

PER
P-255

15

PARACHUTE

art contemporain \$4.00 hiver 1980/contemporary art \$4.00 Winter 1980



21

PARACHUTE

directrice de la publication:
CHANTAL PONTBRIAND

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

collaborateurs:
BRUCE BARBER, ROBERT DEL TREDICI, RICHARD
FOREMAN, FRANCE GASCON, RAYMOND GERVAIS,
DONALD B. KUSPIT, JOHANNE LAMOUREUX, JEAN-
CHRISTOPHE MAZZONI, JOHN MURCHIE, DIANA NEMI-
ROFF, RENÉ PAYANT, PAUL-ALBERT PLOUFFE.

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
4e trimestre 1980 (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

| | |
|----------|--------------------------|
| un an | \$14.00 (Canada) |
| | \$20.00 (Europe, U.S.A.) |
| | \$25.00 (par Avion) |
| deux ans | \$25.00 (Canada) |
| | \$35.00 (Europe, U.S.A.) |
| | \$43.00 (par Avion) |

institution

| |
|---------|
| \$20.00 |
| \$30.00 |
| \$35.00 |
| \$33.00 |
| \$42.00 |
| \$52.00 |

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

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

en France, en Belgique 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:

Extrait de *Madness and Tranquility*
de Richard Foreman, 1979,
photo: Robert Del Tredici.

SOMMAIRE

HIVER 1980

- 5 ARCHITECTURAL REFERENCES
by Bruce Barber
- 13 MUSIQUE, POÉSIE, NARRATIVITÉ
entretien de Daniel Charles avec Jean-Christian Mazzoni
- 17 PICASSO
The Rhetoric of Rulelessness
by Donald B. Kuspit
(traduction française page 20)
- 22 "MADNESS AND TRANQUILITY"
by Richard Foreman
photographs by Robert Del Tredici
- 28 SOREL COHEN
interview by Diana Nemiroff
- 32 JOSEPH BEUYS
Avers et Revers
par Paul-Albert Plouffe
- 42 COMMENTAIRES/REVIEWS
Michel Goulet/Louise Robert, Irene Whittome,
Colloque "Performance", Colloque "Biennale de Paris",
John McEwen
- 48 INFORMATION

CINQ ANS

Il est toujours délicat de revenir en arrière. Mais comment faire pour oublier que PARACHUTE, avec ce numéro 21, a cinq ans. D'ailleurs, faut-il seulement oublier. Ne vaut-il pas mieux se livrer à quelques constats qui font plaisir, et ce faisant se rappeler qu'il s'agit d'une fête.

D'abord il y aurait tous les constats d'ordre statistique, qui se traduisent en augmentation du tirage, des abonnements, des points de vente à travers le monde, puis les constats d'ordre idéologique, révélés par un examen minutieux des objectifs du départ par rapport aux effets subséquents: une plus grande connaissance de l'art étranger ici et vice-versa, une connaissance de l'art contemporain sous toutes ses formes, une valorisation de ces formes inclassables comme l'installation ou la performance, le développement et le renouveau de la critique d'art, ce ne sont que quelques traits qui caractérisent PARACHUTE aujourd'hui.

Si, parmi ces multiples retours sur soi qui ponctuent la production d'une revue, il est nécessaire, en fin de compte, de s'attarder plus longuement sur celui-ci, c'est pour bénéficier des avantages d'une rétrospection, bien sûr, mais plus encore, pour se mettre sur le chemin des perspectives d'avenir. Car notre défi actuel est de faire passer notre publication à une étape de stabilisation économique qui lui permette d'avoir le rayonnement souhaité (à traduire non seulement par sa qualité et son appréciation par le milieu mais par un tirage plus important, l'accès à un budget d'opération réaliste et un personnel de base permanent, indépendant du bénévolat. PARACHUTE s'intéresse d'avantage à son avenir qu'à ses gloires et misères passées.

Ces cinq années nous fournissent l'occasion de renouveler un engagement ferme envers l'art contemporain sous toutes ses formes: arts plastiques, cinéma, vidéo, performance, musique et danse. Un engagement qui transgresse les frontières géographiques (qui fait que la revue fonctionne à une échelle internationale) ou les limites critiques (à l'écart d'un "trop plein" de critique comme d'un carcan théorique, "formaliste" ou autre). PARACHUTE est une revue faite au Québec avec la stratégie bien particulière de lier le vieux continent au nouveau, avec cette volonté de ne pas oublier, malgré les pressions intérieures et extérieures, que nous, québécois, sommes un îlot francophone dans une mer anglophone. Situation dont PARACHUTE essaie de tirer l'optimum en faisant circuler comme dans des vases communicants diverses cultures et divers registres de culture aussi. PARACHUTE est un véhicule de la pratique artistique contemporaine, mais elle est aussi le lieu d'éclosion de méthodes critiques qui sont autant d'approches possibles pour un public chercheur. Ce que nous tentons, c'est une vulgarisation intelligente de l'art contemporain. Par vulgarisation, il faut entendre l'utilisation de l'information comme moyen de dissémination de la connaissance, non comme délayage, non comme démagogie, non comme mystification.

Dans cette optique et dans l'espoir de rendre compte de la pluralité des démarches, nous publions, avec de nombreuses photographies, des interviews et textes d'artistes, en plus des textes d'analyse. Il nous apparaît par ailleurs important de multiplier les positions théoriques au niveau de notre politique éditoriale afin d'éviter tout dogmatisme et de donner lieu à une réaction indispensable. Ce que nous souhaitons, c'est la multiplication d'approches et la prolifération des lectures. Pouvoir dire, autant de lecteurs, autant de lectures.

Plus concrètement, cet éditorial est un appel aux lecteurs de PARACHUTE, sollicitant leur soutien toujours renouvelé. La revue existe depuis cinq ans avec des moyens limités. Mais nous avons besoin de fonds accrus pour éviter l'enlèvement dans une marginalité dans laquelle on ne peut plus fonctionner, dû au fait que les exigences de tout ordre auxquelles nous devons aujourd'hui faire face ont considérablement changé depuis cinq ans. Avec ce numéro, PARACHUTE passera le cap des cinq mille exemplaires. Mais c'est encore trop peu pour rendre viable sa situation économique. Il nous faut passer à d'autres étapes, et nous comptons beaucoup sur notre public pour y parvenir.

FIVE YEARS

There is always a certain awkwardness about reminiscence. But could it be forgotten that Parachute, with this 21st issue, is five years old. Moreover, must one really forget these things. Isn't it better to mark the occasion by a few felicitous statements and remind oneself that this is a sort of event in itself.

Firstly, there are those statements of a statistical nature about the increase in press run, subscriptions, distribution around the world, etc... then statements of an ideological nature, informed by a minute scrutiny of the objectives from the very beginning compared with subsequent effects: a greater knowledge of foreign art here, and vice-versa, a knowledge of the many different forms of contemporary art, a validation of those unclassifiable forms such as installation or performance, the development and renewal of art criticism — these are but a few characteristics of PARACHUTE today.

If, amongst all the various self-examinations that punctuate the production of a magazine it seems necessary to emphasize this one, surely it is to benefit from retrospection, but even more, to gain a perspective into the future. Because our real challenge now is to bring our publication to a point of economic stability, enabling it to have the desired attention (translatable not only in terms of quality and appreciation by the milieu, but also by a larger circulation), access to a realistic operational budget and a permanent staff independent from voluntary work. PARACHUTE looks to its future rather than back at past glories or miseries.

These five years give us the occasion to renew our continuous concern with contemporary art in all its forms: visual arts, cinema, video, performance, music and dance. A concern which transgresses geographic boundaries (so that the magazine operates on an international level) or critical limits (at the cost of a "too heavy" criticism or a theoretical thrust, be it "formalist" or other). PARACHUTE is a magazine produced in Québec with the very particular strategy of linking the old continent to the new, with the intention not to forget, that despite internal and external pressures, we Quebecers are a francophone island in an anglophone sea. A situation which we attempt to make the most of in acting as a forum for diverse cultures and diverse cultural levels. PARACHUTE is a vehicle for contemporary artistic practice, but it is also a place for the blossoming of critical methods, each one offering a possible approach for an inquisitive public. What we are attempting is an intelligent vulgarization of contemporary art. By vulgarization, one is to understand the use of information as a means of dissemination of knowledge, not as a dulling or watering down of what is said, not as demagoguery, not as mystification.

In this view, and in the hope of taking into account the plurality of approaches, we publish, with numerous photographs, interviews and artists' texts, as well as analytical texts. In other respects we find it important as an editorial policy to multiply the number of theoretical positions in an attempt to avoid any dogmatism and to give place to an indispensable feedback. What we would like to see is an increase in approaches together with a proliferation of possible readings. So many texts, so many readers.

More concretely, this editorial is an appeal to the readers of PARACHUTE soliciting their renewed support. The magazine has existed for five years with limited means. But we need to accumulate funds to avoid sinking into a marginality in which it is not possible to function any longer. The considerations we must face today are different from those of five years ago. With this issue PARACHUTE will reach a press run of five thousand copies. But that is still not enough to create a viable economic situation. We must go on to further stages, and are especially counting on our public to make this possible.

CHANTAL PONTBRIAND

ARCHITECTURAL REFERENCES: POST-MODERNISM, PRIMITIVISM AND PARODY IN THE ARCHITECTURAL IMAGE

A Review Essay by Bruce Barber

Dans cet essai, Bruce Barber pose un regard critique sur les travaux de Alice Aycock, Melvin Charney, Gordon Matta-Clark, Glenn Lewis, Anne et Patrick Poirier, Charles Simonds, Alan Sonfist, General Idea et SITE présentés à l'occasion de l'exposition "Architectural References" à la Vancouver Art Gallery du 30 avril au 1er juin qui fut organisée conjointement par l'architecte Babs Schapiro et le conservateur Jo-Anne Birnie Danzker.

Avant d'apporter ses commentaires sur les pièces, le critique remet en question quelques-unes des hypothèses énoncées par Schapiro dans l'essai intitulé ("The Consequences of the Post-Modern in Contemporary Art and Architecture"), présenté dans le catalogue. Il s'attarde particulièrement au fait que celui-ci situe le modernisme en opposition avec le post-modernisme et à sa définition du modernisme comme étant "masculin" et préoccupé par l'espace et du post-modernisme comme étant "féminin" et préoccupé par le lieu.

Le critique élargit ces oppositions afin d'inclure divers types de primitivisme qu'il relie aux tendances millénaristes dans la culture en général et procède ensuite à l'analyse de la présence du primitivisme dans les travaux et les postulats des artistes.

Il traite finalement des problèmes liés à la parodie comme forme de critique culturelle et d'intervention en puissance faisant référence au travail de General Idea et de SITE en particulier.

Revolution can be avoided.
Architecture or Revolution.
(Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, 1927)

Architecture is evolutionary as well as revolutionary. As an art it will acknowledge what is and what ought to be, the immediate and the speculative.

(Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966)

Architectural References was the title of an exhibition jointly organized by Vancouver architect Babs Shapiro and curator Jo-Anne Birnie Danzker and held at the Vancouver Art Gallery during the weeks of April 30th through to June the 1st of this year. The mounting of the exhibition was an ambitious undertaking, though somewhat late if we consider the number of years it has been fashionable to present correspondences and dialogues of every manifest kind between recent art and architecture. *Studio International* started the ball rolling as far as art journals were concerned with their publication of a group of articles in a special issue for September/October 1975 under the lead title Architecture ↔ Art. And Germano Celant's exhibition *Ambiente*, held in Milan a few years ago, comes to mind as one of the more comprehensive exhibitions to deal with the relationships formed between art and architecture.

However it was refreshing to have an attempt made by an architect to reveal certain consequences of the conjunction of attitudes within the recent theory and practice of these two disciplines. Architects are usually more adept at collecting art or debating the efficacy of work commissioned from artists to adorn the facades or courtyards of their buildings than in sustaining intelligent debates concerning the post-modern in art and architecture.

In its final form the exhibition presented the work (drawings, plans, prints, photographic documentation, videotapes, films and one installation)¹ of eight artists; Alice Aycock, Melvin Charney, the late Gordon Matta-Clark, Glenn Lewis, Anne and Patrick Poirier, Charles Simonds, Alan Sonfist and two groups; Toronto's

General Idea and New York based SITE.² References was an apt title, for with the exception of one installation by General Idea, all of the work was of a documentary or project nature. While not a major problem, in some ways this enriched and gave depth to the show; the predominance of drawings, plans and photographs mounted carefully behind plexiglass only served to heighten the 'white cube' modernist architecture of the VAG and to mystify the planning operations revealed in the works. And as much of the work shown attempts to challenge the priorities of the gallery or museum space, it was unfortunate that the residue had found its way back into the sanctified and hallowed barns that many of these artists have, at some time or another, attempted to reject, subordinate or change. The honesty and directness, the implicitly interventionist character of much of the work presented (Simonds, Charney, Matta-Clark, Sonfist, Aycock) was subverted by the gallery's expressed need to identify items categorically as art and perhaps by the artists' imperatives for making a living.

The exhibition was accompanied by a fine catalogue printed on paper with a grid scale guide to approximate an architect's or designer's velum tracing pad and contained along with artists' statements, titles, media and dimensions of the works, a lengthy essay by Babs Shapiro outlining the themes and raison d'être for the exhibition. Subtitled *The Consequences of the Post-Modern in Contemporary Art and Architecture*, the essay attempted to present some historical reasons for the production of the work and aimed at giving the reader a general understanding of the meanings associated with the term post-modernism in both visual art and architecture. However, the essay, to my mind, rarely arrived at consequences; where the reader is led to 'consequences' of a kind, these, upon inspection, invariably turn out to be value judgements, allusions or assumptions (sic) "in their (the artists) references to the city historic and the development of its layered and natural forms, they lay bare the transient nature of the urban context. In their separate ways these artists attempt to inscribe a modern lexicon on the built environment." (Shapiro, p. 5).

One consequence which is hinted at in the essay and which could have withstood further analysis is the indication that the exhaustion of the theoretical premises upon which a modernist ideology was built has precipitated an impasse or lead to the demise of modernism, and, to quote the author:

As a consequence a sense of displacement and longing for meaningful symbols and a true sense of place remains. It is in this present search for a potent metaphorical level that the dialogue between art and architecture coalesce (p. 5).

It is suggested that an overly liberal use of Ockham's razor in the production of modern architecture has led to the impoverishment and subsequent exhaustion of themes and forms in architecture and visual art. Modernism's emphasis on the practical function of buildings, and aesthetically on the aggrandized ideal of the technologically contemporary and indubitably 'modern project', has lead irrevocably to the death of architecture as art. Place is denied, complexity and meaningfulness all became subjected to the cutting edge of that Razor, Mies' dictum, which states 'less is more'. While modernism promised and practiced an analytical cleansing of the salient and more objectionable feature of 19th century architecture — its eclecticism — it offered nothing but an engineered and functional sterility in its place. Modernism became in some senses ahistorical, anti-human and unnatural. Shapiro implies that a post-Bauhaus American purism has lead to the negation of artistic (architectural) freedom and to counter this an affirmation of place and an acknowledgement of history is required. Architects (and artists) must once again practise the 'and' instead of the reductionist 'either'/'or', or else total alienation will become the result. This sort of thinking is contained in Robert Venturi's theoretical and didactic critiques of Modernism in his publications *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) and *Learning from Las Vegas* (with D. Scott Brown and S. Izenour 1972). Acknowledging complexity and contradiction, one is giving priority to the interconnected event (history) over the evanescent moment (presentness); to affirm complexity and contradiction in art and architecture is to confer a high status on change, the natural and continuous, in short, life.

Shapiro takes Venturi's ideas a little further than he would probably countenance. For her the antidote to modernist sterility and the incipient post-modernist 'angst' in architecture becomes the expression of the desire for the need for *place* as distinct from, and at the expense of, *space*. Gaston Bachelard's humanistic thesis *The Poetics of Space*³ is invoked several times in her essay: any proponent of the personal, the poetic, the primitive and the private space, which out of semantic necessity becomes place, looks particularly good in this context.

Perhaps we can recognize these attitudes as two sides of a single coin, characterized in a little known, yet valuable essay published several years ago by Baruch Kirschenbaum under the title of *Primitivism and Impossible Art*.⁴ Kirschenbaum's two sides of the coin are revealed in two attitudes adopted for dispelling the difficulties that civilization has wrought upon

our individual and 'collective' psyches. These attitudes may be summed up in the term primitivism. For Kirschenbaum, interpreting many others on the subject, from Rousseau, Hobbes, to Boas and Robert Ardrey:

Primitivism refers to an attitude of mind working from an imagined pre-cultural state uncontaminated by the ills of civilization. It arises out of the suspicion (even conviction depending on how bad things appear) that civilization has brought with it a progressive deterioration of the true state of being. (Kirschenbaum 1971 p. 168).

Accordingly we must strive forward in order to return. This is one aspect of millennialism. The past is perfect or at least from the vantage of the present, seems perfectible, while the future is viewed as being (potentially) imperfect. The past as seen thus, is idyllic; the kind of past where sheep and lions bed down together and happy families rule the day. The other side of this is that attitude which emphasizes the past as bestial, brutish; the childhood of history as hard, immoral and uncivilized; simply a Rousseauian as opposed to a Hobbesian world view. The first attitude Kirschenbaum characterizes as *soft* primitivism which is distinguished from its antithesis *hard* primitivism. Both attitudes can be allied to utopianism, with the hard attitude specifically expressing the desire to further 'civilize' through the encouragement of rapid scientific and technological advance. This is presumed to be the only way that we can transcend our bestial and immoral beginnings. The soft view insists that civilization itself is the problem and advancement, particularly in fields of scientific and technological expertise, can only hasten our demise.

Inevitably the primitive and the post-modern are conjoined. But what is post-modernism? How often have we heard the 'post' in post-modernism used as if it were the 'post' in post-impressionism? What do we really mean when we assert that this work or that attitude is post-modernist? It is my contention that we cannot speak of post-modernism in the same manner as critics and historians have spoken of post-impressionism; while we may be dealing with certain morphological changes and gathering of attitudes and beliefs in the former (hence the much vaunted 70's pluralism), we are dealing with something altogether more specific in the latter. In post-impressionism we can discern changes in the production of work that are in part precipitated by a changed and expanded consciousness on the part of the producers of this work, a consciousness which reflects and reproduces synthetically changes in the artist's view and understanding of reality. These changes were predicated upon the belief that a more 'authentic', psychologically truthful, or scientifically more accurate approach to reality must be achieved, in contradistinction to the qualitatively less scientific and intuitionist approach with its residue of naturalist tendencies that characterizes the production of the impressionists.

The 'post' of post-modernism, it seems to me, is the post of *denial* and is not the kind of post which is designated through a progressive and more 'enlightened' *extension* of the past.

Shapiro's approach to the problems associated

with the terminology is straightforward and unadorned, if somewhat naive; it is implicit in the chosen quote she uses to introduce her essay, a revealing statement from one of the residents of Le Corbusier's Pessac:

"What does my wife think?... well now...., since my wife is a lecturer I'll answer your question under two separate headings: as an intellectual I suppose you'd say, although the term is pedantic... she rates the house highly.... not as highly as I do.... but highly, though of course I'm speaking at an intellectual level.

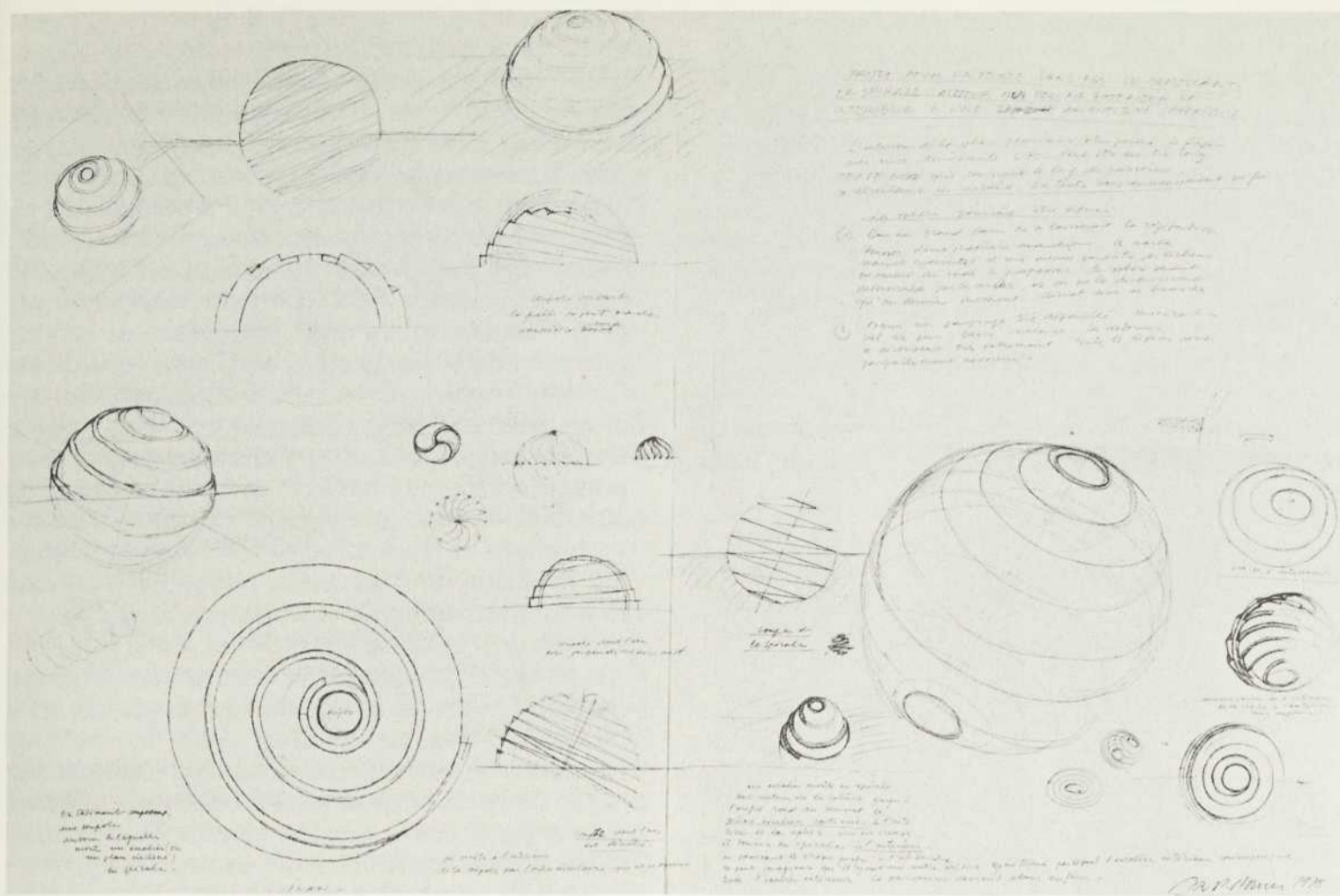
"And on the other level....?"

"Well on the other level, I must admit that for the first two years she was not exactly enamoured of Le Corbusier... for reasons which were not directly connected with... well primarily on account of the heating and the badly fitting windows.... the point of view of the mother... of the housewife...." (p. 4).

Shapiro probably chose this quote to introduce her essay because it neatly encapsulates the ideal/material split; the antagonism between on the one hand the earthy pragmatist who experiences and feels beyond the theoretical purism of the structure and the 'ideal' spaces therein contained and confronts the real deficiencies and imperfections of the building as habitable *place*, and on the other, the intellectual who is concerned with the conceptual unity and aesthetic purity of the building and is prepared to overlook the problems the building has as habitable *space*. Utility, paradoxically the hallmark of Le Corbusier's machinist aesthetic, is pitted against the transcendent idealism (Kantian essentialism) implicit in the notions associated with pure form. The mother-housewife figure (the heart) is contesting the authority of the cool aestheticism of the architect (the mind), the seeker after the ideal solution to all problems, and in so seeking solutions to all, inevitably by-passes the small, the incidental but from the point of view of the post-modern humanist, the meaningful. Here is the old mind/body duality and Shapiro capitalizes on this in her refutation (after Venturi) of modernism and its premises and in her quixotic championing of the artists exhibited. One can detect at the heart of this the rather simplistic and erroneous argument that post-modern is accorded 'feeling' and is subsequently more feminine while modernism is 'unfeeling' and more masculine. Feminine place becomes diametrically opposed to the masculine space; modernist formalism has given way to a post-modern humanism.

How are the artists and their exhibited work referenced to all of this? On one level it is easy to uncover various forms of primitivism. It's there for instance in Charles Simond's work, his 'little people', their miniature handcrafted clay dwellings modelled in a fashion after the pueblo's 'primitive' yet highly specialized places of community. But the little people, the Lilliputians are nowhere to be found....

When the little people get destroyed, people start to think. I've often sensed the feeling of loss about the brutalization of that fragile fantasy which is emblematic of the lives they themselves lead, that sense of "well every time you try to do something around here, its always destroyed". (Artist's statement)



Anne and Patrick Poirier, *Project For a Text Without End*, 1978, felt pen on paper, 79 x 200 cm, collection: the artists

photo: Robert Keziere/Vancouver Art Gallery.

the work done with the Lower East Side Coalition for Human Housing and other community groups the artist acknowledges having worked with. This is the real work of political engagement; the other, the work done in the streets, becomes a public act of retribution, an emblematic form of penance which of course all penance must become. Innocence is lost in all but the artist's evocation of lost innocence. His is the return of the innocent.

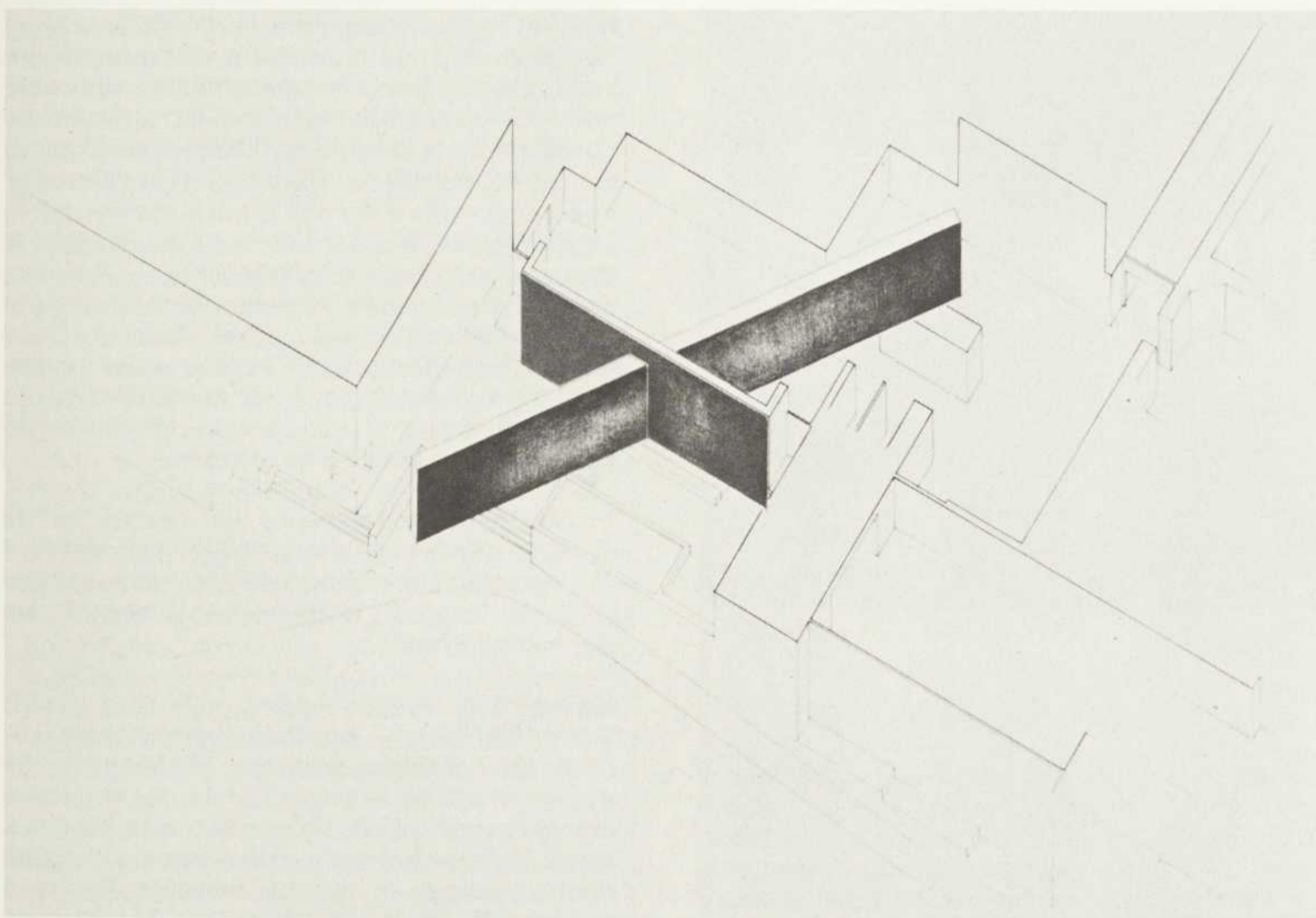
Simonds is aware of the irony. He states clearly that his work is emblematic and implies that it is subject to some of the criticisms I have, in shorthand, employed. If it was the work of the naïf, we might regard it merely as a curiosity, but because the level of engagement is carried over into the real world of community meetings with the view to effect real change and not simply consciousness raising via the emblematic, Simonds work is vindicated. As he writes:

The time I spend in meetings discussing the future possibilities for the community are anything but escapist and I don't differentiate this from my 'art' activity there. It's all of one fabric.

Anne and Patrick Poirier's work has been compared to Simonds' and the comparison is not unwarranted. Both types of work idealize and in some senses even mythologize the past. Both are utopian and counter-entropic gestures in the face of the negative influences of a technocratic futurism and corporate capitalism. But while Simonds mythologizes the past for the consciousness raising of the present, the Poiriers work more consciously within the French utopian socialist (Fourieriste) tradition, as this is expressed in the work of the post-revolutionary (1848) architects Ledoux and Lequeu.

There are also reminders in their drawings of the fantastic architecture of Piranesi and Boullée, particularly the latter's unrealized yet still quintessential monument of the Enlightenment, the *Project for a Cenotaph for Newton*. The Poirier's *Drawing for an Architecture* (1978) is particularly interesting in this respect, for while it references its forms to the Boullée project, it becomes an exercise in the repudiation of Newtonian physics and intends instead to index its forms to a kind of 'post-Hegelian phenomenology of the spirit'. The dialectics of inside/outside are explored through the basic (for them archetypal) forms of the circle, the sphere and the whirl.

Inside and outside of which are managed different ways of circulation (stairs). These ways of circulation allow consciousness (body and mind) of the concepts used for the elaboration of this architecture. These concepts are the circle, the sphere and the whirl. The upper part of the construction is a circular tumultuous outside and a cupola inside with a central oculus open to the sky. One can reach this oculus following the two exterior stairways going up to the top of the tumultuous. When arrived one can see through the oculus the inside and underground part of the construction? Which is a circular little amphitheatre partly filled with water. Two spiralic and symmetrical stairs go down into the lower ground under the level of the water as a whirl. These in-



Melvin Charney, *Streetwork 1*, 1978, drawing, coloured pencil on velum, 60.96 x 91.44 cm. Collection Art Gallery of Ontario.

Instead we dwell on what is left... the dwellings. Our interest is that of the detached observer/analyst, the archeologist rather than the (hypothetically) engaged anthropologist. There is little place for the political here, even when Simonds implies that acknowledging the 'destruction' of the past "awakens and politicizes the consciousness" (for the present)*. There are no little people to identify with — to

get to know. We compromise and fantasize about *the community*: Gulliver is there, not in the aggrandized form of monopoly capitalism, nor as the colonial oppressor of the North American Indian, but in the presence of the artist, carefully building publicly his allegorical fantasy of what was, not what could be. As criticism it stops short of becoming active; that work, the real political work must for Simonds come after —

side spiralic stairs are connected to the outside stairs in a continuous endless curve.

