph and portrait, the journal and the calendar, then turned them inside-out and incorporated popular imagery of the self. The fifty images that make up *Hoi Polloi* are oil, pencil and monotype on parchment paper, and take as their starting point a crowd photograph with its attendant association of panic, religion and political demonstrations. Beginning with this singular image of mass anonymity, Andrews began a process of abstraction in successive pieces. Intermixed with headshots of young men and letters floating that appear like cut-out letters from a ransom note, the crowd image moves like a filmic narrative, or a slow panning close-up. But rather than offer more detail, as the close-up always promises, the crowd images dissolve into abstract marks. In some, the image of the crowd has banners stripped out, leaving only a blank space in which the image begins to approximate the look of a black-and-white reproduction, something along the lines of a Milton Avery painting. If the installation suggests a narrative, no story or visual resolution is offered. Instead the narrative is broken, not only in the close-ups refusing coherence and focus, but also by the interspersed images of headshots named after Christ's apostles – Bartholomew, Thomas, Matthew – and by the images of floating letters.

Each image in *Hoi Polloi* constitutes a momentary suspension, a waiting game that Andrews intended, in part, to reference, as he does in all his work, contemporary social discourses of AIDS. If it was the commemorative, mourning function of images in *Facsimile* that was pursued, the public and political discourse of AIDS in *Media Event*, the private grappling with loss and its expression in "Three Hundred and Sixty-Five Pictures," and the mixed feelings of hope and mortality of the body in "Weather," here in *Hoi Polloi* there is a sense of respite, of resurrection, of the promise of a new or extended life in the wake of new drug therapies. The head shots of men – readily understood, even clichéd emblems of gay desire – are a pictorial device used to indicate a renewed desire.

NAMES OF HURRICANES OF 1996, 1996, DETAIL.  
TORNADO, 1996, SILKSCREEN ON PIG INTESTINE, DETAIL.

BERNARD  
CESAR  
DOLLY  
EDOUARD  
FRAN





Carla is ready to run Eddie over with the Zamboni machine when she suspects him of romancing an ice-show star

PERSONALS, 1995, DETAIL.



ALBUM (SEPTEMBER), 1995, PENCIL, OIL, PARCHMENT, 12 X 9".

That they are named after apostles is a doubling of the reference to invoke bodily resurrection, the promise of the Judeo-Christian tradition, and one that finds secular parallel in the ongoing hope for the treatment of AIDS as a chronic condition. The crowd image, stilled, layered, repeated and abstracted is also an audience: motionless and waiting, it is an image posed on the brink of an uncertain future.

But, as in his earlier work, the images in Andrews' most recent work serve as much more than symbolic emblems or merely appropriated popular cultural imagery. The formal operations of re-representation to which he subjects these images and their associated meanings never quite belong to ei-

ther the realm of the purely social/political or personal/private. Andrews' statement that he began to shift from the body to the body politic does not quite give the whole picture; as much as the self is always a social construct – the conceit of postmodernist artwork, notably in Cindy Sherman's photographs – the self is also a personal construction inveigled within technologies of representation. This idea is a core aspect of Andrews' work. Beginning with a found image, a drawing, a personal fragment, then taking the image and breaking it down into its digital components, abstracting it, playing it out by repetition, mixing the self with its public and private representations: these technological relays of imagery that Andrews

reconstructs in minute hand-rendered form always come up empty handed. The hand, as he once stated, fails. The impending close-ups of the crowd image in *Hoi Polloi* fail to yield the truth, or more information that the cinematic maneuver of panning assumes, as much as the old modernist myth of psychologically revealing portraiture was always just that, a myth. Cyber reality will no more achieve purchase on reality or its faithful duplication than previous forms of naturalism have. Thus while Andrews' imagery may have resemblance to high-resolution graphics of digital media imagery, the formal mechanisms at work and the material reconstruction of photo-derived imagery undoes many of the assumptions of cyber reality, specifically the interface between self and representation.

In her catalogue essay to the exhibit "Three Hundred and Sixty-Five Pictures," Cheryl Sourkes wrote that, for Andrews, "people are envisioned as fluid and mutable, as constituted and reconstituted through an interplay of internal and external forms."<sup>3</sup> Across Andrews' entire body of work this mutability and fluidity characterizes not only the representations of people but the very idea of representation itself: in the reconstitution of found, appropriated and personal imagery, Andrews' work is an ongoing witness to the themes of desire, sexuality and mortality in an increasingly digital age.

#### NOTES

1. Deborah Esch, *Stephen Andrews: Facsimile*, Oakville: Oakville Galleries, 1991, n.p.
2. Deborah Esch, "A Labour of Love: Deborah Esch Reports on Recent Works," *Canadian Art*, Winter 1997, p. 34.
3. Cheryl Sourkes, *Three Hundred and Sixty-Five Pictures*, Toronto: Toronto Photographers Workshop, 1996, n.p.

Tom Folland is a Toronto art critic and curator. He teaches at the Ontario College of Art and Design.

*Si la pratique artistique de Stephen Andrews souligne la tension entre deux techniques de fabrication d'images – soit le dessin et la photographie –, l'attention qu'il porte au corps et au SIDA évoque un sentiment de perte à la fois personnel et culturel. L'auteur avance que le travail d'Andrews est caractérisé par la mutabilité et la fluidité qui sont liées non seulement aux représentations de gens mais à l'idée même de représentation. En reconstituant des images trouvées, appropriées et personnelles, Andrews est un témoin constant du désir, de la sexualité et de la mortalité à une époque de plus en plus numérique.*

## MARIE JOSÉ BURKI, CARSTEN HÖLLER

Camden Arts Centre, Londres, 26 mars - 17 mai

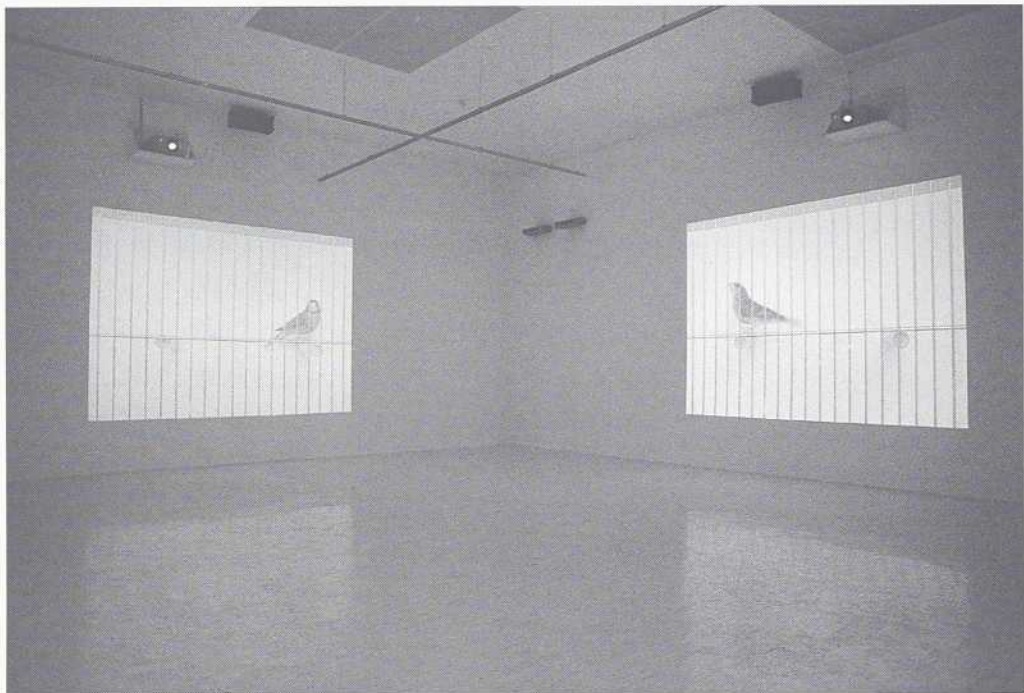
Les artistes Marie José Burki et Carsten Höller, l'un suisse, l'autre allemand, sont présentés indépendamment l'un de l'autre au Camden Arts Centre. Apparus dans le cercle international des expositions au début des années 1990, à première vue, ils n'ont guère en commun que l'usage du dispositif vidéo. Néanmoins, un examen parallèle de leurs travaux permet de souligner quel-

un équivalent linguistique primaire: les quatre oiseaux sautent d'un perchoir à l'autre dans leurs cages (*Intérieur II-V*, 1995); les trois prostituées attendent dans des cabines vitrées (*Exposure: Dawn I-III*, 1997); jusqu'à atteindre au simple substantif générique. Dans *Translations* (1995) par exemple, où les têtes d'un chien, d'un cochon et d'un homme, tous trois immobiles, sont

judicieuse dérive poético-satirique; entre la poésie combinatoire d'un Raymond Queneau et les énumérations absurdes d'un Claude Closky.

En revanche, plus mal aisée est la réduction à un terme générique d'une situation où l'individu est saisi en action, si réduite et répétitive soit-elle, comme dans *Intérieur, Exposure: Dawn*, ou dans *Trio* (1996) – trois visages de musiciens tandis qu'ils interprètent ensemble une pièce musicale. Chacune de ces pièces se compose de larges projections qui entourent le spectateur d'individus différents partageant tous la même situation. Visant à transposer ces scènes selon un pur effet de présence visuelle, Burki a

le langage comme tel). Mais en écho à la critique philosophique dont ce projet a fait l'objet, Burki, d'abord, soumet également l'animal à son dispositif d'observation, puis en brouille la rigueur scientifique par la multiplication d'imposantes vidéo-projections dont la charge émotionnelle tend à déplacer l'expérimentation vers l'observateur. Cependant, si stimuli psychiques ou sensoriels il y a chez le spectateur – frustration par l'absence de son devant trois musiciens; oppression au milieu de quatre oiseaux qui ne laissent de s'agiter –, ils demeurent assujettis à la vue, maintenant ainsi l'art dans une restriction sensorielle séculaire.



MARIE JOSÉ BURKI, INTÉRIEUR II-V, 1995; PHOTO: (ANDREW WHITTUCK) CAMDEN ARTS CENTRE.



CARSTEN HÖLLER, PILZKOFFER (VALISE À CHAMPIGNONS), 1997; PHOTO: (ANDREW WHITTUCK) CAMDEN ARTS CENTRE.

ques divergences assez représentatives de ce qui se joue dans la création contemporaine autour de la valeur accordée au récit, de la relation de l'œuvre au spectateur, et des tendances à l'emprunt de modèles scientifiques de connaissances.

Le travail que mène Burki avec la vidéo est tout entier fondé sur l'esthétique dépouillée de l'état des choses. Il met en œuvre une expression socio-philosophique de la condition des hommes et des animaux, poursuivant en quelque sorte la critique qu'adressait déjà André Félibien dans ses *Entretiens* (tome V, 1679) contre l'ancestrale tradition qui tant en littérature qu'en peinture utilise l'animal pour incarner les travers de l'homme. L'essentiel chez Burki est affaire de langage, auquel elle n'a de cesse de ramener l'«image-mouvement». Ce qu'elle donne à voir peut toujours trouver

diffusées chacune sur un moniteur, tandis qu'une voix-off enchaîne des phrases simples où se combinent tour à tour, en trois langues, les trois substantifs «visuellement» disponibles: «Le chien mène une vie de cochon... L'homme mange le cochon... Le chien chasse l'homme...», etc.». Supprimer les attributs particuliers à un individu (au sens scientifique du terme) pour qu'il représente son espèce, au service d'une sorte de grammaire visuelle, ne pose pas de problèmes de mise en forme, ni d'ambiguïté quant à la réception d'une telle opération. Sur ce modèle, *Translations*, ou bien *Les Chiens* (1994) – un plan fixe sur un bâtard immobile tandis qu'une voix-off énumère une quantité de races canines –, sont deux pièces qui, dans un cadre emprunté à des disciplines telles que la logique et la pragmatique, mettent en œuvre une

dépouillé l'enregistrement de tout ce qui est producteur de fiction: les mouvements de caméra, le montage, le son – à l'exception d'*Intérieur* qui, d'abord conçue pour une projection nocturne sur des vitrines de magasins à Bruxelles, restitue le chant saccadé des oiseaux. Enfin, la diffusion en boucle de tels enregistrements abolit toute notion de durée. Réduisant ainsi strictement l'effet de récit à de menues variations d'attitudes, de rictus, ou de déplacements spontanés, Burki met en œuvre un modèle d'observation qui, semble-t-il, aurait convenu au béhaviorisme tel qu'il fut développé au début du siècle par John Watson. Pour faire de la psychologie une science, il entreprend en effet de limiter son champ de connaissance aux «faits» observables et objectifs que sont les comportements (considérant d'ailleurs

Une limitation de la relation aux arts visuels que Carsten Höller a mise au centre de son travail. Entomologiste de formation, la science ne lui fournit pas de modèle d'observation, mais une logique expérimentale dont il contamine la sphère de l'art. Ses expositions prennent ainsi souvent l'allure d'un laboratoire de synesthésie et d'hédonisme, pourrait-on dire, offrant au visiteur toutes sortes d'expériences qui sollicitent une participation plus active du corps: sentir des odeurs synthétiquement recrées, voler, se coucher pour glisser sa tête à l'intérieur d'un aquarium, etc. Cependant, avec *Gift* (Poison), un environnement composé de six pièces, c'est moins le visiteur que l'artiste lui-même qui est sujet à expérimentations. Tandis que tourne une grande roue lumineuse marquée de cinq «A» (*A-Rad* [Roue-A], 1997),

trois films vidéo sont diffusés simultanément selon un dispositif familier au téléspectateur. Höller aime les histoires, et particulièrement celles qui portent les marques de l'imaginaire collectif. Il y puise des modèles de communications, des expériences à réitérer sur un mode pseudo-scientifique. On se souvient par exemple de son film *Loverfinches* (1994) où il apprenait des chansons d'amour à des passereaux en référence à une légende allemande. Ici, en guise de suite à son *Amanita Blau* (Amanite bleue, 1994), ses trois films sont inspirés par la fameuse amanite tue-mouches, que l'on rencontre dans tant de contes, sans doute parce que ce champignon, d'un rouge vif parsemé de taches blanches, associe un pouvoir d'empoisonnement à une remarquable beauté. Cependant, consommée à une faible dose l'*amanita muscarius* provoque des sensations d'enivrement et d'allégresse, dont l'expérience est le sujet de deux films. L'un, *Muscimol* (1998) – nom de la principale toxine – est une courte fiction au cours de laquelle un homme (Höller) s'isole dans une chambre d'hôtel afin d'ingurgiter une amanite; l'autre est l'enregistrement continu des différentes phases du comportement de l'artiste sous l'effet de la drogue: incantations, narcose, ataraxie, etc. Le dernier film (*Charité*,

1998), un plan fixe sur un paysage urbain filmé pendant vingt-quatre heures et projeté en vitesse accélérée sur une paroi de verre ondulante (*Raumteiler* [Partition], 1997), semble évoquer la dilution de la temporalité ressentie sous l'effet de l'hallucination. Enfin, au sol repose une valise métallique (*Pilzkoffer*, Valise à champignons, 1997) contenant cinq amanites artificielles rouges ou bleues. Dans le film *Muscimol*, l'une d'entre elles apparaît en action, tournant sur elle-même grâce au moteur dont elles sont équipées, et suggère un rêve de l'homme assoupi sous l'effet des toxines. Tandis qu'à son réveil celui-ci éprouve par exemple la nécessité de recouvrir les images qui décorent la chambre, ou encore, ce qui semble une caricature de l'artiste en prophète, avant de quitter la chambre, il se fait couper les cheveux, tel Jérémie qui en reçut l'ordre avant de transmettre la parole de Jahvé au peuple d'Israël. Toutes ces pièces tissent ainsi entre elles un réseau de significations plus ou moins mystérieuses ou farfelues, dont l'ensemble, selon une sorte de «méta-ironie» à la Duchamp, prend à la lettre le fameux pouvoir émotionnel de l'art en même temps que la figure qui associe l'artiste à un démiurge.

– EMMANUEL HERMANGE

## ÊTRE NATURE

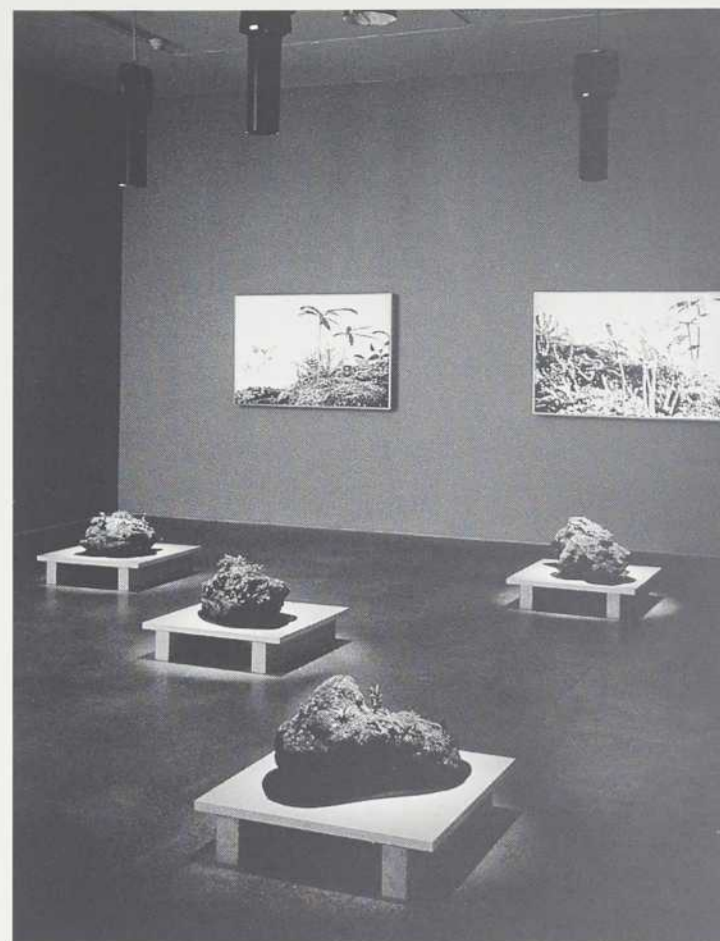
Fondation Cartier, Paris, 17 juin – 20 septembre

Dans cet intitulé «Être Nature», qui pourrait sembler au premier abord quelque peu évasif, se profile l'idée d'une fusion, mais aussi d'une confrontation entre la Nature et l'Art contemporain. Révélant la fascination certaine qu'exerce la beauté et la richesse du monde naturel, «Être Nature» s'est voulue avant tout comme une exposition sur le regard. De l'ambiguïté visuelle commune aux œuvres contemporaines, se dégage la question de la perception de la nature, interrogation centrale des préoccupations artistiques présentées ici.

La démonstration d'une telle relation de réciprocité avec la Nature est faite de façon évidente grâce à

la présentation au sein d'un milieu «naturel» (le jardin de la Fondation) des œuvres d'Andy Goldsworthy, Giuseppe Penone, Lothar Baumgarten et Patrick Blanc, œuvres dont le végétal est l'élément de référence. Ces réflexions sur et dans la Nature jouent sur une ambiguïté visuelle (sculptures en trompe-l'œil de Penone ou invisibilité manifeste du jardin de Baumgarten), mais illustrent avant tout le souci de leurs auteurs à se rapprocher au plus près de la Nature.

Un rapprochement qui a tout du corps à corps chez Ana Mendieta ou Wolfgang Laib. En inscrivant son corps au sein de paysages ou de fragments végétaux, Mendieta per-



OLAF NICOLAI, INTÉRIEUR / LANDSCHAFT, 1996-1997, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: (A. MORIN) FONDATION CARTIER. COURTESY EIGEN+ART, BERLIN.

pétue un héritage culturel, une relation ancestrale que certaines sociétés entretiennent avec leur environnement. Tout comme Laib, dont les interventions ont un caractère presque rituel, Mendieta opère une fusion avec la Nature; dans la série photographique des silhouettes, elle «entre» littéralement dans le paysage. Un travail qui illustre à merveille le propos de l'exposition.

Chez Tim Hawkinson, Vija Celmins, Marc Couturier, Ann Hamilton, Frans Krajcberg, Huang Yong Ping, Tunga et David Hammons, la Nature devient le prétexte d'une interrogation du regard à travers les principes éculés de l'imitation et de l'illusion. La plupart de ces artistes se contentent de confronter un double à son modèle naturel, ou de créer de véritables trompe-l'œil comme Hawkinson qui réalise méticuleusement un minuscule squelette d'oiseau avec ses propres ongles (*Bird*, 1997). De cette démonstration parfois trop évidente d'une volonté d'atteindre les qualités plastiques de la Nature jusqu'à brouiller les «frontières» qui existent entre le *readymade* naturel et la création artistique, découle une remise en question de la perception et de la représentation de la Nature.

Le travail d'Olaf Nicolai illustre bien le décalage qui existe entre la Nature et la mise en scène artistique de la Nature. *Intérieur / Landschaft* (1996-1997) se compose de cinq pierres volcaniques, support

a priori peu hospitalier, sur lesquels se sont développées des petites plantes. Ces compositions végétales, qui ont continué leur croissance pendant toute la durée de l'exposition, soulignent l'importance du temps et de la mutation dans l'environnement, des facteurs qui avaient jusqu'ici été peu abordés dans l'exhibition. À ces assemblages fragiles où l'intervention de l'artiste est quasiment imperceptible sont juxtaposées des photographies montrant une nature luxuriante, magnifiée par la lumière des caissons lumineux. *Nach der Natur*, I, II et III (1997) sont en fait des détails de ces paysages miniatures, grossis par l'objectif de l'artiste, et illustrent le décalage qui existe entre l'environnement «authentique» et sa mise en scène figée, un «recadrage» qui donne l'image illusoire d'une nature exubérante. Ces deux pièces réunissent en fait plusieurs thèmes abordés par l'exposition (la perception de la Nature, le décalage qui existe entre une production naturelle et humaine), et abordent également la notion très complexe de paysage. Elles soulignent, tout comme les œuvres de Thomas Demand ou Peter Campus, la distanciation qui ressort de cette aspiration artistique à communier avec la Nature.

L'image de la Nature que propose pour la première fois en France l'artiste japonais Yukio Nakagawa, procède également d'une mise en scène poussée, moments

éphémères capturés dans une série de photographies dont l'esthétique magnifie le végétal. De ces images à la perfection presque chirurgicale de fleurs et de légumes (sortes de natures mortes végétales), émergent d'autres clichés plus intéressants dont se dégage une violence troublante. De pétales de tulipes ou d'œillets compressés, ressemblant quasiment à des paquets de chair à vif, s'écoule un liquide rouge, sorte de «sang» végétal qui confère à ces compositions un aspect presque anthropomorphe. Yukio Nakagawa révèle avec ces épreuves d'une beauté presque morbide, un art du bouquet plutôt brutal, une version confondante des sévices que l'homme fait insidieusement subir à l'environnement naturel. L'artiste aborde la Nature en la brutalisant, en évoquant sa disparition, une attitude qui n'était jusqu'ici pas décelable dans les autres pièces de l'exposition. Ces mises en scène photographiques rompent avec l'image habituelle d'un monde naturel beau et immuable et permettent de s'interroger sur cette interprétation que la culture occidentale donne de la Nature.

Mêlant l'art aux sciences naturelles, Hubert Duprat propose quant à lui une intégration originale de la Nature dans la création contemporaine en détournant le processus de métamorphose des trichoptères, larves aquatiques qui s'entourent habituellement d'une enveloppe composée de soie et de petits débris (graviers, brindilles) avant de se transformer en papillons de nuit. En remplaçant les matériaux nécessaires à la formation de ces «chrysalides» par des paillettes d'or, des perles précieuses et semi-précieuses, Duprat perturbe ce processus naturel. Il questionne le statut même du ready-made en déléguant à ces insectes le soin de réaliser des objets uniques. Les gangues délicatement ouvragées dont la réalisation est visible dans une vidéo et un aquarium où évoluent les larves, sont présentées comme des bijoux. Duprat dépasse l'idée de simple fusion avec la Nature, il n'est plus question de savoir qui réalise de l'insecte ou de l'artiste, si l'idée prévaut sur l'accomplissement, mais de souligner ce glissement qui s'opère à partir de cette combinaison entre les créations humaines et naturelles.

Car cette pièce permet surtout de s'interroger sur la place qu'occupe la Nature dans l'Art, une réflexion entérinée par la présence de la collection entomologique d'Anne et Jacques Kerchache.

Quel étonnement devant un tel rassemblement de couleurs et de formes, des insectes qui sembleraient presque factices, ou retouchés par l'homme tant certains spécimens sont incroyables. *Nature Démiurge*, tel est le nom de cette collection qui fait presque oublier l'intérêt des pièces contemporaines qui l'entourent. Cette désignation, qui peut sembler quelque peu prétentieuse, exprime la fascination que peut exercer la Nature sur l'Homme et la grande diversité de ses réalisations. De ce déplacement des sciences naturelles vers l'art contemporain, naît un effet quelque peu pervers: dépassant le simple effet de curiosité, cette collection confrontée aux œuvres contemporaines se charge d'une valeur esthétique importante. On ne regarde plus ces insectes comme on pourrait le faire dans un muséum d'histoire naturelle, chaque spécimen s'est chargé d'une plus grande qualité esthétique et constitue, au détriment des compositions artistiques qui passent presque inaperçues, le centre d'intérêt de l'exposition. De cette confrontation, la collection entomologique sort valorisée mais entraîne malheureusement un effet de comparaison esthétique entre la production naturelle et la création artistique humaine. Au delà de cette rencontre entre le «cabinet de curiosités» et l'art contemporain, c'est la question de la place de l'œuvre d'art et de sa valeur qui devient centrale.

Cette cohabitation constitue l'intérêt principal de cette exposition et démontre ce que certaines des œuvres présentées ne font que suggérer parfois laborieusement: les domaines naturels et humains se côtoient, peuvent engager une relation de réciprocité mais resteront deux univers différents. «Être Nature» souligne la réalité de l'écart qui existe entre la Nature et l'idée de Nature dans l'Art, une réflexion maintes fois ressassée mais qui s'appuie de façon originale sur les sciences naturelles.

— BÉNÉDICTE RAMADE

## LA TERRE EST RONDE - NOUVELLE NARRATION

Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart,  
3 juillet - 4 octobre

Les années quatre-vingt-dix auront-elles vu la consécration du commissaire d'exposition, celui-ci endossant un rôle aussi exorbitant que celui du galeriste lors de la décennie précédente? Au lieu de mettre en évidence les œuvres, ne cherche-t-on pas souvent à tâter le pouls du moment pour en illustrer les tendances? Le danger d'une telle démarche est évidemment que les œuvres montrées, loin d'être les

place du côté de celui qui regarde. Les œuvres les plus réussies de l'exposition sont justement celles où ce *devenir-narrateur du spectateur* est à la fois provoqué et partiellement frustré par l'insuffisance d'indices narratifs.

Le parcours de l'exposition s'ouvre sur *Cinema Solo*, une série de trente-six photographies réalisées par Alicia Framis et qui se prête facilement à une lecture narrative



ALICIA FRAMIS, CINEMA SOLO, 1997, DÉTAIL DE L'INSTALLATION; PHOTO: (FREDDY LE SAUX) MUSÉE DE ROCHECHOUART.

plus abouties des artistes, ne servent qu'à remplir des créneaux dans la thématique choisie et à illustrer un vecteur de la production contemporaine. Or les œuvres seules peuvent nous surprendre; elles seules ébranlent le prévisible. Les tendances, si intéressantes soient-elles, ne surprennent jamais car elles ne se laissent dégager qu'*après coup*, c'est-à-dire narrativement. Comprendre une œuvre comme appartenant à une tendance, c'est l'inscrire dans un récit.

