

PARACHUTE

art contemporain 4\$ printemps 1981 / contemporary art 4\$ Spring 1981



22

PARACHUTE

directrice de la publication:
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction:
BRUCE FERGUSON, PHILIP FRY, RAYMOND GERVAIS,
JEAN PAPINEAU, RENÉ PAYANT.

collaborateurs:
RAYMONDE APRIL, GUY BELLAVANCE, COLIN
BROWNE, DOUGLAS CRIMP, ANDRÉE DUCHAÎNE,
ROBERT GRAHAM, LISE LAMARCHE, DENISE LECLERC,
JEAN LEDUC, GEORGE LEGRADY, PHILIP MONK, JOHN
MURCHIE, RENÉ PAYANT, ROSANNE ST-JACQUES,
NANCY TOUSLEY, JEFF WALL.

adjoints à la rédaction:
SERGE BÉRARD, ANNE RAMSDEN

traduction et correction:
NICOLE MORIN-McCALLUM

graphisme:
ANGELA GRAUERHOLZ

diffusion et publicité:
FRANCINE PÉRINET

administration et secrétariat:
COLETTE TOUGAS

PARACHUTE, revue d'art contemporain inc./
Les éditions PARACHUTE
1er trimestre 1981 (publication trimestrielle)

PARACHUTE C.P. 730, succursale N Montréal, Québec, Canada H2X 3N4 Tél.: (514) 522-9167	PARACHUTE rédaction 4001, rue de Mentana Montréal, Québec, Canada H2L 3R9
--	---

vente au numéro

Allemagne: 8.25 DM, Belgique: 150 FB, Canada: \$4.00, France: 21 FF
Grande-Bretagne: 2.40 L, Hollande: 10 FL, Italie: 4.000 L
Suisse: 8.75 FS, U.S.A.: \$5.00 US

	abonnement	institution
un an	\$14.00 (Canada) \$20.00 (Europe, U.S.A.) \$25.00 (par Avion)	\$20.00 \$30.00 \$35.00
deux ans	\$25.00 (Canada) \$35.00 (Europe, U.S.A.) \$43.00 (par Avion)	\$33.00 \$42.00 \$52.00

distribution:
au Québec par Diffusion Parallèle
1667 Amherst, Montréal, H2L 3L4 521-0335

en Colombie Britannique par
Vancouver Magazine Service Ltd.
2500 Vauxhall Place, Richmond, B.C.
V6V 1Y8. (604) 278-4841

aux États-Unis par Bernard De Boer, Inc.,
113 east Centre Street, Nutley, N.J., 07110

en France et en Suisse par
Argon diffusion, 43 rue Hallé, 75014, Paris,
France, tél.: 327.66.17. (Numéro de commission
paritaire en instance)

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

tous droits de reproduction et de traduction réservés. ©
Parachute, revue d'art contemporain inc.

les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

PARACHUTE est indexé dans RADAR.

PARACHUTE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques
culturels québécois.

PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil des Arts du Canada et
du Ministère des affaires culturelles du Québec.

dépôts légaux

Bibliothèque Nationale du Québec
Bibliothèque Nationale du Canada
ISSN: 0318-7020

courrier 2e classe no 4213
Imprimerie Boulanger inc., Montréal
Rive-Sud Typo Service inc., St-Lambert

imprimé au Canada/printed in Canada

COUVERTURE:

Marilyn Monroe, May 6, 1957, New York, N.Y.
Photograph by Richard Avedon 1957,
Richard Avedon. All Rights Reserved.

22

SOMMAIRE

PRINTEMPS 1981

- 5 **Trois portraitistes newyorkais:**
IRVING PENN, DIANE ARBUS, RICHARD AVEDON
par Guy Bellavance
- 14 **PHOTOGRAPHING INDUSTRIAL ARCHITECTURE**
an interview with Hilla and Bernd Becher by Angela Grauerholz and Anne Ramsden
- 20 **LA MISE ENTRE PARENTHÈSES DU SUBLIME**
PAR LA PHOTOGRAPHIE ET QUELQUES
EXEMPLES CHEZ ROBERT BOURDEAU
par Serge Bérard
- 26 **TOM GIBSON — AMONG THE NATURALISTS**
by Robert Graham
- 30 **LA MÊME CHOSE**
Raymonde April
- 32 **THE MUSEUM'S OLD/THE LIBRARY'S**
NEW SUBJECT
by Douglas Crimp
- 38 **ARTIFICIAL INTELLIGENCE**
George Legrady
- 40 **COMMENTAIRES/REVIEWS**
Alex Neuman, Barbara Astman, David Bolduc, "Le Paradis", Robert Bourdeau, Ben/Dick
Higgins/Robert Filliou, Benno Friedman, Barbara Steinman, Michael Fernandes/Paul
Campbell, Gerry Schum, David Thauberger, David Rimmer, German Video/Performance
- 51 **INFORMATION**
livres et revues, musiques au présent, photographie
- 56 **STEREO**
Jeff Wall

N.D.L.R.: Les articles en français sont précédés d'un résumé en anglais.
Editor's Note: English articles are preceded by a French résumé.

UN DOSSIER PHOTOGRAPHIE

Plus ou moins ignorée depuis ses débuts, il y a cent cinquante ans, la photographie fait l'objet dans la dernière décennie d'un intérêt croissant de la part de la critique comme du marché de l'art. Alors que la peinture et la sculpture ont tenu le haut du pavé jusqu'au début des années soixante-dix, la photographie fait une percée spectaculaire dans le milieu de l'art comme auprès du grand public au moment où ces formes traditionnelles témoignent d'un certain épuisement. Parallèlement, la performance et la vidéo s'affirment comme des formes nouvelles. Les interrelations entre la performance et la photographie (traduites entre autres par une incorporation du temps dans le domaine visuel) sont à mettre en évidence pour une meilleure compréhension des mécanismes engendrés par ce qu'on pourrait appeler la révolution photographique.

Car même si pendant plus d'un siècle, la photographie a été quelque peu occultée par le poids d'une tradition plus longue, celle de la peinture, c'est avec l'avènement de la photographie que la peinture prend un nouvel essor et plonge dans la modernité. A l'aube des années 80, l'apport de la photographie et son impact sur toutes les sphères de l'art moderne n'est plus à mettre en doute. On n'a pourtant pas fini d'évaluer la nature de cet impact et son influence sur la représentation picturale dans les médias aujourd'hui. Avec le numéro presque entièrement consacré à la photographie, PARACHUTE espère contribuer à éclaircir un peu plus ces questions. La photographie est un art du temps, un art qu'on peut dire à mi-chemin entre la peinture et le théâtre (le tableau et le geste), tributaire de la perspective, cette invention de la Renaissance visant à donner du monde une représentation rationnelle, harmonieuse, équilibrée. Malgré cet héritage, la photographie déjoue ses propres règles et apporte au réel qu'elle capte, qu'elle montre, qu'elle pointe, une sorte de supplément qui se définit par l'inattendu, le détail-révéle par la "prise" de vue, la cristallisation d'un moment isolé dans le flux du temps.

Les articles dans ce numéro analysent divers aspects de la tradition picturale telle qu'on la retrouve dans la photographie. Le portrait et le paysage comme le montrent Guy Bellavance au sujet de Irving Penn, Diane Arbus, et Richard Avedon, ou Serge Bérard au sujet de Robert Bourdeau, sont des sujets qui se transforment avec l'usage de la photographie. D'autres sujets "apparaîtront" comme spécifiquement photographiques: c'est ce que reflète le travail de Bernd et Hilla Becher, qui procèdent à une sorte d'*archéologie* industrielle et domiciliaire, ou encore celui de Tom Gibson, qui s'inscrit dans la suite des photographes socio-documentaires.

Nous avons demandé à trois artistes de venir compléter ce numéro avec des projets spéciaux. Raymonde April, George Legrady et Jeff Wall travaillent uniquement avec le médium photographique et chacun y apporte une dimension propre à ses préoccupations, que ce soit le besoin d'une certaine mise en scène, le support narratif, le rapport au texte, etc.

Douglas Crimp commente dans le texte que nous publions cette dimension subjective de la photographie par rapport à sa dimension collective, ce qui l'amène à reconsidérer le rapport de la photographie au musée et son insertion dans l'histoire de l'art.

Nous avons longuement hésité à qualifier ce numéro de "dossier" sur la photographie, tant la question paraît complexe et large, et le débat impossible à clore. En effet, de nombreuses avenues s'offrent à celui qui souhaite traiter de la photographie, que ce soit du point de vue de l'artiste ou de celui du critique. On compare souvent l'invention de la photographie à celle de l'imprimerie: la métaphore n'est probablement pas loin de la réalité, car la photographie vient certainement prolonger la révolution déclenchée par l'invention de Gutenberg. Elle est à l'image ce que l'imprimerie est au mot. (C'est en ce sens qu'il nous semblait important, spécialement dans le contexte de ce numéro, de demander à des artistes une contribution directe.)

Aussi souhaitons-nous rendre hommage à ce grand théoricien des médias qui décéda au moment de la préparation de ce numéro, Marshall McLuhan. Dans *Pour comprendre les médias*, on retrouve ce passage où McLuhan traite de la photographie:

"Personne ne peut commettre la photographie seul. On peut avoir au moins l'illusion de lire et d'écrire dans la solitude, mais la photographie n'est pas propice à cette attitude. Il ne rime à rien de déplorer la montée des formes d'art collectives comme le cinéma et la presse, sinon par rapport aux technologies individualistes antérieures que ces nouvelles formes rongent. Et cependant, s'il n'y avait jamais eu de xylographie ou d'estampes et de gravures, il n'y aurait pas eu non plus de photographie. Pendant des siècles, l'estampe et la gravure ont dépeint le monde au moyen d'un ensemble de lignes dont la syntaxe était très complexe. Plusieurs historiens de cette syntaxe visuelle, comme E.H. Gombrich et William M. Ivins, se sont donné beaucoup de mal pour expliquer que l'art du manuscrit avait imprégné celui de l'estampe et de la gravure jusqu'à ce qu'avec la similitude, points et lignes tombent tout à coup au-dessous du seuil de la vision normale. La syntaxe, trame de la rationalité, disparut des dernières gravures, tout comme elle tendait à disparaître des messages télégraphiques et de la peinture impressionniste. Enfin, dans le pointillisme de Seurat, le monde apparut soudainement à travers la peinture. Le point de vue cessa d'être dirigé de l'extérieur sur la peinture au moment même où le télégraphe ramenait la forme littéraire à une affaire de manchettes. La photographie, de la même façon, fit découvrir aux hommes comment rapporter quelque chose visuellement sans syntaxe."

Chantal Pontbriand

Trois portraitistes newyorkais:

IRVING PENN, DIANE ARBUS, RICHARD AVEDON

The study of Irving Penn, Diane Arbus and Richard Avedon provides an occasion to probe into the revival of photography criticism and marketing that occurred at the beginning of the 70's particularly in the U.S.A. Besides the fact that these photographers came from the same "milieu" — fashion — and that all are portraitists (at least if one considers their most popular work), they share in common the role of being catalysts for this revival. Does their success, popular and critical, come from a "return of the repressed" in the art domain, that of realism, if not romanticism?

An elaborate study of their works shows, on the contrary, that each of these photographers suggests a radically different relationship to the body than the conformist esthetic that ruled over the art of portraiture and the "ordinary" photographic relationship, both of which create identity and consolidate group ties.

All three of these photographers work, instead, on the ambiguity of that identity, cutting into the juridical foundations that have presided over the birth of photography. In each case the photographer proceeds by a return to one of the conventions of photography: with Penn it is the travelling photographer with his mobile studio. With Arbus, it is the "instamatic" esthetic, and with Avedon, it is the reference to the photo-booth. So these three photographers seem to answer to each other, suggesting by that that their simultaneous popularity is not a coincidence. In fact, each of them seems to yield an extremely typified figure of "Being". Penn photographs the "Other", the stranger, trying through a Victorian esthetic, to cut out the profile of "I", i.e. social identity. Arbus produces the image of the "Same", the double, endeavouring, through procedures with surrealist origins coupled with the banality of family photographs, to produce a state of suspended identification that will permit the blossoming of the "me", the personal (and sexual) being, what she calls the "gap between intention and effect". With Avedon, we will see, through the involuntary cruelty of the photobooth, the emergence of the "Same" which is also that of the "Different", to which is added the surprise of seeing a face which is at the same time known and unknown.

par Guy Bellavance

UN PEU DE SOCIOLOGIE

L'entrée fracassante de la photographie sur le marché de l'art au début des années soixante-dix a pu paraître suspecte à plusieurs. Du côté de la critique d'art, on a craint parfois le retour du refoulé, i.e. celui d'un certain réalisme figuratif, sinon celui d'un néo-romantisme; du côté du milieu photographique, c'était plutôt la crainte de la marginalité de l'ésotérisme. La plupart reconnaissent en même temps que la photographie, du point de vue de la pratique strictement professionnelle, occupait depuis surtout l'avènement de la télévision une position irrémédiablement marginale: sa prise en charge par le marché de l'art paraissait alors une condition à sa survie. D'autre part, on s'accordait généralement, malgré ces craintes exprimées, à reconnaître que la photographie a indéniablement quelque chose à voir avec le "réel". Position équivoque. Au nom de la spécificité du médium, on adoptera à tort ou à travers des positions dogmatiques qui ne sont trop souvent que le reflet de ce qu'on pourrait appeler le nouveau féodalisme institutionnel. En effet, ces positions varieront selon que l'on appartient aux appareils de diffusions commerciales (modes, publicité, journalisme), au marché de l'art, aux institutions universitaires ou critiques. Elles varieront également selon la provenance nationale, la structure institutionnelle globale, nationale, étant différente de pays en pays. En France par exemple, où la télévision est moins développée qu'aux U.S.A. et où des revues de photographie et un certain *pictorial press* occupent encore une bonne part du marché (*Paris-Match* n'a pas subi les mêmes difficultés financières que *Life* ou *Look*), on manifestera une plus grande suspicion vis-à-vis cette intrusion du monde de l'art. Il faut ajouter à cela que dans ce pays l'aide en provenance de fondations

privées ou d'institutions universitaires est pratiquement nulle.

Pendant ce temps, à l'extérieur de ces débats, l'industrie innove: le SX-70 de Polaroid, après les Reflex japonais, le Leica allemand, le Kodak américain et le Daguerrotyp français, est en train de transformer encore une fois la physionomie de cette activité.

SPÉCIFICITÉ DU MÉDIUM

Ceci dit, la question de la spécificité du médium n'est pas une question creuse. Depuis que Cartier-Bresson a accepté, en vue de faire monter les enchères, de détruire des négatifs originaux en 1972, il y aurait en effet des questions à se poser de ce côté. Par exemple, le SX-70 n'est-il pas ce genre d'appareil à empêcher toute reproductibilité; le négatif ne permettant la production que d'une seule image? Les Krims appelle déjà de ses vœux le Polaroid qui pourra produire directement des images de formats suffisamment grands... pour entrer en compétition avec ces tableaux qu'on accroche? L'art guette la photographie... l'art qu'on accroche. Ce n'est toutefois pas précisément celui-là qui rend marginal. Mais c'est peut-être celui-là qui peut en tuer le plus sûrement la "folie" (cf. Barthes). Car la photographie n'est pas un art, comme la poésie ou la peinture, mais un médium, comme langage, un intermédiaire entre les hommes et le réel. On peut faire ainsi toutes sortes de choses avec le Langage, comme avec la photographie, qui n'ont rien à voir avec la poésie.

On connaît mieux toutefois les possibilités et les règles du Langage que celles de la photographie. On en connaît cependant une qui puisse la distinguer du Langage: son référent adhère directement à l'image (Barthes). C'est

donc une image sans code, une image dont la lecture peut être infléchi par des codes, mais qui provient toujours et de façon intraitable de ce qu'on appelle la réalité. En photographie, le geste fondateur consiste à trouver, non à faire. Mais, la réalité, qu'est-ce que c'est? Ce ne peut être qu'un rapport au monde. Et de ce rapport au monde, ultimement, c'est le corps qui témoigne. Ainsi, encore une fois selon Barthes, la photographie serait susceptible d'être mieux servie par une anthropologie que par une sociologie, par une phénoménologie que par une sémiologie. Retour du refoulé?

Mais l'art n'est pas seul à pouvoir porter atteinte à la folie innée de la photographie. Il y a aussi le déferlement incontrôlé des images, cette reproductibilité trop facile, qui risque purement et simplement de la grégariser, de la banaliser, "au point qu'il n'y ait plus en face d'elle aucune autre image par rapport à laquelle elle puisse se marquer, affirmer sa spécialité, son scandale"¹. Et puis il y a le risque de son écrasement par le cinéma, la télévision, ces autres médias avec lesquels elle a beaucoup en commun mais vis-à-vis lesquels elle préserve... l'immobilité. Dès lors elle pourrait aussi bien s'avérer un moyen d'appriivoiser ces langages qui nous submergent et nous trompent trop souvent: une propédeutique.

La photographie se retrouverait ainsi à un point de convergence entre l'ancien et le nouveau: entre une culture animée par une définition "artistique" du plaisir esthétique et une autre animée par une définition "communicationnelle". Pour Sontag, elle serait devenue par là le point de fuite de toutes les pratiques esthétiques contemporaines, manifestant par là la rupture irrémédiable d'avec ce dix-neuvième siècle où tous les arts convergeaient vers la musique². Perte de l'aura de l'oeuvre d'art? On peut au moins convenir que la photographie a quelque chose à voir avec la modification de la sensibilité non seulement visuelle mais également théâtrale et musicale, via le paradigme de la reproductibilité. Mais à quoi correspond réellement ce regain d'intérêt pour la photographie en tant qu'art, particulièrement sensible aux U.S.A., en France et en Allemagne, du côté cette fois de ceux qui la produisent, les photographes?

L'ART PHOTOGRAPHIQUE AUJOURD'HUI

Il serait difficile de faire un portrait exhaustif de la situation actuelle, mais on peut au moins en dégager les grandes lignes en tenant compte de ce qui précède. Comme on peut le deviner, faire une Histoire de la photographie comprise comme un des "beaux-arts" ne conduit pas directement à une Histoire de l'art photographique. Cela conduit aussi directement à une Histoire économique, à une Histoire sociale (et peut-être aussi à une Histoire de la sociologie), à une Histoire des arts et finalement à l'Histoire tout court.

On peut toutefois émettre l'hypothèse que l'art photographique actuel fait tout simplement l'expérience de sa spécificité ainsi que de sa situation privilégiée entre l'art et la communication. Et cela il le ferait tant d'un point de vue diachronique, c'est-à-dire au sein de sa propre histoire, que d'un point de vue synchronique, c'est-à-dire par rapport à la géographie actuelle des divers modes d'expression. Dans le premier cas, les photographes les plus intéressants

feraient un retour sur les lieux communs de la pratique photographique, s'employant ainsi à reviser non seulement leur propre histoire, celle de l'art photographique, mais peut-être surtout celle des pratiques photographiques qui l'ont toujours dominée: portraits de famille, photo d'identité, photojournalisme, mode, publicité. Sur l'autre axe, les mêmes photographes s'emploieraient à prendre la mesure de leur écart vis-à-vis la peinture, la sculpture et le théâtre d'un côté, vis-à-vis le cinéma et la télévision de l'autre. De plus sur les deux axes on pourra constater simultanément les affirmations d'indépendance et les expériences d'intégration, cette intégration ne jouant, pour les plus intéressants d'entre eux, que dans la mesure où leur indépendance peut être maintenue et affirmée. Enfin la synthèse de toute cette dynamique pourra être fournie par la prise en compte et l'affirmation de cette spécificité intrinsèque qui l'oppose au langage, cette propriété qui veut que le référent adhère.

TROIS "CLASSIQUES"

Les photographes que nous avons choisis seraient déjà des "classiques", s'il n'était pas exagéré d'utiliser une telle expression lorsqu'on parle d'art photographique. Leur apparition sur la scène de l'art concorde cependant avec ce regain d'intérêt pour la photographie. Leur première exposition vraiment populaire date de 1972 pour Arbus, 1974 pour Penn et 1976 pour Avedon. Leur réussite n'a pas été en effet un simple succès d'estime, comme ce fut le cas pour Robert Frank et *The Americans* ou pour Minor White et sa revue *Aperture*. Au-delà du succès populaire, ces photographes ont beaucoup d'autres choses en commun. Ils proviennent tous les trois du milieu prestigieux des revues de mode et ils rompent tous les trois, de façon diversement radicale, avec ce secteur. Enfin, et c'est peut-être là l'élément le plus important, ils sont tous les trois portraitistes (du moins pour les oeuvres auxquelles ils doivent leur popularité).

Ce dernier élément pourrait en effet fournir à lui seul à la fois l'explication de leur popularité et celle de la suspicion entourant le renouveau de l'art photographique. Car, d'un côté, le portrait est la fonction sociale première de la photographie, celle qui lui a permis d'émerger au cours du dix-neuvième siècle et qui persiste aujourd'hui auprès des plus larges couches de la population. C'est également une fonction qu'elle a subtilisée à la peinture provoquant tout autant la marginalisation graduelle que l'indépendance irrépressible de celle-ci. De plus, par ce retour aux fonctions sociales les plus archaïques, les portraitistes permettaient non seulement le retour du refoulé, mais s'attaquaient en même temps à la définition commune de la pratique ordinaire: créer de l'identité en renforçant les liens du groupe. Le portrait photographique en effet relève traditionnellement du domaine privé qu'il a pour tâche de consolider. Ainsi le portrait de famille est une esthétique à usage interne: elle ne prend sens qu'au sein du groupe qui l'a prise³. La photo-passeport quant à elle n'est que fonctionnelle, limitée à authentifier cette même identité. L'art photographique du portrait proprement dit semble quant à lui avoir toujours été sévèrement régenté par cette définition conformiste: Nadar perdra contre Diadéri et finalement ce dernier face au développement du Trust

Kodak⁴. Dans tous les cas, il semble bien que ce soit cette esthétique empruntée par Diadéri aux peintres du "juste milieu" qui ait triomphé et persisté. Que ce code esthétique commande si étroitement l'esthétique du portrait ne doit pas nous étonner. Puisqu'en photographie le référent adhère à l'artefact, on ne peut bénéficier des mêmes complaisances qu'avec le langage. Il est ainsi normal de constater un rabatement direct de l'éthique sur l'esthétique. Lorsqu'on attaquera la perversité d'Arbus, la mondanité d'Avedon ou la froideur esthétisante de Penn, on réagira en fait à une attaque contre l'identité. Ne serait-ce que pour cette raison, ces photographes méritaient donc d'être examinés ensemble.

Mais il y a un autre élément de scandale tout aussi important que le premier, et qui lui répond. Les oeuvres examinées font toutes trois preuve d'un écart également radical vis-à-vis tout le *pictorial press* que vis-à-vis l'école documentaire américaine. Tout en leur empruntant des thèmes qui traditionnellement relevaient de cet appareil de diffusion commerciale dans un cas, politique dans l'autre: qu'il s'agisse de reportage auprès de populations étrangères, du pittoresque des marginaux, de la galerie des hommes célèbres et des personnages publics, l'esthétique et l'éthique n'ont plus rien à voir ici avec celles dominant généralement au sein des institutions mentionnées. Ces thèmes jusque-là traités au sein d'une esthétique visant à rendre familier l'étranger, l'étrange ou le public, le sont ici par une esthétique, et une éthique radicalement différentes. Leur caractéristique essentielle est justement de se référer explicitement à cette définition commune de la photographie: créer de l'identité. Dans tous les cas cependant, on assiste plutôt à un télescopage de ces deux fonctions historiquement différentes que sont d'une part la volonté de publiciser son image privée et d'autre part de rendre familier la scène publique. Télescopage des temps sociaux?

On verra finalement que ce retour sur les lieux communs de l'histoire photographique se fait toujours par le biais d'emprunts, d'intégrations et de synthèse, bref de référence à l'histoire non seulement de la peinture, mais des arts en général: victorianisme, surréalisme, ou minimalisme, ceux-ci étant peut-être moins compris et assimilés en tant qu'esthétique qu'en tant qu'éthique.

IRVING PENN, ENTRE "VOGUE" ET LE MUSÉE D'ART MODERNE DE NEW YORK

Irving Penn s'est d'abord fait connaître en tant que collaborateur de *Vogue* pour qui il réalisa une centaine de couvertures ainsi que de nombreux reportages sur le monde de la haute couture internationale. Né en 1917, il débute sa carrière comme peintre, devient ensuite directeur artistique et enfin, en 1944, photographe. En 1960, il publiait *Moment preserved* et dès 1961 se tenait la première rétrospective de ses oeuvres au Musée d'art moderne de New York. Pendant une quinzaine d'années toutefois il se contente de sa col-



Guedra dancers of Goulinine Photograph by Irving Penn, Courtesy Vogue © 1974 Irving Penn.

laboration régulière à *Vogue* et c'est à partir de 1974 que sa production s'orientera de plus en plus exclusivement vers le monde, et le marché, de l'art. C'est tout d'abord cette année-là la publication en tirages limités d'un portefeuille réunissant des oeuvres conçues originellement pour *Vogue* et *Look*; intitulé *Worlds in a Small Room*, ce livre contribuera à le faire connaître auprès d'un plus large public lorsque en 1976 Penguin le rééditera à prix modique. Cette même année s'organise une exposition conçue exclusivement pour le Musée d'art moderne de New York et consacrée à des agrandissements de mégots de cigarettes. En 1977 c'est *Street Material* au Metropolitan Museum of Art et une rétrospective, *Images 1947-1975*, à la galerie Marlborough de New York. Enfin, la même galerie exposait en 1980 *Earthly Bodies*, des nus réalisés entre 1949 et 1950. De plus, pendant toutes ces années, de nombreuses expositions de ses oeuvres se tenaient dans les musées européens.

Si la production de Penn est extrêmement variée, abordant des sujets, des thèmes et des milieux divers et s'il a pu bénéficier de l'intérêt nouveau du monde de l'art pour la photographie, il faut également reconnaître la

cohérence des oeuvres proposées à l'attention du public depuis 1974. En effet, le photographe y paraît de façon constante attaquer sa propre image de marque, la mode. Avec des thèmes empruntés au photo-journalisme, ou avec ces mégots de cigarettes, il fait preuve cependant du même souci de sophistication que pour son travail de professionnel de la mode, tandis que pour ces "corps terrestres" le renversement paraîtra plus radical. Confusion, conjugaison ou contradiction des genres, sa démarche paraît toujours animée à la fois d'un goût de la provocation vis-à-vis cette féodalisation des divers secteurs institutionnels avec lesquels la photographie a à voir et d'un goût de la performance vis-à-vis les archétypes canoniques chargés de sévèrement délimiter chacun de ces domaines que sont la mode, le photojournalisme, et la "fine arts photography".

Ainsi *Worlds in a Small Room*, équipée autour du monde étalée sur une vingtaine d'années, qui consistait à photographier des représentants de moeurs en voie de disparition, marquait un écart aussi grand vis-à-vis la mode, le *pictorial press* ou l'art du portrait: ici un thème emprunté au photojournalisme, le voyage autour du monde, et des archétypes formels empruntés à

la mode, la mise en scène de la pose et la neutralisation de l'espace naturel, étaient servis par une esthétique empruntée aux origines les plus mythiques de la photographie, le souci artisanal du portraitiste itinérant. Quant aux cigarettes, objet familier de l'imagerie de mode (la jeune fille épanouie au bras du playboy à la cigarette), c'est également paraît-il le produit qu'il déteste le plus. En sublimant la cigarette au moment où on la jette il se réfère aussi explicitement à un autre archaïsme, la nature morte. De plus, pour ces deux réalisations il utilise le même procédé sophistiqué, contribuant ainsi à suggérer un certain nivellement quant à la nature de ses sujets: pour les tirages, c'est l'emploi du sel de platine qui permet d'obtenir des épreuves plus brillantes, plus métalliques encore que le classique procédé aux sels d'argent; pour la prise de vue, c'est l'utilisation d'un même fond uniforme. Ces deux procédés contribuent à littéralement statuer les objets ou les sujets représentés. C'est d'ailleurs l'équivoque foncière de ces deux oeuvres: alors que les mégots deviennent vivants et s'animent d'une existence propre, inversement les personnages paraissent réduits au rang d'objet, embaumés. Organisant avec autant de soin la "pose" des personnages et celle des mégots, on hésitera sur la nature véritable des modèles: les sujets sont-ils posés devant nous, les objets posent-ils? Ici c'est en poussant à la limite une des règles de la photographie de mode, celle qu'énonçait Condé-Nast, l'éditeur de *Vogue*, qu'il parvient à contrevenir aux lois des milieux. "Rendez sublime ce cendrier dégoûtant" disait-il aux photographes débutants. "Si vous n'êtes pas capables d'en faire un chef-d'oeuvre digne d'être accroché dans un musée vous ne serez jamais un photographe"⁵.

Earthly Bodies procède d'une technique et d'une stratégie différente mais demeure animé par cette même volonté de conjuguer les genres. Il s'agit de 76 photographies de modèles aux corps radicalement différents des habituels mannequins proposés par les magazines de modes et peut-être tout autant de ceux de la tradition classique de nu: les chairs sont lourdes souvent grasses et marquées par la cellulite, et seuls leurs parties érogènes sont représentées. Cette fragmentation des corps et ce refus de la sublimation, tout en étant un écart manifeste par rapport à la "femme-objet", suggèrent comme précédemment une transformation du sujet en objet. Rosalind Krauss, dans sa préface à l'exposition, y reconnaît de plus une série de références à l'esthétique de peintres et de sculpteurs du 20e siècle. Ainsi cette production serait pour Penn non seulement l'occasion de s'écarter et de provoquer le milieu de la mode et des pin-ups, mais d'explorer "son propre savoir accumulé au sujet des inventions formelles modernistes"⁶. Ces oeuvres, issues de procédés de "bleaching" et de redéveloppement, retravaillées totalement donc après la prise de vue, seraient alors plus proche de Matisse, Archipenko et Arp que de Weston, Kertesz ou Brandt. Elles remettent également par là en question un certain évangile propre au milieu de la critique photographique qui voit dans la manipulation post-visuelle une atteinte inacceptable à la spécificité du médium: pour ceux-ci la photo serait essentiellement un être du monde et devrait être apprécié strictement comme tel. Krauss montre alors assez pertinemment comment le travail de Penn joue sur un des opérateurs fondamentaux

de la photographie: celui qui fait de la photo une distillation de l'absence. C'est également sur cet opérateur que porte *Worlds in a Small Room*.

PENN, PHOTOGRAPHE ITINÉRANT

Cette oeuvre, soussignée *Irving Penn as an ambulant photographer*, réunit des travaux réalisés entre 1948 et 1972 et destinés à *Vogue* pour la plupart: les habitants de Cuzco en 1948, les petits métiers de New York et Paris en 1950, les Crétois en 1964, les tziganes en 1965, diverses tribus du Dahomey et les Kirdi du Cameroun en 1966, des hippies, des Hell's Angels et deux groupes rock de San Francisco en 1967 (seul travail réalisé pour *Look*), le Népal en 1968, la Nouvelle Guinée en 1970, le Maroc en 1971-72. Cette équipée débute sur un rêve nostalgique:

Pendant mes premières années de photographie, mon studio se trouvait dans un immeuble de bureaux, dans un espace fermé, sans fenêtre, où les lampes électriques simulaient la lumière du ciel. Dans cet endroit, je me prenais souvent à rêver d'être déposé magiquement, avec un studio idéal orienté vers le nord, parmi les aborigènes en voie de disparition, dans les endroits les plus lointains de la terre. Ces étrangers remarquables m'approchaient, se mettaient devant mon appareil et, dans cette lumière claire du ciel nord, je faisais des documents sur leur existence physique. Ces photos nous survivraient et au moins à ce niveau quelque chose de leur culture, déjà en train de se dissoudre serait préservé pour toujours⁷.

Rêve à la fois d'un retour vers une des pratiques les plus mythiques de la photographie et d'une rencontre singulière mêlée de mélancolie avec des étrangers qui lui paraissent un peu déjà morts, le rêve, qui se réalisera, sera soutenu lui par un dispositif technique et formel extrêmement moderne. Il serait pourtant injuste de prétendre que cette fusion des temps sociaux fasse échouer le projet. Au contraire, la réalisation fait preuve d'une conscience parfaite de ces interactions. Ainsi le studio portable permettra en grande partie d'éviter les interférences extérieures pour faire converger l'attention sur la singularité de la rencontre. Si de plus la stratégie consiste à statufier le sujet, les mises en scène ou les mises en place sont élaborées sans naïveté et ultimement la pose elle-même s'y donne comme naturelle.

LA POSE... DONNÉE NATURELLE DE L'ÊTRE?

Lors de chaque expérience, bien qu'à des degrés différents, se manifestait toujours un fait surprenant et fascinant. Tirer les gens de leur environnement naturel pour les placer dans mon studio, devant un appareil ne provoquait pas seulement un isolement, mais une transformation. Parfois le changement était subtil, parfois il était assez important pour choquer. Quand ils franchissaient le seuil du studio, les modèles laissaient derrière eux quelques-uns de leurs gestes, montraient une certaine gravité dans l'attitude, fait inattendu chez les gens simples. Ils n'étaient plus chez eux puisque j'avais apporté cet enclos étrange dans le décor de leur vie. Ils n'étaient pas chez moi, puisqu'il était évident que je venais d'ailleurs, de très loin...⁸

Ce que Penn rend ici explicite c'est l'écart ir-



Makehuku Men from the Village of Mandow, Photograph by Irving Penn, Courtesy Vogue © 1974 Irving Penn.

résolvable entre le portraitiste et son sujet; ce que son dispositif saisit c'est la mesure de cet écart. Ce télescopage culturel passe à travers la confrontation et la synthèse de deux esthétiques: les archétypes d'une innovation technique occidentale poussée à un comble de raffinement sont découpés tout autant par ces moeurs, ces modes, ces déguisements, par ces attitudes culturelles et ces traits de caractères, qu'ils peuvent d'autre part contribuer à les découper, les statufier et les embaumer. Dans cette relation de type victorienne les protagonistes sont à la fois fermés et ouverts. Le photographe ne veut (et ne peut?) saisir que l'identité sociale, le "je", qui pose et qui se soutient par l'absence du "moi", cette identité personnelle (ou sexuelle). À ce titre la photo mise en couverture est tout à fait claire.

LA DISTILLATION DE L'ABSENCE

On y voit deux danseuses marocaines voilées, l'une assise, l'autre debout sur lesquelles tombent cette lumière nordique (Penn aussi vient du nord) tandis que la gauche de l'image laisse entrevoir un fragment du support technique de la toile de fond et peut-être aussi une partie

d'une épaule enveloppée d'un drapé. Ces modèles qui résistent à notre curiosité et à notre désir sont pourtant, comme nous l'apprendrons à l'intérieur, des danseuses depositaires d'un culte très ancien chargé d'érotisme. La danse qu'elles sont chargées d'exécuter consiste à se défaire très lentement de leurs atours: elles se lèvent d'abord au rythme des tambourins, puis se dévoilent pour enfin se dévêtir complètement, mais alors... elles s'évanouissent. Le désir naîtrait-il de ce qui est caché et la consommation du plaisir serait-elle perpétuellement hors d'atteinte? On sent ici indéniablement la résurgence de l'ancienne éthique victorienne qui concorde d'ailleurs assez précisément avec le moment de la naissance de la photographie et la mise en place d'un dispositif juridique visant à ancrer la séparation des domaines publics et privés. Ici on n'aura droit qu'à l'image publique, à l'identité sociale, au trait qui fait que l'on peut reconnaître sur la rue la fonction qu'occupe quelqu'un dans la société. L'ensemble de l'album traduira donc les diverses modulations de cette rencontre-distance, contribuant ainsi à mettre à nu ces fondements juridiques, à les montrer comme structure profonde de la relation photographique.

UNE MACHINE À VOYAGER DANS L'ESPACE-TEMPS

Le dispositif mis en place par Penn a tous les attributs d'une machine à voyager dans l'espace-temps, celui de la photographie bien sûr, mais aussi celui de l'Histoire tout court puisqu'il va à la rencontre d'espèces déjà disparues de notre environnement et de notre mémoire. Et ceci fait ressortir une autre propriété de ce curieux appareil: celui de produire une distance aussi grande entre nous et les hommes de boue de Nouvelle Guinée ou les danseuses marocaines, que vis-à-vis les Hell's Angels de Californie ou les artisans de New York et Paris. Non seulement par la miniaturisation peut-il les transformer en objet de collection, mais également la récurrence de la démarche provoquera le nivellement entre tiers-monde occidental et oriental: l'Occident serait-il aussi encore et toujours constitué de tribus?

DIANE ARBUS, DROP-OUT

L'itinéraire de Diane Arbus est à l'extrême opposé de celui de Penn. Il la conduit elle aussi vers des étrangers, mais cette fois au sein même de la société américaine. Elle est une *drop-out* dans le sens fort du terme et son travail ne saurait se comprendre sans faire référence, au moins indirectement, au contexte de la société américaine des années 60: contre-culture, critique du conformisme, montée des minorités, anti-militarisme, mouvement des femmes et conflits des générations. Ses photos pourtant ne font jamais état de mouvements de masse, manifestations, etc... elle n'est pas une journaliste mais une portraitiste. D'autre part, et contrairement à Penn, les gens qu'elle photographie sont (ou deviennent) très souvent des amis, ou du moins hantent des lieux qui lui sont familiers: Central Park et la Fifth Avenue, endroits où elle a grandi. C'est que pour réussir à photographier un sujet, elle doit pouvoir s'identifier à lui. Sa rupture avec les milieux de la mode les plus prestigieux, où elle passa elle aussi la majeure partie de sa carrière, date de 1959 et fut beaucoup plus radicale. Cette année-là elle s'inscrit aux ateliers de Lisette Model qui l'orientera vers une recherche originale, ce qui lui sera facilité par l'obtention de bourses Guggenheim en 1963 et en 1966. Les milieux artistiques jouèrent ici un rôle indéniablement positif, puisque les œuvres produites auraient été proprement incommensurables par l'appareil de diffusion commerciale. En 1967 se tiendra au Musée d'art moderne sa première exposition: on reconnaîtra alors en elle un des photographes les plus originaux de sa génération et sa popularité débordera largement le cadre du musée. Ses travaux exercèrent également dès ce moment une très forte influence sur la génération de photographes qui la suivait: elle-même est née en 1923. En 1970 elle publie un portefeuille réunissant 10 photos et qui devait être le premier d'une série de tirages limités. Elle se suicide l'année suivante. En 1972 elle était la première photographe américaine à être exposée à la Biennale de Venise tandis qu'une exposition réunissant l'essentiel de son œuvre se tenait au Musée d'art moderne encore une fois. Celle-ci donna lieu à un portefeuille largement distribué.

"FREAKS"

On a pu reconnaître chez elle l'influence de

Brassaï et de Weegee, pour lesquels elle avouait d'ailleurs beaucoup d'admiration. Toutefois, si elle partage avec eux le même intérêt pour les milieux marginaux, on se rend compte bien vite que la comparaison s'arrête à cette similitude des thèmes. Tout d'abord, les moyens formels et techniques adoptés étaient, curieusement, beaucoup plus limités que ceux de ses prédécesseurs: refus du *snapshot*, cadrage extrêmement serré sur le sujet, peu d'action dans l'image, appareil beaucoup moins maniable et film au grain très fin ce qui aurait normalement dû nécessiter une utilisation beaucoup plus fréquente qu'elle ne le fit de dispositifs d'éclairage. Ensuite sa démarche paraît beaucoup plus systématique, prenant l'allure d'un inventaire extrêmement cohérent qui s'écarte tant de la curiosité complice d'un Brassaï, tournée vers le pittoresque lorsqu'il s'agit de bordels, que de celle d'un Weegee, tournée vers le spectacle lorsqu'il s'agit de *freaks*. Cette systématique pourrait aussi bien permettre la comparaison avec August Sanders, ce photographe allemand contemporain du Leica dont le projet était de répertorier de façon exhaustive les diverses couches sociales de l'Allemagne pré-nazie. Arbus répertorie en quelque sorte de façon exhaustive elle aussi, les divers types de marginalité. Cependant la marginalité n'est pas sur le même registre que la classe, ce n'est pas un pur reflet d'identité sociale. Si elle avoue avoir eu au début un projet similaire à celui de Sanders, elle renonce bien vite à ce type d'approche: l'homme moyen, représentant parfait et archétypal de son groupe n'existe pas. L'influence de Lisette Model paraît ici avoir été déterminante. C'est elle en effet qui "finally made it clear to me that the more specific you are, the more general it'll be"⁹.

Ainsi la perspective ne sera pas sociologique. Il s'agira au contraire de rencontrer le singulier le plus absolu dont les *freaks*, nains, géants, jumeaux, triplés, hermaphrodites, travestis et mongoliens, ne représente que la limite la plus reculée. Ainsi il y aura beaucoup de gens ordinaires dans cet album... peut-être souvent trop ordinaires: des gens qui pourraient être des petits bourgeois conformistes, des retraités, des "femmes au foyer" très conventionnelles, des enfants et des adolescents. Ils demeurent cependant tous insituables en terme d'appartenance sociale. Il se passe ce phénomène étrange qui veut que lorsque Arbus les photographie ils se transforment en *freaks*... ils *freakent*. Provoquerait-elle de façon perverse leur marginalité?

RAPPROCHEMENTS INUSITÉS, IDENTIFICATION SUSPENDUE ET SURRÉALISME

C'est qu'ils sont tous saisis au moment de la perte d'identification: au moment où le bébé refuse de jouer le jeu de la photographie (ce bébé qui pleure, cet autre qui, au moment où sa mère le présente à la photographe, bave), à cet autre moment où l'enfant se transforme en adulte (le bébé qui joue aux courses, les enfants qui imitent les traits, les gestes et les habits des adultes), à celui où la femme se rétracte à la dimension d'un de ses objets familiers prenant ainsi elle-même valeur de fétiche (c'est la série des femmes au collier, à la robe brillante, au rouge à lèvres éclatant, à la collerette de fourrure, des filles blondes ou au cigare, c'est la portoricaine au grain de beauté), à celui où le per-

sonnage disparaît dans un vêtement-déguisement (masques, drapeaux, chapeaux de parade), à celui où les souliers aux pieds des nudistes acquièrent un poids disproportionné. Et il s'agit toujours de rapprochements inusités extrêmement efficaces et inépuisables, car cette perte d'identification est une perte des repères sociaux, et par là une chute, une perte du sens des proportions qui permet à l'objet le plus infime d'engloutir le personnage, son "je", révélant ainsi son âme de *freak*.

Les modulations de ce procédé que sont les rapprochements inusités paraissent infinis: ils se superposent ici très souvent, ce qui rend vain du même coup de s'essayer à en faire un relevé empirique. Un exemple entre plusieurs: ce couple, un noir et une blanche, sur un banc de Central Park c'est à la fois le couple dépareillé, autre thème récurrent, l'imitation de poses empruntées, la femme fétiche (en l'occurrence les lunettes pointues), l'inversion des rôles (le noir stéréotype de faiblesse représente ici la force et l'arrogance, alors que la blanche est soumise) mais également le nivellement identitaire (un plus et un moins s'annulant, on peut dire (l'homme (+) noir (-)) = (femme (-) blanche (+)). La lucidité frôle en effet la perversité, surtout en photographie.

Les rapprochements inusités sont d'origine surréaliste et contribuent à produire cet effet que l'on appelle l'identification suspendue. Comme chez les surréalistes, ils s'allient ici à une critique généralisée du conformisme. Mais cette critique est un engagement qui met en péril l'identité même du photographe. Car en photographie on ne peut pas "faire", il faut "trouver": pour cela, il faut entrer en contact avec ces gens que l'on prend comme modèle et, d'une façon ou d'une autre, les aimer. Cette capacité perpétuelle d'éveil à l'insolite doit en même temps pouvoir s'associer à un échange humain. La solution choisie par Arbus paraît toutefois aussi périlleuse: il s'agit de réussir l'identification soit avec le modèle, soit avec un personnage de son univers familier, soit avec un paysage ou un lieu vis-à-vis duquel elle se sent déjà intime. Dans le premier cas c'est devenir soi-même un nudiste lorsqu'on photographie un camp de nudistes:

Nudist camps was a terrific subject for me. I've been to three of them over a period of years. The first time I went was in 1963 when I stayed a whole week and that was really thrilling. It was the seediest camp and for that reason, for some reason it was also the most terrific. It was really falling apart. The place was mouldy and the grass wasn't growing.

(...) The director met me at the bus station because I didn't have a car so I got in his car and I was very nervous. He said, "I hope you realize you've come to a nudist camp." Well, I hope I realized I had. So we were in total agreement there. And then he gave me this speech saying: "You'll find the moral tone here is higher than that of the outside world." His rationale for this had to do with the fact that the human body is really not as beautiful as it's cracked up to be and when you look at it, the mystery is taken away.

They have these rules. I remember at one place there were two grounds for expulsion.

A man could get expelled if he got an erection or either sex could get expelled for something like staring. (...) The first man I saw was mowing his lawn.

You think you're going to feel a little silly walking around with nothing on but your camera. But that part is really sort of fun. It just takes a minute, you learn how to do it, and then you're a nudist. You may think you're not but you are.¹⁰

Si dans ce premier cas (le modèle) l'identification est amusante et même facile, et si dans le dernier (un paysage ou un lieu), il est pratiquement naturel puisqu'il s'agit d'un retour aux sources, dans le deuxième cas (un personnage familier à l'univers du modèle), ce procédé peut devenir un compromis risqué entre l'adhésion la plus franche et la proximité la plus malsaine: il s'agira alors de devenir le mari de l'épouse faisant une photo de famille, la mère de droite photographiant son grand fils lors d'une parade pro-militariste, le client de la prostituée faisant un portrait souvenir, l'ami des travestis, et des hermaphrodites faisant un portrait intime en coulisse ou à la maison, et finalement, *freak* lui-même s'amusant avec un jouet qui s'appelle l'instamatic. Si dans le cas des nudistes l'expérience est moins risquée, c'est parce que l'on reste dans le domaine du général: les nudistes sont l'archétype parfait d'un certain conformisme américain même si les signes y paraissent renversés. Comme elle le dit elle-même l'identité c'est ce qui reste lorsqu'on a tout perdu: même nus ces conformistes ne remettent pas en cause l'identité. Mais le *freak* c'est le "singulier absolu", celui qui rend insupportable cette séparation de l'image privée et de l'image publique, celui qui révèle chez les *straights* la superposition arbitraire de l'identité personnelle et de l'identité sociale. Par l'identification suspendue Arbus s'employait à nous montrer l'irréductible moment de jeu entre ces deux identités, le "je" et le "moi", ce qu'elle appelait elle-même le fossé entre l'intention et l'effet. Captant de multiples modulations de ces superpositions arbitraires, les situations et les lieux où elle photographiera ses personnages accentueront cette impression: l'espace moisi et désertique, jardin d'Eden après la chute où les hommes persisteraient à attendre le retour en grâce, les bancs de parc, les coulisses après le spectacle, la soirée d'ouverture de la galerie où rien n'est encore exposé, les parloirs où l'on lit seul, tous sont les lieux privilégiés de l'attente, où en attendant Godot se pose la question primordiale: "qui me dira qui je suis?" Ce n'est pas bien sûr la photographie puisque celle-ci justement capte cette identité au moment où elle est le plus radicalement mise en péril.

Face à ce conformisme essentiel à la survie sociale il y a ceux qui, fourbus, s'en libèrent un instant (le *straight* dans sa vie privée) et ceux qui naissent à l'extérieur, ceux qui transcendent par leur folie originelle les moments et les lieux les plus banals (un géant dans un salon de classe moyenne dans le Bronx, les mongoliens sur le même gazon désertique s'amusent comme au Paradis terrestre; habillés de la façon la plus conformiste, ils débordent littéralement de leurs vêtements). Eux seuls ont résolu la contradiction: ils savent qui ils sont.