While entropy appears to be at work in the miniature work *Assée* (1979), cited as a model for an improbable Utopia, one doomed to fail, and their sketch plan for *A Port in Ruin*, (1978) their positive utopianism is revealed in an 'after the holocaust?' *Plan for a Circular Utopia in the Desert*, (1978) a city that turns in concentric rings around a central core or shaft. Spaces designed for theatrical spectacle are always lurking somewhere in the wings of their plans, but as they clearly state in their notes for *A Complex of scenic spaces for the most part*

references (Piranesi, Ledoux and Boullée), the work often takes on the appearance of very 'literary' architectural pastiches. And while Venturi in *Learning from Las Vegas* cryptically divides all buildings into two main classes, 'Ducks' and 'Decorated Sheds', Aycock's Manichaeian reductio ad absurdum for architecture becomes the attic and the cellar; two spaces that can provide stimuli for a wide variety of behavioural and psychological responses.

In fact while these spaces in a work such as the *Beginnings of a Complex* (1976) seem habitable, the connecting spaces in between, ladders, pathways, windows and facade are

will not.

Alan Sonfist's major work exhibited was his *Time Landscape* (1965-78). His *Landscape* blueprints are accompanied by several crude drawings executed in the late sixties — projects, according to the artist, aimed at elevating the status of natural phenomena to 'Public Monument', as if this was not the case with 'Old Faithful', Niagara Falls or Mt. St. Helens or any other well visited and documented natural phenomena in North America. This may indicate a 'ready-made' aesthetic operating, but Sonfist's method is somewhat different from this form of declaration, even though at times it may appear otherwise. His attempt is to elevate the changing states of natural phenomena (through time) as monument. It is an attempt to arrest the changing to stasis, and as such, becomes a curious form of environmental primitivism.

His *Time Landscape* is perhaps the clearest example of his idea, an attempt to reproduce over the period of one hundred years the original fauna of a pre-colonial forest in Manhattan prior to the destructive power of urbanization. Sonfist was aided in the project by a community planning board studded with professionals — an historian, a botanist, an architect, other artists and environmentalists and was assisted financially with a grant from M.I.T.

Sonfist's urge to monumentalize is a key element to understanding the work and estimating its worth. On one level the work represents a 'monumental gesture' against those who hold that putting value into land is attained by building on it, that valuable property (land) should not merely be used for growing plants or trees, especially if the plot is not large enough to be profitable from harvesting its crops. This is the work's value as intervention — "we can always do with some more green space around here... and... especially that which can be used for teaching purposes". On one other crucial level his is a nostalgic act of remembrance, a commemoration of the past by attempting to 'resurrect' that past. As he writes:

As in war monuments that record the life and death of soldiers, the life and death of natural phenomena such as rivers, springs and natural outcroppings should be remembered.

However, monuments of this kind — *memorials* — by their very nature record the passing and not necessarily the quality of life or activity prior to death. Monuments have the ability to endure, to remain, in a sense, alive. Sonfist's real concern is with mythologizing; myths continue to live and change. We must remember that Sonfist in an earlier project proposed to donate his body, upon death, to the Museum of Modern Art. Perhaps this is the real key to his urge to monumentalize, to ensure that his work will live on after him. His quest is that of the personal mythologist, providing his own memorial (monument) in his monuments. This is a concern that most artists share, and most less openly; yet what better way to enshrine oneself in history and exercise (without the resources of a Rockefeller) one's 'philanthropic' concerns?

Glen Lewis's work seems to evince less of an interest in the machination of an entropic sub-



Alan Sonfist, *Time Landscape A Reconstruction of a Pre-Colonial Forest*, 1965-78, New York City.

open (1978), these spaces are not designed for the professional actor but for the "audience to invert, in which the public spectator becomes the actor in a spectacle which often escapes him."

Alice Aycock's post-modern 'primitivism' is summed up in typical Venturian language as the "vocabulary of disjunction". However, while Venturi's recognition of complexity and contradiction in architecture becomes both repudiation of modernism and humanistic (in Shapiro's terms) advocacy, or better, evocation of place, Aycock's 'vocabulary' becomes a series of crude exercises in psychological conditioning. With its cabalistic engineering (the quoting of Borges) and fashionably eclectic indexing of forms (from Hollywood sets, industrial parks, military architecture (bunkers), to rural granaries and silos) and its art historical

clearly uninhabitable unless one is in the habit of pole sitting. The cellar and the attic or platform (the beginning of an attic?) are 'home'. Architecture takes on menacing and/or enveloping proportions; place becomes reduced to basic containers that have the capacity to — according to Aycock, and presumably depending on the character of the individual perceiver, — elicit certain behavioural responses, from claustrophobia, claustrophilia, to acrophobia and acrophilia. However, spaces do not, psychologically speaking, elicit these behaviours in people — they must be acrophobic or claustrophobic to begin with. They only *recognize* in these spaces their syndrome, caused presumably from some past (usually childhood) experience. In building her spaces then, Aycock may be dividing her perceivers into separate and identifiable classes of people, those who will go in — and those who

topianism, than the desire to understand the basis of topiary and the creative work of the topiarist. His work consists of thirty-three silkscreened images of a turn of the century North American (actually downtown Vancouver) house, the verandah of which is covered with a flowering climbing plant. Dotted across the front of the house and amid the vines are seven handcrafted and gaily painted miniature houses, one of which appears to be a barn with an artesian well beside. On the stairs leading up to the front door are two childsize wooden wheelbarrows used as planters. Each image of the house is paired with a smaller image registered in the lower third of the print, depicting images of ancient gardens from the East (Naranjastan, Imam Reza Shrine, Brindavan) and the West (Villa d'Este, Hadrian's Villa).

The base image is interesting, for it presents the work of a folk artist, and when this is juxtaposed with images of classical gardens from the past the resultant meanings are diverse. There is a curious cleistogamous relationship formed. Are we to assume that the thirty-three images when placed together chart the formation of various individuals' quests (as the artist suggests) for paradise? Can a simple relationship between gardens and paradise be sustained? In some ways it can, but the process of individuation suggested by the folk artist's work on his or her own home is substantially different from the emblems of power suggested in the ideal garden and courtyard setting of Hadrian's Villa or the Shrine of Imam Reza. When placed together these images say more about the acquisition of power and the exhibition of this power to others than the process of individuation as revealed in the work of the folk artist.

If Sonfist were to represent the Earl of Shaftesbury attempting to return to the sublimity of the "genuine order of nature" that would replace the "mocking of princely gardens", Lewis researches those whose gardens influenced William of Kent, the first great English landscape gardener who in true idealist fashion aimed at producing a stylized nature that was 'more natural' than nature itself.

Melvin Charney's intentions for his work *Les Maisons de la Sherbrooke* (1976) were to affirm the spirit and bourgeois civility of Montreal's Sherbrooke street by representing the past; specifically by re-building on a vacant corner lot, a full-size timber replica facade of a 19th century grey stone townhouse in order to match the building on the opposite side of the street, one of many which typifies the character of the area. In so doing Charney points out the poverty of destroying the past without paying due respect to the character of the present. One is left wondering whether Charney, given the building permit and the financial assistance, would have been more satisfied with the total reproduction of the greystone building, or whether this act would have denied the work's authority as art. However, had he done so the work's political character as an act of intervention might have been undermined as well.

His materialistic intentions are contradicted by the montages for the work, which reveal that his interest was more in keeping with an idealizing of the past than in a simple reproduction. We are not told, for instance what type of building previously occupied the property prior to the



photo: Robert Keziere/Vancouver Art Gallery.

Glenn Lewis, *Survival Paradise I Hadrian's Villa* 1976/79, Silkscreen, 75.5 x 56.6 cm.

clearing of the space for the building of an 'institution' which, we are told by the artist, was subsequently built elsewhere. His montages suggest that he was more interested in mirroring the existing greystone in order to provide a gateway and vista through to the 19th century cathedral in the centre of the city. As he notes:

It denoted the city square to the structure of similar squares in the history of city building such as the Piazza del Popolo in Rome or the Place de la Concorde in Paris.

A work that further elaborates Charney's interest in the ideal/material dichotomy is his *Malevich*

Altered; (1978) a newspaper reproduction of a typical Malevich suprematist drawing is altered isometrically to approximate a three-dimensional structure. Malevich's idealist suprematism becomes materialist constructivism. Taking his cues from the reviewer of the exhibition in which the Malevich was shown, Charney sets out in this drawing and in the related *Streetwork I* (1978) to test the reviewer's assumption that Malevich's figures when "congealed into architectural models (and) deprived of pictorial space lose their pregnancy (and) turn utterly trite."

While Charney's work operates on one level as a critical yet nostalgic reconstruction of the past, Gordon Matta-Clark's anarchitecture (his word) represents a deconstruction (undoing) of the past, particularly as this has deteriorated into the present. His media are the buildings he happens across that are slated for demolition or renovation and whose owners presumably endorse or comply with the artists wishes to 'undo' them. His method, using the basic tools of the demolition expert, is to carefully disclose the buildings past by 'cutting up' the buildings surface structure to reveal the skeleton underneath. His is not the task of the cosmetic surgeon, even though his cutting is often aesthetically pleasing to the art historically trained eye which can discern in the spaces revealed the forms and images of past art (suprematism and constructivism). No, Matta-Clark's role is more like that of the coroner at a post-mortem examination. Buildings, after the artist has completed his work, often take on the appearance of objects that have been dug up or exhumed; they retain for the most part, their original substructure but their surface is 'tarnished' or absent.

Ideologically, Matta-Clark's sympathies, as revealed in the early work and statements, are with revolutionary anarchism, without the implicit utopianism of revolutionary anarchists. His anarchism in contemporary terms is substantially different from that of disgruntled tenement or apartment dwellers whose efforts to have their building maintained or renewed have been met with silence or rebuttal and who in final desperation have resorted to burning their buildings. And it's perhaps true that this is only 'anarchy' from the owner's point of view.

Matta Clark's urge to deconstruct seems founded upon the rather naive belief that architecture in and of itself produces alienation; one only has to change the architecture to correct the problem. As he says:

By undoing a building there are many aspects of the social conditions against which I am gesturing: first to open a state of enclosure which has been pre-conditioned not only by physical necessity but by the industry that profligates suburban and urban boxes as a context for insuring a passive and isolated — a virtually captive audience.

He goes on to assert in rather ambiguous terms:

The fact that some of the buildings I have dealt with are in Black ghettos reinforces some of this thinking although I would not make a total distinction between the imprisonment of the poor and the

remarkable self-containerization of higher socio-economic neighbourhoods. The question is a reaction to an ever less viable state of privacy, private property and isolation.

One speculates as to who gave Matta-Clark permission to work on buildings in these ghettos — the owners?, and what kind of satisfaction he must have gained there from practicing his anarchitecture in the name of art.

It is perhaps with some irony that he came to understand some of the more illusive aspects of his work just prior to his death and was led to this through a confrontation with some communist youths squatting in an 'abandoned' factory in Milan that he was in the process of inspecting as a possible site for a new work. They were, in his words, attempting "to resist the intervention of laissez-faire 'real estate' developers from exploiting the property." The realization that the same people who collected his works and donated buildings for him to 'cut up' shared the same ideology as the insouciant and laissez-faire 'real estate' developers, and that he was a passive participant in expropriation, exploitation and domination must have been a tremendous revelation for Matta-Clark and was probably a primary influence in his rapid politicization. His work for Milan changed accordingly. It is a pity that he did not live long enough to realize his political concerns properly. As he wrote:

My goal is to extend the Milan experience to the U.S. especially to neglected areas of New York such as the South Bronx where the city is just waiting for the social and physical condition to deteriorate to such a point that the borough can re-develop the whole area into the industrial park that they really want.

The artist had hoped to develop a series of projects to enable existing youth organizations in an area such as the South Bronx to engage in converting abandoned buildings into social space and through the process gain practical skills and information on how buildings were made and how to transform their own spaces. Matta-Clark had travelled the same route as Simonds and arrived at approximately the same conclusions — that you cannot work in the street or the spaces that 'belong' to the people and remain apart from the people. As Matta-Clark puts it, his work "would no longer be concerned with just personal or metaphoric treatment of the site, but finally responsive to the express will of its occupants."

General Idea's and SITE's 'social work' is of an altogether different order from Charney's, Simonds' and Matta Clark's. Their cultural criticism is detached and apolitical and operates most successfully on the level of parody. Their work evidences perhaps the most complete expressions of post-modernism, particularly its more narcissistic aspects. As a toothless form of criticism; a criticism without base, belief system or ideology, parody reproduces rather than reveals, reinforcing and ensuring the maintenance of the status quo rather than lending its services to change. Parody in this form is closely associated with a curious form of detached cynicism that Christopher Lasch has recently written about:⁵

As more and more people find themselves working at jobs beneath their abilities, as leisure and sociability themselves take on the qualities of work, the posture of cynical detachment becomes the dominant mode of everyday intercourse. Many forms of popular art appeal to this sense of knowingness and thereby reinforce it. They parody familiar roles and themes, inviting the audience to consider itself superior to its surroundings. Popular forms begin to parody themselves: Westerns take off on Westerns; Soap Operas like Fernwood, Soap and Mary Hartman, Mary Hartman assure the viewer of his own sophistication by mocking the conventions of Soap Opera. (Lasch 1978, p. 95).

Some forms of high art do the same thing (with architecture not too far behind), their practitioners evincing the same kind of cynical detachment afflicting the writers and producers of Soap or Mary Hartman. High art begins to parody high art; post-modern architecture begins to parody post-modern architecture or any other form of architecture it can lay its grid scale guide on.

The popular form of the beauty pageant is mocked by General Idea and in typical Duchampian fashion they assure their 'sophisticated' audience that they are witnessing (or taking part in) a ceremonial mocking of the beauty pageant form, conceptual or performance (body) art, as well as the whole status of art in general.

Their emphasis on 'format' and 'image' through the use of the ubiquitous *framing device* enables General Idea to stylishly explore parody in all its multifarious forms. Again, in typical Duchamp or Gilbert and George fashion, they even mock their own status as artists.

General Idea is basically this: a framing device within which we inhabit the role of the artist as living legend. We can be expected to do what is expected within these bounds.

And the projected 1984 Miss General Idea Pageant becomes "a framing device we have framed for our own devices to contain our frameups."

More than any other works or group of works in the show, General Idea's installation *Reconstructing Futures* seems to affirm what critic of literature Frank Kermode wrote in 1967:

The sense of an ending... is... endemic to what we call modernism⁶

Now it seems that ending has arrived and we have entered the post-modern era, a modern era that does not at this stage really know what it is 'post' to — yet comfortably accepts the provisional title until something better comes along. Post denotes the past, and at least as far as General Idea is concerned, that post will become post-factum when their final Miss G.I. Beauty Pageant is held in 1984. As they have been conspicuously rehearsing the event for the last few years, it seems probable that the event will be 'history' when it finally arrives. Their emphasis on the present which is contained in the future allows them to affirm what is implicit in the term post-modern, the idea that we have no future. Now our future is contained in the



Site, *Notch Showroom*, Arden Fair Shopping Center, Sacramento, California, April 1977, 65, 279 internal square feet, two floors, Best Products Co. Inc.

past; and in the past we may find it. Since our future is contained in the past, it seems acceptable to live onanistically in the present, or as another recent etiologist of our contemporary narcissism has it:

it makes sense to live only for the moment, to fix our eyes on our own private performance to become connoisseurs of our own decadence, to cultivate a 'transcendental self-attention':⁷

SITE's given mandate is '*de-architecture*', a belief in the viability of the iconoclastic gesture which James Wines relates to Marcel Duchamp's sabotaging of publicly held preconceptions about art in the twenties and thirties. As he writes:

De-architecture is a paradoxical term, an

inversion for critical effect, and not intended as a license for anarchy or demolition. If nothing else, in view of the massive commitment to *over-architecture* of our urban environment (in which contradiction appears to be the only sane course for survival), de-architecture might be literally translated as a new state of optimism.⁸

Their work is perhaps the ultimate expression of Venturian architectural theory, but where Venturi and Rauch's design and model for their *Bing-Ding-Board for the National Football Hall of Fame Competition* (1967) with its football pitch sized electrified billboard described by one critic as "a shed decorated with a vengeance", approaches the level of 'pop' parody, SITE's designs for BEST PRODUCTS Inc. hit the nail on the head. Visual puns in their architecture abound; a BEST PRODUCTS

building facade crumbles in the middle as if hit by a grenade. *Notch Building* (1977) as the title suggests, has a large (forty-five ton) wedge cut out of the building that opens and closes the showroom of the BEST PRODUCTS when moved along rails a distance of some forty feet. *Peeling project* (1972) has the brick facade of BEST'S showroom in Richmond Virginia peeling away from the building itself, seemingly defying gravity but held firmly in place with an adhesive mortar.

But how effective is their parody? BEST's is the United States largest catalogue showroom merchandiser and they commissioned SITE to produce arresting designs for a series of special showrooms they wished to develop around the country. Their parody actually assists in maintaining an 'interesting' and 'with it' corporate image for their clients and market research



General Idea, *Reconstructing Futures*, 1977, installation, detail; photo courtesy Carmen Lamanna Gallery.

would probably confirm that it sells.

This architecture may be evolutionary and seeking to "acknowledge what is and what ought to be, the immediate and the speculative" or in SITE's terms, describing the theory behind their *Indeterminant Facade Showroom* (1975):

These negations appeal as engineering phenomena and historical attractions on one level; however on a more intriguing level, they constitute a visual dialogue requiring the spectator to reconcile the known and the void as interactive elements, to accept a dialectic of entropy and equivocation as the bridge between architecture and environment.

Evolutionary, yes, but their 'new state of optimism' can in no way be described as revolutionary — that, in Le Corbusier's terms "can be avoided." ■

* My addition

NOTES

1. A series of events — film showings of work by Simonds, Sonfist, Matta-Clark and a lecture by Melvin Charney, co-sponsored by the VAG and the Vancouver League for Architecture and Environment, were held in conjunction with the exhibition.
2. A determining factor for the choice of artists was that six of them had studied architecture or were professional architects: Melvin Charney, Gordon Matta-Clark, Alan Sonfist, Jorge Saia and A.A. Bronson of General Idea and Emilio Sousa of SITE. A more comprehensive survey of artists dealing with architecture should have included Dan Graham, Daniel Buren, both of whom have written extensively on the subject, and Michael Asher.
3. Bachelard, G. (1884-1962) *The Poetics of Space* translated from the French by Maria Jolas, forward by Etienne Gilson N.Y. Orion Press 1964.
4. Kirschenbaum, B. Primitivism and Impossible Art *Art Journal* 31 No. 2 pp. 168-72 Winter 1971-2. Kirschenbaum's essay is less valuable for its prognostications on the sixties art than for its tentative analysis of an ideology.
5. Lasch, C. *The Culture of Narcissism* N.Y. Norton & Co 1978.
6. Kermode, F. "The sense of an ending: Studies in the Theory of Fiction" Oxford 1967 pp. 98-100 requoted in Lasch, C. *The Culture of Narcissism*.
7. Hougan, J. *Decadence; Radical Nostalgia, Narcissism and Decline in the Seventies* N.Y. Morrow 1975 pp. 32-37 requoted in Lasch.

8. Wines, J. "Architecture and the crisis of communication", via 4: *Culture & the Social Vision*; Univ. of Penn., 1978; requoted in the Architectural References Catalogue.

Bruce Barber is a performance artist and writer living in Vancouver. He teaches in the Fine Art Department at Simon Fraser University, Burnaby, British Columbia.

MUSIQUE, POÉSIE, NARRATIVITÉ

Entretien de Daniel Charles avec Jean-Christian Mazzoni

In this interview Daniel Charles discusses the esthetic of music, music being a link between the Wittgensteinian "language games" and "life-forms". Quoting from Heidegger and Lyotard, he argues for a philosophy of music in which music is considered as what supplies to the failures of language and restores us to the Becoming. When Heidegger says that poetry allows the object its dignity as a thing, free to appear or disappear, so authentic music can be understood as that which lets the sounds be (John Cage). Musical truth (authenticity) is not to be considered as a value judgement but rather as the bursting forth, as the being there of the sounds, time being assumed in all its dimensions *at the same time and for each sound*.

The same can be said of Lyotard's concept of "narrativity" in which the treatment of time offers the same equitemporality. In "narrativity", time also ceases to be the support of memory. Music, poetry and narrativity thus share the same identity through the equitemporality and forget fullness which allow them to be self-legitimizing. Music belongs to the *Ursprache* in that it is the accomplishment of the movement of time well within the subject. It is addressed to all parts of the body at the same time; the body becomes polyphonic, music exalts it and makes it burst. Music is almost always music-therapy because of that demultiplication.

Jean-Christian Mazzoni: Daniel Charles, vous êtes à la fois Directeur du Département de Musique de l'Université de Paris VIII — cette Université de Vincennes que l'on a transplantée à Saint-Denis, dans la banlieue Nord (et rouge) de Paris... — et philosophe. Musicien, donc, mais également philosophe: vous avez, jusqu'à présent, dirigé l'enseignement de l'Esthétique générale à l'Université de Paris IV — c'est-à-dire, dans l'ancienne Sorbonne.

Daniel Charles: C'est exact: j'avais accepté, en sus de mes responsabilités musicales, et vincennes, de patronner l'enseignement de

l'Esthétique dans le cadre de la Licence et de la Maîtrise de Philosophie qui se donnaient à Paris IV, ex-Sorbonne. Cela a duré dix ans. De 1970 à 1980.

J.-C. M.: Mais n'y avait-il pas une contradiction entre faire de la musique et faire de la philosophie? Ou plus généralement entre musique et philosophie?

D.C.: Il y avait, et il y a, un abîme entre Paris IV, fief d'une certaine extrême-droite, et Paris VIII, qu'il est de bon ton, justement à l'extrême-droite, de tenir pour une forteresse gauchiste! Mais pendant mes dix années de "grand écart" entre la gauche et la droite, entre Paris VIII et Paris IV, je n'ai jamais éprouvé comme contradictoire l'allégeance à ces deux disciplines, musique et philosophie. Bien des musiciens s'imaginent devoir étayer aujourd'hui d'arguments leur travail de composition, ou même d'improvisation, ou de pratique musicale ou théâtrale. Cela rend problématique l'inféodation traditionnelle de la musicologie à l'histoire de la musique... Et du côté des philosophes, on s'évade aussi de l'histoire de la philosophie, ou de la philosophie considérée comme se réduisant à l'histoire de la philosophie. Même quand on fait profession de détester Heidegger, on tient pour acquise sa critique de l'historicisme...

J.-C.M.: Pour faire de l'esthétique? Mais l'esthétique, pour Heidegger, n'est-ce pas le triomphe de la subjectivité? Donc quelque chose d'extrêmement suspect?

D.C.: Avec les musiques actuelles, pour ne rien dire des autres arts, on se trouve confronté à autre chose qu'à de la "subjectivité" qui "triomphe". Une thèse philosophique comme celle de Heidegger sur l'esthétique mérite justement d'être testée avec des musiciens. Corriger la philosophie par la musique, mais aussi la musique par la philosophie, ce n'est nullement un divertissement académique... Pensez plutôt à ce que disait Jean Wahl de l'art, musique ou poésie, comme "source de philosophie".

J.-C. M.: Est-ce cela, la musique, pour vous? Une "source de philosophie"?

D.C.: Entre les "jeux de langage" et les "formes de vie", comme disait Wittgenstein, il existe des liens. La musique n'est-elle pas l'un de ces liens?

J.-C. M.: Elle obligerait alors le philosophe à revenir sur lui-même, sur la "forme" de sa vie, sur son corps?

D.C.: Oui; il existe chez Wittgenstein certaines références explicites à la biologie et au corps. Aujourd'hui, ceux des musiciens qui ont choisi de s'interroger vraiment sur le statut de la musique et le travail musical dans la société "post-moderne" en sont venus à orienter la musique — ou *leur* musique, au moins — vers un art de vivre au sens strict. Ils en usent d'une certaine manière avec les rythmes biologiques, avec la chronobiologie.

J.-C. M.: N'est-ce pas cependant privilégier une certaine forme de discours — le jeu de langage de la biologie? Ne revenez-vous pas à une "philosophie de la vie" au sens de la *Lebensphilosophie* à l'allemande? Ou même à un bergsonisme?

D.C.: Je vous répondrai en m'appuyant sur deux textes très différents — l'un de Heidegger, l'autre de Jean-François Lyotard. Très différents, mais dont la conjonction vaut, je crois, d'être risquée aujourd'hui. Dans le texte intitulé "Théologie et Philosophie", de 1964, Heidegger montre que Nietzsche, Bergson et les philosophes de la vie, partisans d'un langage "objectivant", ont en commun de professer que "la pensée comme présentation et le langage comme émission de sons comportent inévitablement une solidification du flux intérieur qu'est le "courant vital" et ainsi sa falsification". Cependant, pour ces penseurs, "quoique falsifiant, un tel établissement de permanence est indispensable pour la conservation et la subsistance de la vie humaine". Et Heidegger cite un aphorisme de la *Volonté de puissance*: "Les moyens d'expression du langage sont inutilisables pour exprimer le devenir: il appartient à notre *incoercible besoin de conservation* de poser un monde grossier fait de ce qui est permanent, de choses."¹ D'où une certaine philosophie de la musique, prise comme ce qui supplée aux manques du langage, et nous restitue au Devenir. — Bien entendu, Heidegger lui-même se fait du langage une tout autre conception. Il ne méconnaît pas qu'un langage "objectivant" puisse exister, ni même que ce langage se soit, à l'ère moderne de la pensée "calculante" ou "paramétrique", imposé en s'universalisant. *Seulement, ce langage-là n'est pas le seul*. "La poésie", conclut-il, "peut servir d'exemple d'une pensée et d'un langage remarquables non-objectivants". En quel sens? Tout langage "objectivant" est suspendu à un temps "mesuré", c'est-à-dire, re-présenté: *rendu présent, forcé d'être présent* sous la forme de l'*instant* ou du *maintenant*. C'est le langage de l'efficacité et de la comparution: il ne s'avise et ne s'empare que de la seule dimension du

présent — car le *sujet* a besoin d'un objet *présent* pour se l'approprier, peu lui chant le passé de cet objet, ou son avenir... À l'inverse, le poème laisse à l'objet sa dignité de chose, libre d'apparaître ou de disparaître. Par le langage et la pensée poétiques, "je" ne sais pas des objets ici ou maintenant, mais ces objets viennent et adviennent, ou s'estompent et s'effacent à leur guise. Ce sont eux qui "commandent" la parole du poète. Si bien que le poème n'est jamais à la remorque du seul présent — mais il témoigne de l'équitétemporalité des dimensions du temps. Ce dont il est question dans le poème s'annonce ou s'éclipse de soi-même. Le poète laisse la chose se dire, il la laisse prendre son

D.C.: C'est que pour elle, les sons sont des choses (c'est-à-dire, des processus, et nullement des objets), et qu'il en va de ces choses comme des mots que le poète laisse se dire: selon la belle formule de Richardson, les choses sont des "mots inchoatifs".

J.-C. M.: La musique comblerait alors, selon vous, le vide qui existe entre "formes de vie" et "jeux de langage" chez Wittgenstein?

D.C.: Certainement. Mais il s'agit de ce que j'appelle la "véritable" musique — de celle qui accomplit le temps, le mouvement total du temps...

"naturellement", de cette assomption. Mais l'important est que *nulle musique n'y échappe*. Et cela désamorce, je crois, tous les jugements de valeur. La "vérité" de la musique consiste dans cette platitude, qui est aussi la merveille des merveilles: qu'il y ait des sons plutôt que le silence!

J.-C. M.: Mais votre parti-pris "ontologique" ne peut que vous éloigner des positions de Jean-François Lyotard, dont vous dites pourtant que vous vous réclamez?

D.C.: Quand je parle d'une musique "véritable", j'envisage le jeu de langage (et la forme de vie



Daniel Charles, photo: Pierre Boogaerts.

temps. C'est à elle, et non pas à lui, de jouer. Elle joue à travers lui. Il en va de même, me semble-t-il, avec la musique, avec la véritable musique, d'aujourd'hui. Elle "laisse être les sons", selon l'expression, très heideggerienne, de John Cage. Elle les suscite et les fait jaillir. Elle ne leur impose nul carcan "paramétrique". Elle n'impose pas que l'on sous-estime le langage.

J.-C. M.: Mais où est alors la référence au corps, à la corporéité du musicien?

D.C.: Une musique qui cesse de prendre les sons pour des objets mais les respecte — une telle musique ne satisfait à aucun des *requisits* de la "subjectivité triomphante" et de l'esthétique ou de l'esthétisme. Elle s'adresse à un corps *présubjectif* — comme Merleau-Ponty parlait d'une dimension "préobjective"... Elle traverse ce corps.

J.-C. M.: Et comment fait-elle pour ne pas disqualifier tout langage, c'est-à-dire tout discours organisé, à la façon même dont s'y prenaient Nietzsche, Bergson et les "philosophes de la vie"?

J.-C. M.: Ce qui vous ramène à un jugement de valeur — "Véritable" égale "authentique". Mais songez à ce que dit Maurice Blanchot, dans "L'écriture du désastre": "Si, parmi tous les mots, il y a un mot inauthentique, c'est bien le mot "authentique"². Qu'en pensez-vous?

D.C.: Le plus grand bien! S'il s'agit "envoyer par le fond", comme disait Derrida, la distinction de l'authentique et de l'inauthentique, je suis d'accord — à la suite et de Blanchot, et de John Cage, et du dernier Heidegger, dont on sous-estime tellement l'anarchisme! Mais il n'est question ici ni de valoriser telle musique, ni de dévaloriser telle autre musique. La "vérité" musicale n'est pas l'affirmation d'une valeur, mais elle consiste dans le jaillissement, dans l'il y a des sons. Elle peut s'exprimer également dans le vocabulaire du maître Zen, le Daisetz Teitaro Suzuki, qui parlait d'"interpénétration sans obstruction" entre les sons. Et Deleuze, après Leclaire, évoque dans l'*Anti-Oedipe* le "lien du sans-lien". Toutes ces formules renvoient à un temps assumé dans toute sa complexité, dans toutes ses dimensions à la fois, pour chaque son; et il est évident que certaines musiques s'acquittent plus aisément, plus

qui lui est liée, par le lien du sans lien...) de ces musiciens qui, à l'instar de John Cage, misent sur le temps "total" et non sur l'une des dimensions de ce temps seulement, sur le temps "zéro" de Christian Wolff et non sur l'un des paramètres de ce temps seulement, bref sur le temps de la dépense, de la consommation et d'un oubli non inféodé à la mémoire, et non sur le temps du cumul et de l'accumulation ou de la mémorisation. C'est le jeu de langage des musiques "défectives" — ou de ces musiques qui ne s'assujettissent pas au seul ici/maintenant de la dimension du présent, mais entraînent avec elles la présence de leur passé et celle de leur avenir.

Or, il est un trait que ces musiques ont en commun avec le jeu de langage que décrit Jean-François Lyotard sous le nom de *narrativité*; et ce trait, c'est justement le traitement du temps. Reportez-vous à *La condition postmoderne*: "à mesure", écrit Lyotard, "que le mètre l'emporte sur l'accent dans les occurrences sonores, parlées ou non, le temps cesse d'être le support de la mise en mémoire et devient un battement immémorial qui, en l'absence de différences remarquables entre les périodes, interdit de les

dénombrer et les expédie à l'oubli"³. Quand Lyotard parle d'une "fonction *léthale* du savoir narratif", n'invoque-t-il pas la *léthè*, l'*oubli* qui est au coeur de l'*aléthéia*, c'est-à-dire de la *Vérité* au sens grec, et au sens heideggerien? Il me paraît également remarquable que Lyotard acquiesce à l'équitétemporalité: "La référence des récits", ajoute-t-il, "peut paraître appartenir au temps passé, elle est en réalité toujours contemporaine de cet acte. C'est l'acte présent qui déploie à chaque fois la temporalité éphémère qui s'étend entre le *J'ai entendu dire* et le *Vous allez entendre*". Le privilège accordé au "présent" cède ici à l'acte de l'*avancée de présence* qui fait jaillir simultanément un passé et un futur — si minces ou évanescents qu'ils soient — en garantissant "l'identité de principe de toutes les occurrences du récit".