En ce sens, le commissaire d'exposition est devenu un narrateur. Or en rassemblant un échantillon de propositions contemporaines ayant trait à la narration (œuvres de deux Français, deux Anglais, deux Espagnols et un Israélien), le pari du commissaire Jean-Marc Prévost semble avoir été de montrer des œuvres où la responsabilité narrative — ou plutôt narratorial — se dé-

conventionnelle. On voit successivement la photographe, dans une boutique, choisir et s'acheter un mannequin masculin parmi d'autres, tous identiques (comme si elle choisissait un partenaire dans une boîte de nuit), le ramener chez elle, le déshabiller, le rhabiller, l'étreindre, partager une cigarette avec lui sur le lit défait... Dans cette mise en scène de leur vie de couple, aucune structure narrative ne préexiste à celle que lui attribue le spectateur. C'est aux spectateurs, narrateurs qui s'ignorent, de configurer un récit qui, dans les photos, fait déjà mais à peine *figure*, pour emprunter la formule de Paul Ricoeur. On voit les deux «amants», incapables de s'aimer, se regarder silencieusement; la femme s'affaire aux tâches ménagères alors que le mannequin, un sourire béat figé sur le visage, demeure passif... comme s'il pouvait faire autrement. L'œu-

vre de Framis joue sur notre désir d'établir non seulement la cohérence mais la *vraisemblance* narratives de ce qu'on voit: on en vient à oublier que la relation est celle d'un sujet à un objet. Or le spectateur ne peut guère s'empêcher de les inscrire dans une relation intersubjective, oscillant entre ce qu'il sait visuellement et ce qu'il sait narrativement. Les prémisses les plus implausibles n'empêchent pas le récit de surgir, tout comme dans l'œuvre de Pierre Huyghe.

Son film, *Remake*, nous fournit une allégorie du devenir-narrateur du regardeur: des acteurs improvisés y jouent plus ou moins mot pour mot, plan par plan, *Fenêtre sur cour* de Hitchcock dans des habits et des décors de 1995. Le caractère très improvisé du jeu, au degré zéro de l'émotion, crée un effet de distanciation tel que l'intrigue s'éclipse au profit de sa seule narration. Certes on regarde le voyeur-narrateur assembler en récit les éclats de sens disparates à partir des événements qui se déroulent dans l'immeuble d'en face et qu'il perçoit à travers sa longue vue. Mais Huyghe reconstruit Hitchcock de telle sorte qu'on ne s'identifie plus du tout à l'histoire mais seulement aux procédés par lesquels le narrateur bricole un récit conditionné par son propre point de vue. Très ludique, *Remake* suggère un parallèle entre le jeu et la narration. Car loin de s'effacer au profit de la représentation, les comédiens de Huyghe restent très visiblement conscients de leur activité: telle est l'ironie de l'œuvre. Or il n'est pas de jeu au monde qui comporte l'équivalent du narrateur: celui-ci est à la fois dans le jeu, mais reste capable à tout moment de se retirer hors jeu, de jouer avec les autres, de tirer la partie d'un côté ou de l'autre.

L'installation de Tacita Dean, *Girl Stowaway*, est liée aux processus de réalisation de films, mais se situe en amont de la narration cinématographique. Elle expose le storyboard d'un film de fiction du même titre, qui aurait été réalisé en 1928, en fournissant l'intrigue et quelques indications techniques d'une narration filmique que peu de spectateurs sont susceptibles de connaître. Des photographies et des articles de journaux truqués, censés lui conférer plus de crédibi-

lité, finissent au contraire par remettre l'existence même du film en question. Tacita Dean, comme Pierre Huyghe, propose une œuvre en quelque sorte allégorique: elle échafaude un système clos d'éléments narratifs. Au spectateur ensuite d'y faire entrer le monde réel, selon la technique bien connue du bateau à mettre en bouteille, ce qui est d'ailleurs le thème d'un autre volet de son installation.

Qu'on le déplore ou qu'on le célèbre, force est de constater le manque de prise sur le réel de la plupart des œuvres exposées. C'est le créneau rempli par celle de Nick Gee. Si sa proposition ne manque pas d'ambition socio-politique, elle est fort peu nuancée, elle n'est pas intégrée esthétiquement et elle est peu efficace politiquement. Son installation, intitulée *Qu'oserais-je dire*, est constituée de la projection simultanée de diapositives témoignant des gestes de solidarité de l'artiste en faveur de la lutte des dockers britanniques et d'un film vidéo où il exprime ses doutes quant à sa démarche. Ceux-ci ne sont que trop bien fondés. Le projecteur est placé sur une urne dans laquelle les spectateurs sont invités à mettre de l'argent au profit des ouvriers en grève; vers la fin de l'exposition, la collecte s'élevait tout au plus à quelques centaines de francs. Instructif échec qui met en évidence les limites de l'œuvre d'art à intégrer le réel et à infléchir sur la politique.

Le titre de l'exposition, «La terre est ronde», laisse entendre que toutes les histoires s'enchevêtrent dans un réseau infiniment compliqué: chaque histoire est liée à chaque autre histoire, comme on dit que le monde est petit lorsque, dans un contexte incongru, on rencontre quelqu'un d'un autre contexte, et dont on est le seul à pouvoir établir le lien narratif. Proposé par Uri Tzaig, ce titre aurait pu être celui de son œuvre, *Tempo - 60 minutes*, une bande vidéo de soixante plans, filmés dans différentes parties du monde, et dont la relation est due aux seuls aléas de l'itinéraire du vidéaste. Le rythme du défilement des plans, d'une minute chacun, donne au spectateur une étrange sensation du temps. On découvre qu'une minute n'est peut-être pas aussi arbitraire que l'on ne pense:

le temps de s'installer confortablement dans l'image, d'avoir la sensation qu'une minute correspondrait vraiment à un rythme du corps.

Avant de devenir narrateur, on est installé dans l'événement. Pour pouvoir raconter, c'est-à-dire pour imposer une rationalité narrative sur l'événement, il faut parvenir à fragmenter son champ de perception, arracher l'événement à son unicité pour le projeter dans une causalité, sur un plan où sa singularité démesurée disparaît et la mise en relation avec d'autres éléments plus proches et plus lointains lui assigne enfin sa grandeur propre. Car on perçoit toujours à partir d'une perspective dont on ne s'avise qu'après coup. Or les liens entre les événements sont parfois si ténus que l'on ne parvient guère à tisser quoi que ce soit. C'est le cas de l'installation de Dora Garcia, *DJ: Los Muertos*, où les seuls gestes du DJ se révèlent trop pauvres pour permettre au récit de s'amorcer.

Dans *From some folded shirts to...*, Pierre Bismuth met le spectateur face à un flux d'images numériques projetées sur écran, sans liens évi-

dents, qui défilent à un rythme si rapide que l'on ne retient que la dernière image, l'avant-dernière s'étant déjà effacée. Même la narration la plus fruste comporte au moins trois phases: l'état initial, l'événement transformateur et l'état transformé. Or, ici, l'esprit ne peut pas retenir plus que trois images, ce qui empêche le spectateur de mettre en ordre les fragments. Mais s'il y a une frustration de toute mémorisation, il y a parfois des amorces d'une narration qui tarit aussitôt. Le flux d'images nous plonge dans une sorte de transe, où l'on abandonne pour un temps tout raisonnement posé pour s'en remettre aux sens et à l'inconscient. On se sent comme lavé par un déluge d'images, sentiment renforcé par le fait que les images coulent de l'écran du haut vers le bas, chacune étant évacuée immédiatement par la suivante. En annulant toute tentative de rétrospection, et en catapultant la perception inlassablement vers l'avant, l'œuvre de Bismuth devient littéralement iné-

— STEPHEN WRIGHT

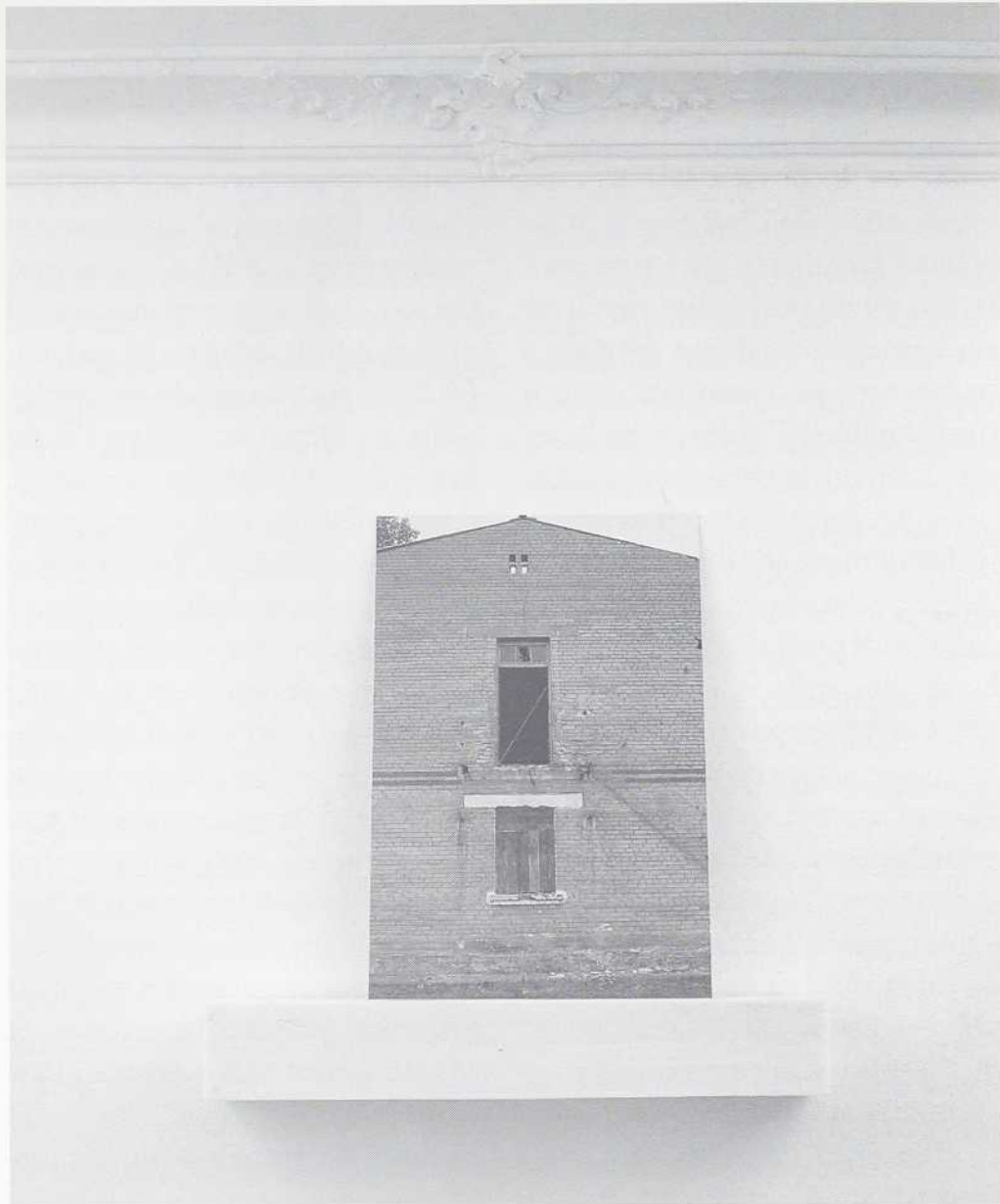
## SIMONE MANGOS

Galerie Gebauer, Berlin, 4 juillet - 1<sup>er</sup> août

L'encoignure sombre et humide dans un sous-sol rêve des espaces aérés du salon et de la lueur poussiéreuse du grenier. Un plancher contemple avec convoitise le plafond au-dessus de lui, grisé par l'idée d'une perspective vertigineuse. Un mur a perdu sa porte; le va-et-vient des gens lui manque énormément. Telles sont les plaintes et les envies de l'architecture. Mais qui est à son écoute?

L'artiste australienne Simone Mangos semble avoir prêté une oreille attentive à ces murmures du monde matériel. De plusieurs manières, son travail ressemble à une psychanalyse de l'architecture. Pour Mangos, la ville construite constitue une topographie des blessures dans la vie psychique de la matière, une série de symptômes qui remettent en question la monumentalité de toute forme architecturale. En bonne thérapeute, Mangos ausculte des murs pour re-

construire la mémoire des ouvertures et des espaces perdus; l'artiste est préoccupée par les techniques «amnésiques», l'échafaudage tout comme le papier de verre; une façade grêlée représente pour elle tant d'années sur le divan. Berlin, sa ville adoptive depuis au moins dix ans, offre un travail énorme pour cette analyste éclectique, car la nouvelle capitale allemande est également le chantier de construction le plus grand du monde. Pour certains, on construit avec autant de vitesse qu'on détruit les traces qui rappellent l'ancienne division de la ville. Mangos remet en question la politique d'une mémoire sélective en fouillant parmi les déchets laissés dans le sillage des transformations architectoniques. Une rangée de fenêtres abandonnées, la branche d'un arbre taillé, un immense filet de protection de chantier, parsemé de miettes de béton et de bois, ces



SIMONE MANGOS, LINTEL-OBERSCHWELLE, 1998, MATÉRIAUX MIXTES, 2 X 1 M; PHOTO: UWE WALTER.

éléments réapparaissent tous dans les installations de l'artiste.

Bien que le débris de la construction constitue une matière primaire et un point de départ pour toute œuvre de Mangos, ses divers projets ne se laissent pas réduire à une tentative de préserver toutes les traces du passé, ou ce travail impossible contre l'oubli qu'effectue le chiffonnier en ramassant les restes de la ville. À la préservation vient toujours s'ajouter la promesse de transformation. Dans une exposition de Mangos, l'espace même de la galerie se voit transformé en sorte de théâtre médical dans lequel chaque matériau peut enfin se livrer à ses extases devant les spectateurs, comme les hystériques se convulsaient devant les auditeurs dans les séminaires tenus par Charcot à la Salpêtrière. Commençons avec le cas de *Column*: on voit une colonne de vieux morceaux de tuiles en ardoise, empilées contre le mur, sous-produits d'une rénovation. Les tuiles, ayant passé tant d'années sur un toit, veulent se dresser comme les briques, passer du versant à la verticale, sentir l'écoulement de la bruine comme une chute. Ces aspi-

rationnements sont animés par une photo positionnée au-dessus de la colonne, une photo d'un vieil arbre dont le tronc est tordu en demi-spirale par une barrière en métal. À travers cette image, l'envie de pousser vers le haut devient aussi vive que la contrainte imposée par les structures bâties. L'image rappelle également la provenance naturelle des tuiles et leur transformation initiale. En les sauvant des déchets, Mangos réanime leur passé et démontre en même temps que ces objets possèdent une valeur autre que celle imposée par la finalité fonctionnelle de l'architecture.

Le travail le plus fin de cette exposition est sans doute *Lintel-Oberschwelle*. Dans ce cas-ci, Mangos exploite l'image photographique pour donner une nouvelle existence à la façade usée d'une remise, cicatrisée par de nombreuses altérations. On peut discerner, entre autres, les traces d'un escalier extérieur, l'embrasement d'une ancienne fenêtre, maintenant remplie de bois, et un linteau blanc. Cette photo n'est pas accrochée au mur de la galerie mais repose sur un immense linteau de savon brut qui lui-même

ressemble au faux linteau que l'on voit dans l'image du bâtiment. Dans cette installation, la transformation de dimensions et de matériaux – le mur est réduit par la photographie et le linteau, élargi par le savon – est accompagnée par un renversement de tâches. Au lieu d'enclorre et de supporter le linteau, le mur peut enfin se reposer sur lui. Mangos semble répondre à la fatigue du mur, lui permettant de faire une pause, de s'adosser contre un élément qu'il a soutenu depuis des années.

On peut accuser Mangos d'animisme, car les gestes de l'artiste attribuent aux formes muettes et inertes non seulement une mémoire du passé mais aussi un complexe de désirs, doutes et déceptions, bref, un inconscient. Mais, une fois qu'on dote la matière d'une âme, il devient possible de contempler sa mort, ou plutôt son incapacité de vieillir et

de mourir. La mélancolie entourant les objets dans l'exposition ne provient-elle pas de leur exclusion des cycles d'histoire naturelle? Tout en animant les tuiles et les façades, Mangos souligne la violence de la monumentalité qu'on impose à toute forme architecturale: désigner un moment du passé sans jamais subir les effets du passage du temps. L'histoire de chaque bâtiment est marquée par cette demande contradictoire, sise entre la mémoire et l'oubli. Les exigences d'une telle existence sont certainement le début des problèmes techniques de l'architecture; il se peut bien qu'elles soient également la source de troubles psychiques. Mangos n'a pas encore guéri l'architecture mais, en écoutant ses plaintes, l'artiste montre que nous sommes complices de l'autisme des espaces vécus.

– JENNIFER ALLEN

## STÉPHANE GILOT

Centre des arts actuels Skol, Montréal, 29 août – 28 septembre

Qui oserait affirmer encore aujourd'hui que la peinture, entendue dans son sens le plus formaliste, ne s'appréhende qu'avec les yeux? Qu'elle est strictement une affaire de regard, voire de vision. Certainement pas Stéphane Gilot, ce jeune artiste belge établi à Montréal depuis à peine deux ans, dont on a pu apprécier une nouvelle facette de son travail chez Skol l'automne dernier.

D'entrée de jeu, les titres nous mettent sur la piste. *Le Déambulateur* et *Le Défilé* démontrent clairement que les yeux ne suffisent pas à capter ce curieux univers dont les frontières oscillent entre la peinture et l'architecture. La première œuvre invite à déambuler, à errer sans but précis dans la salle principale parsemée de vingt-huit colonnes colorées de différentes teintes de gris, dont vingt-cinq sont fabriquées par l'artiste. En complément, celle érigée dans la petite salle du fond nous engage dans un couloir étroit menant à un cul-de-sac. Il faut donc rebrousser chemin et envisager le contact imminent avec d'autres corps. Les murs, également gris, sont tronqués à mi-hauteur et construits de manière à dévoiler une

épaisseur inhabituelle. Ces éléments affichent un caractère architectural indéniable mais, intelligemment combinés à l'idée du monochrome, ils proposent une réflexion inusitée sur la tradition picturale, plus explicitement sur la peinture formaliste et le rapport cognitif qui en découle. C'est donc dire qu'ici la «peinture» s'expérimente avec le corps tout entier.

Évidemment, Stéphane Gilot n'est pas tout à fait ce qu'on pourrait appeler un peintre. Du moins, il ne correspond pas à l'idée qu'on se fait du peintre. Mais ce n'est pas non plus un imposteur. À preuve, c'est par le biais de deux événements liés à la peinture qu'on a pu récemment découvrir Stéphane Gilot: le Symposium de la nouvelle peinture à Baie-Saint-Paul en 1996 et «Peinture-Peinture» à Montréal en juin 1998 (on se rappellera cette éblouissante paroi verte inclinée, *E(a)ntre, dévers*, projetant sa couleur dans un espace exigu). Entre ces deux expositions d'envergure relative, il y a un mur. Un vrai mur, légèrement courbé celui-là, enduit de particules d'argile rouge, créé en 1997 dans l'espace de la

galerie Dare-Dare. Toujours dans un esprit d'ambivalence picturale-architecturale, et sous l'influence de Deleuze, l'œuvre s'intitulait *C'est en suivant la frontière, en longeant la surface...*

Gilot fait partie de cette nouvelle génération d'artistes qui contribuent à donner un nouveau souffle à la peinture abstraite et dont on pouvait voir quelques beaux exemples dans les salles occupées par «Peinture-Peinture». En effet, *Le Déambulatoire* et *Le Défilé*, tout comme les œuvres précédentes, ne remettent pas en question les concepts de picturalité et de planéité, exprimés par la surface rigide supportant la couleur. Au contraire, la spécificité de la peinture est omniprésente dans son travail. Elle se manifeste dans ce qu'elle a de plus abouti, le monochrome, libéré de toute référentialité. Toutefois, on n'y retrouvera aucune allusion directe au tableau ou à la toile. L'ar-

non pas objets dans l'espace, mais structures spatiales modulées à même l'espace réel. Vingt-cinq fois reproduites, les fausses colonnes du *Déambulatoire* imitent la morphologie des trois piliers déjà existants dans la galerie qui se (con)fondent dans l'environnement créé. Œuvre *in situ*, sans pour autant questionner le lieu lui-même (l'œuvre se greffe au lieu, elle l'utilise), elle n'en est pas moins dépendante. Véritable matière première, l'espace d'accueil fait partie intégrante de l'œuvre, c'est lui qui en détermine la forme, le sens et la durée. Car les interventions de Stéphane Gilot sont éphémères, disons plutôt temporaires, rendant impossible leur reconstitution dans un autre lieu. Chaque œuvre est donc un événement spatial et pictural unique.

Plus précisément, dans ces deux projets (on hésite à dire installations), les surfaces peintes se transforment en murs et en colonnes,

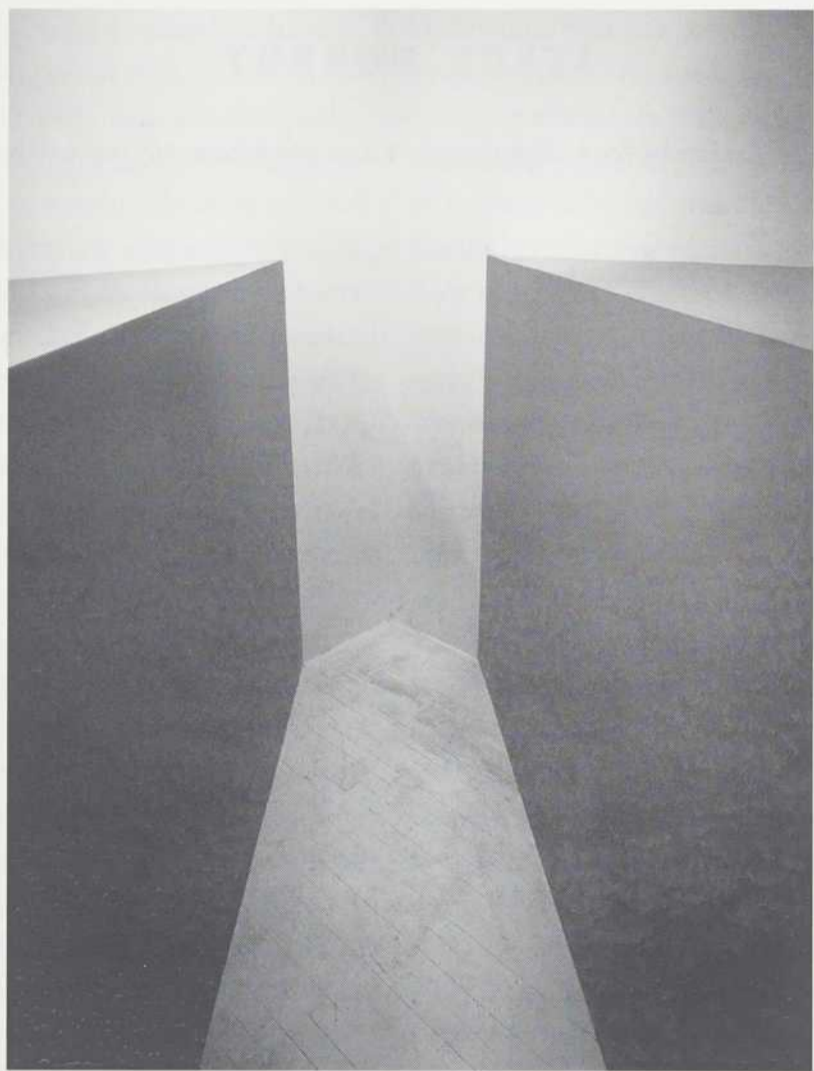
aussi restreint? Et dans la deuxième salle, les murs s'élèvent à la hauteur des yeux (allusion peut-être à leur rôle attribué dans la préhension de l'objet pictural) avant de se plier à quatre-vingt-dix degrés pour aller rejoindre les cloisons réelles de la pièce qui la reçoit.

Cette illusion accentue l'ambivalence, mot clé s'il en est un dans la démarche de l'artiste, entre la physicalité des peintures-murs, peinture-colonnes et la virtualité d'un espace plus vaste, indéfini, qui s'en dégage. Non seulement picturales, les œuvres de Gilot doivent être vues comme des fragments de structures architecturales dont l'échelle, monumentale si on considère la dimension des fragments eux-mêmes, nous échappe. Comme si d'un coup, une portion du monde extérieur, l'espace urbain, public, constitué de labyrinthes, d'impasses, d'espaces sans fins, celui qui nous résiste parce qu'il refuse de se

laisser englober, se précipitait dans l'espace intime et réconfortant d'une pièce aux dimensions humaines.

Toutefois, malgré leurs dimensions démesurées ou leurs formes déstabilisantes, les «jeux de construction» de Gilot ne sont pas menaçants. Ils font plutôt sourire et nous obligent à réévaluer nos modes de perception. Sans négliger l'aspect poétique, les surfaces-structures colorées de Stéphane Gilot ont également un énorme pouvoir d'évocation. Elles sont d'abord un espace réel, auquel s'ajoute une dimension temporelle marquée par le déplacement du corps dans l'œuvre et par le caractère temporaire du projet; puis espace métaphorique, celui de la peinture qui se spatiale et dans lequel on entre, mais surtout espace virtuel ouvert sur «les itinéraires du possible».

— KATHLEEN GOGGIN



STÉPHANE GILOT, LE DÉFILÉ, 1998, VUE PARTIELLE DE L'INSTALLATION; PHOTO: GUY L'HEUREUX.

tiste pousse plutôt la peinture en dehors de ses propres limites, hors cadre, hors proportion. Ici, la peinture s'affranchit de son cadre, la surface plane se plie, se replie, se couche, forme des angles, se déploie dans l'espace, prend du volume. Les surfaces peintes deviennent ainsi,

deux structures associées à la fonction de soutènement. Or, dans la grande salle, les colonnes ne supportent rien, elles sont factices. Quelle fonction pourraient bien avoir d'ailleurs vingt-huit colonnes octogonales d'environ un mètre de diamètre déployées dans un espace

## CORRINE CORRY

Galerie de l'UQAM, Montréal, 4 septembre - 3 octobre

We do not exist, we must invent ourselves.

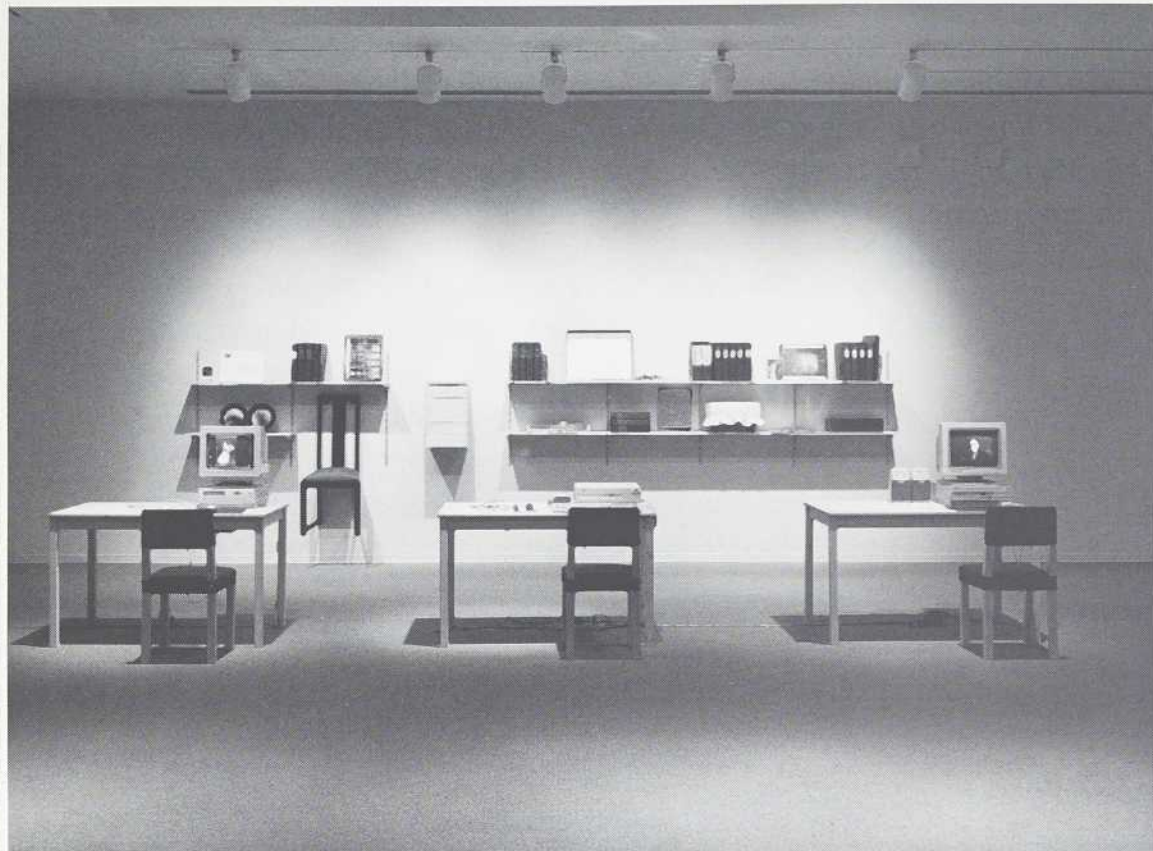
— Corrine Corry

Dispersés dans la galerie, trois espaces se présentent à nous. On y pénètre de biais, cherchant un point d'entrée à l'intérieur de cette fiction complexe qu'est *Lettres à mon père, les trois actes*, de Corrine Corry. Ce projet, auquel l'artiste se consacre depuis 1993, est formé d'installations interreliées dont les distinctions tendent graduellement à s'effacer. *Lettres à mon père* est une œuvre à la fois silencieuse et criante, une mise en scène touffue qui interroge les processus de formation de l'identité. Au sein d'une abondance d'indices et de fragments se forme et se défait l'identité d'une femme, sa vie, son origine et sa représentation. Un jeu qui oscille entre l'autobiographie et la fiction auquel le spectateur est invité à participer afin d'y créer sa propre histoire. Tout en nous engageant à l'intérieur d'une structure narrative, Corrine Corry écrit un texte non linéaire dont la totalité est difficile à cerner. L'espace d'investigation semble parfois infini vu la multitude d'informations offertes et de liens possibles.