I don't quite mean they're my best friends but they made me feel a mixture of shame



Diane Arbus, *Identical Twins*, Roselle, N.J. 1967, photographie noir et blanc, courtoisie Yajima/Galerie.

and awe. There's a quality of legend about freaks. Like a person in a fairy tale who stops you and demands that you answer a riddle. Most people go through life dreading they'll have a traumatic experience. Freaks were born with their trauma. They've already passed their test in life. They're aristocrats.¹¹

L'INSTAMATIC ET SON DOUBLE, OU LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

L'instamatic se retrouve donc entre les mains du *freak*. Cet appareil jouet, à la fois le plus déprécié et le plus familier, est lui aussi un aristocrate en son genre. Dépouillé de tout superflu technologique, il conserve ce qui fait la spécificité inaltérable de la Photographie, cette conjugaison inouïe de l'instantané et de l'éternité, ce jeu insaisissable entre le dé clic et le temps d'exposition. Il est donc le double parfait du *freak*. Il ne serait donc pas exagéré de dire, même si Arbus n'utilise pas l'instamatic, que toute sa stratégie converge pour en reproduire l'esthétique. Ce serait en effet l'utilisation de cette esthétique à usage interne, dont la fonction primordiale est de littéralement créer de l'identité en renforçant le sentiment d'appartenance

au groupe, qui permettrait d'opérer le plus complètement cette relation quasi transférentielle avec ses modèles. L'appareil est en effet une licence, une protection et un obstacle: c'est le prétexte qui permet d'entrer en communication, c'est une protection contre l'envahissement trop grand, et c'est un obstacle pour des rapports authentiques. Il faut donc tout d'abord oublier l'appareil, le banaliser, en faire un objet familier; il faut ensuite que la photo produite ne soit pas une dénégation de cette proximité.

Cet appareil dont on pensait que la fonction unique était la création de l'identité cacherait donc tout autre chose. Chez Arbus il renforce au contraire ce sentiment d'ambiguïté des identités. Ici aussi la photo de la page couverture peut être un moyen sûr d'accès à l'oeuvre.

On y voit deux jumelles identiques, qui pourraient être siamoises tant elles se sont collées l'une à l'autre, vêtues des mêmes habits d'écolières, portant le même bandeau dans des cheveux coupés pareillement. Elles sont photographiées dans la plus pure tradition familiale: photo d'instamatic sans aucun doute. Mais ce sentiment d'identité totale qui nous

saisit d'abord se fissure presque aussitôt: pour un rien, les commissures des lèvres, l'éclat du regard, l'une paraît ouverte, l'autre fermée. Un autre signe, plus imperceptible encore, confirme ce que l'on a reconnu: c'est le bras de la radiieuse qui cache celui de l'autre et qui nous avait fait croire au début à des siamois. La proximité la plus extrême peut donc être l'altérité la plus radicale. C'est également l'efficacité traumatique d'une gestalt, ces images dont on ne peut saisir les deux messages à la fois. Les siamoises partagent cette même propriété avec la photographie dont l'instamatic représente le radical.

What I'm trying to describe is that it's impossible to get out of your skin into somebody else's. And that's what all this is a little bit about, that somebody else's tragedy is not the same as your own.¹²

AVEDON "MA PROPRE FONDATION GUGGENHEIM"

Diane Arbus aurait aujourd'hui le même âge que Richard Avedon. Déjà très connu comme photographe de mode, il avoue n'avoir jamais souhaité exercer ce métier. "Tout mon travail commercial n'a été que le moyen qui m'a permis de créer ma propre "Fondation Guggenheim" et, ainsi, de travailler pour moi."¹³ De 1945 à 1965, il collabore à *Harper's Bazaar* puis passe à *Vogue*. Avant 1976, on ne connaît qu'une seule autre exposition de lui, *Observations*, qui avait lieu en 1959 et qui présentait, disait-on, une série de portraits "beaux, vivants et expressifs"¹⁴. Les années soixante ont fait évoluer son style: *Portraits*, qui se tenait à la galerie Malborough en 1976 et réunissait exclusivement des travaux personnels et inédits pour la plupart réalisés à partir de 1959, montre cette fois des visages souvent durs et provocants... toujours dérangement. Ces portraits nous sont depuis devenus familiers et c'est autant à eux que maintenant on associe le nom de l'auteur. L'oeuvre a aussi été largement diffusée bien qu'on ait eu raison de craindre le contraire. En effet, Avedon avait originellement tiré une édition limitée à cinquante exemplaires numérotés avant d'en remettre les négatifs à la librairie du Congrès. La spéculation étant ce qu'elle est, on aurait pu croire que le portefeuille ne serait jamais disponible à prix abordable. Toutefois le succès financier de cette exposition, dont tous les tirages furent rapidement écoulés, se doublait d'un succès populaire: pendant quelque trois semaines, près de cent mille personnes défilèrent devant les cimaises tandis que le *New York Times* y revenait à quatre reprises dans ses colonnes. Sur le plan de la critique c'était *Hernani*: les critiques spécialisés en photographie, et le milieu photographique en général furent dans l'ensemble défavorables, alors que les critiques d'art acclamèrent. De ce côté, l'exposition marquant en effet une date: c'était la première fois que cette galerie reconvenue comme temple mondial de l'art moderne acceptait d'exposer des photos. On est en droit de s'étonner, et justement à cause de cela, de l'accueil glacial qui lui fut réservé par les représentants de la "fine arts photography". S'agirait-il d'une lutte entre les anciens et les modernes?



Diane Arbus, *A Young Man and His Pregnant Wife in Washington Square Park, N.Y.C., 1965*, photographie noir et blanc, courtoisie Yaajima/Galerie.

MONDANITÉS ET CRUAUTÉS: AVEDON PHOTOMATON CO.

Comme Penn et Arbus, Avedon revient sur un lieu commun du portrait photographique. Il paraît de plus lui aussi en attaquer la fonction sociale la plus largement admise et la plus ancienne: créer de l'identité et renforcer les liens du groupe. Sa référence, moins explicite que chez Penn mais peut-être plus que chez Arbus, c'est le photomaton, cet appareil autonome et payant abandonné dans ces lieux du nomadisme urbain que sont les gares, le métro et les centres commerciaux. Ici aussi le photomaton est placé au centre d'un espace public, tout autant livré au nomadisme... le "jet set" newyorkais.

La page titre dans ce cas-ci également peut servir d'introduction à l'oeuvre. C'est une page blanche où paraissent avec autant d'impact le titre et la signature de l'auteur. C'est sur le même fond blanc, et parfois gris comme pour le photomaton, qu'apparaîtront les visages et les bustes, exceptionnellement des corps entiers. Le décentrement étudié des modèles dans le cadre renvoie lui aussi à cet étrange appareil

auto-régulé dont le déclenchage inattendu, mais prévisible, produit plus souvent qu'autrement des cadrages notés dans lesquels le modèle exprime sa stupeur, sa surprise, sa gêne, son impatience ou son indifférence.

Ce hasard objectif permis par l'appareil auto-régulé réfère encore une fois au surréalisme. Ce n'est toutefois pas celui d'Artaud comme chez Arbus, mais plutôt celui de Breton. On pense à *Nadja* et on se rappelle jusqu'à quel point le surréalisme non seulement a pu influencer la photographie, comme c'était le cas chez Arbus et chez les jeunes photographes qui ont subi l'influence de cet aspect particulier de son oeuvre (Leslie Krimms, Arthur Tress par exemple), mais également jusqu'à quel point la photographie a pu marquer le surréalisme lui-même. Il n'use cependant pas des rapprochements inusités. Avedon paraît s'en tenir à cette relation brute du réalisme et du fantastique, permise par l'objet technique et s'en remettre ainsi au hasard objectif à l'état pur.

L'identité avec l'appareil paraît totale, contrairement à Arbus: "Les photos ont pour moi une réalité que les gens eux-mêmes n'ont pas. C'est

à travers elles que je les connais."¹⁵ Ainsi le photographe est la machine. L'image produite n'incarnera pas tant la rencontre du modèle avec son image plus intime (le "moi" d'Arbus) ou avec un portraitiste (le "je" de Penn), mais celle avec la photographie elle-même. Ainsi le "portrait photographique sera une image de quelqu'un qui se sait photographié"¹⁶. Entre le "je" et le "moi", il serait tentant de situer l'espace défini par Avedon. Ce serait le "tel", ce sentiment qu'exprime Barthes qui, lorsque s'imaginant photographié par lui, n'aurait aucune envie de juger de son propre corps: "Bref je serais tel, et dans ce tel de mon corps, j'éprouverais peut-être quelque chose de la sérénité des grands sages orientaux."¹⁷

Car la cruauté de l'appareil auto-régulé paraît involontaire. C'est l'impersonnalité des services publics. On peut bien croire être en affaires (ne glisse-t-on pas cinquante cents dans la machine?), si l'image produite est le fruit d'une transaction, c'est celle d'un homme avec une machine, deux types de volontés et d'imaginaires qui ne sont pas sur le même registre. Ainsi au sujet des portraits de son père, sur lesquels se termine l'album et représentant en partie la progression du cancer, il dira:

Chaque modèle veut faire une performance devant la caméra en vue d'imposer sa propre conception de lui-même. Chaque fois qu'il posait pour moi il souriait et devenait doux et gentil... et d'une façon ou d'une autre intelligent. Il cherchait à paraître sage.¹⁸

Et il ajoutera que ses photos montrent plutôt son impatience. Mais la seule raison d'existence de l'image, c'est de montrer justement cette ambiguïté foncière du rapport photographique, cette transaction inégale: il ne fournit en effet aucune preuve que le modèle soit moins intelligent qu'impatient. Barthes encore:

Avedon, dans une partie des photos que j'ai vues, manifeste l'opacité, la dureté, la tristesse involontaire de l'establishment américain, tout ce qui fait de l'homme arrivé un corps fermé, qui a trop donné au pouvoir, pas assez à la jouissance; mais dans une seconde partie de son oeuvre, et parfois sur les mêmes photos (pourquoi pas? l'Histoire est compliquée), sans quitter son style, c'est tout autre chose qu'il donne à regarder: la pensivité, la sévérité douce, l'intelligence débarrassée des poses de l'intelligence tout entière ramassée dans les yeux, qui ne mentent jamais.¹⁹

C'est ainsi que la progression de la maladie chez son père fera moins preuve d'indécence que de ce "tel", de "ce qu'il en est de la mort", de "ce qu'il en est de nous". La machine Avedon, négociant avec ce dilemme qu'est l'immobilité de l'image photographique, refusera par nature de lutter: on n'essaiera pas de faire plus vivant en faisant sortir les gens dehors, en les assurant sur un banc de parc. On n'essaiera tout simplement pas de faire vivant.

TEL UN CADAVRE

La cruauté involontaire de l'appareil se conjuguera alors à de fréquentes références à la mort. La plupart des exceptions qui ponctuent

l'album sont de cet ordre. Il y a tout d'abord celles qui échappent à cette règle qu'est l'appartenance à la scène publique américaine: le père du photographe bien sûr, mais aussi le père d'un meurtrier et le meurtrier lui-même (Dick Hickock), un boucher juif également. À ceux-ci il faudrait peut-être ajouter le portrait de Robert et Michaël Muropol, les enfants de Julius et Ethel Rosenberg, devenus célèbres malgré eux. Il y a ensuite celles qui échappent à la pose archétypale du photomaton: c'est le cri de Ezra Pound et le baiser fervent que donne Benjamin Spock à sa fille, qui dans les deux cas, acquièrent une proportion tragique; ce sont aussi les traces de balles et de couteaux cicatrisées sur le corps que Warhol découvre. S'il s'agit d'exceptions aux règles formelles fixées par le photomaton, ils soulignent tout autant la nature profonde de l'appareil. D'autres exceptions contribuent elles à indiquer précisément les limites de l'esthétique et de l'éthique de la machine.

Deux avocats seront saisis au moment où ils parlent affaires, préférant négocier entre eux plutôt qu'avec l'automate. C'est aussi le portrait triple de Stravinski et l'infime modulation de ses traits, comme pour une photo-passeport. Enfin il y a la photo de groupe, photos-souvenirs d'un moment de l'histoire et de la culture américaine récente: les sept de Chicago, le *Mission Council* de 1971 à Saïgon, l'équipe du poste de radio newyorkais WBAI, Andy Warhol et les membres de la *Factory*, la générale "des filles de la Révolution américaine". Ces photos prises en pied laissent une plus large place au corps ce qui permet l'entrée d'une certaine théâtralité. Mais c'est celle du théâtre antique, celle que permet le masque tragique ou funéraire. À moins que, encore la seule exception à la règle, cela serve à produire l'unique rapprochement inusité de l'album, en l'occurrence à souligner la petite taille d'un homme aux grandes idées (Buckminster Fuller).

Marilyn Monroe, May 6, 1957, New York, N.Y. Photograph by Richard Avedon 1957, Richard Avedon All Rights Reserved.





Jacob Israël, the artist's father, August 25 1973, Sarasota, Florida. Photograph by Richard Avedon 1973, Richard Avedon All Rights Reserved.

S'il y a un phénomène d'identification suspendu qui joue ici aussi, il faut reconnaître qu'il est minimal. Devant un portrait, on hésitera un instant sur la nature du personnage mais c'est la figure du cadavre qui nous retiendra finalement. Car il s'agit de personnages publics et non pas de parfaits inconnus comme chez Arbus; leurs noms et professions sont indiqués, ce ne sont pas des marginaux. La cruauté provient de la machine seule qui d'elle-même induit le deuil, par le hasard objectif. Mais contrairement à Penn, qui lui aussi avait tous les attributs d'un embaumeur, le photographe ne se tourne pas vers l'Autre. Avedon photographie des membres de son propre groupe social, des "semblables". Arbus quant à elle, comme nous l'avons entrevu, s'engageait à la poursuite du Même, du double, du spectre plutôt que du cadavre. Cette cruauté vis-à-vis du Semblable, c'est un acte d'agression sur la partie publique de lui-même. Ainsi distinguera-t-il bien cette activité du reste de sa vie. N'avoue-t-il pas en effet:

Et quand la pose est terminée — quand l'image est faite — il ne reste rien d'autre que la photo... la photo et une sorte d'em-

barras. Ils partent... et je ne les connais pas. J'ai de la difficulté à me rappeler ce qu'ils ont dit. Si je les rencontre une semaine plus tard dans une salle quelque part, j'espère qu'ils ne me reconnaissent pas. Parce que je n'ai pas le sentiment d'avoir vraiment été là. Tout au moins la partie de moi qui y était... est maintenant dans la photographie.²⁰

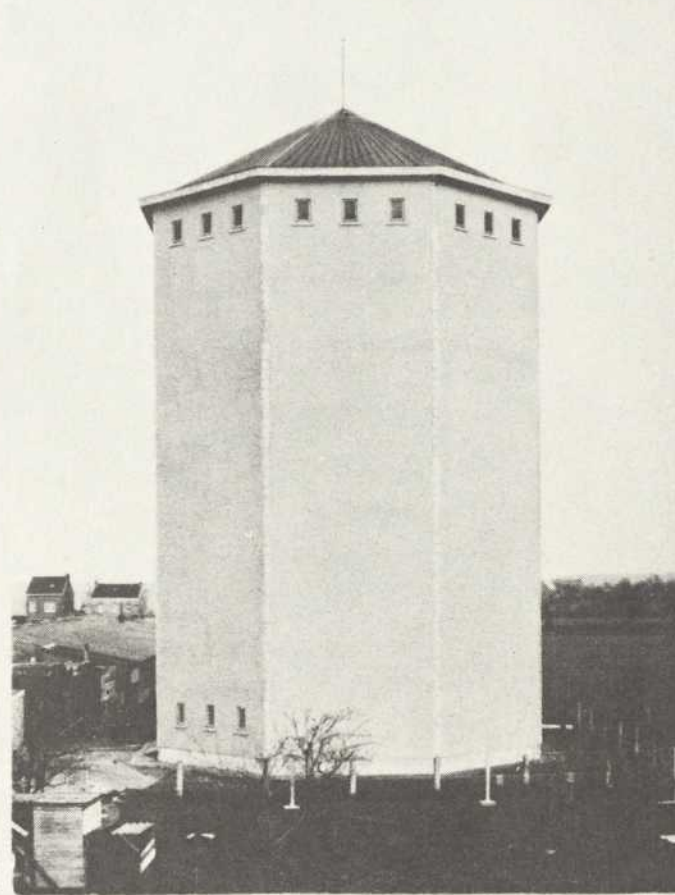
L'activité photographique d'Avedon est bien celle de l'automate. La machine aurait-elle une âme? ■

NOTE(S)

1. Roland Barthes, *la Chambre claire*, Gallimard Seuil, Paris, 1980, p. 181
2. Susan Sontag, *On Photography*, Delta Book Ed., Dell Publishing Co., New York, 1977, pp. 148-149.
3. Cf. à ce sujet Pierre Bourdieu et al., *Un Art Moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, éd. de Minuit, collection "le sens commun", Paris, 1965.
4. Cf. en particulier Gisèle Freund, *Photographie et Société*, Point, Paris 1974.
5. Cité dans la revue *Photo*, no 100, janvier 1976 par Jean-Jacques Naudet, "l'Art pour l'Art, Irving Penn", p. 43.

6. Irving Penn, *Earthly Bodies*, introduction by Rosalind Krauss, publ. Canadian Centre of Photography, Toronto, 1981, p. 4.
7. Irving Penn (as an ambulant studio photographer), *Worlds In a Small Room*, Penguin Books, 1976, pp. 7-8.
8. *Ibid.*, p. 9.
9. Diane Arbus, *an Aperture Monograph*, Millerton, New York, 1972, p. 2.
10. *Ibid.*, p. 4.
11. *Ibid.*, p. 3.
12. *Ibid.*, p. 2.
13. *Ibid.*, p. 2.
14. *Photo*, no 100, "Au-delà du portrait, Richard Avedon, par J.J. Naudet, p. 125.
15. Susan Sontag, *op. cit.*, pp. 187-188.
16. Richard Avedon, *Portraits, with an essay by Harold Rosenberg — A Meditation On Likeness*, The Noonday Press, New York, p. 15.
17. *Photo*, no 112, janvier 1977, "Avedon" par Roland Barthes, p. 79.
18. Richard Avedon cité par H. Rosenberg, *op. cit.*, p. 3.
19. *Photo*, no 112, p. 58.
20. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 187.

Guy Bellavance vit à Montréal et prépare un mémoire de maîtrise en sociologie sur les divers procès d'institutionnalisation de la photographie.



Bernd and Hilla Becher, Water Towers, black and white photographs, each 40.64 x 50.8 cm

PHOTOGRAPHING

INDUSTRIAL ARCHITECTURE

an interview with Hilla and Bernd Becher

by Angela Grauerholz and Anne Ramsden

Au cours de cette interview, les artistes allemands Hilla et Bernd Becher racontent comment ils se sont intéressés à la photographie architecturale industrielle et la façon dont s'est élaborée, par la suite, leur approche personnelle de la photographie de structures telles les châteaux d'eau, les hauts fourneaux et les tours en colimaçon. Ils abordent brièvement la formulation d'un système de typologies à l'intérieur de leur travail ainsi que leur préférence pour les "épreuves parfaites" et pour une approche documentaire de la photographie d'objets. Cet entretien traite aussi de la publication de leurs travaux et de projets récents en Amérique du Nord.

Q.: How did you become interested in photographing industrial architecture?

Bernd Becher: While I was studying at the Kunstakademie in Stuttgart I painted factory buildings. I was born in a very old industrial town in the south of Westphalia, an iron-ore mining town.

Q.: What was your painting like then?

B.B.: Realistic — very detailed. Eventually I realized that I was really more interested in the building itself than in any kind of interpretation. It seemed to me that a brush stroke did not do justice to the structures. Many of them were delicate steel structures which lost their delicacy in the paintings. At the same time, almost by chance, I started collecting photographs of mine buildings, which were left in the offices when the mines were closed down. Then at one point I was making drawings of a closed mine, and suddenly the buildings began to be demolished. So I took photographs because I realized painting was too slow. Also, the old photographs and my own gave a more accurate representa-

tion of those buildings than did the paintings. The result was more satisfactory to me.

Q.: Were all these structures torn down?

B.B.: Yes most of them were torn down. The buildings are usually demolished three years after the mines are closed.

Finally in 1957 I decided to concentrate on photography. At that time I was studying at the Kunstakademie in Düsseldorf, and later worked in an advertising agency where I met Hilla.

Hilla Becher: Before working at the agency I had done an apprenticeship in photography. We were both very interested in industrial architecture and used to discuss how to go about photographing those buildings. My particular fascination was with attempting to represent what I felt was the essential nature of an object — in this case a building.

B.B.: I disliked the architecture of the 50's which was supposedly functional, but which I thought was a kind of functional formalism, inhuman in essence. I felt that the sources for this architecture — for example, people like Le Corbusier have written about the influence of structures like grain elevators on their work — represented more distinctly what they were trying to express. They were creating a new eclecticism while everything was already there in its purest form in industrial architecture. There is a certain "truth" expressed in those simple and pure forms.

Q.: What were the first structures that you photographed together?

A.: The mines and preparation plants. The framework houses came a little later but they are part of the work about this area.

Q.: What features of a building are essential for you to include in a photograph?

A.: In photographing a water tower, for example, it would be preferable to show an external

stairway if there was one, because it would indicate the scale. Each building has certain qualities. If the subject is circular you need only one point of view to represent the whole thing. But the winding towers, for instance, show a shaft and a stress to one side which is caused by the transmission located at the top. The wheels show the transmission point. If you really want a true representation of this it should be photographed from a frontal viewpoint, otherwise it becomes confusing and does not show the character of the structure. Also, it is interesting to show the structure from several angles: one to show it proportionally exact, like a drawing, and another to show the sculptural quality — the inside, depth and space. The photographs should always show all the details and the texture of the materials. This is why we decided to use a large-format camera.

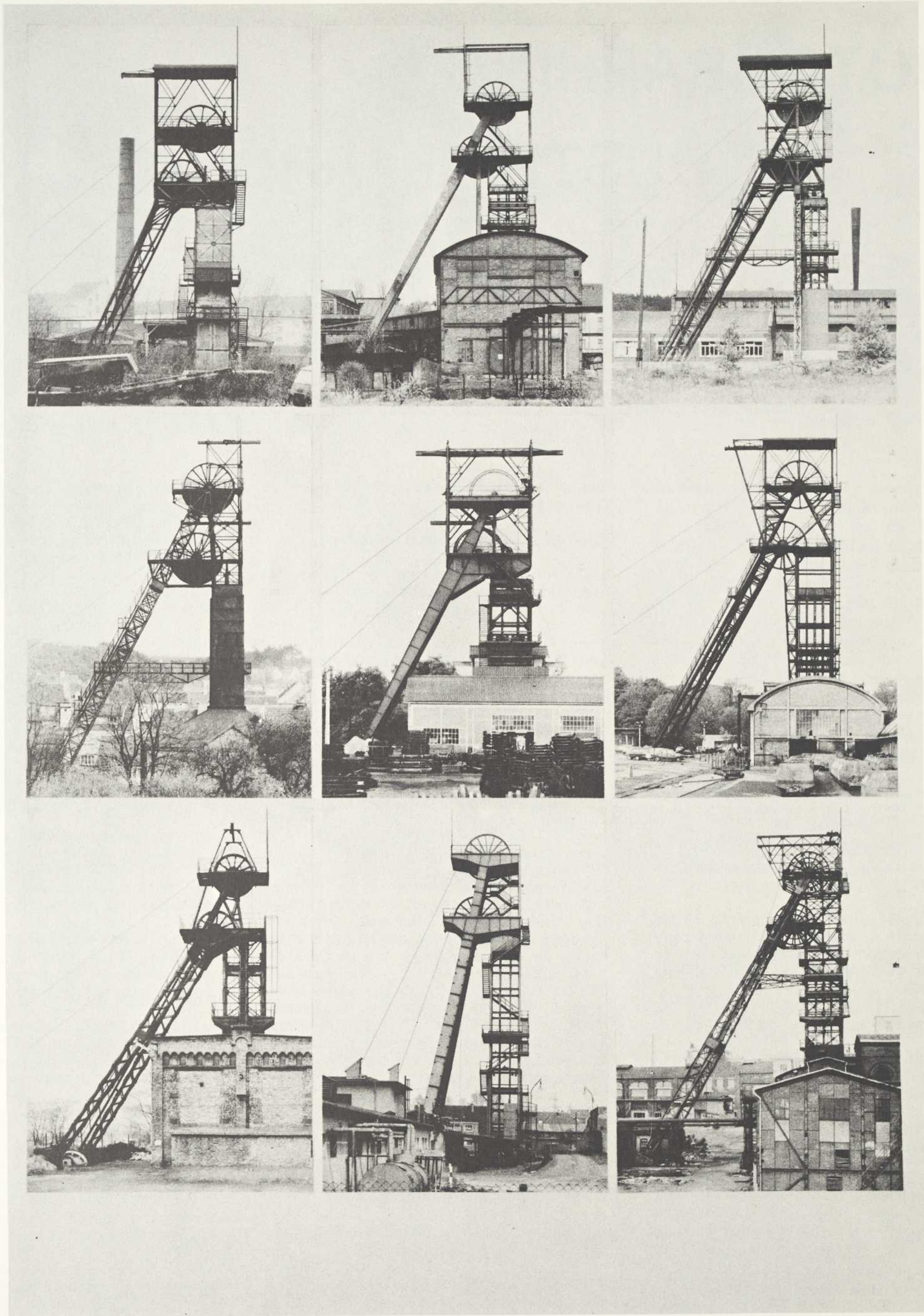
Q.: Why do you maintain a constant distance when photographing a series of buildings?

A.: The constant distance facilitates comparison of the buildings and minimizes distortion.

Q.: You spoke about finding a truth in these buildings. Does your use of large-format photography and fine printing indicate that you also find beauty in the buildings?

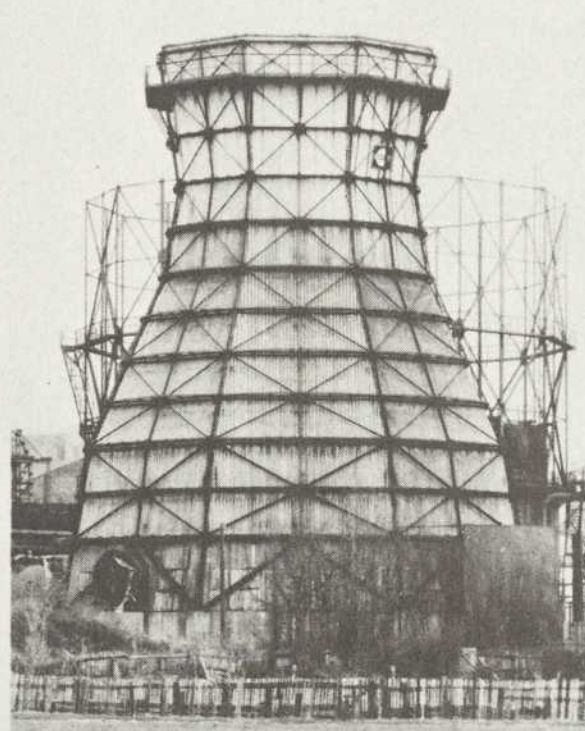
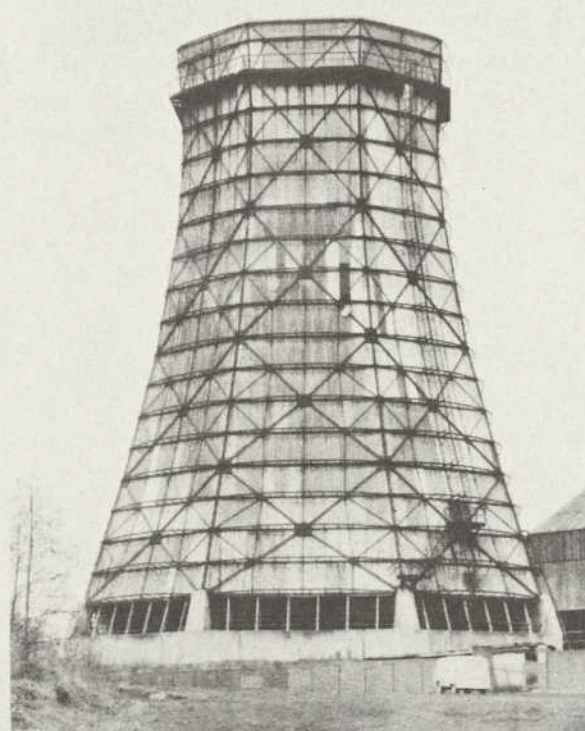
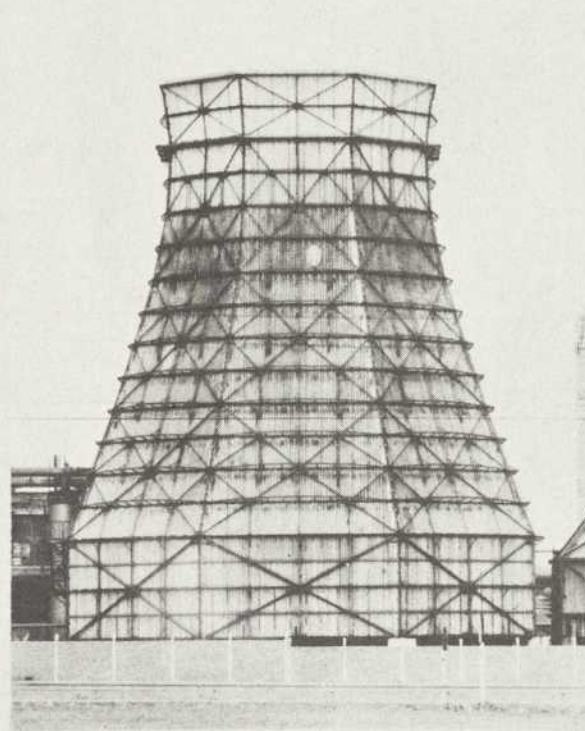
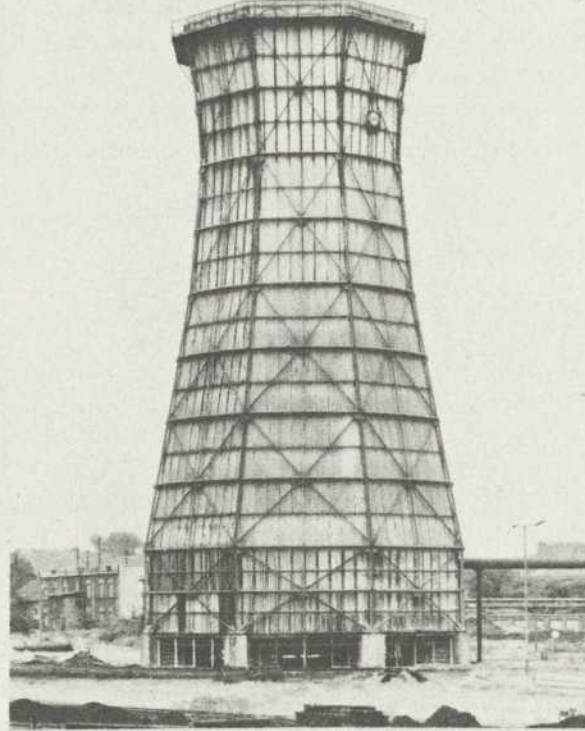
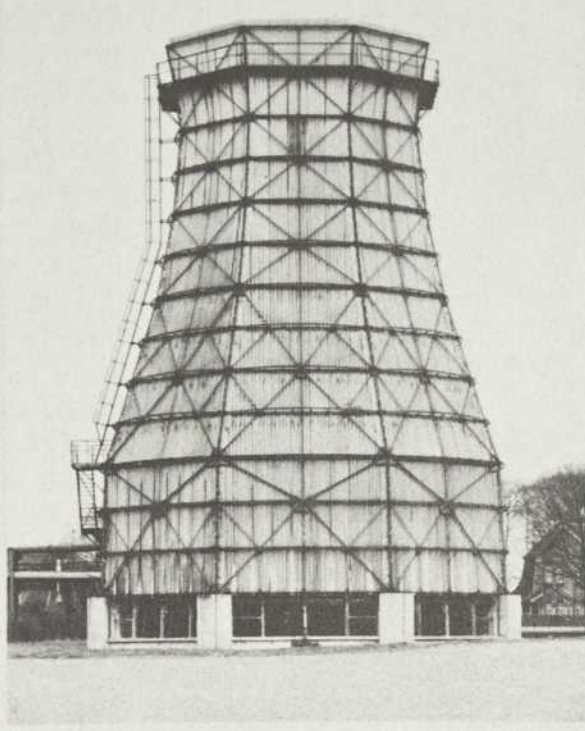
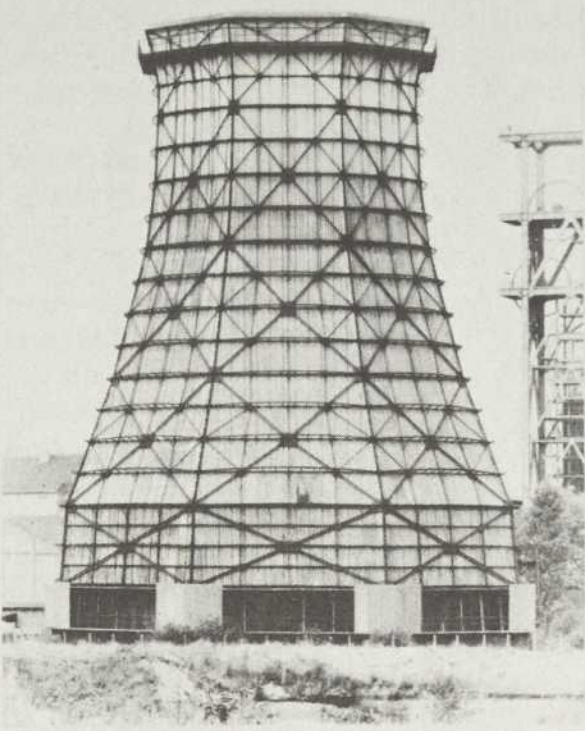
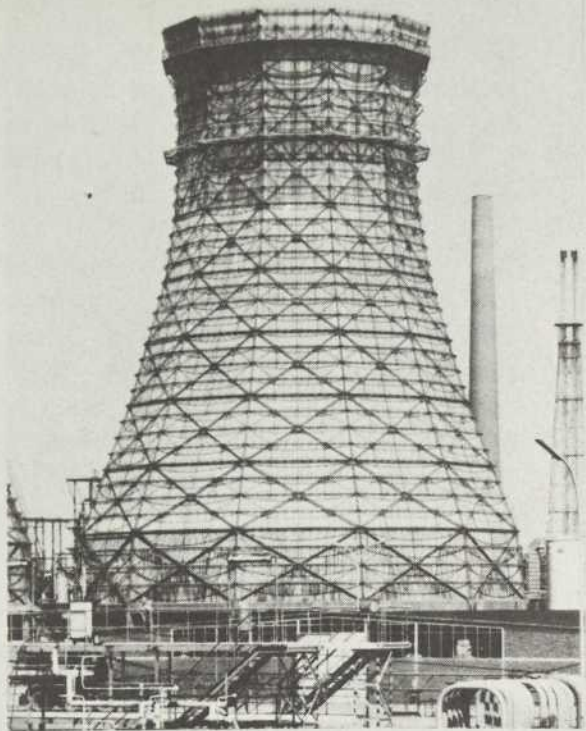
A.: Beauty is about established values and there are certain objects which are considered beautiful because of an agreement between a larger or smaller group of people. Take, for example, the book *In Cold Blood* by Truman Capote. It is a horrifying story but the book is wonderfully researched. It is an aesthetic book — the reasons why everything had to happen the way they did are perfectly laid out for you. The whole thing is clear and stripped of any mythology. It is document and literature at the same time. If you make something clear it becomes authentic because it is imaginable.

Q.: But the author makes you believe that this is the only way the story could be written, that's why he is a good writer.



Bernd and Hilla Becher, *Winding Towers*, black and white photographs, each 40.64 x 50.8 cm

Bernd and Hilla Becher, *Cooling Towers*, black and white photographs, each 40.64 x 50.8 cm



A.: Yes, of course it is an interpretation, it is not reality.

Q.: Would you agree then that there is interpretation involved in your work?

A.: Yes, of course.

Q.: Is that why you show your work in an art context rather than public archives, or did you actually offer your work to local or federal archives?

A.: Our work has mostly been shown in galleries. We did offer it to the government but they weren't interested. The work is about visual considerations, therefore it was only natural to show it in art galleries. Charles Sheeler painted and photographed industrial structures, and many others photographed details or whole plants in the 1920's and 30's. They did it for the same reasons — they were fascinated by the shapes.

Q.: Looking at your photographs, one can see a similarity with the work of those photographers — the relationship of structure and graphic composition on a two-dimensional surface.

A.: We don't agree with the depiction of buildings in the 20's and 30's. Things were seen either from above or below which tended to monumentalize the object. This was exploited in terms of a socialistic view — a fresh view of the world, a new man, a new beginning. Later, the Nazis gave this style their own interpretation and incorporated it into their ideology. A straight-on photograph doesn't hide or exaggerate or depict anything in an untrue fashion. The forms speak for themselves and become readable. Another important difference between our work and the photography of the 30's is that we always include the whole structure in the photograph.

Q.: How did you decide upon a criteria for establishing an order to your work?

A.: The further we progressed and the more photographs of buildings we made, the more it became necessary to sort them. The photographs should be compared with each other to show differences in architectural style, which is what led us to develop the typologies.

Q.: You order them by shape?

A.: By shape and function. The function imposes the shape, the shape reflects the function. And curiously enough, the more imperative the function, the more variety can be found in the structure. If there is a lot of leeway for design, the structures become very similar, and vice versa.

Q.: One gets the impression that you have photographed almost all of these kinds of structures. Is that a correct assumption?

A.: What we have photographed is not even twenty percent of the buildings, and this percentage is just of the ones we have seen. An industrial structure is an illustration of its time and one must document it photographically before it disappears. It cannot be preserved once it is no longer in use.

Q.: In the book *Fachwerkhäuser* (framework houses), you listed the dwellers' professions. Do you see your work as a kind of anthropology that looks at the very typical aspects of a society or area?

A.: Rather than writing a long text we listed the addresses and professions because we felt it was more poetical in the sense that a matter of fact presentation allows the reader to make his/her own associations.

Q.: Have you ever shown your photographs in the area in which they were taken?

A.: Yes, we have. Because of their familiarity with the structures, the workers have a natural relationship to the photographs.

Q.: What is your relationship to the milieu in which you work — the mining towns and the social situation there?

A.: There is a very personal experience involved. Being there and understanding the operation of the plant and meeting the workers is all part of it.

Q.: Do you prefer your work in book form?

A.: No, we definitely prefer the original print. With today's high quality printing papers and chemicals, we are able to make the perfect print,

and that is what our work is about. The final print is absolutely authentic, it confirms our image of the object. In the prints we are able to have full control over the size, whereas reproductions in publications are always a compromise.

Q.: Because a book shows more, it allows for better comparison. It also relates to the aspect of research — the book acts as a source of information. Wouldn't you prefer that to a gallery situation?

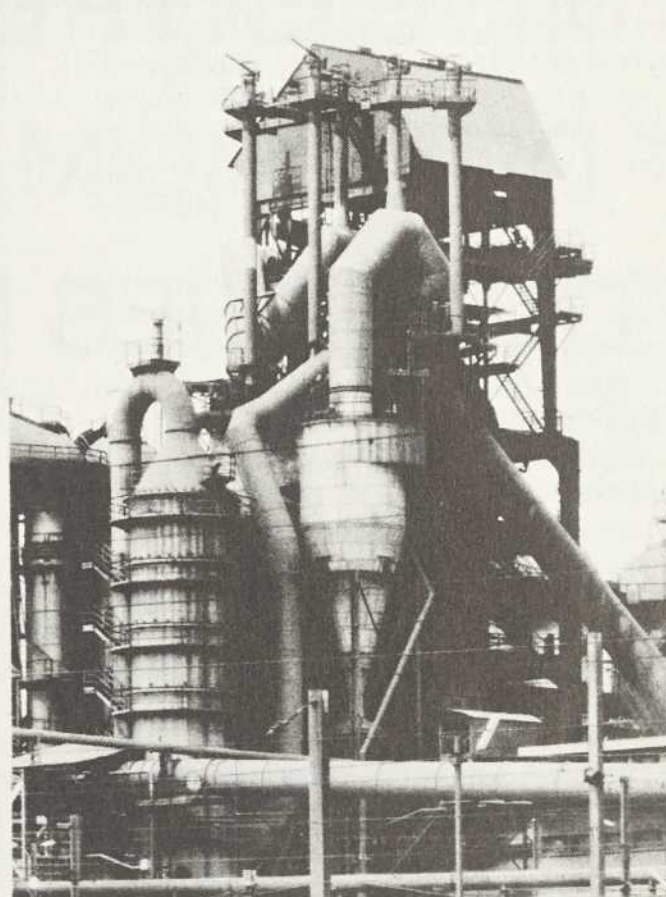
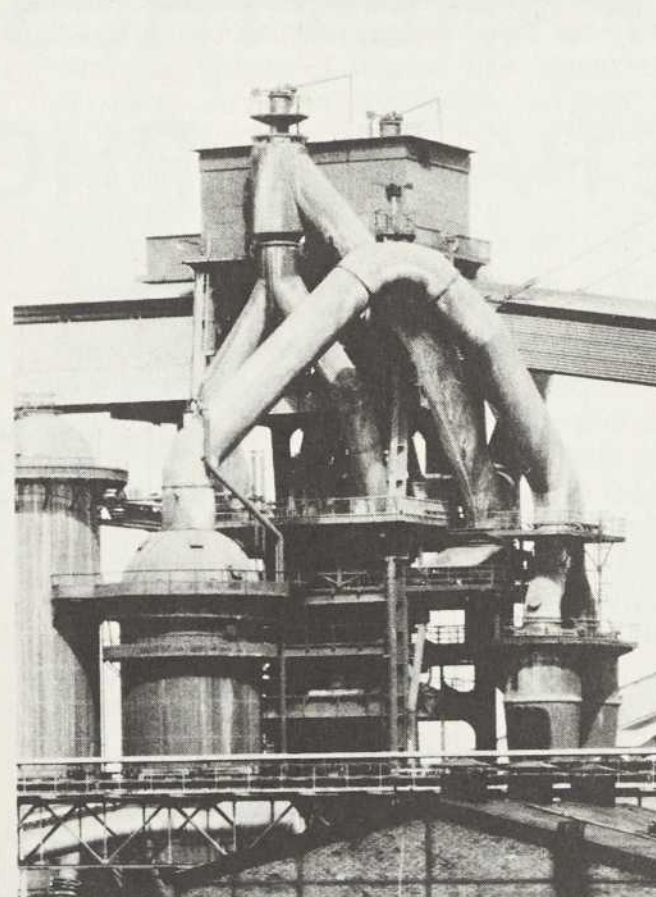
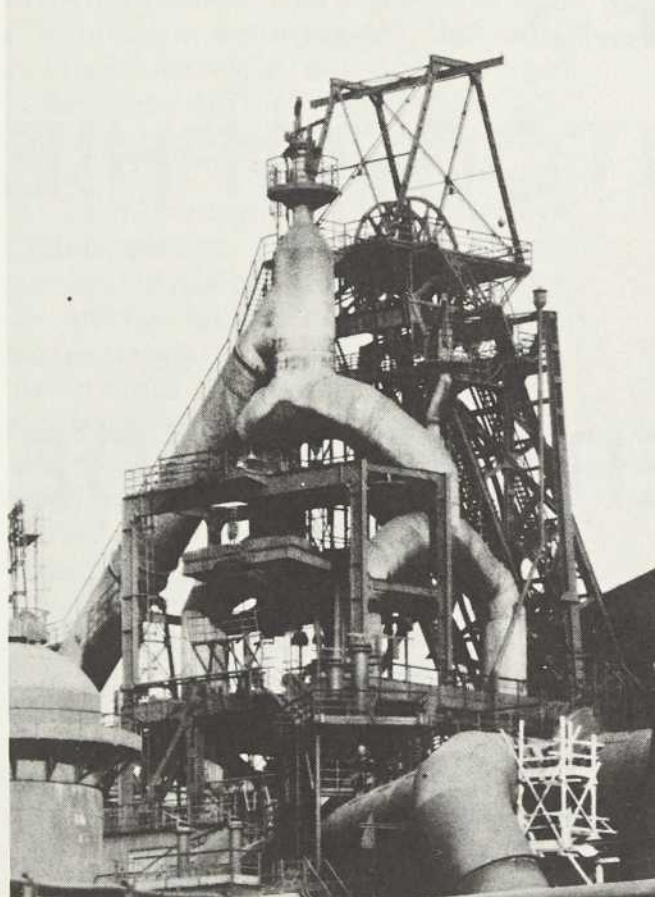
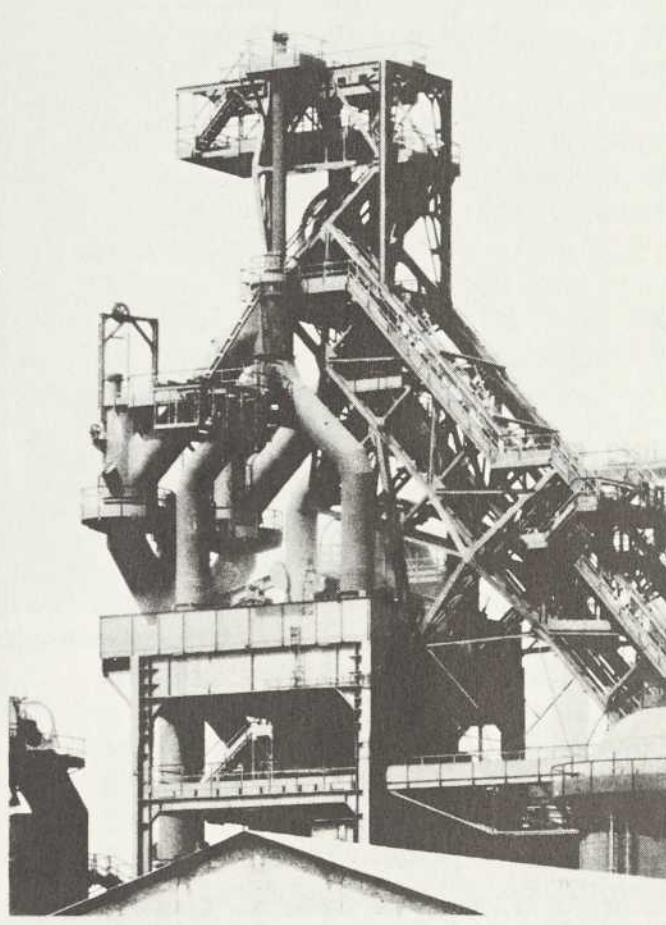
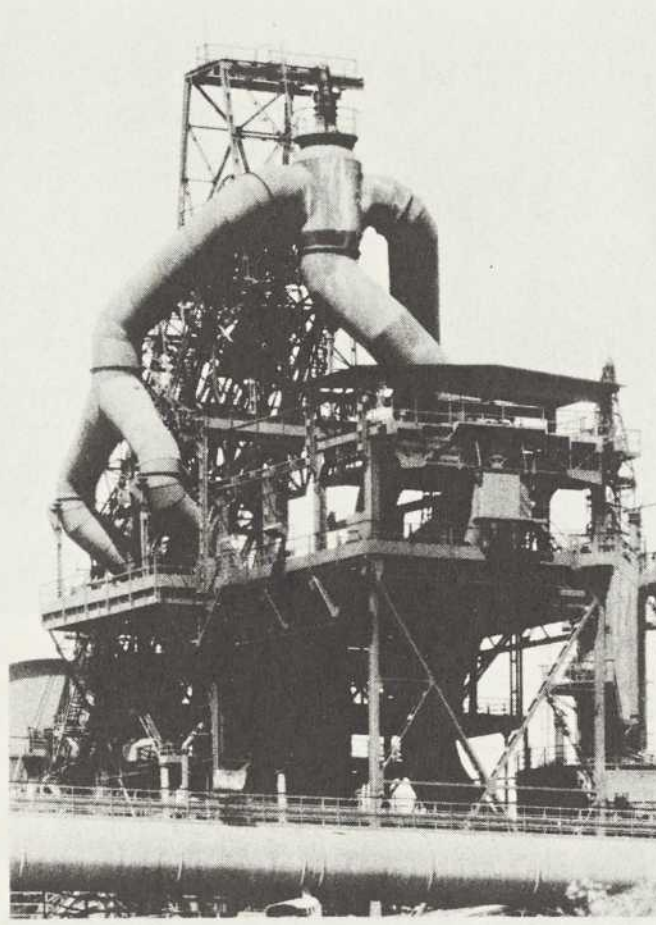
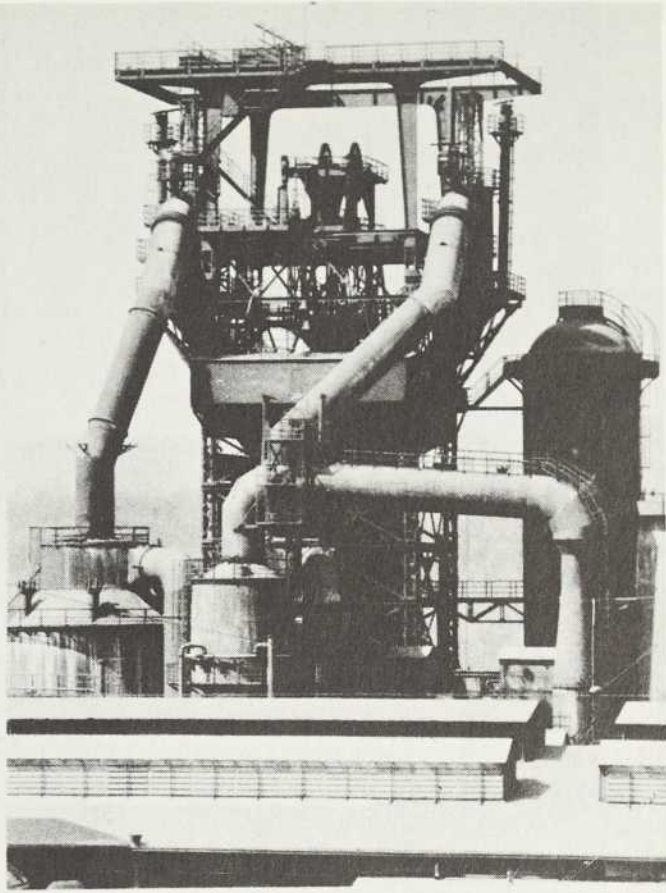
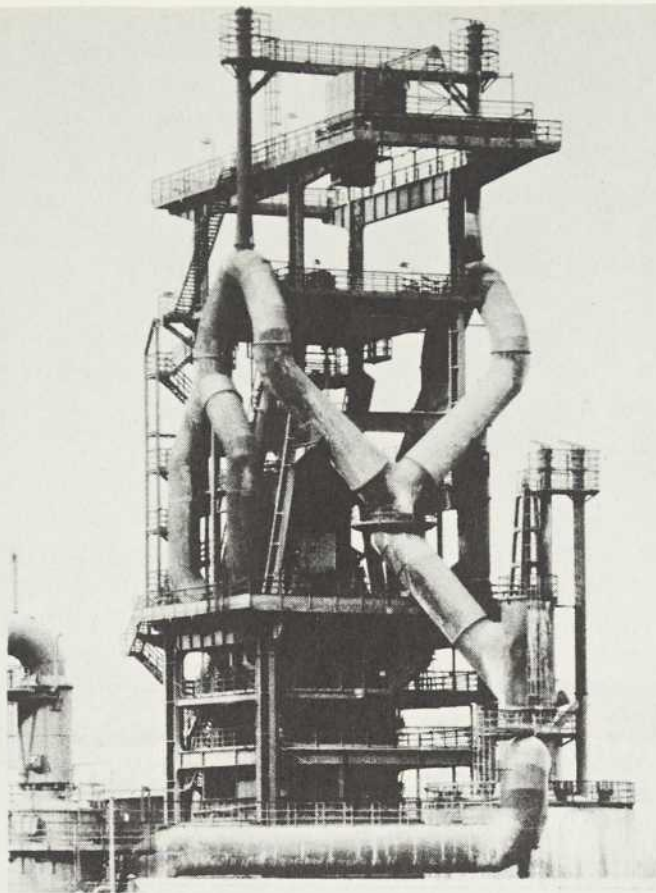
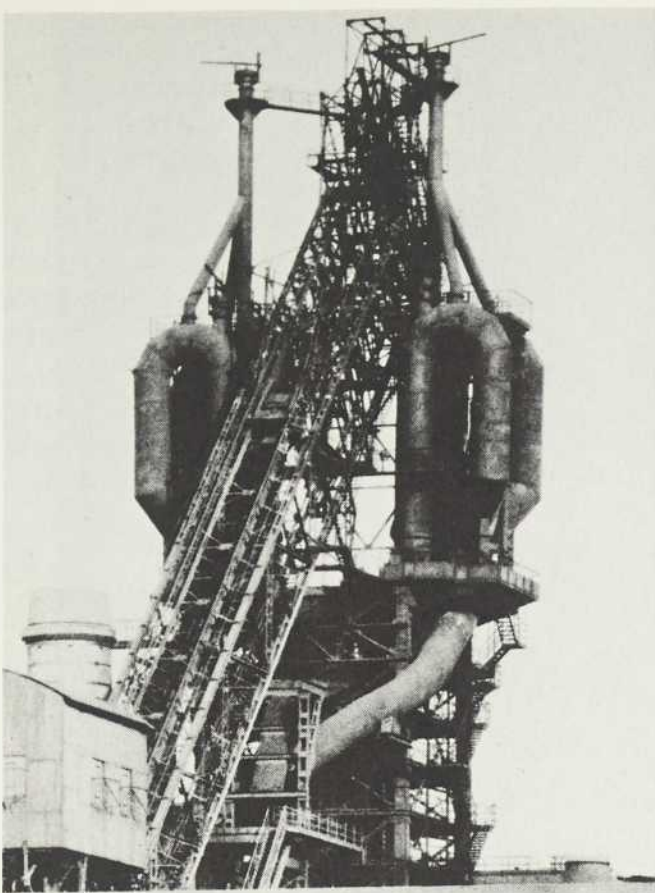
A.: In a large solo show we are able to exhibit four to six hundred photographs, which is more than we could put into a book. An original photograph has a certain depth, a certain quality which it loses in a book. Although in a book you can actually add more verbal information, which would be visually disturbing in a gallery situation, you can only see two reproductions at once which limits a comparison of the structures.