*Acte 1, la fille fourbe*, une instal-

lation d'objets domestiques placés sur un faux plancher à angle, simule la maison familiale où se trame le meurtre du père. Devant nous, s'élève une pièce lourdement garnie de bibelots, de photographies et de meubles. Ce lieu, d'abord familier, rassurant et cossu, nous apparaît graduellement comme étant de plus en plus stérile et construit. Quelques indices contredisent l'harmonie du décor, nous amenant ainsi à l'envers de la fiction, à l'intérieur d'une nouvelle histoire qui se présente ironiquement comme étant la même. L'arrière-scène dévoile les faux murs et les vieux meubles recouverts à demi pour révéler une toute autre maison, une toute autre famille. Le doute s'installe, le lieu chute et les références glissent.

La mémoire joue un rôle important dans cette œuvre qui interroge la façon dont s'effectue l'archivage de l'expérience humaine. Quel type de relation entretient-on avec un document, une image ou un mot appartenant à un moment passé? Quels mécanismes affectifs, psychologiques et sensoriels se trouvent impliqués dans l'acte de se souvenir? Pour l'artiste, se souve-



CORRINE CORRY, LETTRES À MON PÈRE, ACTE III, 1993-1998, INSTALLATION;  
PHOTO: MARK RUWEDEL.

nir n'est pas strictement un processus de réception passive d'impressions, mais bien de construction créatrice d'une représentation.

*Acte II, jonctions caustiques*, est dominé par le rouge et le blanc. Des histoires de sang sont soigneusement retranscrites à l'encre rouge par une jeune femme assise à une table, au centre de l'installation. Elle ne nous regarde pas, absorbée et muette, à la fois visible et absente. Accroché au mur, un large drapé s'affaisse élégamment sur un linoléum blanc, à la manière d'un rideau de théâtre. On imagine une cuisine où les drames de sang ne marquent le sol que pour quelques instants, rapidement effacés par une main habile. Il est possible aussi de reconnaître une chambre où l'intimité de la jeune femme serait protégée. Le statut du lieu reste imprécis, ce qui évoque l'étrange état d'un corps à la fois caché et mis à nu, marqué d'expériences intimes devenues propriétés familiales tout en demeurant silencieuses.

À la manière d'une scénographe et d'une archiviste, Corrine Corry utilise différents modes d'accumulation et de présentation qu'elle dissimule à l'intérieur de décors composites. Ces lieux habités invitent le spectateur à interagir directement avec l'œuvre et, par le fait même, à se construire une mémoire. Plusieurs niveaux de fiction se trouvent un à un dévoilés par le biais du texte, de la narration et de la performance. La juxtaposition de ces

multiples fragments laisse entrevoir une parole, une réflexion sur les modes de représentation et sur la technologie ainsi qu'une considération du corps, de sa mémoire, et de son évolution dans l'instant. Consciente du rôle grandissant que joue la technologie sur nos vies quotidiennes, l'artiste tente de développer un accès direct et *réel* à cette dernière. Elle interroge la matérialité de l'ordinateur. Elle tente de comprendre la façon dont il bouge, la façon dont il pense afin de créer des espaces informatiques cohérents, simples et sensibles au contenu présenté.

*Acte III* (sans sous-titre) se présente comme le lieu d'archivage de l'ensemble du projet. Les références théâtrales, auparavant fortement appuyées par de lourdes mises en scènes, tendent à disparaître pour faire place à un simple espace de travail qui invite le spectateur à parcourir les traces du processus créatif ayant mené à la réalisation de *Lettres à mon père*. Au mur, sur une série de tablettes, se côtoient divers objets et images issus des précédentes installations. Une douzaine de cartables rassemblent tous les documents produits par l'artiste au fur et à mesure de l'évolution du corpus. Plans, maquettes, notes et lettres diverses témoignent des échanges avec les collaborations, des présentations publiques du travail, des moments d'hésitation, des choix et des rejets. Tout a été conservé sans distinction révélant ainsi

l'importance du rôle joué par le processus. Trois chaises, trois tables et trois ordinateurs font face à ce méthodique classement. Dans un dédale d'images et de son, le spectateur peut, dans un premier espace numérique, découvrir le père dont le meurtre a été proclamé, dans un second, entendre trois femmes de trois générations juxtaposer leurs histoires et entremêler leurs voix et, finalement, dans un dernier, se perdre à l'intérieur d'un cédérom qui abrite l'ensemble des œuvres constituant ce vaste projet.

Corrine Corry nous convie sans cesse à construire et à refaire ses œuvres. Étant multiples et non linéaires, les parcours possibles nous permettent d'intérioriser et même de revendiquer le travail. Elle nous invite à dénouer les composantes d'un tissage serré qui, tout en relevant de l'autobiographie, se révèle être un espace ouvert et fluide nous

amenant à repenser notre propre histoire et notre propre représentation. Tout en réaffirmant son intérêt pour l'inscription du corps, du quotidien et de la mémoire au sein d'un enchevêtrement d'associations nourries par l'imaginaire, cette première présentation publique de *Lettres à mon père, les trois actes* semble annoncer une légère transition dans l'œuvre de l'artiste. Les objets, dont la présence a longtemps su alimenter sa recherche, tendent à se déplacer vers des espaces moins *matériels* où le texte et la narration occupent une place prépondérante. On y reconnaît un questionnement plus spécifique sur le rôle du langage dans la formation du savoir, de la connaissance et de l'identité. Une identité qui ne cesse de se renouveler au fil des œuvres et des histoires.

— ANNIE POULIN

## SERGE MURPHY

Galerie Rochefort, Montréal, 12 septembre - 7 novembre

Pour retourner la formule de Barthes d'après laquelle la *phrase* de Flaubert serait une *chose*, on peut avancer que les *choses* de Serge Murphy seraient comme des *phrases* et peut-être même, puisqu'elles sont si peu de chose, davantage un espace de la matière entre les phrases. Là où Flaubert se livrait à l'angoisse et au labeur d'infinies corrections de la phrase, Murphy s'astreint à la règle stylistique non moins rigoureuse mais totalement opposée de la concision. Non pas celle du principe classique lui donnant pour corollaire la clarté, mais celle, semblable à une poésie haïku, dont le sens résolument succinct en reste néanmoins profondément ouvert. Pour d'autres, le faire artistique constitue le moyen d'aménager un ordre dans les images du monde ou du moins dans leur propre univers psychosocial ou psychosexuel. Ceux-ci tiennent l'ordonnement du visible ou du tangible (en dépit des contenus qui occasionnellement secouent nos idées et valeurs) pour une source certaine de quiétude dans l'expérience esthétique. Or, chez Serge Murphy,

qui nous offre à la galerie Rochefort «Le jardin de mon curé», rien de tout cela ne tient. Si la quiétude est requise alors qu'il s'agit pour l'artiste de se mettre à l'œuvre, il n'est pas assuré qu'elle rattrapera de ce que ses mains feront et qui entrera ensuite dans nos yeux, bien au contraire.

Des sculptures ou plutôt (selon l'appellation qu'en donne l'artiste) des excroissances, des débris de sculptures, se maintiennent dans le petit espace de la galerie d'après une frontalité qui depuis longtemps est caractéristique de la démarche de Murphy. On pensera notamment à *Affections* qu'on aura pu voir en 1994 dans le cadre de l'exposition «L'origine des choses» au Musée d'art contemporain de Montréal. La surface du sol est cependant investie, alors qu'elle était auparavant négligée au profit d'accrochages à même le derme blanc du mur. Il n'est accordé au spectateur qu'un seul véritable point de vue privilégié face à l'œuvre qui occupe la portion restante, mais tout de même considérable, de l'espace scindé en deux. Cette installation manifeste

la persistance d'une frontalité qui cherche à s'affranchir de ce qu'elle doit au pictural au profit d'une construction spatiale plus scénographique où les volumes sont éparpillés, répandus en de multiples étalages.

Mais parler de volumes est bien excessif, car il faut d'entrée de jeu compter avec des formes sans bords, ajourées, affaiblies, sans véritable densité intrinsèque et qui se tiennent en retrait, bien à l'écart de ce que le sculptural recèle de masses dures, solides, pleines. Cette ténuité est ici inhérente à ce qui est non seulement fragilisé dans sa constitution, mais aussi dans ses significations et cela va sans évoquer la prédilection probable (dans le travail des formes et le choix des matériaux) pour ce qui relève de cette qualité essentielle. Des bâtons brisés, fêlés, sont la structure sans revêtement d'une construction potentielle qui ne saurait de toute façon résister. Des bouées de treillis couvertes de bandelettes de plâtre s'attachent à une patère comme une grappe qui semble paradoxalement lourde. Du papier mal encollé compose des ronds autour desquels, leur donnant un cadre, se trouvent des cercles tordus de broche mal ajustée. Ailleurs, du papier ciré est chiffonné en petites boulettes, celles-ci se disposent en de volatiles breloques opalescentes. Des colombages inachevés tiennent lieu de base à d'autres petits bâtons. Des cubes de mousse de polystyrène mal découpés et mal peints (d'une couleur qui n'en est plus une tant elle a été rabattue), s'agencent en une grappe, cette fois affaissée et anguleuse. Des chemises, en strates successives, écrasent un mat de bois tordu qui est une autre des nombreuses patères servant de présentoirs et de socles. Ces dites patères, par leur stature et leurs dimensions, confèrent un caractère inévitablement anthropomorphique à de nombreux éléments par ailleurs abstraits de l'installation.

Ces atrophies plastiques se tiennent donc dans un entre-deux où elles sont tenues de cohabiter d'après des liens extrêmement distendus mais dans une proximité quelque peu vertigineuse où sont confrontées agglomérations abstraites et présences figuratives. Ces formes qui tangent, qui penchent, qui par toutes leurs extrémités s'offrent à

l'imagination comme des images de perte, d'effusions, sont en somme hautement affectives, mais aussi amoureuses et sexuelles. Ce qui sous forme de petites guirlandes est effectivement attaché, nous semble dès lors discourir, par la seule vertu d'un saut logique et sémantique, d'une sorte d'attachement et d'affection. Certains objets sont singulièrement explicites à cet égard, ce sont aussi ceux qui se démarquent par leur nature figurative. De nombreux sexes modelés ou des formes pliées de résine transparente exposent une compulsion du faire comme métaphore de celle de vivre ou d'aimer. De ce nombre, une photographie découpée en rond et dressée au bout d'un bâton montre un visage, et se pose en rupture manifeste avec le reste des éléments. Cette image tranche, non pas par sa facture qui épouse l'esthétique précaire de l'installation, mais bien parce qu'elle s'érige comme un point net de subjectivation au cœur d'une brousse compacte. Elle apparaît également comme le sujet de la représentation, auquel il serait cependant abusif de ramener tous les autres éléments, mais à qui semble adressée l'offrande païenne et poétique de ce jardin. Ce visage visible d'un seul côté (la perspective arrière laisse voir le contre-plaqué sur lequel cette image a été marouflée) détermine par ailleurs par son orientation, l'axe principal d'après lequel se donne le spectacle de ce petit théâtre des formes.

Ces motifs de sculptures (comme les dénomme encore l'artiste) sont tributaires de la retaille et autres limailles et découpures fortuites, et marquent, outre certaines références à l'idée de décoration et d'ornementation, l'insurrection de l'espace de la galerie par celui de l'atelier. Ils exposent une détermination esthétique marquée par l'inachèvement des objets, qui pose en dernière instance (c'est probablement sa qualité centrale) l'affirmation d'une primauté de la liberté dans le geste artistique, liberté qui s'étend, prend en charge chaque sphère de l'existence, chaque image et chaque discours. Cette caractéristique est d'autre part plutôt raréfiée en nos époques où les discours sont parfois trop rigides et trop autoréférentiels ou alors prennent pour assise des cadres de référence qui



SERGE MURPHY, «LE JARDIN DE MON CURÉ», 1998, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: PAPIER GRIS.

ciblent trop précisément leurs contenus. Or, il s'agit ici d'avoir prise directe, d'affirmer directement une liberté, d'assister à une présentation immédiate du faire dans son aptitude à révéler un profond dé-

sordre émotif, esthétique, amoureux, et cela par le seul moyen de la dextérité désinvolte d'un agencement sans normes.

— PATRICE DUHAMEL

## RENCONTRE INTERNATIONALE ET COLLOQUE INTERACTIF. ART ACTION 1958-1998

Inter Art Actuel et Le LIEU, centre en art actuel, Québec, 20 - 25 octobre

Ces dernières années, l'art action refait l'objet de plusieurs événements en tant que phénomène important de ce dernier quart de siècle. Après «Hors Limites» au Centre Georges Pompidou en 1994 et «L'Art au Corps ou le corps exposé» à Marseille en 1996, «Out of Actions, between Performance and Object», récemment organisé par le MOCA de Los Angeles et couvrant la période 1949-1979, est le dernier du genre. L'art action désigne couramment l'ensemble des pratiques artistiques impliquant la présence physique de l'artiste. C'est un mot passe-partout qui englobe le happening, l'événement, Fluxus, l'art corporel, la poésie directe, l'action, la performance, autant de termes dont l'élasticité est proverbiale (d'un texte à l'autre, les définitions coïncident peu). Réunis à Québec par Le LIEU, une trentaine de protagonistes de l'art action issus d'une vingtaine de pays différents étaient

invités à partager leur expérience d'acteurs et/ou de théoriciens du mouvement.

Conçu comme un colloque interactif, l'événement souhaitait amorcer un bilan de la période 1958-1998 en proposant d'une part un retour historique sur les pratiques des années soixante et soixante-dix, et d'autre part un compte-rendu des pratiques d'artistes ou de groupes actifs dans diverses parties du monde plus centré sur les deux dernières décennies. En écho aux présentations et débats de l'après-midi, les quatre décennies étaient illustrées par une soirée performative confiée à des artistes représentatifs de ces périodes (Larry Miller, Charlemagne Palestine, Istvan Kantor et Jean-Claude Gagnon). Les dates 1958 et 1998 faisaient allusion l'une aux premiers mouvements d'émancipation par l'art action en Amérique, en Europe et en Asie, l'autre au vingtième anniversaire de la re-

vue *Inter*. En fin de colloque, le décès brutal de Dick Higgins, mort d'une crise cardiaque à Québec le 25 octobre, allait faire de 1998 la triste date anniversaire de la mort d'un des protagonistes les plus importants de Fluxus.

La relecture des bases historiques de l'art action s'amorçait ici par la présentation de Pierre Restany. Le père des Nouveaux Réalistes apportait un témoignage direct précieux sur les débuts de l'art action en précisant les ponts qui se sont

qui a préfiguré cette évolution de l'art. Par ailleurs, les films des *Anthropométries* ont été l'occasion de soulever la question de la documentation disponible sur l'art action des deux premières décennies. La médiatisation des événements artistiques est un phénomène relativement récent. L'arrivée d'une vidéo accessible et maniable va bouleverser le paysage artistique. Les artistes vont devenir de plus en plus concernés par la médiatisation de leur travail. Le deviendront-ils trop?

mouvements sociaux et politiques et l'art action. Sujet difficile à aborder qui nécessiterait de comparer la situation entre chaque pays. En France, l'art action est en résonance avec le contexte social et politique d'émancipation des années soixante, mais le lien de cause à effet est difficile à établir. *Meat Joy* de Carolee Schneeman, montré pour la première fois en France, correspond à la période d'explosion sexuelle qui a affecté tout l'Occident industrialisé. Pourrait-on encore faire quelque chose de permissif aujourd'hui? Qu'en est-il de l'art action et de la rectitude politique, demandet-on. La réponse de Lebel est évasive mais limpide: «La rectitude politique, je l'emmerde.»

Fluxus s'avère la catégorie d'art action la plus rebelle à l'historicisation. Eric Andersen a insisté, pour sa part, sur le fait que Fluxus n'est pas un mouvement, qu'il a existé uniquement en tant que réseau. Les œuvres produites dans l'esprit Fluxus répondent mieux à la notion d'intermedia (Dick Higgins), c'est-à-dire quelque chose dont toute une partie échappe. Dick Higgins apporta des précisions sur le rôle joué par George Maciunas dans l'histoire de Fluxus et rappela que ses fameuses listes de membres ont été un peu trop prises au pied de la lettre par maints ouvrages universitaires. L'appropriation d'un mouvement à travers sa description minutieuse peut être un piège. Les historiens de l'art corporel y échappent-ils? Affirmer, par exemple, que c'est la *Messe pour un corps* (1969) de Journiac qui marque le début du mouvement en France, c'est négliger injustement d'autres actions antérieures. Les documents montrés par Jacques Donguy sur Journiac et Pane sont rares et précieux. Souvent expérimentaux, que nous transmettent-ils aujourd'hui de l'intensité particulière des cérémonies parodiques de Journiac? Discourir sur l'art corporel finit par tuer son intensité et vider la chose de son contenu, nous fit remarquer Lebel.

La seconde grande période prise en considération, de 1978 à 1998, était celle sur laquelle le colloque entendait mettre l'accent, en rendant compte de l'art action dans des pays très différents, avec l'idée de relier ensuite les diverses expé-

ces entre elles. D'un pays à l'autre, la situation des centres voués à l'art action est plus ou moins similaire. Les difficultés pour subsister sont énormes. La pratique de l'art action est très liée à son existence sous forme de réseau, ce qui favorise les échanges et permet aux centres de satisfaire à leur vocation internationale. La présentation de la situation sur la côte est américaine était une démonstration éloquente des difficultés financières et administratives quasi insurmontables qu'a connues la Franklin Furnace Foundation, par exemple, dont l'existence à ce jour demeure un exploit. La présentation du contexte mexicain a modifié carrément l'angle d'approche. La façon dont Felipe Ehrenberg a introduit le sujet souligne justement le côté amer de la revendication de la fusion entre l'art et la vie. Sa liste des «performances» réalisées à Mexico commençait ironiquement par les gestes de survie proférés quotidiennement dans la ville par des milliers de «collègues» issus d'une population sous-alimentée rivalisant de gestes inventifs pour survivre. La concurrence est sérieuse. Quand des groupes ou des individus commettent régulièrement en public des gestes désespérés ou extrêmes pour se faire entendre, quel est l'espace que l'art action peut s'approprier? Si l'art action a plus d'une fois démontré sa capacité de composer avec le régime totalitaire (par exemple, dans les pays d'Europe de l'Est), son existence au sein de communautés totalement démunies a modifié la façon dont les artistes l'ont abordé.

D'un pays à l'autre, quelle que soit la décennie concernée, l'art action a été systématiquement considéré dans un rapport au direct et au vrai qui n'a guère été remis en question. Or, dans son survol de la situation en France, Arnaud Labelle-Rojoux remarquait que les paramètres ont changé: depuis les années 1980, ce sont à la fois le corps et la façon de le médiatiser qui comptent (la stratégie d'Orlan interrogeant le virtuel à partir de son corps en est un exemple). Le début des années 1990 a marqué l'arrivée de l'ère des substitutions. Dans un quotidien où le réel et le faux sont interchangeables, c'est désormais le rapport au substitut qui prévaut. Cette brèche ouverte par Labelle-



SOIRÉE FLUXUS (DICK HIGGINS, BARTOLOMÉ FERNANDO, CHARLES DREYFUS, ERIC ANDERSEN, FELIPE EHRENBERG, ESTHER FERRER, LARRY MILLER), 1998; PHOTO: (FRANÇOIS BERGERON) INTER ART ACTUEL ET LE LIEU, CENTRE EN ART ACTUEL.

établis d'un continent à l'autre. Faisant le lien avec la situation actuelle, Restany notait que le happening et, plus tard la performance, ont d'emblée défini une esthétique prémonitoire de ce qui se passe aujourd'hui sur le plan de la communication. Face à la globalisation économique et culturelle, la performance peut jouer un rôle capital et préserver un espace individuel dans la communication. Alors que l'affirmation de Marcel Duchamp selon laquelle ce sont les regardeurs qui font l'art s'est transformée en pouvoir abusif accordé au regardeur, la performance peut être une source de négociation entre l'œuvre et le regardeur et créer des dispositifs relationnels indépendants des critères sclérosés d'esthétique. Selon Restany, c'est sur un supplément de vérité esthétique que la performance peut apporter que se joue le destin de notre culture aujourd'hui, Yves Klein étant celui

À la fin du colloque, lors de l'intervention d'Arnaud Labelle-Rojoux, la présentation d'œuvres récentes mêlant performance et vidéo allait signifier que cette question était d'une certaine manière dépassée.

Face à la difficulté d'établir les filiations d'un mouvement à l'autre ou d'une action à l'autre, Jean-Jacques Lebel (le père du happening en France) suggérait dans son exposé de voir l'ensemble des pratiques comme partie intégrante d'un rhizome. Lebel est convaincu que le happening échappe d'une certaine façon aux restrictions spatio-temporelles. Par exemple, le Festival de la Libre Expression qu'il a organisé de 1964 à 1967 et qui permettait la rencontre d'une quinzaine de pays différents, a très tôt encouragé l'hybridation des pratiques.

On ne peut évoquer les deux premières décennies de l'art action sans parler de ses rapports entre les

Rojoux était très stimulante. À vouloir trop cultiver le «supplément de vrai» dont parlait Restany au début du colloque, les protagonistes de l'art action pourraient manquer un virage en direction de formes renouvelées, moins directes, que toute une génération de jeunes artistes a emprunté depuis quelques années et qui, selon plusieurs d'entre eux, a été trop peu évoqué au cours du colloque.

Globalement, on peut considérer que l'initiative du LIEU a suscité une lecture intéressante mais peu novatrice de l'art action. Les deux premières décennies ont permis d'entendre des témoins de premier ordre. Les présentations par pays manquaient souvent de profondeur par rapport au sujet, ressemblant parfois carrément à des nomenclatures sans que l'auteur se soucie de

proposer des axes de réflexion. Certains aspects importants n'ont été traités que superficiellement (les stratégies de l'art action des deux dernières décennies), certaines réalités semblent avoir été ignorées (la place des femmes dans l'art performance, les productions de la toute jeune génération). Si le LIEU s'intéresse à l'évidence plus à des formes d'art action engagé (développant un concept intéressant de «manœuvre» à portée nettement sociale) qu'à d'autres pratiques par conséquent sous-représentées lors du colloque, il a en tout cas l'avantage d'offrir régulièrement dans le domaine de la performance une plateforme internationale de discussion et de réalisation unique en son genre.

— MARINE VAN HOOF

travail en Colombie-Britannique. Mais les conditions de vie y sont si pénibles qu'en 1935, sous la direction d'un syndicat d'inspiration communiste (on leur reprochera cette allégeance), 1 800 travailleurs partent pour Ottawa pour protester contre l'inaction du gouvernement. «Work and Wages» réclament-ils. Partout où ils passent, ils reçoivent l'appui de la population. Et lorsque le convoi arrive à Regina, le premier ministre accepte enfin de rencontrer les représentants du mouvement. Mais la réunion est un échec. À Regina, la Gendarmerie royale finit par intervenir et arrête les dirigeants. Une émeute s'ensuit, des gens sont blessés, un policier est tué. La marche se termine là et le problème reste entier. Mais l'événement marque une étape importante dans l'histoire du mouvement syndical au Canada. Pour raconter cette histoire exemplaire, la vidéo prend pour point de départ une commémoration de l'événement avec les témoignages de trois de ses principaux acteurs (et les chansons d'un groupe de musiciens invités pour l'occasion). Des images d'archives viennent illustrer ces propos. Ces deux œuvres vidéo-graphiques de Sara Diamond contribuent ainsi à écrire une histoire — celle des mouvements pour la justice sociale —, à rendre compte d'un point de vue — celui des hommes et des femmes qui ont vécu cette misère —, plutôt négligé par les historiens traditionnels, qui sont souvent plus intéressés à l'histoire politique, c'est-à-dire à l'histoire de l'État, et au point de vue des puissants, toujours mieux documentés. Mais ces œuvres n'ont pas qu'un intérêt historique: elles ont aujourd'hui une résonance politique, une actualité même, fort troublante. Sara Diamond, à sa manière nuancée — dans le propos, comme dans la forme — qui sait éviter à la fois l'apologie et le spectacle, nous invite à ne pas oublier et à tirer du passé des leçons pour aujourd'hui.

De Julian Samuel, le musée présente une trilogie sur l'«Orientalisme», sur la construction imaginaire de l'«Orient» par l'«Occident», son rôle dans l'invention de l'identité occidentale et les effets, souvent tragiques, de ces représentations sur les relations entre les cultures (guerres, migrations, etc.).

Une multitude de questions passionnantes y sont abordées, entre autres: la réintégration de Hong-Kong à la Chine, le nationalisme indien, le globalisme occidental et le fondamentalisme islamique (dans la première partie, *The Raft of the Medusa: Five Voices on Colonies, Nations and Histories*, 1993), l'expulsion des musulmans et des juifs de l'Espagne catholique au XV<sup>e</sup> siècle et le conflit israélo-palestinien aujourd'hui (dans la deuxième partie, *Into the European Mirror*, 1994), les expositions universelles au XIX<sup>e</sup> siècle, l'architecture et l'urbanisme musulman hier et aujourd'hui, la guerre d'Algérie (dans la troisième partie, *City of the Dead and World Exhibitions*, 1995). On pourrait trouver dommage que le sujet de la trilogie, comme celui de chacune de ses parties, ne soit pas plus précisément défini et que les idées lancées ici ne soient pas mieux articulées les unes aux autres: chaque œuvre aborde des lieux, des temps, des contextes, des situations, qui témoignent tous, certes, à des degrés divers, des effets de l'Orientalisme, mais restent si différents que leur rapprochement par le montage peut sembler tenir du raccourci et de l'amalgame (et les quelques mots-clefs qui reviennent ici et là, parfois même sur l'image, comme des slogans — «frontier», «expulsion», etc. — ne parviennent pas à lever cette impression, bien au contraire). Mais il faut dire, à sa décharge, que Samuel est l'un des premiers à aborder ces questions, pourtant urgentes, ici (où la question nationale, souvent perçue comme la seule question coloniale, tend à éclipser toutes les autres). Il importait sans doute de présenter l'Orientalisme dans toute son envergure, aussi bien dans sa dimension historique, que dans ses multiples reprises contemporaines. Par ailleurs, le genre de cette œuvre est indéfini, qui semble hésiter entre le documentaire traditionnel et l'essai vidéo. Comme bien des documentaires, elle est constituée d'entrevues avec des experts (des intellectuels respectés: Ackbar Abbas, Thierry Hentsch, Amin Maalouf, Marlene Nourbese Philip, Sara Suleri, Homi Bhabha, Chris Giannou, Rana Kabbani, Edward al-Kharrat, Max Rodenbeck, Janet Abu-Lughod, Timothy Mitchell, Akbar S. Ahmad) et intè-

## LIBERTÉS FONDAMENTALES. PERSPECTIVES VIDÉO SUR LES DROITS DE LA PERSONNE

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa,  
18 septembre - 3 janvier

Le Musée des beaux-arts du Canada est bien politisé ces temps-ci. Outre l'exposition «Traversées», dans laquelle bien des artistes, marqués par l'exil, abordent la question de la justice sociale, le Musée a conçu à partir de sa collection permanente une exposition sur le thème de la Déclaration universelle des droits de l'homme, dont on fêtait récemment le cinquantième anniversaire. Le volet vidéo de cette exposition est particulièrement intéressant. Les œuvres présentées nous rappellent que le droit à lui seul ne garantit pas l'avènement d'une société juste: l'égalité juridique et politique des citoyens ne réduit pas nécessairement leur inégalité réelle, qui est souvent issue de rapports historiques de domination, et il faut donc travailler aussi à changer les conditions de vie. Mais encore, ces œuvres posent clairement la question de l'efficacité politique de l'art.