Q.: How do you feel in general about the interpretations and judgements people have made about your work? What about the relationships to other art forms like sculpture, conceptual art or minimal art?

A.: We have been put into several categories, but we're not very comfortable with categories. The notion of what is or isn't art is too absolutist today. Notions of art change as history progresses and the definition of art is made by certain groups who have certain interests. We prefer to leave the concept of art open. Creativity can be found in any discipline and creativity is about extending boundaries. This can be applied to art or science or almost anything.

Q.: Before we finish, could you talk about the work you have been doing in North America?

A.: We began working here in 1974. We spent almost eight months in Pennsylvania photographing small family coal mines hidden in the mountains. Basically we have photographed three kinds of subjects: the coal mines in Pennsylvania and West Virginia, the grain elevators in the Mid-West, and the steel mills in Pittsburgh, Youngstown, Cleveland, Johnstown and Chicago. ■



Bernd and Hilla Becher, *Blast Furnaces*, black and white photographs, each 40.64 x 50.8 cm



Robert Bourdeau, *Scotland*, 1975, photographie noir et blanc, 20.3 x 27.9 cm.

**LA MISE ENTRE PARENTHÈSES
DU SUBLIME PAR LA PHOTOGRAPHIE
ET QUELQUES EXEMPLES
CHEZ ROBERT BOURDEAU**

par Serge Bérard

The article discusses the problem of photographic representation of nature in relation to the concept of 'the sublime' as formulated by Kant and the Romantics. The author then demonstrates how the photographic medium, in its relationship to nature, 'brackets' the sublime — a tension is generated between photography and that particular sentiment towards nature. He gives examples of how that tension is created in 19th century nature photography, then comments briefly on art photography, the 'ironic' representation of nature and the ambiguity of Robert Bourdeau's work.

UNE LONGUE CITATION

Pour m'occuper un peu et peut-être aussi pour secouer mes pensées, je me mis à exécuter avec la plume de roseau l'un des deux arbres esquissés au charbon, curieux de voir quel serait le résultat. Mais à peine avais-je dessiné une demi-heure et revêtu quelques branches de leurs aiguilles uniformes que je me perdis dans une profonde distraction et, l'esprit absent, je fis quelques menus traits dans la marge, comme lorsqu'on essaie sa plume. À ce griffonnage s'ajouta peu à peu un tissu infini de traits de plume que j'élargissais chaque jour, en laissant vagabonder mes pensées, quand je voulais me remettre au travail; cette horreur finit par couvrir la plus grande partie de ma feuille, comme une énorme toile d'araignée grise. Pourtant, si l'on regardait de plus près ce brouillamini, on y découvrait une continuité et une application des plus louables, car cette suite ininterrompue de traits de plume et de courbes, qui couvrait peut-être la longueur de milliers d'aunes, formait un labyrinthe qu'il était possible de suivre d'un bout à l'autre. Par places se révélait une nouvelle manière, en quelque sorte une nouvelle époque de mon travail. Des modèles et des motifs nouveaux émergeaient, souvent délicats et séduisants, et, si la somme d'attention, de savoir-faire et de persévérance qu'impliquait cette mosaïque insensée avait été consacrée à un véritable ouvrage, j'aurais certainement produit quelque chose d'intéressant... Un jour, l'âme en pleine torpeur, mais toutes mes facultés en éveil, je m'étais remis à mon gigantesque griffonnage, lorsqu'on frappa à ma porte. J'eus un sursaut de frayeur, mais il était trop tard pour faire disparaître mon châssis... (Erickson) s'était arrêté devant mon chevalet et il considérait avec un très grand étonnement mon dernier ouvrage. Me voyant rougir d'embarras, il me regarda d'un air pensif, puis il hocha la tête, l'inclina ensuite avec une expression malicieuse et me dit: — Henri le Vert, avec cette oeuvre importante tu es entré dans une phase nouvelle et tu as commencé à résoudre un problème qui peut avoir la plus grande influence sur le développement de l'art allemand. En vérité, c'était depuis longtemps à n'y plus tenir! Toujours entendre parler et

raisonner de la beauté comme d'un monde indépendant, ayant son existence en soi, qu'aucune réalité, aucun courant ne devrait venir troubler, alors que, par la plus grossière inconséquence, on continue à avoir besoin, pour l'exprimer, des hommes, des animaux, du ciel, des étoiles, de la forêt, de la campagne, des plaines et des choses ainsi empruntées à la vulgaire réalité! Tu as fait là un formidable pas en avant, dont on ne peut évaluer la portée. Car enfin, qu'est-ce que le beau? Une idée pure, représentée dans la clarté, avec des moyens heureux; c'est la réussite d'une intention. Le million de traits, pour beaucoup minuscules, qui sont ici, délicats et subtils ou fermes et vigoureux, utilisés comme éléments matériels d'un paysage, donneraient à coup sûr ce qu'on appelle un tableau, au sens ancien du terme, et ainsi apporteraient leur contribution à la plus terre à terre des tendances traditionnelles. Courage! Tu t'es brusquement décidé et tu as jeté par dessus bord tout ce qui est objet et vil contenu de l'objet! Ces hachures appliquées sont les hachures en soi qui planent dans la pure atmosphère d'indépendance du beau; c'est l'application, la convenance, la clarté en soi dans leur abstraction la plus attrayante!... Mais mon éloge, poursuivit-il d'un ton solennel, doit entraîner avec lui un blâme, ou plutôt une invitation à de nouveaux et énergiques progrès. Dans cette tentative de réforme, il reste encore un thème qui rappelle quelque chose; de plus, si tu veux donner un point d'appui à ce magnifique tissu, tu ne pourras pas faire autrement que de le fixer, en allongeant quelques fils, aux branches de ces vieux pins décrépits, mais encore vigoureux, sinon l'on pourrait craindre à chaque instant de le voir dégringoler de son propre poids. Mais, par là, voici qu'il se rattache à la maudite réalité, à ces arbres dont les zones intérieures marquent les années. Non, mon brave Henri, pas de ça! Ne t'arrête pas en si beau chemin! Ces traits qui s'ordonnent tantôt en étoiles, tantôt en ondulations, en méandres ou en rayons forment un modèle encore trop matériel qui fait songer aux dessins des papiers peints ou des cotonnades. Foin de tout cela! Commence dans l'angle du haut, place un par un tes traits les uns à côté des autres et fais-en des lignes successives. De dix en dix lignes, indique, par un trait allongé, une subdivision, de cent en cent, une division, de mille en mille, par une barre grosse comme un chevron, une unité complète. Ce système décimal est le procédé idéal, c'est la pure logique et, en alignant ces traits un par un, tu permets à l'ardeur qui t'anime de se déployer dans une atmosphère de pureté, totalement affranchie à l'égard de toutes les tendances. En même temps tu atteins un but plus élevé... Son regard devint plus sérieux; il me prit par la main, me conduisit derrière ma grande toile d'araignée et me dit à voix basse:... (J') arrive ici et je te trouve courant l'aventure d'une chasse aux chimères dont personne peut-être au monde n'a eu l'idée avant toi. Que signifie ce griffonnage? Alons, reprends le dessus et tire-toi de ces panneaux maudits! Tiens, voilà au moins un trou! À ces mots il lança son poing à travers le papier qu'il mit complètement en lambeaux. Je lui tendis une main reconnais-

sante, car ses paroles et son geste énergique me prouvaient sa sympathie éclairée.

Gottfried Keller, *Henri le Vert*

LE SUBLIME

Le concept de sublime, cher au 18^e et 19^e siècle pour décrire une qualité de rapport entre l'homme et la nature et qui est l'un des thèmes principaux de la peinture de paysage de cette période, a été repris et perpétué par la photographie de nature dès le début du 19^e siècle. Il semble bien que la photographie devienne, avec le temps, de plus en plus le seul véhicule de la perpétuation, sinon du sublime en tant que tel, du moins d'une émotion équivalente. Il n'est pas nécessaire de montrer ici pourquoi et comment se fait cet abandon graduel par la peinture du "monde extérieur", il suffit de noter que le retour sur soi de la pratique picturale oblitérait la possibilité de produire une oeuvre crédible qui puisse exprimer un rapport direct avec le référent, sans réflexion sur la position du sujet producteur. Cependant, une tension se produit entre ce que je continuerai d'appeler le sublime et le mode d'expression photographique et ce dès les premiers temps; cette tension atteint une intensité particulière dans le travail des photographes de nature contemporains, dont certaines photographies de Robert Bourdeau offrent un exemple pertinent.

Écrite à une date incroyablement éloignée, (le roman de Gottfried Keller a été écrit entre 1856 et 1880), et bien que sur un mode ironique on décèle dans cette citation du début un programme qui n'est pas sans rappeler certains travaux des Minimalistes et Conceptualistes¹. Elle annonce une crise radicale de la représentation en peinture bien avant que les manifestations en soient clairement visibles. L'Impressionisme existe déjà, mais sa pratique et sa critique sont loin d'avoir l'audace intellectuelle d'Erickson. Ce à quoi succéderait le système des "hachures en soi" c'est la peinture qui a besoin, pour exprimer le beau, des hommes, des animaux, du ciel, des étoiles, de la forêt, de la campagne, des plaines, et des choses... cinq de ces termes appartiennent au paysage². Lorsque ce livre est achevé, le premier héliographe de Niépce a été pris depuis cinquante-quatre ans, en 1826, un paysage; la plupart des peintres portraitistes ont perdu leur emploi ou se sont convertis à la photographie; la peinture, elle, depuis peu, commence tranquillement à torturer son référent.

Le terme "sublime" étant depuis longtemps peu fréquemment utilisé, du moins dans son acception romantique, je pense qu'il est nécessaire de s'y arrêter un moment. Il faut mettre en place ce que le concept de sublime véhicule et ce, en retraçant ses sources. Dans un article intitulé *Le Paysage*³ Joachim Ritter propose une très intéressante genèse du sublime; qu'on me permette d'en faire un bref résumé. Dans la philosophie de la Grèce antique, la contemplation de la nature s'exprime à travers le concept de "Kosmos" puis de "Nature". L'objet de cette contemplation est la nature prise dans sa totalité, comme le "Tout", le "Divin". Ce n'est pas simplement une contemplation passive, mais bien aussi une participation à la "fête" divine, participation qui ne se situe pas dans la sphère des actions pratiques, qui doit néces-

sairement la transcender pour pouvoir s'élever au rang de science théorique. Cependant, ce "Tout" de la nature est impossible à concevoir et à représenter sous sa forme sensible, il n'est pensable qu'à travers le concept rationnel de la philosophie.

Pétrarque, dont la célèbre ascension du mont Ventoux marque l'éveil de l'intérêt moderne des Italiens pour la nature, demeure encore tributaire de la Théorie philosophique des Grecs lorsqu'il tente de valoriser son expédition. Toutes les caractéristiques de la Théorie philosophique se retrouvent dans son récit de l'ascension. Il s'agit pour lui, une fois parvenu au sommet, de s'adonner à la libre contemplation et ainsi de participer au divin (il compare son ascension à l'ascension de l'âme à la félicité); sa motivation se situe hors de la sphère des actions pratiques, il est un jeune homme sans responsabilités dans les affaires publiques, on lui pardonnera bien son entreprise; au sommet, il lit un passage de Saint-Augustin: "Les hommes s'avancent et regardent avec étonnement les sommets des montagnes et les flots de la mer sans limites, ils regardent les fleuves se perdant au lointain, mais ils perdent alors tout souci d'eux-mêmes". Pétrarque réalise que son entreprise est un "oubli de soi", la véritable contemplation ne s'effectue que par l'intériorité, alors que ce qu'il a fait n'était que "porter son admiration vers les choses terrestres". Il est donc encore impossible à cet époque de sortir de la Théorie philosophique pour donner une justification à la jouissance esthétique de la nature.

C'est chez Kant que cette jouissance esthétique acquiert son autonomie et ici je cite Ritter: "l'idée, le "suprasensible", la "totalité absolue", ne sont plus accessibles au concept rationnel de la théorie philosophique, puisque ce dernier, en raison de la limitation du concept scientifique au champ de l'expérience possible, ne peut plus les "déterminer et (les) connaître" mais seulement les "penser", c'est le sentiment esthétique qui prend en charge leur représentation. En ce sens la théorie esthétique de Kant marque une date importante confirmant la naissance de la nature-paysage à partir de la tradition philosophique. Avec Kant, l'histoire du paysage atteint le point décisif où la représentation du "suprasensible" inhérent à la nature échappe au concept rationnel; sa "contemplation" théorique se transforme en spectacle esthétique."⁴

On retrouve cette nécessité d'une perception esthétique autonome par rapport au discours scientifique chez Alexander Humboldt dans son *Projet de description physique du monde* (1844), l'objectivation de la nature par les sciences naturelles, description purement objective, nécessite une représentation esthétique de la nature, telle qu'elle se reflète dans l'intériorité des hommes, afin de comprendre la nature dans sa totalité. Chez Schiller, finalement, dans son poème *Promenade* (1795), on trouve les conditions de la possibilité d'une perception esthétique de la nature. La liberté de l'homme dépend de son aptitude à maîtriser la nature, à la réifier, à la dominer: la ville est nécessaire. Cette liberté provoque cependant un divorce entre l'homme et la nature, celle-ci se trouvant rejetée à l'extérieur de la société, de laquelle il faut sortir pour, à travers la représentation esthétique, maintenir la possibilité d'un rapport avec la nature.

"PHÉNOMÉNOLOGIE" DU PAYSAGE

La terre est la "chose en soi", le paysage est le "phénomène", éminemment visuel, photogénique. Le paysage est infini, il n'a pas de limites, donc chaque représentation d'un paysage est nécessairement un fragment, il présuppose le tout mais il est impossible, comme on peut le faire avec une partie d'un corps humain, de reconstituer ce qui manque, de reconstituer cette totalité. Le sentiment de totalité ne peut être donné par l'artiste qu'à travers la composition⁵. Or la caméra est nécessairement ce qui coupe, ce qui segmente le réel. En plus, aucun objet n'est véritablement isolé dans un paysage, il implique nécessairement sa situation et sa topographie⁶. Bien qu'il soit possible, photographiquement, de centrer un objet, un contexte demeure toujours visible⁷. Le paysage échappe à toute connaissance a priori, on peut dessiner un homme de mémoire, mais si c'est un paysage, le dessin devient une grossière simplification, le paysage ne peut être enregistré qu'*in visu*⁸. Une dernière caractéristique du paysage, elle, est plus picturale que photographique: le paysage est maniable, on peut allonger une branche d'un arbre, déplacer un bosquet, raccourcir le flan d'une montagne sans que la représentation perde de sa vraisemblance, ce qui n'est pas le cas avec un corps humain; la souplesse de distorsion est d'un autre ordre, cependant, pour le peintre, le problème est de délimiter jusqu'où il peut aller sans perdre cette vraisemblance⁹. Dans la peinture du sublime, il est évident que les peintres prendront avantage de cette liberté, mais cette liberté est refusée à la caméra, c'est la première instance d'une mise entre parenthèses du sublime par la photographie.

Si, comme le dit Max Friedländer, la modernité en art se caractérise entre autres par un reclassement dans l'ordre d'importance des catégories de la peinture, le paysage, le portrait et la nature-morte prenant le dessus sur la peinture d'histoire, religieuse et profane¹⁰, alors la photographie est résolument moderne puisqu'elle ne peut ni représenter ce qui n'existe pas, ni raconter une histoire¹¹. Comme le dit Szarkowski à propos des photographies de la Guerre Civile, "the function of these pictures was not to make the story clear, it was to make it real"¹². Cette totale transparence du référent¹³ incite le peintre Thomas Cole à dire que l'un des avantages du daguerréotype serait de révéler "the painters of false views"¹⁴.

LE 19e SIÈCLE AMÉRICAIN

Il faut placer cette première mise entre parenthèses du sublime dans le contexte de l'Amérique du 19e siècle, à la fois au niveau d'une reformulation esthétique et philosophique du concept de sublime, au niveau de l'objectivation de la nature par les sciences naturelles et sa réification par l'exploitation de ses ressources. Au niveau esthétique, le sentiment de la nature, importation européenne, ne peut plus inclure une caractéristique importante de la peinture et de la pensée romantiques: la présence de vestiges de civilisations passées, riche source d'inspiration; les ruines sont absentes de la nature américaine. Une emphase sera donc donnée au thème de la nature comme reflet de la structure de l'univers, du tout, chez Cole, Emerson et Thoreau. La nature est vue

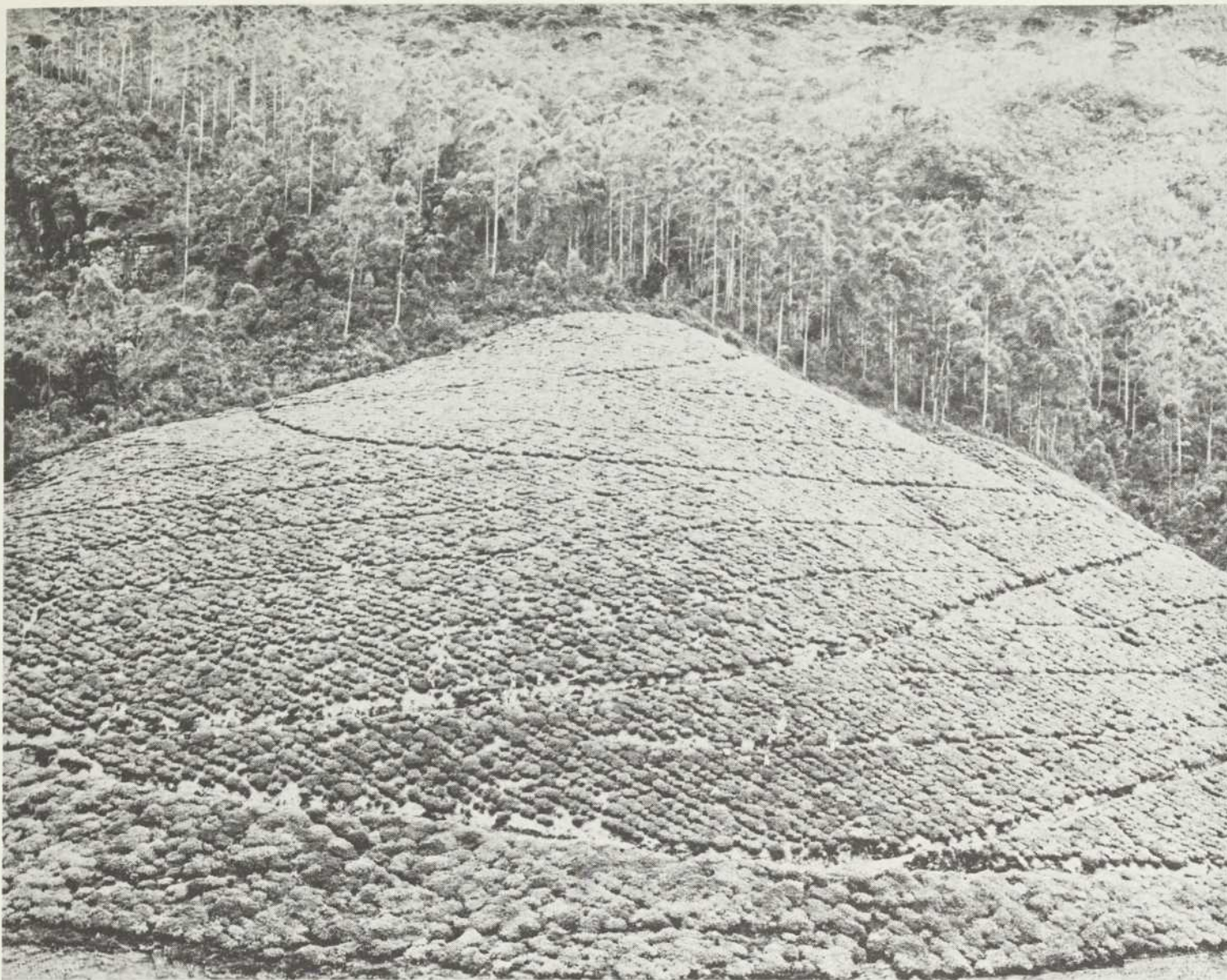
comme étant le "present expositor of the mind" (Emerson) et ses lois nous sont murmurées par elle (Thoreau)¹⁵. Thomas Cole, surtout dans ses peintures qui datent des années 1820, montre une nature sauvage et solitaire. Si la nature est transparente au dessein de Dieu, elle l'est encore plus dans l'Amérique du 19e siècle où la présence de l'homme, récente, n'a pas encore modifié le paysage.

La photographie de cette période est à voir dans le contexte de la tradition picturale américaine, de Thomas Cole à la *Hudson River School* aux *Luminists*. Il faut remarquer que la photographie de paysage se développe à partir de 1860, au moment où le style des *Luminists* est le style dominant¹⁶. Ce style présente une version civilisée du sublime américain, la peinture a de fortes connotations claudiennes, le paysage est moralisé (entre autres chez Martin Heade, Albert Bierstadt, Fritz Lane, etc.) par une présence humaine contemporaine.

Les conventions picturales de cette peinture se verront radicalement dénoncées par les photographies qui accompagneront les expéditions chargées d'explorer l'ouest américain¹⁷. Une affectation maniériste chez Thomas Moran est dévoilée par les photographies de W. H. Jackson, tout comme les stylisations de Bierstadt le sont par les photographies de C. E. Watkins.¹⁸ La perception du sentiment face à la nature par un sujet qui transcrit ce sentiment tel "qu'il reflète dans l'intériorité des hommes"¹⁹, se trouve altérée, la transcription devient brutale dans l'objectivité et l'anonymat de la photographie. Alors qu'il est possible par un traitement pictural d'organiser et d'animer les formes et de leur conférer une unité, la photographie montre une nature où "stony or leafy matter and sky cohabit within the frame rather than reciprocally animating each other... strata of dark and light, near and far, smooth and rough, alternate as fitted segments of the panorama, gatherings in themselves their distinct aspects"²⁰. La description photographique de la nature est impassible.

Cependant, le sublime est toujours présent dans ces photographies, ce sont les modalités de sa présentation qui changent. Le choc, l'étonnement face à la nature que ressentent les premiers explorateurs de l'ouest américain est de l'ordre du mesurable, du quantifiable, les distances à parcourir sont stupéfiantes, les dimensions du paysage, incroyables, comme le dit Whitman "even their simplest statistics are sublime"²¹. Ce nouveau sublime, relève donc d'un discours scientifique; lorsque T.O. Sullivan accompagne l'expédition géologique menée par Clarence King et qu'il photographie les striations des rochers, Sir Charles Lyell, dans ses *Principes de géologies*, (1830) a déjà fait reculer l'âge de la terre des 6,000 ans bibliques à des millions d'années; la science et la représentation esthétique se rencontrent pour exprimer l'éternité.

En même temps la représentation photographique de la nature accompagne et soutient l'entreprise de domination de la nature américaine. Sous-jacent à l'idée d'une nature sublime dans sa sauvagerie, se trouve exprimé le fait que cette sauvagerie même est une menace pour l'homme et un défi à relever. Kuspit le montre chez Emerson: "the beauty of nature showed its value to man as "the symbol



Robert Bourdeau, *Sri Lanka (Ceylon)*, 1978, photographie noir et blanc, 20.3 x 27.9 cm.

of spirit" and its commodity value showed its "discipline" for the hard-working will"²².

On peut voir dans la peinture du 19^e siècle, de Cole aux *Luminists* une affirmation grandissante de la présence de l'homme dans la nature²³. Dans le paysage Claudien des *Luminists*, la présence de l'homme n'est pas incarnée dans son passé, mais dans son actualité et dans son devenir. Le sublime peut être en fait considéré comme faisant partie du "rhetorical screen under which the aggressive conquest of the country was carried out"²⁴. La photographie participera activement et consciemment à cette rhétorique, et cela est dû en partie à sa capacité d'être transparente au réel. La peinture par ses conventions picturales et stylistiques ne pouvait rendre l'exotique, le différent, sans le filtrer et en donner une représentation familière, alors que la photographie fournissait un document, une preuve; le particulier, le différent était présent d'une façon directe. En documentant l'ouest américain, les photographes l'objectivaient en le rendant intelligible et elles le réifiaient en le rendant exploitable. À partir de ce moment, la photographie qui se voit elle-même devenue agent de réification de la nature ne peut plus se concevoir "innocemment" comme simple réconciliation de l'homme avec la nature. Cette deuxième mise entre parenthèses ne sera exprimée consciemment par les photographes que beaucoup plus tard, entre autres avec Robert Adams, Frank Gohlke et Robert Bourdeau.

LA PHOTOGRAPHIE D'ART

Avec le *Pictorialism* et l'affirmation grandissante de la photographie comme art, une troisième mise entre parenthèses du sublime se produit, dans une redistribution des termes du rapport de l'homme à la nature. La nature devient prétexte à extériorisation du sujet et sa représentation sert à justifier la photographie en tant qu'art. Sous le terme de l'impression, le sujet se projette dans la nature, elle ne lui "parle" plus, elle fournit des équivalences, il cherche en elle ce qu'il ressent d'abord chez lui.

Avec les photographies d'Edward Weston et de Minor White, la nature redevient entière et précise mais elle demeure habitée par le sujet; la nature de Weston est un rappel constant de la forme humaine, ses configurations sont celles d'un corps, et lorsque, comme c'est souvent le cas, l'objet est centré, il est donné comme "présence"²⁵. La nature de White est prétexte à associations, le principe d'équivalence, porté à sa limite, utilise la nature pour produire des paysages intérieurs.

C'est chez Ansel Adams que la représentation innocente de la nature s'exprime pour la dernière fois. La nature est vue comme telle; en réaction à la subjectivité de Weston, il dit: "If I have any *credo* it may be this: if I choose to photograph a rock... it must present a rock... the print must augment and enlarge the experience of a rock... stress tone and texture... yet never,

under any conditions, "dramatize" the rock, nor suggest emotional or symbolic connotations other than what is obviously associated with a rock"²⁶. Il y a de nombreux passages dans les écrits de Adams où une émotion équivalente au sublime est révélée: "Who can define the moods of the wild places, the meaning of nature in domains beyond those of material use? Here are worlds of experience beyond the world of aggressive man, beyond history and beyond science"²⁷. Chez Adams, la nature est donc encore vue "pour elle-même", il n'y a pas de présence humaine; sa sauvagerie, sa différence gardent toute leur intégrité. Le sujet est centré mais il occupe tout le cadre de l'image, sa précision photographique révèle l'entier du référent.

En même temps, ce rapport à la nature est vécu sous le signe de la nostalgie. Il ne s'agit plus de simplement rendre visuel le rapport à la nature, mais de le rendre encore possible. Le sublime du sentiment face à la nature exprimé dans un langage que l'homme peut comprendre, qui se situe à sa hauteur, ne produit plus l'étonnement; une habitude généralisée de consommation des images de scènes naturelles *ad nauseam*, la photographie scientifique qui propose des images de l'infiniment petit et de l'infiniment grand à même de provoquer un étonnement plus radical, même si elle ne parle plus la langue humaine²⁸, ces phénomènes font de la représentation esthétique de la nature une entreprise à résonance archaïque. Mais cette nostalgie est aussi causée par le sentiment de la fragilité de la nature, le sentiment de sa disparition possible et le sentiment certain que la possibilité d'aller vers elle est déjà ébranlée et qu'il faut donc pour Adams à nouveau la rendre possible: "We may resent the intrusion of urban superficialities. We may be filled with regret that so much has happened to despoil, but we can also respond to the challenge to re-create, to protect, to re-interpret the enduring essence of (nature)"²⁹.

L'IRONIE

"It has developed... that to photograph beautifully a choice vestigial remnant of natural landscape is not necessarily to do a great favor to its future. ...It is difficult today for a photographer to photograph a pristine snow-capped mountain without including the parking lot in the foreground as a self-protecting note of irony"³⁰. Ce mode ironique de représentation de la nature se retrouve dans les photographies des années 70 de Robert Adams, Frank Gohlke et Joe Deal, pour en nommer quelques-uns³¹. Elles présentent un paysage chargé de constructions humaines, mais dépeuplé, et cet absence de l'homme est comme un rappel ironique du sublime des régions inhabitées. La nature, lorsqu'elle est présente, est rejetée vers les extrémités de l'image dont presque toute la surface est occupée par des habitations qui génèrent un sentiment de désolation. John Gohlke pousse l'ironie un peu plus loin en photographiant des banlieues où le sens de l'espace est exagéré leur conférant des dimensions grandioses qui contrastent avec leur stérilité.

Ce mode ironique exprime en fait une perte de contact, un renoncement. "Nature has become more a subject for nostalgia and indignation than an object of contemplation"³². Ces photographies, en montrant principalement la



Robert Bourdeau, *Yorkshire, (England), 1975*, photographie noir et blanc, 20.3 x 27.9 cm.

présence humaine dans la nature, forment en fait un retour au paysage moralisé des *Luminists*. Mais il ne s'agit plus d'une apologie de la présence humaine mais de critique sociale.

ROBERT BOURDEAU

La nature est encore représentée par les photographes contemporains d'une façon directe, mais sa représentation porte en elle les mises entre parenthèses du sublime, le travail de Robert Bourdeau est exemplaire à montrer la tension qui est produite entre la nature et le médium photographique. Robert Bourdeau a rencontré Minor White en 1965 et pendant quelques années son travail a été influencé par le style de White. Les photographies présentaient souvent des vues rapprochées de rochers et la tonalité était relativement contrastée. L'approche subjective de White a été graduellement rejetée au profit d'une description plus distante et plus froide de la nature; cette approche s'accroît particulièrement dans ses paysages des années 1975-77.

La représentation de la nature chez Bourdeau est placée sous le signe de l'équivoque. Dans un article écrit en 1977,³³ Ann Thomas définit son

approche en des termes essentiellement romantiques, qui connotent le sublime. Elle dit que les photographies sont envahies par "(a) spirit of being that lies within and interconnects all living things", que le choix de la scène est pris "in a meditative and contemplative fashion", dans les photographies "it is hard to believe that anyone was there", elles sont "a cosmic view — not in the vague interpretation of the word, but in its very precise sense of a world-order", etc.

Mais, elle relève aussi une des caractéristiques qui rappelle les mises entre parenthèses du sublime par la photographie: les photographies de Robert Bourdeau évoquent celles des photographes de l'ouest américain du 19^e siècle, il emploie des négatifs très grands, 8 x 10 et même 11 x 14 et leur sujet "is akin to that of Vroman, O'Sullivan, Watkins..."

Les images de la nature de Bourdeau couvrent des distances étonnantes, et cette immensité évoque effectivement les statistiques sublimes de Whitman. Dans certaines de ces photos, la position de la caméra, à la fois lointaine et élevée, nous présente la nature comme également distante dans tous ses éléments, en fait elle redouble cette distance, un peu de la façon

dont un miroir double la distance de ce qu'il reflète, rejetant celui qui les regarde loin en arrière. Cette vision quasi-aérienne ne crée pas de familiarité avec celui qui la regarde: le rapport des dimensions entre moi, ici, qui occupe tel espace, qui peut parcourir telle distance, et ce paysage infiniment grand, loin de moi, qui échappe à la préhension et qu'on ne peut saisir que par la vue, confère à la nature cette qualité d'être autre, différente, sublime puisqu'on ne peut que simplement la voir³⁴.

Mais ce sublime est équivoque, ces images, prises à partir d'un sommet, rappellent la vision froide et objective de la photographie aérienne, qui recense la terre pour la connaître et la posséder. Elles rappellent aussi les striations des rochers de O'Sullivan, les proportions dans lesquelles elles embrassent tout le paysage et les configurations qu'ainsi elles révèlent, accentuées par la précision photographique, leur font tenir un langage qui relève, en quelque sorte, de la géologie.

Lorsqu'un premier plan est visible, dans la plupart des cas, il sert de repoussoir, il sert moins à rapprocher la scène de celui qui la regarde qu'à accentuer l'immensité. Aucun ob-

jet ne s'y trouve qui puisse masquer le lointain, son rôle est de dévoiler les dimensions; l'horizon, placé tout en haut de l'image, lui conserve l'aspect d'une vision "d'en haut".

Cette précision photographique est accentuée chez Bourdeau à la fois par l'emploi de négatifs 8 x 10 et aussi par le long temps d'exposition donnant une image où tous les objets sont rendus avec une netteté qui leur confère un statut de co-présence égale sur toute la surface. Cette co-présence individualise chacun des éléments qui, bien qu'unifiés par un éclairage égal, demeurent autonomes, le tout de la nature n'est ici qu'une présentation exhaustive de ses unités. Le sujet ne nous transcrit pas une vision unitaire, mais fragmentée.

Donc, s'il y a totalité, un tout dans ces images, elle relève d'une qualité de présence (ici, sans connotations anthropomorphiques) au monde dans le sens d'une plénitude de vision, d'une perception exhaustive, chacun des "objets" étant observé dans toute son individualité, le réel étant affecté dans son entièreté par la vision photographique. La perception est globale, rien ne lui échappe, mais elle n'est pas totalisante. (Et en ce sens, les photographies pourraient conserver une fonction eidétique mais dans la double acception du terme, psychologique puisqu'elles donneraient une image hallucinante de vérité, et philosophique puisque par là elles pourraient encore convoquer l'*eidōs* de la nature.) Mais encore là d'une façon équivoque, le paysage demeure ici vision fragmentaire, même si la photographie le rend intégralement, le paysage s'échappe de tous les côtés, même dans les photographies qui centralisent un champ, ou un arbre, la continuité du paysage est constamment suggérée et même, puisque le ciel est très souvent absent, vers le haut. Les images sont donc à la fois immenses et radicalement fragmentées.

Lorsque les images sont centrées, elles n'acquiescent pas de "présence", aucun anthropomorphisme n'est suggéré, la centralisation semble s'offrir d'elle-même comme une réalité de la géographie de l'endroit photographié; elle n'est pas "forcée". Elle ne magnifie pas l'objet ainsi placé au centre, aucun effet photographique n'est utilisé pour le rendre grandiose, et le pourtour, rendu avec autant de netteté, ne sert pas à le mettre en valeur. Donc, la centralisation ici n'a rien en commun avec la fonction qu'elle a chez Weston, tout comme l'équivalence est absente, ces photographies ne connotent rien.

Le langage privé, les associations personnelles de l'artiste sont donc exclus (langage qui, comme on l'a vu, caractérise l'art-pour-l'art photographique), mais la formalisation est aussi absente, le paysage ne s'organise pas selon un système formel, lorsque l'image est centrée, le pourtour a une intensité égale, la centralisation n'est pas une hiérarchisation des éléments. Lorsque l'image présente une distribution égale des éléments sur la surface, ils ne le sont pas selon une organisation "ornementale" (du genre de celle que Harry Callahan peut extraire de la nature, une autre manière d'investir le sujet dans la nature au détriment de celle-ci); cette distribution égale ne provient pas, chez Bourdeau, d'une volonté de "recréer" le paysage, d'en unifier les composantes sous une grille formelle; encore là, s'il y a un jeu de lignes,

c'est tout simplement parce qu'il se présente à nous. La nature, ici, échappe à la mise entre parenthèses de l'art-pour-l'art.

L'immensité contraste avec la banalité des scènes représentées; ces paysages ne représentent pas une nature grandiose et sauvage, mais plutôt une nature adoucie et tranquille. Elle n'a pas cette apparence Adamsienne écrasante, les montagnes ne s'élèvent pas loin au-dessus de nous, sa représentation est essentiellement topographique, elle montre la terre sur laquelle nous marchons, celle que nous occupons, celle que nous maîtrisons.

Il n'y a pas non plus de recherche d'un éclairage dramatique ou d'un moment privilégié comme chez Ansel Adams, une lumière égale et diffuse s'étend sur la plupart des scènes; en un sens, Bourdeau représente la nature un peu comme les Becher représentent l'architecture. Cette tonalité adoucie dont Szarkowski dit qu'elle sépare les photographies descriptives des photographies subjectives³⁵.

La réification de la nature par l'homme fait l'objet d'une observation discrète et distante chez Bourdeau; la présence de champs cultivés, de parcs, de jardins, de haies et de clôtures ainsi que d'habitations intégrées dans le paysage fait écho au paysage moralisé des peintres américains du 19^e siècle où la nature est domptée, tranquille. Il n'y a pas de connotations ironiques, pas de prises de position, le caractère y est même à nouveau serein.

Le paysage terrestre emplit l'image au point de rejeter le ciel à l'extérieur du cadre. Ce fait peut représenter symboliquement l'impossibilité de donner une représentation esthétique de la nature sans en même temps la mettre en doute. Dès la théorie philosophique des Grecs de l'antiquité, "le ciel est la présence lumineuse du cosmos, le mode visible de l'ordre du monde"³⁶, Pétrarque et son frère font l'ascension du mont Ventoux "jusqu'à ce qu'ils voient les nuages flotter à leurs pieds"³⁷. Pour Kant est "sublime la vue du ciel étoilé... une vaste voûte qui comprend tout"³⁸. Et, dans le poème de Schiller, le promeneur peut voir du sommet de la montagne "le monde à perte de vue... l'éther du ciel s'étendre indéfini", mais la ville, condition de la liberté de l'homme, fait que "les étoiles constantes s'éteignent"³⁹.

Cette factualité de la représentation est un renoncement à re-créer le paysage pour produire le sentiment du sublime. La distance que prend le photographe par rapport à ce qu'il photographie oblitère la possibilité d'unifier la scène, de la produire comme un tout. Le paysage plus que toute autre représentation exige un sujet qui réunisse ses composantes, qui le synthétise; avec Bourdeau, le sujet, ce qui effectue cette fonction de synthèse, c'est la caméra. Et la caméra ne peut dire ceci est beau, mais sa fonction déictique la réduit à dire ceci est tel. ■

NOTES

1. Il ne s'agit pas de grossir ce rapport et de faire de l'art conceptuel un ampliatif à un acte formulé il y a longtemps, mais de relever une ressemblance intéressante.
2. Les deux personnages du roman essaient de devenir peintres paysagistes.

3. Ritter, J. "Le Paysage" *Argile*, XVI, été 1978.
4. *idem*, p. 51, note 28.
5. Friedländer, M.J. *Landscape Portrait Still-Life*, Schocken Books, New York, 1963, trad. R.F.C. Hull. p. 18.
6. *idem*, p. 18.
7. Une isolation photographique n'est possible que par la manipulation du procédé d'enregistrement, soit en mettant le contexte hors foyer soit par masquage ou en jouant sur le temps d'exposition comme le fait Harry Callahan en montrant des toits de maisons coupés du reste de l'édifice, du ciel et des constructions environnantes. Il est notable qu'à ce moment, l'objet devient représentation quasi-abstraite.
8. Friedländer, M.J., *op. cit.*, p. 16.
9. *idem*, p. 15.
10. *idem*, p. 11.
11. Qu'on excuse ici mon purisme, bien sûr il existe des photographies qui montrent l'irreprésentable, mais alors soit par une mise en scène qui relève du théâtre, ou par la manipulation de l'image en chambre noire. La narration existe sous la forme des séquences photographiques, mais, sans retenir que ces séquences sont souvent soutenues par un texte, il reste encore à déterminer dans quelle mesure une narration au sens propre est produite.
12. Szarkowski, J. *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, N.Y. 1966, p. 9.
13. "La photo est littéralement émanation du référent", Barthes, R., *La Chambre claire*, Gallimard Seuil, Paris 1980, p. 126.
14. Cité par Barbara Novak in "Landscape permuted: from Painting to Photography" *Art Forum*, octobre 1975, p. 41.
15. *idem*, p. 45.
16. *idem*, p. 42.
17. Ces conventions picturales sont celles de l'est américain alors que la photographie se situe dans l'ouest, mais il s'agit bien comme le dit Barbara Novak (*op. cit.*) de montrer que la vision de la nature par les photographes est à voir dans le contexte d'une vision intégrale de la nature, celle du 19^e siècle américain. À noter le fait que Thomas Moran, le peintre, a été en contact avec W.H. Jackson (texte de W. L. Broecker in *William Henry Jackson*, Morgan and Morgan, Amon Carter Museum, Fort Worth, 1974, p. 21).
18. Novak, B. *op. cit.*, p. 41.
19. Humboldt, A., cité par Ritter, J. *op. cit.*, p. 38.
20. Kozloff, M., "The Box in the Wilderness" in *Artforum*, octobre 1975, p. 55.
21. In *Specimen Days*, cité par B. Novak, *op. cit.*, p. 42. Il est à noter que les photos de Gardner, par exemple, seront souvent accompagnées d'une notice telle: "Paysage s'étendant sur 12 milles de long".
22. Kuspit, D.B., "19th-Century Landscape: Poetry and Property" in *Art In America*, janv. fév. 1976, p. 64.
23. Cf. Kuspit, D.B. *op. cit.*
24. Cf. Novak, B. "American Landscape; Changing Concepts of the Sublime" *The American Art Journal*, printemps 1972.
25. Pour une analyse de la tendance chez Weston à centrer les objets, voir: Aikin, R. "Brett Weston and Edward Weston: An essay in Photographic Style" *Art Journal*, été 1973.
26. Cité par Newhall, N. in *The Eloquent Light Ansel Adams*, vol. 1 Sierra Club, San Francisco, p. 68.
27. Adams, A. *Portfolio III*, 1960, publié in *The Portfolios of Ansel Adams*, Szarkowski, New York Graphic Society, Boston, 1977 p. 38.
28. Carus, K.G. *Lettres sur la peinture des paysages (1815-24)*, "l'infinie richesse de nature écrite dans une langue que l'homme ne peut plus apprendre si une partie de ce langage n'est pas traduite dans sa langue maternelle par l'intervention d'un esprit avec lequel il se sent des affinités", cité par Ritter, J. *op. cit.* p. 42.
29. Adams, A. *Portfolio III*, *op. cit.* p. 38.
30. Szarkowski, J. *The Photographer and the American Landscape*, Museum of Modern Art, New York, 1963, p. 5.
31. Cf. pour ces photographes, Ratcliff, C., "Route 66 Revisited: the New Landscape Photography", *Art In America*, jan./fév. 1976.
32. Sontag, S., *On Photography*, Dell, New York, 1973, p. 102.
33. Thomas, A., "Robert Bourdeau's Landforms: In Praise Of the Lucid", *Artscanada*, mai et juin 1977.
34. Kant, E., *Critique de la faculté de juger*, Vrin, Paris, 1968, p. 107: "Lorsqu'on dit sublime la vue du ciel étoilé, il ne faut pas mettre au principe du jugement les concepts des mondes, habités par des êtres raisonnables, et considérer les points brillants, qui remplissent l'espace au-dessus de nous, comme leurs soleils en mouvement selon des cercles qui leur sont très appropriés, mais le regarder simplement comme on le voit..."
35. Szarkowski, J., *Mirrors and Windows*, Museum of Modern Art, New York, 1978, p. 22.
36. Ritter, J., *op. cit.*, p. 33.
37. Burckhardt, J., *Civilisation de la Renaissance en Italie*, Plon, Paris, 1958, t. II, p. 198.
38. Kant, E., *op. cit.*, p. 107.
39. Ritter, J., *op. cit.*, pp. 43 et 45.

TOM GIBSON —



Tom Gibson, *Montreal 1976*, black and white photograph, 27.94 x 35.56 cm courtesy Galerie Yajima

AMONG THE NATURALISTS

by Robert Graham

L'auteur suggère que l'émergence de la photographie en tant que documentaire social se produit en même temps que l'entrée de la photographie dans la clinique et le musée et qu'en retour, la photographie en tant que documentaire social et en particulier l'oeuvre de Tom Gibson, peut être interprétée comme une vision de certains aspects de l'institutionnalisation culturelle à l'oeuvre.

The sources of that movement in photography called "social landscape", with which Tom Gibson, Robert Frank, Lee Friedlander, Garry Winogrand and others are associated, have not been adequately articulated. The fine photography tradition of social documentary, which as Gibson says, "goes back to Atget", has been chronicled; yet the tradition alone does not account for this seemingly unpromising collection of snapshot images of the unremarkable, routine daily life with which these photographers would appear to be concerned.

Tom Gibson's photographic life project occurs at the confluence of several traditions. The context for his work can be considered as the meeting and overlapping of a naturalist philosophy of culture, a museology and modern urbanism. The first two of these practices converge on the issue of photography in a manner whereby each repeats certain structural characteristics of the other. Photography, as *the* instrument of reproduction, functions once more as a repeating mechanism of design and organization.

THE INSTITUTIONALIZATION OF PHOTOGRAPHY

By 1959 systematic review of filmed material had provided evidence which supported the emergent assessment of kinesic morphology.¹

Ray Birdwhistell

1959 is a benchmark year in contemporary photography, for it was during that year that there appeared the first U.S. edition of Robert Frank's *The Americans*. We may note that there also appeared that year the first American edi-

tion of Erving Goffmann's *The Presentation of Self in Everyday Life* and Edward T. Hall's *The Silent Language*. Birdwhistell, Goffmann and Hall represent the then burgeoning study of interaction. This research was dependent on the close examination of moments of social communication.

As Donald Theall once noted, the microcultural studies of Birdwhistell's *kinesics* and Hall's *proxemics* would have been impossible without the technologies of film and video. While gesture had been studied in the past as part of oratory and dramatics, research into the ordinary and inevitable movements of the body represented a discovery almost akin to Freud's unknown mind — the unknown body.

While the use of photography in anthropology had been extensive up till then, photography had not served as the primary research tool. The crucial shift that occurs with kinesic research is that the photographic material becomes the focus of examination.

Photography entered the clinic on the following basis: that photography could provide unique data for the examination of interactional phenomena; that this data, carefully achieved and rigorously collected could be considered accurate; and that this unique and valid data had import.

It is not my purpose here to draw out the implications of such effort, to argue its failings and inevitable untenability. Let it be sufficient to note that it has been for the most part discredited as a reductionist empiricism based on an objectification of observed participants of interaction for the purpose of rational intervention and control. What is worth noting is that such an approach to and use of photography has gained an almost folkloric status. The popularity of Julius Fast's body language books, guides for interpersonal domination by means of gaining unoffered information from others — interpersonal espionage, if you wish — attests to it.

The garnering of increasingly smaller facts of culture (Birdwhistell's *kines* and Hall's *isolates*) into organized collections of value-freed research continues the program of a naturalist philosophy of culture as set out by Hyppolyte Taine in 1865:

The modern method which I endeavour to follow, and which has now begun to

penetrate all the sciences, consists in viewing all human creations, and works of art in particular, as facts and products whose distinguishing features are to be laid bare and whose causes are to be traced, nothing more. Thus, science neither judges nor justifies; its task is merely to establish and explain. Cultural science must employ the same methods as botany, which studies the orange tree and the pear, the spruce and the birch as of equal importance. Indeed, cultural science is nothing other than a form of applied botany, concerned not with plants but with human achievements.²

In this job that's all I'm interested in, tradition. By which I don't mean old pictures, I mean that line which makes the job as curator rather similar to the job of taxonomist in a natural history museum.³

John Szarkowski

The history of photography at the Museum of Modern Art and the statements of its present Director of the Department of Photography, John Szarkowski, are not of a simply general interest to the discussion of social landscape photography. Historically, the movement has been closely associated with that museum and that man.

Photography did not enter the museum upon recognition of its greatness: greatness had nothing to do with it. Photography entered MOMA inadvertently, as the pet interest of Lincoln Kirstein, the director of exhibitions, who commissioned Walker Evans to photograph Victorian houses in 1933. Under Beaumont Newhall's guidance it held its first comprehensive exhibit *Photography 1839-1937*. From 1947 to 1961 the director was Edward Steichen, a student of Stieglitz and a showman who put on extremely successful exhibitions, such as the 1955 *Family of Man*: "its installation was as spectacular, if not more spectacular than the photographs in it."⁴ Steichen purchased photos haphazardly from young photographers, paying only a few dollars and avoiding examination by the acquisitions committee. He wrote a memo in 1961 concerning Garry Winogrand: "Dangerously close to snapshots but have collective impact. Maybe show group in show. Buy 3 at \$10 each."⁵

This tradition peaks with the appointment of John Szarkowski as director, succeeding Steichen. Kirstein's exhibitions, Newhall's sur-



Tom Gibson, *Montreal 1979*, black and white photograph, 27.94 x 35.56cm courtesy Galerie Yajima

Tom Gibson, *Man looking at man, Eaton's window with hat*, Montreal 1979, black and white photograph, 27.94 x 35.56 cm courtesy Galerie Yajima



vey, Steichen's installations meet their theorist in Szarkowski:

In photography it is not the individual masterpiece but the accumulation of a photographer's work that matters most... one of the limitations of most photographic collections made by serious and competent people arises from the fact that they've tried to collect masterpieces only — great prints. That's the 'fine-art prejudice'.⁶

The question of number in social landscape photography would seem to be crucial. As a group, they are notorious bulk shooters; Garry Winogrand is reputed to take thirty to forty rolls of film on a busy day. Lee Friedlander's 1979 exhibit at the Musée d'art contemporain in Montreal showed 150 photographs. For a large show at a small gallery (Yajima, Montreal) last March, Tom Gibson had more than 60 images; originally, he had wanted to show a hundred.

This dependency on the installation (and in a related way, the book) for the production of meaning, with its capacity to display together and as a unit a huge and disparate gathering of photographic images, comes to resemble the constructive procedures of naturalist examinations of data. No single fact is considered to have meaning until collected into a group and stochastic patterns of probability, frequency, difference, redundancy, etc. can be ascertained. While style had been recognized as frequency and similarity in art history, the individual work still had some independent completeness to it. It would seem that to consider an individual photograph as complete in itself would be to misunderstand it.

The most consistent charge against Frank, Friedlander, Gibson *et al.* is the charge of banality. The triviality of the individual image cannot be denied. Benjamin wrote of Atget that he sought "the forgotten and forsaken." The trivial and the forgotten are related notions; we like to think that we forget only the unimportant and we dismiss the mundane as "forgettable." It was Freud who first championed the trivial/forgotten. Remember that for him it was key and not trivial, suppressed and not forgotten.

THE PHOTOGRAPHY OF INSTITUTIONALIZATION

Order is, at one and the same time, that which is given in things as their inner law, the hidden network that determines the way they confront one another, and also that which has no existence except in the grid created by a glance, an examination, a language; and it is only in the blank spaces of this grid that order manifests itself in depth as though already there, waiting in silence for the moment of its expression.

The fundamental codes of a culture — those governing its language, its schemas of perception, its exchanges, its techniques, its values, the hierarchy of its practices — establish for every man, from the very first, the empirical orders with which he will be dealing and within which he will be at home.⁷

Michel Foucault

Of all the levels of government, the municipal is

the most physical and sensual. It is here that the regulation of physical culture most applies. Municipal laws are the laws which most directly control, inhibit and protect the body and its activities. It is at this level that regulations of sight and smell and sound are enforced. When the issue of pornography was shifted from the federal level, where it was argued as abstract speech rights, to the community level, it became a question of zoning and the control of personal offense: an issue of sanitation.

It is at this level, then, the level of the city and the body — politics and physicality — that Tom Gibson figures. What Gibson shows is the experience of the city as grid — Foucault's grid in place and operating. Gibson displays the functioning of order and propriety, not as centralist dictate, but as the local, regular, repeated, constant string of moments when plan becomes experience.

He shows it in its daily manifestation as the directing, guiding, organizing of pedestrian and vehicular traffic. He draws the sight-lines, postures, expressions. He sketches the municipal orders: the street corner as punctuation, the wall, the fence (especially the wire fence — a transparent wall), the monument, the tower, the plaza, the portal (as both passage and pause). He displays the tremendous variety of the urban apparatus at work.

He also shows the limited remissive occasions, similar in effect to what Goffman calls "disruptions", of parade, festival and carnival. Understood previously as the suspension of order, modernists valued play and urbanists tried to design for spontaneity. Contemporary recreation has become, instead, more widely administered. Gibson co-founded, with Bruce Kidd, the Artists/Athletes Coalition for celebration of the 1976 Olympics. The olympics have become increasingly a vehicle for state prestige and the behaviour of officials has heightened citizen regimentation and moved towards greater intolerance of non-conformity.

The central project of the Artists/Athletes Coalition was to seek out and gather from unions, churches and other small organizations historical photographs of the ordinary games and competitions held during group picnics and annual outings. This physicalism, which certainly relates Gibson with Winogrand⁸, also connects him to Eadweard Muybridge. If Muybridge showed the imperceptible yet real aspects of animal locomotion, then it may be said of Gibson that he fixes for us the scenes of social interaction and demonstrates the complex, imperceptible accords of contemporary civility.

Etzioni interprets alienation as "unresponsiveness of the world to the actor, which subjects him to forces he neither comprehends nor guides." He distinguishes from this a hidden form of alienation — namely, "inauthenticity"... "A relationship, institution or society is inauthentic if it provides the appearance of responsiveness while the underlying condition is alienating." This differentiation takes account, firstly, of the fact that in advanced-capitalist societies phenomena of alienation have been detached from manifestations of pauperism. But, above all, this distinction takes account of the remarkable integrative

power and elasticity of this society.⁹

Jürgen Habermas

It is precisely in the difference between alienation and inauthenticity that we can see the break performed by the social landscape photographers from the documentary tradition of Dorothea Lange or Walker Evans. The tradition of displaying distress shifts to the display of inauthenticity. How else could inauthenticity be portrayed except by means of the ironic effect of banalization?

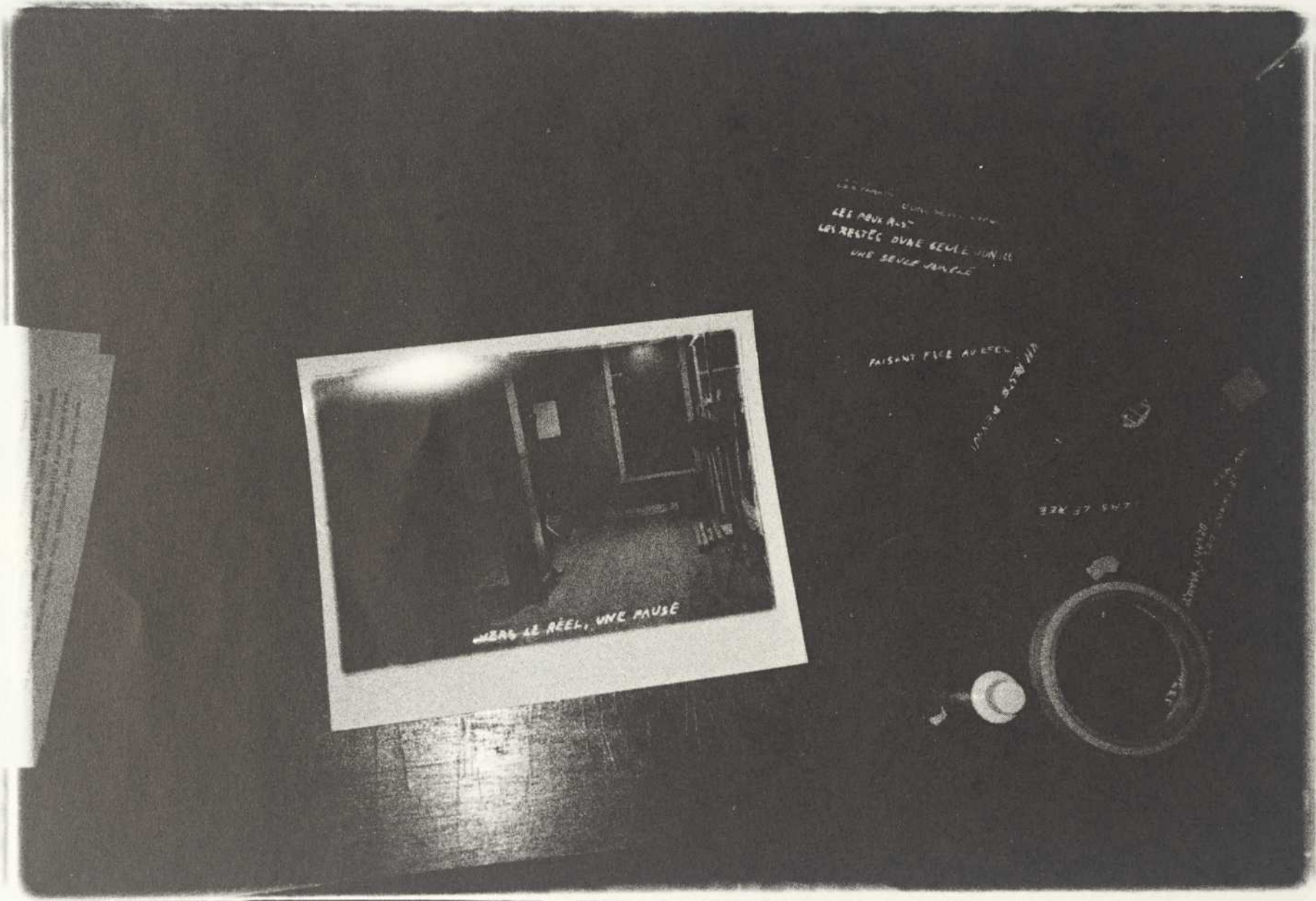
It is a leftist commonplace, following remarks by Brecht, Benjamin and Barthes, that the politicization of the photographic image occurs at captioning. The result has been that engaged photography comes to resemble more and more the over determining photo-text combination of advertising. The reification of the moment by photography must be mediated by the interpretive process that we apply; we ourselves must caption the photograph.

Geoffrey James once wrote of Gibson's work as a "visual roulette": the success or failure of the individual photograph. However, the gamble occurs not with the individual image, but with the entire work. Muybridge experienced some success in the sale of his portfolios — but it has been suggested that it was at least partly due to the mildly pornographic thrill of naked women falling onto mattresses and throwing bucketsfull of water at each other. The risk for Gibson is that his slightly off-beat photos might cause people to consider them only for their titillation. Which would sorely miss the point. ■

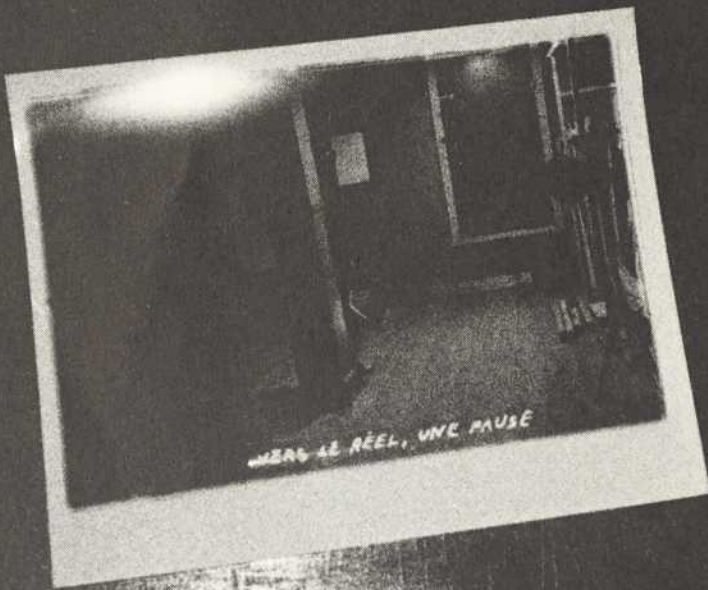
NOTES

1. *Kinesics and Context*, Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1970, p. xi
2. Quoted in Ernst Cassirer, *The Logic of the Humanities*, New Haven and London, Yale University Press, 1960, p. 14
3. Maren Stange, *Szarkowski at the Modern*, in *Photography: Current Perspectives*, ed. J. Liebling, Rochester, 1978, p. 69
4. Russell Lynes, *Good Old Modern*, New York, 1973, p. 325
5. Quoted in Janet Malcolm, *Diana & Nikon*, Boston, 1980, p. 39
6. Lynes, p. 329
7. Michel Foucault, *The Order of Things*, Vintage Books, New York, 1973, p. xx
8. Garry Winogrand, *Public Relations*, intro. Tod Papageorge, New York, 1977, p. 9
9. Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, Boston, 1975, p. 128

Robert Graham is a graduate student in Communications at McGill University.



LES MOUSSES
LES RESTES D'UNE SEULE JOURNÉE
UNE SEULE JOURNÉE

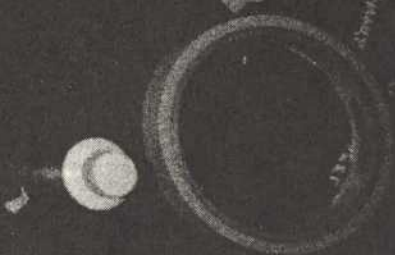


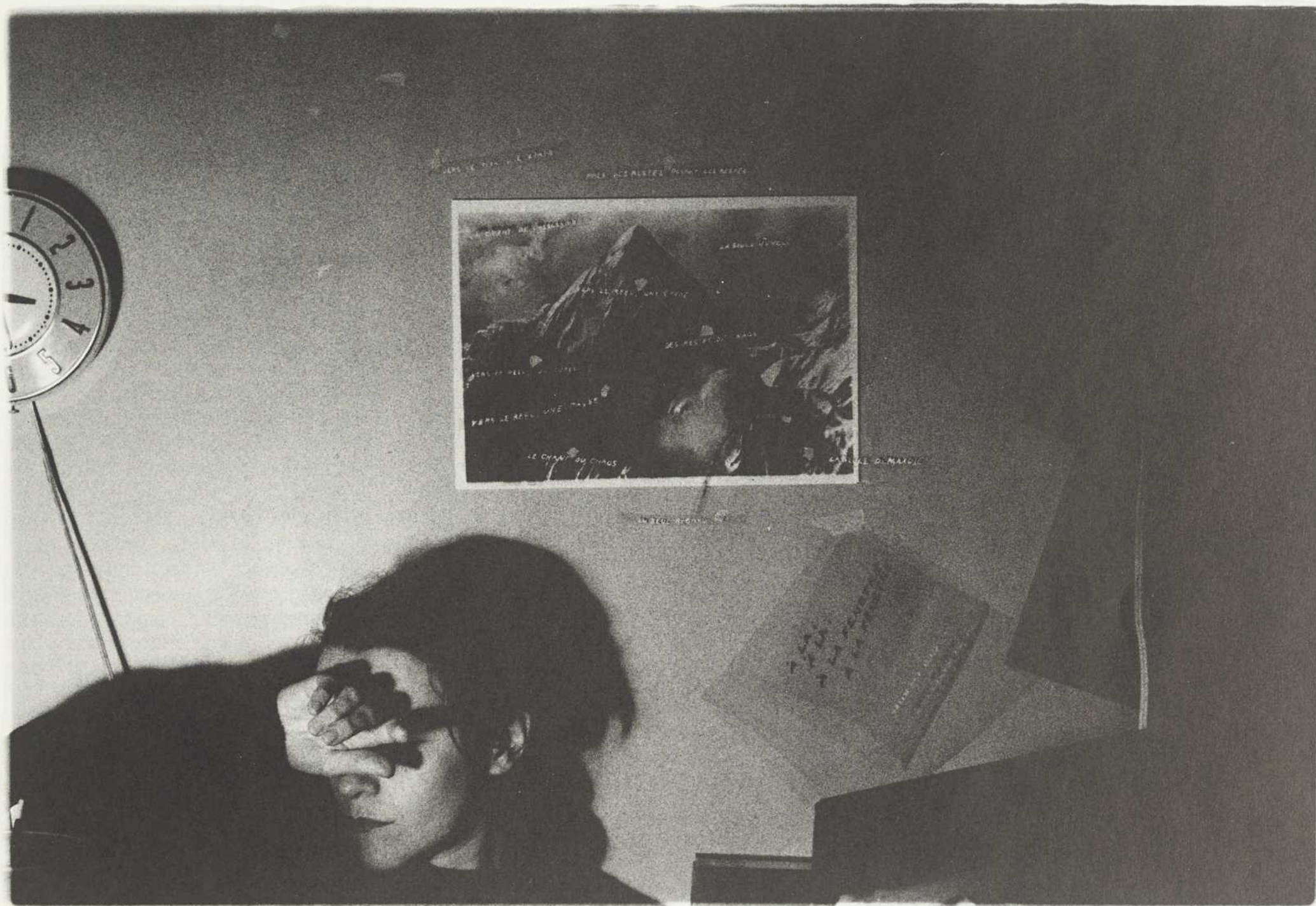
UNBAG LE REEL, UNE PAUSE

FAISANT FACE AU TÊTE

UN BOUT DE LA

UN BOUT DE LA





LA MÊME CHOSE
Raymonde April
décembre '80

THE MUSEUM'S OLD/ THE LIBRARY'S NEW SUBJECT

Andy Warhol, *16 Jackies*, 1965, silkscreen on canvas, 16 panels, each 50.8 x 40.64 cm courtesy Leo Castelli Gallery



L'auteur montre que les années soixante-dix peuvent être considérées comme un retour des traditions de la peinture et de la sculpture, une période de conservatisme croissant marquée par la résurgence de la notion de génie individuel, tel que l'exemplifie le succès remarquable de la rétrospective Picasso tenue au MOMA l'été dernier. Ce recul par rapport aux années soixante semble, selon l'auteur, nier la préoccupation Duchampienne du "prendre" opposée au "faire": une distinction qui a traditionnellement servi à séparer la photographie de la peinture.

L'auteur montre le rôle qu'a joué le MOMA, sous la direction de John Szarkowski, dans la promotion de la photographie en tant que catégorie moderniste. Il analyse la définition que donne Szarkowski du statut ontologique de la photographie en tant que "médium de la subjectivité". Cette définition a pour effet de jeter dans l'ombre de la subjectivité du photographe tous les autres discours possibles sur la photographie, incluant celui du sujet.

Pour l'auteur, les "symptômes" — pluralité et nouvelle liberté artistique — de ce qu'on appelle le postmodernisme ne sont en fait que les formes d'un modernisme réifié. L'acceptation de la photographie comme médium moderniste démontre l'effondrement du modernisme lui-même puisque la photographie n'est pas un médium autonome. Il conclut que l'entrée de la photographie dans le domaine de la pratique artistique, jointe à son statut de cheval de Troie dans le camp moderniste, provoque une pratique radicale de l'art véritablement postmoderne.

photo: Eric Pollitzer

by Douglas Crimp

All the arts are based on the presence of man, only photography derives an advantage from his absence.

André Bazin

For the fiftieth anniversary of the Museum of Modern Art, William S. Lieberman, sole survivor of the museum's founding regime associated with the directorship of Alfred Barr, mounted the exhibition *Art of the Twenties*. Presumably the exhibition's subject was chosen not only to commemorate the decade in which MOMA was born but also because it would necessarily draw upon every department of the museum: film, photography, architecture and design, drawings, prints and illustrated books, as well as painting and sculpture. And indeed, a major impression left by the exhibition was that aesthetic activity in the 1920s was wholly dispersed throughout the various mediums, that painting and sculpture held no hegemony at all. The arts then clearly on the ascendant, not only in Paris but more tellingly in Berlin and Moscow, were photography and film, agitprop posters and other functionally designed objects. With only a few exceptions — Miro, Mondrian, Brancusi — painting and sculpture appeared to have been very nearly usurped. Duchamp's *Large Glass* — not, of course, in the show — may well be the decade's most significant work, and one is hard pressed to define its medium in relation to the traditional categories.

Art of the Twenties was therefore all the more interesting and appropriate for the museum's anniversary year, coming as it did at the end of another decade in which the energies of painting and sculpture had been displaced by other aesthetic options. And yet if it is possible to assess the 1970s as a time of traditional painting's and sculpture's demise with the advent of postmodernism, it is equally possible to see it as the decade of an extraordinary resurgence of those modes, just as the 1920s can alternately be understood as a time of extreme conservative backlash in the arts, when, for example, Picasso returned, after the radical developments of analytic cubism, to traditional modes of representation in his neoclassical period¹. That radical moves should be accompanied by or cause retrenchment is not really surprising; but the degree to which such retrenchment is currently embraced and applauded, almost to the extent of obscuring

whatever advances have been made, is alarming.

In MOMA's annual report for this past jubilee year, the museum's president and director give rather less attention to *Art of the Twenties* than to two of the year's other major events, both of which helped create the museum's first substantial operating surplus in its history. These were the sale, after many public-relations and legal difficulties, of the museum's air rights to a real estate developer for \$17,000,000.00 as the most crucial aspect of the museum's expansion program; and the biggest blockbuster exhibition the museum has ever staged, *Pablo Picasso: A Retrospective*, which boasted nearly a thousand art works and over a million visitors. One other celebratory event was singled out by the museum's top officials as of particular importance, the exhibition of photographs by Ansel Adams, one of the founding fathers of MOMA's Department of Photography — the first such department in any museum, as they proudly point out.

The big real estate deal, the blockbuster retrospective of the twentieth century's leading candidate for the title of artistic genius, the feting of the bestselling living photographer (a print of Adam's *Moonrise, Hernandez, New Mexico* recently sold for \$22,000.00) — the significance of these events' conjunction can hardly be lost on anyone who is forced to cope with the realities of the current New York art world. Next to such momentous events, what had initially seemed so telling about *Art of the Twenties* begins to pale; perhaps the exhibition must after all be seen merely as the swan song of the early period of the museum and its curator, who has subsequently moved to the Metropolitan Museum.

The notion of art as bound by and deeply engaged in its particular historical moment, as radically deflected from the age-old conventions of painting and sculpture, as embracing advanced technologies for its production — all this could be swept aside, it seems, by a notion of art bound only to the limitations of individual human genius. Modern art could now be understood as art had always been understood, as embodied in the masterpieces invented by the master artist: *Picasso* — the man's very signature adorned the T-shirts of thousands on

the streets of New York last summer, evidence, I suppose, that they had attended the spectacle and were proud of it, proud to have thus paid homage to such consummate genius. But they were themselves part of another spectacle, the spectacle of response. The myths, the clichés, the platitudes, the *idées reçues* about artistic genius were never so resoundingly reaffirmed, not only by the mass media, from whom it was to have been expected, but by the museum itself, by curators, dealers, critics, and, yes, by artists. The very suggestion that there could be something suspicious, perhaps regressive, about all of this was met with silent stares or open hostility.

A short five years ago, in a discussion of contemporary art intended for art school audiences, I wrote that Duchamp had replaced Picasso as the major twentieth-century artist most relevant to contemporary practice. Today, it seems, I'd have to eat those words. Here, for example, is the recently successful young painter Elizabeth Murray: "Picasso is the avant-garde artist of our time... He truly says you can do anything."² Her fellow painter, the former critic Bruce Boice, elaborates the same point:

Picasso seems to have had no fear. He just did whatever he wanted to do, and obviously there was a lot he wanted to do... For me, to speak of what I find so astounding about Picasso is to speak of what is most fundamental to being a painter. Being a painter should be the easiest thing in the world because there are and can be no rules. All you have to do is to do whatever you want to do. You can just, and you must, make everything up.³

So this was the lesson of Picasso. There are no constraints, whether these be construed as conventions, languages, discourses, ideologies, institutions, histories. There is only freedom, the freedom to invent at will, to do whatever you want. Picasso is the avant-garde artist of our time because, after so much tedious discussion about historical determinism, about the death of the author, he provides the exhilarating revelation that we are free after all.

This creative freedom fantasized by young artists and confirmed for them by the spectacle of one thousand Picasso inventions is upheld as

well by the art-historical community. A typical, if hyperbolic response is that of John Richardson writing in the favored organ of the U.S. literary establishment, *The New York Review of Books*.⁴ Calling Picasso "the most prodigious and versatile artist of all time", Richardson rehearses the biography of artistic genius from its beginnings in the transcendence of the mere child prodigy by "an energy and a sensibility that are astonishingly mature" through the "stylistic changes that revolutionized the course of twentieth-century art" to the "poignant" late works, with their "mixture of self-mockery and megalomania." Richardson's assessment of Picasso is perhaps uncharacteristic in only one respect: he thinks that "up to the day of Picasso's death in 1973 the power was never switched off."

Absolutely characteristic, though, is Richardson's view that Picasso's is a subjective art, that "the facts of his life have more bearing on Picasso's art than is the case with any other great artist, except perhaps van Gogh." And so that we don't miss the meaning of any of these great works, Richardson insists that "every crumb of information should be gathered while there is time. In no other great life are the minutiae of gossip so potentially significant."

It is, then, as if Duchamp's readymades had never occurred, as if none of modernism's most radical developments, including Picasso's own cubist collage, had ever taken place, or at least as if their implications could be overlooked and the old myths of art fully revived. The dead author has been reborn; he has returned with his full subjective power restored, as the younger artist puts it, to make it all up, to do whatever he wants. Duchamp's readymades had, of course, embodied the proposition that the artist invents nothing, that he only uses, manipulates, displaces, reformulates, repositions what history has given him. This is not to divest the artist's power to alter and expand a discourse, only to dispense with the fiction that that power arises from an autonomous self. The readymades propose that the artist cannot *make*, but can only *take* what is already there.

It is precisely upon this distinction — the distinction between making and taking — that the ontological difference between painting and photography is said to rest. MOMA's Director of the Department of Photography states it simply enough:

The invention of photography provided a radically new picture-making process — a process based not on synthesis but on selection. The difference was a basic one. Paintings were *made*... but photographs, as the man on the street puts it, were *taken*.⁵

But MOMA's jubilee photographer, Ansel Adams, is uncomfortable with this "predatory" view of photography. How could the artist Adams want to call a "photopoet" be a common thief?

The common term '*taking a picture*' is more than just an idiom; it is a symbol of exploitation. '*Making a picture*' implies a creative resonance which is essential to profound expression.

My approach to photography is based on

my belief in the vigor and values of the world of nature — in the aspects of grandeur and of the minutiae all about us. I believe in growing things, and in the things which have grown and died magnificently. I believe in people and in the simple aspects of human life, and in the relation of man to nature. I believe man must be free, both in spirit and in society, that he must build strength into himself, affirming the 'enormous beauty of the world' and acquiring the confidence to see and to express his vision. And I believe in photography as one means of expressing this affirmation, and of achieving an ultimate happiness and faith.⁶

There is really less contradiction of Szarkowski's ontological position in Adams' Sierra Club humanism, however, than there appears. For in both cases it is ultimately a matter of faith in the medium itself to act as just that, as a *medium* of the artist's subjectivity. So, for example, Adams says:

A great photograph is a full expression of what one feels about what is being photographed in the deepest sense, and is, thereby, a true expression of what one feels about life in its entirety. And the expression of what one feels should be set forth in terms of simple devotion to the

Ed Ruscha, *Conoco, Sayre, Oklahoma* and *Apco, Oklahoma City, Oklahoma*, from the book *Twentysix Gasoline Stations 1962*, black and white photographs



medium — a statement of utmost clarity and perfection possible under the conditions of creation and production.⁷

Compare Szarkowski:

An artist is a man who seeks new structures in which to order and simplify his sense of the reality of life. For the artist photographer, much of his sense of reality (where the picture starts) and much of his sense of craft or structure (where his picture is completed) are anonymous and untraceable gifts from photography itself.⁸

By construing photography ontologically, as a medium of subjectivity, Adams and Szarkowski articulate a fundamentally modernist position for it, duplicating in nearly every respect theories of modernist autonomy articulated early in this century for the other arts. In so doing, they ignore the plurality of discourses in which photography has been a participant. Everything that has determined its multiple practice can now be set aside in favor of *photography itself*. Thus reorganized, it is readied to be funneled through a new market, ultimately to be rehoused in the museum.

Several years ago, Julia van Haaften, a librarian in the Art and Architecture Division of the New York Public Library, became interested in photography. As she studied what was then known about this vast subject, she found that the library itself owned many books containing original photographic prints, especially from the nineteenth century, and she hit upon the idea of organizing an exhibition of this material culled from the library's collections.⁹ She gathered books illustrated with photographs from throughout the library's many different divisions: books dealing with archeology in the holy lands and Central America, ruined castles in England and Islamic ornament in Spain; illustrated newspapers of Paris and London; books of ethnography, geology, and geography; technical and medical manuals. In preparing this exhibition the library realized for the first time that it owned an extraordinarily large, rich, and valuable collection of photographs — for the first time, because no one had previously inventoried these materials under the single category of photography; until then the photographs had been so thoroughly dispersed throughout the library's vast resources that it was only with patient research that Julia van Haaften was able to track them down. And furthermore, it was only at about the time she installed her exhibition that photography's prices were beginning to skyrocket on the market. So, although now a book of original plates by Maxime du Camp or Francis Frith might be worth a small fortune, ten or fifteen years ago they weren't even worth enough to merit placing them in the library's rare book collection.

Julia van Haaften now has a new job. She is director of the New York Public Library's Photograph Collections Documentation Project, an interim step on the way toward the creation of a new division to be called Art, Prints, and Photographs, which will consolidate the old Art and Architecture Division with the Prints Division, adding to them photographic materials pulled in from all other library departments. These materials are thus to be reclassified according to their newly acquired value, the value

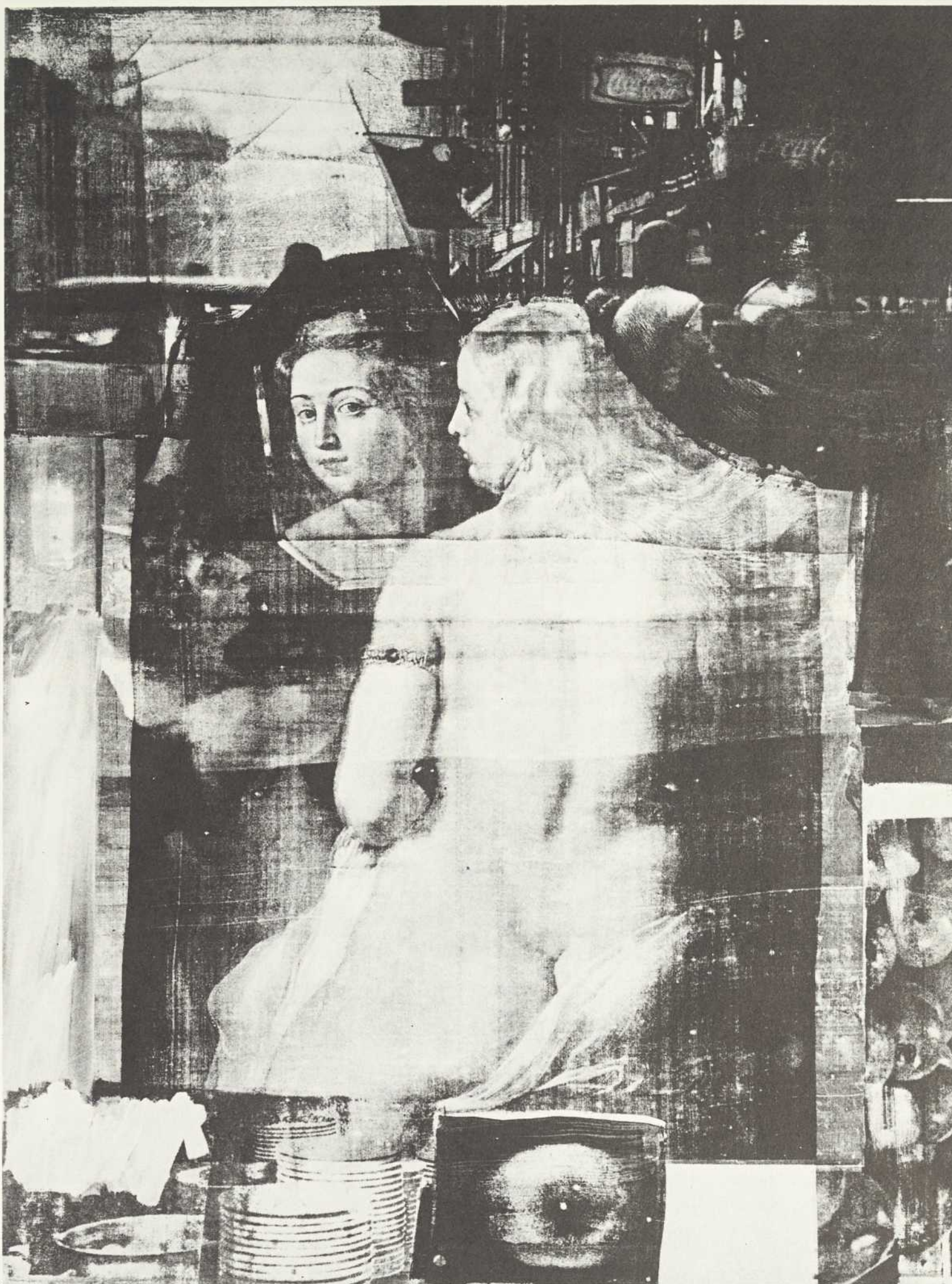


photo: Rudy Burckhardt

Robert Rauschenberg, *Persimmon*, 1964, oil and silkscreen on canvas, 167.64 x 127 cm courtesy Leo Castelli Gallery

that is now attached to the great artists who made the photographs. So, what was before housed in the Jewish Division under the classification "Jerusalem" will eventually be found in the Art, Prints, and Photographs Division under the classification "Auguste Salzmann." What was Egypt will become Beato, or du Camp, or Frith; Pre-Columbian Middle America will be Désiré Charnay; the American Civil War will now be Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan, and others; the cathedrals of France will be Henri LeSecq; Switzerland will be the Bisson Frères; the horse in motion will be Muybridge,

while the flight of birds will be Marey, and the expression of the emotions of these animals forgets Darwin to become Guillaume Duchêne de Boulogne.

What Julia van Haaften is doing at the New York Public Library is just one example of what is being done throughout our entire culture on a massive scale. And thus our list goes on, as urban poverty and immigration become Jacob Riis and Lewis Hine, portraits of Manet and Delacroix become portraits by Nadar or Carjat, Dior's New Look becomes Irving Penn, and

World War II becomes Robert Capa. For if photography was invented in 1839, it was only *discovered* in the 1960s and '70s, photography, that is, as an ontology, photography *itself*. John Szarkowski can again be counted upon to put it simply:

The pictures reproduced in this book (*The Photographer's Eye*) were made over almost a century and a quarter. They were made for various reasons, by men of different concerns and varying talent. They have in fact little in common except their success, and a shared vocabulary: these pictures are unmistakably photographs. The vision they share belongs to no school or aesthetic theory, but to photography itself.¹⁰

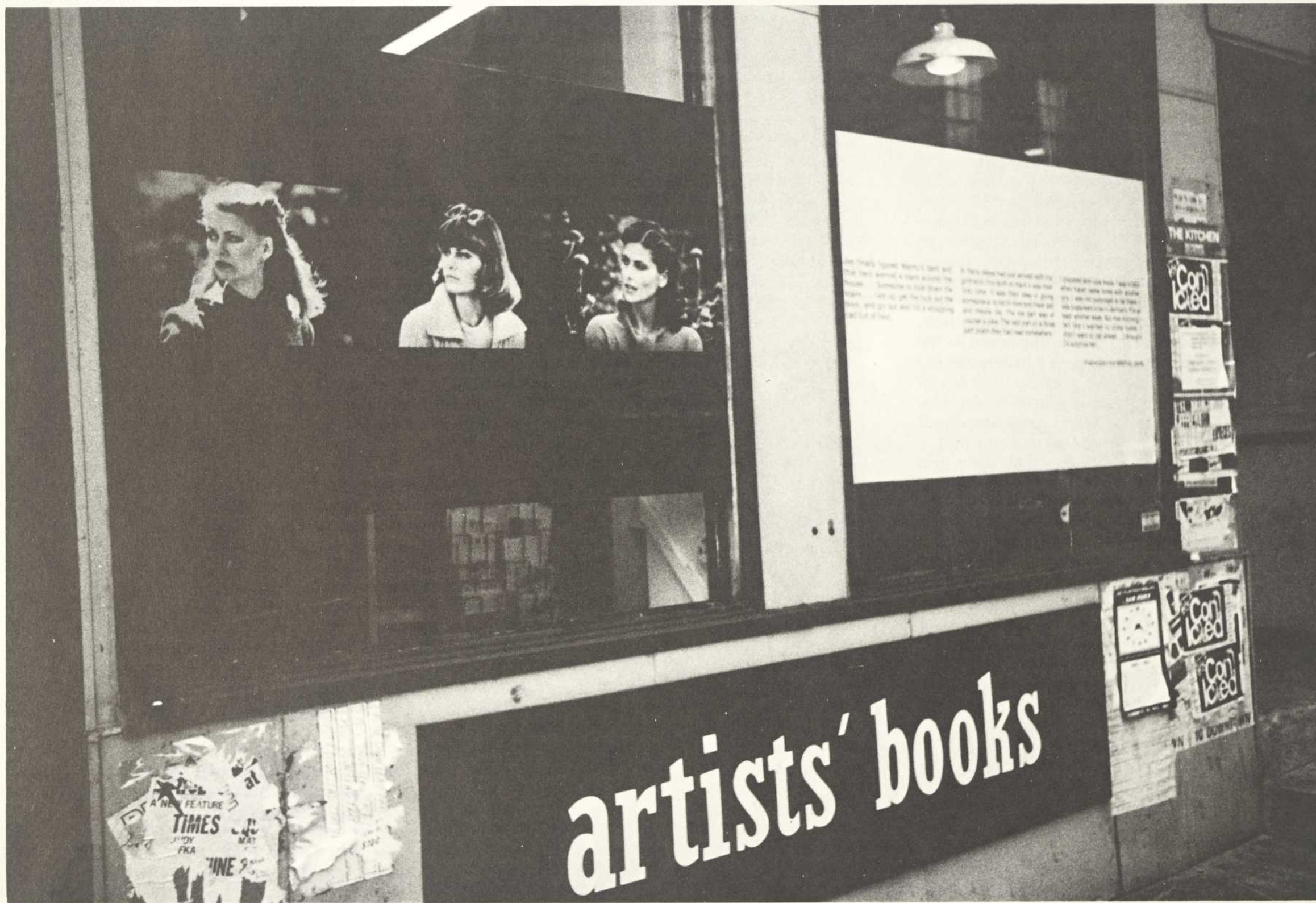
It was in this text that Szarkowski attempted to articulate the particulars of this "photographic vision" or photographic style, to define those things which are particular to photography and to no other medium. In other words, Szarkowski's ontology of photography understood it as a *modernist* medium, an art form that

could distinguish itself in its essential qualities from all other art forms. And it is according to such a view that photography is now being redefined and redistributed. Photography will hereafter be found in departments of photography or divisions of art and photography. Thus ghettoized, it will no longer primarily be useful to other discourses; it will no longer primarily serve as information, documentation, evidence, illustration, reportage. The formerly plural field of photography will henceforth be reduced to the single, all-encompassing aesthetic. Just as when paintings and sculptures were culled from the churches and palaces of Europe and confined to the museums in the late eighteenth and early nineteenth centuries, they acquired a new-found autonomy, wrested from their functions in other discourses, so now photography acquires its autonomy as it too enters the museum. But we must recognize that in order for this new aesthetic understanding of photography to occur, other ways of understanding it must be dismantled and destroyed. Books about Egypt will literally be torn apart in order that photographs by Francis Frith may be framed

and placed on the walls of museums. And once there, photographs can never look the same. Whereas we may originally have looked at Cartier-Bresson's photographs for the information they conveyed about the revolution in China or the Civil War in Spain, we will now look at them for the information they convey about the artist's photographic style.

This redistribution of photography's formerly multiple discourses, this formation of a new epistemological construct in order that we may now see photography, is only part of a much more complex redistribution of knowledge taking place throughout our culture. This redistribution has been given the name *post-modernism*, although most of the people who use the name have very little idea what, exactly, they are naming or why they even need this new name. *Postmodernism*, in spite of the currency of its use, has thus far acquired no agreed-upon meaning at all. For the most part, it is used in only a negative sense, to say that modernism is over. And where it is used in a positive sense, it is used as a catch-all, to characterize anything and everything that is happening in the present.

Richard Prince, Window Installation, Printed Matter, New York, 1980 courtesy Metro Pictures



So, for example, Douglas Davis, who uses the term very vulgarly, but relentlessly, says of it:

'Post-Modern' is a negative term, failing to name a 'positive' replacement, but this permits pluralism to flourish (in a word, it permits *freedom*, even in the marketplace)... 'Post-Modern' has a reactionary taint — because 'Modern' has come to be acquainted with 'now' — but the 'Tradition of the New' requires a strong counter-revolution, not one more forward move.¹¹

Indeed counterrevolution, pluralism, the fantasy of artistic freedom — all of these things are for many synonymous with postmodernism. And they are right to the extent that in conjunction with the end of modernism and the advent of postmodernism all kinds of regressive symptoms are appearing. But rather than characterizing these symptoms as postmodernist, I think we should see them as the forms of a retrenched, a petrified, frozen, reified modernism. They are, I think, the morbid symptoms of modernism's demise.

Photography's entrance into the museum on a vast scale, its reevaluation according to the epistemology of modernism, its new status as an autonomous art — this is what I mean by the symptoms of modernism's demise. For photography is not autonomous and it is not, in the modernist sense, an art. So long as modernism was a vital, operative paradigm of artistic practice, photography was necessarily understood as being too contingent, too dependent, too constrained by the world which was photographed to achieve the self-reflexive, entirely conventionalized form of modernist art. This is not to say that no photograph could ever be a modernist work of art; the photographs in MOMA's *Art of the Twenties* exhibition were ample proof that certain photographs could be as self-consciously about photographic language as any modernist painting was about painting's particular conventions. And that is why the museum's Department of Photography was established in the first place. Szarkowski is the inheritor of a department that ultimately reflected the modernist aesthetic of Alfred Stieglitz and his followers. But it has taken Szarkowski and his followers to retrospectively bestow upon all of photography what Stieglitz had thought belonged to only a very few photographs. For photography to be understood and reorganized in such a way is a complete perversion of modernism, and it can happen because modernism has indeed become dysfunctional. Postmodernism may be said to be founded upon this paradox: that it is photography's reevaluation as a modernist medium that signals the end of modernism. Postmodernism begins when photography comes to pervert modernism.

If this entry of photography into the museum and the library's art division is one means of photography's perversion of modernism, the negative one, then there is another means of such perversion that may be seen as positive, in that it establishes a wholly new and radicalized artistic practice that truly deserves to be called postmodernist. For at a certain moment photography enters the practice of art in such a way that it contaminates the purity of modernism's separate categories, the categories of painting and sculpture. These categories are subsequently divested of their fictive autonomy, their idealism, and thus their power. The first positive instances of this contamination occur in the early sixties, when Rauschenberg and Warhol began to silkscreen photographic images onto their canvases.¹² From that moment forward the guarded autonomy of modernist art is under constant threat from the incursions of the real world that photography has readmitted to the purview of art. After over a century of art's imprisonment in the discourse of modernism and the institution of the museum, hermetically sealed off from the rest of culture and society, the art of postmodernism begins to make inroads back into the world. It is photography, in part, that makes this possible, while still guaranteeing against the compromising atavism of traditional realist modes.