Les deux vidéos de Sara Diamond portent sur un même moment de l'histoire sociale canadienne: la Grande Dépression. L'effondrement du marché boursier new-yorkais a

eu des conséquences particulièrement tragiques au Canada parce que les secteurs industriels et agricoles sont touchés. Dans les années qui suivent, les revenus baissent de 50% et le chômage atteint 26% de la population active (et le chiffre ne comprend pas la main-d'œuvre agricole). Une grande partie de la population dépend alors de l'assistance publique, d'organismes de charité, publics et privés. Car les gouvernements n'ont rien prévu pour les chômeurs et leurs familles, les malades, les vagabonds et tous les autres démunis: la sécurité sociale n'existe pas. La vidéo *Fit to Be Tied* (1995) rend compte de ces conditions de vie extrêmement difficiles à partir du témoignage de quelques femmes exemplaires, illustré par des images d'archives et des reconstitutions stylisées des gestes quotidiens de ces femmes. L'autre vidéo, *On to Ottawa* (1992), raconte l'organisation d'un mouvement d'opposition à cette situation intenable. Pour aider la population en difficulté, le gouvernement conservateur de R. B. Bennett ne trouve rien de mieux à faire que d'ouvrir des camps de

gre des images documentaires tournées sur certains des lieux privilégiés de la rencontre entre l'Orient et l'Occident (Grenade, Le Caire, Istanbul, etc.), des images d'archives, en particulier sur certaines rencontres violentes entre les deux mondes (la guerre d'Algérie, la guerre du Golfe, etc.), ainsi que certaines illustrations qui témoignent de la place de l'Orient dans l'imaginaire occidental (comme la peinture orientaliste et les expositions universelles au XIX<sup>e</sup>). Mais ces images sont filmées et montées d'une manière souvent inattendue: parfois les mouvements de caméra sont instables, les cadrages privilégiés le détail plutôt que l'ensemble, les images sont ralenties, l'écran divisé, des mots superposés, etc. Il est évident que Samuel tâche par là de résister aux formes reçues du documentaire télévisuel (qui préfère, lui, qu'un narrateur manifeste, en voix off ou à l'écran, vienne fournir une légende aux images et au montage pour dissiper leur polysémie muette et offrir une vision rassurante, simple mais souvent simplifiée, de la réalité). Il est sans doute louable de vouloir signaler la nature construite des images et, par conséquent, de l'histoire, mais on peut s'interroger sur l'efficacité de ces stratégies, qui, parfois, peuvent sembler gratuites ou de simples illustrations, qui n'enrichissent pas vraiment le propos mais qui lui nuisent. Car la force de ces documentaires – et ils sont forts – réside moins dans ce travail de déconstruction que dans l'envergure de l'entreprise et dans les commentaires, toujours fascinants, des invités exceptionnels dont Samuel a su s'entourer. Quoi qu'il en soit, ces œuvres ambitieuses ouvrent bien des perspectives: elles témoignent de l'importance décisive des représentations dans l'histoire réelle et contribuent ainsi à les changer. Elles appellent à l'invention d'une histoire mondiale qui ne soit plus exclusivement euro ou américanocentriste et, par là sans doute, à la construction d'un monde plus juste.

Pour sa part, Leila Sujir aborde la délicate question du racisme au Canada du point de vue, toujours négligé, de ceux qui le subissent. Pour en rendre compte, Sujir a préféré au documentaire conventionnel, qui décrit mal la subjectivité, le



LEILA SUJIR, THE DREAMS OF THE NIGHT CLEANERS, 1995, BANDE VIDÉO BETACAM SP, 46 MIN.

genre hybride de la fiction documentaire (ou «docu-fiction» pour les intimes), qui est une forme de reconstitution dramatisée de la réalité, qui laisse une part à l'imaginaire et plus de liberté. *The Dreams of the Night Cleaners* (1995) raconte ainsi l'histoire imbriquée de trois personnages féminins: Jeanne, une archiviste, qui, depuis la mort de son mari d'origine indienne, fait de la recherche sur les politiques d'immigration et les attitudes raciales à l'époque de MacKenzie King, sa fille Usha, qui travaille pour une compagnie aérienne et Devika, une femme de ménage, qui travaille la nuit dans les mêmes bureaux. À travers leur histoire, bien des questions sont abordées: la difficulté de l'intégration sociale en raison du racisme ordinaire (qui, à la fois, ramène toujours l'«étranger» à ses origines et ne veut pas l'entendre, autrement que pour confirmer des idées reçues), l'importance de la mémoire, autobiographique et historique, dans la construction de l'identité (et Sujir a su mêler sa propre histoire à celle de ses personnages), la précarité de l'emploi (une fusion d'entreprises menace également Usha et Devika), les rapports de classes (Usha et Devika parviennent à passer outre les barrières professionnelles pour devenir amies) et même les politiques de la Banque Mondiale. Si les dialogues, le jeu et la mise en scène ne sont pas toujours convaincants (le travail paraît parfois hésiter entre le réalisme et une certaine stylisation qui peut sembler une parodie de la dra-

matique télévisuelle), le travail de l'image, par contre, est souvent admirable. Grâce au montage numérique, Sujir a ponctué son film de collages et d'animations, avec beaucoup de fantaisie, d'humour et de sensibilité. Le thème du voyage, déjà présent dans le scénario (Usha et Devinka travaillent dans une compagnie d'aviation; le mari de Jeanne, le père de Usha, est mort dans l'écrasement d'un avion), devient ici une métaphore, simple mais très poétique, des migrations bien sûr, mais surtout du travail de la mémoire à rebours du temps. Cela donne au film une dimension allégorique, onirique même, qui, mieux que les dramatisations, rend compte de la subjectivité, de l'imbrication des rêves, des souvenirs et de la réalité, et surtout de l'expérience intérieure de l'exil.

Pour ceux qui sont sensibles à la chose politique, la vidéo est un médium exemplaire. Plus que d'autres formes d'art, elle peut sembler éviter l'écueil de l'esthétisation de

la misère (si fréquent dans le monde de l'art): elle peut atteindre un autre public, beaucoup plus large, et rêver, par là, d'une autre efficacité. De ce point de vue, il est certain que le musée est plutôt mal adapté à la vidéo: peu de gens passent ici, ceux qui passent sont peu disposés à s'arrêter longtemps, et encore moins pour regarder la télévision, et ceux qui ont la patience de le faire sont souvent déjà convertis. Ces œuvres mériteraient d'être mieux diffusées, surtout à la télévision. Si elles ne le sont pas souvent, c'est probablement parce qu'elles abordent des questions jugées intempestives ou d'un point de vue jugé irrecevable et qu'elles tentent justement de résister aux conventions formelles de la télévision (dans les démocraties, la forme, comme la cote d'écoute, est le meilleur alibi de la censure). Pourtant, ces œuvres (et surtout, me semble-t-il, celles de Sara Diamond) ont résolu le *double bind* de l'art engagé par un savant dosage entre le contenu et la forme, entre l'information et la critique des images, et sont ainsi accessibles. Mais, comme on sait, la télévision n'est pas audacieuse. Mais puisqu'elle est aujourd'hui notre principale agora, toute action politique requiert aussi une action sur ses politiques de diffusion.

Il est important de noter que toutes les œuvres présentées ici ont été produites avec la collaboration de Sara Diamond (et du Banff Centre for the Arts). Cette exposition est ainsi comme un hommage à son travail infatigable, qui, à faciliter l'accès à la production des images, contribue à l'invention d'alternatives aux discours trop familiers.

— OLIVIER ASSELIN

## FRAGILE ELECTRONS

National Gallery of Canada, Ottawa, April 17 - June 7

Since the 1960s, video artists have documented the art scene, alternative and countercultural lifestyles. As well as using video as an art object and mode of experimentation, videographers have critiqued hegemonic systems of media and power, while creating artistic and commu-

nity affiliation. Moreover, in Canada, video has been paradoxically located because while it has challenged state formations, it has at the same time been promoted and financially supported by government agencies. As an artistic medium characterized by its immediacy, accessibility and



JAYCE SALLOUM, (THIS IS NOT BEIRUT) THERE WAS AND THERE WAS NOT, 1994, VIDEO STILL; PHOTO: COURTESY THE NATIONAL GALLERY OF CANADA.

unstable archival qualities, many artists have used video to explore issues of identity, history, and memory. "Fragile Electrons: Twenty Years of Collecting Video Art" investigates these diverse video practices as they are represented in the National Gallery of Canada's (NGC) substantial collection.

"Fragile Electrons," a multifaceted exhibition of video screenings and installation, was presented in two parts. The first segment consisted of selected screenings from the Art Metropole archives which the NGC recently acquired. Video curators Jean Gagnon, formerly of the NGC, Barbara London of the Museum of Modern Art, New York, and Carole Ann Klonarides of the Santa Monica Museum of Art presented an impressive array of tapes made by artists in the 1970s and early 1980s. Part two of "Fragile Electrons" included three guest-curated exhibitions, as well as installations by Jayce Salloum and Michèle Waquant.

In their approach to history, memory and identity, curator Wayne Baerwaldt and artist Jayce Salloum investigated how knowledge and perception are constructed by the media and in the archives. Their presentation counterpointed the other contributions to "Fragile Electrons" which focused on the complex relationship between embodied narratives and disembodied technologies. Baerwaldt's program "Building Home, Not My Own" featured video artists who construct their work by scanning audio and

image banks. These videographers sample, plagiarize and manipulate in order to explore their affective relationships to mediated places and things. (*Kan ya ma Kan*) *There was and there was not* (1997-8), Salloum's research laboratory, is a multimedia archive exhibiting an array of media, documents and visual material organized in diverse formulations. Here, the intent is to investigate how Lebanon and the Middle East have been figured as sites of nostalgia and fear; have been used for testing war technology; and have been subjected to academic and journalistic observation. Salloum's aim is to question at the subjective, institutional and global levels how certain histories and knowledge are constructed and valorized while others are effaced and disavowed.

In their contribution to the exhibition, curator Nicole Gingras and Michèle Waquant addressed memory, history and identity through storytelling and poetic techniques. For example, Waquant's installation consisted of several stacked monitors combining images of landscapes with Gitksan nation member Alice Jeffrey's story relating how ecological balance can be learned through the elders' use of oral forms of history and community governance. Gingras, in her program "Between Voice and Word," explored video artists' use of voice, performance and ludic play to evoke the ephemeral and embodied states of perception and experience. Gingras' investigation provided an antidote to representation that relies on dis-

embodied texts and discourses. In "... you're history: the electronic *élan* of contemporary video art," video artists Lisa Steele and Kim Tomczak attend to how recent productions have employed the immediacy and instability of video to present an historical index of the present. Videographers' in this program regard history as a method of taking stock of personal and socio-cultural events both recent and past.

The presentation of a broad spectrum of historical and contemporary video in "Fragile Electrons" marking two decades of collecting video at the NGC is timely. While offering a diverse selection of artistic production, it also makes way for a consideration of video's institutional status. In the late 1990s video continues to contest and be challenged by its relationship to cultural institutions and policy. Currently, it appears to occupy a precarious position perched between the rising status of the media arts, and artist-run centre activity – a system of parallel artistic production that is being rearranged and cut-back.

Since the time of McLuhan, the media arts have been championed for their ability to offer insights into, and provide an opportunity for, an exploration of the limits and potentials of new technologies. The media arts as they are being valorized in the late 1990s have borrowed from the rhetoric and ben-

efited from struggles associated with attempts to legitimate video as an artistic practice over the past three decades. Within the expanding purview of the media arts, new forms of collaborations are occurring between artists, curators, cultural institutions and new media industries. Artists and cultural institutions are thought to benefit from these relationships because they gain access to expensive technology and much needed revenue. Nevertheless, perhaps the greater benefit is accorded to new media conglomerates whose support of national cultural institutions and artistic production lends prestige and publicity. At the same time, private sector industries are provided with access to scarce institutional and artistic resources, while offering them relatively inexpensive forms of research and development. While one form of media practice should not be championed at the expense of another, "Fragile Electrons" demonstrates the historical and ongoing contributions of this diverse, ever-transforming, and vibrant network of parallel and self-determined practice. This is a history and practice that needs to be asserted in light of the contest for scarce resources evident in national and institutional policy and funding arrangements surrounding the privileging of the media arts over alternative artistic practice.

– NANCY SHAW

## DENIS LESSARD AND ARLENE STAMP

Ottawa Art Gallery, May 7 – July 5

A review of Denis Lessard and Arlene Stamp's collaborative installation, *Tableau* (1997), begins much like a review of a restaurant. It was lunch hour and I was seated with a friend at a table, simply appointed with a white table covering, cloth napkins and a pair of candles. Two gold-rimmed plates waited to one side as we chatted over glasses of white wine. The analogy is not entirely frivolous, for *Tableau* likewise revolves around the vicarious experience of a meal closely observed. Its originary moment is a dinner

that Lessard prepared for Stamp in Montréal in 1994. Stamp's subsequent short story recalling the occasion, followed by Lessard's written response, eventually evolved into the audio component of this installation, what the artists describe as "an English-French counterpoint dialogue." As we assume the artists' places at the vacated table, it is their interweaving voices that hold our attention, for the simplicity of the furniture and accouterments ensures a visually unobtrusive ambience.

*Tableau* is staged within a separate room in the gallery, where ubiquitous white walls maintain the neutrality of an impersonal, public space – which is perhaps the first loss in this translation of private encounter into public display. The colour of the original domestic site can only be imagined through listening to the sound recording. She speaks in English and he speaks in

sphere: “I felt as if he had given me a gift.” He views her “circumspect” observation of details that “normally pass unnoticed” as a composite “portrait” sent back to him.

Their exchange unfolds in a number of displacements. She recalls bringing three roses to the meal and how he arranged them on the shelf where previously there had been three photographs of roses,



DENIS LESSARD AND ARLENE STAMP, *TABLEAU*, 1997, INSTALLATION DETAIL; PHOTO: TIM WICKENS, COURTESY THE OTTAWA ART GALLERY.

French – a welcome reversal of the usual association of French with the feminine that effectively downplays the category of sexual difference and allows linguistic difference to come to the fore. The dialogue repeats itself in translation with each speaker retaining their mother tongue: Stamp speaks Lessard’s part in English and Lessard speaks Stamp’s part in French. She begins: “Let’s speak about language,’ I suggested. . . .”

The word “dialogue” is a misnomer here. Neither voice speaks directly to the other. The interplay of English and French is a counterpoint in the musical sense rather than the literary; not an argument but two soliloquies delivered in fragments to an unspecified audience. Her contribution is highly descriptive, a recollection that dwells upon the details of the meal’s exquisite preparation and consumption. His contribution is another step removed, a commentary on what she has committed to memory. Both are self-reflective. She appreciates his attentiveness in creating the meal and its intimate atmo-

their absence now marked by nails. One assumes that these photographs are from Lessard’s series *Les Roses* (1994). The reversal of the act of representation, then, repeats the retrospective orientation of *Tableau* in its movement back to the elusive “original.” Mirroring, mimesis, translation: these are *Tableau*’s operative metaphors.

In comprehending the voices in *Tableau* my friend was at an advantage. Like Lessard she is francophone, bilingual, a translator. She was well placed to enjoy the slippages of gender as the speakers reversed roles, and to recognize the gaps in translation, a limit she encounters in her work every day. Unspoken but present was the memory of our many previous discussions about French/English marriages, bilingual children, the difficulty of maintaining a love for the French language and Québec culture in Ottawa, where children educated in French often prefer English as the language of play. On the other hand, to be unilingual in Ottawa is to be at the periphery of a certain potential, of what a bilingual city

can offer, of a specificity of place. Not fluent in French, I needed to listen to the entire recording (approximately fifteen minutes) in order to understand both speakers. In this I am closer to Stamp. The listener who is not bilingual will not have an integrated experience, but one that slips in and out of comprehension according to the level of fluency. This is not without its own pleasures of course. It allows for a certain wandering of attention, of free association with one’s own recollections. I reconsider the candles: not candelabra, but votive candles of the type that are admittedly trendy, just now, but are also indelibly associated with Catholic ritual, with acts of supplication and remembrance. In fact listening to these voices in the flickering candlelight is reminiscent of an early disappointment with translation – the banality of the vernacular after the sonority of the Latin. It is in such digressions that one appreciates the materiality of the work, the material quality of the voice independent of the meaning of the text.

The votive candle also has a place in Stamp’s account of the meal, where it sits on the shelf with the roses beside an image of the Madonna. What is to be made of this? A certain return of the repressed in language? Certainly the dialogue revolves around what eludes de-

scription in the encounter between these two artists and marks the space of their “abandon” – the term they both use with respect to this opening up to difference. At the same time, the political valence of this difference between French and English in Canada does not go unacknowledged. Lessard is clear: “There is an inequality from the start: the two languages are not weighted the same. It is a complex situation, determined historically as well as by a displacement of power.”

Peggy Phelan writes of the encounter with the other where the “combination of psychic hope and political-historical inequality” make it a “meeting of profound romance and deep violence” (*Unmarked*, 1993, p. 4). While we know a good deal about the violence, she notes, we still know little “of the romance nestled within it.” Walter Benjamin’s notion of the task of the translator, in his much-quoted essay, touches upon this psychic terrain. He claims that there is an essential, unfathomable, “poetic” substance that can only be reproduced in translation by another poet. Within Lessard and Stamp’s collaboration, translation then becomes the task of the artist in what remains, for Canadians, a highly polemicized field of debate.

– CHRISTINE CONLEY

## THRESHOLD

The Power Plant, Toronto, April 3 – June 14

In both perception and architecture, a threshold marks a point of transition, of passage toward or away from the perceptible, into or out of a place. Recognizing within the built environment the capacity of quotidian means to alter perception fundamentally, the nine installations in “Threshold” explore conditions of liminality, states of becoming other.

Curator Louise Dompierre locates the cultural context of this international show in a resurgence of “the concept of space as a speculative realm,” as witnessed in popular thought about cyberspace, for example. Indeed, dealing with generic space rather than site, these installations might be understood

collectively as attempts to imagine the physical dimensions of a non-place of random-access potentiality – space formed by conjecture.

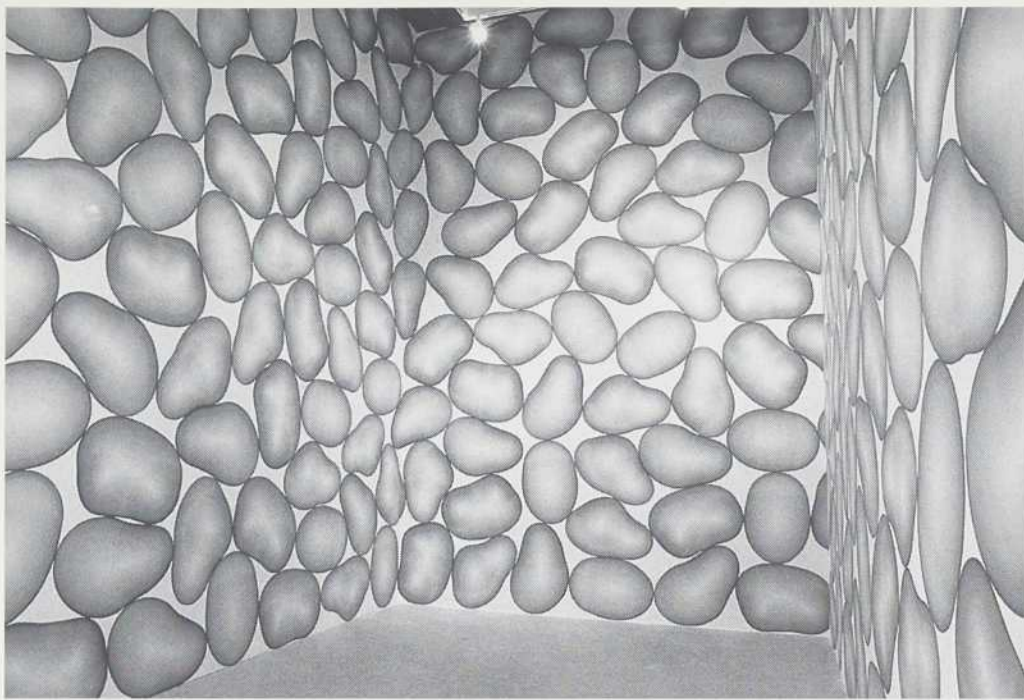
The exhibition proposes architectures of revelation and introspection that transcend existing material facts, divulging another recurrent motif: a certain grappling with “alternatives to an entirely secular state of being.” It is orchestrated as a succession of distinct spatio-temporal experiences – a directive structure echoed in many of the individual installations, which, as they dissolve architectural particularities in favour of abstract space, tend to both reveal and partake of its potential for control. Classically sublime, this “alternat-

ing current" of contemplation and persuasion propels these encounters beyond the familiar.

Opening physical space onto mental and emotional space, each of the installations displaces architectural bounds through sensual or perceptual instability. Cognitively, some suggest openings onto other spheres: realms of the imagination in Peter Kogler, models of disembodied communion in Mischa Kuball, alternative states of consciousness in Ann Lislegaard, or an uncertain retrieval of a lost past in Ian Carr-Harris. Others amplify the emotional potential of architecture as social structure, whether by reimagining familiar cultural edifices, as in Masato Nakamura or Judith Schwarz, or by drawing out the hidden longings of architectural features, as in Lyla Rye, Tere-sita Fernández and Claude Lévêque.

The apparent fog of Fernández' *Untitled (Smoke)* (1998) sets the dual tone of meditation and unease. The walls of a corridor are spray-painted to meld the grey of its concrete floor gradually into the white of its ceiling, visually dissolving most architectural articulation, except its insistent directionality. The side walls are punctuated by a series of vertical mirrors clouded by taut scrims, reiterating the indistinct haziness of the surround. As the mirrors reproduce each other in oblique and infinite regress, they open the axial space onto other dimensions. Passing through, one's experience alternates between discrete forms of estrangement: viewing oneself in the mirrors as if at a distance and, when poised between mirrors, feeling invisible, as if having eluded representation within this obscurely overexposed space.

This enveloping atmosphere gives onto the calm brilliance of Ian Carr-Harris' *231 Queens Quay West* (1998), the one installation that draws on the historical specifics of the former industrial building. A blinding grid of light panes creeps across the space, quietly replicating the voyage of the late-afternoon sun as it might once have shone through the long-covered-over western windows – an imagined excavation carrying the force of epiphany. The compelling effect is produced by two powerful projection mechanisms on a continuous twenty-mi-



PETER KOGLER, POWER PLANT, 1998, INSTALLATION VIEW;  
PHOTO: COURTESY THE POWER PLANT.

nute cycle, installed approximately in place of the original windows, relentlessly collapsing a vision of the past into a now-fragmented interior.

A framework of densely-aligned aluminum construction studs forms Lyla Rye's *Untitled Limbo* (1998). The skeletal walls of this irregular maze proudly display their inherent brutality, creating a silvery zone of interference between other installations. Overturning the traditional labyrinth's promise of a central paradise, its plan is exocentric, more filter than finality.

Bypassing Claude Lévêque's would-be threatening but actually non-functioning swinging chandelier, Masato Nakamura's room, *mm* (1998), encloses the four luminous golden arches of two reconstituted McDonald's signs forming a radiant altar whose ruthless light and low buzz penetrate one's consciousness as they saturate the space. This charged environment is the sensual translation of the icon's capacity to shape experience, and the edifice for its devotional force. The lower portion of the walls are stencilled with a decorative dado of tiny washed-out M's, ghosts of a fugitive domesticity.

The hidden cavern of Peter Kogler's *Power Plant* (1998) teems with silkscreened organic shapes (clones of four computer-generated variants) rendered with astonishing perceived volume against the towering white walls. Nudged into close contact with each other, their implied motion produces a fantastic loss of bearings. This sense of mutable boundlessness is not unlike

the mesmerizing gyration of Kogler's second installation, in the long, reconfigured upper gallery. A simple computer-generated video loop is projected exactly to fill the end wall. Little more than an undulating dark spot, it convincingly suggests a hypnotic penetration into an anonymous tunnel, opening one austere space onto another more pliant, equally compulsive, virtual one.

Judith Schwarz' *Crossover* (1998) quietly expands its space through perceptual play. High on the end wall of a narrow gallery is a spotlighted metal rose window of geometric design, its vista blocked by another wall. Approaching along the room's inevitably nave-like axis, we realize that the pattern is doubled on the hidden second wall. As the tracery patterns shift in relation to each other, they animate a kind of abstract symbolic matrix, a transi-

tional space of surprising depth, revolving around and completed in its own perceptual functioning.

Mischa Kuball's galactic symbology of technological excess seems more crudely rhetorical. In deep darkness, the round beams of three slide projectors are each eclipsed by a spinning disco ball, allowing only thin haloes of light to reach the walls intact. The remaining information contained in the beams – the words "space," "speech" and "speed" – are refracted by the balls' mirrored facets into brilliant bits of data impelled into dizzying orbits circling the room.

In a quite different version of otherworldly urging, for *The Garden of Eden/The Need of Danger* (1994) Ann Lislegaard has hung row upon row of black-lit white blinds from ceiling to floor, dividing the existing room into a regular succession of permeable, eerily phosphorescent chambers, in which we quickly lose our sense of depth. Instead, we might attempt to navigate by sound, guided by a disembodied mix of hypnotic Danish and English speech.

What we feel in the directed experience of these environments is a certain frisson of coercion, a thrill of disorienting compulsion that borders on duress. They reveal the wills to self-estrangement harboured by our edifices of belief and comfort. Conflating categories of experience, they confirm that the spaces of the familiar and the other are actually coextensive.