Another story about the library will perhaps illustrate my point. I was once hired to do research for an industrial film about the history of transportation, a film which was to be made largely by shooting footage of still photographs. It was my job to find the appropriate photographs. Browsing through the area of stacks at the New York Public Library where books on the general subject of transportation were housed, I came across the book by Ed Ruscha entitled *Twentysix Gasoline Stations*, the work Ruscha first published in 1963 consisting of photographs of just that — twenty-six gasoline stations. I remember thinking how funny it was that this book had been miscatalogued and placed alongside books about automobiles, highways, and so forth. I knew, as the librarians evidently did not, that it was a work of art and therefore belonged in the art section. But now, because of the considerations of postmodernism, I've changed my mind; I know that Ed Ruscha's books make no sense in relation to the categories of art according to which art books are catalogued in the library, and that is part of their achievement. *Twentysix Gasoline Stations* belongs right there where it is, next to all the other books about transportation.

The problem with that view of postmodernism which refuses to theorize it and thereby confuses it with pluralism is that it lumps together under the same rubric the symptoms of modernism's demise with what has positively replaced

modernism. Such a view has it that the paintings of Elizabeth Murray and Bruce Boice — clearly academic extensions of a petrified modernism — are as much manifestations of postmodernism as are Ed Ruscha's books — just as clearly replacements of that modernism. For they have escaped the categories through which modernism must be understood as they have escaped the museum, which arose simultaneously with that modernism and came to be its inevitable resting place. Such a view of postmodernism would be like saying of modernism at its founding moments that it was *both* Manet and Gérôme (and it is surely another symptom of modernism's demise that revisionist art historians are now saying just that), or, better yet, like saying that modernism is both Manet and Disdéri, that hack entrepreneur who made a fortune peddling photographic visiting cards, who is usually credited with the first extensive commercialization of photography, and whose utterly uninteresting photographs hang, as I write this, in the Metropolitan Museum of Art in an exhibition whose title is *After Daguerre: Masterworks from the Bibliothèque Nationale*. ■

NOTES

1. For a detailed discussion of this reaction in relation to the recent return to representational painting in Europe, see Benjamin H. D. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression, forthcoming in *October*, no. 16 (Spring 1981).
2. Lawrence Alloway, Bruce Boice, Elizabeth Murray, et al., "Picasso: A Symposium," *Art in America*, vol. 68, no. 10 (December 1980), 19.
3. *Ibid.*, p. 17.
4. John Richardson, "Your Show of Shows," *The New York Review of Books*, vol. XXVII, no. 12 (July 17, 1980), 16-24.
5. John Szarkowski, "Introduction to *The Photographer's Eye*," in *The Camera Viewed: Writings on Twentieth-Century Photography*, ed. Peninah R. Petruck, New York, E.P. Dutton, 1979, vol. 2, p. 203.
6. Ansel Adams, "A Personal Credo," *American Annual of Photography*, vol. 58 (1948), 16.
7. *Ibid.*, p. 13.
8. Szarkowski, *op. cit.*, pp. 211-212.
9. See Julia van Haften, "'Original Sun Pictures': A Check List of the New York Public Library's Holdings of Early Works Illustrated with Photographs, 1844-1900," *Bulletin of the New York Public Library*, vol. 80, no. 3 (Spring 1977), 355-415.
10. Szarkowski, *op. cit.*, p. 206.
11. Douglas Davis, "Post-Everything," *Art in America*, vol. 68, no. 2 (February 1980), 14.
12. For further discussion of this founding moment of postmodernism, see my "On the Museum's Ruins," *October*, no. 13 (Summer 1980), 41-57.

Douglas Crimp is a New York based critic and managing editor of *OCTOBER*.



Will you move two red objects and either a green one or a yellow one near the white object?

O.K.

Which object is closest to the third red object?

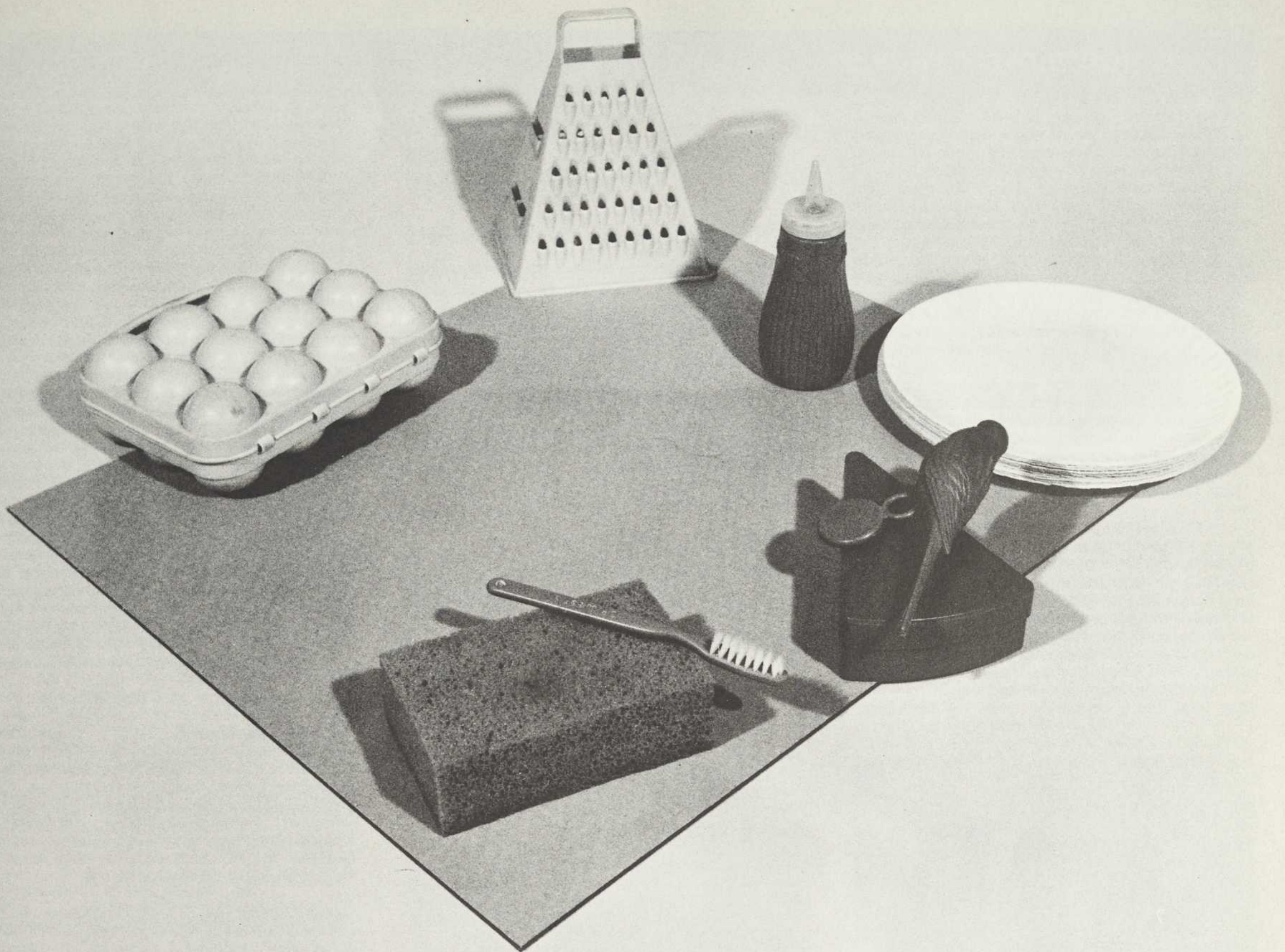
THE ONE UNDERNEATH IT.

Is there a large object behind it?

YES, A LARGE GREEN ONE.

Put the green object behind it to the side.

O.K.



Voulez-vous rapprocher deux objets rouges et soit un objet vert ou un objet jaune de l'objet blanc?

D'ACCORD.

Lequel des objets est le plus près du troisième objet rouge?

CELUI QUI EST EN DESSOUS.

Y a-t-il un gros objet derrière?

OUI, UN GROS OBJET VERT.

Placez l'objet vert derrière et à côté.

D'ACCORD.

ALEX NEUMAN: RECENT WORK

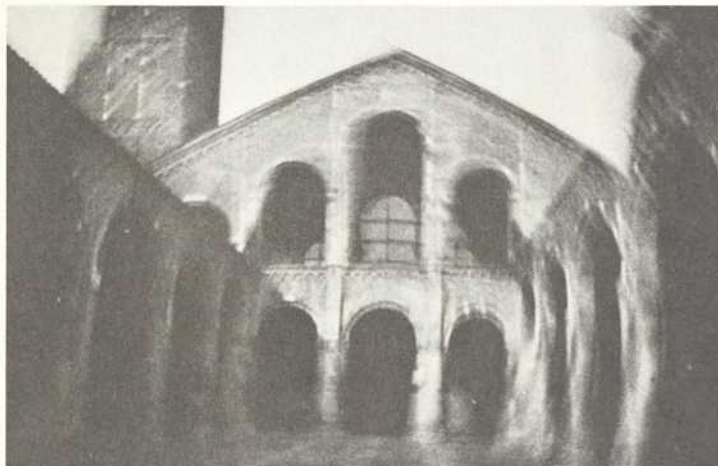
Art 45, Montréal

20 novembre — 24 décembre 1980

On court toujours grand risque à considérer la méthode ou le symbole poétique, la réalité sonore ou la forme plastique, comme des instruments de connaissance permettant une meilleure saisie du réel que les procédés logiques.

Eco¹

Il y en avait, si ma mémoire est bonne, treize. Treize photographies en noir et blanc qui reproduisaient des paysages de Toronto, de Nice, de Milan et des œuvres architecturales comme l'église de *San Ambrogio* de Milan, l'*Amphithéâtre* et le *Colisée* d'Arles, le *Château D'Iff* en France, la *Porte Longchamp* de Marseille, etc.. Mais ces photographies dépassaient de beaucoup la représentation du réel. L'œuvre est métaphorique, son discours réside dans la déstructuration et la restructuration de la syntaxe photographique.



Alex Neuman, *San Ambrogio, Milan*, 1980, photographie noir et blanc, 63.5 x 83.8 cm, courtoisie Galerie ART 45.

En bougeant les objets dans une séquence chorégraphique, Newman brouille l'image. Il la défocalise circulairement dans un angle tantôt de quatre-vingt-dix degrés, tantôt de cent quatre-vingt degrés, tantôt de trois cent soixante degrés. Cette défocalisation en "balayage rotatif" défait la structure de l'image et change la fonction de la photographie. Celle-ci n'est plus de reproduire des lieux, des architectures mais de créer une nouvelle réalité. Par exemple, le *Colisée* d'Arles n'est plus réellement le *Colisée*, il devient masse de lumière, courbe, ombre, désordre. Le sens sous-jacent de chacun des éléments de la photographie devient polyvalent. Il ne repose sur aucun principe fondamental et n'est défini par aucun dictionnaire. Ouverture, temps d'exposition, lumière, reproduction fidèle du réel, focus ne doivent plus être compris dans leur signification littérale.

Ainsi, en déstructurant et en restructurant circulairement l'image, Neuman l'assujettit à une nouvelle syntaxe, à de nouvelles lois, à de nouvelles normes. La structure de la photographie est dès lors douée d'un nouveau pouvoir de suggestion. L'église *San Ambrogio* de Milan a perdu ses lignes rigides et bien délimitées pour devenir presque fantomatique. Elle s'ouvre à des millions de fantaisies. Le regard ne s'arrête plus au

seul référent culturel, il fabule, il imagine, il crée sa propre œuvre d'art.

Par ses prouesses techniques, Neuman semble avoir trouvé un moyen de "combattre" le statisme inhérent à la photographie. En sortant l'objet de sa fixité, il fait naître un espace ou donne à cet espace une dimension neuve. L'objet trouve une vie nouvelle, il est resignifié, il est recréé. L'image devient mobile et se rapproche de l'impression filmique. L'œuvre devient métaphore et la métaphore comme le dit Eco est instrument de connaissance.

BARBARA ASTMAN: PEUT-ÊTRE UN "BODY ART" PHOTOGRAPHIQUE

Galerie Optica

2 décembre — 20 décembre 1980

La pièce de théâtre est une action dans un décor, le film et le roman sont des pseudo-mondes homogènes² mais dites-moi Metz, que sont les photographies de Barbara Astman?

Première partie: Visual Narrative

Ces photographies sont en couleur. Elles représentent une amie, une parente et souvent Barbara Astman. Elles racontent une histoire, une histoire inventée à partir des impressions, des émotions d'Astman dans sa relation avec l'image.

Dans cette partie de l'exposition, les photographies sont regroupées par série de six images. Elles sont disposées à la façon d'une bande dessinée (deux séries horizontales de trois photographies chacune). Le personnage est généralement placé au centre de l'image et se détache sur un fond tantôt pâle et uni, tantôt imprimé et sombre. L'ensemble forme un cadre d'une hauteur de quatre pieds par une largeur de cinq pieds.

Tout comme dans la bande dessinée, le personnage sélectionné par Astman est placé dans un lieu abstrait. Il n'existe et n'est raconté que pour vivre intensément. Le texte dactylographié au bas de l'image tient lieu de légende et remplace le "ballon". Il traduit les impressions de l'artiste face à l'allure du personnage. Tout comme la couleur et le fond, il est en quelque sorte fiction. L'espace procède de la culture de l'artiste et de son expérience émotive et affective. Chaque image est à la fois irréaliste et personnelle.

Deuxième partie: I was Thinking about You

Dans cette deuxième série, tout comme dans *Visual Narrative*, les photographies sont en couleur et ont été produites à l'aide de la caméra Polaroid SX-70. D'une dimension de quatre pieds de large par cinq pieds de haut, elles sont presque à l'échelle humaine. La couleur, le fond, le vêtement ont une grande importance. Ils sont sélectionnés et créés à partir de considérations esthétiques et émotives. Ils sont le discours pictural de l'artiste. L'analogie avec *Visual Narrative* semble ne pas aller plus loin; avec *I was Think-*

ing about You Astman innove. Les photographies ne regroupent plus une série d'images mais représentent Astman grandeur nature. Elles deviennent des autoportraits, des autoportraits à tête tronquée. En coupant une partie de la tête, Astman dépersonnalise son image. C'est dans le choix du vêtement, de la couleur, dans le texte et dans la représentation d'objets personnels retrouvés dans son atelier tels un crayon rouge, un gobelet à café, une cuillère d'argent, etc. que Astman se (re)personnalise.

Les textes changent aussi de forme, ils racontent le plus souvent un souvenir. Comme Astman le dit elle-même, la mémoire joue un rôle important dans *I was Thinking about You*: "The newest SX-70 murals speak of memory and how the memory becomes the truth of the situation regardless of what really occurred at the time"³ Les textes ne sont plus en vignette, ils apparaissent directement sur la photographie. Dactylographiés pendant les deux minutes de développement, ils se superposent à l'image et s'y amalgament d'une certaine façon. Ces textes s'adressent à des amis et des personnes qui ont influencé l'artiste ou qui ont marqué sa vie d'une façon ou d'une autre. Ils sont écrits non plus à la troisième personne (*she told him..., she said..., she marked...*), mais à la première personne (*I was thinking..., I didn't..., I pretended...*). Il ne s'agit plus d'une artiste qui joue le rôle du narrateur qui parle de ses personnages et cela même lorsqu'elle parle d'elle. Astman ne raconte plus une histoire fictive mais vraisemblable c'est-à-dire qui colle à l'image et qui pourrait être vécue par le personnage. Astman-personnage maintenant se raconte. L'artiste narrateur se "dit". Mais dans les deux cas l'image raconte le mot, le mot raconte l'image.

En quittant la formule de la bande dessinée, qui établit une relation entre le mot et l'image, pour adopter ce qu'on peut peut-être nommer un "body art photographique", Astman pousse plus loin cette relation. En superposant, en fusionnant le mot et l'image dans une même vision. En associant personnage, narrateur, artiste Astman élimine toutes les distances. Image et texte sont d'égale importance. Le regard n'a plus à choisir, il est simultanément confronté aux deux éléments qu'il doit décoder en même temps. Il entre dans un monde "osmotique" où visuel et littéraire s'interpénètrent. Ne croyez-vous pas Metz?

DAVID BOLDUC: LA FORME ET L'INTELLIGIBLE

Galerie Jolliet, Québec

8 octobre — 1er novembre 1980

Le problème, une fois de plus, n'est pas de choisir, mais de dominer les deux "théories" — qui d'ailleurs ont été formulées autour des mêmes dates, et qui s'avèrent complémentaires.

Chastel⁴

Des mots et des noms tels minimalisme, *shaped canvas*, Olitski, fétichisme, pyrotechnie, Bannard, primitif, *colour field* "pop" dans ma tête lorsque mes yeux et ma culture regardent les œuvres de Bolduc.

L'exposition des œuvres de David Bolduc regroupait

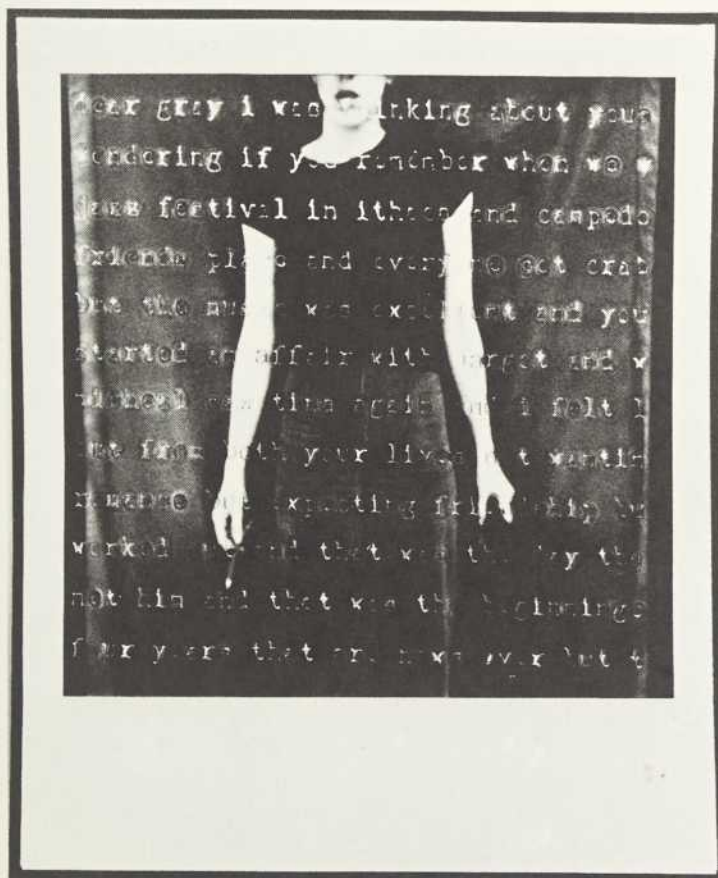
des tableaux de sa période de *shaped canvas* où la toile et le carton, à contours irréguliers, sont directement collés au mur et des tableaux de sa période à tendance *colour field* où le champ pictural retrouve son cadre traditionnel. Cette dernière série se divise en deux catégories, l'une où l'organisation interne du tableau rappelle la structure du paysage, l'autre plus *all-over* où le signe et la ligne sont disposés en bordure ou au centre de l'œuvre. Le vocabulaire pictural utilisé par Bolduc dans cette exposition confronte, dans un même espace, le référent plastique et culturel de l'art moderne et celui de l'art primitif. Il trahit des influences formalistes et minimalistes (*flatness, dripping, shaped canvas*) en même temps qu'il s'inspire du fétichisme africain (hyéroglyphe). Des œuvres telles *Maintenance, 10 to 1, Race Course* en témoignent. Fond plat en "*dripping*" (vert, rouge, etc), bandes verticales en bordure du tableau, formes en éventail et organiques de couleurs vives (hyéroglyphes) s'associent pour former, ce que Arnanson nomme, une "imagerie abstraite". Imagerie qui communique quelque chose d'universel qui possède un pouvoir autre que purement esthétique où s'opposent aux valeurs plastiques, les valeurs morales et spirituelles de l'art.

Comme le dit Terrence Roberts, "Les tableaux récents de David Bolduc semblent être à la limite du primitif et du moderne" J'ajoute à la limite d'une "belle folie". Celle qui amalgame, qui superpose deux "vocabulaires" pour créer un espace où figure et fond sont à la fois tellement différents et tellement complémentaires. Un lieu où la forme est intelligible et l'intelligible est forme.

ROSANNE SAINT-JACQUES

NOTES

1. Eco, U., *L'Oeuvre Ouverte*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 28
2. Metz, C., "Problèmes Actuels", cité par Helbo, A., "Pour un proprium de la représentation théâtrale", *Sémiologie de la Représentation*, Éditions Complexe, 1975, p. 64
3. Astman, B., *Photo Communiqué*, Fall 1980, volume 2, number 3
4. Chastel, A., "Présentation", de *La Forme et l'Intelligible*, de R. Klein, Éditions Gallimard, 1970, pp. 17-18
5. Roberts, T., "La magie suggestive dans la peinture de David Bolduc", Bulletin no 3, Galerie Joliette, octobre 1980



BEN DICK HIGGINS ROBERT FILLIOU

Musée d'art contemporain, Montréal

6 novembre — 14 décembre 1980

"LES MARGINAUX SONT À LA PAGE"

Trois artistes exposaient ensemble en novembre 1980 au Musée d'art contemporain. On pourrait commencer autrement ce compte rendu en empruntant le titre du communiqué de presse "Le courant fluxus se manifeste". Nous avons préféré *voler* ailleurs un premier intertitre, et pourquoi se contenter d'un si menu larcin lorsque toute une phrase peut être citée qui éclaire un aspect de cette exposition:

L'institution a très bien compris (...) qui ne demande finalement rien d'autre à la marginalité que de se tenir à sa place (celle-ci dut-elle occuper les trois quarts de la page) à condition surtout de ne pas intervenir dans le corps du texte."¹

Le lecteur croira que nous visons par ce détournement de citation le musée, plus singulièrement le Musée d'art contemporain de Montréal. On dira (on l'a dit?) qu'il commence à se faire tard pour reconnaître un "courant" important du début des années soixante, que l'idéologie de rattrapage — dois-je rappeler que le copyright appartient à Marcel Rioux? — se perpétue, que le musée continue à être le havre des causes perdues. Le bouc émissaire a le dos large *i.e.* qu'il joue son rôle à merveille: un dos si large qu'il empêche de voir la poutre dans l'oeil de tous les autres agents du milieu de l'art. Qu'en est-il des galeristes, des historiens de l'art contemporain, des critiques d'art? Où étaient-ils en 1960, en 1970, et où sont-ils aujourd'hui? Mon propos, en ce novembre 80, n'est pas de répondre académiquement à cette question, de documenter une histoire de l'absence. Mais je m'en voudrais de ne pas signaler notre actuelle critique-fantôme (en particulier celle de *La Presse* et du journal *Le Devoir*) qui se refuse à *vivre* l'art qui se fait aujourd'hui (automne 80) et qui préfère laisser à des informateurs (dont je respecte le travail pour ce qu'il est) le soin de se débattre avec, entre autres, la performance. Lorsqu'un musée d'art contemporain (ou un centre d'art contemporain) décidera de faire place en 1995 à l'art des années 75-85, on dira qu'il date, qu'il ne suit pas le mouvement. Mais personne, sauf les initiés, n'aura vu passer cet art de maintenant. Je m'en voudrais aussi de ne pas souligner à l'intention des initiés récents quelques présences que l'on a trop tendance à oublier: celles, par exemple, de certains groupes comme le Zirmate ou l'Horloge, de Serge Lemoyne et de Normand Thériault comme critique à *La Presse*. Je vous parle des années 60-70 et je vous renvoie à *Québec Underground*, publié en trois tomes en 1973. Je vous parle d'avant-hier (03-23-03) ou d'aujourd'hui (*Performance. Multidisciplinarité*).

Parfois, comme disait Prévert, la baleine est sortie, attendez-la, je vous en prie.

...ET FLUXUS? UNE "ACADÉMIE INVISIBLE"?

Le courant Fluxus se manifeste donc à Montréal en 1980. Est-ce un groupe, un mouvement, un courant, une école? Un égrégore selon Mabilille-Gauvreau? Comment déterminer cette "population"? Ce débat pourrait se tenir en un autre lieu, ou à un autre moment. Il nous suffit maintenant de proposer une notion empruntée à la sociologie des sciences et d'indiquer à titre d'hypothèse que Fluxus est un "collège (ou une "académie" — c'est selon les traductions — mais la seconde me semble plus appropriée) invisible", *i.e.* un groupe informel de personnes (scientifiques ou artistes) qui travaille aux frontières nouvelles de leur discipline. D.J. de Solla Price évalue le nombre des par-

ticipants nécessaires au fonctionnement efficace de ces "collèges invisibles" à 100³.

Cette population restreinte et quelque peu flottante se situe en marge et n'y est pas rejetée. Elle revendique sa marginalité et tente de polariser l'attention sur ses contributions. Les schémas de l'histoire artistique conçus au cours des années par George Brecht et Ben sont exemplaires à cet égard, tout comme le sont les textes de Pierre Restany par rapport aux Nouveaux Réalistes. Tout mène à l'Homo Fluxus. Un arbre généalogique a pris corps à force de répétitions: Les grands parents (sans trait d'union, ce qui a pour effet d'atténuer la distance chronologique et de les mettre (presque) au rang de pairs) acceptés et revendiqués sont Eric Satie, Marcel Duchamp et John Cage. Les parents, de 1951 à 1964 pour reprendre les dates "officielles" du catalogue *Fluxus International & Co*, sont trop nombreux pour être nommés ici. Disons comme les anthropologues qu'il s'agit d'une famille étendue... Le sort des enfants relève d'un autre problème qui est comme il se doit *l'affaire* des parents. Personne (ou presque) ne se réclamant de Fluxus aujourd'hui, nous assistons à des reconnaissances de paternité bien souvent abusives. Ainsi, lors du vernissage, Ben déclarait que toutes les performances actuelles sont issues de Fluxus. La cause nous semble entendue bien rapidement surtout en cet automne montréalais qui nous a permis d'assister à un grand nombre de performances, inédites ou réchauffées. Que certains éléments soient tirés de Fluxus, ne le nions pas. Mais d'autres grands parents veillent aussi au grain: futuristes, dadaïstes, le Bauhaus version Schlemmer, le cinéma expérimental, la danse, un autre théâtre plus près d'Artaud, et j'en passe, puisque c'est une autre histoire. Que Laurie Anderson, Colin Campbell ou Meredith Monk, pour ne citer que certains noms, doivent tout à Fluxus, me paraît difficile, sinon impossible à avaler. À tout prendre, je les préférerais orphelin ou à la recherche de leurs propres antécédents comme l'obsédante "*Femme du Gange*".

La soirée d'ouverture au Musée d'art contemporain a montré un autre aspect de l'académie invisible difficile à définir avec précision. Rabattons-nous alors sur une comparaison, boiteuse peut-être, mais qui correspond à notre *impression* du moment. Le groupe, par délégués interposés (Robert Filliou, Dick Higgins et Benjamin Vautier), se présente comme un "club des anciens" ou mieux encore comme un "old boys' club": les spectateurs sont tenus à distance des vieilles histoires cent fois répétées, sont témoins des clins d'oeil à l'histoire du groupe, des références aux bons mots et aux excentricités des absents⁴. "Te souviens-tu quand George a mis un vase de fleurs sur l'piano?" (rires complices). "Te souviens-tu de Dick (mimique Keaton, Buster, pas Diane) répandant des peanuts sur l'plancher pis quand l'frère untel passait, ça craquait?" (rires en écho). "Te souviens-tu de Ti-Ben qui faisait des dessins sur l'tableau, pis qu'y'était pas capable des effacer parce qu'y'était trop p'tit?" (le public doit se tordre).

Le spectateur-auditeur croit se souvenir, doit participer aux retrouvailles sans s'y retrouver. Pour nous ramener au temps présent, Ben nous fera son "ringo". Il nous importera un peu de punk allemand, la distance géographique devenant ainsi l'équivalent (mal fait ou pas fait dirait Higgins...) de la distance chronologique. Que les chaises volent, que l'agressivité monte, que les coups soient vrais... mais quatre minutes seulement. Puis "the show must go on": retour au tableau noir. Il n'y aura, après tout, que Fernande Saint-Martin pour refuser publiquement et avec raison ce pouvoir particulier qu'exerce la violence physique⁵. Les autres spectateurs se défendront par le silence, la sortie outrée ou discrète, ou la riposte bien vite interrompue par le maître des lieux. Et nous passerons un jour à l'histoire: "Te souviens-tu quand Ben se garrochait partout pis que Fernande a écrit dans grosse *Presse*." Ou ailleurs dans l'histoire: "Te souviens-tu quand Yves Montand v'nait à Montréal au Her Majesty roder ses shows pour New York, pis qui nous présentait toute en anglais, pis

après y'nous chantait *Le Temps des cerises* ou Boris Vian?"

UN COURANT CONTINU? SOYONS POSITIFS PAR INTERMÉDIAIRES

L'importance de Fluxus ne relève cependant pas entièrement des éléments biscornus dont nous venons de parler. Catherine Millet, un jour d'indulgence, lui attribua des "principes sur lesquels repose la majorité des expressions actuelles (...): l'appropriation, l'éphémère, le hasard, l'utilisation du corps, etc."⁶ Le ton de son article étant assez mordant et incisif, une autre lecture serait possible d'où l'ironie ne serait pas absente. Au lecteur de voir lui-même. Ben se plaît, lui, à répéter (on s'étonnera que ce chercheur de nouveau reprenne continuellement ses trouvailles... Est-ce une stratégie, est-ce une façon d'être l'historien breveté de Fluxus?) les quatre apports de Fluxus: "la participation du public à l'action, l'Event, le divertissement et l'art par correspondance (Mail Art)". Ce type de communication restreinte qu'est le Mail Art n'est pas sans rappeler la circulation contrôlée des tirés à part et des pré-textes de toutes sortes qui sont une des caractéristiques du fonctionnement des "collèges invisibles"⁸. Prudemment Jean-Marc Poisot écrivait: "Loin de moi la volonté de retrouver dans Fluxus l'origine précise des développements ultérieurs de chaque tendance spécifique mais il me semble que ce grand brassage d'idées et de propositions a rendu possible une certaine évolution. Aucun artiste ne peut aujourd'hui revendiquer à lui seul la légitimité Fluxus car les idées Fluxus étaient communes."⁹

REPENTIRS

"Avec le temps les chapitres à venir seront:
Fluxus dans la politique — Fluxus et La Presse
Fluxus à travers le monde
Fluxus dans la cuisine
Fluxus au lit
et chaque fois que Fluxus se déplacera il y aura un chapitre."¹⁰

Reprenez avec moi:

Fluxus dans la politique: Ben déclare qu'il "(était) Québécois avant les Québécois" (15 novembre 1980). Il nous parle donc aujourd'hui du FLQ de 1970 dans un musée d'État subventionné par le Ministère des Affaires culturelles d'un gouvernement péquiste. Le risque n'est pas un des apports Fluxus...

Fluxus et la Presse: la majuscule n'est pas de moi. Revenez à Go, ou lisez les notes.

Fluxus à travers le monde: Merci, Charles, nous sommes sur la carte, libre de connaître enfin Fluxus.

Fluxus dans la cuisine: les biscuits du jeu d'échec ne seront pas remplacés. Je bois Fluxus quand ça me plaît et où ça me plaît.

Fluxus au lit: Ben dort mais les "straight men" (on dit aussi les faire-valoir), Filliou et Higgins, ne sont pas très causants.

et chaque fois, etc: "My view is that Fluxus is a model in itself, but one can attempt to talk about it" (un Fluxus, in-Fluxus, ex-Fluxus, Joseph Beuys).

Je signe tout
LISE LAMARCHE

NOTES

1. Marcelin PLEYNET, "Les marginaux sont à la page", *Artitudes International*, no 24/26, juin-septembre 1975, p. 19.
2. René VIAU, "La nostalgie n'est plus ce qu'elle était", *Le Devoir*, 22 novembre 1980, page 32. (On remarquera que je ne suis pas la seule à piger ici et là des titres et des intertitres parfois même de seconde ou de troisième main...)
Voir aussi G.T., "Le Dada de chacun", *La Presse*, 6 décembre 1980, p. C-21.

3. Derek J. de Solla Price, *Science et Suprascience*, Paris, Fayard (coll. "Le Phénomène scientifique"), 1972. Voir en particulier le chapitre "Les Universités invisibles et le voyageur scientifique prospère" Robert Filliou, dans sa conférence du 15 novembre, parlait de 20, 30 ou 40 participants. Le micromilieu artistique aurait-il tendance à se sous-estimer ou à préférer la qualité à la quantité, ce qu'ailleurs on appelle l'élitisme ou le nombrilisme.
4. L'allusion à ce "in-group" est d'ailleurs renforcée par le carton d'invitation du Musée d'art contemporain qui invite au vernissage de l'exposition de Ben, Dick Higgins, Robert Filliou. La disposition typographique verticale dépend des premières lettres des prénoms. Nous sommes à tu et à toi... Je suis Ben, tu es Dick, il est Robert. Nous sommes Fluxus.
5. Fernande SAINT-MARTIN, "Lettre à l'éditeur", *La Presse*, 24 nov. 1980.
6. C. Millet, "Les falsificateurs de l'avant-garde", *Chroniques de l'Art vivant*, no 27, février 1972, p. 8.
7. Claire GRAVEL, "Ben Vautier et le mouvement Fluxus", *Le Devoir*, 1er novembre 1980, p. 26.
8. Cf. Solla Price, *op. cit.* et Abraham A. MOLES, *Sociodynamique de la culture*, Paris, Mouton, 1967, pages 201 sq.
9. "Jean-Marc Poisot, dans *Art Press*, no." Référence tirée du catalogue *Fluxus International & Co.* Liège, Musée St-Georges, 1980. Le lecteur curieux qui précisera cette référence est prié de faire connaître la réponse à la revue *Parachute*. Jean-Marc Poisot, sa famille et ses étudiants n'ont pas le droit de participer au concours.
10. Cf. *Fluxus International & Co.*

CHAMBRES À LOUER

Installation vidéo, Powerhouse, Montréal.

du 18 novembre au 6 décembre 1980.

"Comment circonscrire l'espace d'une chambre?"

Peut-on prolonger son territoire et s'en approprier la vue?

Peut-on choisir l'illusion pour ne pas se soustraire à l'invasion par le bruit?

Dans quel recoin accumule-t-on les histoires?

Qu'est-ce qui est compris dans le loyer?"

Ces interrogations que Barbara Steinman a affichées à l'entrée de son exposition fournissent au visiteur des réflexions sur des notions d'environnement et de perspective. Dans *Chambres à louer*, ces deux principales notions sont exploitées à travers le thème de la fenêtre. Où sont les limites de l'environnement extérieur? La relation dehors/dedans, environnement extérieur/environnement intérieur, engendre-t-elle l'atemporalité?

L'installation vidéo, construite en deux parties, deux "chambres" contiguës, impose un choix au visiteur. Quels sont les facteurs déterminant la préférence d'une chambre à une autre? Afin de minimiser l'influence dégagée par le mobilier, (environnement intérieur), Steinman a reconstruit ces deux chambres à première vue identiques. Quand on pénètre dans la partie de la galerie réservée à l'installation vidéo, première constatation, les deux pièces adjacentes l'une à l'autre sont entièrement blanches. L'artiste a construit d'un côté, la réplique du mur extérieur d'une maison. Élevé effectivement sur un mur extérieur de la galerie avec deux fenêtres soigneusement réédifiées avec leurs boiseries et vitres, garnies de stores vénitiens un peu jaunies. Un moniteur est placé derrière chaque fenêtre. En dessous des fenêtres, un calorifère correspond à la même époque que les boiseries. Une petite cloison qui émerge du faux mur extérieur, est partie intégrante de la structure de la galerie et sert de division psychologique en déclenchant la mise en relation des deux pièces. Au centre de chaque pièce, face à la fenêtre, un fauteuil recouvert d'un drap blanc convie le visiteur à s'y asseoir. Derrière les fauteuils, un rideau blanc couvre la surface d'un autre mur.

Le visiteur installé confortablement dans le premier

Barbara Steinman, *Chambres à louer*, 1980, installation vidéo, photo: David Rahn.



fauteuil, face à la fenêtre, voit défiler sur le moniteur des images d'un réalisme flagrant: on y voit à travers le store vénitien entrouvert, un plan fixe d'une façade de maison. Les activités de la rue se déroulent, les gens, les voitures, les autobus circulent, une personne monte les escaliers, on entend les sons ambiants. Il se dégage une impression de mise en scène où le rôle voyeuriste du spectateur est mis en évidence. Parallèlement, ce spectateur est plongé dans un état de méditation ou d'hypnose où le temps n'existe plus. Steinman a utilisé l'espace temps propre à la vidéo, le temps réel, un espace réel. Dans ce vidéogramme couleur d'une heure sous forme de boucle, le visiteur devenu spectateur ne regarde pas les images mais tente de suivre l'histoire.

La deuxième pièce offre des images aussi réalistes. Le store vénitien remonté jusqu'au centre de la fenêtre permet de visionner de courts plans-séquences tournés pour la plupart à l'extérieur montrant des paysages, un mur de briques, un bateau... l'espace-temps cette fois est propre à la télévision. Un espace ailleurs, un temps mosaïque. L'environnement dans cette deuxième partie suppose une distinction entre le dehors et le dedans en attribuant une dimension non réelle à l'environnement extérieur par une succession d'images montées à des temps différents.

Dans la première partie, Steinman a su rendre par la vidéo cet effet de réalisme que la télévision tente de transmettre. Par contre dans la deuxième partie, tout comme la télévision, la fenêtre lie le visiteur à de nombreuses associations faisant référence à des expériences et à des schèmes culturels pré-établis. Tout comme le poste de télévision, la fenêtre réorganise l'espace et le temps. Steinman a créé un environnement dans lequel la distinction vidéo/télévision est claire. La télévision ne réussit pas à projeter cette dimension de "fenêtre ouverte sur le monde" et avec la disparition graduelle du direct, elle s'en éloigne.

ANDRÉE DUCHAINE

BENNO FRIEDMAN

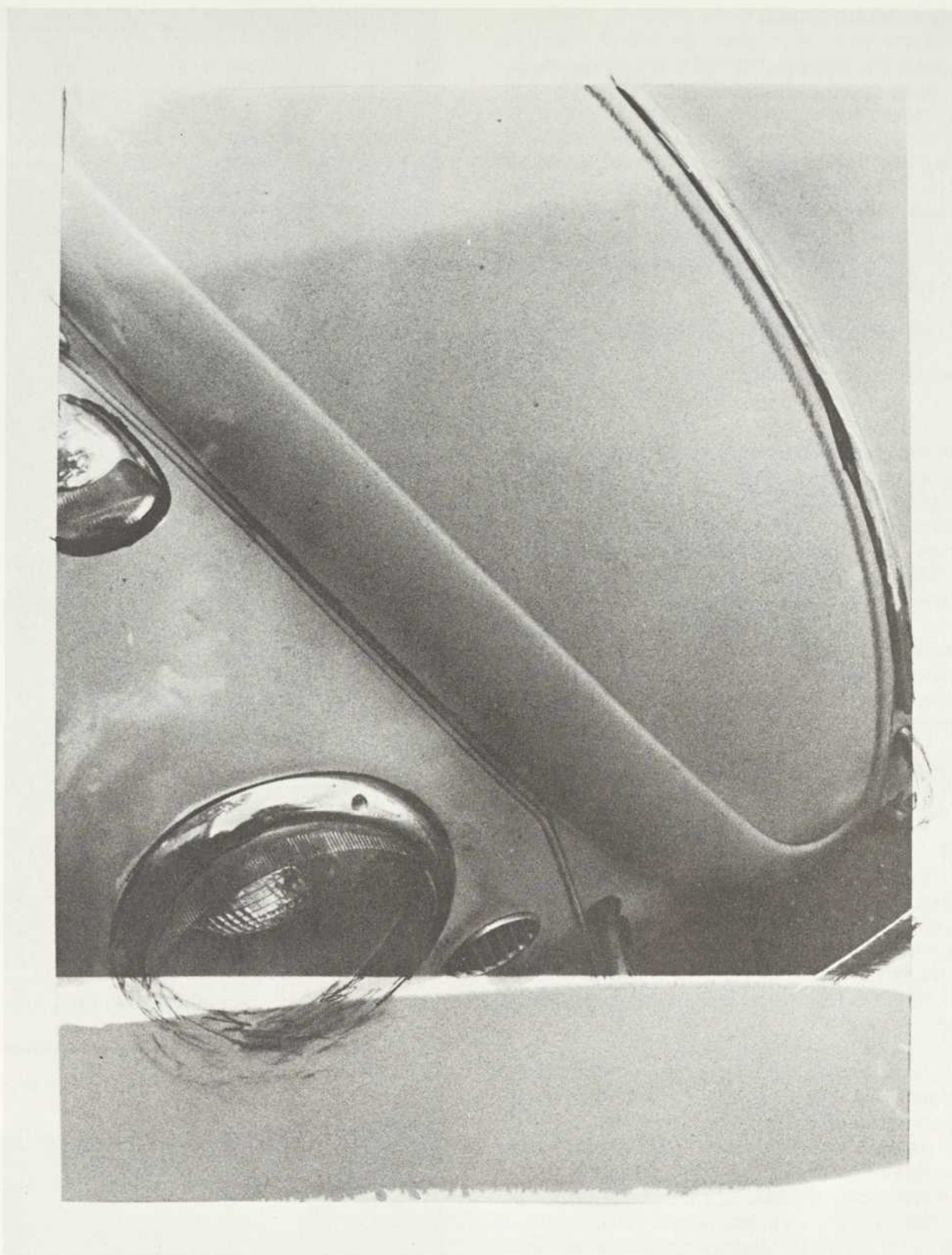
Galerie Yajima, Montréal

10-31 janvier

Démolir le cadre. *What you see* (le cadre refait sans façon à la main) *is not what you want to see. What you want to see?* Mais une photographie (la photo ayant conquis ses lettres de noblesse) bien entourée d'un passe-partout si possible de qualité "musée", ce passe-partout bien sanglé dans un de ces encadrements de métal qui sont infects mais qui constituent la marque de commerce de la galerie du bon ton, celle que toi, ô lecteur de *Parachute*, tu te dois de fréquenter. Le tout bien exposé sur un de ces beaux murs blancs d'une galerie "in", de préférence logée dans un loft comme à Soho ou en Allemagne...

Benno Friedman s'acharne à démolir le cadre. Il le refait, en brise la belle régularité, d'une main particulièrement négligente dont le "coup d'oeil" sadique s'amuse peut-être de la déconvenue de cette dame d'Outremont/Westmount en black diamond qui vient de quitter, toute tremblante de se le faire voler, son petit Tanobé si chèrement acquis pour voir ces horribles photos sur les conseils d'une "amie".

Si Friedman refait le cadre bien bourgeois au tire-ligne, il le veut trop grand ou trop petit, ce n'est jamais le "bon" cadre. Ou le cadre de cette pyramide mexicaine semble avoir été dévoré par les flammes [ce qui donne, mais c'est sans doute un hasard; une allure de "ruine" à la photo qui connote le côté "ruine" de ces vestiges de civilisations antiques dont le cadre est habituellement savamment retouché pour vente aux touristes (procédé inversé du cadre démoli de Friedman)].



Benno Friedman, *Los Angeles*, 1976, photographie colorée à la main, 40,6 x 50,8 cm, courtoisie Yajima/Galerie.

Brisure, fissure, viol du cadre. Le moi du cadre aura besoin de fréquentes séances d'allongement délibéré sur quelque divan alors qu'il lui suffirait, en assouplissant le cadre rigide du Temps, de passer à côté, chez Gherbrandt, pour contempler le travail "propre" sur le cadre de Boogaerts. Travail, cette fois, de magnification, de multiplication de l'illusion photographique aux antipodes d'une déconstruction chère à la post-modernité. Le moi du cadre en profitera pour noter la coïncidence des pyramides mexicaines déréalisées, sujet d'une série de Friedman, et des pyramides-gratte-ciel-bidon chez Boogaerts.

Mais une fois franchie cette barrière (?) obsédante du cadre, le regardeur des oeuvres de Friedman notera le traitement pictural que Friedman impose à ses photographies. Travail qui peut être relativement restreint quantitativement: simples retouches du contour de ces restes de colonnes de pyramides mexicaines, qui donne à la photo l'allure d'une esquisse d'archéologue ou d'un croquis d'esthète en goguette. Ou travail pictural qui peut être si important qu'il noie littéralement la photo qui lui a servi de prétexte. À un point tel que le malheureux chroniqueur ne peut identifier pour un lecteur/regardeur éventuel cette photographie, exposée chez Yajima, de la série "Paysages" dont il parle, autrement qu'en spécifiant que c'est la seule dont aucun élément photographique ne peut être indiqué avec précision.

Ce sont curieusement (?) ces travaux de Friedman où les éléments photographiques sont réduits au

minimum qui semblent les plus intéressants (et il faut insister ici sur ce banal "intéressants" puisqu'il constitue l'indice du caractère postmoderne d'un discours critique dont la caractéristique est, comme on sait, de s'interroger sur les propres règles de son discours). En plus de la photographie non identifiable mentionnée plus haut, il faut citer "L'Escalier": des masses géométriques qui se suffisent à elles-mêmes; "O Toppings": travail révélateur sur l'écriture; il s'agit sans doute de NO STOPPING que le travail de Friedman transforme en O TOPPINGS, simple transformation pour le jeu de la transformation ou transformation vers une polysémie qu'on laisse au regardeur le soin d'inventorier comme les critiques se sont amusés, sans être amusants, à décrypter les jeux linguistiques de Duchamp. Enfin, dans une veine contiguë, les deux "hoods" de voitures (comme si on pouvait être le "hood" d'autre chose). Sortes d'abstractions lyriques (tiens! l'abstraction lyrique n'a donc pas besoin de ces grandes dimensions auxquelles les peintres américains de cette "volée" nous ont habitués) mais aux confins du "vide". Travaux picturaux d'une sensibilité tout orientale que gomme automatiquement un verre protecteur (en leur conférant un glacis brillant qui en trahit la matité) ou que gommerait même le plus léger plexi pourtant nécessaire pour éviter ces doigts inquisiteurs des regardeurs impénitents.

Si on établit une relation (mais faut-il le faire?) entre la sensibilité/le jour de ce travail pictural et la castration du cadre, on comprend que cette dernière rejoint le "jouir" premier qui n'est possible, semble suggérer

Friedman, que dans la fiction.

Tout est fiction (ou presque...). Et il n'y a de jouissance que de la fiction. Heureuse fiction. Mais pourquoi donc le "jouis" est-il si bien cadré?

JEAN LEDUC

LE PARADIS

La Galerie de l'image, Ottawa

13 novembre — 11 janvier 1981

L'exposition nous propose un essai sur la survivance du mythe du paradis à l'époque contemporaine. Martha Langford, de l'Office national du film, Service de la photographie, a porté son choix sur cinq photographes dont le travail récent démontre des préoccupations convergentes (plus particulièrement pour trois d'entre eux). Originaire de la langue persane, le mot paradis *paridæza* signifie l'enclos du seigneur, un jardin clos, qui se veut une récréation terrestre du modèle céleste, le paradis. Il est à remarquer que les jardins de délices sans murs ainsi que les paradis sans exclusivité n'existent dans aucun mythe.

SURVIVANCE DU PARADIS GLENN LEWIS
ET TAKI BLUESINGER

À partir de cette équivalence paradis/jardin, Glenn Lewis et Taki Bluesinger, sur les traces des photographes topographes de la fin du XIXe siècle, partent à la recherche du paradis terrestre, tel qu'imaginé par les civilisations indo-européennes. L'itinéraire de voyage de l'Angleterre à Sri Lanka en passant par l'Italie et l'Inde suit à peu près une trajectoire oblique.

Des épreuves Cibachrome de grande dimension tirées à partir de diapositives prises par Taki Bluesinger constituent en quelque sorte leur journal de voyage de par leurs qualités descriptives. Les qualités lustrées données par le procédé d'impression Cibachrome, s'ajustent bien au rendu de la luxuriance des jardins. Les textes de Glenn Lewis surimposent une narration d'ordre poético-mythique aux photographies de nature purement documentaire. Contrairement à l'usage où l'image illustre le texte, ici, le texte explicite l'image et lui confère sa signification.

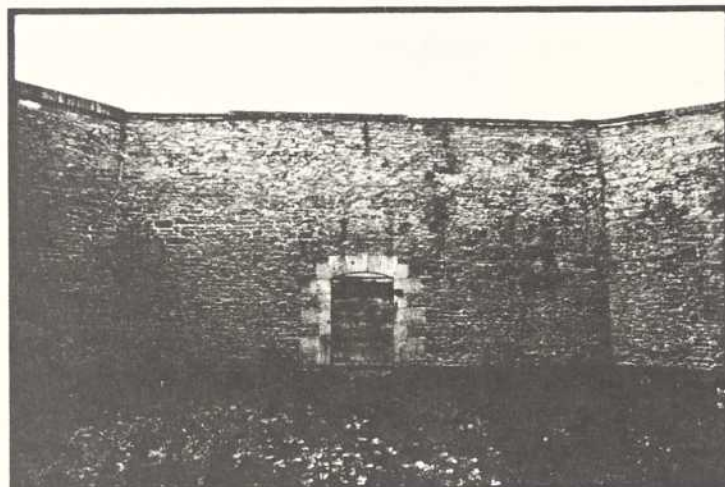
Le mythe du paradis exprime pour Glenn Lewis une nostalgie pour un équilibre perdu entre l'homme et la nature, perturbé par l'invention de l'agriculture, responsable de l'esclavage de l'homme à la terre. Par la création de jardins, celui-ci tente de rétablir l'équilibre naturel entre lui-même et son environnement. Partir à la quête des jardins/paradis aide l'homme à comprendre ses origines et peut-être sa destination, et devient facilement une métaphore du voyage de la naissance à la mort.

Les structures de jardins s'avèrent équivalentes de l'Italie à l'Iran, de l'Angleterre au Cachemire. Les jardins se distinguent de leur environnement par leurs configurations caractéristiques. Les portes et portails deviennent des analogies du seuil du paradis. Les sculptures sont des traces de la présence de l'homme dans le paradis terrestre originel. Les routes et sentiers qui traversent le jardin/paradis sont des dédales et labyrinthes qui rendent plus ardue la quête du centre. Le parcours à travers les jardins passe à travers clairières, voies d'eau et fontaines, forêts d'arbres sacrés, montagnes/temples pour aboutir à la grotte ou caverne, lieu du séjour des morts. La traversée du jardin se compare à un cheminement spirituel.

De similaires expéditions photographiques avaient été entreprises à travers l'Europe et l'Orient par les victoriens attirés par l'exotisme et l'aventure. Celle-ci remplit plutôt une fonction symbolique de recherche



Taki Bluesinger, Villa Aldobrandini, Frascati, Italie, 1977, cibachrome, 39.5 x 49.5 cm, courtoisie Office national du film.



Francis Sanagan, La Cour d'exécution, Owen Sound, Ontario, Courtoisie Office National du film.

des origines à travers une pluri-mythologie. La sélection de Martha Langford s'est restreint à comparer les jardins d'Italie à ceux de l'Inde ce qui nous propose un rapprochement inusité.

GLENN LEWIS

Outre sa participation avec Taki Bluesinger à l'entreprise *Survivance du paradis*, Glenn Lewis expose des "mezzo-sérigraphies" rehaussées de xérogaphies en couleurs où il analyse le rapport entre le grand art des jardins ornementaux d'Europe et d'Orient et l'art vernaculaire dans sa version nord-américaine. L'effet est similaire à la juxtaposition d'une tapisserie des Gobelins à du macramé. Lewis vise la démonstration d'une persistance de mythe du jardin/paradis à travers des époques, des lieux géographiques et sociaux différents. La distance géographique et sociale entre un jardin d'un "patenteux" de la Colombie-Britannique et les jardins

d'Anurâdhapura à Sri Lanka est grande mais Lewis affirme que ce ne sont là que les manifestations superficielles d'une recherche identique.

IL PARADISO TERRESTRE
JENNIFER DICKSON

Il Paradiso Terrestre est une oeuvre allégorique à séquences narratives utilisant des techniques photographiques diverses (diapositives, xérogaphies en couleurs, photosérigraphies retouchées à la main). Les âmes de deux jeunes femmes circulent à travers jardins et cimetières, pavillons et temples inhabités jusqu'à leur lieu de repos final au temple de l'amour. La mort est la conséquence de la perte du paradis terrestre. Paradoxalement, le paradis se retrouve après la mort. C'est là la découverte des deux jeunes femmes au temple de la consécration de leur amour, après avoir laissé derrière elles un jeune homme, devenu objet de contemplation dans son sommeil, et un autre demeuré prisonnier de son image et de son amour narcissique. Martha Langford suggère que le travail de Jennifer Dickson cache ses colères contemporaines sous un idiome romantique. Dans cette veine, des rapports entre l'oeuvre récente de Jennifer Dickson et la poésie romantique anglaise seraient à étudier.

Le triomphe de l'art sur la nature tel que manifesté par l'existence du jardin a connu son apothéose au moment où les jardins devaient se conformer au modèle peint par exemple par Claude Lorrain ou Hubert Robert. Jennifer Dickson s'est montrée fascinée par cette volonté d'assujettir la nature aux structures de l'esprit et est partie à leur recherche.

Elle a parcouru l'Angleterre en mai 1979 photographiant des jardins aux pavillons et temples désertés. Les jardins royaux et princiers qui servaient également au bon plaisir des aristocrates ont été récupérés pour les loisirs des classes bourgeoises et prolétaires au cours du XIXe siècle et aujourd'hui par les "multinationales" de l'industrie touristique (Taki

Bluesinger n'a pu dissimuler sous les splendeurs des jardins orientaux les fils électriques et les panneaux-réclames). Atget, cité consciemment ou non par Jennifer Dickson, photographiait tout ce qui était menacé de disparition; il est retourné inlassablement au cours de plusieurs années et en toute saison photographier les jardins de Paris et ses environs. La mélancolie qui se dégage de certaines photographies de parcs et de jardins d'Atget vient de la désertion et de l'absence de l'homme. Son seul relais possible demeure la statue, image de l'homme, dont le rapport ambigu avec la nature avait déjà été souligné par Watteau. Jennifer Dickson repose le problème en le réinvestissant de sens par l'astuce de la circulation des âmes dans les jardins déserts.

Un diaporama qui se voulait un complément à l'exposition s'est avéré la pièce de résistance, comme une charnière autour de laquelle s'est articulée la compréhension de l'allégorie. La tradition des montages audio-visuels de l'Office national du film intéressants pour leurs innovations techniques mais un peu ennuyeux dans leur répétition vient de recevoir un vent créatif et un élan vital, dont on saura tirer profit, nous l'espérons.

FRANCIS SANAGAN

La série de photographies noir et blanc de Francis Sanagan sur les cours de prison de l'Ontario nous amène à porter la considération suivante: la différence entre le jardin clos et la cour entourée de murs de la prison en est une de degré. Le même concept est présenté dans sa position extrême. Les cours avec murs, les ciels barbelés, les portes ouvrant sur des cours fermées, les portes bardées de fer, représentent l'enfer terrestre. Si les jardins sont des créations qui témoignent de la survivance de nos croyances au paradis, les prisons font-elles revivre le mythe de l'enfer?

TIM PORTER

L'intégration des photographies de Tim Porter à l'exposition *Le Paradis* illustre la recherche d'un paradis promis mais qui s'avère en réalité perdu. Tim Porter est parti à la quête du paradis/jardin/Japon mais n'est revenu qu'avec des vestiges. Il nous rapporte des photographies d'assemblages et d'accumulations d'objets hétéroclites qui témoignent de la désacralisation de l'Orient par la barbarie occidentale.

Son apport à l'exposition par un grand nombre de pièces gêne un peu l'illustration de la thématique du paradis. Moins de photographies auraient suffi à la démonstration. De toute façon, Tim Porter a bien d'autres préoccupations que celles que l'exposition lui prête. Par contre, l'exposition aurait profité d'un ajout de photographies de Jennifer Dickson dont la problématique complexe n'est pas assez explicitée par les quelques pièces exhibées.

ROBERT BOURDEAU

International Center of
Photography, New York

13 novembre — 11 janvier 1981

Il s'agit d'une rétrospective de la dernière décennie de production de Robert Bourdeau dont l'oeuvre allie les qualités techniques artisanales d'une photographie du XIXe siècle à des préoccupations des plus modernistes.

L'oeuvre de Robert Bourdeau s'inscrit dans le sillage de la photographie paysagiste qui a connu ses grands moments à la fin du XIXe siècle grâce à la relative maniabilité des plaques au collodion humide. Le photographe paysagiste d'alors se devait d'être un aventurier qui devait braver des températures et des

hauteurs extrêmes afin de rapporter des images uniques et précises de panoramas majestueux. Les épreuves terminées démontraient fort souvent que les lentilles voyaient plus que l'oeil nu et d'une façon différente, le tout avec force détails. Lorsque Robert Bourdeau, dans un texte d'introduction à l'exposition affirme: "The space of the photograph must be well served. Each inch must have a life to it. Each thing must have a life of its own", il parle le langage de la tradition topographique.

Pour ajouter à son sens de la continuité avec l'histoire de la photographie, Robert Bourdeau travaille avec une caméra de grand format, utilise des plaques et imprime ses épreuves dans les mêmes dimensions. Il est conscient des conventions photographiques qui se sont élaborées depuis 140 ans et cherche à reprendre d'anciens procédés. Par exemple, dans *Gatineau Park* 1971, les eaux faussement floues d'une rivière du parc cherchent à imiter les nombreuses photographies du siècle dernier où on ne pouvait photographier convenablement une surface d'eau. L'obstacle maintenant surmonté, il transforme ce qui était considéré à l'époque comme une déféctuosité technique (l'obturateur n'était pas assez rapide pour saisir le mouvement de l'eau) à des fins purement esthétiques.

Robert Bourdeau a parcouru de nombreux pays en quête de paysages mais sa recherche s'avère tout à fait anti-exotique. Les paysages de rochers du parc de la Gatineau, des strates géologiques de l'Utah ou de la montagne sacrée de Sri Lanka se ressemblent fortement et sont dans un sens parfaitement anonymes. Au moyen de manipulations photographiques, il uniformise et égalise les éléments de la composition de sorte qu'il devient difficile par exemple de différencier le minéral du végétal. Un cliché de 1978 pris à Sri Lanka montre un temple désaffecté où une sculpture perdant son recouvrement révèle sa structure de briques identique à la composition du mur. Bourdeau joue sur l'ambiguïté de l'identité et de la nature des choses.

Il est également intéressé à maîtriser les ambiguïtés

spatiales. *Ontario* 1974 montre un paysage d'arbustes aux branches nues près d'un champ d'herbes hautes. De subtiles manipulations viennent confondre la limite entre le champ et la forêt, nous offrant au regard une texture identique de sorte que la notion d'espace et d'identité se perd totalement. Le phénomène le plus intéressant se produit avec un paysage de pierres *Skye Scotland* 1975 où les roches sont vues de si près qu'il s'effectue un rabattement de plan vers la surface du cliché. L'effet d'*all-over* est presque réussi et crée un espace photographique tout à fait inédit.

DENISE LECLERC

MICHAEL FERNANDES AND BRUCE CAMPBELL

"THE SOURCE — AN OPENING"
Eye Level Gallery, Halifax

January 7 & 8, 1981

Two years ago a friend gave Bruce Campbell a figurine which he had modelled after a series of paintings by Ingres entitled *The Source*. Campbell slowly built up layer upon layer of paint on the surface of the figure until any recognizable image was obliterated. Finally he split the encasing in half in order to remove the figure. After various conversations with Michael Fernandes about the work and Campbell's intentions for it, the two artists began the final series of collaborations which resulted in the present installation at the Eye Level Gallery.

Although none of the elements of the material base of "The Source-An Opening" were complex, the totality

Michael Fernandes and Paul Campbell, *The Source — An Opening*, 1981, installation at the Eye Level Gallery, Halifax

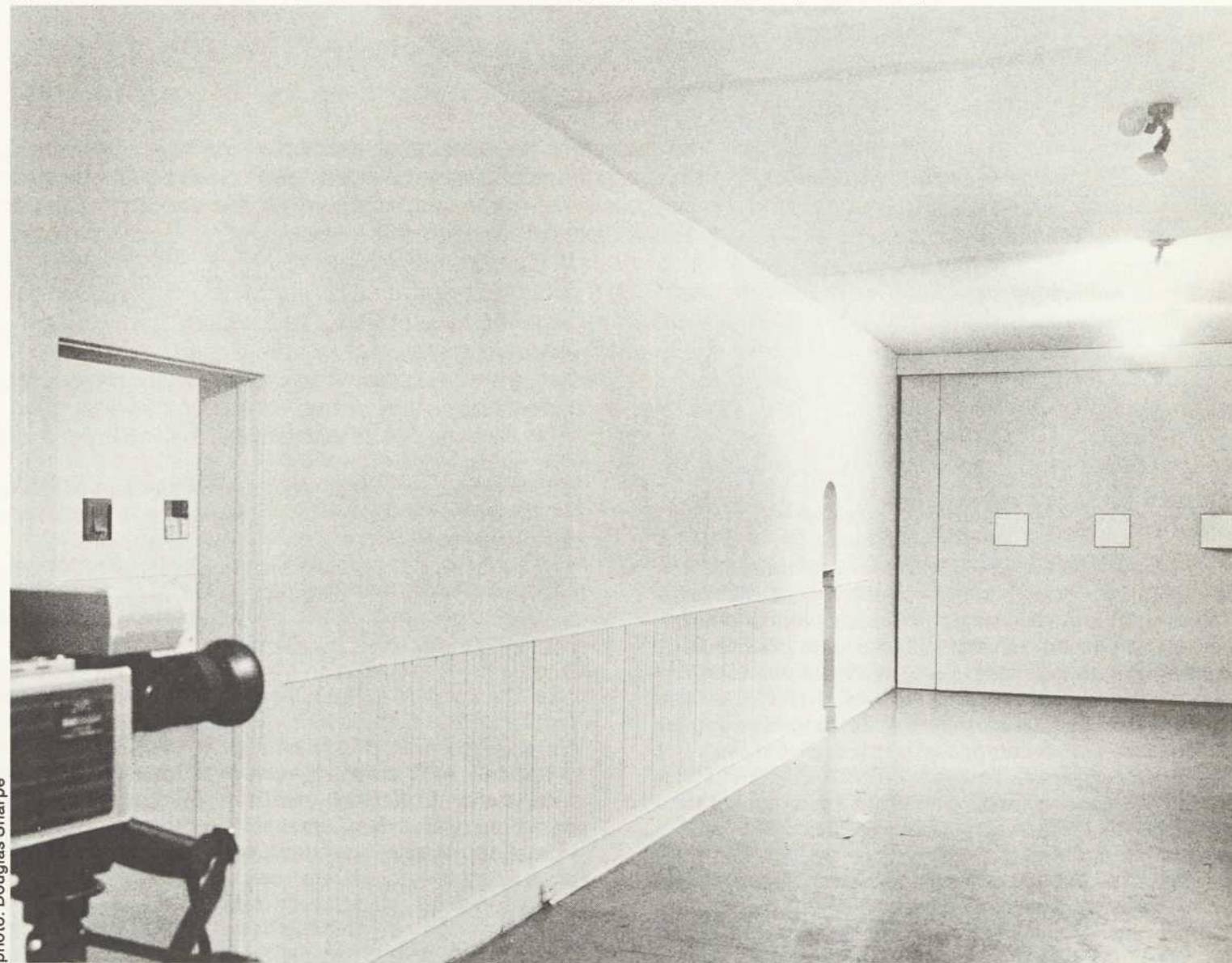


photo: Douglas Sharpe

was no simple matter, and more importantly here, difficult to describe with allowance for its aura. In the first room were three mirrors hung at a normal gallery viewing height, a video monitor with its screen painted white excepting a roughly three inch area in the centre, and a small photograph of the original "source" figurine. From that first room it was possible to see into a second room in which a video camera was directed down the length of the gallery in the opposite direction to which the first room was entered. That second room contained another three mirrors each painted white. One mirror was tilted from the wall in the direction of a small alcove which contained the two encasing halves from the figurine. The camera was focused to the surface of the tilted mirror. Thus, the sequence through which the components were encountered developed from the three reflecting mirrors to the monitor, camera, three painted mirrors, two paint encasings and finally to the photograph which in fact was physically located in an alcove by the entrance to the gallery. Of course, by one fortuitous chance or another any individual viewer might encounter the sequence in a somewhat different order, but it was never possible to view the entire installation at once. To "see" it all was a mental and not a perceptual process.

While the installation abounds in double entendres, its lasting aura was that of a deductive theorem rigorously expressed. Once the half-dozen elements/axioms of the situation were mastered, it was then a matter of a series of logical deductions to relate the elements into a sensible whole: three mirrors here, three there; documented object in one room, casings for the object in another; camera set-up here with monitor there; seeing here and viewing there. It was like a balanced equation of chemical elements with all of the proper valences. On a semantic level, metaphoric relationships — what is the "source?" — existed and added the possibility of significance beyond the strictly logical; but that aura of logicity, of simple deductive processes — the propositional form of "if this, then that" — that aura remained as the experiential basis for any reaction to or reflection on the work.

My deductions evolved around the nature of paint and the painting activity. The methodologies of painting and framing devices were unifying considerations. The installation, however, did not address itself to the expressive and indicative capabilities of paint and frame but rather to their self-centered, enclosing and obfuscating qualities. Opaque paint and reductive frame can both disclose and enclose. In this installation they enclosed, leaving aside the normal artistic intention to make something appear. The monitor, for instance, was so painted as to leave such a diminutive possibility for seeing an image that the information it yielded was essentially meaningless. Throughout, paint or frame or both reduced the possibility of something appearing to a point that sight was virtually useless: at best the physiological process of sight was a necessary but far from sufficient condition for seeing that which was made to appear. Even the three unpainted mirrors were so small as to allow only a view of the viewer's own face which under normal psychological conditions meant a focusing of attention on one's own eyes which, of course, were looking back at the looking eyes.

The central fact of "The Source — An Opening" was the figurine's paint casings which would not make sense until one had traced the sequence of components back to the gallery entrance and encountered the quite adequate photographic documentation of the original figure. Here what seems like a circular argument could begin again but with the added information of what is to come and the basis for making the necessary mental deductions. The "source" information would then be known and thus the possibility of a resolution. "First cause" has always been a philosophic problem of a fundamental order. The question of "primary reality" particularly after it has been filtered through a visual medium has likewise been an art issue of the first order. Fernandes and Campbell intended their installation to come to terms

with such basic issues.

What is significant about the work and worth attention is that Fernandes and Campbell seek a means of working, of making serious art, which goes outside the boundaries of a now mostly sterile formalism which has been the basis for thoughtful work for so long; but they do not deny the reality of the formal issues and constraints. Their work did not take them in the direction of either of the two popular solutions to our cultural impasse — one form or another of representational image making or the almost always bizarre and often banal political art. It is a time of pluralistic reformulation, but the useful formulations will not come from a simple return to the past nor will it come from quaint arguments with the present. It may well take the form of a synthesis of what seemed like mutually exclusive traditions. "The Source — An Opening" was an attempt by Fernandes and Campbell at a reformulation which will allow for fructifying production in the future.

Although I am sympathetic with the directions to which this work points, I do not think it is finally successful. It demands and bears attention; yet having almost no visceral impact — no substantive visual aura, it fails to function as a signifying work of art. There is no reason to think that those reifications of our experiences with and in the world which we call "art" are essentially variant forms of philosophic discourse. Without substantial iconic values, any particular work will lack the necessary and prerequisite aesthetic base for embodiment and appearance. The aura of logicity, as I have argued, was the overwhelming basis for experiencing "The Source — An Opening." There was no-thing to see although much to think about. Ironically, the visual failure may merely be a function of the visual issue, but irony was not one of the possibilities offered to the viewer as a point of view.

JOHN MURCHIE

GERRY SCHUM TAPES

A Space, Toronto

3 — 29 November, 1980

In view of all of this it is fair to attribute a truly pioneering spirit to Gerry Schum. And now, ten years later, a successor has yet to emerge who can follow up his ideas:

- to make original works of art for television;
- to present these works of art in the form of television exhibitions;
- to obtain facilities to actually broadcast these works of art;
- to set up a television gallery to produce the works;
- to establish a video gallery to produce and sell videotapes;
- to start a video gallery in a museum for the purpose of collection, exhibiting, producing and distributing.

Historical models related to Gerry Schum or Art/Tapes/22 cannot be repeated: the heroic period is over. ¹

The Gerry Schum videotapes shown at A Space as part of a travelling exhibition organized by the Stedelijk Museum, Amsterdam² come as much a promise as a document. In their origin in the late '60s and early '70s, these tapes promised a direct and immediate communication, without intermediary of galleries, critical commentary, etc., of artists' work made expressly for television. Thus, we have the attributions of the first quotation and its question of the fulfillment of Schum's ambitions and example. The present circulation of these tapes in art museums and artist-run

spaces is evidence of failure of their intent (an "heroic" failure known to Schum in his lifetime); there was no cable or broadcast of the tapes in Toronto, whether for lack of interest or effort: hence, the second quotation. As such, they are now, for us, documents of artists' work, from a very specific period, made for, or recorded by, film or video (*Land Art* and *Identifications* are film transferred to videotape; the later single artists' tapes were made as video³), not art transmissions in their original context. (The question as to whether they function as art outside transmission, or even, whether they are art or documents, or whether Schum is an artist, artist-collaborator or technician-realizer seems unimportant to me.)

As documents, they are contemporary to, or follow shortly, those of the exhibition *Earth Art*, Ithaca, 1969, from which Schum drew four artists; *Arte Povera*, published by Germano Celant the same year, which shared the artists of both *Land Art* and *Identifications*; Harald Szeemann's *Live in your head: when attitudes become form*, Kunsthalle Berne, 1969; and MOMA's *Information* exhibition of 1970 in which the film *Land Art* was shown. This proliferation of record reflected not only the aesthetic discourse on the "dematerialization of art," to use Lucy Lippard's contemporary phrase, but also an urgent desire on the part of artists to subvert the commodity status of their work, and thus to reorient its relation to the gallery and public. The different forms of documentation and distribution, at the same time, could not be separated from the concern of the artists to bring work more directly under their own control.

The title of the Berne exhibition puns on the intersection of ruptures in the artistic and social realms. "Live in your head" plays conceptual art into pop, counter-culture; "when attitudes become form" functionally describes the artists' concerns. Together they condense the rapid development of Schum's work from one influence to the other, from television as a social act of dissemination of new art to art works as television.

The first film — *Land Art* — was conceived in the media positivism of McLuhan's global village, post-1968 student democracy, and an expansionist western economy, and was transmitted just prior to the American moon landing. Television exhibition was thought to be unproblematic; although diffusion to a mass audience was the aim, Schum said in the introduction to the "television exhibition": "These artists are not concerned primarily with exploiting the possibilities of communications offered by the mass media"; and the art was thought to push the limits of painting, i.e., traditional aesthetics: landscapes were now the canvases marked by artists. As a consequence, "Objects of this nature are just as unclassifiable in the traditional terms of art as they are in the art market. The eternal triangle of studio, gallery, collector, in which art has taken place up to now, has been broken. Instead of private ownership of art, there is now communication with a larger public by means of publication or art broadcasting."

For all his optimism, Schum found that the imposing scale of the landscape, e.g., Walter de Maria's "Two lines three circles in the desert", disguised the artists' conceptions: "The ideas which had been reduced to a minimum, just as the gestures of the artists, were wrapped up in the landscape. In this way even the most radical idea became reconcilable." Perhaps in reaction to his earlier films, Schum avoided showing the artist or studio atmosphere in *Land Art* (with one exception), rather concentrating on the presentation of work through an unobtrusive reproductive medium. So, in *Identifications*, Schum passed from earth art to conceptual-process art, from index of artist's activity to the identification between work of art, artist and activity: "The work of art loses its autonomy and can no longer be separated from its producer, i.e., the artist." Rather than the absence of the object, video restored the presence of time; temporality was introduced as an identification of the limits of material, space and body in action. Formal and temporal dimensions are equivalent; documentation and presentation are one.

Even the form or limit of a work might be regulated by the frame of the television screen.

Ten years later, conditions and strategies have changed. Artists now are interested in exactly what Schum primarily was not — "the possibilities of communication offered by the mass media." While the work similarly may be made for television, as in A Space's own "Television by Artists" series, much of it is directed to ideological critique, through analysis or inhabitation of media. In Canada, at least, Schum's ideas have been paralleled by those of video artists: there are artists' distribution and production centres, although galleries and museums have shown little support.

PHILIP MONK

NOTES

1. Mignot, Dorine, "Introduction," *Gerry Schum*, (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1979), pp. 71-72.
Bicocchi, Maria Gloria, "Use and Misuse of Videotape in Europe", *Parachute*, number 8 (Autumn 1977), p. 27.
All quotations in the review are from Schum's introductions to the television exhibitions of *Land Art* and *Identifications*.
2. The exhibition travelled to the Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam; Kölnische Kunstverein, Cologne; Museum voor Hedendaagse Kunst, Ghent; Vancouver Art Gallery.
3. *Land Art*, broadcast by Sender Freies Berlin on April 15, 1969, included Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Richard Long, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Robert Smithson and *Identifications*, broadcast by Südwestfunk, Baden-Baden on November 30, 1970, included Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Pierpaolo Calzolari, Gino de Dominicis, Ger van Elk, Hamish Fulton, Gilbert & George, Gary Kuehn, Mario Merz, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra, Keith Sonnier, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner, Gilbert Zorio. Buren and Fulton withdrew after the first broadcast; Serra and Sonnier had contributed their own films. Schum collaborated again with a number of these artists and with Keith Arnatt, John Baldessari and Wolf Koenig.

DAVID THAUBERGER PAINTINGS, DRAWINGS AND PRINTS

The Glenbow Museum, Calgary
October 4 — November 2, 1980

When David Thauberger made his controversial national debut last summer as the only painter in *Pluralities*, one of the many interesting things about his paintings was the way they polarized opinion. In Canadian art the landscape has always been approached with a certain reverence for its cultural significance. Thauberger's effrontery has been to define a specific geography in terms of popular culture, without a hint of naturalism.

His anti-modernist art, which also rejects the traditions of prairie landscape painting, embraces kitsch and deals with it in the context of a Western prairie locale and its vernacular art forms. Thauberger draws freely on the pictorial devices and techniques of common forms of commercial graphic art — picture calendars, souvenir postcards, sentimental greeting cards — and such exemplars of bad taste as paintings on black velvet. His prints are flocked; his watercolors and paintings are covered with layers of splatter work. Mats and frames receive decorative treatment to extend the boundaries of compositions. Glitter sparkles from the surfaces of paintings, and his frequent use of garish color is jarring in its dissonance. Because of the way he builds compositions, by masking and working isolated areas of the canvas, his central figures often look like pasted-on cutouts. His flattening of space has a coloring book's simplicity. One of the strongest influences on his present work has been the

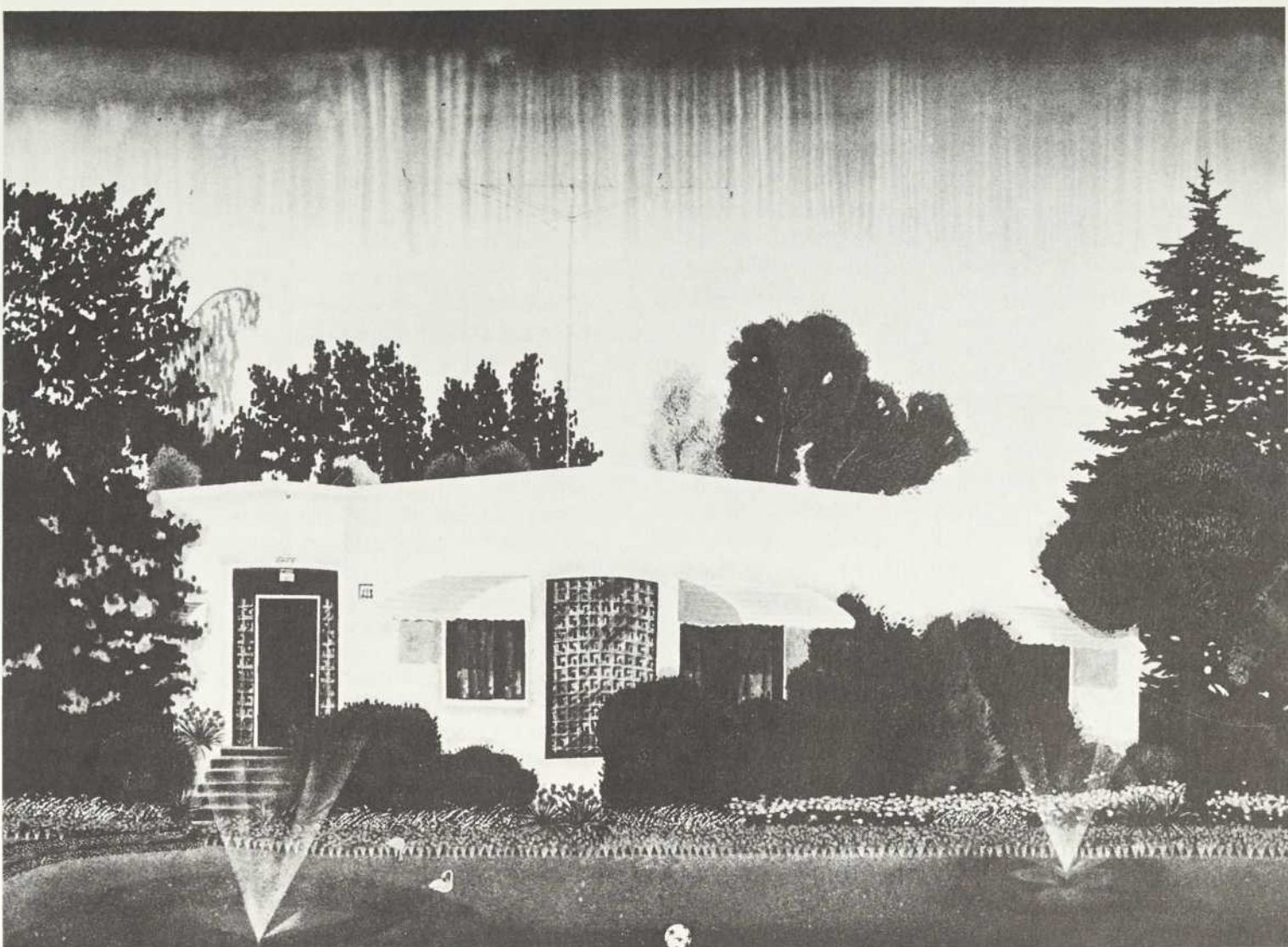


photo: Glenbow Museum

David Thauberger, *Dream Home*, 1980, acrylic and glitter on canvas, 171 x 232.3 cm courtesy Susan Whitney Gallery, Regina

Saskatchewan folk artists, many of whom he knows as friends and accepts as colleagues.

It is far too easy, however, to dismiss Thauberger's work as a regionalist's aberration. Regionalism used in its literary meaning of "the tendency to emphasize and value the qualities of life in a particular region, especially an agrarian region," does indeed apply to Thauberger. But used in the sense of provincialism to describe a narrow or limited outlook, as it too often is in visual art, it applies more truly to some of the scions of Emma Lake, even though their work is couched in traditions of high art abstraction. Thauberger is a more sophisticated, aware and original artist.

He does not depict prairie life and landscape; he transforms their immediately recognizable features into evocative cultural emblems by reinventing forms that already pervade the culture as symbols at a popular level. And he radically manipulates scale, composition, color and surface treatment. This double whammy enlarges the symbolic potential of the base forms and brings them to a higher level of expression. Beneath the apparent abrasiveness of the work lies a regard for subject matter that approaches the quotidian experience of place with a tenderness of feeling seldom seen in contemporary art. The low-brow forms Thauberger uses openly embody feelings considered tasteless for their emotional excesses and their lack of esthetic refinement or sophistication. They are both a foil for the emotions the work expresses and what allows them to be expressed, for Thauberger does not satirize the subject matter or the vernacular means he employs. He examines them with affection, and even relish, as manifestations of culture that are worthy of serious consideration. His intentions are right on the surface, just as the inviting tactility of his painting surfaces is something he strives for. It is this lack of circumspection that must make some viewers uneasy with his work.

Thauberger started his career as a ceramic artist but turned to painting sometime around 1974 as a result of his growing interest in the formal issues of flatness

and frontality. Although he studied ceramics with David Gilhooley in Regina and spent several years in the United States doing graduate work at universities in California and Montana, he has had no formal training as a painter. In some ways his painting comes out of California funk art, as did his work in ceramics. But, as a painter, Thauberger has gone beyond the basic attitudes and approaches of funk by accepting a sensibility that regards as models of esthetic pleasure the objects funk treats with cavalier irreverence. In effect, he provides a picture both of place and the values of its grass-roots community. It is in this aspect of the work that the influence of the folk artists is located. Thauberger had returned to Saskatchewan from the U.S. looking for his roots. He encountered a thriving folk art tradition he had not known before he left. He credits Wesley Dennis, a folk artist and his close friend, with teaching him a new vision of the prairies.

The Glenbow Museum exhibition of Thauberger's work from 1977-1980 included watercolors characteristic of the transitional phase in his thinking as well as prints and a larger selection of paintings than that in *Pluralities*, although there was some overlapping of paintings. With these works exhibited in a more or less developmental sequence, one became even more aware of Thauberger's preoccupations with sensibility as a significant factor in defining the character of place and of his focus on community.

The earliest works in the exhibition were splatter painted watercolors in which a landscape view is overlaid with arrangements of single repeated figures: two oversize chickens appear in the sky above a neat white farmhouse, a loose stenciled grid of Holstein cows hangs like a screen in front of a sprawling red barn, fish float over the surface of a lily-covered pond, dancing couples are superimposed on a painting of Regina's Roxy Theater. The compositions read on double levels of perception as two pictorial planes, one near and one far, with the closest plane holding motifs associated with the scene on the one behind. Two systems of representation are being used, and

the normal relationship of figure to scene is displaced. In the new relationship, the figures function on a formal level as pattern and as symbols on the level of meaning. Although the technique of the watercolors is somewhat awkward and unsure, the statement that we perceive reality through the filter of culture is made clearly.

In the large canvases, Thauberger's interest shifts to large frontal images in which symbol and representation become one and the same. We are still held at a distance from the images, not by a screen of pattern, but by scale and surface treatment. In *Grandfather's Painting* (1978), a huge horse looms above a distant farm landscape. Flattened perspective places a small white house squarely between the horse's legs. The point of view is that of a child and the image relates to Thauberger's memories of childhood. Where else but in memory would this great horse standing placidly in its bright, peaceful setting seem so splendid, so large or so remote from sweat and toil? Memory is also a filter of reality in Thauberger's paintings. The horse is idealized; *Grandfather's Painting* symbolizes strength, familial continuity and home. Color and the built-up surface of splattered paint give the image a tactile fullness. The use of abnormally large scale is the social perspective used in folk art to signify the importance of a figure in relation to its surroundings.

Thauberger's paintings of architecture are even more evocative in the associative responses their images trigger. Among them were the best paintings in the exhibition. *The Dream Home* (1980) with its stucco facade inset with glass blocks, its tidy surrounding flower beds, its well-sprinkled lawn, its huge T.V. antenna and its pink flamingoes, includes every cliché of suburban life. It is also the poignant emblem of hard-earned success, comfort and stability. A large rubber ball covered with stars lies on the Dream Home's lawn. Its a small touch but a meaningful reminder that the focus of suburban living in North America has been children and the post-Depression dream of building — for them — a better life. And the harsh color scheme of the background foliage includes exactly those colors one sees in a prairie Fall.

The exhibition also included five works (two watercolors, a print and two paintings) whose images are false-front Saturday-night dancehalls. *Rainbow Danceland* (1979), one of the most beautiful of the paintings, is bathed in the warm, soft tints of memory, but Thauberger makes nostalgia lyrical. Splattered paint creates an overall texture that suppresses all but the most telling details of dancehall's ugly-duckling facade. Architectural details take on the dignity of sculptural forms. The plain prairie place becomes a palace, the locus of dreams, of romance, of promise. And Thauberger manages to treat sentimental subject matter without sentimentality.

In the two most recent works, *Bread and Butter* (1980) and *Grey Painting* (1980), Thauberger has painted town buildings. Using less splatter painting technique, he gives more attention to differentiating the textures of specific areas of the images. Thick paint is incised to give a sculptural quality to doors and trim: sky, foreground, flowers and grass all have distinct textural characteristics. Color is heavier and more somber, with highly keyed hues used locally to accentuate important elements of the compositions. The paintings gain such a strong material presence that their images have an insistent immediacy. This is successful pictorially and it demands attention for ordinary aspects of a community's life. In these paintings Thauberger begins a more specific and closer examination of community through its architecture, and at the same time he shortens the distance between the viewer and his subjects. *Bread and Butter* is a portrait of the Kam-sack Welding Shop, so titled because of the building's loaf-like shape and its bright, buttery-yellow doors. This is a place of work that has a proletarian dignity, and one can read in the painting a statement about work as the sustaining factor in life.

If Thauberger is to be called a regionalist it can only be in the literary sense of the word. His work touches

aspects of human experience that have meaning far beyond the borders of Saskatchewan. Like writers whose subject is place, he has observed the ways and accents of his region with care and with caring. As a painter he has translated the spirit of place into a visual vernacular.

NANCY TOUSLEY

DAVID RIMMER

RE-FUSING THE CONTRADICTIONS

In a country of young civil service art hacks whose best work, for the most part, was completed in the late sixties and early seventies, one becomes increasingly suspicious of retrospectives. The past few years seem to have been dedicated to the tired trotting out of old exuberances indicative of more carefree, more spontaneous days. Someone unfamiliar with David Rimmer's films might therefore be forgiven a pang of nausea on approaching the recent retrospective of his films at the Vancouver Art Gallery. Rimmer is best known for the "experimental films" he made in New York during the early seventies, and until recently he appeared to be inactive. He has challenged his own bright history, however, with the completion of two new films, *Al Neil/A Portrait* (1979), and *Narrows Inlet* (1980). Both were on view at the VAG, and both confirm Rimmer's position as a vital, working film artist.

Rimmer's short films have always been instructive. Working on a personal scale, he has managed singlehandedly to have a very profound influence on how we all look at movies. Early filmmakers, from Méliès on, were fascinated by the metamorphic possibilities of cinema, and Rimmer is no different. His fascination, however, has not been with the transformation of narrative subject or content in a conventional way, but rather with the kind of transformations that occur in film on a very seminal, structural level,

i.e., from frame to frame, from dissolve to dissolve, from scratch to scratch, from low contrast to high contrast, from torn sprocket holes to blistering emulsion. Rimmer has been concerned with the texture and the surface of film, with how the illusion of movement is achieved, with the fascinating, clichéd language of conventional film, and with how all of this translates to our emotions.

Rimmer is a muscular filmmaker, his films intelligent and poetic in the best sense, and though his concerns have been for the most part formal, he has never sacrificed heart. It's this I admire and enjoy most. No matter how minimally he plays the changes, he never seems to forget that film is only a medium, regardless of how cleverly manipulated. This is one of his greatest assets, for his films retain a human scale; his experiments mean something beyond technique.

The VAG retrospective consists of eleven films, a rich and representative selection from the eighteen listed on Rimmer's filmography. The earliest piece, *Migration* (1969), tends to be very heavy on symbolism à la the sixties, juxtaposing images of dead animals and dead vegetation with, among other things, diving sea lions, revolving thorns, soaring birds, and flickering, fiery water which becomes stars. This is the most consciously "poetic" of the films shown, even down to the fact that Rimmer uses the camera like a pen to "write" across the encountered world of decay and rebirth. The film is significant for two reasons. The first has to do with the nature of revelation, which is Rimmer's objective in all his films. The second element of *Migration* important to Rimmer but which does not actually turn up again until his most recent film, *Narrows Inlet*, is the B.C. coast. It is as if he has had to explore the farthest reaches of ciné-manipulation in order to secure the faith which would allow him to accept the manipulations of nature.

Variations on a Cellophane Wrapper (1970), *Surfacing on the Thames* (1970), *The Dance* (1970), *Real Italian Pizza* (1971), and *Seashore* (1971), all made in New York during Rimmer's winters there from 1970-72, have remained his best-known works. Well-received critically, they defined new possibilities for cinema, much as Gertrude Stein's investigations into language

David Rimmer, *The Dance*, 1970, film

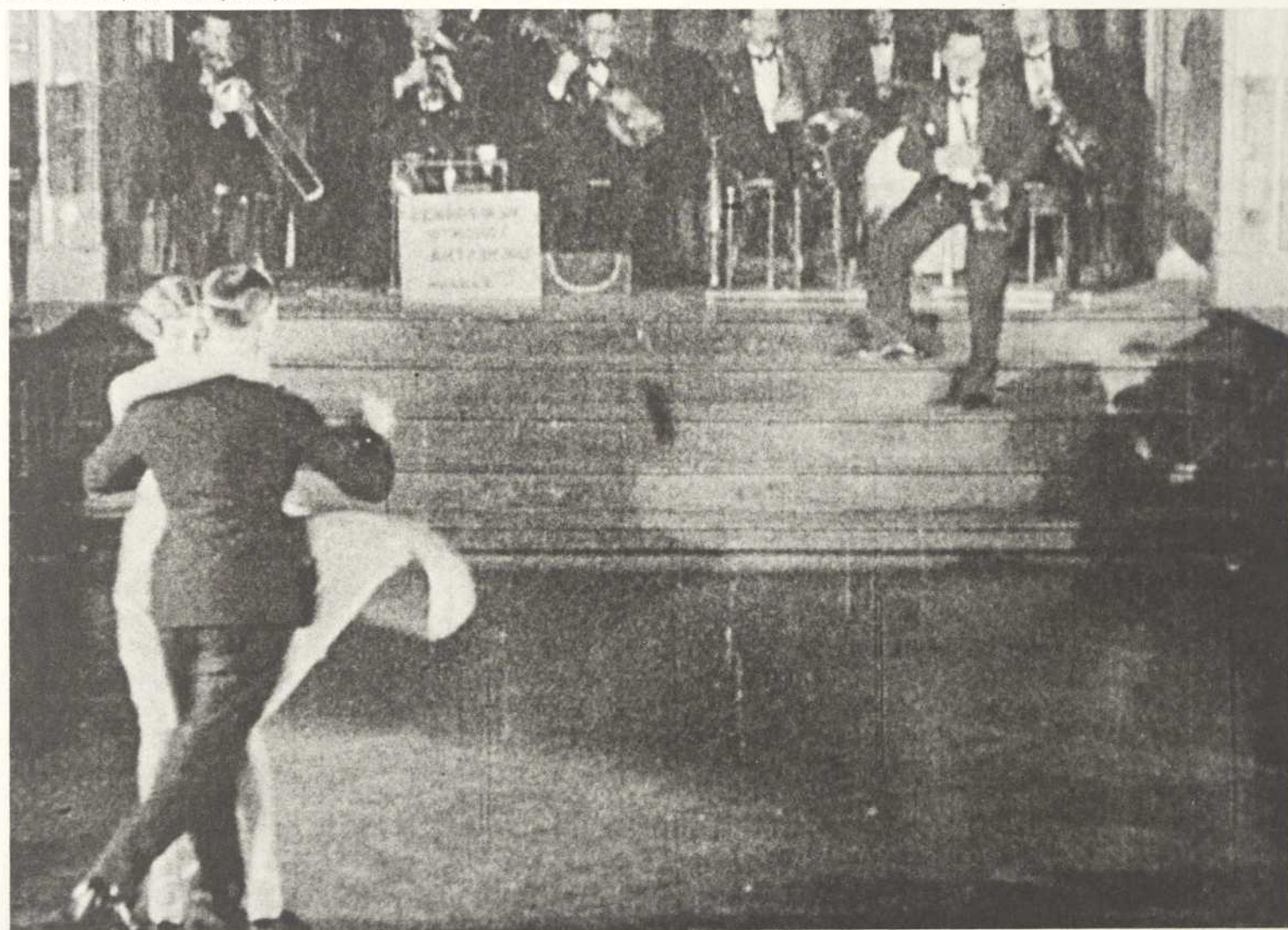


photo: Robert Keziere

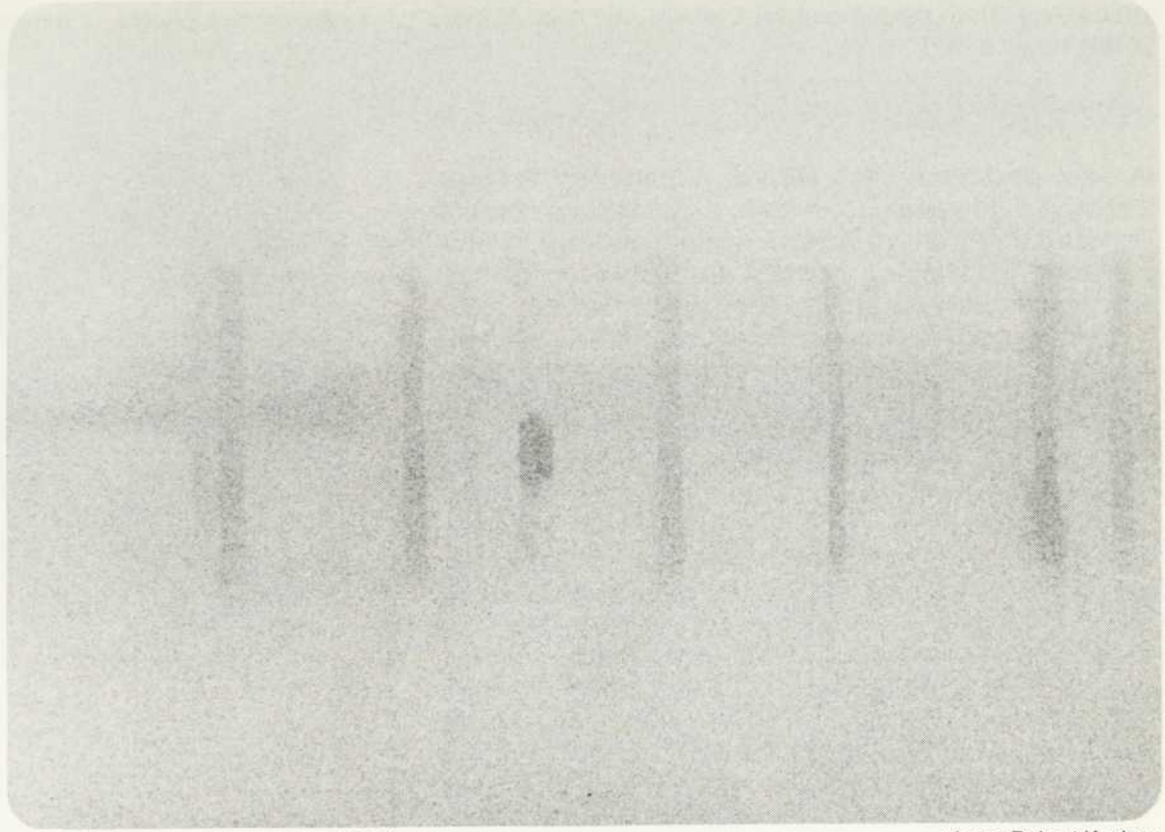


photo: Robert Keziere
David Rimmer, *Al Neil/A Portrait*, 1979, film

gave writing a new vigour and sense of itself. Each of the films above, as well as the later *Fracture* (1973), *Watching for the Queen* (1973), and *Canadian Pacific* (1974), owe a great deal to Stein's methodical inquiries, and, like Stein, each works by exploring and demonstrating rather than proving its point. Rimmer's use of open and closed loops of archival and found footage in most of the above films is the cinematic equivalent of Stein's fascination with repetition.

As should be evident by now, Rimmer's early films do not suffer greatly by being ten years old; they stand up very well. *Variations*, *Surfacing*, and *Real Italian Pizza* are like old friends who still have a lot to say. *Watching for the Queen* is another experiment with an anonymous loop and a long precise unravelling, and is actually a very dramatic film about waiting and watching for something to happen. At some points it was even exciting, although the movement is minimal. *Fracture* is also an investigation into the nature of cinematic drama, i.e., parallel montage. Two incidents from a home movie shot on 8mm film and blown up to 16mm so that the result looks like nothing so much as famous Washington State sasquatch footage, are juxtaposed against each other to suggest relation, which is then broken down and finally restored, to the point where we put our own doubt into question. The best moments in Rimmer's films consistently provoke us to question our own perceptions and pre-established assumptions, an important gesture in a medium entirely dependent upon illusion.