– GERMAINE KOH

## DISPLACEMENTS

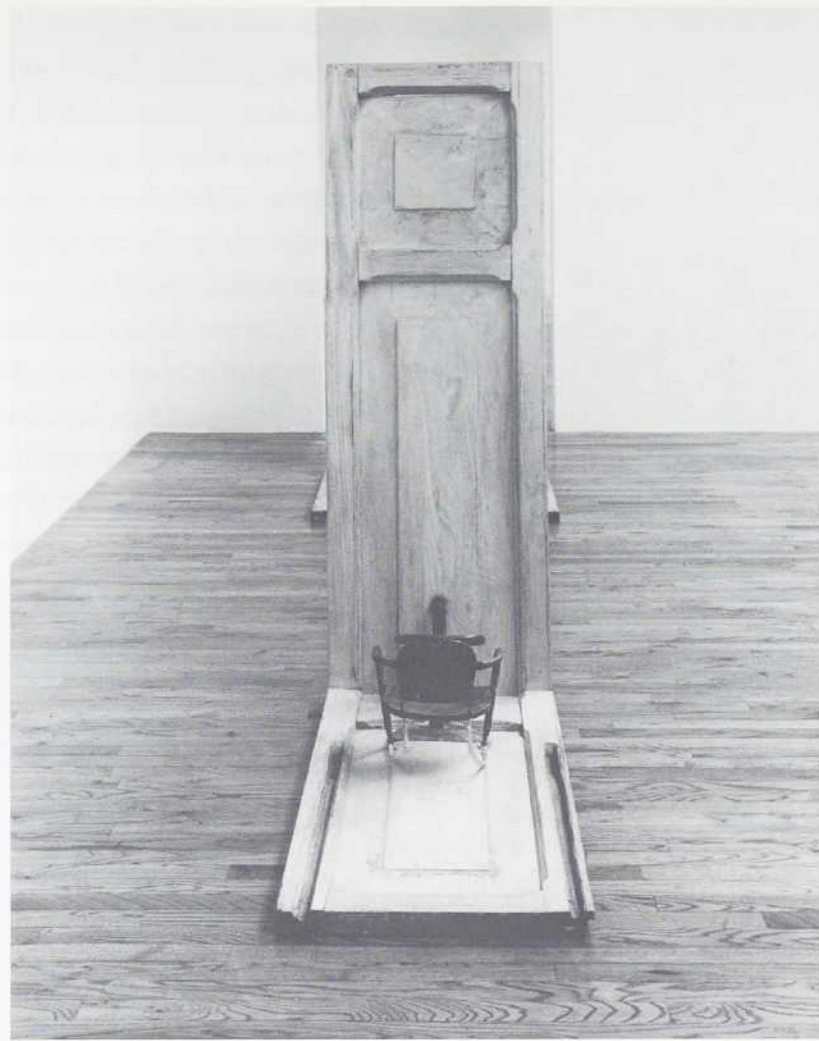
Art Gallery of Ontario, Toronto, April 8 – July 26

The crux of this exhibition is the epochal opposition between forgetting and amnesia, which are modernity and postmodernity's respective forms of memory loss. The difference is that forgetting, unlike amnesia, is incomplete. We may remember that we forgot something, even if we cannot recall what it is that we have forgotten.

The trace, then, distinguishes forgetting from amnesia. As Andreas Huyssen suggests in his book

*Twilight Memories* (which he reprises in his catalogue essay), in the postmodern media world, amnesia is the radical other of the dialectic of memory and forgetting. Amnesia, Huyssen writes, "will have sealed the very act of memory itself: nothing to remember, nothing to forget" (p. 9).

Forgetting, on the other hand, is a form of memory. It leaves a trace of what has been forgotten and thus is less erasure than displacement –



DORIS SALCEDO, LA CASA VIUDA VI, 1995, INSTALLATION DETAIL, WOOD, METAL AND BONE, 190.2 X 99.1 X 47 CM; PHOTO: COURTESY ART GALLERY OF ONTARIO.

hence the name of the exhibition. For the work here tries to keep memories alive by giving material form to their traces, thus holding amnesia at bay. As curator Jessica Bradley notes in the catalogue, the temporal dimension of this work – its use of specific lived time and space – “insists on histories and memories, which are increasingly fragmented and rendered incidental in today’s relentless flow of information” (p. 28).

Of the works in the show, Mirosław Balka’s realizations of this principle of art as mnemonic trace are the most personal. His sculpture *190x400x70; 190x260x70; 190x400x70* (1997) consists of three rectangular steel frames of the dimensions (in centimetres) given in the name. This arid title, along with the shapes, repetitions and materials, gives the work a sense of being a greatly belated take on minimalism (a sense shared by many of the works in this show). But deeply personal mnemonic traces invade the supposedly transcendental forms of minimalism: terrazzo plaques; a steel replica of a child’s stool fastened to the frame at an odd angle, as if frozen while tipping over; a rubber ball, cut in half and placed on the gallery floor so that it seems to sink into the ground.

These details seem foreign to Balka’s impersonal minimalist forms, but in fact those shapes themselves are informed by Balka’s person: the frame, for example, is Balka’s height. The mnemonic links to Balka’s past are strengthened by the details, such as the terrazzo plaques, which refer to the daily use made of that material by Balka’s father and grandfather in their trade as tombstone carvers. Other particulars make the effect more haunting – literally, more ghostly. What remains of the body that upset the stool, for instance, is only a trace of its agency suspended impossibly in mid-action.

The memories referred to in Doris Salcedo’s *Casa Viuda* (“Widow House”) series are hers in a more mediated sense than those hinted at in Balka’s work. A Colombian, Salcedo travels through her country with humanitarian groups, following militias that spread death and destruction and “disappear” victims en masse. The remaining traces of the victims – the possessions of the deceased as well as the memories of the survivors – become the key elements of Salcedo’s art.

The head and foot of a “disappeared” person’s bed, for example, form the major components of *Casa Viuda III* (1994), facing each other across a hallway about two-and-a-

half metres wide – roughly the length of a bed. The hallway invites the viewer to pass through the space demarcated by the ends of the bed. While doing so, it is difficult to avoid the feeling that we are invading that person’s territory – as, literally, did the soldiers who abducted him or her, perhaps smashing the door now standing forlornly behind the headboard – even though this space, here in the gallery, never belonged to that person. The traces – which evoke the knowledge that someone, now dead, used to lie between the elements, on the mattress that we mentally add to the piece to “complete” it – make the work desolate, mournful and, like many of the other pieces in the show, elegiac. Salcedo’s work creates suggestions of this victim’s presence that are strong even for those of us who never knew that person, thus countering the military attempts to displace memories of their victims with enforced amnesia.

The traces embodied by the work of Rachel Whiteread are the most literal and least personal in the show. *Untitled (Black Books)* (1996-97), for example, is a black, plastic, wall-mounted sculpture cast from a shelf of books with their spines to the wall. Initially, these books seem generic, their identity effaced by their uniformly black covers and hidden spines. But their individuality is partially restored by the extraordinary level of detail reproduced by the casting process, which captures the minute differences between the sizes of each book’s pages, the dents and wrinkles in their covers and the distorting effects of dampness on their shapes. If these books were people, we would feel we knew their faces but not their names: not

anonymous, but not acquaintances either.

Whiteread’s slightly battered volumes make us curious about the history both in and of these books: we wonder not only about what is in them, but also who read them. Are they worn out because the pleasure they instilled overrode the appropriate sense of care? Or because they were tossed negligently in the corner of a damp basement? Each volume both contains and has a history, but both histories are lost to us now. The missing pasts of these books are similes for the irretrievable histories that existed once of people whom we never knew but cannot allow ourselves to forget. This theme, which runs through much of Whiteread’s work, is particularly pointed in *Untitled (Black Books)* since these poignant rows of volumes will form the exterior of Whiteread’s Vienna Holocaust memorial.

Lost histories tie this exhibition together: in each case, memories about someone or something have been lost: childhood, parents and grandparents for Balka; men, families and villages for Salcedo; books, the people who held them and the names that were in them for Whiteread. The show suggests that our collective memory – the totality of human remembrances – is being drained and should be recovered. What would we become if, losing those histories and their traces, we slipped into an amnesiac future in which we could no longer remember who we are and in which, having effaced our memories of the most horrific events of the past, we became, as Santayana observed, doomed to repeat them?

– CHARLES REEVE

## IN LIEU

### Various Locations, Toronto, July 2 – August 22

Public art went to the toilet last summer in Toronto, but not without just cause. Curator Eileen Sommerman’s exhibition featuring eight Toronto-based artists tastefully entitled “In Lieu: Installations in Public Washrooms,” placed temporary installations in the bathrooms of

four bars and eateries around the downtown core.

Similar to the potency of the bedroom, the bathroom teaches us at an early age how to be self-conscious and aware of ourselves, our bodies, and our bodily functions. Perhaps its insularity as a

space specifically designed to facilitate the body's needs is what reduces us to our essence, and how messy this process can be. Using qualities inherent to the loo, "In Lieu" questions how one negotiates private acts in public space, and challenges how successfully contemporary art integrates into this sphere.

Sommerman substituted the public washroom "in lieu" of a traditional gallery setting and challenged artists to respond. With its function already pre-determined, situating art in this environment demanded consideration on a sensory level. Euan Macdonald's audio installation at Ted's Collision, *wasted days, wasted nights* (1998), emits the sound of a fallen coin inadvertently activated by opening the door to the men's washroom. Looking for change proves fruitless except to raise questions about Macdonald's choice of audio imaging. Associating value to private acts manifests through a public exchange of currency as telephone booths, sanitary napkin dispensers and condom machines are in direct proximity. Only Macdonald circumvents the impulse to commodify our privacy by making his work intangible, slipped quietly into one's brain rather than into one's pocket.

At times, given a broader, but not necessarily "art-savvy" audience, subtly playing on unobtrusive surroundings highlighted the difficulty of installing publicly. *Corridor* (1998), Nestor Kruger's transformation of the walls adjoining both bathrooms at Vienna Home Bakery, proved less effective in this context. Six digitally altered images hung on the walls highlighting words like *odeur*, *laval*, and *laissez-faire*, (re)placed in the specific location where the artist took his image. These mimicked the actual space (also altered by grey paint), revealing an inch-and-a-half "unfinished" border along the wall around existing architectural elements. Only a keen eye could discern the unexpected presence of artwork in this context.

Other artists in the show successfully utilized spaces just outside both washrooms, without straying too far thematically. Kika Thorne's video projection *Brother* (1998) at the Swan Restaurant, offered a vir-

tual companion for patrons en route to do their private business, while at Barcode, Francis LeBouthillier's video installation *Bouche d'Égoût* (1996) lay underfoot. A metal grate

stance, John Dickson's *Crying Eye* (1998) is twofold. A single eye carved into a wall of both male and female restrooms slowly shed a steady stream of tears. As another



FRANCIS LEBOUTHILLIER, BOUCHE D'ÉGOÛT, 1996, VIDEO INSTALLATION; PHOTO: THE ARTIST AND EILEEN SOMMERMAN.

inserted right into the floor revealed a close-up of the artists' mouth intermittently swallowing and choking on an incessant amount of water. Cleverly referencing our body's drainage system, LeBouthillier's cleansing ritual provokes self-examination in relation to our bodies by shoving it down our proverbial throats. Swallowing, regurgitating and recycling what lurks just below the surface, LeBouthillier simultaneously suppresses and exposes what lays hidden within.

In fact, artists used the washroom as a metaphor to touch upon various issues related to the body. At Vienna Home Bakery, for in-

basic bodily function most people suppress in public, Dickson highlights how the bathroom acts as a retreat from outside pressures, providing a safe hiding place for alleviating what one only reveals in private. Positioning this private act away from public scrutiny, *Crying Eye* inadvertently revealed the dynamic in having a witness present, eye-to-eye given the company of the viewer.

Female artists exhibited more of an aggressive stance against powder room politics. Sally McKay's *Make Me Pretty* (1998) sent a strong visual message to any woman who has spent time fixing herself up.

Affixed to the walls of the women's washroom at Ted's Collision, small stickers reveal images of digitally-altered cartoon monsters angrily clutch combs or brushes, more as weapons than any pruning tool. Graffiti near one beast reads, "This is not a trick mirror, you are beautiful." The trick is, McKay "toys" with the idea of how something as functional as a public washroom infiltrates our psyche. The washroom becomes a testing ground for how we fare in front of the mirror, held up for public scrutiny.

The show demands that viewers take a closer look at themselves in the mirror as part of the washroom's inherent cleansing process. However, infiltrating the private world of male and female washrooms proves difficult when set in a public location, since who is let in literally gets written on the wall. Both the works between collaborators John Massey and Becky Singleton in *After/Life* (1998) and Karma Clarke-Davis in *Swan Song* (1998) at the Swan Restaurant reworked the specifics of site. Massey and Singleton used traditional floral motifs in referencing male and female genitalia decorated as photographs and wallpaper. Surrounding the walls and ceiling of the women's washroom provoked a keen awareness of the body's physicality within a desensitized zone.

Also raising body consciousness in her video installation, Clarke-Davis' persona verges more toward black Odette than white Odile in a less-than-magical toilet water fantasy. Strategically placing two perpendicular monitors on top of one another just above the men's toilet proves effective in one scene where Clarke-Davis cocks her head back and forth in a fit of uncontrolled laughter. Her actions hardly constitute a final bow. Instead, *Swan Song* reaffirms her life force, along with men's discomfort seeing this "bird," and not quite knowing what they have just witnessed, or are afraid to ask. Clarke-Davis transforms what is an exercise in relief into an innate test of strength.

Through time, "In Lieu" proved more effective as the works became naturalized to their environments, showing how temporary installations can have lasting effects. Using the lavatory is only one answer to

the question of how contemporary art can exist within the public domain. For now, it is a good starting point for the reasons Sommerman chose this facility to begin with. As the one place where all cross-sections of society meet and function on the same level, adding art serves

as an equalizer in bringing both artists and audience a little closer together. "In Lieu" made a cursory trip of going to the washroom necessary in more ways than one.

— INGRID CHU

## TIM MCLAUGHLIN, ALFREDO JAAR

Hosted by The Banff Centre for the Arts, The Light Factory

The elimination of the need to travel to a specific geographic location to view artworks or to deal with the structural restrictions of the mediating gallery environment is arguably one of the advantages of artists' web projects accessible through the In-

reproduced form, may have the primary objects of Internet projects transmitted directly to their place of residence. It has been rightly argued that globally there is a great disparity of access to computers and the Internet. Even so, when com-

of actuality as there are with photographic prints and reproductions, at least until the complication of archival preservation arises. Typically, with a web project, the viewer may choose the direction, sequence and/or length of the project's movement. There is a liberty of choice analogous to the freedom that one has to decide on the length and order of progression for the studied observation of a non-linear book or static art object. This is unlike the more disciplined control exerted by the typical screening of film or video on the audience who are expected to sit obediently in relative silence from beginning to end, shaping only the interpretation which is itself largely structured by the form of the work.

Two projects—by Tim McLaughlin and Alfredo Jaar—employ the tools of the Internet to good effect. The works are simple to manipulate, well-presented within the limited frame of the monitor screen, and take cognizance of the fact that the seated viewer will be more patient with works of a temporal duration than will be the mobile viewer in a gallery space.

Tim McLaughlin's five-part web project entitled, *Apocrypha: Poems that Read Themselves* (1997), is comprised of: *Alphatext*, *Typeface*, *The Mad Hand of Esmé*, *Birds of Good Omen for Sandra*, and *Bloodwork: An Epigram to Anna Akhmatova* (<http://www-nmr.banffcentre.ab.ca/Artists/tmcl/apoc.html>). In previous work such as *25 Ways to Close a Photograph* (1994), the Vancouver writer employed hypertext to create open-ended narrative passages involving photographic images and text. By contrast, four of the works in *Apocrypha* are largely pre-determined sequences, partly animated, that are chosen and activated but rarely directed by the viewer. An exception to this is the multi-directional work entitled *The Mad Hand of Esmé*. Part way into the piece and by touching a further link, the screen's cursor-arrow transforms into the conventional hand pointing its finger. It then travels through several transmutations including animated sequences of hand signs for the deaf that pronounce visual texts of concrete poetry referring to Esmé. Subsequently, several icons lead to rotated images of a child's hand over

which slowly emerge images, texts or musical scores. The subtitle of McLaughlin's project, "Poems that Read Themselves," alludes to the performative nature of the programmes which unfold on-screen and display the visual materiality of language.

An alternative textual approach is Alfredo Jaar's respectful and unsettling project, *The Eyes of Gutete Emerita* (1996-97) (<http://www.lightfactory.org/jaar/jaar.html>). As a well-adapted translation from an earlier bookwork, it tells of an encounter with the woman of the title and the personal account she gives of her experience of the 1994 Rwandan genocide.

The austere presentation of text and a photographic detail involves nine consecutive screens set within a surrounding black field. The words speak of the imprint of the tragedy on Emerita's eyes and face. With each succeeding screen, fewer words are printed, and the top half of the frame progressively fills with space. In the section beginning, "Her eyes look lost and incredulous...", the text fills only the lower half of the screen, leaving the upper half blank, an anthropomorphized suggestion of the visage that she wears. At the last moment of the final frame, a single horizontally-cropped image of Emerita's eyes abruptly appears in the central third of the screen to stare toward the viewer, then vanish. The disappearance of the image is unexpected and disconcerting. It is a programmed simulation of the aversion of one's eyes from a troubling sight.

In *The Eyes of Gutete Emerita*, Jaar manages the difficult accomplishment of attending to tragic subject matter without being excessively exploitative of his subject. This he realizes through a reluctance to display on-screen spectacular images of the disaster. By withholding such voyeuristic images from the viewer, and snatching back the one image provided, Jaar suspends one's passage through the narrative and cancels the potential for a conclusive resolution.

The evolution of the Internet as an art medium is an indicator of art's capacity to adapt to the new communications that form an essential support structure for the emergent society. While there are

Her eyes look lost and incredulous. Her face is the face of someone who has witnessed an unbelievable tragedy and now wears it. She has returned to this

place in the woods because she has nowhere else to go. When she speaks about her lost family, she gestures to corpses on the ground, rotting in the African sun.

ALFREDO JAAR, THE EYES OF GUTETE EMERITA, 1996/97, DETAIL FROM WEB PROJECT; BY PERMISSION OF THE LIGHT FACTORY.

ternet. A distinction must be made between these ventures and the presentation of artwork facsimiles on museum, art historical or artists' promotional web-sites. Unlike the distanced reproductions of Malraux's Imaginary Museum where a secondary image of an "authentic" object becomes the occasion of experience, web projects created for the Internet are themselves the primary object, regardless of where, when or how often they are manifested on-line. Essentially, they are not reproductions once removed from an original but are original in their multiplicity. They are not of a specific moment but are instead disembodied transmissions that may be present on countless screens simultaneously in different stages of movement.

Interested audiences who would otherwise have little or no access to contemporary art, in actual or

pared with the current accessibility and reach of alternative forms of contemporary art distribution, it becomes obvious that the Internet provides a far greater democratic potential for the presentation and reception of visual art.

Although they contain elements of the book, photography and video, web projects differ from these by their radical incorporeity. Photography has had a market-originating aesthetic "aura" reinstated through the attention directed toward vintage prints and limited editions. A photographic image cut out of a magazine is a different creature from the same image preserved as a vintage print, and the reactions provoked by each in the beholder are qualitatively distinct. As there is no prior authentic object for a web project to merely reproduce, each instance of it carries equal auratic potential. There are no degrees

invariably temptations for artists to present mere technological novelties or crude transpositions from the disparate conditions of the exhibition environment, these two projects cogently and thoughtfully

engage with both the limitations and potentials of the web as a vehicle of mediation between art and audience.

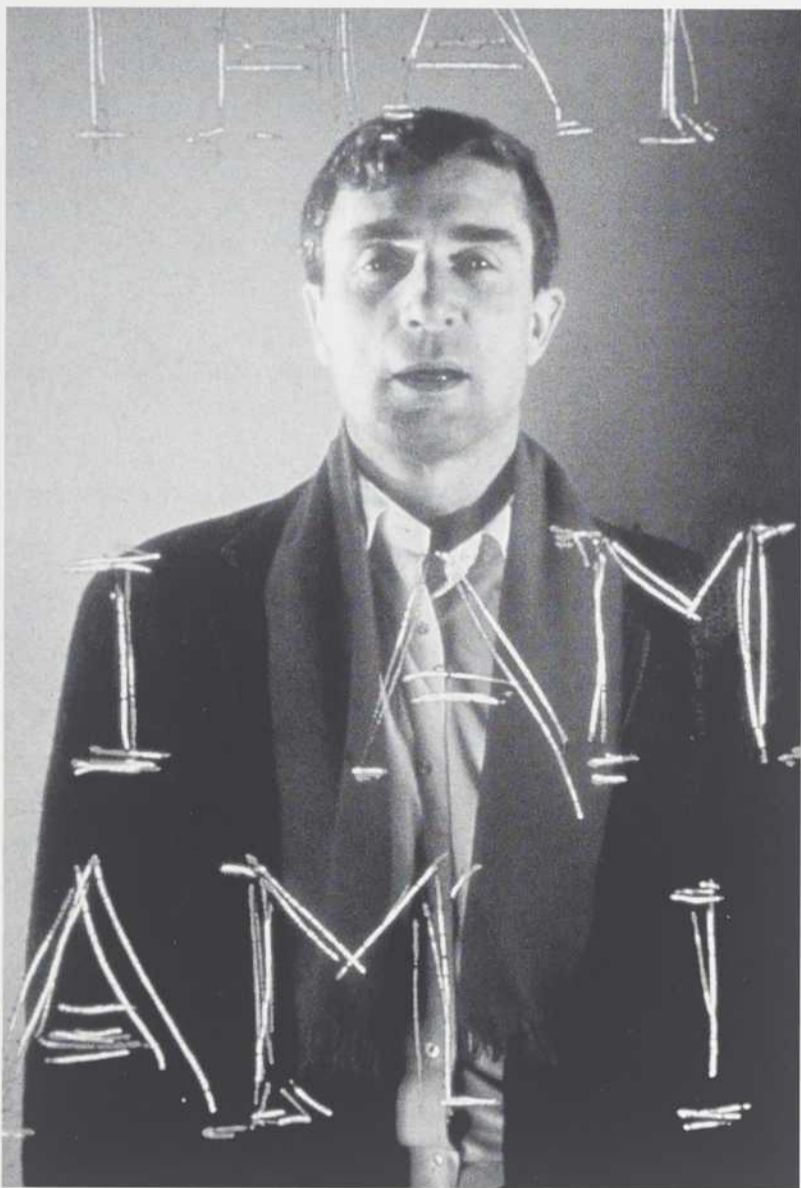
— KEN ALLAN

## BRION GYSIN

Edmonton Art Gallery, June 19 – August 30

The Beat era has been undergoing quite a lot of historical revision lately, a surprising amount by art galleries. In the spirit of the Whitney's 1996 Beat exhibition, the

that Gysin, born in England to Canadian parents, was raised in Edmonton. Overall, the exhibit was a comprehensive piece of historical recovery, one that showed just how



BRION GYSIN, THAT I AM AM I, 1961, 35 MM TRANSPARENCY, SCRATCHED SURFACE; PHOTO: COURTESY THE EDMONTON ART GALLERY.

Edmonton Art Gallery's "Brion Gysin: I Am That I Am" sought to deal in-depth with an important figure in Beat life and to emphasize that this was a moment that included advances in visual art as well as literary work. There seemed to be some gentle nationalism operating as well, summarized more charitably as a kind of home-town spirit, as much of the text and press surrounding the exhibit mentioned

artistically diverse the Beat era was, and how it tended to alternately ignore and broaden boundaries of medium, historical period and national identity.

Most of the exhibition was comprised of Gysin's paintings and collages, some done in collaboration with William Burroughs. Most of the collages were untitled works from the mid-1960s, and recycled a wide variety of popular imagery

(mostly from newspapers and magazines) alongside fairly incoherent, typewritten text. While this section of the exhibit served to materialize a much-mythologized element of Beat-era artistic production, the rooms filled with Gysin's paintings brought something new into the visualization of the period. One room was devoted to his variations on Japanese and Arabic lettering, a subject that had fascinated him since he learned to write in Japanese during W.W. II. The highlight was the massive, ten-canvas work *Calligraphiti of Fire* (1985), which serves as a summary of the ideas that drove Gysin's obsession. A third room was filled with Gysin's "roller poems" and photo-montages. The roller poems, which here included mostly untitled work from the late 1970s, used a cut-up rubber roller to create a series of small squares, in which he placed letters or words arranged in often fragmented patterns. His photo-montages also used the motif of the roller-squares, and one series of montages dealing with Paris' Centre Georges Pompidou (*Beaubourg* and *Le Dernier Musée*, both from 1977) directly engaged the conflict between inner and outer, skeleton and skin, which seemed to pre-occupy the roller poems and the collages he did with Burroughs.

The exhibit also featured a number of parallel events, including a performance by longtime collaborator John Giorno, lectures by scholars, and a Beat film series. The latter event deviated significantly from the subject of Gysin himself, taking the opportunity to show rare avant-garde films from the 1950s, 60s and 70s, such as Bruce Conner's *A Movie* (1958), *Report* (1963-67) and *Marilyn Times Five* (1968-73), which contributed to the cut-up method through their breakneck editing and use of found images; David Rimmer's *The Dance* (1970), which manipulated an image of a dancing couple in a hypnotically rhythmic fashion; and Stan Vanderbeek's *Recreation* (1964), a film that mixed other-worldliness and banality.

There was a distinct effort made throughout the exhibit to connect the Beats to their oft-neglected surrealist roots, and Gysin is arguably the central link. The exhibition text noted that Gysin was supposed to participate in a Parisian exhibit of

surrealist drawings in 1935, but was "mysteriously excluded on order from André Breton." This image of Gysin as the *enfant terrible* of the then comfortable surrealist movement is an intriguing re-writing of artistic history, and points to just how unorthodox Gysin and his experiments with found imagery were. Too often the Beats are seen as evolving in the shadow of either American romanticism or simply in the cultural vacuum of the 1950s, and their alliance with earlier, European artistic movements is a much-needed corrective.

Clearly, the overall project of the exhibition was to point out that the Beats were not just a few American novelists and poets in the 1950s, and the zeal with which the curators set about demolishing this simplification was palatable. While they featured copies of books that Gysin and Burroughs collaborated on, such as *The Third Mind* (1978), literary matters took a back seat, similar to how the Whitney treated Beat books. In both venues, works of literature were regarded as artifacts, not at all different from the way that the paintings and multimedia pieces were displayed. This attempt to emphasize the importance of painting (and painting's offshoots, such as collage or photo-montage) is a laudable movement towards a historically and aesthetically complete vision of the Beat era, but the way in which these exhibits deal with the interaction between literary and visual works seems vaguely unsatisfying. The Gysin exhibit presents a clear and difficult problem: how to make sense of someone whose work was incredibly varied, and make sense of it in a museum setting? The curators took some steps in that direction by including readings and performances, making it clear that a full understanding of Gysin can't really be achieved by a walk through a gallery.

Finally, though, it brings up the more uncomfortable problem of whether the Beats belong in a museum exhibit at all. While it would be simplistic to castigate museums for dealing with insurgent art, there is a gap between the culture that produced Gysin and the culture now trying to understand him. Bridging this gap by putting a book behind

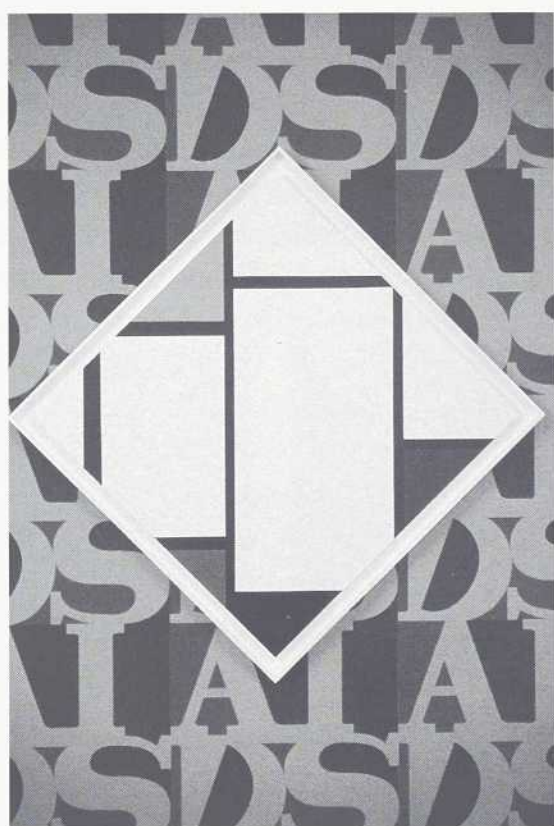
glass that should (in a perfect world) be available in a good secondhand store, treating it as a rare artifact, only accentuates this gap. The Edmonton Art Gallery has done good work: they offered the chance to see parts of the Beat moment that would otherwise remain unjustly invisible. But this exhibit, along with the Whitney's, made it clear that this history has to be re-written on numerous fronts, including

smaller galleries, literary culture and its sometimes informal institutions, alternative practices of film exhibition and performance, and beat-influenced "happenings." A museum, while it can play a role, must be understood as a mere participant in a very complex tale that is yet to be fully told.

— JERRY WHITE

## GENERAL IDEA

Robert Prime Gallery, London, May 14 – June 20



GENERAL IDEA, INFE©TED MONDRIAN #1, 1994, ACRYLIC ON GATORBOARD, 40 X 40.75" ON AIDS WALLPAPER, 1991; PHOTO: COURTESY ROBERT PRIME GALLERY.