Al Neil/A Portrait I found to be a completely marvelous film, absolutely compelling, and it should be shown to everyone in the National Film Board. In some ways it appears to be a very conventional film, but it is also very personal, and it gets in very close to its subject, an almost impish west coast jazz musician, writer, and sculptor known for his huge heart and his huge appetite. And it's precisely because of its quiet personal style, its slow fades to black under which voices or music continue, its insistence on the integrity of the musical pieces, and its refusal to artificially blast everything with light, that it succeeds so well in giving us a portrait of a man whose legend threatens to obscure his humanity. Few shots are not close-ups; we are from the beginning among friends. There is no history, no attempt to fill in a life, to tell of a man by showing the things around him. *Al Neil* speaks for himself. By being fully present without the whim to manipulate, Rimmer succeeds in becoming almost invisible, in other words, totally integrated. And when Neil tells an anecdote about his mother's funeral, two segments of the story are marked on the screen by fades to black, taking us away from the storyteller's face and leaving us to imagine what we wish to



David Rimmer, *Narrows Inlet*, 1980, film

photo: Robert Keziere

imagine. Donald Brittain might presume to illustrate someone's story with "appropriate" or parallel images, but we have the feeling that Rimmer's respect for the story and the subject of the story would never permit him to go for a false but personally aggrandizing shot with which to hammer us over the head.

Rimmer's most recent film, *Narrows Inlet*, marks a concern to formal concerns. It consists of a repeated series of jerky, dissimilar pans back and forth across a beach in front of which, in shallow water, a large number of dark, creosoted pilings stand. No doubt they once held up a cannery or a wharf, but today they make one think of house poles in deserted Indian villages. To begin with the pilings are barely visible through the fog, and it is difficult to orient oneself. Horizontal pans, vertical stripes, and at first few jerks. Rimmer was anchored in a boat which, as the fog begins to clear, begins to bob up and down increasingly. Trees, pilings, beach, and sky take on their expected colours, and at the end a herd of seals splashes in the water in front of the boat. The horizontal panning continues, and, with the jerking, eventually evolves into an unpleasant visual experience. I felt that the film was a little long, that its point was quickly made. Even so, I found the beginning enchanting. In all of Rimmer's films, something hidden is revealed. Usually the revelation comes as a result of manipulating an image through looping, cutting, optical printing, repetition, etc. In this case, Rimmer lets the fog act as a curtain, prefacing the dance of the waves. The same faith he placed in *Al Neil* he invests in the elements.

Rimmer is seeking new areas to explore. The seemingly conventional approach of *Al Neil/A Portrait* would not have been possible without the earlier films (*Al Neil* contains some pretty remarkable double-exposure *camera stylo* work). But Rimmer, it occurs to me, may have developed his film technique to the point where he will have to interrogate his comfortable facility; he may have to start making films that are open to mistakes he cannot program. *Narrows Inlet* insists on the chance element of fog and waves. It also seems to mark a new visual awareness in Rimmer; the opening images have an almost painterly quality. And they feel very close to home.

COLIN BROWNE

GERMAN VIDEO AND PERFORMANCE

A Space, Toronto

4 - 25 JANUARY 1981

The presentations by Ulrike Rosenbach, Marcel Odenbach, Klaus vom Bruch and Jochen Gerz at A Space were video-performances rather than German video and performance. All the artists used video in their performances; and many of the tapes documented video-performances.

This integration in performance and documentation indicates a particular concern with video. (Jochen Gerz is aside of many of these generalizations. Gerz lives in Paris; the other three share a studio and video equipment in Cologne. Rosenbach curated the exhibition.) For the Cologne artists, video is a medium — a means of recording and transmitting — and an object (a monitor) in their performances, not specifically a substitute for commercial media. It serves to transmit cultural values (which are ideological all the same), not to impose social roles as defined by commercial media. In this, the video-performances differ from much North American work which inhabits the more theatricalized forms of media, and which effects a more direct relation between performer and viewer.

Even though we are part of the space, we observe these performances as if they were apart from us — as if they were sculptures we looked at from the side with no eye contact (excluding Gerz again). The performers confront the video monitors almost as objects first and transmitters second, rather than confront the audience. As a consequence, the cool detachment and working through of the performances both determine a relation to the audience and establish an intention: the work is to be understood. While the work may be didactic, or pointedly symbolic in Rosenbach, these artists, including Gerz, are concerned that the audience or individual make a decision or choose to act. Odenbach the performer makes a choice in his performance; Rosenbach exemplarily enacts a role; Vom Bruch intervenes within his performance; and Gerz is "antagonistic" to his audience.

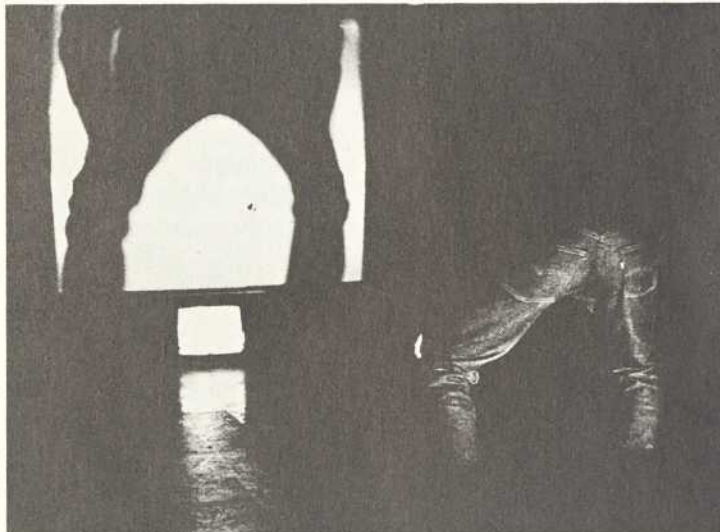
While we share a Western culture and the international context of contemporary art with these artists, differences invariably arise from a Central European and specifically German culture. Yet, we know this work — its forms, structure, ideological intentions and strategies: we can read it. A primary concern of the work, in

fact, is that it be structured so that we can read it, understand and act.

ULRIKE ROSENBACH

In her performances, Ulrike Rosenbach follows through a physical act within a prescribed spatial structure in which mythical or historical patterns and personae (concerning women) and video technology are telescoped together. The space of the performance conflates a symbolic figure, such as a spiral, a mythical personified figure, and the physical forms of the technology. At the same time a persona is enacted (while symbolized) through the body of the performer who acts through the video technology while registering its projections.

The initial set-up for *Psyche aber... She wandered about, 30'* was a maze of hanging paper which Rosenbach tore down with a walking stave to clear the space, and to reveal a monitor that she then carried on her shoulder along a spiral trail of video cable. Carrying of the monitor is that acting out of Psyche's task at the same time that it is a difficulty: the monitor has a physical and cultural weight (with its image). Rosenbach's assumption of this mythic task as a contemporary act has exemplary symbolic value. Yet even though it is actualized and acted through, it maintains that value as symbol; and the performance's complex, layered formal unity serves for didactic comprehension. The performer does all the labour and leaves little for the viewer to cathect.



Marcel Odenbach, *The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick*, video performance; photo: Ric Amis

MARCEL ODENBACH

In his video installation/performance "The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick," Marcel Odenbach faced the video monitors as if he were a goalie deciding where the penalty kicker will kick the ball. Three monitors defined the space of a soccer field — two serving as goalposts, the third facing the "goalie"/performer as the action of the game. On top of this "literal" structure, video served as cultural transmission: one monitor alternated the red image of political speeches and American westerns accompanied by a repetitive musical scale, the other a blue meditative and illusory image accompanied by softer music such as Stevie Wonder. Once again, Odenbach did not confront the video monitors specifically as commercial media, but rather as objects of cultural weight. He occupied a more generalized existential position — acted upon as a goalie, acted upon culturally and socially. His seemed the most personal of the performances. At first, the performer attentively responded to the penalty kicks, throwing himself on the ground, and then was a helpless victim of its assaults, as if the kicks were to his body. Rather than subject himself to media imposition or simply react to the penalty kick, the performer must make a choice. Within the physical space of the performance, this became a symbolic and object choice of the blue monitor by Odenbach as he ended the performance by moving his slumped body in front of it. But, as in Odenbach's *To fall between two*

chairs, the choice is what has to be faced, not necessarily escaped.



Ulrike Rosenbach, *Psyche aber... She wandered about, 30'*, video performance.

KLAUS VOM BRUCH

Klaus vom Bruch searches for the rhythms and forms of the imagery of the heroic male. His is the other side of Rosenbach's feminist work on patriarchal codes as he poses the images of the male in the intersecting and supportive worlds of technology, labour and the military. (He used part of Rosenbach's *The culture of women/an attempt to establish contact* on one monitor in his performance. His own work reproduces, in its tight technical control and application of new electronic devices, what one of his tapes names: *The reason we males adore technique so much*.)

In *La grande propagande*, Klaus vom Bruch worked with two monitors, using the strategy of repetition of a single image of a male in action, here a single repeated motion of a fireman, coupled with live projection of his own face into that image by means of a device that edited an image in response to a sound. The other monitor mainly showed a repeated clip of a WW II bomber pilot. (One complaint of the performance series was the inappropriate location at A Space which made viewing difficult, for instance, seeing at the same moment these two monitors.) By repetition, he imposed an image on us, but he also used it as a means of analysis. Repetition forms an image from a continuous motion, forms a socialized image from a presumed natural continuum; it hypostatizes an image that is always registered by the viewing subject. At the same time that repetition heroicized the image, it reduced it to a repetition compulsion on the part of the subject of the image — the fireman on one monitor, the pilot on the other.

As performer and subject to the image and technology, vom Bruch kept his eye on the monitor, inserted himself by ringing a bell, which edited him into the image (the bell was almost pathetic next to the fireman's hose), and slapped himself to achieve the same insertion. To be subject to, but also to pay attention, was the desire of his action.

JOCHEN GERZ

Coming at the end, and from outside this group, Jochen Gerz put the performances into a perspective, or a least put the audience's role in performance into question. *We are coming* questioned the audience's acceptance of convention and consumption of performance — not an audience that could be easily antagonized, but the audience that knew its cues and responses; "We are not afraid", spoke the audiotape that accompanied the performance from the point of view of the audience.

Gerz placed himself in the space as a presence and provocation. Half-naked, he played a flashlight over himself, around the "structure" of the room, and then on the audience's faces. From bemused self-con-

sciousness in response to the audiotape, one individual after another became the focus of the audience, first as subject of the artist's flashlight, and then his touch. What Gerz seeks in his love-hate relationship with the audience is for the audience to break the frame, to act beyond conventional response, in effect, to leave performance/this performance.

At what point are we in performance that we need this reminder? What frames or conventions are necessary for an effect, or even in order for a convention to subvert itself? Gerz has to insinuate himself into a situation he is trying to act beyond. But conventions are built as much as they are broken in performance; and the promise of convention — and performance — is that something can be effected within it. While he may oppose the theoretical origin of the other performances presented at A Space, Gerz's performance still has a didactic value as he continues to re-present in art his notion of life beyond art.

PHILIP MONK



Klaus Von Bruch, *La Grande Propagande*, video performance; Photo: Ric Amis

livres et revues

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES THÉORIQUES DIVERS

Jean-Luc Daval, **Journal des avant-gardes**, Skira, Genève, 1980, 250 p., 450 ill. c. et n. et b.

Dans ce livre composé de divers documents (photos, témoignages, etc.), J.-L. Daval fait revivre la période 1918-1939, période d'explosion de l'art: la peinture et la sculpture se transforment de leurs contacts avec les investigations de domaines nouveaux. La photographie (Stieglitz et l'essor de la photographie américaine, Abbott, Sanders, Man Ray,) le cinéma (Léger, Duchamp,...) et le théâtre se joignent aux recherches sur des nouveaux médias (collage, frotage, photo-montage) pour signifier l'époque comme étant celle de l'affrontement. Dada et le Surréalisme, l'Expressionnisme allemand, le Suprématisme et le Constructivisme sont tour à tour convoqués à témoigner des portées et des contradictions de l'avant-garde artistique et du rapport difficile entre l'art et la politique.

Siegfried Giedon, **Architecture et vie collective**, Denoël-Gonthier, coll. Médiations, Paris, 1980, 216 p.

Textes regroupés de différentes périodes ou l'auteur questionne les transformations de la ville selon les besoins monumentaux, moraux, fonctionnels de la vie collective. Il en arrive à développer un concept élargi d'habitation. Opposant deux attitudes, celle qui est une prise de position à partir de l'extérieur (allant souvent de pair avec la mentalité dogmatique) et celle qui est une prise de position à partir de l'intérieur, il retient cette dernière qui "repose sur la conviction d'après laquelle on ne saurait bien comprendre un phénomène qu'en le jugeant selon les critères qui lui sont propres". La question essentielle de ce livre est celle de l'insertion de l'art dans la réalité.

Henri Van Lier, **L'animal signé**, De Visscher éditeur, Rhode-St-Genese, 1980, 160 p., 107 ill. c. et n. et b.

Célèbre pour son livre **Les arts de l'espace**, H. Van Lier propose ici une réflexion à partir de la notion de signe: les "signes nous façonnent. Il n'y aurait pas d'être humain sans eux". Cette étude, à la fois générale et spécifique, se divise en quatre parties: 1) du signal au signe, 2) les deux voies du signe, 3) l'animal sémiotique, 4) les grands moments du signe. Quinze chapitres où il est question de dessin, de poésie, de musique, mais aussi du rire, de la sexualité, des luttes internationales ou familiales pour comprendre l'homme comme animal signé.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Aspects of Dutch painting, Stedelijk Museum (été 1980), Amsterdam, 16 p., ill. n. et b.; avec une version anglaise du texte.

À partir de la collection du musée, cette exposition présentait un panorama de la peinture hollandaise du XXe siècle. Les artistes ont été regroupés selon trois tendances: expressionniste, réaliste, formelle-analytique. La peinture s'y révèle une expérience personnelle, nationale et internationale, dans toute l'am-

bigüité de cette définition. Une bibliographie complète le catalogue.

Le Stedelijk Museum a aussi organisé une exposition **Antoni Tàpies** (25 sept.-16 nov. 1980) dont le catalogue comprend, en néerlandais et en anglais, plusieurs textes de l'artiste, et une exposition des dessins (1944-1969) de **Barnett Newman** (5 sept.-19 oct. 1980) accompagnée d'un texte, seulement en néerlandais, de Barbara Rose.

Joseph Cornell, The Museum of Modern Art (17 nov. 1980-20 jan. 1981), New York, 296 p.; env. 350 ill. c. et n. et b.

Exemples éloquentes et fascinants de bricolage, les collages et les boîtes de Cornell sont ici analysés dans quatre essais: "The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell" par Dawn Ades, "Joseph Cornell: Mechanic of the Ineffable" par Carter Ratcliff, "The Cinematic Gaze of Joseph Cornell" par P. Adams Sitney et "Joseph Cornell: a Biography" par Lynda Roscoe Hartigan. Défi pour l'analyse iconographique, l'oeuvre de Cornell n'en reste pas moins aussi pertinente pour la compréhension de l'art contemporain (depuis les *combines* de Rauschenberg jusqu'aux actuelles installations). Une section intitulée "A Dossier for Joseph Cornell" accumule des documents suggestifs pour une analyse comparative. Une importante bibliographie complète le catalogue.

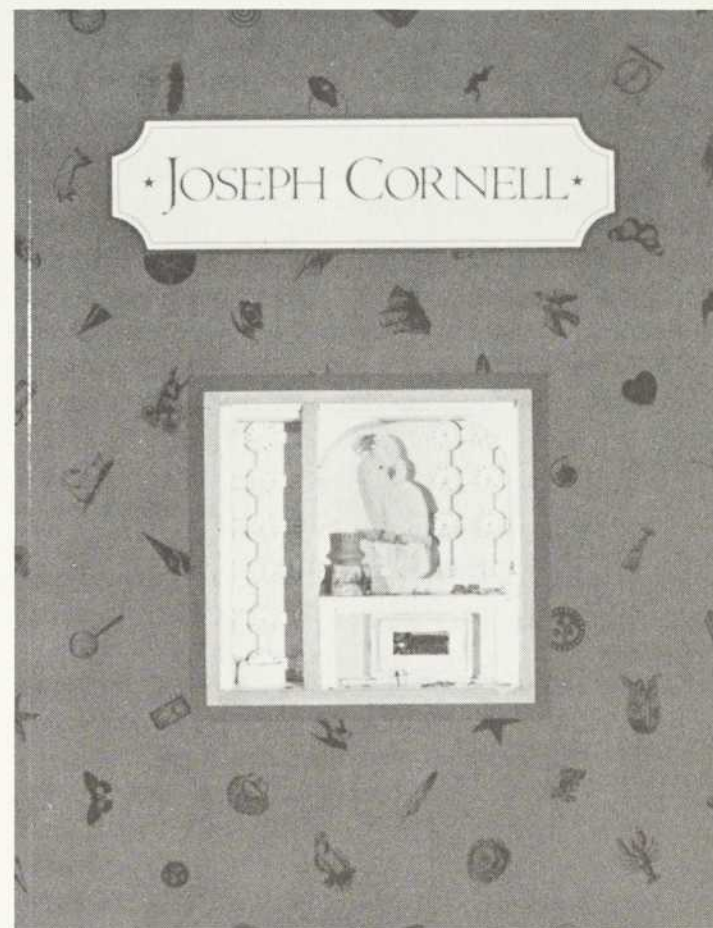
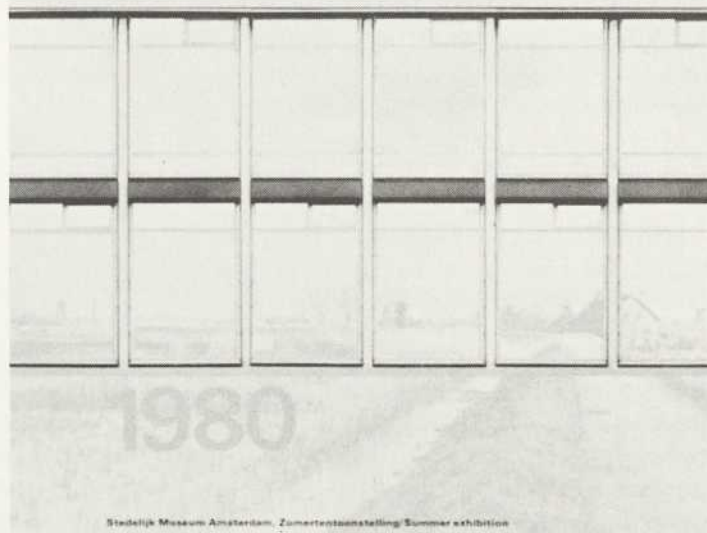
Écritures, Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques (23 sept.-2 nov. 1980), Paris, 142 p.; nombr. ill. n. et b.

Exposition préparée par Jérôme Plignot et Marc Dachy sur des "Graphies, notations, typographies". Chacun signe un texte: "Écritures en liberté" (Plignot), "Des énergies transformatrices du langage, manifeste récapitulatif" (Dachy). L'écriture y est analysée dans ses formes, c'est-à-dire du point de vue visuel, en tant qu'elles témoignent d'une présence du corps et d'une conscience des possibilités créatrices

Aspecten van de Nederlandse schilderkunst

Aspects of Dutch painting

Een keuze uit de collectie van het Stedelijk Museum. A selection from the Stedelijk Museum collection.



de l'espace de la page elle-même. La perspective de Plignot se concentre davantage sur les actuelles recherches d'écritures (Melin, Philips, Altmann, de Cointet, Gette, Degottex, Dayan, entre autres) alors que celle de Dachy est un bilan critique des apports des avant-gardes historiques (russes, dadaïstes, surréalistes, etc.) et des expansions des nouvelles graphies. Deux bibliographies s'ajoutent aux textes pour faire de ce catalogue un document indispensable sur la question.

On pourra aussi consulter, sur les graphies contemporaines, la revue *l'immédiate* dont le no 23-24, printemps-été 1980, est consacré à des notations de Roberto Altmann et la Modern Art Agency (M.O.A.A.) La prochaine livraison sera consacrée à Philippe Treuschel: *Écrits-Photos*. (Abonn. 58 F. à Anne-Marie Christin, 18 place du marché Saint-Honoré, 75019 Paris).

Expressionism: A German Intuition 1905-1920, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1980, 335 p.; nombr. ill. c. et n. et b., textes anglais et allemand.

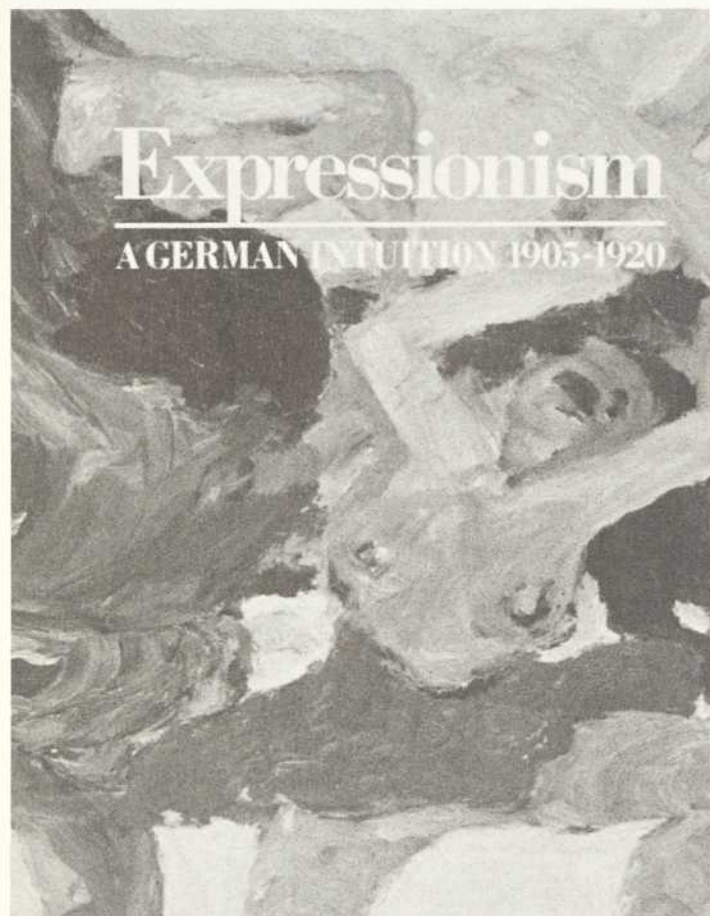
Cette exposition a aussi été présentée au San Francisco Museum of Modern Art. Elle regroupe une série de développements picturaux indépendants mais qui participent néanmoins à la notion "germanique" d'expressionnisme. Des membres de *Die Brücke* et du *Blaue Reiter*, ainsi que des artistes de la génération suivante, comme Otto Dix, George Grosz ou Max Beckman, sont ainsi rapprochés de Lionel Feininger, Emile Nolde, etc. pour signaler les affinités de style et de pensée. Introduite par Paul Vogt, cette exposition est ensuite analysée par Horst Keller, "Watercolors and Color Drawings in German Expressionism", Martin Urban, "The North Germans: Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlf, Emil Nolde", Wolf-Dieter Dube, "The Artist Group *Die Brücke*", Paul Vogt, "The *Blaue Reiter*" et enfin Eberhard Roters, "Big-Cities Expressionism: Berlin and German Expressionism". Le catalogue comprend aussi de

courtes biographies des artistes.

Fiat Lux, Palazzo Cuttica di Cassine (1-30 mars 1980), 48 p., ill. n. et b.; texte italien.

Préparée par Marisa Vescono qui signe le texte d'introduction, cette exposition regroupait des artistes qui ont entre 20 et 35 ans pour signaler à cette extrémité du siècle ce qui le spécifiait à l'autre. Participaient, entre autres, à cette exposition Gianni Baretta, Luciano Bartolini, Davide Benati, Michele Carone, Cosimo di Leo Ricatto, Tommaso Durante, Gianni Gori, Christian Parisot, Silvio Wolf. L'oeuvre de chaque artiste est brièvement commentée par l'artiste lui-même.

Miljenko Horvat, Musée d'art contemporain (6 nov.-14 déc. 1980), Montréal, 34 p., ill. n. et b.



Cette exposition était intitulée "Noir sur blanc". Dans une introduction aux grands tableaux comme des dessins, Claude Gosselin cherche à distinguer la peinture gestuelle de Horvat des autres tendances de la gestualité pour en souligner le caractère troublant. Dans une suite de propos recueillis par Alexis Lefrançois l'artiste parle ensuite de son travail, de ses motivations, de ses inspirations. Bibliographie sélective.

Mendelson Joe, Centre culturel canadien (4 déc. 1980-25 jan. 1981), Paris, 12 p.; reprod. c. et n. et b., textes franc. et angl.

Dans un texte intitulé "Mendelson Joe ou la quête de la vérité/in pursuit of the truth", Gary Michael Dault présente la figuration spécifique de ce peintre autodidacte dont le style est maintenant connu sous l'appellation "Évidentisme Intrépide". Discussion intéressante autour du thème "art primitif" où la question de la peinture naïve se trouve reformulée, à propos du rôle du détail, comme celle d'une forme d'idéalisme peint.

On Kawara: continuity/discontinuity 1963-1979, Moderna Museet (11 oct.-23 nov. 1980), Stockholm, 396 p.; nombr. ill. n. et b.

Cette exposition est aussi présentée à Essen, Museum Folkwang (30 jan.-15 mars 1981), à Eindhoven, Van Abbemuseum (22 mars-3 mai) et à Osaka, The National Museum of Art (17 mai-16 juin). Figure importante de l'art conceptuel des années soixante, On Kawara témoigne d'un art où la notion de style est in-

tenable, même dans sa paradoxale version d'être anti-style comme style. Il nous présente le langage d'une manière inattendue et comme témoignage de son existence comme artiste. Le catalogue contient deux essais: "A point Between Life and Death" de Olle Granath et "A Labyrinth in Which We Are All Lost — Some Thoughts on time and the universe" de Peter Nilson, un texte de On Kawara, "Code — Eight quintillion eight hundred two quadrillion...", et une documentation chronologique des travaux et expositions de 1963 à 1979: *I Read, I Went, I Met, I Got Up, I Am Still Alive, One Million Years*, plus une section composée de *Journal* et *Subtitles*. Le catalogue est complété d'une liste sélective de publications sur On Kawara.

Made in France, ELAC (7 nov.-31 déc. 1980), Lyon, 14 p., ill. n. et b.

L'Espace lyonnais d'art contemporain présentait quatorze artistes pour témoigner d'actuelles recherches qui "tentent d'assimiler l'histoire de l'art et le conceptuel ou de plonger dans cette histoire pour y trouver leurs racines, et par là même leur identité". Dans l'introduction, un peu chauvine, Marie-Claude Jeune se demande: "N'y aurait-il pas dans cette attitude le désir plus ou moins conscient de s'affirmer par rapport aux mouvements créés aux États-Unis ou chez nos voisins allemands et italiens qui réfutent l'art dit "sérieux"?... Ne serait-ce pas aussi caractéristique de notre pays où l'individualisme et le poids du passé sont encore si forts?" À retenir Guy Argence (*Photocollage II*) et Geormillet, Christian Parisot, les installations de Philippe Thomassin et Jacques Vieille, et la baroque et spectaculaire *Mise en scène pour une Sainte/Identité: illusion-allusion no 1* de Orlan, comme exemple du "droit à l'erreur et (du) coefficient d'incertitude" réclamé par Bernard Blistène dans la postface.

Ulrike Rosenbach/Valie Export, Stedelijk Museum (28 mars — 11 mai 1980, Amsterdam, 32 p., ill. n. et b.; textes néerlandais.

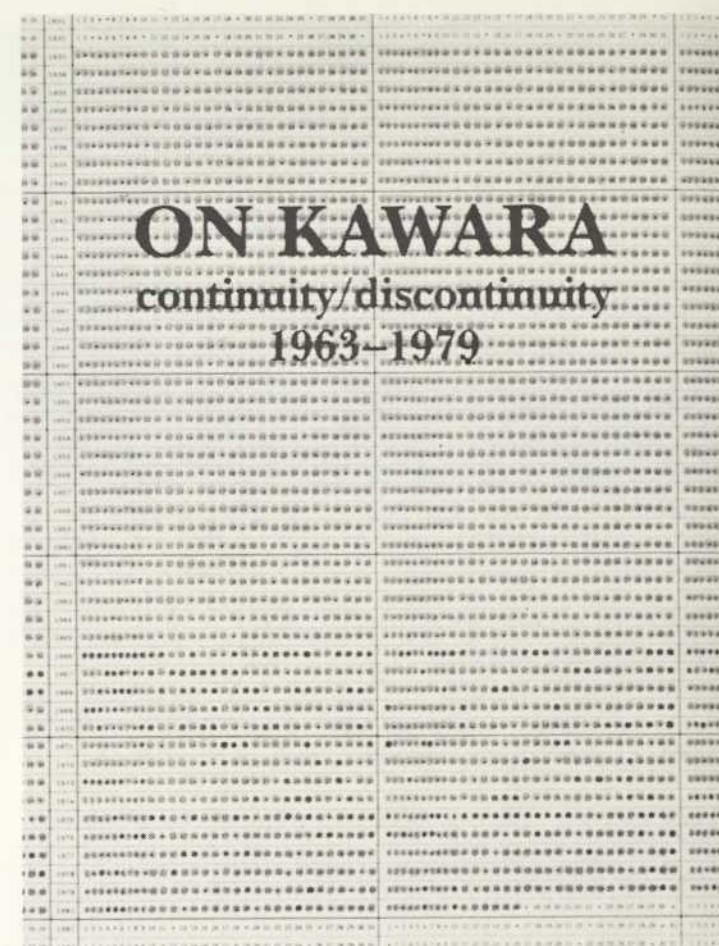
Le travail de Rosenbach est ici présenté dans une introduction qui est un entretien avec l'artiste, et par une série de documents (textes et reproductions photographiques) sur trois vidéos-live performances. Le catalogue contient aussi un texte de P.M. Pickshaus, "Een eigentijds mysteriespel" et une bibliographie qui comprend une liste des vidéos, des vidéos-installations et video-performances. De même pour Valie Export: l'entretien, la bio-bibliographie (avec la liste des films) et la documentation de cinq oeuvres.

Joel Shapiro, Whitechapel Art Gallery (18 jan.-24 fév. 1980), Londres, 40 p., ill. n. et b.; textes anglais et allemand.

Première présentation d'envergure en Europe, cette exposition a aussi été présentée à Krefeld Museum Hans Lange (16 mars-27 avril 1980) et à Stockholm, Moderna Museet (31 oct.-14 déc. 1980). Roberta Smith y analyse l'oeuvre de Shapiro, ces petites maisons de bronze aux actuelles mini-constructures de bois peint, en y intégrant la part des dessins de l'artiste. Analyse formelle et historique où il est montré comment le travail de Shapiro sort des perspectives minimalistes des années soixante, retenant ses expériences de Process Art et les interventions formelles des constructivistes russes. Une bio-bibliographie complète le catalogue.

Bill Vazan, Suites photographiques et oeuvres sur le terrain, Musée d'art contemporain, Montréal (24 avril-8 juin 1980), 81 p., abond. ill. en n. et b.

Cette exposition est aussi présentée à la Winnipeg Art Gallery (31 jan.-15 mars 1981), à la Norman MacKenzie Art Gallery de l'Université de Regina (3 avril-13 mars 1981) et à la Art Gallery of Windsor (21 juin-26 juillet 1981). Ce catalogue, composé comme un livre, présente les deux aspects qui caractérisent le travail de Vazan depuis plusieurs années: le travail des gigantesques inscriptions au sol et les photographies



(dont certaines sont composées de non moins monumentales installations). Deux textes accompagnent la présentation photographique des oeuvres: l'un, débridé, de Lise Lamarche, intitulé "Sans titre", l'autre, plus académique, de Paul Heyer, intitulé "Cosmography in a new context". Une bibliographie complète le catalogue.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Cahiers Confrontation: art et désordre, no 4, automne 1980, éd. Aubier-Montaigne, 191 p.; abonn. 2 ans (4 numéros) 240 F. à Éditions Aubier-Montaigne, 13 quai de Conti, 75006 Paris.

Le sujet de cette livraison: l'expression artistique. Est-il possible de l'analyser? Poussée individuelle ou sociale, la pression de l'art est-elle récupérée dans le circuit marchand? L'art est-il lié, politiquement, au mouvement conservateur ou révolutionnaire? Toutes ces questions ne sont pas nouvelles, mais reprises aujourd'hui dans ce numéro avec quelquefois des points de vue et des réponses renouvelées. Participent à cette réflexion-confrontation des psychanalystes, des critiques d'art, des artistes, des musicologues dont Gilbert Lascault, Marc Le Bot, Catherine Millet, Leonardo Cremonini, René Major, Michel Thevoz, Denise Mourrot, Daniel Charles, Pierre Fédida, Jean-Yves Bosseur. Les prochains numéros: 5, *America Latina*, 6, *La sexualité masculine*.

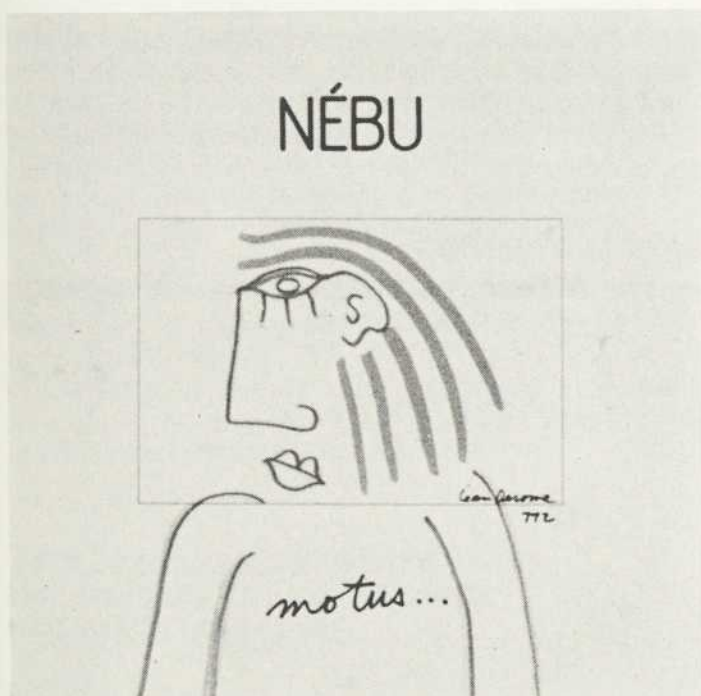
RENÉ PAYANT

musiques au présent

Musiciens innovateurs d'ici

Nébu/Motus, Cadence CAD-1008

Le groupe Nébu comprend pour ce deuxième enregistrement sur Cadence les musiciens suivants: Jean Derome (flûtes diverses, voix, piano électrique et percussions), Pierre Saint-Jacques (piano, cymbales, voix et percussions), Claude Simard (contrebasse, piano électrique, voix, percussions), René Lussier (guitare électrique) et Mathieu Léger (batterie, percussions). L'album enregistré en février et mars 1980 contient six compositions originales des trois musiciens formant le nucleus de ce groupe, soit Claude Simard (*Morceau en forme de Pierre, Sibylle*), Jean Derome (*Abaque, Eboulements*) et Pierre Saint-Jacques (*Motus, Quatre à quatre*). Chaque pochette est illustrée à la main et de manière différente par Jean Derome, dans un style faisant référence, entre autres, aux dessins cubistes de Picasso. Chaque pochette constitue donc une oeuvre à part entière, un petit tableau-autographe signé et numéroté. Plus de mille pochettes ont été dessinées de la sorte par Jean Derome. Une sélection de trois cents d'entre elles ont été exposées du 11 au 16 novembre dernier à la galerie Dazibao, rue Saint-Hubert. Du point de vue musical, l'album constitue une réussite de premier plan, soit une musique sereine, d'un lyrisme introspectif et d'une grande beauté mélodique, comparable aux meilleures productions du genre sur le marché à l'heure actuelle (certains disques ECM par exemple). Il s'agit du huitième album à paraître sur cette étiquette québécoise, Cadence, une compagnie entièrement gérée par les musiciens qui en font partie. Chaque musicien ou groupe assume donc toutes les étapes de la production de son disque, de la conception à la distribution. Une initiative exemplaire, à encourager.



R. Murray Schafer/Anthologie de la Musique canadienne

Radio Canada International. (Coffret de cinq disques incluant également un livret d'information.) Disponible de CBC Merchandising, P.O. Box 500, Station A, Toronto, Ontario M5W 1E6.

Contenu: *Minnelieder*, p. voix et quintette à vent (1956), *Requiem for the Party Girl*, p. voix et ensemble instrumental (1966), *Epitaph for Moonlight*, p. chœur (1968), *Son of Heldenleben*, p. orchestre

(1968) *Quatuor à cordes no 1* (1970), *Miniwanka or the Moments of Water*, p. chœur (1971) *Arcana*, p. voix et ensemble instrumental (1972), *East*, p. orchestre (1972), *Quatuor à cordes no 2 (Waves)* (1976).

Diverses formations et solistes canadiens.

Sackville/Toronto: 2 nouveautés

Jazz classique

Ruby Braff/*With the Ed Bickert Trio*, Sackville 3022.

Incluant dix pièces enregistrées à Toronto le 14 juin 1979, en compagnie de Don Thompson (b) et Terry Clarke (dr) en complément de formation. Le trompettiste Ruby Braff, musicien autodidacte et disciple de Louis Armstrong, Bobby Hackett, Roy Elridge, Buck Clayton, etc., signe ici l'un de ses meilleurs enregistrements. Le trio du guitariste Ed Bickert lui fournit un soutien rythmique impeccable. Le répertoire consiste surtout en une série de thèmes fort connus (*True Love, My Funny Valentine, When I Fall In Love, ...*), magnifiquement interprétés par l'ensemble. Du *mainstream jazz* qui n'a rien de désuet ou de nostalgique, bien au contraire.

Jazz nouveau

Barry Altschul/*Brahma*, Sackville 3023.

Avec Ray Anderson (trombone, sousaphone, cloche à vache, sifflet) et Mark Helias (b, violoncelle). Incluant cinq compositions enregistrées à New-York le 23 janvier 1980, dont trois du percussionniste Barry Altschul, ex-batteur du trio Paul Bley et leader de cette session. Le jeu du tromboniste l'apparente surtout à Roswell Rudd ou George Lewis, et le trio joue avec beaucoup de cohésion. Du jazz expérimental qui ne dénigre pas la tradition, lucide et musical du même coup.

Piano Be Bop

Le piano Be Bop se porte bien. Plusieurs enregistrements récents viennent le confirmer dont ce très beau disque de Walter Davis, tout imprégné de l'esprit de Bud Powell.

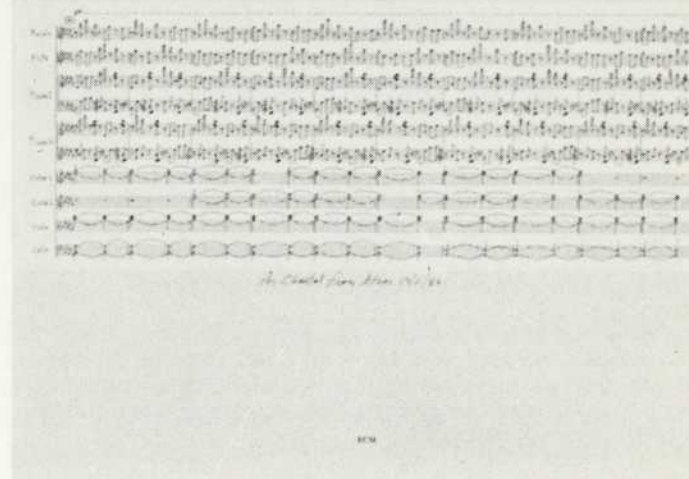
Walter Davis/*A Being Such As You*, Red Record, VPA-150.

Neuf pièces enregistrées à Milan en solo le 22 novembre 1979. Ce pianiste méconnu, qui joua avec Charlie Parker ou Max Roach, et fit partie des *Jazz Messengers* d'Art Blakey à la fin des années cinquante, a aujourd'hui quarante-neuf ans bien sonnés. Il a peu enregistré sous son nom. Ce disque, possiblement son meilleur à date, s'avère une découverte des plus réjouissantes. Bud lives!



Steve Reich

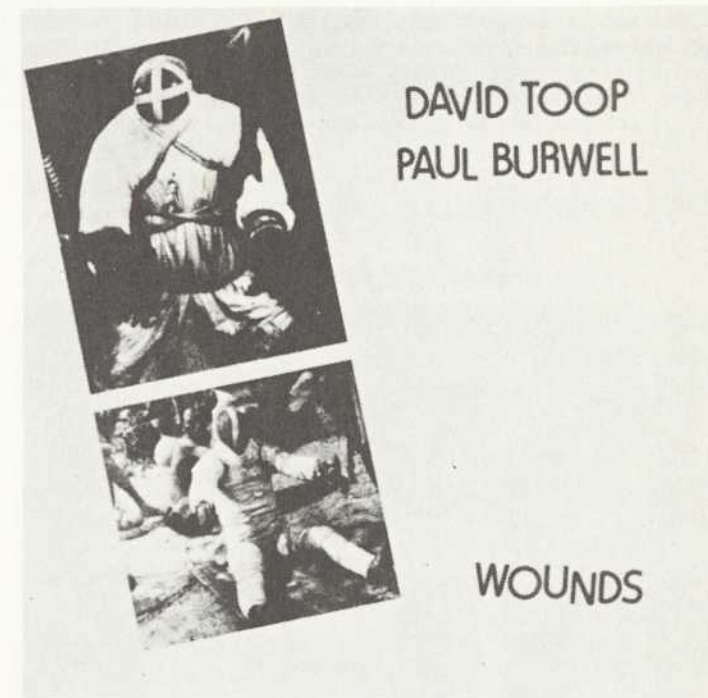
Octet · Music for a Large Ensemble · Violin Phase



New Music — USA

Steve Reich/*Octet* (1979), *Music For a Large Ensemble* (1978), *Violin Phase* (1967), ECM-1-1168.

Il s'agit de deux nouvelles compositions interprétées par Steve Reich et ses musiciens de même qu'un nouvel enregistrement d'une de ses toutes premières pièces pour violon jouée ici par Shem Guibbory (c'est Paul Zukofsky qui en réalisa la première version sur disque Columbia aujourd'hui épuisé). L'enregistrement date de 1980 et la pochette reproduit les dix dernières mesures du manuscrit original d'*Octet*. La pochette intérieure comprend des notes explicatives. Un événement discographique.



New Music — Angleterre: IQuartz Records

David Toop — Paul Burwell/*Wounds*, IQuartz 003.

"This record edited from tapes recorded at the London Musicians Collective, 42 Gloucester Avenue, London, NW1, England/concert evening of Saturday 30 June 1979. Recorded on a Uher Stereo Report with 2 AKG D224 microphones. Music improvised/one of many hundreds of performances given by this duo in the 10 years they have played together/concert organisation + publicity + tape editing + production + label + cover design... Toop/Burwell. Photographs of DT/PB by Annabel Nicolson. Recording by Max Eastley and Russ Wood."

Instrumentation: "David Toop: electric guitar/flutes/home-made + found stuff/water/noise/rubbish/small explosives/cassette tapes — the parrot's long good bye, rec. London Zoo + whirled tape recorder with tape of Continamo Falls, rec. Amazonas, 16 Nov. 1978 by Toop and Figuera... Paul Burwell plays a variety of percussions arranged on the floor and in a kit + miscellaneous."

Définition: "This album gives a good indication of how earlier preoccupations — the study of sound, bioacoustics and world musics, the invention of new instruments, environmental playing and a harsh rock and

roll — have been integrated by their extensive experience of group improvisation into a music which uses extremes of quiet, noise, violence, calm, slow development and abrupt change."

Notes de pochette.

Musique/Performance

Whirled Music, !Quartz 005.

Avec Max Eastley, Steve Beresford, Paul Burwell, David Toop.

"Whirled music is a performance for any number of performers using instruments sounded by whirling or spinning. The performance is very physically demanding and, since there is considerable danger involved, the audience is often protected by a safety net and the performers wear head masks. These masks are designed by Pamela Marre.

Many of the instruments are made (and repaired) by Max Eastley who also suggested the idea of a piece restricted solely to whirled instruments. The notion evolved after he had seen Paul Burwell whirling heavy Chinese cymbals and banging them violently on the floor producing spectacular Doppler effects.

The instruments themselves are either traditional, traditional/modified or invented, although some of the purchased instruments — toys in particular — modify tradition in such ingenious and elaborate ways as to become virtual new inventions.

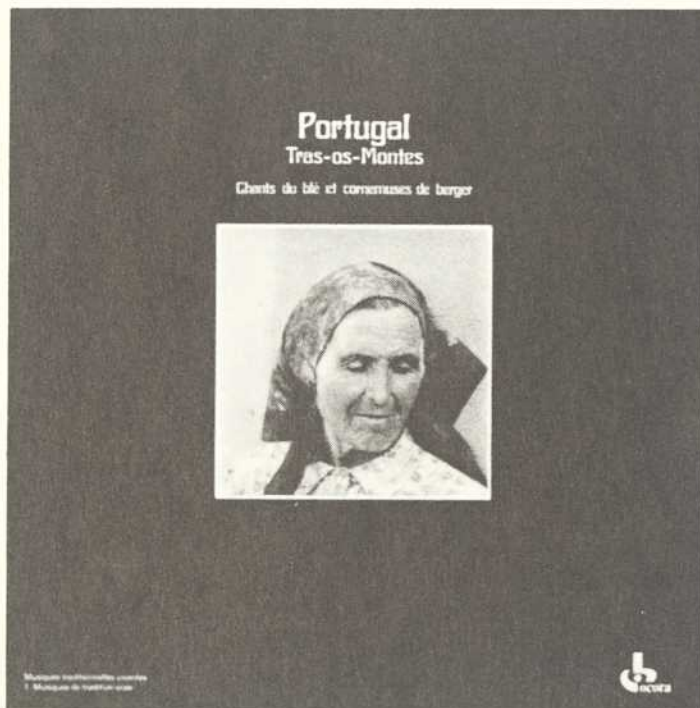
A well-known example of a traditional whirled instrument is the Bull-roarer. These are made with a flat piece of wood or similar material, sometimes with a sawtooth profile. The size can range from the very small, producing a malevolent buzzing, to sizes around 2 or even 3 feet long, producing sounds in the infra-sonic range (and causing extreme tiredness of the arms).

The Bullroarer exemplifies the cultural object whose function can be shown to have far wider meanings within the society which utilises it than the mere action of deploying it might suggest. Many theories exist in anthropology to "explain" this very simple device from the arguably nonsensical (the suggestion that the Bullroarer represents a "flatulent phallus") to the arguably plausible (the equation of noise with disruption of the social order).

Aside from analytical speculation on the symbolic meaning of bull-roarers there are cases of practical use for whirling instruments — the attraction of fish; children's toys; even therapeutic devices such as the Turkish roundabout said to cure small children of stomach ache or colic.

The types of instrument used in *Whirled Music* include the following: friction drums, 6 foot long darts with elastic heads, cog rattles, small clickers with membrane drums and cogs, elastic lengths weighted at one end, bird whistlers, corrugated whirlers, reed and brass mouthpieces in conjunction with rubber tubing, Flying Saucer balloons, toy record player, whirled amplified headphones, spinning gongs, pellet drums, whirled cymbals, whirled cassette recorders and radios, bullroarers, etc."

Notes de pochette.



Alterations/Up Your Sleeve, !Quartz 006.