Rietveld's *Red/Blue Chair* never was very restful, for the eye, the mind, or the body, and as the first thing that catches the viewer's eye at General Idea's show it creates a tension whose impact is out of proportion to the size or presence of this decidedly undomestic exemplar of De Stijl domesticity. Those diminutive flourishes of vivid green with which General Idea have replaced the originally yellow terminals of the arms, legs and back on their *Infe©ted Rietveld Chair* (1994) somehow cancel its credibility, as kitsch infects cool. Interestingly, a piece of furniture design which was outrageous in its day, but which, over time, has been claimed and tamed by the elite as a *de rigueur* symbol of wealth, has once again been given teeth by this addition of General Idea's "infe©ted green."

This show is run through by the triggers of *déjà vu*. Using colour

as a motif, General Idea's strategy for bringing the tragedy of AIDS to the consciousness of a wider public, has been to take modernist icons which have become a part of the Western cultural psyche, and adjust them, not to obscure their origins, but to stamp them with General Idea's presence – not to transform, but to modify them. This motif, the common denominator in their strategy here, is the addition of "infe©ted green," which originated with their alteration of Mondrian's *Composition in a Square with Red, Yellow and Blue*, which is titled *Infe©ted Mondrian* (1994) and in which they have substituted "infe©ted green" for the yellow in the triangle situated at the bottom left of this diamond-shaped composition. Mondrian's red and blue, which are undisturbed in this work, along with their "infe©ted green," neatly parallel the colours of Robert

Indiana's famous 1960s Pop Art icon *LOVE*, which General Idea have also duly modified and re-generated in their *AIDS Painting* (1988), in which the AIDS acronym has deleted the bold and assertive pronouncement of *LOVE*, the word which more than any other epitomizes the social revolution of the 1960s. The ironic context of this work, however, is that the ubiquitous "Make Love not War" maxim of those halcyon days, whose sentiments inspired such works as Indiana's, was not communicable to the HIV virus which, tragically, being communicable at a different level, continues to make war. General Idea's appropriation, or rather adaptation, of this work, while diluting the colours, whose leached-out look symbolizes the ebbing away of life forces which the AIDS victim experiences, also displaces the vibrant power of *LOVE* with the pale phantom of the acronym AIDS.

Paler still is the *White and Red-Green-Blue* wallpaper (1988) which repeats the AIDS logo but in ashen colours that convey a ghostly presence, so tentative that it verges on absence. These livid hues, pale powder-blue, insipid turquoise and ivory, usher an aura of the uncanny, creating a morgue-like mien where hushed tones prevail and death's cusp is almost tangible.

General Idea have transplanted the bright red, blue and green of Indiana's *LOVE* into the coloration of the works in their "Infected" series. From the monster AZT capsules to their diminutive versions lurking, minimally, in the background of their rendition of Duchamp's *Pharmacie*, titled *Infe©ted Pharmacie* (1994) and all the other "Infected" images in between, the same three colours appear again and again. This repetition creates a sort of corporate identity, whose air of commercial respectability, unfortunately, interferes with General Idea's intentionality here, the irony somehow dissipated along the way.

Conceptual art is experiencing a re-birth in Britain – having faded out of contention in the mid-eighties – and many young British artists are engaging with what has become known as "neo-conceptualism," conceptual art's second generation. To see the work of the first gener-

ation – in their first UK show – by a group of conceptual artists whose work was in the vanguard of conceptualism, and which has neither faded away nor lost its way, and who have worked unabated for the past thirty years, is to witness the expression of some sort of defining moment. That having been said, however, there is a poignancy about this show which, ironically, strengthens its impact. This is created by the fact that two of the original triumvirate which comprised General Idea, Felix Partz and Jorge Zontal, have died of AIDS in recent years, leaving only A.A. Bronson to fly the banner, to perpetuate an oeuvre of work which was genuinely collaborative.

The signals transmitted by the works of General Idea are invested with authority through a subtlety whose resonance lies in the power of connotation. What is presented is quiet, considered, matter-of-fact, but what is produced – they are tapping the power of the pre-existent icon – is borrowed, complete with an established credibility and respectability, only for that same credibility to be deflated, by the merest of touches in the same way that, in their prime, lives can be deflated by the scourge of AIDS, through the most transient of encounters.

Whether or not artists have a responsibility towards the society or culture in whose milieu they reside, is an age-old question which becomes more pivotal the further away we move from the Renaissance. What happens in practice, of course, is that artists respond to their immediate environment, or that part of the culture which touches upon their lives. In the 1980s, artists' communities were hit particularly hard by the AIDS pandemic, and not only General Idea, but artists of the status of Robert Gober and David Wojnarowicz weighed-in with their support, both artistic and vocal, for the protest movement whose aim was to galvanize Western governments into more decisive action to combat that burgeoning AIDS crisis. The resonance of General Idea's work is perpetuated by the very intractability of the disease it seeks to vanquish.

— ROY EXLEY

## ANOTHER LANDSCAPE

Kawaguchi Museum of Contemporary Art, Saitama, Japan,  
June 6 – August 9

Much has been done, in this epoch of critical disillusionment and millenarianist response, to envision different and less pernicious modes of socio-cultural cohabitation in and for the near future. Among those things being done are works of art, conceived by artists of diverse social backgrounds, races and languages and oft-times unequal op-

Occident and the Orient, progress and barbarism, the developed and the developing worlds. The artists involved are Nalini Malani of India, Judith Wright of Australia and Kaoru Hirabayashi of Japan.

Passing through the doors of the gallery, we are confronted with work by each of the artists. Two works on paper executed in acrylic,

a large stretcherless canvas scrawled over ad infinitum with Japanese phonetic symbols (in gold, black, brown and grey) and flanked by two Judd-like columns of wooden boxes; those on the right contain mounds of untreated salt while those on the left hold debris found during the clean-up of the devastated Japanese city. The themes of death and loss are also latent in the work of Wright, whose large painting of a torso (or lung?), *Stilled Breath Echo to Memory Gaze* (1994-8), hints at life as it explores the shady corporeality of perception, memory and history in and through the tactility of various media such as acrylic and wax on Japanese paper, a mixture yielding a lustrous epidermal-like surface.

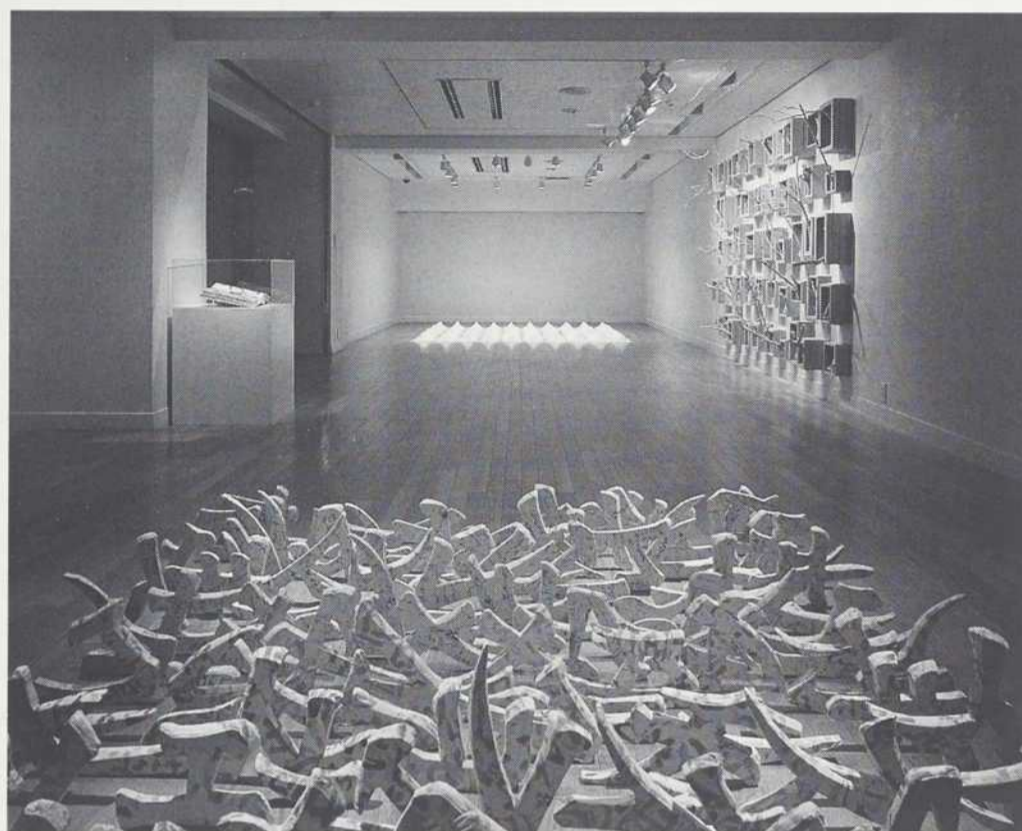
Ascending to the second floor, a piece by Hirabayashi, *The Tree of Life IV* (1998), sits on the landing, a curious assemblage comprised of a window-like aluminum box in which the papier-mâché branch of a tree is perched upright, part of it extending beyond the parameters of the container. Fifty-one such boxes can be found mounted on the wall of the second-floor gallery, in a rectangular fashion save for the extra odd box; fifty-one because, as the artist observes, there are fifty-one phonetic characters, or *Kana*, in Japanese writing. Not only is each branch covered in papier-mâché, but the paper itself inscribed with the calligraphic slashes, poeticizing the birth of pieces of language as comparable to the ramifications of branches, both arguably expressions or reflections of the terrestrial spiritualism of Shintoism. Indeed, the artist speaks of *koto-tama*, or the spirit of words, and this can also be found in her bookwork, *Song of the Word Spirits I* (1998), which contains photocopied images of plants, herbs, nuts, seeds, letters and words collaged together over and under washes of pastel and watercolour; or in a pair of works (*Azure Power*, *Pure Light*, both 1998), installed on the floor like surreal, microcosmic landscapes of letters and pyramidal mounds of salt.

Finally, on the third floor, there are four large Goya-esque monochromatic cotton-cloth paintings by Malani, detached from their stretchers and lying flush against

the wall. *Mutant III (Whales)* (1996) portrays white-chalk tracings of sea creatures against a grey background of splashed and scraped fabric-dye and acrylic paint, almost iconoclastic in application; in the lower half, a girl crouches, melancholic and outraged yet passive in her victimization. Another painting, *Mutant VI (Skipping)* (1996), exhibits an awkward and stocky figure on which is superimposed the bright-yellow yet delicate outline of a young girl skipping, the disjunction working as a reminder of the innocence and typical girlhood never bestowed upon the deformed daughters of Bikini Atoll. Malani's interest in politicized narrative as well as figurative painting is further demonstrated in her fold-out bookwork, *Dreamings and Definings* (1991), which exploits a good deal of art history, incorporating mythical Titian-like scenes of rape, reclining girls quoting Manet and Gauguin, and an abundance of fauvist colour-washes and surreal images of Eros, in order to tell a story – *her story* – of contemporary Bombay, where she works. Images of ornamented Indian women and culture have been superimposed on the watercolour imagery, reminding us that her work is to be seen as residing on the margins of a Western narrative whose colonialist affinities have always hidden behind an innocent-sounding veneer called *the history of fine art*.

That which binds together the work in "Another Landscape" is not immediately apparent nor conceptually tangible. Nevertheless, threads weaving in and throughout the works can be detected. As history is related in language, inflecting and inflected by the life of peoples the world over, it is possible for new landscapes to be envisioned and propagated by artists of a hopeful yet critical imagination. The exchange between Malani, Wright and Hirabayashi represents one of the most thought-provoking shows of contemporary female artists recently occurring in Japan, if not for its ambitious theme then because it is interlaced with difficult and unresolvable queries regarding the representation of gender, race, history and culture.

– JOEL DAVID ROBINSON



KAORU HIRABAYASHI, BOOK: *SONG OF THE WORD SPIRITS I*, 1998, COLLAGE AND PAINTING ON JAPANESE PAPER; FOREGROUND: *AZURE POWER*, 1998, MIXED MEDIA; WALL: *THE TREE OF LIFE*, 1998, MIXED MEDIA; BACKGROUND: *PURE LIGHT*, 1998, SALT; PHOTO: COURTESY KAWAGUCHI MUSEUM OF CONTEMPORARY ART.

portunity. An exhibition of the recent work of three women artists ostensibly representing three countries of the Eastern hemisphere, "Another Landscape: History/Life/Language," witnesses a rare international exchange in visual thought. Addressing problematic issues of the global community, this is an art haunted by the spectres of colonialism, capitalist opportunism, Enlightenment instrumentality, ecological crime and Cold War – and how these evils impact upon and mold private lives, emotions and dreams. And yet, according to the curator, the show also represents an affirmation of "another landscape" – one that post-utopianly eschews the finite and nihilistic soil of modernity with its artificial distinctions between the

chalk and charcoal declare a renewed and conscious effort at figuration. There is something disturbing about these paintings – the awkward and stocky bodies are not quite the human figures that we gaze upon when we look in the mirror, their torsos twisting and shapeless as in a painting by Bacon, block-legged and without arms, no certain sign of sex, age or race. Completed in 1994, these belong to a series of paintings by Malani, prompted by the birth of mutant children on the Micronesian island of Bikini Atoll in the 1980s – an effect of nuclear experiments conducted by the United States. Referencing another kind of disaster, that of the Hanshin earthquake that struck Kobe in 1995, a work by Hirabayashi, *The Door of God I* (1995), is comprised of

## A REFLEXION ON THE FRENCH AND AMERICAN PERCEPTION OF GUY DEBORD

*Les moralistes, je les aime tous, particulièrement Vauvenargues et Sade. La morale est la grande conciliatrice. L'attaquer, c'est encore lui rendre hommage. C'est en elle que j'ai toujours trouvé mes principaux sujets d'exaltation.*

— André Breton, *Les pas perdus* (1924).

At the very moment of what may seem the consecration of Guy Debord into the academy — 1989 saw the celebration of the twenty-first anniversary of 1968 and with it the republication in facsimile of nearly all the relevant documents, whilst just about every book worth publishing in 1998, the thirtieth anniversary of 1968, came bearing the legend, *achevé d'imprimer mai 1998*, thus making of a legal requirement a badge of honour — when more and more essays, special issues of journals and books are being devoted to Debord, there is a curious confusion, as though the proliferation of information is dispersing the bliss of ignorance. Debord, it must be said, has been fortunate in the quality of the writers, both in French and English, who have turned to him: David Harvey, Fredric Jameson, Martin Jay and T.J. Clark, just to name a few of those who have had something to say and who have been perfectly fluent with the intellectual traditions, French and German, into which Debord's *œuvre* must be situated. In the United Kingdom, certain departments of Urban Studies or Social Geography, notably in Birmingham and Newcastle, were among the first to explore the *analytic* potential of Debord's work, in stark contrast to the impressionistic use of famous passages branded as talismans not uncharacteristic of the Baudrillardian mold into which Debord's thought has subsequently been poured. Sadie Plant's *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* (1992), the first booklength study in English, is in many ways the encounter of this analytic tradition and the fine work of Peter Wollen, "Bitter Victory: The Art and Politics of the Situationist International"

(*New Left Review*, 1989), which so ably situated the European political and intellectual tradition of the Situationist International for a generation. Amongst the French, not a day goes by that does not see a new recruit, a process begun in Debord's lifetime and which led Debord, in 1975, to make a film on the reception of his film of *La Société du spectacle* (1973), namely, *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film La Société du spectacle* (1975); an exercise repeated, this time in book form, after the release of what would be his final film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) with the publication of *Ordures et décombres déballés à la sortie du film In girum imus nocte et consumimur igni par différentes sources autorisées* (1982). That Debord was always sensitive to the duplicity of praise — after all a commonplace in the tradition of moral reflexion in which Debord was well versed — is clear when, even Régis Debray, to whom the rôle of fall guy so frequently falls, is taken to task as an illiterate when, at the time of the assassination of Gérard Lebovici, there were insidious rumours that Debord might have had some involvement in his friend's demise and Debray had the decency to reject out of hand such a possibility. The line-up in France is by no means uninteresting: Philippe Sollers, Michel Surya (biographer of Bataille) and Michel Löwy. Amongst the finest perceptions, Debord is admired both for having developed a telling critique of the late stage of capitalism as codified in his book *La Société du spectacle* (1967), and for the possession of what many consider the finest writing of his generation — Debord the stylist — which together make of Debord a serious French moralist. The current pantheonization of Debord has led to two contested tendencies, both unsurprising: first, to separate Debord from his *compagnons de route* in the Situationist International, and, secondly,

to give in to the seduction of Debord the stylist of the French language, the avant-gardist with a mastery of classical diction.

All the world is a stage, we know from Shakespeare's *As You Like It* (*Comme il vous plaira*). Upon hearing Orlando speak of aiding someone "oppressed with two weak evils, age and hunger," the Duke, banished to the Forest of Arden, turns to Jacques, his holy fool, and triumphantly declares, "Thou seest, we are not all alone unhappy:/This wide and universal Theater/Presents more woeful Pageants than the Scene/Wherein we play in," which verses become in French, "*Tu vois que nous ne sommes pas les seuls malheureux; ce vaste théâtre offre de plus douloureux spectacles que la scène où nous figurons*" (Act II, sc. vii), and the transformation avails itself of the powerful ordinariness of the word *spectacle* whilst drawing upon the adjacent energies of moral contractions long attached, in the protestantization that is modernity, to the concept of theatricality: the world as appearance, as seeming, as lack, as, indeed, illusion. Rousseau, no less than the French moralists so greatly admired by Nietzsche, exploited the metaphorical possibilities of the chain of everyday associations readily evoked by *spectacle* and its cognates. We all think in terms of the spectacle because we all live under its reign. We think the spectacle because we live in a postmodernist condition — or so it is said. We think the meaning of the spectacle because the trenchant insistency of Debord's analysis of the phenomenology of appearance under the late stage of capitalism was acute and, what good fortune, was presented in a style of elegant prose nearing the classical, though always passionate, always lucid. Debord was a passionate thinker who lived an ethical project in search of its necessary political correlative without which the claims of liberty would be meaningless.

The context of emergence of the figure of Guy-Ernest Debord (1936-1994) could not have been more overdetermined. Not formally educated beyond the Bacc. when, as many would still say, that qualification meant something, Debord, since his encounter in April 1951 with the Lettriste Movement led

by the Romanian Isidore Isou, lived his life as a *project*. Lettrisme was a movement of a synthetic and critical nature, at once highly intelligent and synthesizing of Futurism, Dada, Surrealism, yet supremely confident — the rhetoric of avant-garde self-presentation requires it as also its cult of *la jeunesse* — that it would be the summation of the avant-garde telos. Lettrisme, whatever one might think of its rhetorical bombast, was a far from negligible movement. It not only understood, long before fashion consecrated the matter, the historic importance of the sound experiments of the early avant-garde, but, in a way that could not have been more different from the intellectualism of a Valéry, it understood the necessity of relation between the letter/sound unit and the organization of economy. The baroque political economy of Lettrisme is not, assuredly, so very far from the economy of moving desire of a Deleuze. Here, indeed, we can begin to grasp what mattered for Debord. The split from Isou and the Lettristes by Debord and his friends (Gil J. Wolman, Serge Berna, Jean-Louis Brau) to form an Internationale Lettriste Movement in 1952 had less to do with the protest against Charlie Chaplin, the issue had to do with rigour: intellectual, political and ethical rigour. Debord, in many ways, shared the sense of totality that characterized the Lettriste movement, but he saw more clearly the need to develop a working account of the way in which capitalist economy distorted the free movement of desire. In order to do this, his large intellectual culture would be brought to bear, in a systematic way, on the city as the organizing category of modernity in its industrial phase. Not then nor ever would Debord allow himself to be tempted by Freudianism: he has nothing to say about the unconscious, and he has nothing to say about repression, but he has a great deal, and much of it of singular passion and insight, to say about distortion: of expression, of psychic movement, of value, of violence, and, above all, of temporality, for in no other sphere does Debord situate or attribute as much value to what it is to be, to live than in the sphere of time. From its incep-

tion, effectively with the "Rapport sur la construction des situations"<sup>1</sup> in 1957, the experience of time, a veritable passion of time, has been the unremitting register of Debord's critique of late capitalism: in the section "Vers une internationale situationniste" that sets out the parameters of the situationist project – the construction of situations, unitary urbanism, psychogeography – Debord, with a telling simplicity, says that

*Le principal drame affectif de la vie, après le conflit perpétuel entre le désir et la réalité hostile au désir, semble bien être la sensation de l'écoulement du temps. L'attitude situationniste consiste à miser sur la fuite du temps, contrairement aux procédés esthétiques qui tendaient à la fixation de l'émotion.*

In everything that Debord does thereafter, whether in film – especially *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) – in détournement (the Situationist development of photomontage) – here, without doubt the most important work is *Mémoires* (1957/59) – or in the theoretical works, the crime of capitalism, of society under the spectacle, is the loss of time. In more than one place, Debord draws upon the descriptions of psychopathology to give imagery to the tragedy, the waste (*déchets*) of the loss of time in "ce mouvement essentiel du spectacle, qui consiste à reprendre en lui tout ce qui existait dans l'activité humaine à l'état fluide, pour le posséder à l'état coagulé, en tant que choses qui sont devenues la valeur exclusive par leur formulation en négatif de la valeur vécue" (Thesis 35). In order to turn subjects of liberty into producers, nothing less than the "expropriation violente de leur temps" (Thesis 159) was necessary. To the extent that late capitalism is co-extensive with modernity, then the time of capitalism becomes the time of the world (as representation): "Avec le développement du capitalisme, le temps irréversible est unifié mondialement. L'histoire universelle devient une réalité, car le monde entier est rassemblé sous le développement de ce temps" (Thesis 145). The powers of transformation required for such sustained expansion – in effect a convergence thesis of modern global industrialism – necessitates a recourse to the language of Hegel in order to capture one of the great problematics of the nineteenth-

century, namely, *the movement from the quantitative to the qualitative*, for this is the meaning of that thesis quoted beyond repetition into banality and emptiness: "Le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient l'image" (Thesis 34). In the movement capable of transforming quantity into quality in this sphere there is a loss – and more and more Debord will come to see this as an irreparable loss:

*La perte de la qualité, si évidente à tous les niveaux du langage spectaculaire, des objets qu'il loue et des conduites qu'il règle, ne fait que traduire les caractères fondamentaux de la production réelle qui écarte la réalité: la forme-marchandise est de part en part l'égalité à soi-même, la catégorie du quantitatif. C'est le quantitatif qu'elle développe, et elle ne peut se développer qu'en lui* (Thesis 38).

Here we encounter the structural basis of the unyielding language of pessimism that will become characteristic of Debord and which certain people find so difficult to stomach; thus for one admirer this aspect of Debord is nothing but "[une] pose ennuyeuse et combien maladroitement mémorialiste fatigué et pessimiste,"<sup>2</sup> whilst in the recent issue of *October* devoted to Debord and the S.I., we are told that Debord and his colleagues are not to be treated as "timeless 'classics' of a melancholic pessimism, but as figures centrally engaged in the cultural politics of their time."<sup>3</sup> "Of course, [we are informed] Debord himself must share some of the responsibility for this characterization [for] the effort to cast him as a moralist, as a lone voice of virtue and ethics in a corrupt world, goes far beyond what may properly be read into his work." For this reason the special issue of *October* is posed "against the French reading of Debord as a late twentieth-century moralist" in favour of "a distinctly Anglo-Saxon American context," and this in spite of the fact that "the English language literature on the Situationist International may be far from plentiful."

Let us leave aside the perhaps surprising exhibition of national chauvinism in the pages of *October* and inquire of this aspect of Debord the moralist, the pessimist. The example of Blanqui alone would suffice to show that there is no contradiction between pessimism and a central engagement in the politics

of one's time (let's leave the *cultural* politics to the bureaucrats); even a casual reading of Lautréamont/Isidore Ducasse's *Poésies*, pace Breton, pace Debord, would suffice to show the central importance of the French moralist tradition to a certain understanding of the experience of modernity and the origins of the avant-garde; a reading of Debord's work, from beginning to end, shows that from adolescence he was fascinated by classical authors. A particularly telling page from the *Mémoires* bears détourned passages from Shakespeare's *Henry V*, *Hamlet*, *Macbeth* and, above all Bossuet. The fascination with Bossuet dates from Debord's early education and is well attested by his friends. It is not only the language of Bossuet that is a model, but the ethical movement. The *Mémoires* détournes a passage from Bossuet's "Oraison funèbre de Henriette d'Angleterre, en amassant des choses que le vent emporte." Now, the text that is the basis of Bossuet's oration is none other than that biblical text that has so inflected the language of tenebrous despair which so disturbs certain of the admirers of Debord, particularly those in the academic branch of cultural studies who would reduce him to the thin figure of a precursor of the study of *visual culture*. Thus where Bossuet speaks of *Ecclesiastes* on useless wisdom, "La sagesse dont il parle en ce lieu est cette sagesse insensée, ingénieuse à se tourmenter [qui] ne fait que se consumer inutilement en amassant des choses que le vent emporte,"<sup>4</sup> Debord, in his final film *In girum imus nocte et consumimur igni*, will speak of the reigning ideology of the cinema in these terms:

*Le cinéma dont je parle ici est cette imitation insensée d'une vie insensée, une représentation ingénieuse à ne rien dire, habile à tromper une heure l'ennui par le reflet du même ennui [qui] ne fait que se consumer inutilement en amassant des images que le temps emporte.*

It would be possible to multiply these parallels many times. Why, then, the reluctance to recognize the power and significance of this aspect of Debord's life and thinking? It would require far more space than is available to make the case with the subtlety that it deserves, but it can, I think, be clearly stated: what we are witnessing is a contestation for the heritage of Debord and the Situationist project, and in this con-

testation the issue is not only the understanding of the possibilities of the ethical against the extraordinary tendency to inflate the political to every sphere of value; equally at issue is that on which the difference between the so-called French view of Debord and the emerging American academic view hinges, namely, the rôle of Hegel, for it remains that the American reception has been dominated by a postmodernist cultural studies agenda that is decidedly not Hegelian in any meaningful sense, indeed, is anti-Hegelian. It remains, however, that Debord's project was an ethics of temporality whose vocabulary was decidedly Hegelian. In a trenchant contribution, T.J. Clark and Donald Nicholson-Smith, former members of the S.I., make clear that they do not see Debord's example as pointing "us back to some ludicrous Hegel revival."<sup>5</sup> They remind us that "by far the . . . the longest chapter [of *La Société du spectacle*] is entitled 'The Proletariat as Subject and Representation.'" Indeed, this is so; but the proletariat dispossessed of its time is the wound to be comprehended to which end Debord devotes the chapters "Temps et histoire" and "Le temps spectaculaire" – a purely Hegelian anthropology of time. The translation into French of the first chapter of Lukács' *Geschichte und Klassbewusstsein* only served to reinforce this tendency in Debord. Patrick Straram also developed a powerful aspect of this Hegelian anthropology so vital to Debord, namely, the possibility and meaning of dialogue for community. The variety of views available in French on Debord certainly do not ever speak of him in the quaint terms of visual culture; the question of style, even where it is raised as his virtue – that is, the means by which the reader is seduced – is never separate from the dimension of the ethical. Amongst the most serious accounts of Debord is the recent issue of Michel Surya's journal *Lignes*.<sup>6</sup> There we see, in its critical range, the "French" view: that Debord proposed a critical anthropology of experience under late capitalism. The terrain of this language could not but be Hegelian *qui s'inspire de tous les moralistes antiques* (Jean Hyppolite). Put in other words, Debord's preoccupation was

not the celebration of revolutionary culture; rather he was obsessed with what Paul Ricoeur has tellingly characterized as the *enigma* of power. The language appropriate to this phenomenon has never approached the key of optimism.<sup>7</sup>

— MICHAEL STONE-RICHARDS

This reflexion draws upon a seminar presented by the author at the Canadian Centre for Architecture, Montréal, in April 1998. The author takes the liberty of dedicating this reflexion to Phyllis Lambert, quite simply.

#### NOTES

1. Cf. G.-E. Debord, "Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale" [1957], reprinted in Gérard Berreby, ed., *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, Paris: Éditions Alia, 1985, pp. 607-19.
2. Shigenobu Gonzalvez, *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Paris: Éditions mille et une nuit, 1998, p. 57; for Gonzalvez' assessment of the English language reception of Debord, cf. p. 50.
3. Thomas F. McDonough, "Reading Debord, Rereading the Situationists," *October* #79, 1997, p. 5.

4. Bossuet, "Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre," *Oraisons funèbres*, J. Truchet, ed., Paris: Garnier, 1961, pp. 175-76.

5. T.J. Clark and Donald Nicholson-Smith, "Why Art Can't Kill the Situationist International," *October* #79, 1997, n. 12, p. 24.

6. Cf. *Lignes* #31, May 1997, with contributions, amongst others, by Surya Löwy and Francis Marmande.

7. Cf. the knowingly ambiguous article by Vincent Kaufmann in which he clearly realizes that he is not required to take the Situationist language at face value, but given the tradition that lends legibility to such language — "as if Situationism were a reincarnation of the preciousness of the French classical age" ("Angels of Purity," *October* #79, 1997, p. 62) — then the result might, indeed, just be "something that doubtless would be very beautiful."

Michael Stone-Richards is Assistant professor in twentieth-century European art in the Department of Art History at Northwestern University. In 1998, he was a Fellow at the Centre d'Étude at the Canadian Centre for Architecture, where he pursued research on Debord in the context of post-World War II urbanism and phenomenologies of space.

rapports entre l'art, l'esthétique, la science et la technologie, Couchot nous introduit au monde fascinant de la technoscience. La simulation est le cœur sensible de ce nouveau monde et l'interactivité en est son mode d'appropriation. Le réel, l'artificiel et le virtuel s'interpénètrent dans un dialogisme propre à la cybernétique. L'hybridation active entre l'énonciation, la transmission et la réception change profondément nos rapports à l'œuvre. Les exemples d'œuvres sont abondants. *Las Meninas* (1995) de Michael Tolson, par exemple, utilisera un programme informatique combinant des modèles de réseaux neuronaux et des algorithmes génétiques. Rien de moins.

Le sujet, dorénavant interfacé par ces multiples modèles technologiques, engage une nouvelle figure de la subjectivité. Le numérique, selon Edmond Couchot, réalise enfin le désir moderne d'une intersubjectivité pleine et entière, à la croisée du réel et du virtuel. P. R.

Mary Jane Jacob, Michael Brenson, eds., *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, Cambridge, MA, London: MIT Press, 1998, 176 pp., ill. b. & w. & col.

*Conversations at the Castle* documents a project of the same name, organized by Mary Jane Jacob in the context of the Atlanta Arts Festival during the 1996 Centennial Olympic Games. "Conversation" was the theme and vehicle for the production of a series of artworks and events that creatively took on the challenge of representing contemporary art to a diversified public.

Artists' projects, personal accounts and theoretical texts outline the process of staging situations and seeking out audiences through face-to-face communications as well as Internet connections. Ideas were formed as they were discussed and subsequently translated into this book; they simultaneously problematize and corroborate a history of art practice that aims to find meaning through direct social interaction. One section is made up of texts that developed from conversations between civic, corporate and cultural characters who

converged around meals, prepared by the Italian artists known as Artway of Thinking, to forge new alliances and inspire interest in contemporary art practice at a time when funding for culture is slipping from the public agenda. Questions about community art, motivation, mediation and representation are critically and necessarily considered.

Homi Bhabha's contribution eloquently describes conversation as a creative process that seeks to transform the space between an artwork and its audience. Using the term "contextual contingency," he looks at meaning and value in an artwork as being shaped through encountering difference, confronting anxieties and working through contradictions. Conversation builds culture even as it remains in flux and provokes multiple interpretations. While this book represents a montage of ideas, it remains open to the question of how to represent a contemporary art history that is alive, active and continually changing. K. W.

John Knechtel, ed., *Alphabet City: Culture, Theory, Politics #6*, Toronto: House of Anansi Press, 1998, 320 pp., ill. b. & w.

Inspired by Walter Benjamin and Asja Laci's 1925 essay on Naples with its metaphoric use of the term "porosity," the most recent and ambitious edition of the annual *Alphabet City* takes as its central theme the notion of the "Open City" in its many facets, even nuanced in French, Portuguese and Greek tongues with quality translations alongside. The thirty-one contributions are richly diverse in sources and disciplines, including poets to architects to philosophers to artists.

While invoking Kafka and Valéry, among others, Jacques Derrida in his usual spry prose ponders Prague, its past, its potential in a "post-city age," the end of the polis, the status of minority non-Czechs, and so on. The poignant monologue to Michael Hoolboom's video *Positiv* explores the radically altered cityscape of one after having been diagnosed with HIV. The Toronto-based October Group of artists and architects documents here its anti-

#### LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

#### OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, 269 p. (coll. rayon photo)

L'histoire de l'art œuvre en marge d'une interrogation systématique relativement à l'impact des technologies sur nos modes de perception. À l'instar d'Edmond Couchot, il faut bien reconnaître que les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles cultivent d'abondance le monde artificiel des machines et des technologies scientifiques. Cet ouvrage, autant épris d'histoire de l'art que de technologie, nous convie à revisiter les idées établies.

Une première partie remonte l'histoire moderne de l'art, depuis la photographie, en privilégiant l'angle de la pression technesthésique. La vie artificielle, en s'infiltrant pro-

fondément dans nos mœurs, change significativement les perceptions et amène un déplacement marqué de la subjectivité. La représentation étant désormais uniformisée par la photographie, le cinéma et la télévision, l'art visuel s'oriente vers la présentation et même la sureprésentation. À titre d'exemple, le cubisme introduit des objets réels sur la surface peinte, Duchamp propose ses ready-made (présentation), Rauschenberg crée ses *Combine Painting* (sureprésentation), Leo Steinberg introduit la notion de *Flat Bed* et ainsi de suite jusqu'au happening et à l'installation. Les raisonnements développés par l'auteur sont autant de pistes fécondes et convaincantes. Cette première partie vaut le livre à elle seule.

Dans la deuxième partie, l'art numérique est à l'honneur. Prolongeant ce regard lucide sur les

Ontario (Mike Harris) government installation protesting the premier's unbridled policies on urban development. In interviews, Krzysztof Wodiczko discusses his *Alien Staff* project and the plight of the stranger that we each are and need, while Paul Virilio struts his cynical stuff at length on the "cybermonde" and the loss of the world.

Although *Alphabet City* has become meatier and glossier since its humbler, no-nonsense newsprint days, it does retain that original sharpness, breadth and critical edge, as this edition more than proves. Definitely for the reader with a concern for the present and future state and well-being of the city. G. Z.

**Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement suivi de Aby Warburg. Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo (1923) et Projet de voyage en Amérique (1927). Préface de Georges Didi-Huberman, Macula, Paris, 1998, 304 p.***

Qu'en est-il aujourd'hui de l'histoire de l'art? Sur quelle méthode s'appuie de nos jours une telle histoire? Une chose est sûre: après le détour effectué à partir des années soixante du côté de certaines disciplines en sciences humaines, on retrouve, depuis quelques temps, un vif intérêt pour le travail des historiens de l'art. Celui de l'allemand Aby Warburg (1866-1929), fondateur de l'institut qui porte son nom, et le «réel fondateur de la discipline iconologique» en fait partie. Toutefois, contrairement aux autres historiens, ce chercheur, inspiré par Burckhardt et Nietzsche, a ouvert des chemins encore inédits, nous invitant à entrer dans une étrange méthode, laquelle devait conduire à une «science sans nom». C'est ce travail, qui amorcera une «révolution discrète, solitaire et profonde», que Michaud nous fait découvrir.

La recherche principale de Warburg tourne autour de la question du mouvement. De l'image en mouvement. Ainsi, son interprétation des œuvres de la Renaissance – principalement celles de Botticelli – contestera la lecture winckelmannienne concernant le retour à l'An-

tique. En effet, Warburg, substituera à l'imitation d'une sculpture jugée trop idéalisante, l'image de la danse, de la représentation des corps en action. Son iconologie reposera sur les forces dionysiaques qui sous-tendent chaque image et leur donnent une tension, une énergie réelle. Ainsi, la référence aux figures de l'Antiquité serait, pour les peintres modernes, un détour motivé par un désir de s'approprier l'illusion du mouvement inscrit dans chaque image. C'est qu'il y a, selon l'historien de l'art, une «survivance» (Nachleben) qui se manifeste à travers l'histoire des images. Et c'est lors d'un voyage effectué chez les Indiens du Nouveau-Mexique que Warburg saisira pleinement les liens apparemment anachroniques entre les manifestations vivantes des danses et des rituels indiens et les expressions pathétiques (Pathosformel) présentes dans les œuvres du Quattrocento.

Préfacé par G. Didi-Huberman, et suivi de deux inédits de Warburg, le livre de Michaud, le premier à paraître sur cet historien en langue française, nous convie donc à une expérience de la production artistique qui va bien au-delà d'une «histoire de l'art esthétisante». En effet, cette réflexion sur l'image nous introduit à une histoire de l'art qui s'ouvre sur des considérations autant archéologiques qu'anthropologiques. Histoire qui va d'ailleurs s'élaborer parallèlement au développement du cinéma naissant. En fait foi son projet Mnemosyne qui, en se voulant une bibliothèque d'images disparates, visait également à montrer une «histoire de l'art sans texte», et, par conséquent, à exposer un savoir fondé uniquement sur une dynamique visuelle où le rapprochement anachronique et atopique des images s'inscrivait au sein d'une «pathologique» qui n'est pas sans rappeler le processus cinématographique. A.-L. P.

**Juliet Steyn, ed., *Other Than Identity: The Subject, Politics and Art, Manchester and New York; Manchester University Press, 1997, ill. b. & w., 244 pp.***

*Other Than Identity* offers a critique of Enlightenment identity politics and rethinks the positioning of the

subject in ideology. The volume is divided into three sections, one each on refiguring identity in the subject, in politics, and in art. Juliet Steyn's introduction asserts a radical positioning within identity politics citing the reactionary forces of nationalism in the world's trouble spots and suggests that in the face of fascism no simple Hegelian explanation of identity can be adopted.

The chapters range in their interpretation of this theory from the radical critique of identity by Andrew Benjamin to the expression of contradiction in the *self-shaping* of identity by Ziauddin Sardar. The former calls for a radical critique of correspondence theory in the interest of preserving the integrity of the complex subject – e.g., that there is no necessary link between truth and appearance; whereas the latter, while fully insisting on the complexity of identity in the subject, suggests that people can

nonetheless not afford to be trapped by the mainstream's inability to deal with complexity.

One disappointing aspect of the book is its art section – with only thirty illustrations it seemed undeveloped in comparison with the others. Highlights here though included Lewis Johnson's concrete focus on Rosemarie Trockel and Jana Sterbak in light of the reshaping of identity. One of the most useful historiographical chapters, by Katy Deepwell, would be better placed here to fill out the lineage of contemporary feminist art.

For those wishing to rethink the current positions of self and other, this volume is definitely worth reading. *Other Than Identity* presents an interesting way forward through the maze of identity theory without the pomposity as to project a single or simple answer. E.L. R.

## CATALOGUES / CATALOGUES

***L'Art inquiet. Motifs d'engagement (sous la dir. de Louise Déry avec la coll. de Monique Régimbald-Zeiber), Galerie de l'UQAM, Montréal, 1998, 197 p., une page transparente insérée et un CD-ROM.***

La publication de ce livre complète de façon remarquable un processus que Louise Déry appelle une «exposition chantier». En effet, cet ouvrage à plusieurs entrées constitue une documentation essentielle sur l'exposition *L'Art inquiet. Motifs d'engagement* (Galerie de l'UQAM, début 1998) et sur le colloque qui l'a ponctuée, en plus de comporter une série de nouveaux projets d'artistes associés au projet. Il s'agit d'abord d'un catalogue d'exposition consacré aux six ensembles d'œuvres présentées. Deux essais mettent l'accent sur l'aspect expérimental de cet événement qui se veut une réponse actuelle au cinquantenaire de la parution du manifeste *Refus global*. Trois pages leur sont consacrées à chaque artiste en variant les plans: vue d'ensemble, gros plan, détail. Il faut signaler la grande diversité des travaux,

et ce à tous les niveaux: matériaux, processus, propos, thématique, expérience proposée. D'autre part, ce volume reproduit les actes du colloque qui croisent des voix multiples, souvent à l'intérieur de chaque intervention: professeur, critique, commissaire, éditeur, écrivain, artiste, historien, théoricien, sociologue. Cette hybridation s'applique aussi aux thèmes traités (engagement du peintre Borduas, tradition des avant-gardes, posture de l'intellectuel, inquiétude de l'art) et aux genres pratiqués (performance verbale, témoignage paradoxal). Enfin, plusieurs des pages finales sont occupées par les projets visuels et textuels de six autres artistes qui décuplent les pistes d'interprétation de l'entreprise initiale. Le noir et blanc de cette section répond aux photographies de l'installation qui ouvrent le livre, ainsi qu'à celles qui illustrent le colloque. Ainsi ce livre prolonge-t-il l'événement en devenant un lieu d'expérience. Son engagement dans l'inquiétude consiste à maintenir la plus grande ouverture possible, la plus grande diversité. Il réussit à s'en tenir à son programme: «laisser la place à l'énigme de l'œuvre». A. L.

## OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

### Ouvrages théoriques / Essays

Elena Alexander, *Footnotes: Six Choreographers Inscribe the Page*, Amsterdam: G & B Arts International, 1998, ill. b. & w., 176 pp.

Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, ill. b. & w. & col., 346 pp.

Marianne Doezema and Elizabeth Milroy, eds., *Reading American Art*, New Haven and London: Yale University Press, 1998, ill. b. & w., 470 pp.

David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1998, ill. b. & w., 252 pp.

Philippe Piguet, *Art contemporain. Situations et réseaux*, Association Française d'Action Artistique, Paris, 1998, 184 p.

Moshe Safdie, *The City After the Automobile: An Architect's Vision*, Toronto: Stoddart, 1998, ill. b. & w., 188 pp.

John Sallis, *Shades - Of Painting at the Limit*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, ill. b. & w. & col., 176 pp.

Brian Winston, *Media Technology and Society. A History: From the Telegraph to the Internet*, New York, London: Routledge, 1998, 378 pp.

### Catalogues / Catalogues

*Admonitor. Jean-François Cantin, Richard-Max Tremblay*, texte de Louise Provencher, Dazibao, Montréal, 1998, ill. n. et b., 16 p. (text also in English).

*Allan McCollum*, texte de Savine Faupin, Musée d'Art Moderne de Lille Métropole - Villeneuve d'Ascq, 1998, ill. n. et b. et coul., 104 p.

*Anish Kapoor*, texts by Homi K. Bhabha, Pier Luigi Tazzi, London, Berkeley: Hayward Gallery, University of California, 1998, ill. col., 120 pp.

*ann hamilton. mattering*, texte de Paulette Gagnon, Musée d'art contemporain, Montréal, 1998, ill. coul., 82 p. (text also in English).

*Boris Michailov*, text by Hripsimé Visser, Amsterdam: Stedelijk

Museum, 1998, ill. col., 32 p. (texte aussi en néerlandais).

*Brigitte Nabon*, texte de Christian Colussi, Cristenrose Gallery, New York, 1998, ill. coul., n.p. (text also in English).

*Carolrama*, texts by Cristina Mundici, et al., Amsterdam, Milan: Stedelijk Museum, Edizioni Charta, 1998, ill. b. & w. & col., 160 pp.

*Ceramics*, texts by Liesbeth Crommelin, Job Meihuizen, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1998, ill. b. & w. & col., 288 pp. (textes aussi en néerlandais).

*Cet été là... exposition de variétés*, Centre Régional d'art contemporain, Languedoc-Roussillon, 1998, ill. n. et b. et coul., 120 p.

*Claude Simard*, texte de Gilles Godmer, Musée d'art contemporain, Montréal, 1998, ill. n. et b. et coul., 24 p.

*de très courts espaces de temps*, texte de Régis Durand, Centre national de la photographie, Paris, Éditions Actes Sud, Arles, 1998, ill. n. et b. et coul., 112 p. (text also in English).

*Eleanor Bond*, textes de Sandra Grant Marchand, Johanne Sloan, Musée d'art contemporain, Montréal, 1998, ill. coul., 44 p. (textes aussi in English).

*Entre-fictions*, texte de Stéphane Carrayrou, Centre d'art contemporain, Rueil-Malmaison, Éditions Actes Sud, Arles, 1998, ill. n. et b. et coul., 112 p.

*Evidence: Photography and Site*, texts by Lynne Tillman, Sarah J. Rogers, Mark Robbins, Columbus: Wexner Center for the Arts, 1997, ill. b. & w. & col., 104 pp.

*François Daireaux*, texte de Jean-Marc Huitorel, Les filles du calvaire, Paris, 1998, ill. n. et b. et coul., 32 p. (text also in English).

*From the Corner of the Eye*, texts by Martijn van Nieuwenhuyzen, et al., Amsterdam: Stedelijk Museum, 1998, ill. b. & w. & col., 136 pp. (textes aussi en néerlandais).

*Gold & Rust. Louis Cummins, Alain Laframboise*, texte de Walter Berlutti, Éditions Graff et Centre d'exposition et de théorie de l'art, Montréal, 1998, ill. n. et b., 24 p.

*Holly King. Territoires de l'imagi-*

*naire*, textes de Pierre Dessureault, Holly King, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, 1998, ill. n. et b. et coul., 64 p. (textes aussi in English).

*Hubert Duprat*, textes par Maurice Fréchuret, Stephen Bann, Roland Recht, Musée Picasso, Antibes, Mamco, Genève, Frac Limousin, Limoges, 1998, ill. n. et b. et coul., 104 p. (textes aussi in English).

*Jean-Charles Pigeau. Éloge de la traversée*, texte de Philippe Piguet, Crested Centre d'Art, Éditions Actes Sud, Arles, 1998, ill. n. et b. et coul., 80 p.

*Jessica Stockholder: Nit Picking Trumpets of Iced Blue Vagaries*, entretien d'Arielle Pélenec avec Jessica Stockholder, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1998, ill. coul., n.p. (textes aussi in English).

*Laura Aguilar*, text by Juan Antonio Álvarez Reyes, Barcelona: Fundació "la Caixa," 1998, ill. b. & w., 40 pp. (texte aussi en espagnol et en catalan).

*Les Lieux communs. Culture populaire et art contemporain*, textes de Gaston St-Pierre et Guy Bellavance, Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1998, ill. n. et b. et coul., 48 p. (textes aussi in English).

*Les Riopelle de Riopelle*, texte d'artiste, L'instant même, Québec, 1998, ill. n. et b. et coul., 104 p.

*L'Excès*, texte de Marie Fraser, et al., Musée régional de Rimouski, Rimouski, 1998, ill. n. et b. et coul., 32 p. (textes aussi in English).

*Lorraine Simms*, texte de Cheryl Simon, Optica, Montréal, 1998, ill. coul., n.p.

*Louis-Philippe Demers, Bill Vorn. La Cour des Miracles*, texte de Louise Ismert, Musée d'art contemporain, Montréal, 1998, ill. n. et b. et coul., 24 p. (text also in English).

*Marcel Odenbach*, texts by Dan Cameron, Theodora Vischer, Kobena Mercer, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1998, ill. b. & w. & col., 56 p.

*Mariko Mori*, texts by Dominic Molon, et al., Chicago, London: Museum of Contemporary Art, Serpentine Gallery, 1998, ill. b. & w. & col., 94 pp.

*Mark Manders: Self-Portrait in a Surrounding Area*, texts by Saskia Bos, et al., Amsterdam: De Appel, 1998, ill. b. & w. & col., 144 pp.

*Mireille Loup*, texte de Paul Ardenne, Éditions Les filles du calvaire, Paris, 1998, ill. coul., 48 p. (text also in English).

*Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, texts by Whitney Chadwick, et al., Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1998, ill. b. & w. & col., 194 pp.

*Montréal Métropole 1880-1930*, textes de France Vanlaethem, Isabelle Gournay, et al., Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1998, ill. n. et b. et coul., 224 p.

*Nuit blanche. Scènes nordiques: les années 90*, textes de Suzanne Pagé, et al., Musée d'art moderne, Paris, 1998, ill. n. et b. et coul., n.p. (textes aussi in English).

*Olga Boldyreff. Bold Hand*, texte de Jean-François Taddei, Frac des Pays de la Loire, 1998, ill. n. et b., n.p.

*Olga Boldyreff, Pierre Giquel. C'est là tout le secret*, texte d'artistes, FRAC Bretagne, Rennes, 1998, n.p.

*Patrick Altman*, texte de Louise Déry, Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie, 1998, ill. n. et b. et coul., 24 p. (text also in English).

*Paul-Émile Borduas*, textes de Josée Bélisle et de Marcel Saint-Pierre, Musée d'art contemporain, Montréal, 1998, ill. n. et b. et coul., 112 p.

*The Pottery of Mathieu: Suite Serpentin*, text by Bruce Hugh Russell, Burlington, Calgary: Burlington Art Centre, The Stride Gallery, 1998, ill. b. & w., 16 p.

*Rachel Poignant*, entretien d'Anka Ptaszowska avec Rachel Poignant, Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie, 1998, ill. n. et b. et coul., 24 p.

*Renée Lavaillante*, texte de Dominique Chalifoux, Musée de la ville de Lachine, Lachine, 1998, ill. n. et b., 40 p.

*Théâtres pour voir/Performing Eyes. Alain Laframboise/Ian Paterson*, texte de Daniel Arasse, Services culturels de l'Ambassade du Canada, Paris, 1998, ill. n. et b. et coul., 92 p. (text also in English).

*Traversées*, textes de Diana Nemiroff, et al., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1998, ill. n. et b. et coul., vol. 1: 192 p., vol. 2: 36 p.

*Voices*, textes de Christopher Phillips, Guy Rosolato, Kate Linker, Witte de With, Rotterdam, Fundació Joan Miró, Barcelone, Le

Fresnoy, Tourcoing, 1998, ill. n. et b. et coul., 168 p. (texts also in English and Spanish).

*Wanda Koop: See Everything/See Nothing*, text by Robin Laurence, Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1998, ill. b. & w. & col., 26 pp.

*Waves Breaking on the Shore... Ad Dekkers in his Time*, texts by Anthony Fudge, et al., Amsterdam: Stedelijk Museum, 1998, ill. b. & w. & col., 184 p. (textes aussi en néerlandais).

*William Kentridge*, text by Carolyn Christov-Bakargiev, Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1998, ill. b. & w. & col., 192 pp.

*Yves Oppenheim*, textes de Fabrice Hergott et de Christian Besson, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée des Beaux-Arts de Dole, 1998, ill. coul., n.p.

### Monographies / Monographs

*Peter Garfield: Harsh Reality*, texts by Alexander Uhr, Marcella Beccaria and the artist, New York: Woodley Editions, 1998, ill. b. & w. & col., 28 pp.

*Sophie Ristelbeuber*, texte de Ann Hindry, Éditions Hazan, Paris, 1998, ill. n. et b. et coul., 112 p. (text also in English).

*Vertige Vestige. Serge Clément*, texte de Mona Hakim, Les Éditions Les 400 coups, Laval, 1998, ill. n. et b., 56 p. (text also in English).

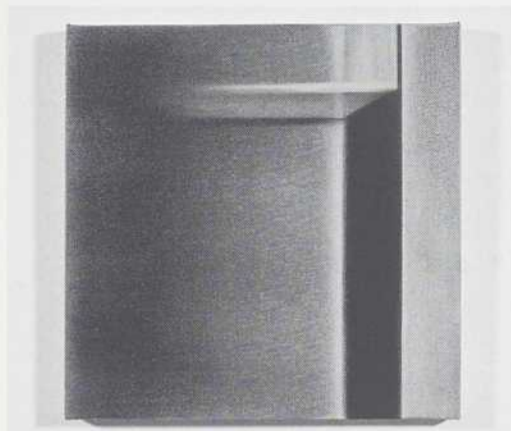
### Livres d'artiste / Artist's books

*Katie Bush, Katie Gets Wet*, Toronto: Art Metropole, 1998, ill. col., n.p.

*Marlene Dumas, Sweet Nothings: Notes and Texts*, Mariska van den Berg, ed., Amsterdam: Galerie Paul Andriessse, Uitgeverij De Balie, 1998, ill. b. & w., 168 pp.

### ERRATUM

In issue No. 92 Greg Beatty reviewed an exhibition of Reginald Hamilton's work held at the Dunlop Art Gallery. The image that accompanied the text (p. 60) was unfortunately misprinted. We reproduce it here as it should have appeared. Our apologies to the artist, the writer, the gallery and our readers.



REGINALD HAMILTON, APPLICATION, 1998, OIL ON CANVAS, 59.1 X 59.1 CM; PHOTO: COURTESY REGINALD HAMILTON.



Ce recueil de textes, écrits par Chantal Pontbriand entre 1978 et 1998, témoigne d'une réflexion constante sur l'art contemporain et sur la place qu'y occupe le corps. Michael Snow, Richard Foreman, Yvonne Rainer, Carl Andre, Jannis Kounellis, Édouard Lock, Geneviève Cadieux, Jenny Holzer, Lothar Baumgarten, Angela Grauerholz, Melvin Charney, Suzanne Lafont, Jeff Wall, Bruce Nauman - autant d'artistes pour qui, selon l'auteur, le corps représente une ouverture au monde, un lieu à partir duquel se formule une esthétique qui a partie liée avec l'éthique.

**CHANTAL PONTBRIAND**  
*Fragments critiques, 1978-1998*  
Collection «Critiques d'art», Éditions Jacqueline Chambon  
288 pages, ISBN-2-87711-184-9

maintenant disponible en libraires  
DIFFUSION | Europe: Harmoni Mundi | Québec: Dimedia



# Peter Krausz

## Les paysages

31 janvier - 18 avril 1999



THE CANADIAN COUNCIL OF THE ARTS | LE CONSEIL DU MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

**Duane Michals**  
Parachute hors série 1



- ⇒ Marco Livingstone, *Giving a Voice to the Silence of the Photograph / Donner une voix au silence de la photo* (interview)
- ⇒ A.D. Coleman, *Duane Michals: Philosopher with Portfolio* (suivi d'un résumé en français)
- ⇒ Vincent Lavoie, *Fantômes, fantasmés et autres manifestations de l'invisible* (followed by an English abstract)
- ⇒ notes bio-bibliographiques / biography and bibliography appx. 90 illustrations

80 pages, ill. n. et bl., b. & w. illustr.  
produit en collaboration avec le Musée des beaux-arts de Montréal  
produced in collaboration with the Montreal Museum of Fine Arts

disponible à nos bureaux / available at our offices

sculpture

**FRANÇOIS BOURDEAU**

9 janvier — 6 février 1999

peinture

**CHRISTINE MAJOR**

13 février — 13 mars 1999

commissaire invité

**JEAN-ÉMILE VERDIER**

20 mars — 17 avril 1999

appel de dossiers

le 1er février 1999



372, rue Ste-Catherine Ouest, espace 403, Montréal (Québec) H3B 1A2  
tél. / téléc. : (514) 874-9423 b312@cam.org  
www.cam.org/~b312

la galerie est ouverte du mardi au samedi de 12 h à 18 h

B-312 remercie ses membres et donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. La galerie est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

expositions

16.01.99 – 14.02.99  
Raphaëlle de Groot et Ani Deschênes  
Hélène Sarrazin

20.02.99 – 21.03.99  
Diane Létourneau  
Manuela Lalic

27.03.99 – 25.04.99  
Suzanne Leblanc  
Jérôme Fortin

SKOL

SKOL remercie ses membres et ses donateurs, ainsi que le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

mercredi de 12h à 20h  
du jeudi au dimanche, de 12h à 17h

**Centre des arts actuels SKOL**

460, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 511  
Montréal, Québec H3B 1A7  
tél. : 514.398.9322 téléc. : 514.871.9830  
skol@cam.org  
www.cam.org/~skol

Du 14 janvier au 20 février 1999

Mandy Barber, Steve Dutton, Percy Peacock

**MOCKAPOCALYPTICS**

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE  
Pierre Fournier, Rémi Lacoste  
Commissaire: François Dion

**FIN DE SIECLE: SPEED**

Du 25 février au 3 avril 1999

Laurie Walker

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE  
Lyn Carter

APPEL DE DOSSIERS:  
Date limite pour la réception des dossiers  
Deadline for submissions: 28 février 1999

*Optica*

UN CENTRE EN ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste-Catherine ouest, espace 508,  
Montréal (Québec), H3B 1A2  
Téléphone: (514) 874-1666,  
Télécopieur: (514) 874-1682  
e-mail: optica@dsuper.net

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal.

# Geneviève Cadieux

16 janvier - 27 février 1999

## Galerie René Blouin

372, rue Sainte-Catherine Ouest, ch. 501  
Montréal, Qc. Canada H3B 1A2  
514 - 393-9969 fax: 393-4571 grb@total.net

avec l'appui du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

VIENT DE PARAÎTRE



## CASSANDRA

VOIX INTÉRIEURES  
VOICES FROM THE INSIDE

UNE PUBLICATION DE FREDA GUTTMAN  
AVEC DES TEXTES DE SANDRA L. BUCKLEY, ANNE CARSON ET ANNIE MARTIN

96 PAGES, FRANÇAIS/ANGLAIS, 10 ILL. (3 COULEUR) 10 \$

FAIRE ET DÉFAIRE

**Jacques Perron**

du 9 janvier au 21 février 1999

TOUCH • TOUCHÉ

**Techla Shiphorst et Daniel Jolliffe**

Commissaire : Nina Czegledy  
du 6 mars au 3 avril 1999

EXPO VIDÉO

**Au naturel**

Commissaires : Æ et Florian Wüst  
du 10 avril au 9 mai 1999

RIGODON

**Sylvain Bouthillette**

du 10 avril au 9 mai 1999

THE FILE CABINET PROJECT

**Istvan Kantor**

du 15 mai au 13 juin 1999

[www.oboro.net](http://www.oboro.net)

OBORO

4001, rue Berri, Montréal (Québec) H2L 4H2  
(514) 844-3250, fax : (514) 847-0330

OBORO bénéficie du soutien financier du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, d'Emploi-Québec, du ministère du Patrimoine canadien, du Service de la culture de la Ville de Montréal et du Conseil des Ressources humaines du Secteur culturel.

## MICHÈLE WAQUANT

Commissaire : Nicole Gingras



### MONTRÉAL

Galerie de l'UQAM  
10 mars-17 avril 1999

### MARSEILLE

Galerie de l'École Supérieure des Beaux-Arts  
VidéoChroniques  
11 mai-26 juin 1999

### MONTBÉLIARD

Le 19, Centre régional d'art contemporain  
février-mars 2000

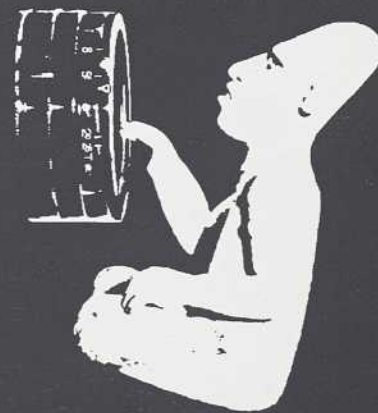


## Galerie de l'UQAM

Université du Québec à Montréal, 514 987 8421

Avec l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des Arts du Canada

## 17<sup>e</sup> FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART MONTRÉAL, DU 9 AU 14 MARS 1999



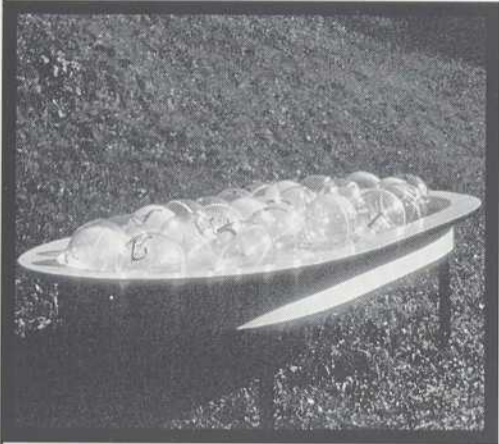
FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART  
640, RUE SAINT-PAUL OUEST, BUREAU 406  
MONTRÉAL (QUÉBEC) H3C 1L9  
Tél. : 514/ 874-1637  
Fax : 514/ 874-9929  
<http://www.maniacom.com/fifa.html>  
c. électronique : [fifa@maniacom.com](mailto:fifa@maniacom.com)

16 janvier - 14 février 1999

Yong Jin Cui

20 février - 21 mars 1999

Gaye Chan



**appels de dossiers:**

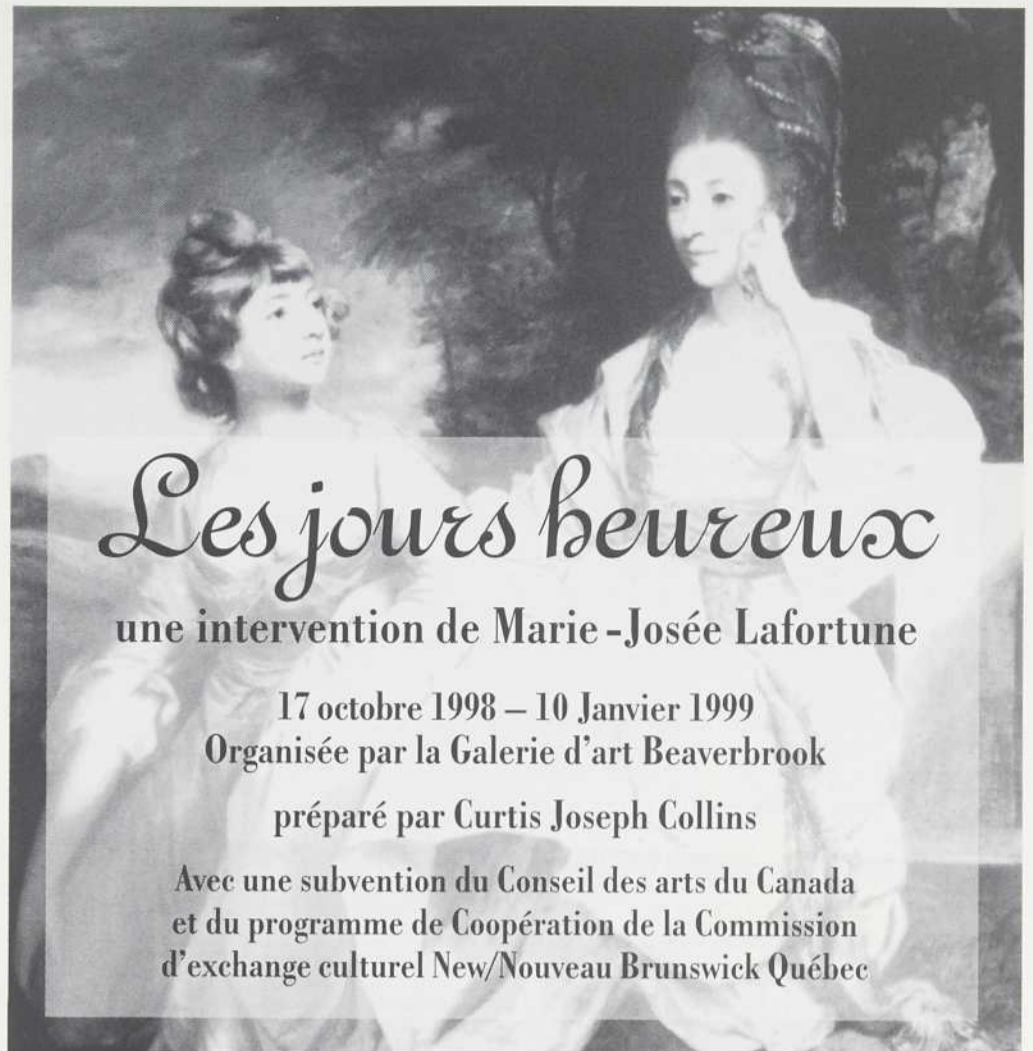
programmation régulière :  
1er février et 1er septembre  
projets spéciaux : en tout temps

**article**

4001 Berri, Salle 105, Montréal, Qc, H2L 4H2  
téléphone: 514-842-9686, fax: 514-842-2144  
article@cam.org/www.cam.org/~article

article remercie ses membres, le Conseil des arts et des  
lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada et le  
Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

image : Yong Jin Cui



*Les jours heureux*

une intervention de Marie-Josée Lafortune

17 octobre 1998 - 10 Janvier 1999

Organisée par la Galerie d'art Beaverbrook

préparé par Curtis Joseph Collins

Avec une subvention du Conseil des arts du Canada  
et du programme de Coopération de la Commission  
d'échange culturel New/Nouveau Brunswick Québec

J.Reynolds, *Mrs. Thrale and her Daughter Hester (Queenie)*, detail, 1781

703 rue Queen  
Fredericton, NB  
Tel. (506) 458-8545  
Email: bag@fundy.net



GALERIE D'ART  
BEAVERBROOK  
ART GALLERY

**LE SYMPOSIUM**  
de la nouvelle peinture 1999  
du 30 juillet au 30 août



AL OBAIDI, SYMPOSIUM 1997  
PHOTO: FRANÇOIS RIVARD

**Une invitation aux artistes**

Les dossiers de mise en candidature sont acceptés jusqu'au 28 février 1999  
Renseignements: Centre d'art de Baie-Saint-Paul  
23, rue Ambroise-Fafard, Baie-Saint-Paul (Québec) Canada G3Z 2J2  
Tél.: 418-435-3681

**MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI**



**Denis FARLEY**  
**Natalie ROY**  
Du compagnonnage

Du 28 janvier au 14 mars 1999

**Stan DENNISTON**  
**Micah LEXIER**  
**Shelley NIRO**  
**Claire SAVOIE**  
**Jin-me YOON**  
L'autre en soi

Du 25 mars au 9 juin 1999

35, RUE SAINT-GERMAIN OUEST, RIMOUSKI 418-724-2272  
www.museerimouski.qc.ca

GALLERY 101 • GALERIE 101

01.23.98-02.27.98

The Invisible Empire *Oditi Donald Odita*

Bookworks *Gray Fraser, Sara Graham, Adriene Jenik and others*

03.11.98-04.17.98

BusY

Carl Bouchard & Martin Dufrasne

CALL FOR EMERGING ARTISTS

SELECTION BY JURY-ALL MEDIAS

EXHIBITION SUMMER 1999

SUBMISSIONS DUE 02.28.98

APPEL D'ARTISTES EN DÉBUT DE CARRIÈRE

SÉLECTION PAR JURY-TOUTES DISCIPLINES

EXPOSITION ÉTÉ 1999

DATE DE TOMBÉE 28.02.98

236 Nepean Street

Ottawa, ON K2P 0B8

t (613) 230 2799

f (613) 230 3253

oneoone@web.net

www.gallery101.org

Regards échangés :  
le Québec 1939-1970

Exchanging Views:  
Québec 1939-1970

Gabor Szilasi:  
Photographies / Photographs

1954-1996 Organisée par Vox Populi

22 | 01 | 1999  
m c f m p c p  
16 | 05 | 1999

Musée canadien de la photographie contemporaine  
Canadian Museum of Contemporary Photography

1, Canal Rideau, Ottawa (613) 990-8257 <http://mcp.beaux-arts.ca>

Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.

1 Rideau Canal, Ottawa (613) 990-8257 <http://mcp.gallery.ca>

The CMCP is an affiliate of the National Gallery of Canada.

Canada



York University, Department of  
Visual Arts invites applications for  
two entry-level tenure-stream  
positions in studio art.

**Photo-Based Practices**

A tenure-stream studio position with a  
primary concentration in contemporary  
photo-based practices, with additional  
strengths in non-silver processes, digital  
media and contemporary theory.

Applicants should be  
practicing professional  
artists with an M.F.A.

(or equivalent) and  
have a national or  
international profile.

**Application deadline is  
January 29, 1999.**

York University is implementing  
a policy of employment  
equity, including affirmative  
action for women faculty.  
In accordance with Canadian  
immigration requirements,  
this advertisement is directed  
to Canadian citizens and  
permanent residents.

**Printmaking**

A tenure-stream studio position with a  
primary concentration in contemporary  
and traditional print practices, with  
additional strengths in digital media  
and contemporary theory.

These positions are subject to  
budgetary approval.

For complete information contact:  
Professor Wojtek Janczak  
Chair, Search Committee  
Fax 416.736.5875

Susan Feindel: *Figura*

Guest Curator: Petra Halkes

10.12.98-14.02.99

Marc Fournel: *Le puits*

10.12.98-14.02.99

Miguel Berlanga:  
*Le jardin aux aveugles*

25.02.99-25.04.99

Geoffrey James: *Running Fence*

ORGANIZED AND CIRCULATED BY PRESENTATION HOUSE  
GALLERY AND FUNDED IN PART BY  
THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS

25.02.99-25.04.99

The Ottawa Art Gallery | La Galerie d'art d'Ottawa  
2 Daly, Ottawa, Ontario K1N 6E2 (613) 233-8699  
fax (613) 569-7660 [www.cyberus.ca/~oag](http://www.cyberus.ca/~oag)

oagAO

## The Power Plant

Contemporary Art Gallery

© Harbourfront centre

23 January to 5 April 1999

**Sophie Ristelhueber**

**Eugène Leroy**



THE CANADA COUNCIL  
FOR THE ARTS  
SINCE 1957

LE CONSEIL DES ARTS  
DU CANADA  
DEPUIS 1957

Opening Friday, 22 January, 7 p.m.  
Hours: Noon – 6 p.m. Wednesday: Noon – 8 p.m.  
Closed Monday (Open Holiday Mondays)

231 Queens Quay West, Toronto, Ontario  
416.973.4949

Art Gallery of York University

## Diana Thater

The best animals  
are the flat animals  
The best space  
is the deep space

February 10–April 4, 1999

Art Gallery of York University  
N145 Ross Building  
4700 Keele Street  
Toronto, Ontario, M3J 1P3  
tel 416.736.5169

**Luis Jacob, Richard Kerr,  
Gregory McHarg and Jay Wilson**

*Squareheads*

January 13 - February 13

**Steve Reinke**

*Spiritual Animal Kingdom*  
(incorporating material from  
"Sad Disco Fantasia")

premiere screening January 13  
January 14 - February 13

**Marlene Madison Plimley**

*The Black Shiny Shoes Opera*  
performance

Wednesday February 17, 8 PM

**Rachelle Viader Knowles**

*In Time*

February 24 - March 20

**Jay Rosenblatt**

*Human Remains and  
The Smell of Burning Ants*  
March 31 - May 1

YYZ Artists' Outlet  
401 Richmond Street West  
Suite 140 Box 61  
Toronto, Canada M5V 3A8  
tel: (416) 598-4546 fax: (416) 598-2282  
yyz@interlog.com www.interlog.com/~yyz

# YYZ

YYZ acknowledges the support of The Canada Council; the Ontario Arts Council; and the City of Toronto, through the Toronto Arts Council.

Mercer Union



main gallery

**Gretchen Sankey** Jan 7 - Feb 14

**Dianna Frid & Elana Herzog** Feb 19 - Mar 28

project room

**Michael Buchanan** Jan 7 - Feb 14

TBA Feb 19 - March 28

window

**Patriciu Calimente** Jan 7 - Feb 14

TBA Feb 19 - March 28

Next submission deadline for exhibition proposals from  
curators and artists : May 15, 1999

Mercer Union  
439 King St.W. Toronto, Ont. Canada M5V1K4  
tel 416-977-1412 fax 416-977-8622  
merc@interlog.com  
www.interlog.com/~merc

## THE ACOUSTIC GAZE

Raymond Gervais & Rober Racine  
October 24 - January 3, Gairloch Gallery

## EUAN MACDONALD

December 18 - February 7, Centennial Gallery  
Opening: Thursday, December 17, 7 to 9 p.m.  
Artist's Talk, January 12, 7:30 p.m.  
An "Artists With Their Work" program, organized by the Art Gallery of Ontario

## COMMS - COLIN DARKE

January 23 - March 14, Gairloch Gallery

## THE NIGHT HAS A THOUSAND EYES

Keith Piper & Ramona Ramlochand  
February 20 - April 11, Centennial Gallery  
Organized by the Ottawa Art Gallery

CENTENNIAL GALLERY  
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY  
1306 Lakeshore Road East

**oakville galleries**

ONTARIO ARTS  
COUNCIL  
CONSEIL DES ARTS  
DE L'ONTARIO



LE CONSEIL DES ARTS  
DU CANADA  
DEPUIS 1957

THE CANADA COUNCIL  
FOR THE ARTS  
SINCE 1957

OFFICES  
1306 Lakeshore Road East  
Oakville, Ontario  
Canada. L6J 1L6

Tel (905) 844-4402  
Fax (905) 844-7968

13 January to 7 March

## Sylvat Aziz: MAQMAAT

FORUM with Dr. Shahnaz Khan, 16 February, 7pm

18 February to 19 March

## SPEAKING VOLUMES

circulated by Oboro, Montréal

at Modern Fuel Gallery, Kingston Artists' Association Inc.

PANEL Barbara Fischer, Clive Robertson and Will Straw

6 March, 2 pm

Publication available.

Presented with the financial assistance of The Canada Council,  
the Ontario Arts Council and the City of Kingston.

## Agnes Etherington Art Centre

218 Barrie Street, Queen's University

Kingston, Ontario K7L 3N6

Tel: 613 533-2190 Fax: 613 533-6765

<http://www.queensu.ca/ageth/>

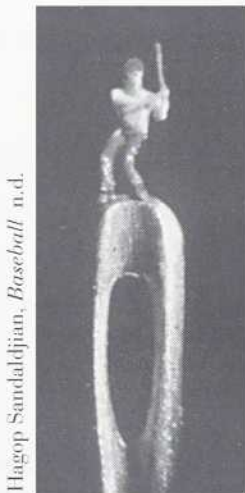
# Curiosities

Catherine Richards

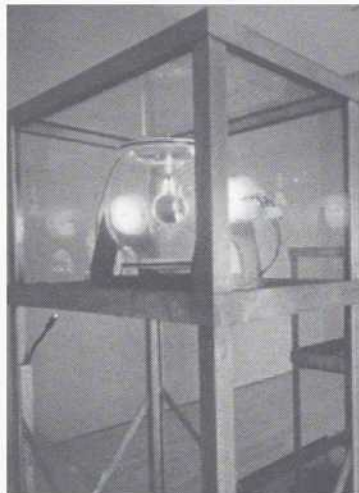
*Charged Hearts and Curiosity Cabinet*

Hagop Sandaldjian

Microminiatures from the Museum of Jurassic Technology



Hagop Sandaldjian, *Baseball*, n.d.



Catherine Richards, *Charged Hearts*, 1997 (detail)

APRIL 16 TO MAY 17, 1999

Central Branch Gallery

D

DUNLOP  
ART  
GALLERY

REGINA PUBLIC LIBRARY P.O. BOX 2311, 2311 12TH AVENUE  
REGINA, SASKATCHEWAN CANADA S4P 3Z5 TEL 306 | 777 6040  
FAX 306 | 777 6221 WWW.DUNLOPARTGALLERY.ORG

Presented with the financial assistance of The Canada  
Council for the Arts and the Saskatchewan Arts Board.  
Hagop Sandaldjian toured by Plug In, Inc.



TRUCK 815 FIRST STREET SW CALGARY AB  
WWW.BITTERMEN.COM/TRUCK/PARACHUTE.HTML

December 5 - January 17

**RENATE BUSER**

**VERA GREENWOOD**

*High Ground*

in cooperation with the Ottawa Art Gallery

**RICHARD PURDY**

*Skating on the Eye*

January 23 - March 7

**JENNIFER GORDON**

**EUAN MACDONALD**

March 13 - April 25

**SANDRA RECHICO**

in cooperation with the Art Gallery of Mississauga

**DAVID HOFFOS**

• Southern Alberta Art Gallery •

601 - 3rd Avenue South, Lethbridge AB T1J 0H4  
Tel 403.327.8770 Fax 403.328.3913

Gratefully acknowledged is the funding assistance of The Canada Council for the Arts and the Alberta Foundation for the Arts

January 9 - February 21

**CAMERA OBSCURED**  
**Photographic Documentation**  
**and the Public Museum**

Curated by Vid Ingelevics

Originated by The Photographers' Gallery,  
London, U.K. & circulated in North America  
by Toronto Photographers Workshop

February 27 - April 11

**DARK ODYSSEY**  
**Philip Jones Griffiths**

Organized and circulated by  
Curatorial Assistance, Los Angeles, and  
accompanied by a 196-page monograph  
published by Aperture, N.Y.

Exhibitions are supported  
by the Canada Council for the Arts

333 Chesterfield Avenue  
North Vancouver, B.C.  
V7M 3G9  
phone (604) 986-1351  
fax (604) 986-5380

Gallery Hours

Wednesday - Sunday  
12 - 5 pm  
Thursday  
12 - 9 pm

PRESENTATION HOUSE  
**Gallery**

WALTER PHILLIPS GALLERY

Box 1020-14 Banff Alberta Canada T0L 0C0 • Tel 403-762-6281 Fax 403-762-6659 • http://www.banff.org/WPG/

**Zhu Jinshi**

October 16, 1998 - January 3, 1999

**Ken Lum**

January 16 - February 14, 1999

Curator: Jon Tupper

**Blanket Statements**

February 5 - March 28, 1999

Curator: Skawennati Tricia Fragnito



The Banff Centre  
for the Arts

The Walter Phillips Gallery is supported  
in part by The Canada Council for the Arts  
and The Alberta Foundation for the Arts.

CONTEMPORARY Art Gallery

**ANDRÉ MARTIN**

Darlinghurst Heroes

dec 12 - jan 30

**VIKKY ALEXANDER**

Vaux-le-Vicomte Panorama

feb 6 - mar 20

**JAYCE SALLOUM**

22 oz. THUNDERBOLT

mar 27 - may 8

555 Hamilton St. Vancouver BC Canada V6B 2R1  
e-mail: cag@axionet.com

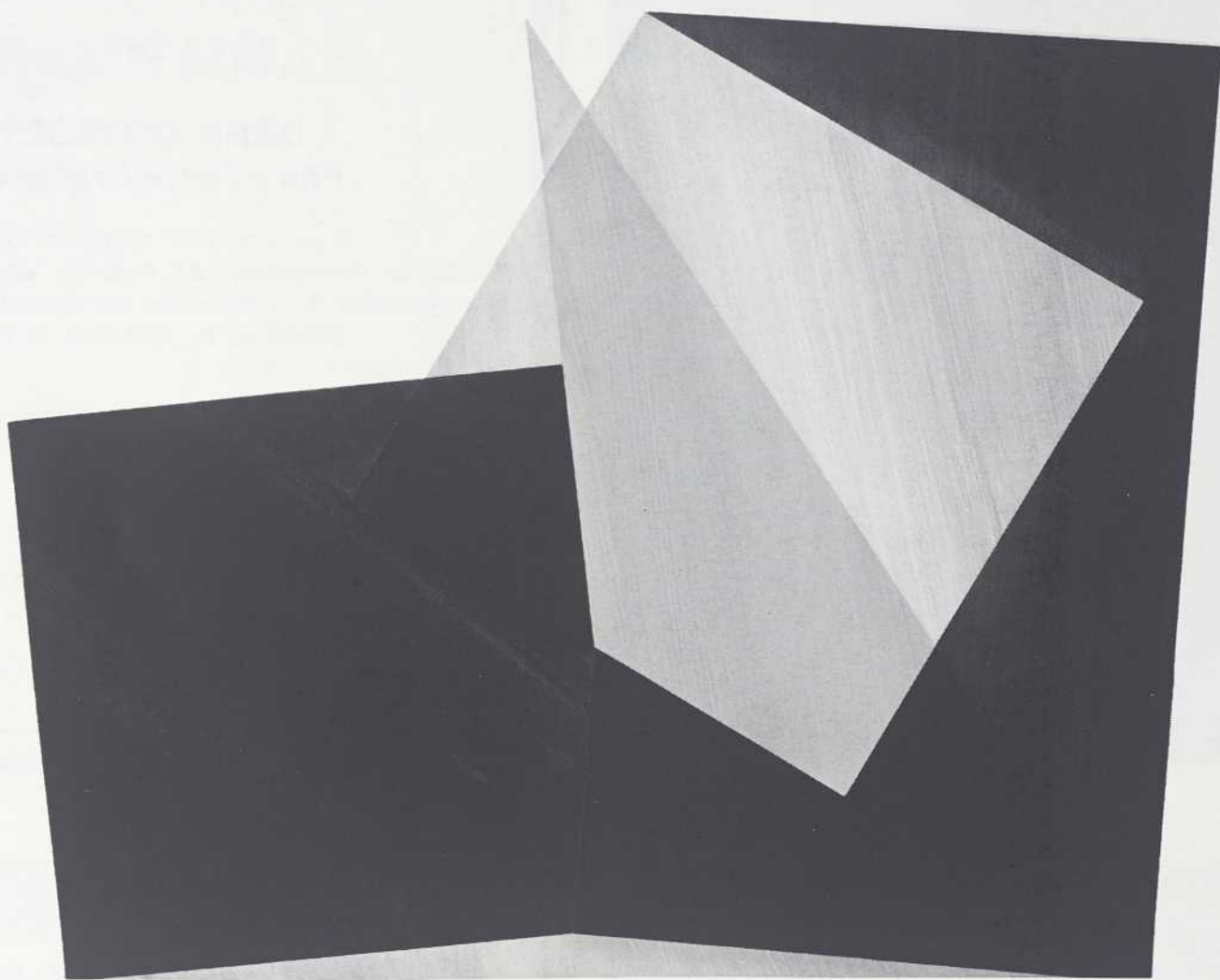
Tel: 604 681-2700  
Fax: 604 683-2710

The Contemporary Art Gallery gratefully acknowledges the financial support of the  
Canada Council for the Arts, the City of Vancouver, the Government of British  
Columbia through the British Columbia Arts Council and our members.



THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS  
SINCE 1957 LE CONSEIL DES ARTS  
DU CANADA DEPUIS 1957

DOROTHEA ROCKBURNE



*In Memoriam · 1934-1998*

# distribution

**PARACHUTE**

## Amérique du Nord / North America

Les Messageries de Presse Internationale Inc. (L.M.P.I.): 4001, boul. Robert, Montréal, Québec, Canada H1Z 4H6  
tél./tel. (514) 374-9661; téléc./fax (514) 374-4742.

Pour connaître le point de vente le plus proche de chez vous au Canada, composez le 1-800-463-3246,  
et aux États-Unis, le 1-800-263-9661. / To find out the nearest outlet in Canada, dial 1-800-463-3246,  
and in the U.S., 1-800-263-9661.

## Belgique, Espagne, France, Suisse Belgium, Spain, France, Switzerland

La Librairie du Québec: 30, rue Gay Lussac, 75005 Paris, France  
tél./tel. 01 43 54 49 02; téléc./fax 01 43 54 39 15.

## Amsterdam

Athenaeum Boekhandel

## Luxembourg

Casino Luxembourg

LE MUSÉE DU QUÉBEC  
*présente à*

# ROME

*de novembre 1998 à janvier 1999*  
*à l'occasion de l'événement Orizzonte Québec*


DOMINIQUE BLAIN, Sala 1  
GENEVIÈVE CADIEUX, Galleria S.A.L.E.S.  
ANGELA GRAUERHOLZ, Valentina Moncada  
ROBERTO PELLEGRINUZZI, Studio d'arte contemporanea Pino Casagrande  
JEAN-JACQUES RINGUETTE, Il Ponte Contemporanea

# BARCELONE

*de février à avril 1999*

Centre d'Art Santa Mònica  
LE CORPS, LA LANGUE, LA PEAU, LES MOTS  
TRENTE ARTISTES CONTEMPORAINS DU QUÉBEC

Ces expositions sont produites en collaboration avec le ministère de la Culture et des Communications du Québec  
et le ministère des Relations internationales du Québec

MUSÉE DU QUÉBEC 

Parc des Champs-de-Bataille, Québec (Québec), G1R 5H3 <http://www.mdq.org>