Avec Peter Cusack, Steve Beresford, Terry Day and David Toop. Sept improvisations enregistrées en direct en 1980 à Londres, Bruxelles et Amsterdam. L'instrumentation des plus variées comprend à la fois toute une panoplie d'instruments traditionnels, acoustiques ou électroniques, de même que plusieurs autres sources ou objets sonores variant de la sirène,

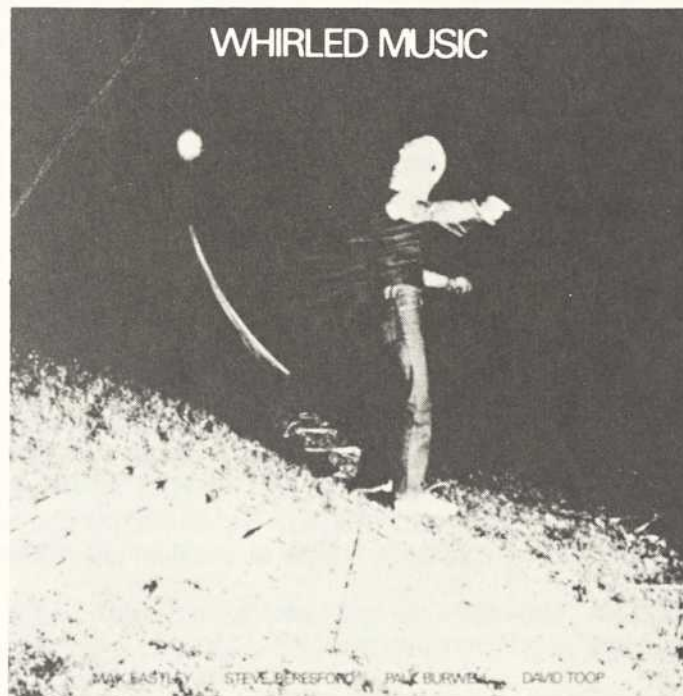
du sifflet ou de la clochette de bicyclette aux appeaux, etc... Chaque improvisateur joue simultanément et/ou successivement de plusieurs de ces instruments. La pochette est signée David Toop.

Ces disques sont disponibles de Quartz Publications, 15 Victoria Road, London N22 4XA, England.

Musique traditionnelle

Portugal/Tras-os-Montes, Ocora 558-547.

Chants du blé et cornemuses de Berger. Album publié dans la série: 1. Musiques de tradition orale. Enregistrements, documents photographiques, montage: Anne Caufriez et Michel Plumley (juillet 1978). Parution: Paris, 1980. Texte: Anne Caufriez, section d'ethnomusicologie du Musée instrumental de Bruxelles.



Cet album constitue une véritable révélation, tant par son contenu vocal qu'instrumental. Ces voix solos, émouvantes de simplicité sont également d'une modernité étonnante, d'un lyrisme austère, sobre et dépouillé. Les pièces instrumentales, entre autres de fascinants solos de cornemuse, participent aussi du même esprit.

Règles communautaires du travail et méthodes d'agriculture ancestrales font du Tras-os-Montes le dépositaire de très vieilles traditions musicales qui se sont perdues dans le reste du pays et dont l'Europe du 20ème siècle garde peu de témoignages. La musique du Tras-os-Montes semble porter le sceau d'une économie régionale succincte car les Romances, chants liés à la culture des céréales et la cornemuse, instrument de musique propre aux bergers, représentent les formes d'expression artistique les plus saillantes.

Mais le Tras-os-Montes est aussi la dernière province, à l'heure actuelle, à receler les vestiges épars de cette culture galicienne qui marqua l'aube du pays. Car le Portugal, lorsqu'il se constitua au 12ème siècle, était une sorte de noyau détaché de la Galice, cet ancien royaume celte, qui formait une entité culturelle et linguistique originale.

De ce berceau commun fleurit le Romanceiro portugais, qui remonte le fil des siècles pour devenir le langage poético-musical des paysans d'aujourd'hui, alors que la cornemuse pourrait représenter une lointaine réminiscence de la culture celtique au Portugal.

(...)

Le Romanceiro semble représenter un patrimoine poético-musical immense dans lequel les paysans peu alphabétisés du Tras-os-Montes ont puisé un mode d'expression venu s'inscrire dans différentes activités. Toile de fond du fauchage, les Romances sont aussi chantées pour battre le blé, décortiquer les amandes, effeuiller le maïs, moudre la farine, bercer les enfants, distraire les veillées de troupeaux, agrémenter les longues soirées d'hiver... Dans cette palette de fonctions, c'est principalement le fauchage qui confère au Romance chanté du Tras-os-Montes son originalité. Car le chant des Romances divise les journées de fauchage en véritables séquences de temps: un Romance différent est chanté à des heures fixes, jusqu'à 7 fois par jour, un peu à la manière d'un rituel qui ne peut être transgressé. C'est pourquoi, certains voient dans ces chants emprunts de solennité, une influence formelle du chant liturgique mais surtout une interférence des heures canoniques sur le choix de celles du chant.

Intrusion des règles religieuses dans la sphère profane?

Un fait certain est que nous assistons à un phénomène culturel peu commun: la permanence d'un langage artistique au-delà des couches successives des siècles et de l'histoire.

Aujourd'hui, c'est en interrogeant la mémoire secrète des personnes âgées, en tamisant le patrimoine culturel du terroir que l'on arrive encore à faire revivre ces vieilles traditions poético-musicales enfouies dans l'inconscient.

Quant à la cornemuse portugaise, apparentée au type de la "grileira" galicienne, il y a tout lieu de croire qu'elle est aussi très ancienne car l'instrument se trouve déjà représenté sur un chapiteau du 11ème siècle provenant de Mellid (Coruna), sous une forme exactement semblable à la cornemuse actuelle du Tras-os-Montes.

Tout comme le Romance, la cornemuse (qui a surtout pénétré le Nord du Portugal) ne subsiste actuellement que dans une aire très limitée du Tras-os-Montes où les tout derniers cornemuses du pays sont en voie de disparition.

Notons que la cornemuse portugaise a survécu sous une forme plus archaïque que celle de la Galice espagnole aussi bien au niveau de la facture (le récipient à air en peau de chèvre est devenu rare) que des répertoires restés traditionnels. Au Tras-os-Montes, la cornemuse représente le seul instrument mélodique en l'absence d'instruments à cordes, c'est pourquoi, elle accompagne aussi bien les fêtes et les bals que les cérémonies religieuses ou la liturgie."

Notes de pochette.

Rappel: Anne Caufriez et Paul Plumley ont également produit un autre disque récemment, soit un album de musique populaire authentique de Java.

Giava/Java, Albatros VPA 8465.

Il s'agit de "documents sonores recueillis sur place au cours d'une recherche dans la région occidentale de Java, zone de Sunda, en août 1976. Musique d'origine hindouïste dédiée au riz et à ses rites et musique de provenance islamique pour des rituels de résistance et d'endurance." Parution Italie, 1980. L'album renferme un livret avec des notes. Texte: Anne Caufriez. Produit et édité par les éditions Sciascia, 20089 Rozzano, Milano, Italie. Sept plages. *Angklung* (instruments en bambou, neuf musiciens), *Wawachan* (trois chanteurs récitant), *Angklung* (idem 1), *Tarawangsa* (vièle tarawangsa, cithare jentreng), *Beluk* (instruments en bambou, deux chanteurs), *Punchak* (deux tambours kendang, quatre tambours kulander, un gong kempul, un gong ageng, un haut-bois tarompet), *Debus* (un tambour terbang gede, trois tambours kendang, deux tambours tingtit, un jeu de cymbales kecrek).

Ce disque sort des sentiers battus en ce qu'il nous donne à entendre une autre musique que celle de l'habituel Gamelan javanais et d'autres instruments liés à certains rites fonctionnels dans l'île de Java. De l'inédit donc mais avant tout une musique spirituelle et profondément enracinée.

RAYMOND GERVAIS

photographie

LISTE DE REVUES CANADIENNES SPÉCIALISÉES EN PHOTOGRAPHIE

Camera Canada, a/s Betty Mackenzie, 5430, Desert Pines Ave., R.R. 1, Peachland, Colombie britannique
Publication trimestrielle de l'association nationale d'art photographique, association à but non lucratif pour la promotion d'une photographie canadienne de qualité.

Canadian Photo Annual, a/s Maclean Hunter Ltd., 481, University Ave., Toronto
Parution annuelle, publication de photographies.

Colour Photographic Association of Canada, 165, Yonge St., Toronto
Publication trimestrielle d'association.

Image Nation, Fringe Research, 1179A, King St., W., Toronto
Numéros spécialisés comme par exemple sur la photographie contemporaine en stéréoscopie (no 22, mars 1980).

Impressions, Box 5 Station B, Toronto
Cinq parutions par année, sélection électrique d'art photographique, commentaires sur le développement de la photographie comme moyen d'expression et tribune des préoccupations photographiques contemporaines.

Ovo, 307 ouest, rue Ste-Catherine, Montréal
Publication trimestrielle, dédiée à la promotion de la photographie comme moyen de communication et de changement social.

Photographic Canadiana, a/s The Photographic Society of Canada, Publication trimestrielle, bulletin de The Photographic Society of Canada.

Photo Communiqué, a/s Fine Art Photography Publications Ltd., P.O. Box 129 Station M, Toronto
Publication trimestrielle, informations diverses et commentaires.

NUMÉROS SPÉCIAUX DE REVUES CANADIENNES CONSACRÉS À LA PHOTOGRAPHIE
An Inquiry into the Aesthetics of Photography, Arts Canada, décembre 1974 (3, Church St., Toronto).

Canadian Women's Studies/Les Cahiers de la femme, vol. 2 no 3 (Centennial College, P.O. Box 631 Station A, Scarborough).
Numéro sur la photographie historique et contemporaine de photographes canadiennes préparé par Laura Jones et Monique Brunet.

LISTE DE GALERIES ET INSTITUTIONS SPÉCIALISÉES EN PHOTOGRAPHIE AU CANADA (par région)

QUÉBEC
Antichambre, (galerie de la Bibliothèque nationale), 1700, rue St-Denis, Montréal
Galerie Yajima, 307 ouest, rue Ste-Catherine, Montréal. Photographie moderne et contemporaine
Galerie Optica, 1029, Côte du Beaver Hall, 5e étage, Montréal.
Photographie moderne et contemporaine
Photo-Progrès, 4114 ouest, rue Ste-Catherine, Montréal

ONTARIO
The Photography Gallery, Bowmanville Public Library, 62, Temperance St., Bowmanville
Archives publiques du Canada, 395, Wellington, Ottawa.

Photographie canadienne
Galerie de l'image de l'Office national du film, 150, Kent, Ottawa.

Photographie canadienne contemporaine
Café la Barge, Gallery of Photography, 55, Gloucester, Toronto

Canadian Centre of Photography and Film, 596, Markham St., Toronto. Organisation à but non lucratif, centre d'exposition de photographies historiques et contemporaines, collections, centre de ressources et programmes éducatifs

Jane Corkin Photography Gallery, 144, Front St., Toronto

Deja Vue of Photography Art, 122, Scollard St., Toronto

Harbournfront Photography Gallery, 235, Queen's Quay W, Toronto

Coopérative d'artistes, une nouvelle exposition à tous les mois

Moment In Time, 398, King St. E., Toronto

Photography Collectors of Canada, 14, Montheit St., Toronto

Photographies du XIXe et XXe siècle, sur rendez-vous

Sack's Gallery of Photographic Art, 33, Sackville St., Toronto

MANITOBA
The Novelty Shop Gallery of Photography, 185, Osborne St., Winnipeg

SASKATCHEWAN
The Photographers Gallery, 236, 2nd Avenue S., Saskatoon

COLOMBIE BRITANNIQUE
Gallery of Photography, 3619, West Broadway St., Vancouver

LISTE DE GALERIES ET INSTITUTIONS LIÉES À LA PHOTOGRAPHIE (par région).

QUÉBEC
Article, 1012, rue de la Montagne, Montréal
Atelier Powerhouse, 3788, rue St-Dominique, Montréal
Centre Saidye Bronfman, 5170, chemin de la Côte Ste-Catherine, Montréal
Galerie d'art Sir George Williams, Université Concordia, 1455 ouest, rue de Maisonneuve, Montréal
Galerie Gilles Gheerbrant, 307 ouest, rue Ste-Catherine, Montréal
Motivation V, 1447, rue Bleury, Montréal
Musée d'art vivant Véhicule, 307 ouest, rue Ste-Catherine, Montréal
Musée d'art contemporain, cité du Havre, Montréal
Musée des Beaux-Arts de Montréal, 3400, avenue du Musée, Montréal
Musée McCord, 690, rue Sherbrooke, Montréal
L'Anse-aux-Barques, 24, du Grand-ChAMPLAIN, Québec
La Chambre blanche, 882, rue Christophe-Colomb, Québec
Galerie d'art de l'université de Sherbrooke, Sherbrooke

ONTARIO
Art Gallery of Hamilton, 123, King St. W., Hamilton
Agnes Etherington Art Centre, université Queen's, Kingston
London Regional Art Gallery, 421, Ridout St. N., London
Robert McLaughlin Gallery, Civic Centre, Oshawa
Galerie nationale du Canada, Elgin & Slater St., Ottawa
Photographie internationale
Galerie Saw, 55, Byward Market Sq., Ottawa
Galerie Splash, 342½, Elgin St., Ottawa
Artspace, 190, Hunter St., Peterborough
Rodman Hall Arts Centre, St. Catherines
Laurentian University Museum, John St., Sudbury
Confederation College of Applied Arts and Technology, Thunder Bay
A Space, 299, Queen St., Suite 507, Toronto

Carmen Lamanna, 840, Yonge St., Toronto
Idee, 112, Queen St. E., Toronto
Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, 317, Dundas W., Toronto
Royal Ontario Museum, 100, Queen's Park, Toronto
Yarlow/Salzman, 211, Avenue Ed., Toronto
YYZ, 567, Queen St., W., Toronto

MANITOBA
Winnipeg Art Gallery, 300, Memorial Blvd., Winnipeg

SASKATCHEWAN
Norman McKenzie Art Gallery, Université de Régina, Régina
University of Saskatchewan Gallery, campus Régina, Régina
Mendel Art Gallery, 950, Spadina Cr.E., Saskatoon

ALBERTA
Peter Whyte Gallery, 111, Bear St., Banff
Walter Phillips Gallery, Banff Centre School of Fine Arts, Banff
Alberta College of Art Gallery, 1301, 16th Avenue, Calgary
Glenbow Museum, 9th Ave. & 1st St. S.E., Calgary
The Ring House Gallery, université de l'Alberta, Edmonton
Edmonton Art Gallery, Edmonton

COLOMBIE BRITANNIQUE
National Exhibition Centre, SS. No 1, Site-2 C-10, Castelgar
UBC Fine Arts Gallery, université de la Colombie britannique, Vancouver
Vancouver Art Gallery, 1145, Georgia St. W., Vancouver
Viewspace, 3210, Dunbar St., Vancouver
Western Front, 303 E. 8th St., Vancouver
Art Gallery of Greater Victoria, 1040, Moss St., Victoria

NOUVEAU-BRUNSWICK
Beaverbrook Art Gallery, Frédéricion
Owens Art Gallery, Sackville
Memorial University Art Gallery, St-Jean

NOUVELLE-ÉCOSSE
Art Gallery of Nova Scotia, 6152, Cobourg Rd., Halifax
Dalhousie Art Gallery, 6101, University Ave., Halifax
Eye Level Gallery, Halifax
Mount St. Vincent University Art Gallery, Halifax

ÎLE DU PRINCE-ÉDOUARD
Confederation Centre Art Gallery, Charlottetown

TERRE-NEUVE
Newfoundland Museum, St. John

DENISE LECLERC



STEREO

JEFF WALL 1980

MONTREAL AU PRESENT

ARTEXTE

1485, rue de Bleury, Édifice Lennox, bureau 402, Montréal, Qué. tél.: 845-2759

du mardi au samedi: 12 h à 18 h

librairie spécialisée dans l'art contemporain:

Afterimage, Art Criticism, Art Press, Artistes, Cairn, Documents sur, October, Fuse, Impulse, File, Parachute, Vanguard, Spirale, View, Macula, Sub-Stance, Luna Park.

GALERIE MOTIVATION V

1447, rue de Bleury, Montréal, Québec, tél.: 845-5962

du mercredi au dimanche: 12 h. à 18 h.

CENTRE XEROGRAPHIQUE
COULEUR 6500
(agrandissement de diapositives)
- reproduction couleur
- atelier de recherche

18 février — 8 mars: Marcel St-Pierre, peintures
Paul Hunter, peintures acrylique
11 mars — 29 mars: Guy Bormance, photographies
Gabriel Lefebvre, photographies
1 avril — 19 avril: André Fournel, sculpture
Pierre Leblanc, sculpture
22 avril — 10 mai: Aurélio Sandonato, peinture/sculpture
Joseph Marcil, meubles

GRAFF

963, est rue Rachel, Montréal, Québec, tél.: 526-2616

du lundi au vendredi: 10 h à 17 h ;
samedi: 12 h à 17 h

1er février — 4 mars: Oeuvres produites à l'atelier GRAFF, 1966-1980
Ayot, Boisvert, Cozic, LeMoyné, Tousignant.
5 mars — 15 avril: André Manniste, sérigraphies récentes
16 avril — 13 mai: Jean-Claude Prêtre, série "Japon"

OPTICA

1029 Côte du Beaver Hall, 5ième étage, Montréal, Québec, tél.: 866-5178

du mardi au vendredi: 10h30 à 16h30;
samedi: 13h30 à 16h30

6 mars-22 mars: Richard Purdy — Sculpture,
Marion Penner Bancroft — Photographies
3 avril-25 avril: Gunter Nolte — Sculpture

PRIME VIDÉO

307 rue Ste-Catherine, ouest, 2ième étage, Montréal, QC, H2X 2A3, tél.: 844-0063

du mardi au samedi:
de 12h à 17h
Centre de production
Revue "Circuits"
Agence de documentation
Exposition itinérante
"EXPORT'80"

Programme d'expositions
30 mars, Pierre Rovere, "Surfaces"
Robert Filiou, "Vidéo Université"
Pier Maton, "Tapes"
Cinéma Parallèle, 19h30 et 21h
27 avril, Robert Morin et Lorraine Dufour,
"les Cinéastes inconnus"
Cinéma Parallèle, 19h
30 avril, Installation, Darrell Legge, "Club Aphrodite"

...ET À TORONTO

YYZ

567 Queen St. West, Toronto, Ontario, tél.: 416-868-6380

Tuesday to Saturday: 12 to 5 p.m.

March 2-14: Sherrill Mass — Sculpture
March 16-28: Dyan Marie — Sculpture/Installation
March 30-April 11: Susan MacKay — Video/Installation
April 13-25: Renée Van Halm — Sculpture/Installation
April 27-May 9: Ron Benner — Photography

\$2.00

PARACHUTE revue d'art contemporain

INDEX 1-20

Galerie
TREIZE13



Portrait de Sonia Delaunay, 1931
Photo: Florence Henri

12 mars-12 avril Francine Simonin
"Aires de femmes et Topologies"

1er avril-17 mai Sonia Delaunay Salle II

14 avril-10 mai Yvone Duruz

Directeur: Antoine Blanchette 4015, rue Drolet, Montréal, Québec H2W 2L3
Heures d'ouverture: du mardi au dimanche, de 12 à 18 heures Tél.: 514-288-5903

YAJIMA/GALERIE

REPRESENTS/REPRÉSENTE

LYNNE COHEN

SYLVAIN P. COUSINEAU

CHARLES GAGNON

TOM GIBSON

GEOFFREY JAMES

MICHAEL SCHREIER

ROBERT FRANK

LEE FRIEDLANDER

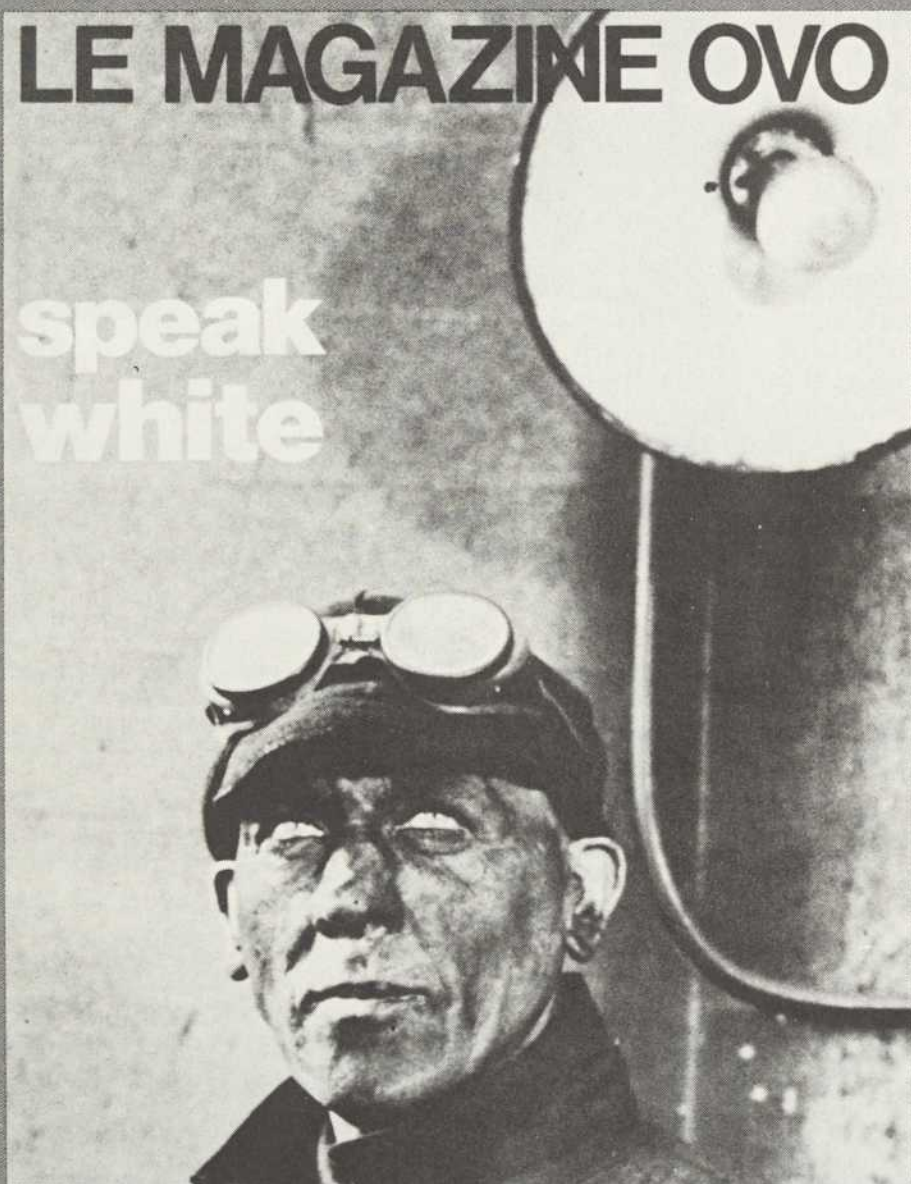
RALPH STEINER

BENNO FRIEDMAN

E. J. BELLOCQ

LE MAGAZINE OVO

speaking
white



Pour célébrer son dixième anniversaire, le magazine québécois de photographie «OVO» a publié un numéro spécial intitulé «Speak white» qui démontre jusqu'à quel point la revue a maintenant atteint un degré d'excellence remarquable.

Gilles Toupin, in *La Presse*

Publication trimestrielle, Le magazine OVO est dédié à la promotion de la photographie comme moyen de communication et de changement social. **Tarif d'abonnement (4 numéros):** Canada \$10.00. Étranger \$12.00. Institutions et bibliothèques: Canada \$12.00. Étranger \$15.00. Abonnement de soutien \$20.00. Les abonnements débutent par le dernier numéro paru, sauf indication contraire. Règlements par chèque ou mandat postal à:

Le Magazine OVO
307, rue Ste-Catherine ouest
Local 300
Montréal, Québec, H2X 2A3
Téléphone: (514) 849-6253

IRVING • PENN •

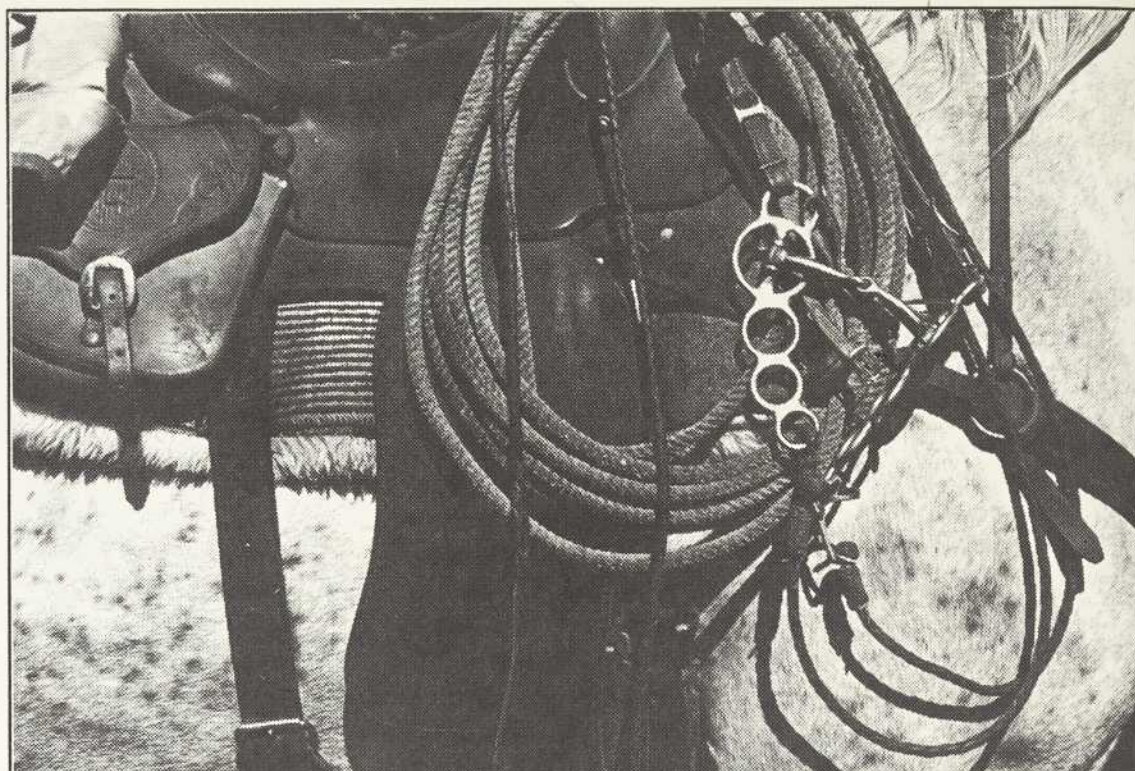
EARTHLY BODIES
MAIN GALLERY
THROUGH MARCH 28, 1981

ESPIONAGE AND
SPY CAMERAS
UPPER GALLERY
THROUGH APRIL 26, 1981

•
JOSEPH BRYSON:
PHOTOGRAPHS
FRONT GALLERY
THROUGH MARCH 28, 1981

CANADIAN CENTRE
OF PHOTOGRAPHY
CENTRE CANADIEN
DE LA PHOTOGRAPHIE

596 MARKHAM STREET
TORONTO ONTARIO CANADA



TWELVE CANADIANS

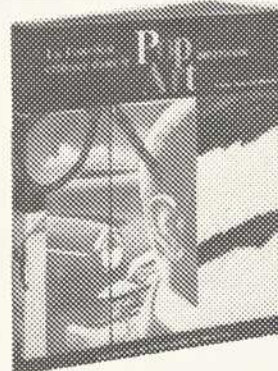
Contemporary
Canadian
Photography
Edited by
Jane Corkin

\$12.95 (pa.)

A magnificent collector's volume... a
unique gallery of the work of twelve of
Canada's most gifted photographers,
reproduced in glossy, high-quality prints.

McClelland & Stewart
The Canadian Publishers.

La Fonction
critique
dans le
Pop Art
américain



Une approche formaliste et
sociologique d'un mouvement ar-
tistique américain des années 60
qui marqua un retour en force de la
figuration par sa prédilection pour
une imagerie commerciale.

Par Nicole Dubreuil-Blondin

286 p., 80 reproductions \$21,95

RAPPEL

Jean Dubuffet, aux sources de la figura-
tion humaine F.-M. Gagnon \$8

BON DE COMMANDE

Veillez m'expédier :

- LA FONCTION CRITIQUE DANS LE POP
ART AMÉRICAIN à \$21,95 \$ _____
- AUTOUR DE BORDUAS
à \$12,95 \$ _____
- les titres cochés \$ _____
- * Paiement ci-joint
(chèque ou mandat) à l'adresse postale
(Frais de port en sus : 5 %)

AUTOUR
DE
BORDUAS

Essai d'histoire
intellectuelle



Borduas en plus d'être le maître à
penser des automatistes et l'âme
de *Refus global*, a été l'homme de
son temps et de son milieu. S'il
domine son époque, il reste tribu-
taire des idées et des hommes qui
l'entourent.

Par Jean Éthier-Blais

200 p. \$12,95

Oziás Leduc et Paul-Émile Borduas
« Conférence J.A. de Sève 15-16 »
J. Éthier-Blais et F.-M. Gagnon \$7

Chargex-Visa n° _____

Date d'expiration _____

Nom _____

Adresse _____

Code postal _____




LES PRESSES
DE L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL
C.P. 6128, succ. «A»
Montréal, Qué. H3C 3J7
2910, bd Édouard-Montpetit
Montréal, Qué. H3T 1J7



A SPACE — APARTMENT NUMBER
JANUARY — JUNE 1981

COLIN LOCHHEAD
LAWRENCE WEINER
TED WEIR
DANIEL BUREN
VITO ACCONCI
TOBY MACLENNAN
DAVID MACWILLIAM

A SPACE, 299 QUEEN ST. W., 5TH FLOOR
TORONTO, CANADA M5V 1Z9 (416) 595-0790



A SPACE — PERFORMANCE SERIES
MARCH — APRIL 1981

ROSE ENGLISH
RON GILLESPIE
SUSAN HILLER
CONSTANCE DE JONG
ALVIN LUCIER
IAN MURRAY
SALLY POTTER

A SPACE, 299 QUEEN ST. W., 5TH FLOOR
TORONTO, CANADA M5V 1Z9 (416) 595-0790

Fine Arts at York University

Study **Dance, Film, Music, Theatre and Visual Arts** in Toronto, one of North America's liveliest arts centres, with excellent facilities and teaching faculty of professional performers, artists, filmmakers, historians and critics. We offer Master of Fine Arts, and Honours Bachelor of Arts and Bachelor of Fine Arts degrees. Both credit and non-credit Summer Studies are also available in all five Departments.

For further information contact:
Information Officer, Faculty of Fine Arts
Room 203, Fine Arts Building
York University, 4700 Keele Street
Downsview (Toronto), Ontario
Canada M3J 1P3
Telephone (416) 667-3237

THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED

Barbara Astman	Harold Klunder
Alex Cameron	Suzy Lake
David Craven	Malcolm Rains
André Fautoux	Howard Simkins
Eric Fischl	Riduan Tomkins
Delio Fonseca	William Tucker
Paul Hutner	Lynton Wells
Douglas Kirton	Mia Westerlund
	Tim Zuck

33 Hazelton Avenue, Toronto, Ontario M5R 2E3
Telephone (416) 961-0011
Tuesday — Saturday 10-6

BANFF SCHOOL OF FINE ARTS DEPARTMENTALS

PAINTING MARCH 5-15
CERAMICS MARCH 19-29
FIBRE APRIL 2-12

ALBERTA SPINNERS & WEAVERS

JURIED EXHIBITION
MAY 3-10

WALTER PHILLIPS GALLERY
BANFF SCHOOL OF FINE ARTS

Studios du Conseil des Arts à New York

Le Conseil des Arts du Canada met à la disposition des professionnels canadiens des arts visuels deux studios dans une ancienne école réaménagée (Project Studios 1), du secteur Queen's, à New York. Un artiste pourra y travailler dans le premier studio de 500 pieds carrés pendant une période maximum d'une année; le second est réservé à des activités expérimentales et des projets d'installations spéciales.

Le Conseil des Arts participe ainsi au programme international de P.S. 1 de l'Institute of Art and Urban Resources. Cet organisme offre des services et des programmes permettant aux artistes qui explorent de nouvelles tendances en art contemporain de présenter leurs travaux au public.

Demandes

Présenter les demandes avant le 1^{er} mai 1981.

Renseignements

Service des arts visuels
Conseil des Arts du Canada
C.P. 1047
Ottawa (Ontario) K1P 5V8

OCTOBER

The MIT Press Journals
28 Carleton St
Cambridge, MA 02142

art/theory/criticism/politics

Number 13 Summer 1980

Pier Paolo Pasolini
Observations on the Long Take
What is Neo-Zhdanovism and What
Is Not?

Maria-Antonietta Macciocchi
Pasolini: Murder of a Dissident

Leo Bersani and Ulysse Dutoit
Merde Alors: Pasolini's Salò

Rosalind Krauss
Poststructuralism and the Para-
literary

Douglas Crimp
On the Museum's Ruins: Post-
modernism

Craig Owens
The Allegorical Impulse: Toward a
Theory of Postmodernism, Part 2

Leo Steinberg
Acknowledgements for a Book Not
Yet Begun

Michael Nyman
Against Intellectual Complexity
in Music

James Kavanaugh
"Son of a Bitch": Feminism,
Humanism, and Science in *Alien*

Number 14 Fall 1980

Pierre Boulez and Michel Fano
A Conversation about Bayreuth

Jean-Jacques Nattiez
Chèreau's Treachery

Maya Deren
Art and Anthropology: The Cross-
roads/ From the 1947 Film Notebook

Jorge Luis Borges
Film Reviews

Annette Michelson
Borges at the Movies

Joseph Cornell
Princess Nebula, The Powdered
Sugar/An Unpublished Film Treat-
ment

Thomas Lawson
Cornell's Unrealized Ballet Film

Numbers 15 and 16 will be special theme issues on the crisis in art today and the new films and filmmakers.

Numbers 13-16 \$16.00, individuals/\$30.00, institutions (add \$3.00 in
Canada)
Single Copies \$4.00 (add \$1.00 in Canada)

_____ Please enter my subscription to October, numbers 13-16. PRE-
PAYMENT REQUIRED.

Name _____

Address _____

City _____ State _____ Zip _____

Venez donc voir

Galerie nationale du Canada, Ottawa

Performances

à l'auditorium

Alvin Lucier

5 mars à 20h

Raymond Gervais

12 mars à 20h

Joan Jonas

19 mars à 20h

Film

Presents de Michael Snow

9 avril à 20h

Photographies

**La photographie en France:
1843-1920**

7 avril — 14 juin

Photographies d'Eugène Atget

2 juillet — 30 août

**Shanghai 1945-1959:
Photographies de Sam Tata**

12 novembre — 3 janvier 1982

**David Heath: "Un dialogue avec
la solitude" et Des oeuvres SX 70**

14 décembre — 24 janvier 1982

Entrée libre
Angle des rues Elgin et Albert
Ouverte tous les jours: 10h — 17h ;
les jeudis 10h — 22h ; (jusqu'au 1 mai)
fermée les lundis (jusqu'au 1 mai)

Musées nationaux du Canada

Canada

raymonde APRIL
david BOLDUC
marcelo BONEVARDI
louis COMTOIS
michel GOULET
jacques HURTUBISE
paul LACROIX
lauréat MAROIS
jean McEWEN
richard MILL
omer PARENT
guy PELLERIN
judith REIGL
milly RISTVEDT-HANDEREK
louise ROBERT

galerie joliet

24 st-cyrille ouest, québec, qué. G1R 2A4

(418) 529-3308

UNIVERSITÉ D'OTTAWA ARTS VISUELS

PHOTOGRAPHIE/PHOTOGRAPHY
ATELIER/STUDIO
THÉORIE ET HISTOIRE DE L'ART/
THEORY AND HISTORY OF ART

EDMUND ALLEYN/TONY BROWN/
PENNY COUSINEAU/LUCIO DE HEUSCH/
MARIE FAQUHAR-MONTPETIT/
PHILIP FRY/CHARLES GAGNON/
PETER GNASS/MICHEL GOULET/
SUZANNE RIVARD-LEMOYNE/
KENNETH LOCHHEAD/GUNTER NOLTE/
LESLIE REID/MICHAEL SCHREIER

VISUAL ARTS
UNIVERSITY OF OTTAWA

BROCHURE: 600 CUMBERLAND, OTTAWA K1N 6N5 TÉL.: 613-231-6588

université de montréal

département d'histoire de l'art
faculté des arts et des sciences

Le département d'histoire de l'art offre des programmes en histoire de l'art, arts d'expression visuels, arts plastiques et études cinématographiques. Tous ces programmes ont pour but d'enseigner à l'étudiant les méthodes d'approche de l'objet visuel. Ils insistent sur une stricte formation méthodologique de base et tentent de définir la situation de l'objet artistique dans l'histoire.

Sont disponibles en *histoire de l'art* des programmes de baccalauréat spécialisé, de majeur, de mineur ainsi qu'un deuxième cycle dans la discipline. Ils offrent, outre une formation obligatoire qui assure une réflexion sur les méthodes, les approches et les techniques de l'histoire de l'art, des options qui permettent d'approfondir un domaine particulier: art médiéval, classique, moderne, contemporain, histoire de l'architecture, etc.

Les enseignements d'*arts plastiques* s'adressent aux étudiants inscrits au mineur arts plastiques ou à l'orientation arts d'expression visuels du baccalauréat spécialisé. Outre plusieurs cours de formation générale tels perception visuelle, histoire des techniques, ateliers techniques, histoire de la gravure, etc., ils comprennent plusieurs niveaux de cours pratiques en dessin d'observation et de technique, en gravure, linographie, eaux-fortes et sérigraphie, en décor et scénographie théâtrale, en picturale et pratique de la couleur, en sculpture, aménagement spatial et environnement.

Les enseignements d'*études cinématographiques* s'adressent aux étudiants inscrits au mineur ou au majeur en études cinématographiques ainsi qu'aux étudiants inscrits à l'orientation arts d'expression visuels du baccalauréat spécialisé. Ils visent l'étude du cinéma, comme tel, en tant que discipline autonome. Les approches pratiques et théoriques y sont menées de front dans une volonté d'équilibre et d'intégration. Ces enseignements visent essentiellement à donner une formation de base, suffisante pour certains candidats, indispensable pour d'autres qui choisiraient d'approfondir par la suite un secteur de spécialisation en ce domaine, dans le cadre d'une activité d'enseignement, d'animation culturelle ou de production au sens large. Ils se complètent d'un deuxième cycle en histoire de l'art et cinéma.

c.p. 6128, succ. "A"
montréal, québec
h3c 3j7

info.:
3150 rue jean-brillant
montréal, québec
tél.: (514) 343-6182

February

Peter Hill

March

Liz Magor

April

Louis Comtois



The Ydessa Gallery

144 Front Street West, Suite 700,
Toronto, Canada M5J 1G2 (416) 593-1100
Wednesday thru Saturday 11 am to 5 pm
or by appointment

Greg Curnoe

17 avril-31 mai 1981

Une exposition organisée
par la Galerie nationale du Canada
et présentée au

Musée des beaux-arts de Montréal
1379 ouest, rue Sherbrooke
Montréal (Québec)



YAJIMA GALLERY 307 Ste-Catherine O., 515 Montréal H2X 2A3 R. FREIDUS GALLERY 158 Lafayette St. New York.
AMERICAN GALLERY Nydeggestalden 20 Bern. 3000 P. WAGGONER GALLERY 111 E. Oak St., Chicago 60611.
CATALOGUE M. FLOMEN 20 Bates Rd., Outremont, Montreal H2V 1A8



SILVER PRINT 20" x 24", 1980.

M. FLOMEN PHOTOGRAPHS



PARACHUTE, revue d'art contemporain

éditions PARACHUTE

PIERRE BOOGAERTS

NEW YORK, N.Y.

éditions PARACHUTE

Pierre Boogaerts: New York, N.Y.

format: 7" x 10" - 17.8 x 25.5 cm
208 pages, noir/blanc

Tirage de 500 exemplaires numérotés de 1 à 500 et répartis comme suit: 10 exemplaires, numérotés de 1 à 10 contenant une série supplémentaire de quatre photographies originales signées; 50 exemplaires signés et numérotés de 11 à 60; 440 exemplaires numérotés de 61 à 500.

Disponible aux éditions PARACHUTE, C.P. 730, succursale N, Montréal, Canada, H2X 3N4 au prix de \$15.00 (plus frais postaux).

PARACHUTE

revue d'art contemporain

je souscris à un abonnement

22
23
24
25

	CANADA	U.S.A.	EUROPE/par avion
Un an/One year	<input type="checkbox"/> \$14.00	<input type="checkbox"/> \$20.00	<input type="checkbox"/> \$25.00
Institution	<input type="checkbox"/> \$20.00	<input type="checkbox"/> \$30.00	<input type="checkbox"/> \$35.00
Deux ans/Two years	<input type="checkbox"/> \$25.00	<input type="checkbox"/> \$35.00	<input type="checkbox"/> \$43.00
Institution	<input type="checkbox"/> \$33.00	<input type="checkbox"/> \$42.00	<input type="checkbox"/> \$52.00

nom
prénom _____

no
rue _____

ville
pays _____

règlement par mandat de poste ou chèque visé à PARACHUTE,
c.p. 730, station N, Montréal Québec, Canada H2X 3N4 (514) 522-9167

CANADA

Vous trouverez la revue PARACHUTE dans les librairies et kiosques de Montréal, ou dans les galeries, librairies et musées suivants à travers le Canada:

ARTEXTE — Montréal
CONSEIL DE LA SCULPTURE — Montréal
GALERIE GANDALF — Montréal
GALERIE YVON LAVOIE — Montréal
GALERIE L'IMAGE — Montréal
GALERIE OPTICA — Montréal
GALERIE DON STEWART — Montréal
GALERIE TREIZE — Montréal
MOTIVATION V — Montréal
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN — Montréal
MUSÉE DES BEAUX-ARTS — Montréal
VÉHICULE ART — Montréal
YAJIMA/GALERIE — Montréal

LIBRAIRIE POPULAIRE — Alma
CEGEP ÉDOUARD MONTPETIT — Chambly
LIBRAIRIE LES BOUQUINISTES — Chicoutimi
MAISON DE L'ARCHE — Chicoutimi
ASS. COOP. ÉTUDIANTE DU CAMPUS — Drummondville
LIBRAIRIE FRANÇAISE — Drummondville
LIBRAIRIE CARTIER-MIGNAULT (2) — Hull
LIBRAIRIE CLASSIQUE — Hull
LIBRAIRIE MODERNE — Hull
TABAGIE DU TERMINUS — Hull
TABAGIE HULLOISE — Hull
VARIÉTÉS L'ACCUEIL — Hull
CENTRE NATIONAL D'EXPOSITION — Jonquière
LIBRAIRIE MELONCEL — Longueuil
TABAGIE ST-CHARLES — Longueuil
ATELIERS DE RÉALISATIONS GRAPHIQUES — Québec
BOUQUINERIE DE QUARTIER — Québec
COOP. DE L'UNIVERSITÉ LAVAL — Québec
GALERIE JOLLIET — Québec
GALERIE L'IMAGINAIRE — Québec
JAC ET GIL — Québec
LIBRAIRIE GARNEAU — Québec
LIBRAIRIE PANTOUTE — Québec
MILLE-FEUILLES INC. — Québec
MUSÉE DU QUÉBEC — Québec
TABAGIE DU DRUGSTORE — Québec
TABAGIE GIGUÈRE — Québec
TABAGIE JOS HUNT — Québec
TABAGIE MAGUIRE — Québec
TABAGIE NADUC — Québec
TABAGIE QUARTIER LATIN — Québec
TABAGIE SAINT-JEAN — Québec
TABAGIE THIBODEAU — Québec
CITY NEWS — Rimouski
LIBRAIRIE SOCIALISTE — Rimouski
PUBLICATION SERVICE ENR. — Rimouski

TABAGIE DU CARREFOUR — Rimouski
TABAGIE HOTEL-DE-VILLE — Rimouski
TABAGIE TREMBLAY — Rimouski
LIBRAIRIE AU GRIBOUILLAGE — St-Jean
LIBRAIRIE LE FURETEUR — St-Lambert
CAFÉ AUX LIVRES — Sherbrooke
COOP. DE L'UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE
LIBRAIRIE BOULE DE NEIGE — Sherbrooke
LIBRAIRIE DUSSAULT, Sherbrooke
LIBRAIRIE GGC — Sherbrooke
LIBRAIRIE PAYETTE — Sherbrooke
LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE — Sherbrooke
PRESSES ÉTUDIANTES DU COLLÈGE DE SHERBROOKE
TABAGIE PLAZA — Sherbrooke
TABAGIE WELLINGTON — Sherbrooke
GALERIE ART 8 — Trois-Rivières
LIBRAIRIE DUSSAULT — Trois-Rivières

THE COLLEGE BOOK MERCHANT, QUEEN'S UNIVERSITY — Kingston
FOREST CITY GALLERY — London
GALERIE NATIONALE DU CANADA — Ottawa
LIBRAIRIE DE LA CAPITALE — Ottawa
ART GALLERY OF ONTARIO — Toronto
ART METROPOLE — Toronto
BOOK CELLAR (2) — Toronto
CINE BOOKS — Toronto
EDWARD'S BOOKS AND ART — Toronto
INTERNATIONAL NEWS — Toronto
CARMEN LAMANNA GALLERY — Toronto
LIBRAIRIE CHAMPLAIN — Toronto
LICHTMAN'S NEWS AGENCY — Toronto
B. MILLER BOOK ROOM — Toronto
D. MIRVISH BOOKS ON ART — Toronto
OTHER BOOKS — Toronto
PAGES, BOOKS & MAGAZINES — Toronto
SCM BOOK ROOM — Toronto
THIS AIN'T THE ROSEDALE LIBRARY — Toronto

A PAIR OF TRINDLES BOOK SHOP — Halifax
ATLANTIC NEWS — Halifax
NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN — Halifax

BOOK SHOP, WINNIPEG ART GALLERY — Winnipeg

LE BOUQUINEUR — Vancouver
NOVA GALLERY — Vancouver
OCTOPUS BOOKS LTD. — Vancouver
OCTOPUS EAST — Vancouver

Vous trouverez PARACHUTE:

ALLEMAGNE

WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

ANGLETERRE

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1
INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, 12 Carlton House Terrace, London SW1
IAN SHIPLEY (BOOKS) LTD., 34 Floral Street, Covent Garden, London WC2E 9DJ

BELGIQUE

PATRICK FLORIZOONE, Albert 1 laan 73, 8450 Nieuwpoort
GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plainevaux (Liège)
I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Eperonniers, 1000 Bruxelles

ÉTATS-UNIS

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222
A.R.C., 91 Yester Way, Seattle, WA 98104
ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110
ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291
BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021
BOOKSPACE, 3262 N. Clark St., Chicago, 111 60657
CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St. Chicago, Ill. 60611
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019
RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago Ill. 60611
ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003
SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013
THIRD FLOOR BOOKSHOP, 70-12th Street, San Francisco, CA 94103
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607
WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street N.W., Washington, DC 20005
WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

FRANCE

ALINEA Librairie, 24, rue Félix Pyat, 83000 Toulon
ASSOCIATION GALERIE ARLOGOS, 1, rue Santeuil, 44000 Nantes
JEAN FOURNIER, 22, rue du Bac, 75007 Paris
GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris
GALERIE SHANDAR, 40, rue Mazarine, 75006 Paris
ICARE, Librairie et Galerie, 31, ave des Vosges, 67000 Strasbourg
LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris
LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000 Bordeaux
LIBRAIRIE ARTCURIAL, 9, ave Matignon, 75008 Paris
LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris
LIBRAIRIE LES IDÉES ET LES ARTS, Place Brant, 67000 Strasbourg
L'OLLAVE-Galerie/Librairie/Édition, 58, rue Tramassac, 69005 Vieux-Lyon
OMBRE BLANCHE, 48, rue Gambetta, 31000 Toulouse
VITRINE, 51, rue Quincampoix, 75004 Paris

HOLLANDE

ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam
OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 259, Amsterdam
ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestraat 78, Amsterdam

ITALIE

CENTRO DI, Piazza de Mozzi 1, 50125 Firenze
CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma
OOLP — Libreria internazionale, Via Principe Amedeo, 29, 10123 Torino
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna
ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze
PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA, Galleria Arte Moderna, Via Palestro 16, 20121 Milano

PORTUGAL

LIVRARIA BERTRAND, Apartado 37, Amadora

SUISSE

ECART, 16, rue d'Italie, c.p. 253, CH-1211 Genève
GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg
KRAUTHAMMER BUCHHANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfasch, 8025 Zürich
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel