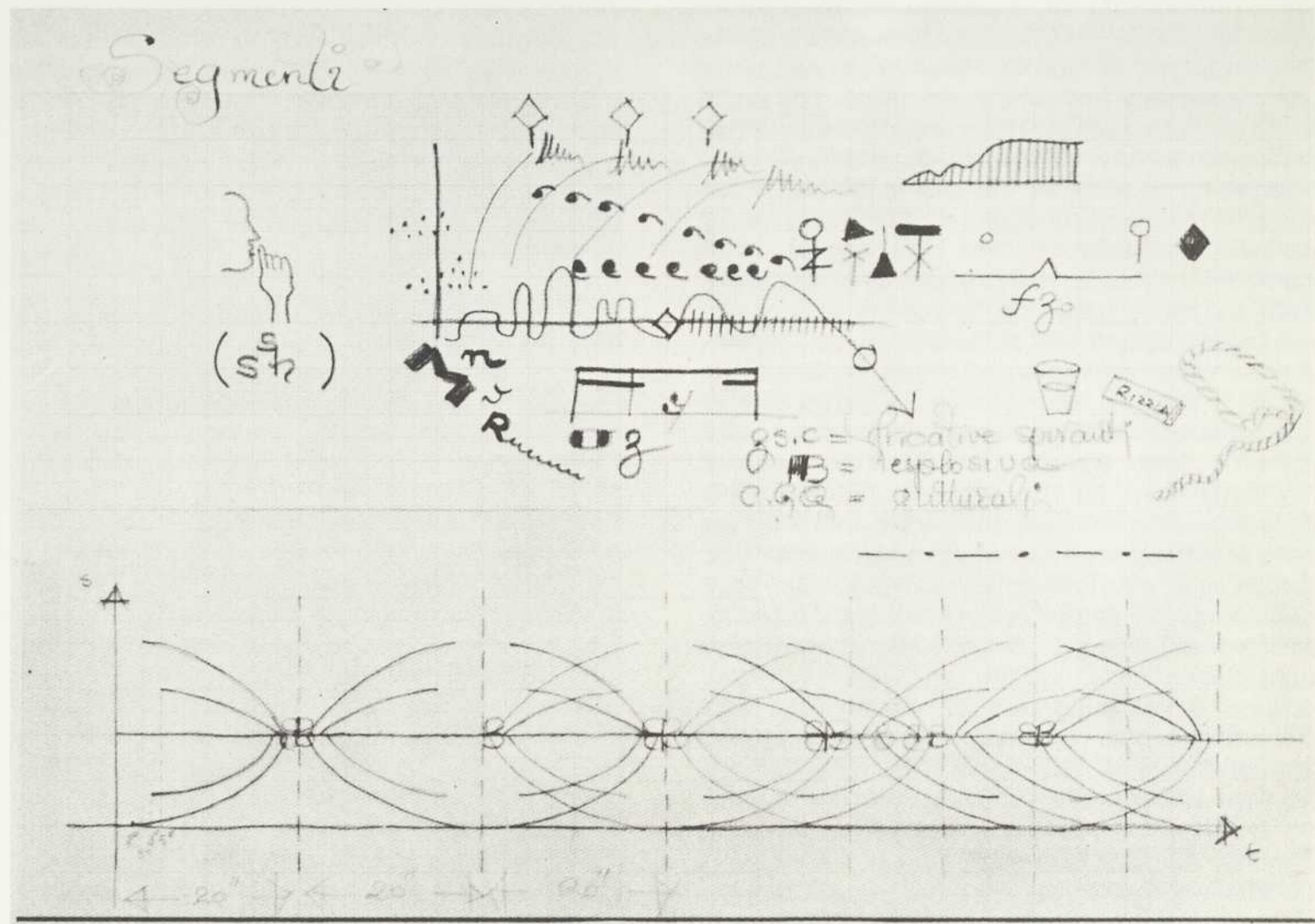
Enfin, lorsque Jean-François Lyotard constate que, "de même qu'elle n'a pas besoin de se souvenir de son passé, une culture qui accorde la prééminence à la forme narrative n'a sans doute pas non plus besoin de procédures spéciales pour autoriser ses récits", ne rejoint-il pas très expressément la définition heideggerienne du "langage non objectivant"? Celui-ci n'a pas davantage besoin de légitimation: loin d'énoncer des propositions *sur* des objets, il est "un dire *de* ce qui se manifeste et s'adresse à l'homme de maintes manières, dans la mesure où l'homme ne se ferme pas à ce qui se montre, en vertu de la domination de la pensée objectivante et en se bornant à celle-ci"⁴. Il est ainsi au plus près de la narrativité, pour autant que celle-ci se prononce *d'elle-même*, sans qu'il soit question d'"attribuer à un incompréhensible sujet de la narration l'autorité sur les récits. Ceux-ci ont d'eux-mêmes cette autorité. Le peuple n'est en un sens que ce qui les actualise, et encore, le fait-il non seulement en les racontant, mais aussi bien en les écoutant et en se faisant raconter par eux, c'est-à-dire, en les "jouant" dans ses "institutions"⁵.

J.-C. M.: Vous identifieriez donc musique, poésie et narrativité?

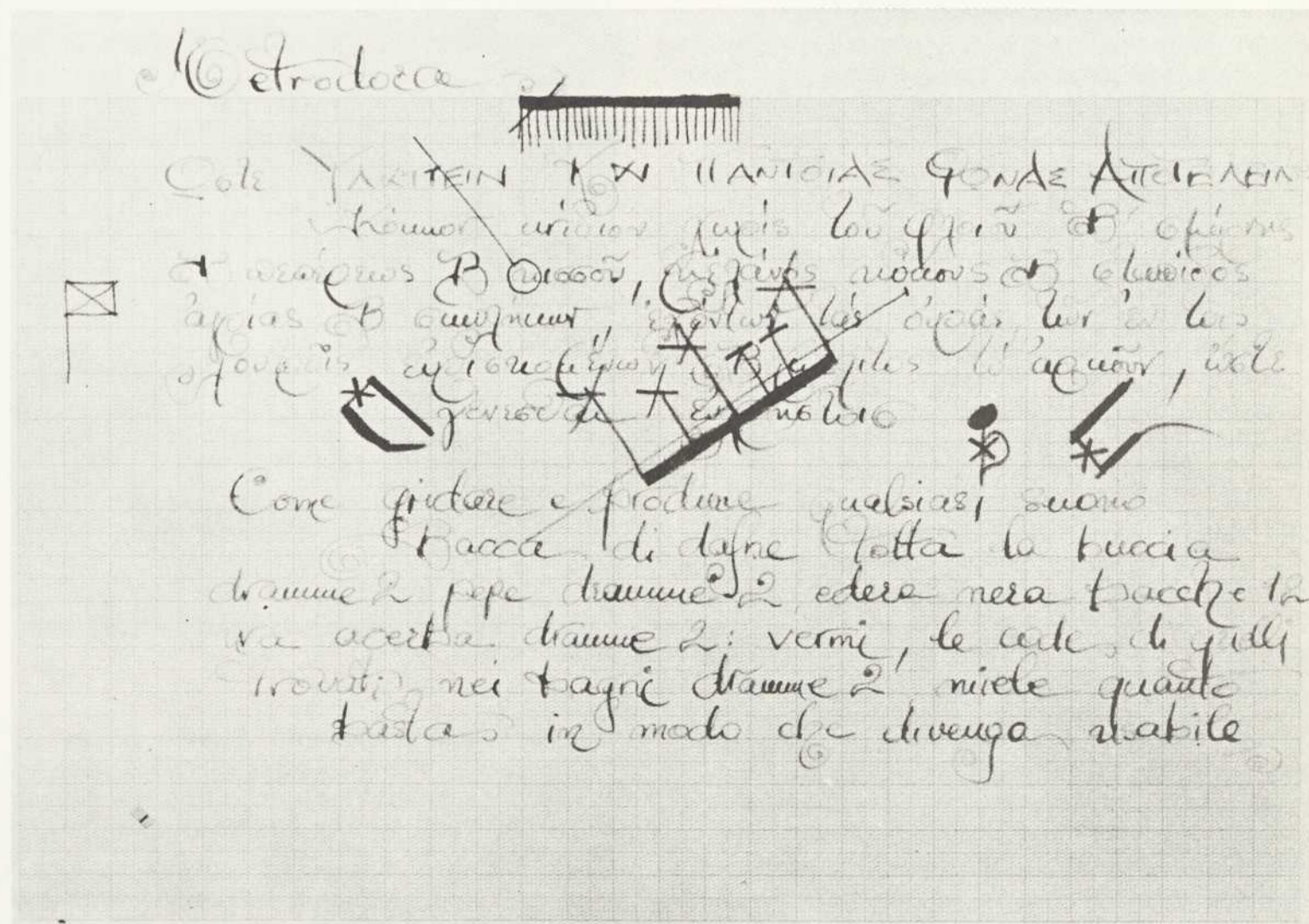
D.C.: Je le ferais d'autant plus volontiers que Lyotard m'y autorise, dès lors qu'il sépare la pragmatique de la narrativité, qu'il tient pour auto-légitimante, de celle de la science. La répétition se fonde sur l'oubli: cela vaut pour les musiciens répétitifs comme pour ces poèmes dont Baudrillard fait de son côté l'exégèse, à la fin de *l'Échange symbolique et la mort*, et dont il dégage si fermement la puissance d'annulation ou de destruction ou de dé-légitimation... Aux yeux des positivistes ou des scientifiques, ou simplement pour les esprits calculants, pour les arpenteurs, l'auto-légitimation ne peut évidemment s'interpréter qu'à rebours ou à reculons, comme une démission. Ou un abandon.

J.-C. M.: Il faut donc repenser le rapport de la musique au langage?

D.C.: Si le *récitatif* est au coeur de la musique ainsi conçue, c'est en un sens assez radicalement neuf... La musique appartient à l'*Ursprache* en tant qu'elle est l'accomplissement du mouvement du temps en-deçà du sujet: dans le corps pré-subjectif, dans le corps d'avant le pli sujet/objet. Elle résonne alors comme le récit d'avant tous les récits, la *Sage*, selon l'expression de Heidegger, ou la *Saga*... Et cela permet de mieux comprendre l'exégèse que Gadamer a proposé de l'Être heideggerien:



Partition de *Segmenti* de Demetrio Stratos.



Partition de *Metrodora* de Demetrio Stratos.

l'Être, c'est le langage, c'est le Dire dans lequel nous naissons — et c'est par conséquent la tradition même. La répétition oublieuse d'elle-même, avant toute mémoire. Le jeu même du récitatif, tradition/transduction.

J.-C. M.: Vous réhabiliteriez alors, contre Jean-François Lyotard, l'herméneutique?

D.C.: Mais Lyotard ne parle de l'herméneutique qu'en termes de "plénitude de sens". Il n'envisage nullement sa "fonction léthale" — sa défektivité. Il ne prend pas en considération la conception gadamérienne de l'oeuvre d'art comme jeu — ni ce que Gadamer décrit sous le nom de "temporalité de l'oeuvre d'art", et qui me paraît répondre et correspondre cependant de manière frappante à ce que la *Condition post moderne* énonce de la temporalité narrative... Gadamer me paraît avoir publié en 1961, avec *Wahrheit und Methode*, un très bel éloge avant la lettre de ce qui se nomme à présent *performances*: la "représentation" au sens théâtral y est définie comme la matrice des rencontres pour tous les arts; et la "non-différenciation esthétique" (*Aesthetische Nicht-Unterscheidung*) y est réclamée comme une auto-légitimation, comme une libération par rapport à l'enfermement de chacun des arts dans ses limites "muséales". Tous ces textes consonnent, en fait, avec la démarche de Lyotard. Encore reste-t-il à les laisser parler.

J.-C.M.: Si l'Être heideggerien, ou le préindividuel de Simondon, ont d'abord une dimension herméneutique, c'est-à-dire de compréhension et d'auto-légitimation langagières, ne peut-on dire que le corps auquel, selon vous, la musique nous renvoie ou nous re-lie, n'est autre qu'un corps-langage?

D.C.: J'apprécie ce détournement de l'expression deleuzienne à propos de Klossowski... et je m'y associe volontiers. Sûrement, le corps musical est lui-même, en sa profondeur, langagier; en tous cas, bien des jeux de langage s'y affrontent ou s'y côtoient.

Et j'accepte aussi votre référence à Gilbert Simondon: le préindividuel — que je nommais tout à l'heure le présubjectif — est à saisir comme une efflorescence de l'*Ursprache*.

J.-C. M.: Cela permet-il de mieux saisir le rôle que joue, dans la composition et l'interprétation musicales, l'état corporel?

D.C.: Oui, à condition de revenir sur l'idée d'un *état du corps*. Il faut admettre que la musique met le corps "dans tous ses états", comme Francis Ponge parle de la crevette "dans tous ses états". Si vous l'employez au singulier, le mot *état* est statique — comme le veut sa définition, alors qu'il faut parler d'une dynamique du corps; d'autre part, le corps lui-même en tant que singulier supporte très bien l'*état* au sens *statique* du *steady state* de Bateson — le calme, l'immobilité des musiques planantes, voire stratosphériques, à la La Monte Young ou à l'Eliane Radigue ou à la Klaus Schulze... On pluralisera, donc au maximum les états du corps, lesquels sont toujours des états particuliers et jamais des états généraux; et on fera intervenir non pas "le" corps "en lui-même" *l'ipse ipsissimus*, mais la multitude *des* corps — la *meute*, ou la *masse* de Canetti. Pensez à *Masse et puissance*, ce livre-clef! — Du coup, il

importe moins de déceler sur *tel* corps ce que la musique impulse ou suscite, mais d'apercevoir, sur telle *variété* de corps, quelles sont les vibrations qui l'affectent... Il faut commencer comme Carlos Castaneda, à qui son sorcier yaqui, Don Juan Matus, fait écouter "les sons du monde"⁶. La vibration comme moyen d'action sur le monde, voilà ce que la sorcellerie de la musique peut nous faire éprouver. "La vibration est le secret du pouvoir et le corps est son médium"⁷: le jeu de langage de la musique s'enracine dans le corps et c'est à ce titre qu'il existe des corps-langages. Ce sont des corps musiciens, des corps-orchestres.

J.-C. M.: Pouvez-vous préciser votre idée d'une multiplicité du corps?

D.C.: Cage l'a dit: "une oreille seule, cela ne fait pas un être". La musique s'adresse à toutes les parties du corps à la fois. Dire qu'elle est non-sélective à cet égard, c'est insister sur la polyphonie qu'elle réveille dans le corps: elle s'adresse au corps en le démultipliant, en en faisant un corps polyphonique. Elle divise le corps. Mais ce n'est pas pour l'opprimer: c'est pour l'exalter et le faire éclater, s'éclater. Éclatement, défoncement de *soi*, qui met d'abord en jeu la voix. Murray Schäfer a insisté sur cette régulation physiologique, qui fait que nous ne criions jamais au-delà de notre capacité de résistance à la douleur. Le "suicide vocal" dont parlait le chanteur Demetrio Stratos, et qui consistait en une procédure d'éclatement de la voix par utilisation du gosier à contre-sens, en inspiration, jouait avec cette limite, sans l'outrepasser jamais. Mais la mort du sujet, l'effacement de la subjectivité — c'est-à-dire de l'unité — unicité du moi — se situe bien antérieurement à ce

que instant, elle brise le corps comme catégorie unifiante et unifiée. Chanter, c'est apprendre à mourir! La voix invite à reconsidérer le corps comme un assemblage de "pieds et morceaux" — pour parler à la façon des boîtes de champignons —, comme une combinatoire instable et provisoire, soumise à entropie... Si bien qu'il n'est guère aujourd'hui de musique véritable, ou véridique — et *toute* musique peut se laisser écouter selon le laisser-être, selon l'abandon — la *Gelassenheit* d'Eckhart et Heidegger, —, ou encore selon le non-faire, le non-agir, le *wu wei* des Taoïstes... —, il n'est guère, dis-je, de musique, qui ne soit musicothérapie, précisément par la démultiplication et la molécularisation qu'entraîne son écoute. La musique "stoppe" le monde, à la façon dont le Sorcier Yaqui de Castaneda "stoppe" le monde: écouter une musique à un son, ou une musique à *drones*, c'est se concentrer sur un foisonnement de détails, à l'instar de ce que fait Carlos Castaneda regardant un rocher le plus intensément possible. Mais Don Juan arrête la contemplation de son élève lorsque celle-ci est sur le point de basculer en une vision neuve, catégorisante: cette fonction d'arrêt revient dans la musique au temps, et à la statique de son équitemporalité. Sitôt découverte ou redécouverte, l'égalité des dimensions du temps interrompt le processus, elle lui substitue son aspect étale, son *steady state*: à ce moment, l'auditeur est *guéri du monde*. La musique réalise — par la voie du non-faire — ce qu'il faudrait appeler, dans les termes de Marcel Duchamp, un *stoppage-étalon*!

J.-C. M.: Mais comment pouvez-vous encore la rattacher au narratif? Nous "récite"-t-elle quoi que ce soit? "Que" nous raconte-t-elle?

D.C.: Quand Wittgenstein dit que l'inexprimable se *montre*, il me semble qu'il caractérise non seulement ce qu'il appelle "le mystique", mais aussi bien le jeu de langage qui se nomme chez Lyotard "narrativité", et celui que j'ai tenté de décrire en vous parlant de musique. Pour en savoir davantage, sans doute faudrait-il interroger ce que le sorcier de Castaneda entend par le *nagual* — l'indicible, le représentant en nous "de ce vide indescriptible qui contient toutes choses — et qu'il oppose au *tonal* — l'ensemble des règles selon lesquelles nous construisons un monde, ou plusieurs mondes. Nos musiques, aujourd'hui, sont *non-tonales*... d'abord au sens de Castaneda! Elles confinent à la philosophie pour autant qu'elles confinent à la sorcellerie: tout musicien, aujourd'hui, est un peu *brujo* — à la façon de l'*Amor brujo* de Manuel de Falla! ■



"suicide vocal". Demetrio Stratos cesse de "subjectiver", d'être un sujet, quand il pluralise sa voix à la manière des Mongols ou des moines lamaïstes du Thibet. Sa voix *se* et *le* dédouble ou détriple...

J.-C. M.: La musique nous donne alors une leçon d'impermanence?

D.C.: Oui, si l'on choisit d'en parler en termes bouddhistes. Dans la mesure où la voix d'avant le *bel canto* et la linéarisation alphabétisante de l'occident est elle-même voix épaisse, c'est-à-dire aussi voix morcelée ou morcelable à cha-

NOTES

1. Cf. Martin Heidegger, *Théologie et Philosophie*, publié dans les *Archives de Philosophie*, Paris, juillet-septembre 1969, trad. fr. Marcel Méry, p. 403.
2. Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard 1980, p. 98.
3. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Ed. de Minuit, 1979, p. 41.
4. Heidegger, loc. cit., p. 413.
5. Lyotard, loc. cit., p. 42.
6. Carlos Castaneda, *Voir, les enseignements d'un sorcier yaqui*, Paris, Gallimard, 1973, p. 212 et 214 — 221.
7. Ronald Sukenick, in Daniel C. Noël, *Les ombres et les lumières de Carlos Castaneda*, Paris, Retz, 1980, p. 118.



Seated Woman, 1938, oil on canvas, 65 x 50 cm, Collection Norman Granz, Geneva; photo courtesy Museum of Modern Art, New York.

PICASSO: THE RHETORIC OF RULELESSNESS

by Donald B. Kuspit

Traduction française, page 20.

Picasso is of course well-known for his versatility, his hydra-headed productivity. His styles seem to generate spontaneously in his *oeuvre*, making his subject matter eternally fresh, and giving his art the aura of ceaseless energy. There is, at first glance, an air of gratuitousness to his inventiveness, and while this dissipates when one recognizes that it is the ironical result of his irreverent dissection and exploitation of numerous traditions of art, the sense of the arbitrary remains an undertow conditioning the response to his art. We in fact expect the arbitrary — the seemingly unconditional and pointlessly novel — from the modern artist, and the fact that we expect it to be the rule in Picasso shows that we regard him as the epitome of the modern artist. This is the artist who has perfected the anti-harmony which is the source of the gratuitously novel that has come to be taken as the sign of creativity in modern art. The Picasso retrospective in New York, at the Museum of Modern Art, affords the opportunity to study the development of this anti-harmony. For in Picasso we see it evolving from an incidental presence to the operational principle and dominant ideology of his art — from an accident of structure to the very substance of his art.

Anti-harmony means not just the absence of harmony but its impossibility, even its lack of necessity and inauthenticity. We cannot begin to understand Picasso, and modern art, unless we recognize that an initially casual experience of the modern world — the sense that its parts do not constitute a whole, and so become strange (estranged) and distorted (follow no clear norm of form) — became the basis for modern artistic individuality and fecundity. Such individuality and fecundity are paradoxical in import. The absence of purposive wholeness in modern life had at once an exhilarating and demoralizing effect on art, was simultaneously desirable and threatening. This ambivalence is the source of that haunting arbitrariness from which modern art is in perpetual flight but at which it arrives through the very means of its flight. Arbitrariness develops directly from acceptance of the loss of any purpose to wholeness, which opens the way to radically new kinds of artistic wholeness but which also permits us to question their purpose. Thus, new artistic harmonies are ceaselessly generated, but each comes to be regarded as more arbitrary and unconvincing than the one before. The generation of novel, highly individual art is simultaneously the degeneration of art into the arbitrary. Freedom from wholeness — or what was taken to be freedom, once it was experienced as inescapable — gave modern art its fountain of youth, but also made it apocalyptic.

Picasso, with the perpetual youthfulness of his art — with the way it apocalyptically renews itself, offers a second, youthful coming for art as well as Picasso — shows more than any other artist the paradoxical benefits of the modern liberation from harmony or completeness, celebrated as freedom from any necessity, any compulsion. Perhaps his seemingly miraculous ability to invent new starting points — originate new origins — most shows his youthfulness. This ability is the source of his pluralism, which shows him to be not only self-aware and self-transcending but imperialistically expanding the boundaries of art until they have conquered all the appearances in

the world, and all the possibilities of appearance. But this sense of Picasso's manic activity must be balanced by a sense of it as a means of fighting off a depression which threatens to be overwhelming — to stop all artistic activity, or else to make it seem futile and foolish. It is the depression that is as much a consequence of the modern loss of purposive wholeness as the manic generative activity, the Sorcerer's Apprentice effect we see in Picasso. For the loss of wholeness threatens paralysis — either the cessation of artistic activity or the experience of it as meaningless because it cannot achieve a redemptive wholeness. Picasso offers us a number of fragments, none quite as moving as the ruins of ancient statues are by reason of their promise of a missing wholeness. We know this wholeness was achieved in antiquity, but in modernity we have only anti-wholeness. Picasso's works, with their deceptive promise of a new model or ideal of wholeness, in fact offer us instances of anti-wholeness, so perfected that they can be mistaken for a new wholeness. Picasso's compulsive, uncontrollable outpouring of novel forms is at once the embodiment of modern unwholeness and finally anti-wholeness — when unwholeness is experienced as the inescapable condition of life it is pursued with artistic vengeance — and an attempt (how vain it is hard to say) to keep art's morale up in the face of modern life's loss and abandonment of wholeness. It is an effort to make good the loss, a perverse celebration of it. The idealism of creativity — the sense of the release of unique creative energies — which is inseparable from the idea of Picasso's art, is itself inseparable from the undercurrent of realism which sees modern life as living death because it is "unwholesome."

Picasso, then, demonstrates how anti-harmony is not simply chaos (entropic non-unity) or irrationality (pre- or post-logical), but the only meaningful way of establishing relations in a world where none are binding, and thus all seem arbitrary or relative—playfully (opportunisticly) or hopelessly so, depending upon how quickly one passes from a manic to a depressive recognition of anti-harmony. In Picasso's development we watch the conversion of a tantrum of negativity — the spleen that led him to describe Cubism as a sum of destructions (he was on the way to understanding it as fostering anti-harmony) — into a principled nihilism. Such nihilism affects even the status of the personal — the image of woman and the depiction of intimacy — in his art. The personal becomes an ironical instrument for the display of anti-harmony, the perversely privileged scene of its revelation, altogether contradicting the wholeness of being and completeness or consummateness of relation it originally promises. This reversal is perhaps most obviously the case in Picasso's extensive treatment of the artist-model relationship, but it is also increasingly evident in his treatment of woman as a solitary, disrupted or split figure.

However, Picasso's nihilism is not to be understood as entirely negative, for it is also a way of opening the closed systems of perception totalizing absolutes, enforcing symmetrical relations on things, regarded as following from their own metaphysical necessity, and thus indispensable to any comprehension and demonstration of being. While Picasso's open system of perception does not imply a new conceptual

necessity, and is more a sign of responsive induction and analysis of given experience than of deductive clarity and synthesis of ideas, it does indicate an exuberantly sceptical temper sensitive to the relative conditions of becoming. It would be a mistake to regard this sensitivity as a revelation of becoming as an absolute of being — or to regard Picasso's own protean appearance as exemplifying Heracleitus' absolute flux — for to do so would be to ignore the anti-harmony which determines the protean becoming, and which generates sensitivity to it and exploits it as a realm of radical relativity.

Max Raphael, the Marxist sociologist of art, in a brilliant study of Picasso as the "artist whose personality is the symbol of the bourgeois ruling class" — the artist whose "excessive multiplicity,... disturbing abundance of the most unlike aspects" reflects the "contradictory tensions" of bourgeois society — locates Picasso's anti-harmony in "the caricatural style" invented by Daumier and "to this day... the central axis" of bourgeois art. According to Raphael,

The essential characteristic of this style is that the whole no longer determines the parts, is not even the result of an accretion of homogeneous parts; the harmony of the whole has ceased to exist. On the contrary, it is the caricatured, exaggerated part, and the discordant relation between its positive and negative elements that determine the whole — emphasizing the impossibility of there being any whole, whether a total situation, a whole man, or the ensemble of their interrelations.

The caricatural style has come to be regarded, correctly I think, as Picasso's essential manner, all of his styles being innovations within the basic caricatural style. (This is also true for his "classical" style, with its light wit, in the drawings, and its heavy charm, in the affluent, bourgeois marriage period pictures of the twenties. There is a satiric, self-mocking undertone in all these works. There is also an inchoate caricatural aspect to the Blue and Rose period pictures.)

But in Picasso caricature for the first time becomes more than a mode of commentary, a tragi-comic reflection of world history. Its dissonance became an end in itself, a sign of the intransigent, immanent anti-harmony within world history — the *de facto* emptiness of meaning that harmony has, which Picasso made into the *de jure* fullness of art. It eventually comes to be beside the point that Picasso experienced anti-harmony as the essential principle of modernity, as a specifically modern phenomenon. For he makes anti-harmony timeless, spreading it through such traditional empirical themes as landscape, portrait, and still life. The pursuit of anti-harmony leads him to find "faults" in the seemingly crystalline completeness of temporally experienced things, converting them into timeless self-contradictions. Despite all the talk of Cubism as a means of converting space into time, demonstrating Bergson's sense of space as a symbol of time, it is more accurate to say that if experienced landscape, portrait, and still life were not treated with cubist anti-harmony they would become unspeakably "natural" — perish into the banality of the natural. If the natural was not subject to the forces of anti-harmony through a method of generating un-

relieved and unresolvable tensions — if anti-harmony did not reveal itself through a puzzling incommensurateness of parts, a cancerously spreading "partiality" — then the natural would seem to pass away with time, i.e., would appear dated, bound to a single epoch, a particular society. Picasso's natural subject matter avoids looking dated because it looks anti-harmonious, too self-contradictory to be easily placed in space or time. His natural subject matter is detached from its own history — from the history of its appearance, from the expectation that it will change appearance and that the artist has captured its likeness at one moment in its history — and has only the look of its anti-harmonious style. Every style Picasso arrives at in fact emerges from his pursuit of anti-harmony, a pursuit he has described, to Françoise Gilot, as the search for

the most unexpected relationship possible between the things I want to speak about, because there is a certain difficulty in establishing the relationships in just that way, and in that difficulty there is an interest, and in that interest there's a certain tension and for me that tension is a lot more important than the stable equilibrium of harmony, which doesn't interest me at all. Reality must be torn apart in every sense of the word.

Picasso justifies his shredding of reality — and it is not clear that he offers an "analysis" of certain real appearances, which is why his art can be described more convincingly as a shredding of information about real appearances than a revelation of such information — as a way of demonstrating the "uniqueness of everything," i.e., the radical individuality of every thing. This ideology of uniqueness or "absolute individualism" as Raphael calls it, is carried particularly far by Picasso, for he means to apply it to being as such not only nature in particular. Uniqueness is ontologically basic for Picasso — differentiation is original and originitive. However, this metaphysical uniqueness — uniqueness raised from a casual fact of experience (in part a consequence of the relativity of perception) to a central principle of being — is a cover-up for or a kind of camouflage on the principle of anti-harmony. It is not an expression of the sense of particularity the principle means to realize. Anti-harmony does not mean to describe the particular, but to generate the sense of individuality that results from an accumulation of discordant details. Authentic uniqueness does not exist in the cosmos of Picasso's art, only inauthentic individuals. Moreover, the energy or "presence" that seems to emerge from these individuals is illusory, for it is generated more by discontinuity of parts rather than any immanent or hidden wholeness of being.

But I would like to do more than suggest that the caricatural style, deliberately used to create a sense of anti-harmony, implies not only a mock individuality but an end to individuality — the absurd status of the idea of individuality in bourgeois society today, the reduction of the individual to an anonymous composite of discordant variables, and so the bankruptcy of individuality as emblematic of wholeness of being. I want also to argue that anti-harmony carries with it the destruction of the distinction between rhetoric and style, which have alternated in

dominance in the production of art. With the destruction of this distinction there is not only a collapse of clarity about what meaningful form and theme are, but a loss of their necessity in art, opening the way to the reactionary idea of art as gratuitous decoration. It was Picasso, however unwittingly, who cultivated this collapse, carefully nourishing it until art not only lost its place in the rational totality that has been the project of Western thought from its beginnings, but confirmed the lack of necessity for rational totality, and so the lack of its own necessity. In this sense Picasso lives the death of art, which no longer plays any redemptive role in theodicy — a role which it once played quite well. The belief that ugly reality could be justified by beautiful artistic treatment, that art thus shows itself to be part of the divine plan, goes the way of harmony in the reduction of art to unessential decoration. This is particularly the case when personal style becomes the rhetorical rule, or the rhetorical rule is inflected enough to seem personal, which shows just how little we need to have a sense of the "personal" these days. Every little decorative nuance becomes emblematic of a big self — grand individuality — these grotesque days. Picasso was the major force behind the reduction of art to the arbitrarily decorative, the pseudo-expressive. Art as decorative is the most arbitrary, unnecessary art of all. What is unexpected — but what Picasso shows should be expected — is that the decorative follows from anti-harmony, but of course it is anti-harmony that has let loose the arbitrary.

The distinction between rhetoric and style codifies the distinction between general rule and personal genius. Artistic production can follow either impersonally from the one or personally from the other, although it is well-known that personal genius tends to develop as an innovative, "critical" response to the general rules of tradition. By carrying the response to an extreme which makes the rules seem negligible to the point of being arbitrary and so not really necessary for artistic production, Picasso not only destroys respect for rules or conventions but brings the idea of genius itself inadvertently into question. For without any rules the genius is as arbitrary as they are — becomes as negligible a concept. The arbitrariness of genius is shown by Picasso's conversion of traditional art to decorative status by undermining its rhetoric with the pseudo-expressivity generated by his anti-harmony. Anti-harmony itself becomes a species of rhetoric in its application to tradition's normative harmonies. The traditional way the abstract rhetoric of tradition became the personal rhetoric of the present by the critical action of genius on it is forfeited when anti-harmony becomes in effect the method for generating "genius."

The force of the conventional distinction between rhetoric and style is that it embodies the traditional dialectic of artistic development. In Picasso, by reason of the fact that personal style becomes the only rule of artistic rhetoric, not only is the distinction undermined but no dialectic replaces the dialectic it implied. Instead, the raw genius — the unique individuality — of the artist does all the work of artistic production: the personal power of the artist becomes the only source of creativity. It is inevitable that anti-harmony develops in art produced under the auspices of this ideal. While

it remains no more than an ideal, it becomes extremely influential on attitudes to artistic production, and so on the art product itself. The myth of the artist's self-sufficiency becomes full-blown with the abandonment of the distinction between rhetoric and style, and it is implicit belief in this myth which in part accounts for Picasso's prolific output. In any case, Picasso's anchoring himself in a universal subject matter does not stop the drift of his art toward the decorative and arbitrary that comes from the overthrow of the distinction between rhetoric and style.

Both Raphael and John Berger, another Marxist historian of art, saw Picasso's stylistic creativity as a reaction against — a way of working himself out of — a sentimental attitude to his subject matter. In fact, that sentimentality,

reflecting his nostalgia for a universal subject matter, is the leading edge of his creative anti-harmony, for it implies the fatal infection of the rhetorical by the personal. The personal increasingly becomes the rule — Picasso was working himself up to this idea in the Blue, Rose, and Cubist periods. Afterwards it becomes *de rigueur*, which is the point of Picasso's turn to Surrealism. From then on Picasso's art becomes increasingly "individual" decoration. Picasso develops an individuality so imperious that it does not know the rules which first gave it form, and which once prevented it from becoming arbitrary in its rule. ■

Donald Kuspit is a New York based critic and author of *Clement Greenberg, Art Critic* (University of Wisconsin Press, 1979). He teaches in the Art Department of the State University of New York at Stony Brook.

Bottle of Suze, 1912, charcoal, gouache and pasted paper, 64 x 50 cm, Collection Washington University, St. Louis



photo courtesy Museum of Modern Art, New York.

PICASSO: LA RHÉTORIQUE DE L'ABSENCE DE NORMES

par Donald Kuspit

Picasso est naturellement renommé pour ses talents multiples et sa productivité légendaire. Ses divers styles semblent se développer dans son oeuvre de façon spontanée conférant à son sujet une éternelle fraîcheur et à son art une aura d'énergie perpétuelle. À première vue, son inventivité prend une apparence gratuite qui se dissipe lorsqu'on reconnaît qu'elle est ironiquement le résultat de la dissection et de l'exploitation irrespectueuses de nombreuses traditions de l'art alors que son caractère arbitraire demeure fondamental à la façon d'apprécier l'art de Picasso. En réalité, on s'attend chez l'artiste moderne à ce caractère arbitraire — cet aspect inusité en apparence inconditionnel et sans propos — et le fait d'anticiper chez Picasso l'adhésion à cette norme prouve que nous le considérons comme l'incarnation de l'artiste moderne. Picasso fut l'artisan de l'anti-harmonie, source de cette nouveauté gratuite, qui est maintenant considérée en art moderne comme un signe de créativité. La rétrospective de Picasso au Musée d'Art moderne de New York nous a offert l'occasion d'étudier le développement de cette anti-harmonie. Chez Picasso, on peut en suivre l'évolution, d'une présence fortuite allant jusqu'au principe opérationnel et à l'idéologie dominante de son art — d'un accident de structure jusqu'à la substance même de son art.

L'anti-harmonie ne signifie pas seulement l'absence d'harmonie mais l'impossibilité d'harmonie, voire son inutilité et son manque d'authenticité. On ne peut prétendre comprendre Picasso et l'art moderne sans admettre qu'une connaissance initialement informelle du monde moderne — comprendre que la somme de ses parties ne constitue pas un tout et que ces parties deviennent en conséquence, étranges (étrangères) et déformées (elles ne suivent aucune norme quant à la forme) — constituait le fondement de l'individualité et de la fécondité artistiques modernes. La signification d'une telle individualité et une telle fécondité est paradoxale. L'effet qu'a eu sur l'art l'absence d'intégralité intentionnelle dans le monde moderne a été à la fois vivifiant et corrupteur, simultanément souhaitable et menaçant. Cette ambivalence est responsable de l'arbitraire obsédant que fuit perpétuellement l'art moderne mais vers lequel il se dirige par cette même fuite. Cet arbitraire provient directement de l'acceptation de l'absence d'intention d'intégralité ouvrant par conséquent la voie à des types d'intégralité artistique radicalement nouveaux tout en nous permettant de remettre en doute leurs intentions. De nouvelles harmonies artistiques sont ainsi sans cesse générées mais chacune en vient à être considérée comme étant plus arbitraire et moins convaincante que la précédente. La génération d'un art nouveau, plus individuel, est en même temps la dégénérescence de l'art vers l'arbitraire. L'immunité à l'intégralité — ou ce qu'on croyait être l'immunité, une fois vécue comme étant inévitable — insuffla à l'art moderne une nouvelle vigueur tout en lui conférant un caractère apocalyptique.

Picasso, plus que tout autre artiste, nous laisse voir, par la jeunesse perpétuelle de son art — sa façon apocalyptique de se renouveler, de se ressusciter, de se rajeunir en même temps que son art — les bénéfices paradoxaux retirés du fait de secouer le joug de la notion d'harmonie ou d'intégralité, de se libérer de toute nécessité, de toute contrainte. Il nous montre sa façon d'être jeune peut-être surtout dans le talent presque miraculeux qu'il a d'inventer de nouveaux points de départ, de donner naissance à de nouvelles origines. Cette habileté est la source de son pluralisme et c'est par ce pluralisme que nous découvrons un Picasso non seulement conscient de lui-même et allant au-delà de lui-même mais refoulant les frontières de l'art de façon impérialiste jusqu'à ce qu'elles aient acquiescées toutes les apparences du monde, toutes les apparences possibles. Cette impression d'activité maniaque chez Picasso doit toutefois être

compensée par le sentiment que cette activité est un moyen de lutter contre la dépression qui menace de l'envahir — de cesser toute activité artistique ou alors de la faire paraître futile et ridicule. L'absence d'intention d'intégralité est responsable à la fois de cette dépression et de l'activité génératrice maniaque, l'effet d'apprenti-sorcier que nous retrouvons chez Picasso. Cette absence d'intégralité est une menace de paralysie — soit l'arrêt de toute activité artistique ou l'expérience de celle-ci comme insignifiante parce qu'elle ne peut atteindre l'intégralité rédemptrice. Picasso nous offre nombre de fragments dont aucun n'est aussi émouvant que les ruines des statues anciennes à cause de leur promesse d'une absence d'intégralité. Nous savons que cette intégralité a existé dans l'antiquité mais dans les temps modernes, il ne nous reste que l'anti-intégralité.

Par leur promesse trompeuse d'un nouveau modèle ou idéal d'intégralité, les oeuvres de Picasso nous présentent en fait des exemples d'anti-intégralité si parfaits qu'on peut les méprendre pour une nouvelle intégralité. La production impulsive et incontrôlable de nouvelles formes chez Picasso est à la fois l'incarnation du manque d'intégralité moderne qui finalement devient anti-intégralité — lorsque le manque d'intégralité existe comme une condition de vie inévitable, il est recherché avec un esprit de vengeance artistique — et tentative (combien vaine, il est difficile de le dire) de préserver la morale de l'art devant l'absence et l'abandon d'intégralité dans la vie moderne. Il s'agit d'une tentative de tirer bon parti de cette perte, d'une célébration perverse de celle-ci. L'idéalisme de la créativité — le sentiment de libérer des énergies créatrices uniques — inséparable de l'idée de l'art de Picasso, est lui-même inséparable du fond de réalisme qui conçoit la vie moderne comme une mort vivante à cause de son "absence d'intégralité".

Picasso démontre alors comment cette anti-harmonie n'est pas qu'un simple chaos (non-unité entropique) ou un manque de rationalité (pré- ou post-logique) mais la seule façon significative d'établir des relations dans un monde où elles ne signifient rien, et en conséquence semblent arbitraires ou relatives — de façon enjouée (opportuniste) ou sans espoir, selon la rapidité avec laquelle on passe de la folie à la reconnaissance dépressive de l'anti-harmonie. Nous pouvons observer chez Picasso la transformation d'un accès de négativité — le spleen qui le mena à décrire le Cubisme comme la somme des destructions (il s'acheminait vers la compréhension du Cubisme comme source d'anti-harmonie) — vers un principe nihiliste. Ce nihilisme affecte même le statut du personnel — l'image de la femme et la description de l'intimité — de son art. Le personnel devient l'instrument ironique de l'étalage de l'anti-harmonie; il devient d'une façon perverse la scène privilégiée de sa révélation entièrement en contradiction avec la totalité d'être et la plénitude ou la consommation du rapport qu'elle promet à l'origine. Ce renversement est peut-être surtout présent chez Picasso dans le traitement extensif du rapport artiste-modèle mais il est aussi de plus en plus évident dans sa façon de traiter la femme comme une figure solitaire, disloquée ou divisée.

Le nihilisme de Picasso n'est toutefois pas entièrement négatif car c'est aussi une façon d'ouvrir les modes de perception clos qui accumulent les absolus, d'imposer des liens symétriques entre les choses qui sont considérées comme une suite à leur propre nécessité métaphysique et en conséquence indispensables à la compréhension et la démonstration d'être. Même s'il ne suggère pas une nouvelle nécessité conceptuelle, le mode de perception ouvert de Picasso est plutôt un signe d'induction sensible et une analyse d'une expérience donnée qu'une clarté déductive ou une synthèse d'idées, il évoque toutefois un tempérament sceptique, exubérant, sensible aux conditions relatives du devenir. Il serait erroné de considérer cette sensibilité comme une révélation du devenir, comme un état d'être absolu — ou de considérer l'apparence proteenne de Picasso comme un exemple du flux absolu d'Héraclite — car ce serait ignorer l'anti-harmonie qui détermine le devenir protéen, nous sen-

sibilise à ce devenir et l'exploite comme un domaine de la relativité radicale.

Dans une étude remarquable sur Picasso en tant qu'"artiste dont la personnalité est le symbole de la classe dominante bourgeoise — artiste dont la "multiplicité excessive... l'abondance gênante des aspects les plus différents" reflète les "tensions contradictoires" de la société bourgeoise — Max Raphael, le sociologue d'art marxiste situe l'anti-harmonie de Picasso au niveau du "style caricatural" inventé par Daumier et qui est "encore aujourd'hui, l'axe central de l'art bourgeois". Selon Raphael:

La caractéristique essentielle de ce style est que le tout ne définit plus les parties; il n'est même pas le résultat de l'addition des parties homogènes; l'harmonie du tout a cessé d'exister. Au contraire, c'est la partie caricaturée, exagérée, le rapport discordant entre ses éléments positifs et négatifs qui définissent le tout — soulignant l'impossibilité d'un tout, que ce soit une situation totale, un homme entier ou l'ensemble de leurs interactions.

Le style caricatural est maintenant considéré, à juste titre je crois, comme le genre essentiel de Picasso, tous ses styles étant des innovations à l'intérieur du style caricatural élémentaire. (C'est aussi vrai dans son style "classique", l'esprit léger de ses dessins et le charme profond des tableaux d'époque des mariages bourgeois riches des années vingt. Tous ces tableaux sont imprégnés d'un courant satirique; ils se moquent d'eux-mêmes. On retrouve aussi un aspect caricatural naissant dans les tableaux des périodes Bleue et Rose.)

Chez Picasso, la caricature devient cependant, pour la première fois, plus qu'un mode de commentaire; elle devient une réflexion tragi-comique de l'histoire du monde. Sa dissonance devient une fin en soi, un symbole de l'anti-harmonie intransigeante, immanente dans l'histoire du monde — le vide de sens *de facto* de l'harmonie que Picasso a transformé en plénitude *de jure* de l'art. Il devient hors de propos, finalement, que Picasso ait fait l'expérience de l'anti-harmonie comme principe essentiel de la modernité, comme un phénomène spécifiquement moderne. Il confère à l'anti-harmonie un aspect éternel, celle-ci gagnant même les thèmes traditionnels empiriques tels le paysage, le portrait et la nature morte. Cette poursuite de l'anti-harmonie le conduit à trouver des "failles" dans la plénitude en apparence cristalline des choses matérielles, les transformant en contradictions éternelles d'elles-mêmes. Malgré tout ce qu'on a dit sur le Cubisme comme moyen de convertir l'espace en temps, démontrant le sens de l'espace comme symbole du temps chez Bergson, il est plus juste d'affirmer que si le paysage, le portrait ou la nature morte n'avait pas subi le traitement de l'anti-harmonie cubiste, ils deviendraient ineffablement "naturels" — ils sombreraient dans la banalité du naturel. Si le naturel n'était pas soumis aux forces de l'anti-harmonie à travers la méthode de génération de tensions continues non-résolues — si l'anti-harmonie ne s'était pas révélée à travers une incommensurabilité intrigante de parties, une "partialité" qui se répand comme un cancer — le naturel paraîtrait alors s'estomper avec le temps. i.e., il paraîtrait démodé, restreint à une seule époque, à une société particulière. Le sujet naturel de Picasso ne paraît jamais démodé parce qu'il paraît anti-harmonieux, trop contradictoire en soi pour être facilement situé dans l'espace ou le temps. Son sujet naturel est coupé de sa propre histoire — de l'histoire de son apparence, du fait que nous nous attendons à le voir changer d'apparence et du fait que l'artiste l'a peint à un moment précis de son histoire — et n'a que l'apparence du style anti-harmonieux. Tous les styles développés par Picasso émergent de sa poursuite de l'anti-harmonie, une poursuite qu'il a décrite à Françoise Gilot, comme la recherche

du lien le plus inattendu possible entre les choses dont je veux parler parce qu'il est particulièrement difficile d'établir des liens de cette

façon précise et que c'est cette difficulté qui m'intéresse; cet intérêt implique une certaine tension et pour moi cette tension est bien plus importante que l'équilibre stable de l'harmonie qui elle ne suscite aucun intérêt chez moi. La réalité doit être mise en pièces, dans tous les sens du mot.

Picasso justifie son morcellement de la réalité — il n'est pas certain qu'il offre une "étude" d'apparences réelles et c'est pourquoi on peut, avec plus de conviction, décrire son art comme un morcellement d'information sur les apparences réelles plutôt qu'une révélation de cette information — comme une façon de faire la démonstration de "la singularité de toute chose", i.e., l'individualité de chaque chose. Picasso

ble se dégager de ces individus est illusoire car elle est générée plutôt par la discontinuité des parties que par toute totalité d'être immanente ou cachée.

J'aimerais aller plus loin que simplement suggérer que l'usage délibéré du style caricatural pour créer une impression d'anti-harmonie, suppose non seulement une fausse individualité mais la fin de l'individualité — ce statut absurde dont jouit l'idée d'individualité dans notre société bourgeoise, la réduction de l'individu à un composé de variables discordantes d'où provient la faillite de l'individualité en tant que symbole de la totalité de l'être. Mon but est de démontrer que l'anti-harmonie entraîne la destruction de la distinction entre la rhétorique et le style qui ont tour à tour dominé la production de l'art. Ce qui résulte de

sonnelle, ce qui nous fait voir jusqu'à quel point nous avons besoin aujourd'hui d'une notion du "personnel". Il est absurde de constater que de nos jours, la moindre petite nuance devient symbolique de l'importance du moi — de l'individualité grandiose. L'influence de Picasso fut capitale dans la réduction de l'art à une décoration conventionnelle pseudo-expressive. L'art en tant que décoration est l'art le plus arbitraire, le plus superflu de tous. Ce qui nous surprend — ce que nous montre Picasso ne devrait toutefois pas nous surprendre — c'est que l'anti-harmonie entraîne l'art décoratif, mais cette anti-harmonie est une anti-harmonie qui a laissé libre cours à l'arbitraire.

La distinction entre la rhétorique et le style codifie la distinction entre la règle générale et le génie de l'artiste. La production artistique peut être fondée sur la règle générale de façon impersonnelle ou sur le génie personnel, quoique le génie personnel, c'est bien connu, a tendance à se développer comme une réaction novatrice, "critique" aux règles générales traditionnelles. En poussant cette réaction à une limite telle que les règles semblent dérisoires, voire même arbitraires, et en conséquence, pas véritablement utiles à la production artistique, Picasso ne fait pas qu'abolir le respect des règles ou des conventions, il introduit, sans le vouloir, l'idée de génie elle-même. Sans aucune norme, le génie est tout aussi arbitraire que ces normes — il devient un concept tout aussi insignifiant. Le caractère arbitraire du génie est révélé chez Picasso par la transformation de l'art traditionnel en art décoratif par la destruction de sa rhétorique à l'aide de la pseudo-expressivité générée par son anti-harmonie. Lorsqu'elle s'applique aux harmonies normatives traditionnelles, l'anti-harmonie devient une espèce de rhétorique. La façon traditionnelle dont la rhétorique abstraite de la tradition devint la rhétorique personnelle d'aujourd'hui par l'action critique du génie n'existe plus lorsque l'anti-harmonie devient en fait la méthode de génération du "génie".

Ce qui fait la force de la distinction conventionnelle entre la rhétorique et le style, c'est qu'elle incarne la dialectique traditionnelle du développement artistique. Chez Picasso, parce que son style personnel devient la seule norme de la rhétorique artistique, non seulement la distinction est moins claire, mais aucune dialectique ne remplace la dialectique qu'elle sous-entend. C'est plutôt du génie pur — de l'individualité singulière — de l'artiste qu'émane la production artistique: la puissance personnelle de l'artiste devient la seule source de créativité. Il est plutôt inévitable que l'anti-harmonie se développe en un art produit sous les auspices de cet idéal. Tout en n'étant qu'un idéal, elle exerce une très grande influence sur les attitudes envers la production artistique et en conséquence sur le produit de l'art. Le mythe de l'auto-suffisance de l'artiste prend forme avec l'abandon de la distinction entre la rhétorique et le style et c'est la foi implicite en ce mythe qui est en partie responsable de la production fertile de Picasso. Que Picasso s'attache à un sujet universel, ceci n'empêche pas son art de dériver vers le décoratif et l'arbitraire provenant de la disparition de la distinction entre la rhétorique et le style.

Raphael et John Berger, un autre historien d'art marxiste considèrent tous deux la créativité stylistique de Picasso comme une réaction à une attitude sentimentale envers son sujet, comme une façon de s'en sortir. Cette sentimentalité qui reflète en effet sa nostalgie d'un sujet universel est le fondement de son anti-harmonie créatrice car elle sous-entend l'infection mortelle de la rhétorique par le personnel. De plus en plus, le personnel devient la norme — c'est ce vers quoi Picasso s'acheminait dans les périodes Bleue et Rose et la période Cubiste. Le caractère personnel devient par la suite de rigueur. C'est à ce moment que Picasso se tourne vers le Surréalisme. À partir de ce moment, l'art de Picasso devient de plus en plus de la décoration "individualiste", il développe une individualité d'une arrogance telle qu'elle ignore même les règles qui l'ont engendrée et qui à une certaine époque l'ont empêché de sombrer dans des normes arbitraires.

(traduction: Nicole Morin-McCallum)



Les Femmes d'Alger, 1907, oil on canvas, 243.9 x 233.7 cm, The Museum of Modern Art, New York; photo courtesy Museum of Modern Art.

pousse à l'extrême cette idéologie de la singularité ou de l'"individualisme absolu" comme l'appelle Raphael, car il entend l'appliquer à l'être en tant que tel et non seulement à la nature en particulier. Du point de vue ontologique, la singularité est essentielle chez Picasso — la différenciation est originale et créatrice. Cette singularité métaphysique élevée d'un fait banal de l'expérience (en partie une conséquence de la relativité de la perception) jusqu'à un principe fondamental de l'être — masque ou camoufle en quelque sorte le principe de l'anti-harmonie. Ce que le principe tente d'atteindre ce n'est pas l'expression d'une sensation de particularité. Le rôle de l'anti-harmonie n'est pas de décrire la particularité mais plutôt de générer le sens de l'individualité résultant de l'accumulation de détails discordants. La singularité authentique ne fait pas partie de l'univers de l'art de Picasso mais les individus inauthentiques eux en font partie. Et de plus, l'énergie ou la "présence" qui sem-

cette destruction, c'est non seulement la désintégration de la signification évidente de la forme et du sujet mais aussi la disparition de leur nécessité, en art, laissant libre cours à l'idée réactionnaire de l'art en tant que décoration. C'est Picasso qui malgré lui, a cultivé cette désintégration l'alimentant soigneusement jusqu'à ce que l'art perde sa place dans la totalité rationnelle qui constituait le fondement de la pensée occidentale depuis ses débuts, rendant ainsi la totalité rationnelle inutile et en conséquence l'art inutile. C'est en ce sens que Picasso vit la mort de l'art qui ne remplit plus aucune fonction rédemptrice en théodicée — fonction que l'art a déjà très bien remplie. La croyance que la réalité laide puisse se justifier par un traitement artistique esthétique mène à l'harmonie en réduisant l'art à une décoration accessoire. Ceci est vrai surtout lorsque le style personnel devient la norme rhétorique, ou lorsque la norme rhétorique est suffisamment modifiée pour paraître per-

“MADNESS AND TRANQUILITY”

Captions by Richard Foreman

Not, as it happens, a scene from the play, but a moment from Berenice Reynault's film about the “play that never opened”. Richard Foreman standing in the midst of his abandoned scenery, about to read a section of his article “The Carrot and the Stick” — which explains some of his many methods for tricking himself into the production of art.



These photo's are from rehearsals of my play "Madness and Tranquility", which was abandoned before opening night after three months of rehearsal last year. The play was about the "glamor" status of terrorist acts — bored, exhausted, Western middle-class consciousness.

R.F.

Photographs by Robert Del Tredici

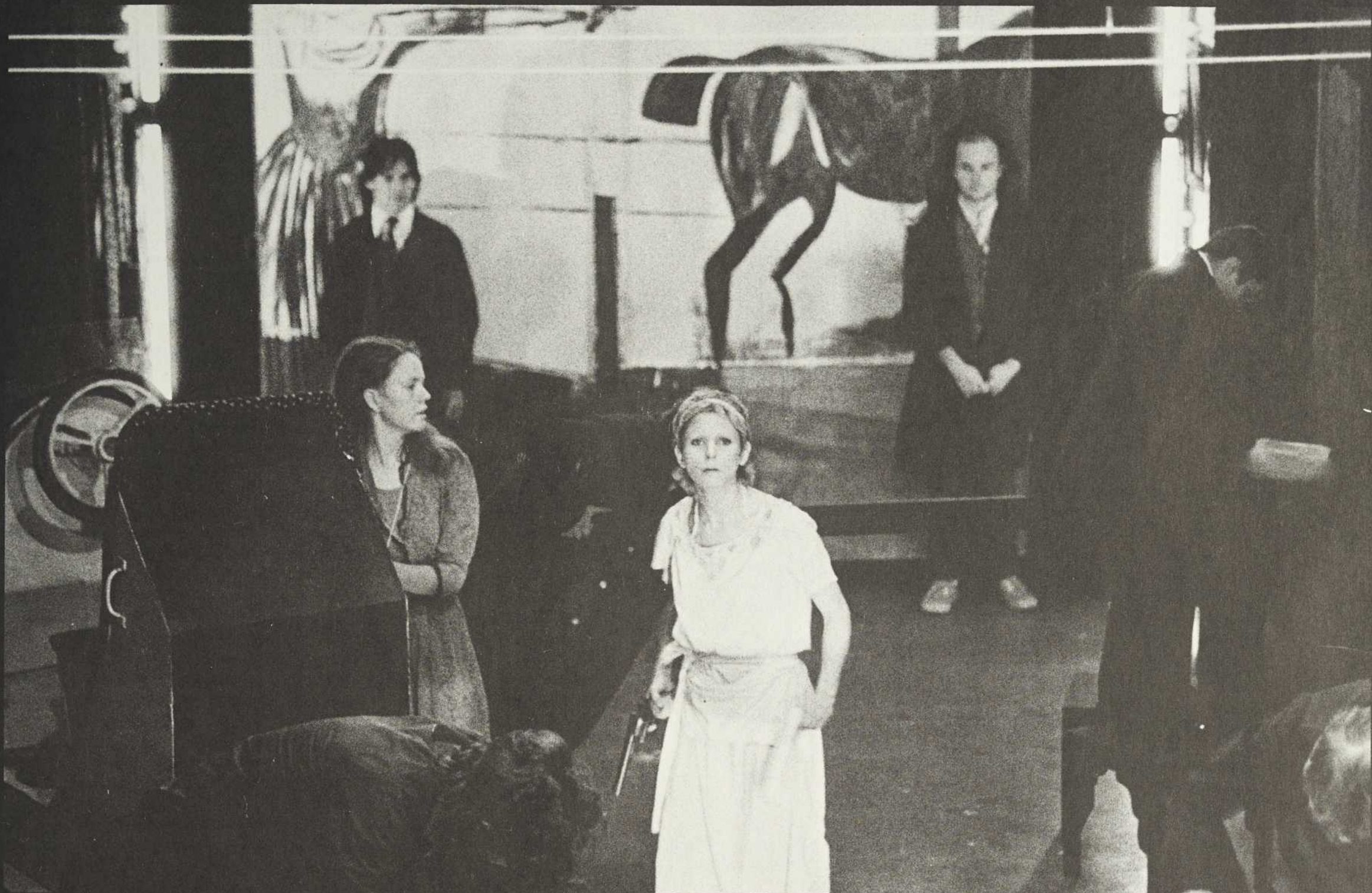


Yolanda Hawkinds holds her head, as the man in her life has just gone off to shoot people in the streets. Since the play was concerned with a decadent and exhausted West in which the images of terrorism provide glamor and energy, it is appropriate that she cast a glance back at a relevant icon.

Scotty Snyder as mother-earth-death — really, her character was “the world”. Here, photographed, she smiles — as she was of course never allowed to do in the play.

Kate Manheim, at the front of the stage — (which, as it approached the audience, began to slope upward so that a character approaching the spectators walked “up-hill” toward them, getting suddenly taller, as it were, suggesting a sort of “theatrical close-up”) — wearing a priest’s headdress which reverberates, somehow, with the tip of her racing car just visible behind her. The authority figures (of Western culture) all seen as fast drivers — and the banal whiff of sophistication that implies.





At a certain stage in rehearsals, the last scene involved a terrorist riding away on a (painted) horse. So two icons met, and dissolved into space — as painted horse and live rider traveled up-stage into the “sunset” shadows of the full eighty-foot depth of our (now abandoned) Soho loft-theater — which indeed WAS chic in its insistant factory-like discomfort, its exhilarating terrorist spacial extravagance, and its complete (by N.Y.C. fire-law and building department standards) and total illegality. In addition, one can see that she who holds the gun (Kate Manheim) is — before the fact, immortalized in art (the painting behind her) which another shall “enter” and ride away on as he is shot at both inside and outside the picture frame.



My plays being about “pointing to things” which then deny their coherence as “pointable-at” objects (or even “lookable at” objects) — Kate Manheim here speaks to the audience (my plays being full of such asides) so that they will have to deal simultaneously with assertion and with totally hermetic yet disruptive activity — these two things always, at the same time, contradicting each other in the most aggressive way.



Someone has been kidnapped. The motives, emotions and language are the most banal possible. This photograph “lies” about what was theatrically present at this moment, for it seems to me evocative of a play about real people, which “Madness and Tranquility” was not. Or — perhaps in rehearsal I did not succeed sufficiently in wrenching the play away from the “people” who inhabited it, and that was why the production was abandoned.



Kate Manheim downs a coke — surrounded by furious people. Coke — provocatively drunk — arouses the emotions the coke-
icon is really about. The shape of the coke-bottle is the shape of the female body, of course, and to be most exhilarated in the drinking of that bottle, to tilt it so the liquid streams down the throat, is to burn. One cannot achieve icon status — without terrorizing on some level. “Madness and Tranquility” — feeding off each other. Opposites being, of course, the conditions necessary for any sort of “visibility”. And art — primarily concerned with visibility — being intimately tied up with everything it wants to reject. ■

*Robert Del Tredici was living and working in New York when he photographed this play in 1979. He is now teaching film and photography in Montréal and has recently published **The People of Three Mile Island**, a book of photographs and interviews documenting the year following the nuclear accident at Three Mile Island.*

SOREL COHEN

an interview by Diana Nemiroff

Cette entrevue traite principalement des dernières séries de photographies de lutteurs de Sorel Cohen exposées cette année à Mercer Union à Toronto et à Eye Level à Halifax. On y examine l'érotisme équivoque de ces images d'hommes engagés dans un combat physique intime à la lumière de l'inspiration que Cohen avoue avoir puisée chez le peintre anglais Francis Bacon et chez le photographe Eadweard Muybridge. Ce caractère équivoque peut aussi être vu comme le résultat de la mécanique de l'appareil photo: la façon dont Cohen l'utilise dans son travail souligne son intérêt pour le mouvement et le geste, ce qui se traduit en images photographiques voilées. Il est aussi question dans cette entrevue de l'aspect aléatoire dans sa façon de travailler.

La nature de l'élément autobiographique dans le travail de Cohen, à partir de l'éloignement des situations domestiques présentées dans son travail antérieur, constitue un des thèmes secondaires de cette conversation. On y discute aussi de la disparition progressive de sa propre image dans son travail, même si les références autobiographiques demeurent une constante dans le travail récent de Cohen où les questions d'intimité et de renversement de rôles sont implicites. Sorel Cohen considère que son travail, malgré les références ironiques à l'art, fondées sur l'autobiographie, n'est pas de l'art à propos de l'art mais plutôt à propos des gens et des situations. Dans ce contexte, les questions de points de vue et de cadres de référence sont d'une importance suprême.

Son travail se résume à un processus de destruction/construction au cours duquel la forme du corps est morcelée dans le but de construire une autre image ambiguë.

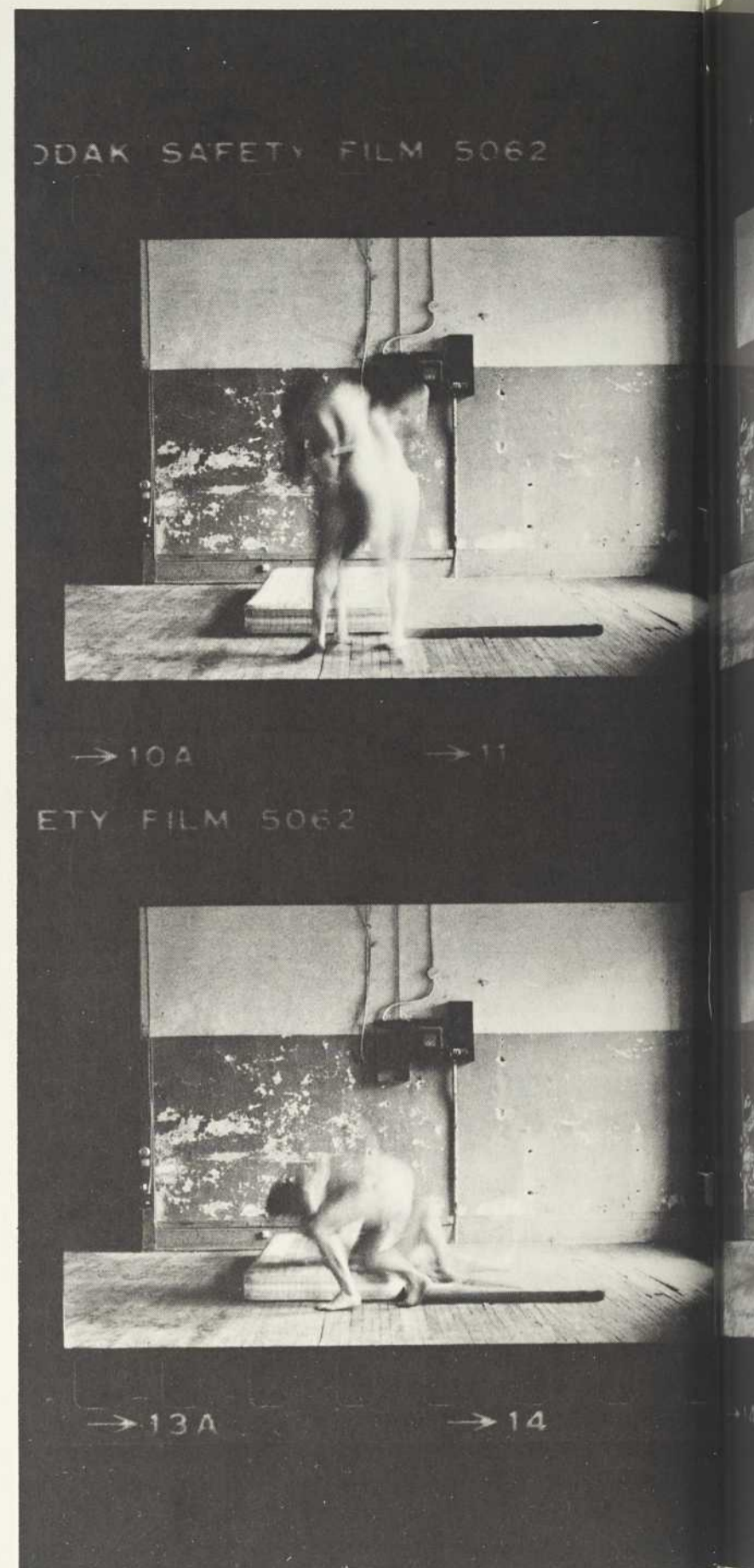
Diana Nemiroff: In the past something I've been conscious of in your art is a tension between the subject matter (a specific activity) and its formal expression. Your art has centered upon a "heavy" content, one that's loaded with questions of a feminist, political nature, of a personal nature, and certainly has turned upon specific aspects of female experience. On the other hand, the sorts of activities you've used in your art are repetitive in nature, and so can be tied in with art-world concerns such as sequential imagery.

Sorel Cohen: As far as my use of serial or sequential imagery is concerned, it seems to me that the form has always been integral to the content of the work, especially in the Bacon/Muybridge series. Here, the form maintains the integrity of Muybridge's 19th century scientific studies, and presents the motif of wrestling men as a synthesis of Bacon and Muybridge.

D.N.: Up until the wrestlers series, you've generally used yourself in your pictures, so the nude male represents a new subject matter for you. Could you talk about the implicit references to Bacon and Muybridge that you see in them? What was your intention in making these images?

S.C.: My intention in the Bacon/Muybridge works is twofold. Firstly, I became aware that the English painter Francis Bacon had used Muybridge's photographs of wrestlers as image sources for his paintings of coupled male figures from the early 50's to the present. The classical symbolism identified with athletes equated their physical well-being with virtuousness. Bacon, however, sensed a high degree of muscular eroticism beneath the Neo-Platonism of, say, Michelangelo's nudes, and his transformation of Muybridge's scientific studies become an affirmation of male voluptuousness and imply a homoerotic content within the tableaux of the Grand Manner.

So my intention was, on the one hand, to make a photograph which would be a consideration of, or a quotation from Bacon's paintings of coupled figures. At the same time, the motif of the wrestl-



After Bacon/Muybridge: coupled figures/head and arm, 1980, black and white

ing men can be renewed or revived for the photographic medium. In other words, recovering the Muybridge images subsequent to their "Baconian experience." The work is thus a synthesis of Bacon and Muybridge as the title implies. In using this subject matter — men in close physical contact while in combat — I was also interested in addressing questions which may arise in the viewer's mind concerning the relationship of the *form* — a synthesis of specific 19th century photographs and specific mid-20th century paintings, whose imagery quotes those photographs, and the *subject matter* — two men in close physical contact, whose flesh (as a function of photography) is fused. So for me the content of the photographs, in Charles Pierce's sense of that which a work betrays but does not parade, is the homoerotic theme, now seen through the eyes of a female artist. It is a woman who has created the ambiguity of these images, and it is a woman's view of male sexuality.

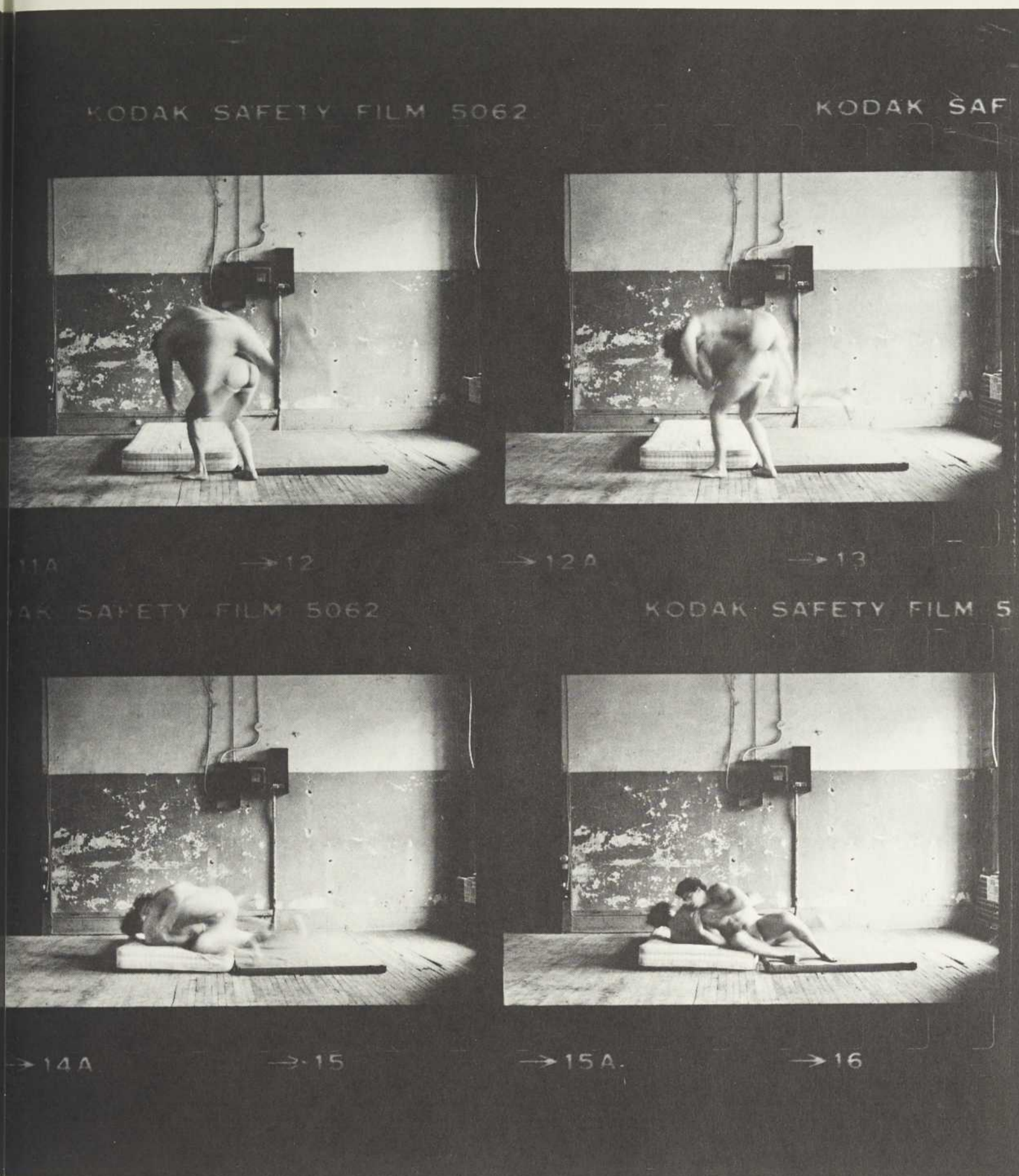


photo mural (maquette).

D.N.: To get back to what you said about Bacon's painting, from the very beginning there was a sort of dual interest, the interest in the painted image — you talked about the feathery edges, the open planes — and in its photographic source, but then also in the specific erotic content.

S.C.: But the erotic theme on my terms, from my point of view as a female and an artist.

D.N.: Are you a voyeur?

S.C.: Oh, every artist is a voyeur, I'm a voyeur upon Bacon! Yes, absolutely there's voyeurism there. But, to carry the feminist theme further, Simone de Beauvoir talks about the homosexual as the Other, of how the homosexual has been regarded as a female in straight society and therefore as an object of contempt by both men and women, so that interested me. I felt a certain

empathy for Bacon there and for his subjects.

D.N.: So there's empathy as a woman because of this reified existence of the homosexual, he's not quite equal to other men...

S.C.: Yes, he's an object of contempt because he's thrown off the mantle of so-called masculinity. I'm very much interested in depicting men from a woman's point of view, a woman with a raised consciousness.

D.N.: Doing your thesis on feminist art in the seventies, looking for and discovering different sorts of concerns of women artists, must also have had an influence on your work at this time?

S.C.: It did have an influence. Although I wrote about some art that I didn't like, I thought it was pertinent to the thesis and important in terms of what was happening in feminist art in the seven-

ties — for instance the paintings of Joan Semmel, the very close up ones of intimate scenes with a very steep perspective, almost from the point of view of the artist as artist-participant-viewer at the same time. This aspect of intimacy became stuck in my mind, so the artists that have influenced me as a result of my thesis are the ones who have done figurative sexual imagery, like Joan Semmel and Sylvia Sleigh. So the aspect of closeness, of two bodies in intimate contact with each other, was in my mind. There was also a political side — the role reversal in Sylvia Sleigh's work interested me. For example, the double portrait that she did of John Perrault nude where she appears in the portrait as the active artist, not really concerned with herself, but with the act of painting. She's shown in the mirror, painting her painting, so the quality of role reversal was also very strong. Although I do have criticism of Sylvia Sleigh because I think she has masculinized herself and feminized and passified her sitters very much, yet they are still very much portraits. Linda Nochlin compares her *Turkish Bath* to Ingres' *Turkish Bath* and Magritte's *The Rape*, where the figures are just considered as breasts and buttocks and not as portraits of individual people. Whereas Sylvia Sleigh's are portraits, all the way down to the idiosyncrasies of body hair.

D.N.: Did you begin working with wrestlers when you were working on the thesis?

S.C.: Yes. It's all tied up. Everything is in your head at the same time. The aspect of intimacy which you and I have talked about a lot, just in personal conversation, and then the aspect of role reversal, and then always admiring Bacon's expressiveness and his eroticism. The whole thing just came together. Because I found Bacon's figures so much more erotic than I've ever found a male-female couple in art. I've always found the ideal beauty to reside in the man's body.

D.N.: I was thinking about the work you'd done before and it struck me that I saw an evolution in the content, beginning with the domestic pieces. You were making the bed, and wiping the window... domestic activities which lent themselves to a formal expression, partly because their repetitive nature as tasks keyed in with serial imagery and ways of expressing ideas which are current in art. And then in the series *The Camera Can Obliterate the Reality It Records*, you were running in your studio and the slow camera shutter speed "erased" your image. It seems to me that this series marked a turning point in your work. First of all, unlike your earlier actions, it's not related to any domestic activity. Its meaning seems more unambiguously a commentary on the tool — the camera — and its potential for recording in certain sorts of ways. And your studio situated this in a specific "art" context. Also, it struck me that you were disappearing (literally!) as an actor in your work. The wrestler series seem to confirm this. Here you emerge as a watcher.

S.C.: Yes, I agree with that analysis of my complete disappearance in *After Bacon/Muybridge*. There is also the factor of increased space between camera and subject when the work gets less overtly personal, more "formal", more "artistic".

D.N.: So there's both a physical and a psychological distancing. There was another sort of

distancing wasn't there, in the *Shape of a Gesture* series where you were shown wiping the glass panes of a door with a rag. It's a domestic action, but very strong is the whole idea of the coloured gesture, the irony of the painterly gesture being commented on as it is rendered in the photograph.

S.C.: But it is also completely autobiographical, because it's about me as a woman in a domestic situation and also about my background as a painter.

D.N.: Do these art world references — in the present series, for example, the use of the Bacon/Muybridge source — serve to disguise or dissimulate "unacceptable" subject matter — domestic or erotic?

S.C.: I really don't agree with that word *disguised*. I think complexity is closer to the truth — content within and dependent upon a certain formal aesthetic, and here beauty is a factor. There is no content without my allowing form to make it happen. I am not interested in taking

straight photos of men wrestling or even of men making love for that matter. Ambiguity is a result of the mechanics of the camera. I exploit that to find new meaning in the images. I am generally quite restrained — perhaps you could say tacit or subtle — that's my sensibility. The erotic element here is tied to form — the painterliness of the forms suggests sensuality — the flesh unites. But of course, the work is always open to interpretation. Some viewers will not see anything other than two young men wrestling on a blue mat. Most art-educated people do absorb the content right away. But I think the restraint, or the *subtlety* allows for latitude in interpretation.

D.N.: How important is the question of interpretation to you? How much does it matter if people don't perceive or deal with the content of your work?

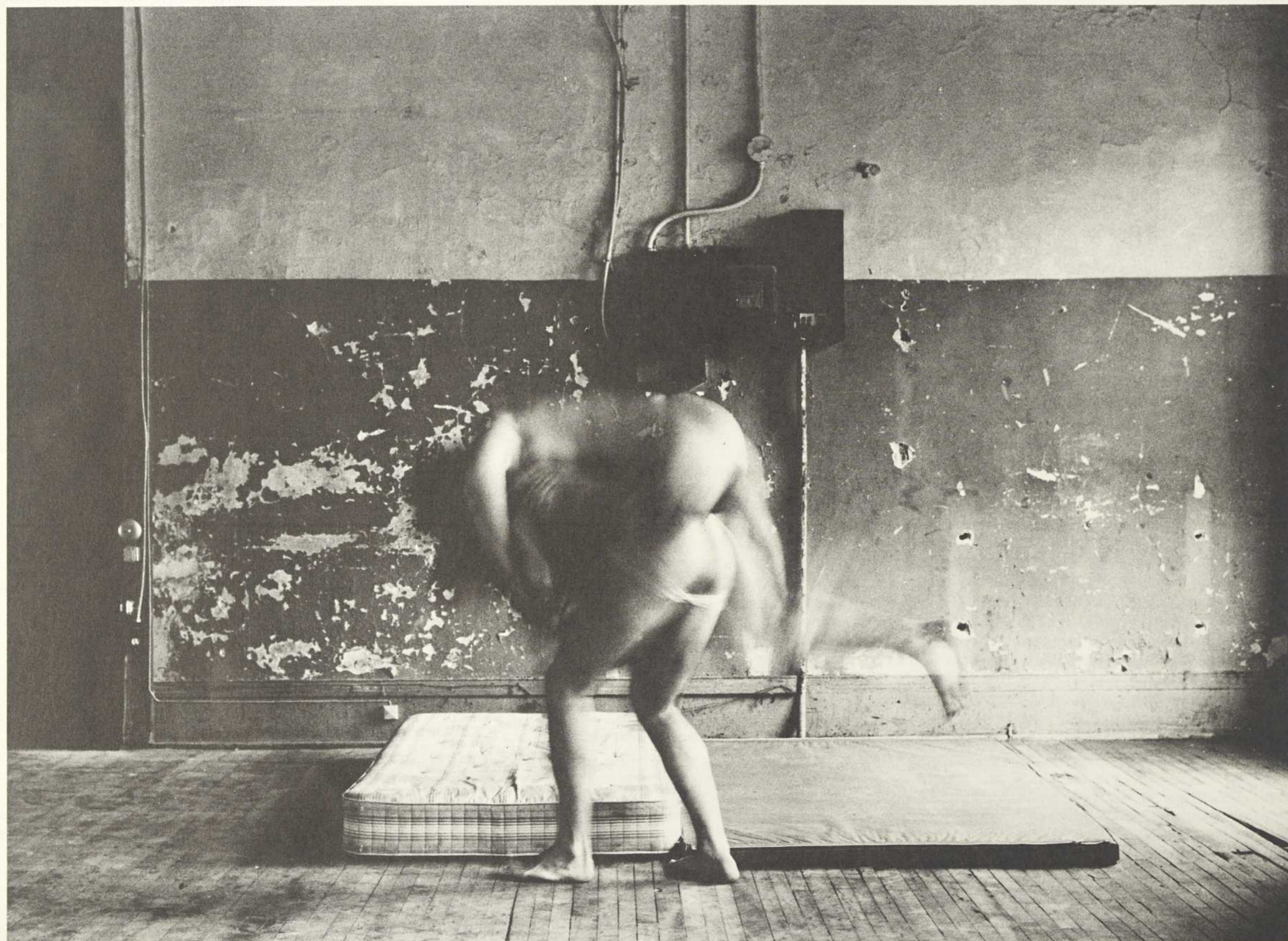
S.C.: Well, there is a large body of people who tend to relate to art which is only self-referential, existing in some sort of three-dimensional utopian space. I'm not making art about art (Bacon wasn't either when he used Muybridge, Eisens-

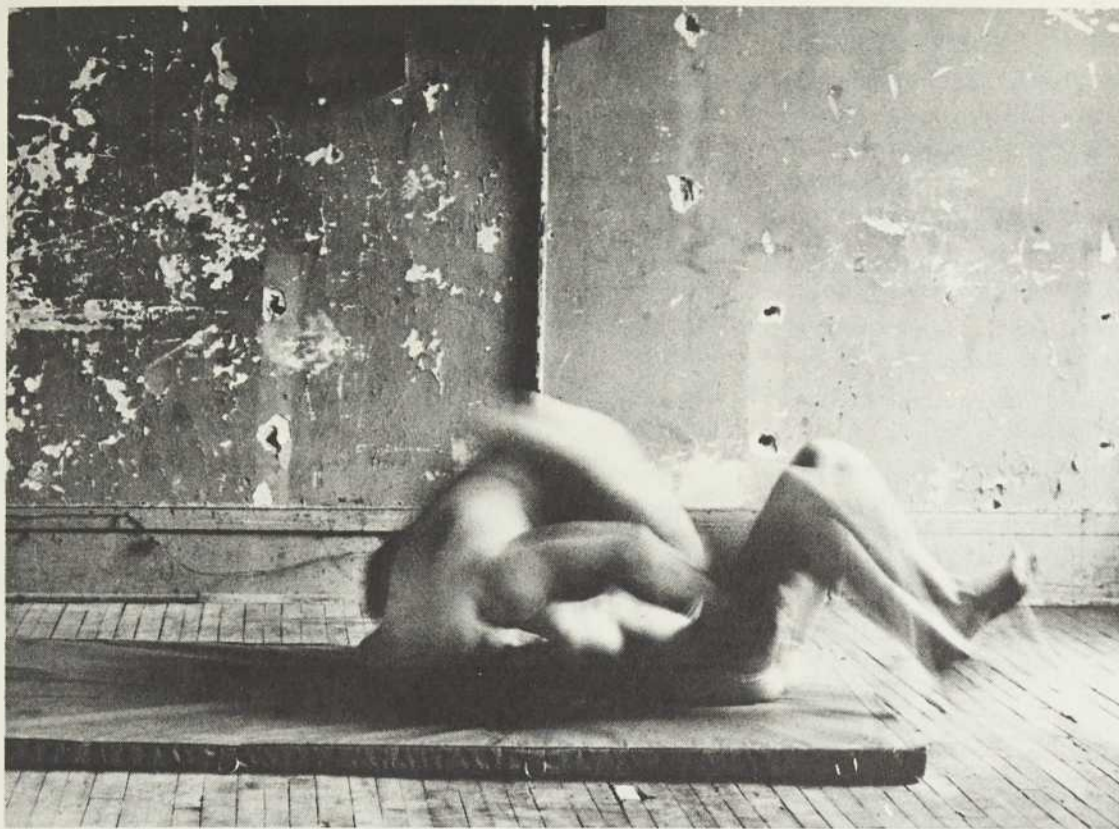
tein, etc.), it's about people, about situations, and the art references in my past work are autobiographical, ironical, tongue-in-cheek.

D.N.: How would you situate the nudes in *After Bacon/Muybridge* in the historical context of the male nude? You've talked, for instance, about Michelangelo, about the sensuous and at the same time spiritual aspect of his nude figures. Can we still use the idealized nude to express our relationship in the world? I mean, we don't look at your images of wrestlers and see them as an expression of pure energy as they once might have been.

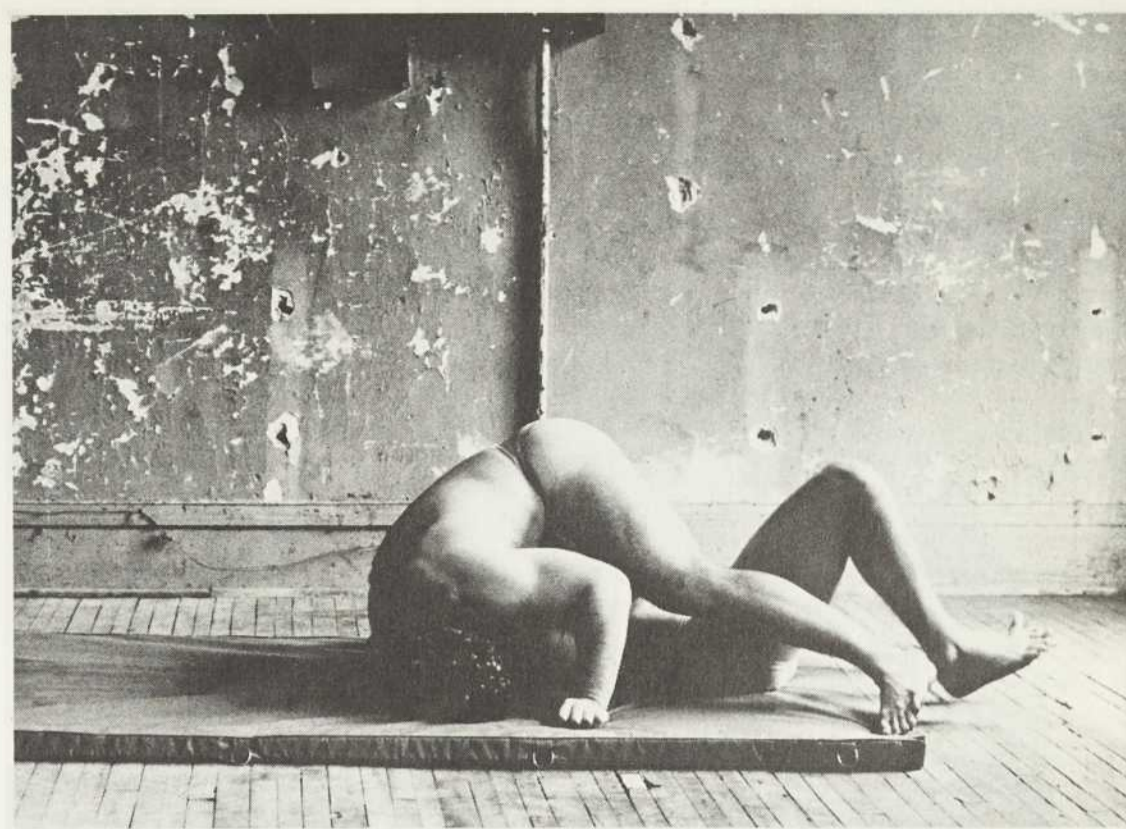
S.C.: I think that within the motif of the male nude, from classical times up to and including Bacon, the meaning certainly changes. Bacon's formal treatment of the nude is definitely considered to be the nude in the grand tradition, very much so — not necessarily the coupled nudes, but the single nudes, yes. But while they're sensual as Michelangelo's are, they lack that higher ideal, the spirituality. In my work, part of the interest of the specific motif of the wrestlers lay in

After Bacon/Muybridge: coupled figures/head and arm, 1980, detail.





After Bacon/Muybridge: coupled figures/chin and crotch roll, 1980, detail.



After Bacon/Muybridge: coupled figures/chin and crotch roll, 1980, detail.

its ambiguity. In the past the male nude has always been painted to suggest potency, and the female nude suggests passivity. With wrestlers, one nude subdues another into submission, which could be seen as feminine passivity. Because of the technical devices of the camera, because of the aleatory element in my way of working, other things can reveal themselves in the photos. One of the constant themes in all my work is movement. Humans are in continuous transition from one state to another. So I insist on accident in my photos. I like the element of mystery that one gets when human actions are arrested in time — that frozen gesture. The gestures become very mysterious, they take on new meaning, as I said before. For example, suddenly Christian considerations come into being.

D.N.: What do you mean?

S.C.: Well, in some of the photos you get "Christian" images. The athletic supports the wrestlers wear look like loin cloths in some of the photos. There's one where one figure is carrying or supporting the other which looks like the Deposition. It has a feeling of suffering also that relates it to the glorification of suffering in Christian art.

D.N.: Somehow the spiritual and the erotic become so closely blended that you're no longer quite sure where one ends and the other begins.

S.C.: Yes, they become very intertwined. When I looked at some of the black and white images, there was both, and also the fact that they were just young students who were also wrestlers became subverted in the photos.

D.N.: What are some of the differences between this series of wrestlers and the first one?

S.C.: I like to see the two series in terms of classical types — in the first, the body types of Narcissus, and in the second, the body types of Hercules, larger and older and more mature. Another difference is that I had more control over the men because I knew what I wanted them to do more specifically, in terms of the wrestling

moves. I also moved in a little closer to them with the camera. I generally had a lot more control over the whole shooting situation there.

D.N.: What about the movement from one photo to another? It seems to me that in this second series of wrestlers you have used that sequential element much more consciously.

S.C.: Yes. I was able to use the motorized camera and shoot them as they went through the sequence of movements. In the first series I created groupings that worked together, whereas in the second the linear sequence of images is true to the actual sequence of movements. Now they're very filmic.

D.N.: I'm interested in your reference to the Narcissus and Hercules "types". I was reading an essay on wrestling by Roland Barthes, where he refers to the wrestlers in terms of a very different set of archetypes. One is "la salope", the bitch, and another is the really dirty guy, "le salaud". There are others as well, each representing a specific type, and they enact the passions of the audience — a sort of catharsis through violence. Your archetypes on the other hand suggest a much more idealized approach to the subject.

S.C.: Well, I was interested in the sexual aspect of two men in combat, and how this is perhaps the only time that men do get in close physical contact, when they're in combat. In the sculpture of Hercules and Antaeus, the two men are locked in an embrace that is a parody of love — a brutally sexual struggle towards death. They reflect an intimacy that grows up between combatants, the love between men that can only be expressed through struggle. And this is exactly what I am trying to express in photos, but in a more lyrical way — strength, combat, love, sex, all combined in those images.

D.N.: Yes, but I was thinking about the sort of relationship between you — the artist or the viewer — and the nude wrestlers that these images suggest. You seem to be disclaiming the kind of intimacy that is traditionally suggested

between the observer and the nude model. For one thing, you seem to do this by having the two figures interacting with one another. There is very little element of display. They're in a world of their own that excludes the spectator. And in so many of the shots at least one of the figures is seen from the back, partially hiding the other one, which seems to contribute to their self-containment. The setting also reinforces that.

S.C.: Oh, there's no intimacy whatsoever in the setting. I used that environment because I liked that aspect of the body in a very inhospitable setting. The studio is an old, crumbling and cold yet very beautiful place in which to put nudes. I wanted that discord, that opposition, with the texture of the space and the figures in opposition to each other.

D.N.: Looking at the images though, I feel that the harmony of colours in the prints is quite subtle — soft pink and blue and grey. Quite gentle really.

S.C.: I mean the discordance of flesh and environment in a moral sense. I am almost being sadistic. In spite of the harmony of the colours, that environment is inappropriate to the nude.

D.N.: For me the photos are full of interesting oppositions — in the sources themselves, in your attitude toward your subjects, and in the images themselves, for instance in the contrast between the soft, blurred outlines of the men and the sharp, in focus outlines and geometric forms of the background, the static and moving, but also the human and the inhuman. So the ambiguity becomes a strategy.

S.C.: Yes. My photos are a process of destruction-construction. I'm breaking down the form of the body to achieve another image, also a body image, but invested with ambiguous qualities, animal-like, ephemeral, disembodied. ■

Diana Nemiroff is a writer and art historian living in Montréal. She teaches in the Department of Visual Arts at the University of Ottawa.

Photo: Eeva-Inkeri.



Costumes de feutre, 1970. Courtoisie Ronald Feldman Fine Arts Inc.

The ambivalence of Joseph Beuys' work seems to be reflected in the plasticity of such materials as fat, wax, honey and felt: fat and felt, the most significant materials used in this work, stand respectively as "calories transmitter" and "calories' accumulator or insulator". The *principle of insulator* is an important aspect of the work. Insulator could be understood as being either "insulator envelope" or "psychic envelope", "space" of reversals, or regressions.

The importance of biography in the artist's work is revealed by the use of elements or terms borrowed from electrotechnology: Beuys received radio training during the second world war. But the fact that the artist attempts to imbue these terms and elements with metaphysical meaning makes the work much more attuned to German Romanticism. Indeed, the fascination of phenomena like light, electricity, mass, magnetic flux, polarity and gravity are to be found in the *Naturphilosophie* of Shelling.

The presence of iron (the male pole, the planet Mars) and copper (the female pole, the planet Venus) evoke the classification of the alchemist Paracelsus as much as magnetic polarity, the base of Shelling's system.

Nazism, also subtly (or unconsciously) appears in some of Beuys' sculptures, and perhaps more significantly in the fat and felt ones: these two materials are *remains* of animals' in Beuys's private mythology). The undercurrent of the Shaman's figure in Beuys' work (especially in actions or performances) would invoke the myth of the hero who assumes guilt for committed crimes, resolving the psychological conflicts of individuals (here, the symbolic healing-process, Beuys' leitmotiv). Through these distortions in the "transmission", the "poetic" of Beuys' message is his ambiguity.

JOSEPH BEUYS:

AVERS ET REVERS

par Paul-Albert Plouffe

Le poète fait venir la similitude jusqu'aux signes qui la disent, le fou charge les signes d'une ressemblance qui finit par les effacer.

Michel Foucault

Il suit que le visionnaire trouve dans les images qu'il crée une jouissance de la sensibilité et qu'inconsciemment, sous couvert de connaissance, il ne cherche qu'elle.

Roger Caillois

PRÉAMBULE

Enchantement/Désenchantement

Art et contestation; art et politique; renversement des valeurs et des matériaux; art pauvre; privilégier les matériaux ignobles, les "actes manqués", les spectacles abjects (référence à Freud: l'analité comme le refoulé de notre civilisation (*Malaise dans la civilisation*)); libérer le système moral par le bas matérialisme (Bataille); bouleverser la tradition académique; travail de sape, de contre-culture; éphémère de l'oeuvre, performances; la vie dans l'art, l'art dans la vie; "décloisonnement" des disciplines: autant d'expressions, de plumes de guerre de l'art contemporain et qui, il n'y a pas si longtemps, étaient encore l'apanage de l'avant-garde... Autant d'expressions, de locutions que l'activité de l'artiste allemand Joseph Beuys a pu aussi mobiliser, satelliser, autant de formules par lesquelles on a (cru) pu reconnaître les signifiants, les nommer, les comprendre (?).

Brusquement, avec l'importante rétrospective que le Guggenheim accordait à l'oeuvre de Joseph Beuys (du 2 novembre 1979 au 2 janvier 1980), les poncifs se dissipent, telles les brumes de quelque forêt romantique, les fumées de quelque concoction alchimique... Soudaines distorsions de la perception. N'aurait-on pas vu avec un peu trop d'empressement ce que l'on désirait y voir? Mais quia mané le leurre? Réunies par la grande spirale du musée, les réalisations de l'artiste s'échelonnent sur une période d'une trentaine d'années et, commentées par un texte de Caroline Tisdall¹, deviennent étranges, hétéroclites, utopiques: A quel ordre de langage avons-nous exactement affaire? Quel est le statut de ces objets? À quel ordre d'activité devons-nous les rapporter? "An almost impossible critical task", commente Benjamin H.D. Buchloh dans un article² où il se livre à de caustiques observations: a) critique de la dimension littéraire et "idiolectale" de l'oeuvre: le fait que Beuys refuse la problématique du procès esthétique-historique pour constituer une mythologie personnelle; b) critique de l'hétéroclite de l'oeuvre, de l'éclectisme de la pensée de l'auteur, de la surdétermination des symboles: Beuys refuse le discours esthétique mais s'y nourrit (*le parasite*), détournant alors des signifiants historiques de leur fonction initiale et les chargeant de ses propres signifiés (phénomène qui obéit bien à l'indétermination des frontières du symbolique; la mise sur le même plan des signifiants (auquel répond l'adage "Everyone is an artist") est effectivement un des traits du sacré et des névroses obsessionnelles). Conséquemment, l'économie beuysienne s'articulerait sur des propositions passéistes (des "restes" dirions-nous), par exemple, des Constructivistes russes ou des Futuristes, concernant soit l'hétéroclite des matériaux sculpturaux,³ soit des visées idéologiques ("esthétiser" le politique); l'aspect

hétéroclite est repris à un second niveau en regard d'un répertoire de manières: "restes" de *Corner Piece* de R. Morris pour *Eat Corner* ou *Felt Corner*, "restes" de la série des *Ready-Made* de Duchamp pour *Bathtub*, "restes" du *Twelve Pieces of Steel* de Carl André pour *Site*; "restes" de collages de Kurt Schwitters pour ceux de Beuys⁴; le charisme du *Stagleader* à la recherche des principes fondamentaux démontrés lors de manifestations publiques serait probablement un "reste" de l'intention d'Yves Klein voulant que le rôle de l'artiste soit celui d'un révélateur de l'immatériel et de l'énergie démiurge; c) enfin, le recours au référentiel psychanalytique, rejoignant la critique de la dimension "idiolectale" et qui revêt sensiblement les formes d'un rapport médical⁵; *symptômes*: lumière morose, terne, morbide, matériaux résiduels, peinture à la couleur suggestive, déchets, références mythologiques, fabulation; *diagnostic*: régression, fixation anale (trouver un plaisir dans l'accumulation, la manipulation de sécrétions, des "restes") avec angoisse de castration; *pathologie*: mythomanie, fascisme latent; "traces of the past flow into the present"⁶ (?).

Par ce "fatras", Buchloh exprime bien la difficulté inhérente à la saisie de l'oeuvre, de sa *ratio*. Nous partageons les observations de Buchloh selon lesquelles les restes (au figuré mais également au propre, comme on le verra) et les mythologiques joueraient un rôle important dans cette oeuvre. Mais dans la mesure où cette sémiotique serait de l'ordre du symptôme, toute analyse en regard des catégories esthétiques ne s'avère-t-elle pas vaine? Quelle est cette mythologie? En quoi appartient-elle à l'idéologie fasciste? Comment s'insère-t-elle dans cette pratique? C'est là que cette critique trouve en quelque sorte ses limites, sauf à subsumer images et mythes au rang d'épiphénomènes ou de pathologies⁷ (et l'on sait que dans la pensée occidentale ce qui est pathologique a toujours été considéré comme un moins-être *hettor-on*): ce qui ne pouvait qu'occulter corrélativement d'autres données, certains aspects anthropologiques, certaines structures de l'imaginaire (dont on a fait que peu de cas, y compris dans le texte décevant de Caroline Tisdall) et constituant selon nous une autre facette nécessaire quant à l'éclaircissement, au démontage (au désamorçage?) du procès de Beuys (si l'on conçoit qu'un objet de démythification soit un désir de vérité).

C'est ici que s'amorce notre projet. Précisons-en l'objectif: baliser ce terrain, ce *no man's land* d'où émergerait l'onirisme, la phantasmagorie, la "poétique" de Beuys. B. Buchloh ayant pris partie pour la forme, nous avons choisi d'interroger les modalités du sens.

MÉMORANDUM

Se référer à cette rétrospective de Joseph Beuys au Guggenheim; ou faudrait-il parler d'une rétrospective puisque cette singulière monstration ne visait pas qu'un balayage du regard, encore permettait-elle d'en examiner (*skopein*) les restes, de les réunir, les reclasser; actes de préhension de la pensée en quête de l'unité de l'oeuvre, de sa *ratio*. Dialectique du fractionnement et de la (re)connaissance...

Re-connaissance, étrange géographie: fractionnement, morcellement, scansion du parcours

spirale, vingt-quatre stances, vingt-quatre *stations* déclinant les principales réalisations (les principaux épisodes) de (la vie de) l'artiste; table thématique où se côtoyaient les premières mesures d'une idée, d'un projet, d'une action (ces dess(e)ins de Beuys nichés dans les alvéoles du musée) et leurs modelés, leurs "reliefs"; objets déposés sur le sol ou documents enchâssés dans des vitrines de verre et de bois, rappel des cabinets de curiosités? Curiosités, ces "greffes" des résidus étranges et familiers: baignoire, chaise, lit, tables, phonographe, tabouret, journaux, jouets, ustensiles, téléphone, un foyer même:⁸ espace familial (*heimliche*) enté (hanté) de "restes", ou mythologie personnelle? Le catalogue comme repère, il guide (mais aussi comme *repaire*, il rassure): références à l'enfance, à ses contes peuplés d'animaux, aux légendes, aux souvenirs, aux mémoires collectives, mais aussi à ces lieux fascinants/inquiétants, la foire, le cirque, là où l'on montre le phénoménal, là où monstration se dit "monstres" (*Unheimliche*). surgissement de quelque refoulé ("show me your wound", mon(s)tre-moi) dans les mises en scènes du monstreur magnétiseur, du chaman? Ambiguïté de l'ordre du fantastique, ambiguïté de l'ordre du personnage; "a fantastic figure somewhere between clown and gangster"⁹. Troëls Andersen ne crois pas si bien dire: il y va d'un mouvement spéculaire. Rétrospective du temps qui fu(i)t ou biographie? Double histoire, celle de ce travail qui aurait pour objet la quête par Beuys de sa propre histoire, de son identité; d'où ces nombreux fragments que Beuys réassemble pour reconstituer une image, une identité, une unité perdue...?

RHIZOMES

Ces restes dont il fut question indiqueraient déjà assez qu'il s'agit d'une pensée "mythique". On sait que le propre de la pensée mythique (mais aussi bien de toute pensée) est de s'édifier en prenant appui sur des reliquats, des "restes", des bribes de matériaux et d'événements, ces "témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société"¹⁰. Ces reliquats, on les repèra dans un certain bouillon de culture germanique (introduisant ainsi à une imagination des fluides) curieusement noté/recouvert dans le texte de Caroline Tisdall. Ce qui est ainsi désigné, c'est le Romantisme allemand, notamment la *Naturphilosophie* de Schelling. Nous allons montrer que ces reliquats constituent l'une des sources importantes de la démarche de Beuys, l'autre consistant en certaines données mythographiques auxquelles se sont greffés des dérivés, contes, légendes, souvenirs d'enfance, fragments biographiques.

(Dans ce travail, on observe des ensembles initiaux et des ensembles finaux qui leur correspondent, précisant les intentions de l'information que l'exécutant a consciemment ou inconsciemment, peu importe, désiré convoquer).

Présentons ces "rhizomes" et leurs innervations dans cette pensée.

1. La *Naturphilosophie*

Si l'on présente globalement la métaphysique beuysienne comme volonté de retrouver l'unité d'un grand tout (la quête de l'*Arkhé*), de transformer le rationalisme par l'apport de l'intuition

poétique, de faire coïncider une "certaine activité po(i)étique" et une "certaine activité scientifique"¹¹, on a tout de suite affaire à des conceptions chères au Romantisme allemand.

En effet, l'un de ses fondements caractéristiques (pour ne pas dire son originalité) réside dans l'effort pour modifier les connaissances scientifiques (vulgarisées cependant et qui relevaient plutôt de la "physique amusante") par le flux poétique, c'est-à-dire pour s'en inspirer.

L'imagination en devient l'un des deux axes capitaux en regard de l'enseignement de Fichte pour qui — la *Produktive Einbildungskraft* est un "Faktum de l'esprit humain" qui est en dernière analyse non fondable et non fondé"¹² et "sur lequel pourrait bien reposer tout son mécanisme"¹³; d'où le second axe: "l'existence de l'univers est celle d'un poème nullement celle d'une machine"¹⁴. Ainsi, empruntant au vocabulaire scientifique, Novalis conçoit que "dans l'Animal-Univers, les corps célestes sont les corpuscules sanguins, les voies lactées, les muscles, l'éther, le fluide nerveux"¹⁵. (On pourrait déjà proposer une conjonction de la pensée mythique et de la pensée romantique: métaphores et homologues formelles, physiologiques, plastiques, etc., qui sont les deux principaux moteurs de la magie mimétique et de l'anthropomorphisme de la nature chez l'une, de la source poétique chez l'autre).

Un premier parallèle avec les activités de Beuys s'impose, il suivra l'ordre de ces données.

D'abord, proposons de systématiser la pensée de Beuys en y dénombrant quatre types d'imaginations:

1. une imagination mythologique (mythes, contes, légendes),
2. une imagination des fluides organiques (matières molles: miel, cire, graisse),
3. une imagination des fluides électrique, magnétique, cosmique (métaux: cuivre fer),
4. une imagination de l'isolat (feutre, boîtes).

Tous les thèmes de Beuys trouvent leurs assises dans les combinaisons de l'une ou l'autre de ces imaginations.

On s'accordera ensuite à dire que le propre de l'économie beuysienne consiste dans le montage, l'assemblage, la confection, non pas tant de sculptures que de modèles réduits, de maquettes, en quelque sorte, de processus physiologiques, physiques, transcendants, énergétiques, cosmiques, imaginaires-imaginés: chaque élément d'un modèle se distinguant des autres composantes, d'abord par sa matérialité, ses propriétés et corrélativement sa fonction, son usage, sa position à l'intérieur même du modèle, définis, qualifiés par un jeu de complémentarités et/ou d'oppositions signifiantes, soit des connotations, soit des valeurs psychologiques ou mythologiques attachées à cette matérialité (un peu comme le font les couleurs pour les pièces clastiques d'anatomie).

En un sens, les éléments combinés obéissent à une classification et à une dénomination qui découleraient d'une rêverie sur les matériaux;

ainsi, la graisse, le miel, la cire, le feutre sont groupés comme substances calorifiques: les trois premiers, calorigènes, le dernier, calorifuge. Il y aura donc complémentarité possible donnant lieu à des images de conservation, d'accumulation, de "bloc" d'énergie (le feutre sera une sorte de *trickster*: il pourra faire la paire avec tout élément calorigène). Tous les quatre ont une matérialité, une plasticité ambivalente: trois sont solides-liquides, le feutre absorbe, mais peut laisser filtrer. D'autres éléments comme le fer et le cuivre sont antagonistes et complémentaires: l'un étant du genre masculin, l'autre féminin. Le cuivre conduit l'électricité (calorigène), le fer absorbe la chaleur. Il s'agit en l'occurrence d'une substance *ignée* associée à l'énergie tellurique, à *Gea* (Terre-Mère) d'où il est tiré. De ce fait, il est accouplé au lièvre qui creuse un terrier dans la terre (le lièvre de surcroît est associé au sexe féminin. Les relations se trouvent conservées antagonistes et complémentaires) Par sa lourdeur, le fer pourra connoter la gravité et sera ainsi allié à un principe cosmique.

Cette formulation de concepts à l'aide de ces maquettes anatomiques (anatomiques parce qu'elles révéleraient ce qu'on ne peut voir: "some aspect of *inner* human life" dit Beuys quelque part; elles procéderaient en somme d'une vision endoscopique) est proche du bricolage intellectuel, dont parlait Levi-Strauss: objets naturels ou manufacturés, tout un répertoire d'éléments hétéroclites tirés de leur "être-là" et introduits, intégrés dans un nouveau code.

Aussi la codification des unités constituées, à savoir les sculptures et les performances, s'apparente-t-elle à l'opération linguistique: combiner certains éléments, selon un sens, une idée, pour produire un nouveau système, magie du Verbe, transsubstantiation.

2. Transsubstantiation: les fluides

Dans son introduction à l'oeuvre de Joseph Beuys, Caroline Tisdall écrit ceci: "material is substance, both carrier and conveyor of meaning". Cette rêverie alchimique de Beuys sur ses matériaux n'est pas tellement éloignée des songes magnétistes ou substantialistes d'un Mesmer qui, reprenant l'image renaissante des fluides animaux tirés du sang par sécrétion, et l'assimilant à ses études sur le magnétisme animal, concevait un fluide impondérable (agent universel) duquel dépendait le fluide nerveux (les crises étant provoquées par le flux et le reflux désordonné du fluide nerveux) que le magnétiseur pouvait transmettre au magnétisé¹⁷.

En fait, la métaphore du fluide pour désigner l'énergie, qu'elle soit nerveuse, électrique, psychique, calorifique, cosmique ou même libidinale, exerce une véritable emprise sur l'imagination: image sans doute psychologiquement primitive selon l'expression de Gaston Bachelard, un archétype en quelque sorte, *fons* et *origo*.

Cette métaphore ne peut qu'être étayée,

Tallow, 1977, vingt tonnes de graisse de suif coupé en cinq parties dont la plus grosse mesure 200 x 200 x 300 cm. Courtoisie The Salomon R. Guggenheim Museum.



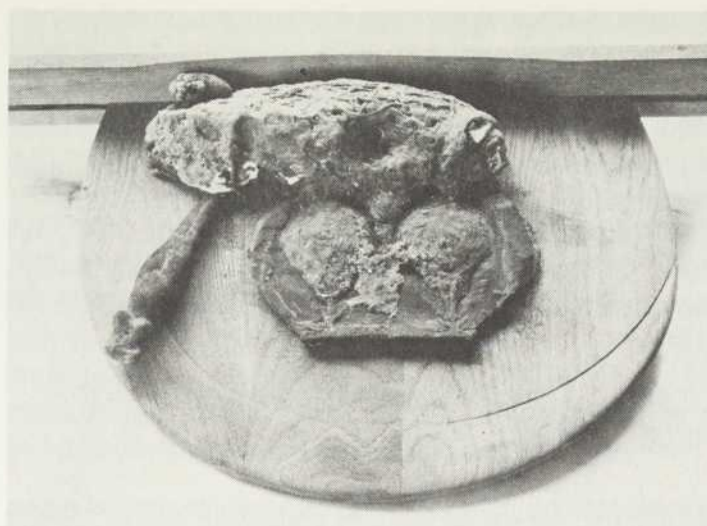
Photo: Mary Donlon.

redoublée, par la plastique ambivalente (liquide-solide) de matériaux tels la graisse, le miel, la cire¹⁸ dont Beuys fait usage dans ses sculptures: de par leur matérialité même, les sculptures sont l'expression d'énergies; *Honey pump* (1977), *Will power, Feeling, Thinking powers*.

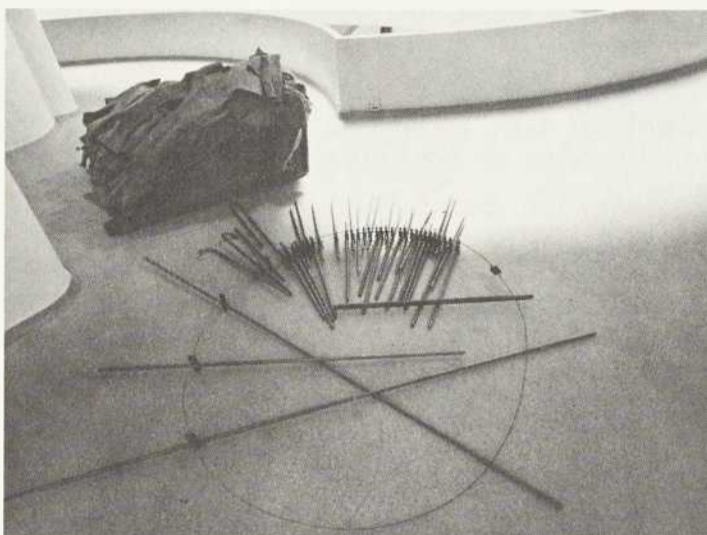
Honey pump n'est pas sans évoquer les fluides animaux de Descartes qui montaient du cœur dans le cerveau pour donner le mouvement à tous les membres. La mise en scène de cette réalisation comprenait essentiellement un cœur, "the steel honey container", d'où provenait le fluide pour gagner la tête de l'abeille dans un espace où s'activaient les membres de la société (sculpture sociale). Beuys n'avait-il pas perçu dans les abeilles porteuses d'un fluide l'équivalent des fluides animaux cartésiens?

3. Figures

Paracelse, Mesmer, Schelling, trois figures historiques, un alchimiste de la Renaissance fondant une médecine hermétique, un médecin rêvant d'alchimie, de maîtrise de l'agent universel, un philosophe rêvant de sciences et qui verra dans les travaux de Mesmer des appuis pour sa *Naturphilosophie*: étrange généalogie dont Beuys serait tributaire (?) (quête d'identité?), dont on trouve du moins des traces dans cette oeuvre. 1. Héritage paracelsiste: c'est la taxinomie alchimiste des sept métaux servant de liaison entre le microcosme et le macrocosme, entre une topologie du corps et une du système solaire; Beuys retient la liaison fer-Mars (associés au fiel), et Vénus-cuivre (associés aux reins). 2. Héritage mesmérien en premier lieu, l'imagination des fluides électrique, magnétique, nerveux; la dissertation *De l'influence des planètes sur le corps humain* (1766) (influence paracelsiste) et le *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal* (1779) de Franz Mesmer allaient connaître quelques incidences sur les emprunts scientifiques du Romantisme allemand: dans les explications qu'il donne de la conception de ses objets et dessins ou de l'utilisation d'animaux dans ses actions, Beuys insiste sur les principes premiers d'énergie qui seraient l'électricité, la gravité, le fluide magnétique: des travaux comme *Grauballe Man* (1952), *Double Fond* (1954), *Pythia Sibylla* (1959), *Horns* (1960), *The Chief* (1964) sont tous des applications de cette imagination. Un projet comme *Horns*, par exemple, lie l'imagination des fluides organiques et celle du fluide électrique: les deux cornes montées sur tiges de cuivre et reliées à des tubes sanguins sont proposées comme "idéogrammes naturels" d'une émanation hormonale, physiologique, psychique, "the bloodstream flowing from the interior and continuing to circulate out of the head", et plus loin, "they relate to the inwardness of a feeling being, the soul power¹⁹"; les fluides se confondent: les cornes sont des antennes: "...long copper feelers or antennae" "...something of the atmosphere of a transmitter or radio station²⁰"; or pour Beuys les dents sont, chez l'homme, l'homologue des cornes, des bois chez l'animal; assimilables à des antennes (tool of orientation), elles amènent une mauvaise réception en cas de malformations et sont réflexivement l'indice de troubles en quelque sorte psychiques. Étant donné le parallèle avec *Horns*, on ne peut que songer à l'explication des crises qu'avait



Queen bee II, 1952, cire d'abeille sur bois. Courtoisie The Solomon R. Guggenheim Museum.



Hearth II, 1978, dimensions dépendant de l'arrangement, 29 baguettes de cuivre, fer, 62 costumes de feutre empilés. Courtoisie The Solomon R. Guggenheim Museum.

formulée Mesmer: il s'agissait selon lui du flux et du reflux désordonné du fluide nerveux déterminé de l'extérieur par le fluide cosmique (agent universel). En second lieu, les figures récurrentes du thérapeute, du chaman, du magnétiseur de foule, de public, par un mystérieux fluide en regard de la théorie fluidiste de la relation interhumaine de Mesmer. Mesmer est médecin, thérapeute: il fait un usage thérapeutique du magnétisme (l'aimant) mais il le remplacera par les passes manuelles. Le magnétisme, le centre d'intérêt en est le magnétiseur lui-même et ses pouvoirs: il est la source de la relation fluidique, l'émetteur, le transmetteur; "le rêve mesmérien, dit Starobinsky, est un rêve volontariste; davantage encore, c'est un rêve de domination²¹". Quel lien existe-t-il avec le chaman? La thérapie dans sa dimension de savoir, de pouvoir. Roger Caillois notait ceci que le chamanisme "manifeste la puissance de l'individu en lutte contre l'ordre naturel et la réalité²²"; la magie dont il use vise la conquête; conquête de l'avant-garde; du public; d'une nouvelle réalité; d'un nouvel ordre? Pourrait-on voir le lien entre ces deux personnages dans le vouloir agir du romantisme allemand?

Quoi qu'il en soit, on reconnaîtra sans doute dans *Honigpump*, formellement (bien qu'à une autre échelle) et allégoriquement le pendant de *Horns*, un dérivé de la théorie fluidiste de la relation interhumaine à savoir "the principle of the Free International University working in the bloodstream of society²³": le miel est le substitut métaphorique du flux sanguin, et l'on se demandera si les "antennes de fer" ne font que transmettre.

4. Théorie des Potens

Evoquons, en dernière analyse d'autres parentés avec la *Naturphilosophie*.

1. *Thinking, feeling, will powers*, ce leitmotiv de l'activité beuysienne est très probablement redevable de la théorie des *Potens* de Schelling: on y retrouve la présentation des mêmes principes de base; matière: attraction, répulsion, pesanteur; lumière: magnétisme, chimisme, électricité; vie: végétal, animal, humain.

2. Caillois note: «La lumière passe pour correspondre aux fonctions plastiques (nutrition, sécrétion, croissance), l'électricité à l'irritabilité et le magnétisme à la sensibilité. Ainsi le monde inorganique est le pendant exact du monde organique et le passage de l'un à l'autre peut faire fonction de connaissance loin d'être un jeu d'esprit²⁴». Semblablement, les travaux de Beuys proposent une relation symétrique entre le phénoménal (matériaux, objets, métaux) et le transcendant (les fluides énergétiques); le passage de l'un à l'autre permettrait l'accès à d'autres niveaux de conscience.

3. On sait que la philosophie de Schelling adopta comme centre de gravité la notion de polarité des phénomènes électriques, «que l'on n'hésitait pas à mettre en rapport avec la polarité plus mystérieuse encore du magnétisme²⁵».

Il n'est donc pas étonnant de retrouver l'expression allégorique de cette notion dans les objets de Beuys, dont le leitmotiv est justement la détermination de principes fondamentaux; Goethe n'a-t-il pas déjà affirmé: "*Das Magnet ist ein Urphänomen*", l'aimant est un phénomène fondamental.

Donnons deux exemples, un élément initial, un élément final: *Grauballe Man* (1952) consistait uniquement en un type de modèle schématique d'une tête, d'un tronc et d'un abdomen constitués par une tige de cuivre (fluide électrique: le corps comme antenne) enroulée autour d'un axe de bois et formant ainsi deux séries de cercles concentriques²⁶, le tout fixé à une plaque de fer et inséré dans une caisse de bois. Beuys voulait exprimer un universel, le fluide magnétique activant la volonté humaine et qui aurait valeur d'un potentiel politique. *Hearth II* (1978) en est idéologiquement et morphologiquement le pendant: en reliant la composante "positif-femelle" (des tiges de cuivre) et la composante "négatif-mâle" (des pièces de fer) à un cercle fait d'une tige de cuivre, on pourra se demander si ce n'est pas finalement la fameuse harmonie des contraires fondée sur le principe de polarité de l'aimant qui se trouve finalement représentée dans cette sculpture au lieu de l'idée d'un foyer d'échanges d'idées et de discussions politiques (chaque composante devant symboliser un participant), ou de l'Unité dans la diversité (l'advertité). Il appert en tout cas que le pouvoir magnétique et la polarité politique se confondent...

Si ce donné historique et culturel éclaire un important aspect de l'oeuvre, on doit admettre que le biographique a son importance dans ce "fé-tichisme de l'électricité": Beuys eut une formation de radio: de là ce glossaire de l'électrique qui désigne les sculptures, l'obsession de la communication brouillée, du décryptage?

Photo: Fritz Gettlinger.

Photo: Mary Donlon.

5. De l'imagination des fluides à l'imagination mythique

Enfin on ne pourra manquer de signaler d'étranges analogies que nous inscrirons au regard d'une action, d'un rituel de Beuys intitulé *How to explain pictures to a dead hare* (1965), durant laquelle ce dernier, isolé dans une galerie d'art, la tête ointe de miel (rite de baptême par lequel le "vieux" homme meurt?) récitait silencieusement à un lièvre mort (Métempsychose? Double symbolique? Symbole de l'enfance perdue? Beuys n'a-t-il pas confié qu'enfant, il jouait à creuser des galeries sous terre²⁷?) des commentaires sur son art, et un fragment d'un texte de Kierkegaard présentant le romantisme typique de l'auteur et la temporalité régressive corrélatrice:

Ma peine est mon château seigneurial perché là-haut comme un nid d'aigle sur la faite des montagnes, au milieu des nuages; personne ne peut l'assailir. De là, je prends mon vol, je descends dans la réalité et saisis ma proie; mais je n'y reste pas, j'emporte ma proie chez moi. Cette proie, c'est une image que je tisse dans les tapisseries de mon château. Puis je vis comme un défunt. Je plonge tout ce qui a été vécu dans le baptême de l'oubli pour l'éternité du souvenir. Tout ce qui était temporel et fortuit est oublié, effacé. Alors comme un vieillard à la tête blanchie par les années, pensif, j'explique les images à voix basse, presque en chuchotant; à mon côté un enfant m'écoute, quoique avant même que je le raconte, il se souvienne de tout²⁸.

Deux modes d'expression différents, mais deux représentations mythiques où se lit une même occlusion, où se lie une même angoisse fondamentale: celle de l'adresse à l'autre. Sans doute plus contemporaine chez Beuys où la galerie d'art close permute avec le château inabordable, où le simulacre de conversation avec un animal, même mort, évoque ce que Baudrillard mentionnait à propos de la présence de l'animal domestique dans la société moderne, à savoir qu'il est l'indice de l'échec de la relation humaine, où l'exposition en vitrine (frontière combien "perverse") redouble, telle une mise en abîme, la rupture, objet de cette monstration, de cette "communication" occlusion paradoxale que cette vitre protectrice, cet écran transparent, qui provoque une relation diffractée entre un intérieur et un extérieur, entre une intimité (une «scène», un phantasme) et le regard; intimité tournée vers l'extérieur, expressionniste; exagérations physiognomiques qui désignent, montrent: étrange semelle de fer liée à la jambe et qui fait boiter, dont le claquement sur le sol rompt chaque fois l'espace muet, ranime l'attention; masque de miel et de feuilles d'or: altérité du double qui s'exhibe par l'absence de regard, qui parle sans se faire entendre, les spectateurs qui le regardent sans l'entendre, sans le comprendre; impossible communication ou narcissisme? Relation à sens unique où l'artiste a le privilège de la seule communication alors possible, péremptoire, son image de l'incommunicabilité; piège à regard: capturer l'imagination du spectateur «*action that must capture people's imagination*»; maître de l'image convoquée, des images expliquées, mais aussi de celles captées, reflétées par l'oeil magique; élision du regard de l'autre, et du coup, de l'angoisse...

Abolition du présent, de l'action en passé-futur. Ce qui se passe est déjà enregistré (passé): photos, film, bandes «rétroscopiques», pour être remontré, expliqué ultérieurement comme «restes», souvenirs. Le réel n'existe que comme images, documents, ombres, portées, *Abschattungen*. Au Guggenheim, tassés, oubliés, dans un coin, le tabouret à la patte enroulée de feutre, les semelles de fer et de feutre, les souvenirs du rituel.

LE ROMANTISME COMME TEMPORALITÉ RÉGRESSIVE

Ambivalence passé-futur, thème récurrent dans ce travail, où la volonté de resituer, de replonger l'homme dans un cycle énergétique en rapport avec la nature et les autres hommes «dans une même et totale exigence anthropologique» (E. Morin) aboutit à un projet politique pour la société future. La coïncidence avec le phénomène romantique, où à la fois émerge la nostalgie d'un passé naturel et l'espoir révolutionnaire en un futur lumineux est, encore là, frappante.

Canoniquement perçue comme la norme même de cette pensée et de son expressivité esthétique, la temporalité régressive est sans nul doute la forme la plus connue de l'imaginaire romantique.

L'ambivalence passé-futur marque ainsi la béance, la rupture: c'est le présent, c'est la butée sur le réel institué, c'est le trauma qui rompt l'image constituante, l'identité. De là la recherche de compromis, de refuge, la sémiologie régressive. Évocation d'un autre monde, celui de l'enfance et de ses jouets, monde antérieur, «pré-oedipien» (?), paradis perdu, dont des fragments flottent à la surface du regard: une baignoire d'enfant (*Bathtub*), «*an object from the outer world...*»²⁹; *Virgin* (1961), pantin énorme, désarticulé («*At one stage, the blocks were connected by ropes like articulated limbs or the joints of a puppet*»³⁰), morcelé, jeux de blocs, anamorphose de cette poupée fétiche, faite de mastic et de gaze, à la conformation anatomique similaire: *Dead man* (1955) (exorciser la mort, l'absence (de la Mère); des traîneaux, *The Pack* (1969) (qui évoquent pour certains le *Rosebud* du film de Wells); un petit chariot de bois, «*like the one I played with as a child*», *Hearth I*³¹ (1974). Objets relais prélevés d'une enfance consumée, consacrée, mythique, «*traces of the past flow into the present*»³².

C'est à partir de cet autre volet du romantisme que nous nous déplaçons vers le thème qui conjugue chez Beuys l'apport romantique et l'apport mythologique: il s'agit du mytheme de mort-renaissance. Pour en mesurer l'incidence et le déploiement, nous nous reporterons à l'histoire, celle de Beuys et en particulier à ce très controversé incident en Crimée.

Anamnèse ou réminiscence?

Résumons les faits tels que mentionnés dans le catalogue, c'est Beuys qui en fait la narration: à l'hiver de 1943 (front russe), l'avion de combat que pilotait Beuys s'écrasa en Crimée, alors «*no man's land*». Expulsé de l'avion lors de l'impact et enseveli sous la neige, Beuys fut rescapé par des nomades tartares qui l'auraient ranimé en enduisant son corps de graisse et en l'enroulant

dans du feutre pour conserver la chaleur, avant de lui demander de se joindre à leur clan.

Caroline Tisdall mettra en relief le rôle didactique³³ de l'histoire: expliquer la présence dans le travail de l'artiste, de ces deux matériaux graisse et feutre, pivots (emblèmes) de l'imaginaire de Beuys, et qui auraient déposé, lors de ce contact initial, leurs empreintes, leurs engrammes dans la mémoire de l'artiste; matériaux mnésiques dont il évoque la matière première: impressions thermiques, tactiles, olfactives mêmes: étayage somatique (Elle accuse alors l'ambivalence passé-futur le processus *archaïque* des Tartares qui devient prescription pour le futur de l'oeuvre).

Notons que Benjamin Buchloh³⁴ a contesté avant elle la véracité même de l'histoire en soulignant qu'une collation des photographies issues du catalogue du Guggenheim et d'une monographie de Goetz Adriani montrant les débris de l'avion permettait de les juger apocryphes. Il en concluait que l'événement n'était qu'une invention de Beuys visant à gommer sa propre responsabilité, sa propre participation au fascisme allemand (la graisse valant comme substitut des fèces serait l'expression de la régression anale, base de la caractériologie fasciste).

Selon nous la vérité se situe quelque part entre les deux. D'une part, on saisit combien cette scène initiale (primitive) s'inscrit suivant le modèle de la régression conçue par Freud³⁵: temporelle, c'est un passé intemporel (on y pratique un rite archaïque); formelle, matériaux amorphes; topique, émergence de niveaux de perception archaïques refoulés dans notre société au profit de l'institution de l'oeil, en prise directe avec le corps³⁶. (Il faudra d'ailleurs revenir sur ces niveaux s'agissant de certains objets de Beuys).

D'autre part, on rappellera l'idée de Lacan voulant que dans le cas de régression, c'est justement d'histoire dont il s'agit. Dès lors le sens de l'incident se précise, qui nous raconte une expérience traumatisante.

Il appert en effet selon l'approche psychanalytique que régresser c'est guérir, c'est-à-dire «laisser défiler» le passé jusqu'au point où s'est produite la lésion, le trauma. Ou encore, comme l'explique Lacan, «ce que nous apprenons au sujet à reconnaître comme son inconscient, c'est son histoire, c'est-à-dire que nous l'aïdons à paraître l'historisation actuelle des faits qui ont déterminé déjà dans son existence un certain nombre de «tournants historiques»?³⁷, proposant conséquemment que ce qui s'accomplit dans l'histoire du sujet soit «le futur antérieur de ce que j'aurai été pour ce que je suis en train de devenir»³⁸. C'est à partir de ces explications que Catherine Clément conçoit une critique de cet imaginaire romantique: en faisant du passé vécu comme présent la norme, le romantisme occulterait ce qu'apprend la psychanalyse, à savoir la réalité mimétique-mythique de la régression, le passé reconstitué du sujet suivant un modèle imaginaire faisant brèche dans le présent du sujet.

Cette critique du romantisme fournit un élément essentiel à savoir le caractère rituel, mythique-mimétique de la régression: donnée à prendre en considération quant à la fonction fabulatrice

chez l'homme et à la constitution des mythes. Les mimes pathologiques répondant à un désordre environnant trouvent leur pendant biologique chez l'animal qui reprend, en situation particulièrement perturbatrice, les rites communicationnels de son espèce, bien que déphasés et tournant à vide: la structure sociale n'est donc pas la seule à informer le contenu des mythes, l'homme répondant en quelques manières à l'action des lois biologiques³⁹ (là-dessus, notons cette remarque de Beuys selon laquelle les animaux interviendraient dans son oeuvre à des moments angoissants, "stag appears in time of distress or danger"⁴⁰). Ce caractère nous permet de faire à propos de l'histoire de Beuys l'observation suivante: bien qu'elle soit sous-tendue par un événement traumatique effectif (effectif en tant qu'événement, imaginaire en tant que traumatisme, nul doute que la seule expérience de la guerre (en soi une régression où est noyée l'identité de l'individu dans une machine de mort) est amplement suffisante, cette histoire est re-construite à la façon de ses objets, sur une signification mythique que Beuys s'est donnée. En effet, l'accident en Crimée, le risque de mort et le passage à une autre vie (en gros, reprenant l'idée de Benjamin Buchloh⁴¹, celle de pilote de guerre à celle d'artiste) composent la syntaxe du rite de passage ou initiatique, (quoi qu'en pense Caroline Tisdall) telle que l'a dégagée entre autre Mircea Eliade. C'est-à-dire souffrance-mort-renaissance, que l'on identifiera plus précisément dans cette oeuvre par la triade *blessure-isolat-régénérescence*; or ce rite est *mime* qui a emprunté son symbole au mythe de mort-renaissance.

(Par association mythologique, la symbolique thérapeutique de l'oeuvre (succinctement le désir de suppression des discontinuités, de fusion dans une grande synthèse) y prendra conséquemment sa source: on accomplissait ce mythe cosmogonique à des fins thérapeutiques).

Fettstuhl (chaise avec graisse), 1964, 90 x 30 x 30 cm, chaise de bois avec graisse. Courtoisie Ronald Feldman Fine Arts Inc.



Photo Ute Klophaus.

La régression apparaît ainsi doublement mimétique puisqu'elle reprend un mime archaïque de mort-renaissance. Certes, cela ne dit pas pourquoi un sujet trouve dans l'imaginaire la possibilité de répondre à une situation traumatique, ni comment une formation imaginaire peut remplir cette fonction, ni, enfin, comment ce conflit en vient à signifier quelque chose pour l'individu, déclenchant ce mode de réponse et non tel autre. Mais cette réponse loin d'être fallacieuse, fait partie de la "vérité" du sujet. Et dans le cas de Beuys cette vérité a certes à voir avec l'économie et la plastique de son oeuvre.

Ce qui nous conduit à une seconde observation, selon laquelle ce fragment *auto*-biographique (re-) surgirait autour des années cinquante début soixante comme le laisserait conjecturer d'abord le fait qu'il s'agisse d'une période conflictuelle pour Joseph Beuys⁴². Ensuite l'étonnante connexion qui s'est révélée entre cette séquence biographique et trois oeuvres qui datent des alentours de la période de crise de ce dernier, assurant alors le passage entre *catharsis* (l'élément biographique) et *praxis* (son insertion dans l'activité plastique).

L'examen de *Bathtub* (1960). *La théorie de la sculpture* (1953/8), et *Rubberized Box* (1957), les trois oeuvres en question, nous conduit au noyau de l'imagination de l'isolat, élucidant les modalités du mimétisme.

IMAGINATION DE L'ISOLAT OU LE CODE OBSTÉTRIQUE

Corroborant la temporalité régressive, le "rappel" de l'oeuvre s'ouvre sur le rappel de la naissance, voire de *l'origine*; mise en abîme, jeu du spéculaire, selon l'équation biographique=art.

1. "L'objet ancien se donne comme mythe d'origine", dit Baudrillard⁴³. Et précisément, c'est l'idée de l'"objet ancien" qui implique d'abord *Bathtub*, contrairement au "ready-made Fontaine par exemple: c'est le parfait opposé à l'indicatif et, en un certain sens, le mythologique opposé au fonctionnel. Que l'objet soit un rappel de la naissance est on ne peut plus significatif: selon l'analyse que Baudrillard fit du système des objets, c'est précisément cet événement accompli que l'objet ancien signifie en même temps qu'il anesthésie l'angoisse de mort et d'identité. De ce rapport mythique, Baudrillard dégagait deux aspects que l'on retrouve dans *Bathtub*: l'obsession d'authenticité et la nostalgie des origines. Que le ready-made soit apparu en filigrane confère une filiation avec Marcel Duchamp. Or, l'authenticité vient toujours du Père⁴⁴ (l'artiste a certes dénié toute référence, mais les fils "tuent" les pères⁴⁵). Quant à la filiation postulée avec les Tartares et l'appropriation de leur topique, elle recoupe l'involution vers les sources et la régression vers la mère. Mais on devra tenir compte du choix de l'objet, de la logique qui le légende.

2. *Bathtub* est essentiellement composé de trois éléments. Déclinons ceux-ci et leurs connotations à partir d'indications de Beuys. Éléments: a) baignoire d'enfant en porcelaine montée sur un support de métal; b) pièces de gaze maintenues par sparadraps en divers points des parois internes de l'objet ou sur son support; c) au fond de cette conque, une motte de graisse pétrie. Connotations: a) "isolat cyto-

utérin", b) blessure, trauma; c) "limon primitif".

Par ce jeu de substitutions, on constate que cet objet est foncièrement instruit par la structure initiatique extraite: blessure — isolat (mort) — régénérescence. *Bathtub* serait donc bien un exemple d'une sculpture dont la combinaison plastique a comme archétype le schème initiatique "enseigné"⁴⁶ par les nomades. Constatation qui donne lieu à une autre association mythologique: toute fabrication ou création archaïque procédait du rite initiatique en ce qu'ils avaient comme modèle la cosmogonie des dieux qui marquait l'origine du monde, le passage du chaos initial, (*l'Urzeit*) à l'ordre symbolique et sacré de la société⁴⁷.



Photo: Caroline Tisdall.

Joseph Beuys faisant fondre de la graisse pour *Tallow*. Courtoisie The Salomon R. Guggenheim Museum.

3. Du chaos à l'ordre: formule qui pourrait tout aussi bien être issue de la théorie de la sculpture dont le contenu se veut essentiellement passage d'un état ontologique à un autre (et encore, passage à un nouvel ordre social considéré comme sculpture). Beuys en décline lui-même le paradigme⁴⁸: chaos/ordre, indéterminé/déterminé, expansion/contraction, chaud/froid, etc., et, ajouterions-nous, mort/naissance, opposition qui bien que non mentionnée n'en demeure pas moins tacite. Précisément la sculpture dans laquelle serait cristallisée, au dire de Beuys, sa théorie portait le titre *SaFG-SaUG*, abréviations pour *Sonnenaufgang*: lever de soleil, et *Sonnenuntergang*: coucher de soleil. Il n'est pas nécessaire, croyons-nous, de s'étendre sur les deux termes et la symbolique qui se dégage de cette opposition. On considérera aussi les propos éloquentes de Beuys relatant l'action *The Chief* (1964), une application de la théorie de la sculpture: "Such an action and indeed every action changes me radically. In a way, it's a death, a real action and not an interpretation"⁴⁹. Il n'y a qu'un pas à franchir pour dire que la locution "théorie de la sculpture" n'est qu'une autre appellation pour rite de passage.

4. "This is a prerequisite of every experiment with the Theory of Sculpture: the principle of the

insulator" (Beuys, *op. cit.*, p. 70). Par-delà la combinatoire ainsi suggérée et dont on va montrer combien elle précise et conforte notre lecture de *Bathtub* comme de la *ratio* de l'oeuvre, l'introduction de ce principe conduit à observer ce qui de par ses occurrences et extensions formelles et plastiques nombreuses constitue, selon nous, un objet d'élection de la fantasmagorie de Beuys. Aussi, parlera-t-on du *insulator* comme d'un *inducteur*, non pas selon la terminologie du champ opératoire de l'électricité à laquelle les deux termes se rapportent initialement (ce qui, dans le cas de cette oeuvre, pourrait être plausible), mais au sens d'un point de départ d'un enchaînement logique et/ou analytique. Aussi, pour ces raisons et pour conférer au sens technique, support ou enveloppe isolante, une valeur psychologique, nous avons préféré le vocable "isolat" à "isolateur", l'enveloppe isolante comme *espace psychique*⁵⁰ (c'est cette autre puissance enfermée qui se trouve concernée: l'énergie psychique, voire libidinale, le fluide électrique, signifié ou effectif dans certaines pièces en serait en quelque sorte le représentant métaphorique).

C'est que l'isolat occupe par les analogies qu'il génère, la position charnière de la triade initiatique (c'est l'outil rituel): tout y part, tout y revient, tant l'image de la blessure ou de la rupture, de l'expulsion, que celle du refuge, refuge, lieu intime, isolé, chaud, universellement reconnu comme symbole de mort maternelle ou de renaissance. C'est la grotte solitaire des romantiques, mais aussi la case, la cabane initiatique du chaman: lieu paradoxal de rupture et de transcendance. Que l'isolat soit le prérequis de la "théorie" de la sculpture est apodictique. Cette dimension ambivalente et paradoxale se décèle, bien entendu, dans *Bathtub* en sa qualité d'isolat "cyto-utérin" (déjà évoqué par l'*anthropomorphe* de l'objet⁵¹).

5. "It suggests initial contact with elements like water-moving life - and heat"⁵²; *Bathtub*: espace intime, "endos" érogène, c'est un "milieu" (au sens biologique du terme, contact avec l'enveloppe initiale, l'eau (ou le "séreux amniotique" (?); on mesure la profondeur de l'imagination des fluides) enveloppée à son tour par la porcelaine, enveloppe enveloppée, gainée, ganguée, enrobée.

Nous ne sommes pas loin de "la douce chaleur des régions enfermées" où Bachelard croyait y deviner "le premier indice d'une intimité"⁵³. C'est que la chaleur est justement une autre synesthésie possible (du moins pour Beuys) de cet objet, coïncidant alors avec le premier principe de la théorie de la sculpture: tautologique, vu le rôle clé de l'isolat.

On saisit là combien, contrairement au ready-made, le choix de la baignoire n'est pas arbitraire, plus même, si le ready-made est l'histoire de l'abolition d'une sacralité de la "touche", de l'anonymat de la facture, ici l'évocation de la blessure signe un sujet, puisque le sujet est pour nous "celui qui souffre" (Barthes).

6. *Wund, wound*, "enroulé", enveloppé...: "The wound or trauma experienced by every person as they come into contact with the hard material conditions of the world through birth"⁵⁴. On ne peut s'empêcher d'établir un lien entre cette ré-

miniscence de la violence initiale vécue par *l'infans*, proposée comme modèle de la difficile adéquation entre l'individu et son environnement (phénomène du reste foncièrement biologique comme nous allons le voir) et l'accident en Crimée phantasmé (comme une seconde naissance, là où tout se serait tramé. Certes, *Bathtub* a été pensé (pensé) conformément au schéma triadique, voire au mythe d'origine. Cependant d'autres analogies s'imposent entre cette scène primitive et la scène rituelle chez les Tartares. Ainsi l'enveloppe de porcelaine ne serait-elle pas l'homologue de l'enveloppe de feutre? Aux sensations tactiles et thermiques de la graisse, l'eau (signifiée) ferait-elle écho? L'objet serait-il à prendre comme une évocation de la naissance, ou une réminiscence de la renaissance chez les Tartares? Inversement, on pourrait se demander si le code de l'isolat, les matériaux initiaux qu'il prescrit et la cénesthésie qu'ils l'(e) induisent sont un des Tartares, ou s'il n'existerait pas un lien que l'on qualifierait de synesthésique entre ces matériaux, leur symbolique et l'isolat *princeps*, à savoir, le giron maternel (l'isolat comme appendice du "corps", substitut métaphorique de cet autre corps qu'est la mère. A moins, enfin que tout trauma soit l'homologue de cette première schize sociogénétique-phylogénétique⁵: l'anamnèse rejoignant la phylogénèse.

Dans un cas comme dans l'autre, les images sensorielles proposées ne peuvent que renvoyer à la topique de la régression. L'isolat en devient bien l'expression manifeste à la fois formelle, temporelle, topique. En tant qu'image de l'isolat matriciel, *Bathtub* devient réponse à la quête des origines. D'où viennent les hommes? D'une naissance vers la mort, alors mourir (mimétiquement) serait faire le chemin inverse: naître de nouveau, régénérer. Du même mouvement s'accomplit la symbolique thérapeutique. Si la blessure est provoquée par une expulsion de cet isolat qu'est le giron matriciel, le retour au giron, ou à un substitut rétablirait la blessure, le trauma (comme le montrèrent les Tartares par leur rite?), *homéopathie*: abolition de la crise entre l'individu et l'environnement.

7. *Rubberized Box*; éléments: boîte en bois de pin de 100 X 100 X 50 cm, couvercle, "fermée" par une "peau", un enduit d'asphalte et de caoutchouc noir qui la recouvre.

C'est par cette pièce que Beuys introduisait le principe de l'isolat: d'où les rapports entre les matériaux et un certain état psychique, "The outward appearance of every object I make is the equivalent of some aspect of inner human life... and expresses the need to create a space in the mind from which all disturbances were removed"⁵². Ce commentaire de Beuys propose on ne peut pas clairement ce que nous tentons de dégager: la crise du rapport de l'organisme à son environnement. Le noir de la boîte revêt une valeur psychologique insigne. Si comme le veulent certaines études le Moi est perméable à l'obscurité, nous aurions là dans cette "enveloppe enveloppée", ce modèle réduit d'un espace psychique, un idéogramme de l'abolition de la distinction entre le milieu et l'organisme ou, encore, de l'assimilation de l'organisme à l'espace. Or ce phantasme connaît sa réalisation effective dans le mimétisme animal. Aussi retrouvons-nous l'incidence biologique qui était la fonction fabulatrice. Rappelons à ce sujet l'observation de Roger Caillois selon laquelle "il existe une

tendance inhérente à tout organisme vivant de reproduire un état originel auquel il avait été obligé de renoncer sous l'influence de forces perturbatrices extérieures"⁵⁷. Freud y vit même l'expression d'une sorte d'élasticité de la vie organique. Étonnamment (?) Beuys dira de la nature des matériaux utilisés comme enduit qu'elle suggère que "this insulation has an elastic quality..."⁵⁸

Bathtub se trouve donc le bien pendant de *Rubberized Box* selon une relation paradigmatique: *Bathtub*, l'objet est gangué, le fluide contenu, *Rubberized Box* le fluide est contenant, l'objet gangué. Profitons de l'homophonie associative: *rubber*, rober, enrober, s'enrober, s'envelopper *pour se dérober* (mouvement autistique? *autos*, soi-même).

8. On saisit sans doute le mouvement essentiel de cette imagination qui génère à la fois une technique de l'enduction, de l'enveloppement, de l'enroulement, du recouvrement et une rhétorique du corps, de l'abri, de la rasemate, du tégument, du catané "something trapped inside a mute body" (mais aussi de l'inversion, comme on le verra).

Autant d'extensions formelles ou psychiques de l'isolat autant d'expansions de la psyché et de ce corps qu'elle habite ou qu'en un sens elle est: folie de l'inclusion, expansion de la psyché.

Il y aurait donc un lyrisme du code de l'isolat qui renouerait en quelque sorte avec l'homologation archétypale Corps-Maison-Cosmos.

En effet l'isolat en tant que métaphore de l'assimilation à l'environnement, de la suppression des différences, correspond au thème panthéiste de la fusion avec le tout où la psychanalyse a lu la nostalgie de l'inconscience prénatale. D'autre part, en tant que symbole de mort maternelle. Il embrasse "une vaste analogie cosmomorphique où la mère est assimilée au cosmos, anthropomorphique où le cosmos est assimilé à la mère"⁵⁹.

De l'impératif de la connaissance au schème de la mort-renaissance, du désir d'abolition des distinctions au thème de l'isolat, il y a donc symétrie et l'on pourrait dire de ce complexe mytho-romantique ce qu'avait déjà mentionné Caillois à propos de l'imagination mythique, à savoir que "son innervation est d'essence affective et renvoie aux conflits primordiaux suscités çà et là par les lois de la vie élémentaire"⁶⁰.

Dans cette optique précise on peut alors concevoir que les intentions de Beuys de proposer par ses réalisations des phénomènes fondamentaux atteignent en quelque manière leur but.

9. Le terrier, l'enveloppe, l'abri maternel

The hare relates more to the lower part of the body, so in particular he has a strong affinity to birth, and to menstruation, and generally to chemical transformation of blood. That's what the hare demonstrates to us all when he hollows out his form: the movement of incarnation. The hare incarnates himself into the earth which is what we human being can only radically achieve with our things: he tubs, pushes, digs himself into Materia (earth)...⁶¹

Cette conversation de Beuys avec Hagen Lieberknecht à propos de son animal totemique, le lièvre, confirme nos conjectures. Le *terrier*, creusé dans le sol par l'animal exerce une empreinte particulière sur l'imagination de Beuys: que le corps de l'animal se frotte à la terre (*mère*), que sa demeure résulte de la dépense (énergie) du corps de l'animal (fluide?) dans cette *materia*, que cette demeure soit constituée de l'intérieur, tous ces faits concourent à étayer l'image anthropocosmomorphe Corps-Isolat-Cosmos.

La Terre: enveloppe, gangue, "entrailles" du matériau *igné* par excellence: le fer. Cette filiation métaphorique du fer à la Terre, Beuys la célèbre à la *Kunstakademie* de Düsseldorf par un rite d'immatriculation qu'il intitule: *This is my axe and this is the axe of my mother; "Implied are the mysteries of blood lines, families, races and what is passed on through history. My axe differs from that of my mother to the extent that my struggle varies from hers. By laying the weapon over my heart I emphasize the power of the ace as an inner weapon..."*⁶³.

wurst (1969) où la commutation a opéré la filiation: le sang tien lieu du métal. Or l'arme se trouve au "coeur" de la Terre-Mère et Beuys place l'arme sur son coeur.

Dégageons ici cette métathèse pour ce qu'elle a de foncièrement symbolique à l'intérieur du parcours de l'oeuvre: *earth-hearth-heat-heart*; par effet de sens: mère-feu-fer-sang; par déplacement de l'"h" (axe), *earth* est l'anagramme de *he art*...

Onomastique: historiquement, l'Axe désigne une autre union, celle formée en 1936 par l'Allemagne et l'Italie.

IMAGINATIONS DU FLUIDE ORGANIQUE ET DE L'ISOLAT: LE PÉRISTALTISME⁶⁵

1. L'isolat constitue un jeu topologique du dedans et du dehors, de l'émission et de la réception, de l'inclusion et de l'exclusion.

L'isolat est donc (non-) lieu de passage: c'est le seuil, le sas. Il polarise les inversions, les réversions. Nous en avons parlé comme d'un substitut (appendice) du corps: c'est une métaphore du *corps*, de cet autre lieu des pulsions conflictuelles, et des expulsions; tout ce qui y entre et y sort, tout ce qui y passe est investi imaginairement par la Psyché.

L'isolat est lui-même ce jeu: la réclusion est à la fois inclusion et exclusion; si l'inclusion en est le résultat, l'exclusion en est le sens: ainsi exclusion peut être dite inclusion (on enterme les fous)⁶⁶.

Aussi d'une ambivalence topologique glissons-nous vers une ambivalence psychologique de l'*Heimliche* et de l'*Unheimliche* du *fascinans* et de l'*horrendum* qu'a souligné M. Buchloh à propos du travail de Beuys s'agissant de la graisse et supposant qu'il pourrait bien s'agir d'une fixation anale.

2. En accord avec l'association par ressemblance, à moins qu'il ne s'agisse de la loi de l'*attraction simulum* où le semblable produit le semblable (on reconnaît le principe magique de l'homéopathie) l'isolat étant l'expression d'une *rupture, d'une crise affective, et les affects* se manifestant par émissions du corps: larmes, sueurs, urine, rire, cris, sans doute est-ce la raison pour laquelle Beuys confectionne des isolats à partir d'émission, d'expulsions, de "restes". Ainsi l'isolat est-il le signe (motivé) de l'expulsion.⁶⁷ Toujours selon la même chaîne associative (magique) l'ambivalence des affects se retrouve dans les expulsions (le degré variant avec la singularité).

Ainsi en serait-il de la graisse qui à l'image de l'aimant (pour demeurer dans la pensée de la *Naturphilosophie*) polarise l'attraction et la répulsion.

Mais cette polarité, comme nous l'avons vu, constitue également une particularité de l'isolat. En fait la graisse est le corrélat de l'isolat: cette matière n'est-elle pas un reste d'émission une expulsion du corps (d'un animal)? Comme du reste le feutre, le miel, la cire? Or, il semble que travailler avec des restes entraîne l'exclusion, l'isolation, c'est s'expulser du corps social, se situer dans l'espace limitrophe du groupe, du langage admis.



Photo: Mary Donlon.

The Pack, 1969, autobus Volkswagen avec 20 traîneaux, chacun transportant du feutre, de la graisse et une lampe de poche. Courtoisie The Solomon R. Guggenheim Museum.

Inversement, cette donnée naturelle, ce comportement éthologique nous fournit clairement l'un des terrains sur lequel s'est développée cette *aggravation affective*, pour reprendre l'expression de Roger Caillois, que représente la phantasmagorie de l'isolat comme symbole de mort maternelle, ou de fusion avec le tout. Là un comportement réel, ici la projection mythique de l'animal psychopompe qui vient de la terre et y retourne.

Pourrions-nous dire de cette rêverie qu'elle est une descente psychique véritable dans le terrier de la mémoire, "dans le gîte quasi animal des rêves"⁶²?

Mais parfois les images nous abîment...

10. Poétique de Mars. Nous avons relevé précédemment la contiguïté fer-lièvre dans la taxinomie de Beuys. Dans une action de 1967, le fer semble se fondre littéralement à l'imagination des "fluides animaux" et celle de l'isolat pour générer une image d'une inquiétante étrangeté.

Le filon suscite d'étonnantes filiations. Immatriculation: le mot est un dérivé métaphorique de *mater*, l'objet de l'immatriculation est l'identification, *union*⁶⁴ à un corps, corps social (corps à corps, *struggle*). L'objet rituel consiste en un outil dont on sait l'usage dans les rites archaïques comme instrument sacrificiel: la hache de fer (que l'on pourra associer aux haches votives déposées dans les tombes des chefs germains).

Associations mythologiques: le fer est associé à Mars, dieu guerrier. Or Arès dieu grec, homologue de Mars, est fils de Déméter. Déméter engendre Arès: la mère engendre la mort (rappel de la question des origines).

De par son origine le fer appelle la l-ignée (maternelle en l'occurrence) et sang se disant aussi de la famille considérée dans sa lignée: de l'ambivalence de l'arme qui appelle l'union utérine, où le sang se laisse percevoir (?) le thème romantique de la croyance dans la vertu motrice de l'amour et de la mort... (Le pendant de cette arme, *The Samurai Sword is ablut-*

C'est dans cette optique que l'on peut saisir la figure du chaman sur laquelle Beuys insiste. Le *chaman opère en même temps qu'avec le langage* avec des déchets réels ou figurés: rognures d'ongles, cheveux tombés, excréments, menstrues, à des fins thérapeutiques, suivant le principe archaïque voulant que toute souillure contienne un principe actif chaud qui convenablement utilisé apporte la prospérité. Mais pour régénérer le langage, il doit se trouver dans l'exclusion sociale: c'est un fou déclaré dont la folie est instituée-assumée par le groupe.

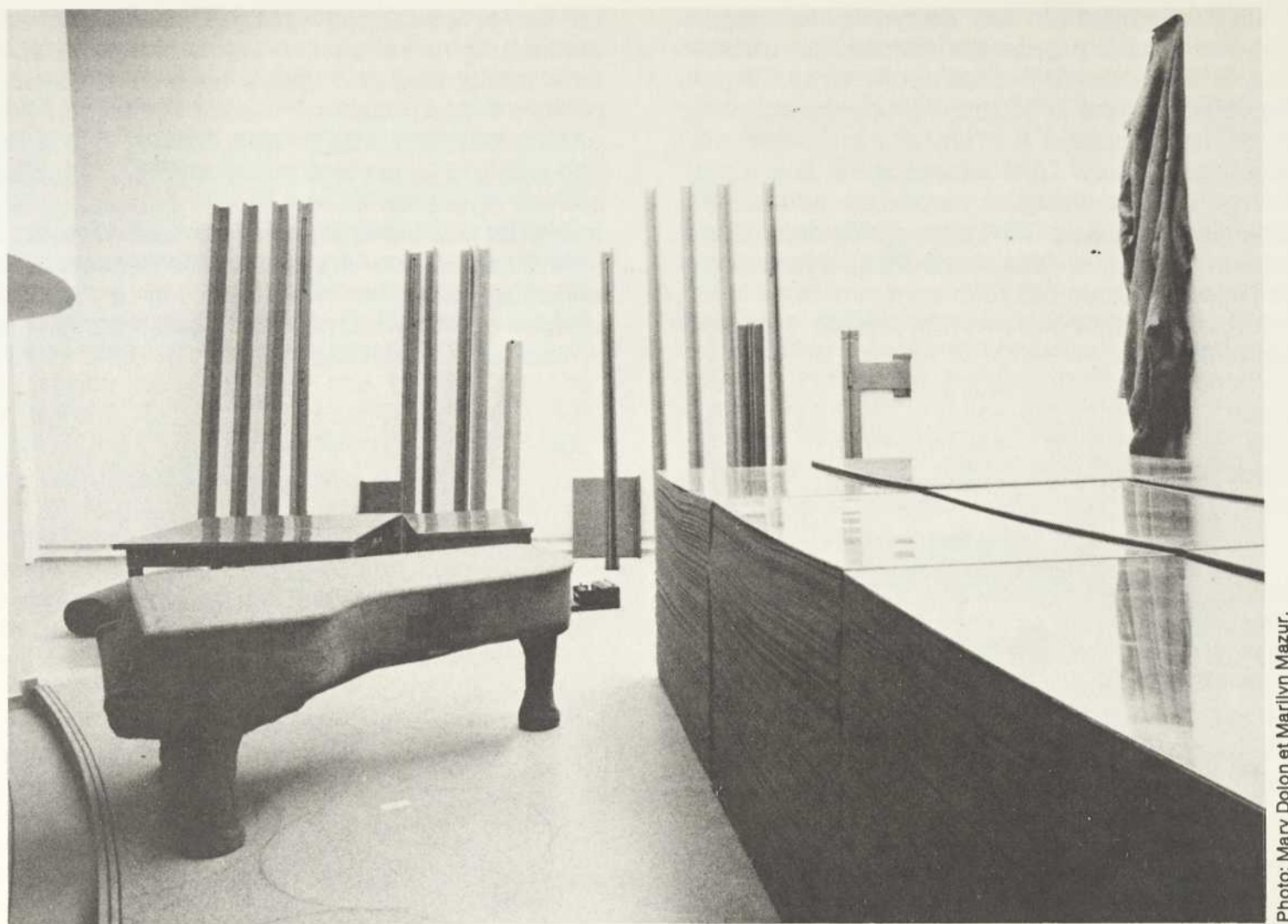
3. Métaphores du corps. Après ces quelques données sur le chamanisme, on ne peut que s'interroger sur la figure du chaman et sur le rite thérapeutique (*The Chief, Coyote*) chez Beuys, sur la fonction *sotériologique* ou cathartique de son activité. Faudrait-il voir sous ces deux matériaux que sont la graisse et le feutre, sous-cutané et cutané (enveloppe), les restes métonymiques, mnémoniques, ces deux étranges produits des "usines" concentrationnaires, graisse et peau. Souillures symboliques d'un traumatisme social, matériau-mémoire d'un morcellement des corps de ceux qui n'ont plus d'identité: réduction de l'autre à l'état de déjections.

Rappelons que Kim Levin⁶⁹ a vu dans le "tracé" des tiges composant *Hearth II*, la représentation archétypale du soleil, voire du feu et dans la pile de combinaisons de feutre dont étaient vêtus les porteurs de *Hearth II* lors du Carnaval de Basel, la réminiscence des vêtements laissés par ceux qui allaient aux crématoires⁷⁰. Nous avons dit précédemment que *Grauballe Man* était le pendant de *Hearth II*; or le titre fait curieusement référence à une dépouille⁷¹, (étymologiquement: *despuoille*; "vêtement laissé"), une peau... Le cutané et le sous-cutané pourraient bien jouer aussi de l'avertissement et du revers...

4. Bachelard assurait que c'était selon la portée de son ambivalence psychologique qu'une matière pouvait trouver son double poétique (l'ambiguïté constitutive du message poétique dirait Jakobson) qui permet des transpositions et fournit alors à l'imagination une matière originelle. La graisse chez Beuys trouve-t-elle ce double?

Avant de penser répondre à cette question, une collation de deux objets de Joseph Beuys nous permettra de mesurer la force de cette ambivalence.

Examinons l'emploi de la graisse dans *Fat Chair* (1964) et dans *The Pack* (1969). La première réalisation provoque une émission de rires; elle fut comprise comme l'idéogramme d'un calembour, étant donné qu'en allemand le mot *Stuhl*, signifiant "chaise" est aussi la façon distinguée de prononcer le mot merde, *Stuhl*. De par sa consistance, le tétraèdre de graisse posé sur la chaise motiva donc l'association (?). Dans le second cas, le morceau de graisse attaché aux traîneaux figure l'élément vital, la nourriture, conséquemment, l'ambivalence du matériau peut se ramener à l'opposition fort signifiante de l'oral et de l'anal. Le sens naît d'une *anastomose* pourrions-nous dire, du passage de la nourriture à l'excrément, d'un trajet de l'externe à l'interne à l'externe, d'une inversion (physiologique, psychique, institutionnelle) par le dedans du dehors.



Vue de l'installation de l'exposition de Joseph Beuys au Solomon R. Guggenheim Museum, N.Y.; 11/2/79 — 1/2/80. Courtoisie The Solomon R. Guggenheim Museum.

Photo: Mary Dolon et Marilyn Mazur.

De l'une à l'autre, le matériau lipidique ne sous-tend pas qu'une inversion sémantique mais aussi une inversion temporelle puisque le stade anal a précédé le stade oral. Cette inversion du passage de la nourriture à l'excrément⁷² ne serait-elle pas l'équivalent de celle du naître-mourir que nous avons dégagée?

Avec *Fat Chair*, Beuys aurait voulu susciter globalement la question anthropologique et philosophique fondamentale: Qu'est-ce que l'homme? L'objet, ce lipide posé sur le siège de la chaise, élément anthropomorphique, n'est pas sans évoquer l'aphorisme de Schwindler, "*Der Mensch ist was er istz*", "l'homme est ce qu'il mange"⁷³.

Cette inversion métaphorique de la graisse comme nourriture que nous soulignons précédemment, et qui serait du domaine du phantasme, semble trouver dans le cycle de la fabrication du miel (parent de la graisse dans la taxinomie de Beuys) son pendant biologique. On constate en effet que le miel est d'abord sécrétion du tissu nectaire, formant une turgescence sur la feuille ou la fleur; élaboré dans le jabot des abeilles, il est dégorge dans les alvéoles pour être recueilli comme nourriture.

(Curieusement le miel partage avec la graisse (telle qu'on l'interprète dans ce travail) la même ambivalence psychologique si on considère qu'en français miel sert d'euphémisme pour merde).

Nous avons donc bien à faire avec un conditionnement biologique de l'imagination des fluides dont cet aspect du travail présente l'aggravation affective.

Nous nous sommes demandé plus haut dans quelle mesure la matière lipidique trouverait dans l'oeuvre de Beuys son double poétique:

Tallow (1977)⁷⁴ pourrait bien être la réponse à cette question. En effet, si comme l'entend Baudelaire, la poésie est un certain pouvoir de disproportion, *Tallow* avec ses quelque vingt tonnes de graisse représenterait sans doute l'une des oeuvres les plus poétiques de Beuys.

Elle devient également l'expression la plus achevée de la théorie de la sculpture, non seulement pour la connotation calorigène du matériau mais également parce que le processus menant à la réalisation de cette sculpture fut articulé suivant une singulière synthèse de la triade symbolique.

En un sens on se trouve encore là face à une oeuvre issue d'une "mise en scène": blessure, figurée comme un vice d'architecture, un espace vide (une cavité: il faudrait peut-être comprendre qu'il est question dans ce travail d'une *cytologie*) sous une passerelle d'accès menant au sous-terrain d'un auditorium. A la blessure figurée par la cavité se substitue l'isolat: la cavité devient enveloppe (enveloppée de l'intérieur) moule dans lequel fut coulé le fluide, la graisse fondue. Il s'agit d'une sculpture ignée, l'isolat donne lieu à la réversion: le revers de la cavité devient le monstre de graisse blanche (l'"enveloppé"). Le passage effectué est celui du négatif au positif: régénéscence. De l'embryon de graisse⁷⁵, de *Bathtub* à *Tallow* s'est produit une fabuleuse diastole. Si le matériau n'avait été que fixation y aurait-il eu cette dépense d'énergie? Si le rêve fait des monstres c'est qu'il traduit des forces, écrivait Gaston Bachelard, marquant par là la dynamogénie de l'imagination qui ainsi triomphe des fixations. Cette expulsion, cette protubérance n'en serait-elle pas le symptôme?

Le monstre de graisse tient ainsi de la monstration, du *fascinans*. Étrangement, par sa blancheur et son échelle, c'est à la glace que l'associa Caroline Tisdall.

POUR CONCLURE

Nous croyons avoir pu démontrer combien l'ensemble des travaux de Joseph Beuys était tributaire d'une fusion du Romantisme allemand avec un certain nombre de mythes.

En esquissant un complexe de représentations où l'historique et le biologique, l'anecdotique et l'archétypal s'entrecroisaient, constituant tropes et autres allégories, c'est d'abord un possible de la pensée que nous nous proposons de démontrer.

Ainsi, encore fallait-il se demander pourquoi telle allégorie, telle trope était représentée au lieu de telle autre par tel moyen et non tel autre, ce qui demandait que l'on ne porte pas de jugements *a priori*, mais que l'on interroge les ambiguïtés. On a alors tenté de mettre à jour les chaînons qui, pour des raisons difficiles à expliquer ont manqué dans bien des textes portant sur cette oeuvre.

Si les situations mythologiques sont perçues comme la projection de conflits psychologiques, la mythologie de Beuys peut apparaître alors comme la mythologie projective du héros, la performance est bien ici un *rite*, sur lequel tout mythe prend appui, qui introduit l'individu. Dans cette perspective, le rapport biographie = art et la thématique de la rupture devenaient éloquentes: le héros, projection mythique de l'individu, est délégué pour résoudre les conflits psychologiques, affectifs, dont l'individu souffre.

Ce qui ne va pas sans risque (mais pourrait-il y avoir un héros sans risque?): l'individu qui est la proie de tels conflits désire tout apaisement, toute solution même la plus dangereuse. On comprend alors qu'en "pigeant", qu'en prélevant, qu'en collectant, qu'en constituant consciemment ou inconsciemment des signes parents d'hieroglyphes lourds d'un destin tragique, Beuys (personnage médiateur, *média-tisé*) a choisi la solution dangereuse; se placer lui-même dans cette position du héros mythique ayant droit à la *culpabilité* pour les crimes déjà commis.

Cela explicite par le fait même ces distorsions de perceptions qui fondent à la fois sa poétique et son ambiguïté. ■

NOTES

1. Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1979, 278 pp.
2. Benjamin H. D. Buchloh, «Beuys: The Twilight of the Idol», *Artforum*, Ja. 1980, pp. 35-43.
3. On sait qu'au début du siècle l'une des conditions premières de la sculpture abstraite fut précisément de rejeter les matériaux traditionnels (Cf. Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Le Livre de Poche, Paris, 1967, 383 pp.).
4. Nous ajouterions comme analogies non relevées: la *Messe pour un corps* de Michel Journiac (1969) par rapport à *Celtic + ~* de Beuys (cérémonie de lavement de pieds et de baptême (1971)); le *ready-made* aidé de Duchamp, *A bruit secret* (1916) par rapport à *Noiseless blackboard eraser* (1974) de Beuys, ou même *Infiltration-homogen for grand piano* (1966) où il s'agit bien, ainsi que l'a noté Tisdall, d'une allusion «to something trapped inside a mute body» (Tisdall, *op. cit.*, p. 168).
5. Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 35 et p. 39.
6. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 30.
7. On émettra des réserves quant à la perception générale des mythes de Buchloh. En dénigrant l'aspect mythique ou «métaphysique», sans discernement, c'est autant de pensées d'artistes importants que l'on dénigre: évoquons pour l'exemple la mythologie du *Grand Verre*

- (1912-23) ou encore les spéculations sur la quatrième dimension de Duchamp.
8. *Hearth II* (1978). Topographiquement, ce «foyer» s'apparente au plan radial de la ville natale de Beuys, Clèves.
 9. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 105.
 10. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p. 32.
 11. «*Evolution is a dynamic anthropological and morphological biography-biology that needs dynamic images to express it*» (Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 34).
 12. Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1973, p. 204, note 45.
 13. Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, coll. NRF, Paris, 1974, p. 26.
 14. *Ibid.*
 15. Novalis, cité par Roger Caillois, *op. cit.*, p. 27.
 16. Redoublée par une ambivalence étymologique et phonétique, «feutre» et «filtre» venant tous deux du francique *filtr*.
 17. Jean Starobinsky, *La relation critique*, Gallimard, Paris, 1970, p. 206.
 18. Dans une perspective strictement «historico-esthétique», on peut reconnaître que Medardo Rosso (en qui les futuristes italiens virent leur père spirituel) fut le premier à utiliser la cire d'abeille comme matériau sculptural et à en louer l'ambivalence plastique (cf. Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 41); mais ramener la notion «universaliste» de la matière chez Beuys à l'aphorisme de Rosso suivant lequel ses sculptures de cire sur plâtre devaient se fondre à l'unité du monde qui les entourait c'est faire fi de cette ancienne interprétation fluidiste de l'influence du cosmos sur l'homme dont nous lirions les incidences dans l'un et l'autre cas. Ces conceptions panthéistes sont d'ailleurs récurrentes dans la pensée plastique: Paul Cézanne disait de la couleur qu'elle était le lieu où notre cerveau et l'univers se rejoignent; les monochromes d'Yves Klein devaient traduire l'imprégnation universelle par la couleur, etc.
 19. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 58.
 20. *Ibid.*
 21. Jean Starobinsky, *op. cit.*, p. 203. Nous soulignons.
 22. Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938; nouvelle édition, coll. Idées, 1972, p. 8.
 23. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 254.
 24. Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 28.
 25. Gaston Bachelard, *Poétique de la Réverie*, PUF, Paris, 1960, p. 78.
 26. Telles des ondes; or c'est de l'onde (*unda*, «eau courante») que le fluide électromagnétique semble avoir tiré son image graphique; le «dessin» des ondes liquides aurait ainsi contribué à la liaison du fluide avec l'électrique et le magnétique.
 27. Cf. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 14.
 28. Søren Kierkegaard, *Diapsalmata*, cité par Catherine Clément, *Les miroirs du sujet*, U.G.E., Paris, 1975, p. 39.
 29. Joseph Beuys, cité par Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 10.
 30. *Ibid.*, p. 50.
 31. Oeuvre non exposée. Voir le catalogue d'exposition, C. Tisdall, *op. cit.* p. 237.
 32. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 30.
 33. *Ibid.*, p. 17.
 34. Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 38.
 35. Cf. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, P.U.F. Paris, 1967, p. 466.
 36. Freud mentionnait que les trois modalités de la régression se rejoignent à la base puisque «ce qui est le plus ancien dans le temps est aussi primitif du point de vue formel et est situé dans la topique psychique le plus près de l'extrémité de la perception» (*Ibid.*).
 37. Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole en psychanalyse*, cité par Catherine Clément, *op. cit.*, p. 44.
 38. *Ibid.*
 39. La fonction fabulatrice tenant chez l'homme le «rôle» du comportement instinctif chez l'animal. Cf. Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, *op. cit.*
 40. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 34.
 41. Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 38.
 42. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 21.
 43. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, bibliothèque Médiations, Gallimard, Paris, 1968, p. 92.
 44. À ce titre, il est intéressant de noter que Beuys situe le début de ses activités artistiques à sa naissance; or c'est par un «Ready-made» qu'il en pose le souvenir.
 45. «*The silence of Marcel Duchamp is overrated*» déclarait Beuys le 11 novembre 1964.
 46. L'apprentissage est un thème important de l'écriture romantique.
 47. Cf. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, coll. Idées, Gallimard, Paris 1965, p. 41.
 48. Cf. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 44.
 49. *Ibid.*, p. 95.
 50. *Insulator* pourrait désigner également l'*isoloir*: selon Littré, il s'agit d'un tabouret ou support de bois garni de pieds de verre sur lequel on met les corps qu'on veut électriser. Or deux sculptures de Beuys répondent en

- quelques manières à cette définition: *Table* (1953) consiste en une table de bois dont les pieds ont été introduits dans des pots de verre (oeuvre non exposée). Il s'agit dans ce cas d'un signe de l'objet; son pendant «réel» en est *Fond II* (1968), deux tables de cuivre supportant une charge induite de 20,000 volts, «a fond on which other objects can be placed» (Joseph Beuys, cité par Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 134).
51. *Fat Chair* (1964) répond également à cette évocation. Roger Caillois remarquait que l'aspect anthropomorphique d'un élément semble un facteur infaillible de son emprise sur l'imaginaire, l'affectivité. On tient donc là dans cette oeuvre deux exemples.
 52. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 10.
 53. Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, 8ième édition, P.U.F., Paris, 1974, p. 145.
 54. Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 10.
 55. On sait que la mystérieuse scission de l'unité monadique de la psyché par l'institution sociale sort la psyché de sa folie monadique (où *Tout=Soi*); dès lors s'enclenche le travail incessant de la psyché, médiatisé par le pôle social, à la recherche de cette unité à jamais perdue; aussi, comme type de «médiateur», l'isolat pourrait être nommé suivant sa connotation; *casemate* au sens étymologique de ce terme c'est-à-dire: ital. *casamatta*, «maison folle».
 56. Joseph Beuys, cité par Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 70.
 57. Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, *op. cit.*, p. 75.
 58. Joseph Beuys, cité par Caroline Tisdall, *ibid.*
 59. Edgar Morin, *L'homme et la mort*, 2ième édition, coll. Points, Seuil, Paris, 1970, p. 135.
 60. Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, *op. cit.*, p. 82.
 61. Joseph Beuys, cité par Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 101.
 62. Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 134.
 63. Joseph Beuys, cité par Caroline Tisdall, *op. cit.*, p. 30.
 64. *How to explain pictures to a dead hare*, était déjà un préambule de cette cérémonie: ce *laçage* de la semelle de fer au pied droit de Beuys étant le *symbole* même du lien, du «contrat» (mais aussi bien de la contraction, de la constriction, de l'attraction du corps) avec la Terre-Mère (Le symbole est d'abord ce trait d'union rassemblant les deux morceaux d'un corps partagé dans le contrat).
 65. Périssalisme: gr. *peristallein*, «envelopper, comprimer». Ondes de contractions musculaires d'un organe tubulaire, en particulier de l'intestin, se propageant de proche en proche et faisant avancer le contenu de l'organe (Robert).
 66. On obtient une bien curieuse ambivalence: l'isolat comme image du sein maternel mais aussi de la geôle; or n'emploie-t-on pas l'expression «être délivré» dans le cas de l'accouchement? D'autre part, le terme «réclusion» obéit lui-même à cette ambivalence: étymologiquement *reclusio* signifiait: «ouverture». (Association mythologique: le *Tartare* était la sombre *geôle* de ceux qui avaient commis des crimes contre les dieux).
 67. Ainsi, dans la première performance «expressionniste» de Joseph Beuys: *The Chief* (application littérale du principe de l'isolat et de la théorie de la sculpture), ce dernier, enveloppé dans un rouleau de feutre posé au sol et à chaque extrémité duquel un lièvre mort était attaché (animaux *psychopompe*) y demeura durant neuf heures (référence numérique au temps de la maternité) émettant à l'aide d'un microphone (masque de la voix) des sons originels: *émission d'affects*.
 68. Cf. Catherine Clément, *op. cit.*, p. 155.
 69. Cf. Kim Levin, «Joseph Beuys: the new order» in *Arts magazine*, April 1980, pp. 154-7.
 70. «*Here the association of the furnace and the fat is ambiguous*», constatait Caroline Tisdall à propos de *Auschwitz* (1958) (*op. cit.*, p. 21).
 71. *Grauballe Man*: ce nom réfère initialement à une dépouille d'homme préhistorique trouvée en 1952 dans les tourbières du Danemark; c'est «l'enveloppe dans l'enveloppe»...
 72. La régression n'opère pas que des inversions temporelles, encore entraîne-t-elle des inversions sémantiques; inversion, régression: le Bus Volkswagen «engendre» un moyen de transport archaïque, des traîneaux.
 73. Schwindler, *Das Magische Gritsleben*, cité par Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris, 1948, p. 124.
 74. Réalisée à l'occasion d'un symposium de sculptures organisé par la ville de Münster.
 75. On rappellera que la Gräuse est le parent chimique du savon; les connotations de propreté, de pureté circulent: c'est à un iceberg que Tisdall a associé *Tallow*.

Paul-Albert Plouffe vit à Québec, il poursuit une réflexion théorique sur un aspect de l'imaginaire (mythes et langages) et une recherche plastique connexe (dessins, montages). Il est l'auteur du texte du catalogue de l'exposition de Jocelyne Allouche au Musée d'Art contemporain de Montréal.

ENTRE L'ÉVÉNEMENT ET L'HISTOIRE: L'EXPOSITION MICHEL GOULET — LOUISE ROBERT

Musée d'art contemporain, Montréal

18 septembre — 26 octobre 1980

Ce n'est pas le musée qui génère les conventions qui ordonnent ses collections et ses expositions: celles-ci ne sont que la réification des conventions et des conditions particulières et actuelles qui régissent l'activité symbolique qu'on appelle "art". Par exemple, au musée chaque oeuvre est accompagnée de sa fiche d'identification, sur laquelle on retrouve un protocole précis: d'abord le nom de l'artiste, ensuite peut-être le nom du pays où il est né, ensuite le nom de l'oeuvre et ensuite la date de création de l'oeuvre. Il y a une fiche d'identification parce qu'on attribue au musée la fonction de désigner des objets et de les intégrer ainsi dans un circuit signifiant; il y a en premier lieu le nom de l'artiste parce que l'artiste-individu est la figure dominante du champ artistique de ce siècle, l'ayant entièrement pris en charge, coupant ainsi avec son patron, son mécène et son public pour se légitimer lui-même par sa seule signature, suivie d'un autre nom propre, inaliénable, celui de l'oeuvre; et il y a, sur la même fiche, la date de création de l'oeuvre parce qu'elle atteste du moment créateur unique et irréversible. Le musée n'a pas institué cet ordre: il ne fait que le rendre visible et il n'y pourra rien changer à lui seul, pas plus que l'artiste d'ailleurs. Ceci dit, jouant et amplifiant le plus souvent dans ses opérations spécifiques ce qui se passe déjà — de manière plus confuse — dans le domaine de l'art, le musée met aussi en action des codes qui ne sont pas inclus dans le code artistique proprement dit: le musée fait intervenir

de l'espace, des environnements, de la logique, du texte, des structures narratives, etc. qui rajoutent du sens à l'opération.

Voilà un peu ce qui se passe dans l'exposition Goulet-Robert, préparée par Lise Lamarche et René Payant et coordonnée au musée par Yolande Racine. D'un côté ça ne parle pas du tout et ça ne fait que répéter les conventions: petites fiches d'identification conformes, clôture, hiérarchisation et vectorisation de l'espace conformes (ici on entre, là on sort). Mais ici, ça se met à partir dans toutes les directions, là ça s'inverse, là ça s'embrouille, là c'est plus précis qu'il ne faudrait et là où ça devrait "normalement" faire du sens, ça n'en fait pas. Et c'est là que ça devient intéressant, que la muséographie produit ses effets propres, c'est-à-dire qu'elle influence par le choix et la disposition des oeuvres dans un espace. Et c'est là aussi qu'elle devient un espace d'intervention — un espace "didactique" dirions-nous de celui mis en scène ici, si le terme ne connotait pas une systématisation et un appauvrissement du sens (qui n'est pas le cas ici).

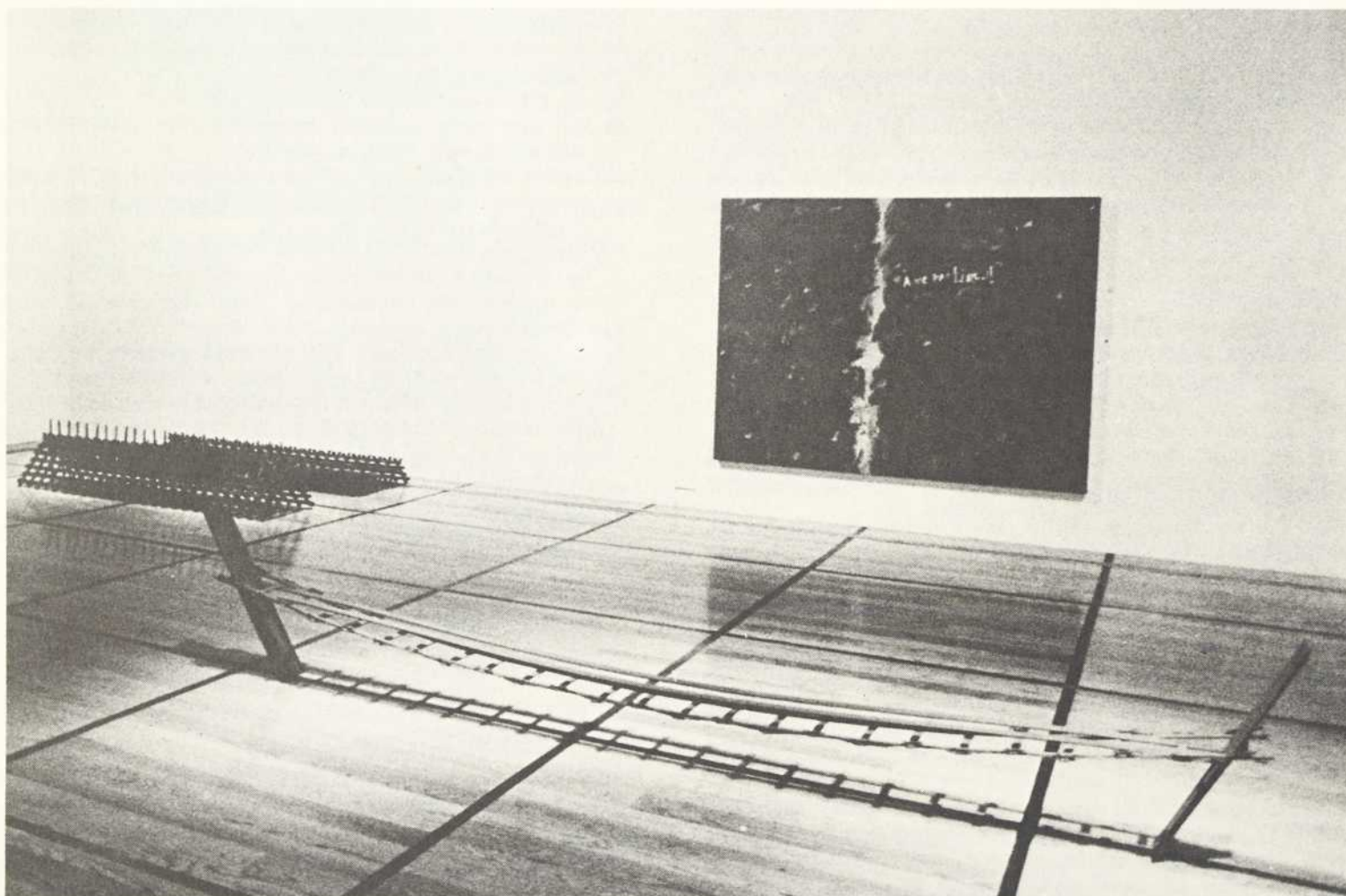
Au premier coup d'oeil à l'entrée de la salle d'exposition, on remarque immédiatement le voisinage très particulier qui existe entre les peintures de L. Robert au mur et les sculptures de M. Goulet au sol. Il n'y a pas de discrimination de l'espace entre les deux

artistes, autre que le fait que les peintures occupent le mur et les sculptures, le sol — et le mur quelquefois comme point d'appui. Il n'y a pas non plus de cloisonnement entre une oeuvre et l'autre. Notre regard passe de l'un à l'autre sans qu'il soit possible, à l'entrée de la salle, de faire abstraction d'un des deux. On découvre aussi que l'ensemble forme un tout bien assorti et harmonieux, que la sculpture linéaire et colorée (brun-rouille) de M. Goulet répond à la gestualité graphique et colorée des tableaux gris récents de L. Robert et que des oeuvres pourtant si différentes (le modernisme et la spécificité du médium ont marqué ces oeuvres) se font écho jusqu'à avoir un effet synergique. L'enchaînement visuel créé entre les oeuvres récentes des deux artistes fait découvrir l'oeuvre sous un angle que seule l'exposition pouvait révéler. Poursuivant à l'intérieur de la salle, les sculptures et les peintures s'indiquent mutuellement. Le parcours dans la salle s'effectue en ligne brisée. La linéarité du mur est abolie: les accords formels prédominent et guident l'oeil tout comme le pas, décourageant ou retardant toute tentative de lecture chronologique et logique de l'espace et de ce qui s'y trouve. À la perspective linéaire et chronologique, calquée sur l'histoire (la successivité?) "réelle" des oeuvres, il a été préféré une véritable perspective, jalonnée par des sculptures et des peintures: une mise en perspective des oeuvres elles-mêmes, tenant compte de leur présence physique et moins de leur histoire.

La relation établie entre M. Goulet et L. Robert est arbitraire: la coprésence des oeuvres dans la salle (comme dans le catalogue de l'exposition, tête-bêche, à deux entrées) ne veut rien démontrer ou appuyer. Elle ne correspond à rien qui soit vraiment significatif dans la genèse de l'oeuvre des deux artistes qui, tout compte fait, n'ont en commun que des affinités "superficielles", c'est-à-dire, comme nous venons de le montrer, inscrites sur leur surface. Le rapprochement L. Robert — M. Goulet n'a pas de sens, il a de l'effet. En refusant de "rationaliser" l'espace et en refusant de tout ramener à un continuum narratif (présenter des temps et non pas un temps), on a privilégié la relation active que le spectateur peut établir avec l'oeuvre et entre les oeuvres. La confusion inévitablement créée par ce débalancement de l'axe de la communication est totalement voulue: elle attire l'attention sur les parties plutôt que sur le tout et laisse croire que la maîtrise du parcours de l'exposition est du côté du spectateur plutôt que du côté de l'émetteur.

On annonçait à l'entrée "Michel Goulet, Louise Robert, 1975-1980" — ce qui relève, malgré la courte période couverte, d'un genre précis, celui de la rétrospective et crée certaines attentes chez le visiteur dont celle de se voir présenter les oeuvres d'un artiste choisies à l'intérieur des limites temporelles indiquées. D'habitude, la marche du temps y est aussi reproduite, les oeuvres les plus anciennes étant placées au début et les plus récentes à la fin. L'exposition Goulet-Robert, tout en souscrivant à la "rétrospective", inverse cette marche du temps et présente l'oeuvre des artistes à rebours, en ouvrant sur la production la plus récente. Le renversement du temps empêche le spectateur de voir l'oeuvre de M. Goulet et L. Robert entre 1975 et 1980 en terme d'"évolution" et de n'en retenir que la transativité des faits de style. Ce détournement du dispositif "temps" d'une exposition brise la linéarité de la rétrospective, déjà dangereusement mise en péril par la dynamique de l'espace d'exposition, et en fait ces "instants défigurés" dont parle Lise Lamarche dans le catalogue. Les fiches d'identification où l'oeuvre est minutieuse-

Vue partielle de l'exposition Michel Goulet — Louise Robert au Musée d'art contemporain, Montréal, 1980; photo: Collège Lionel-Groulx.



ment attribuée, titrée, datée, mesurée et appropriée arrivent ici à point nommé pour reconstituer l'ordre de production des oeuvres, à partir des dates qui y sont inscrites. Mais la fiche est minuscule, se confond au mur et est à peine visible. La présence des oeuvres est démesurée par rapport à celle des fiches. On peut douter que le temps "réel" ait été perçu dans cette exposition. Les fiches d'identification des oeuvres de L. Robert offraient encore une difficulté supplémentaire: déjà titrées numériquement (exemples: 78-10, 78-11) elles étaient datées ainsi: 3/1979, 4/1979 (le mois et l'année). Il y avait dans la date un excès de précision (par rapport à la norme muséale qui d'habitude reconnaît l'année comme la plus petite unité de temps) qui rendait la date méconnaissable, et donc énigmatique. Le temps de production de l'oeuvre était secondarisé. Bien qu'il soit repéré sur la fiche, on n'avait pas fait d'effort pour le re-présenter dans la salle et, de toute évidence, dans l'esprit de ceux qui avaient conçu l'exposition il n'était pas question que le temps de parcours de l'exposition corresponde au temps de production des oeuvres.

Tous ces dispositifs et les effets qu'ils recherchaient avaient comme résultat que l'exposition déplaçait — au moins temporairement — le point de fuite sur l'artiste et le mettait sur la matérialité de l'oeuvre, sur l'"autre" artiste, sur le spectateur, sur l'angle de vue... bref sur les conditions circonstancielles de la perception de l'oeuvre. L'exposition sacrifiait la successivité, élément fondateur de la rétrospective, qui la mobilise souvent entièrement et toujours au profit de l'artiste (celui-ci joue souvent le rôle de point de fuite unique et constant de ce déplacement dans le temps qu'est la rétrospective). Le temps de la successivité, linéaire et continu, est un temps pauvre et vide. Il n'est que le temps: il ne se constitue que par les seuls épisodes de son déroulement. On comprend les initiateurs de l'exposition de s'en méfier car il peut facilement mobiliser toute la rétrospective — tout comme il mobilise les manuels d'histoire de l'art qui ont intéressé N. Hadjinicolaou et qu'il a décrits comme une "immense course à relais dans le temps". Ce temps qui file et que rien n'arrête est à l'opposé du temps même de l'oeuvre abstraite, faite pour qu'on allonge le pas et qu'on se laisse prendre par son dispositif.

L'immobilisation du spectateur dans la perception de l'oeuvre ne peut toutefois être que temporaire: elle ne peut se poursuivre indéfiniment. Il arrive bien un moment où le spectateur prend du recul jusqu'à s'extraire du présent. La chronologie — à peine dissimulée — refait surface et, avec elle, le passé, le présent, l'ici et l'ailleurs... alors même que les textes du catalogue Goulet-Robert interviennent pour maintenir l'attention et le contact avec l'objet et instaurent, parallèlement à l'espace de l'exposition, l'espace de la lecture qui défie, à son tour, le temps sans s'y adresser.

L'exposition n'est pas qu'un espace de présentation, il est un espace de représentation (de reconstitution même dans le cas de la rétrospective), fruit d'une sélection (d'une élection?) d'objets. De tout ce travail préparatoire, de l'"histoire de l'exposition", rien malheureusement n'est dit. Pas étonnant que la critique se soit emparée à la suite de l'exposition de tout ce terrain inoccupé: c'est son rôle de se placer en face de l'histoire. Dans la critique, le travail sur le dispositif muséographique est passé presque inaperçu — comme si elle y avait été totalement imperméable, trop bien informée qu'elle était du référent (Goulet-Robert) de cette représentation muséale. Non pas qu'elle fût incompétente ou qu'elle ne vît pas. Mais pour une fois, on ne l'avait pas précédé sur le terrain de l'histoire et elle avait tout à faire. Ce qu'elle a fait. Elle a apprécié et salué l'*actualité* de l'un et l'autre artiste, et donc leur rapport à l'histoire. Ce qui rétablit dans un circuit plus vaste l'"équilibre" rompu par l'exposition. Comme si l'espace d'exposition, l'espace textuel et l'espace critique avaient fonctionné à la manière de vases communicants.

FRANCE GASCON

IRENE WHITTOME: PARCOURS EN SALLES

Musée des beaux-arts de Montréal

Septembre — octobre 1980

"Non vraiment, on aurait beau chercher, on ne pourrait rien trouver à redire, c'est parfait... une vraie surprise, une chance... une harmonie exquise, ce rideau de velours, un velours très épais, du velours de laine de première qualité, d'un vert profond, sobre et discret... et d'un chaud, en même temps, lumineux... Une merveille contre ce mur beige aux reflets dorés... Et ce mur... Quelle réussite. On dirait une peau... Il a la douceur d'une peau de chamois... Il faut toujours exiger ce pochage extrêmement fin, les grains minuscules font comme un duvet... Mais quel danger, quelle folie de choisir sur des échantillons, dire qu'il s'en est fallu d'un cheveu — et comme c'est délicieux maintenant d'y repenser — qu'elle ne prenne le vert amande. Ou pire que ça, l'autre qui tirait sur l'émeraude... Ce serait du joli, ce vert bleuté sur ce mur beige... C'est curieux comme celui-ci, vu sur un petit morceau, paraissait éteint, fané. Que d'inquiétudes, d'hésitations... Et maintenant c'est évident, c'est juste ce qu'il fallait..."

Nathalie Sarraute
Le Planétarium p.1

Certains diront que la citation est trop longue; d'autres la trouveront trop "grosse" ou, au contraire, carrément impertinente. C'est un commencement. J'aime beaucoup les romans français. Sarraute plus que Tournier par exemple. Ils disent qu'on ne discute pas des goûts et des couleurs. Mais ils disent aussi qu'ils savent ce qu'ils disent. Parfois, certains textes ne savent plus par où commencer.

"À PROPOS D'UN CARTON": L'INVITE

Vous l'aurez peut-être aussi reçu. C'est que vous êtes un ami du Musée. Gris et blanc avec un peu de noir. Soigné, séduisant, design. Le carton d'invitation au vernissage nous montre (dévoile) le schéma de quatre espaces communicants. Vous y lisez la posologie habituelle d'informations: Irene Whittome, 1975-1980, les dates d'ouverture, de fermeture, de vernissage, le lieu, le commanditaire. Avec un plus. Car en même temps qu'un rendez-vous, on vient de vous proposer un "plan". Un plan (et je vous épargne les connotations picturales) c'est-à-dire une surface plane où s'élabore une opération, ("dans une cuisine, un plan de travail", dixit Robert). Ou alors au cinéma, "une succession d'image définie par l'éloignement de l'objectif et de la scène à photographier". Un plan c'est-à-dire peut-être une stratégie (une machination!) ou tout simplement une ébauche, un projet. De toute façon, un dess(e)in. Plus particulièrement ici, une reproduction codée de lieux arpentés, numérotés, intitulés mais autrement vides. Tout autour, des chiffres, les mesures, en bas l'échelle, la "légende". Voici l'exposition comme tracé d'un enfermement, limites d'une contenance mais aussi comme parcours d'espaces donnés, "contournés", clos, réfléchis. Vous vous réjouissez naïvement d'avoir reçu une invitation, (vous serez les premiers à fouler le sol vierge de ce projet réalisé!): vous venez déjà de recevoir un commentaire. Irene Whittome, me dit-on, a dessiné elle-même ce carton d'invitation.

L'EXPO, MODE D'EMPLOI: 1-METTRE LE PIED

Une exposition en quatre salles (et quelques annexes) dont trois renvoient par leur titre à des lieux institutionnels (le musée, la classe) ou géographique (Vancouver). À première lecture, un travestissement: des lieux qui se prennent pour d'autres. Chacun, ce sera évident, se veut proposant une relation différente

du spectateur à l'objet exposé, et parfois, à l'espace que cet objet déploie, exhibe avec lui.

La salle du Musée blanc est sombre. Les murs gris, les boîtes blanches, (le plafond et les projecteurs aussi): on se dit "un bel espace". On voit d'abord, tout près de l'entrée, seuls et décentrés sur ce mur, *Objets trouvés* = *objets*, comme une trousse de premiers soins ou un extincteur: quelque chose qui ne serait pas exposé mais occuperait une fonction de maintenance ou de sécurité. Attention, toutefois: il y a une étiquette. Ensuite surgissent, dans toute leur "héraldique" présence, deux ensembles de la série du Musée blanc. Ici, je ne m'attarde pas, c'est plus familier, des discours, des textes vous reviennent. Des objets tri-dimensionnels sont langés, ficelés, mis en boîte, repoussés au mur. La salle est vide: on voit la salle.

C'est le musée, c'est une boîte sombre qui contient les boîtes blanches du Musée blanc. Nous sommes dans la boîte. Piégés que nous sommes au centre vide, la frise des amulettes-allumettes, par l'apparence obsessionnelle de son travail, nous appelle et nous tient à distance à la fois. *Noli me tangere*: sentence d'une apparition reconnue. Et là, sur le quatrième mur, seul et décentré aussi, il y a, en rupture de chronologie, *L'Oeil* (1970). Vous avez été vu voyant c'est-à-dire voyeur dans votre désir/peur d'approcher. Ça donne froid dans le dos. Il y a une porte en face.

VANCOUVER: L'OEUVRE-BOÎTE 2-CIRCULER

Presque chassés, vous passez dans la salle à côté: Vancouver. Les projecteurs sont éteints: même en plein jour, on dirait a priori que "c'est fermé". (Le soir du vernissage aussi. Même éclairée, cette salle demeurait vide: à plusieurs, l'occupation devenait impossible: on se serait marchés sur les pieds ou on se serait imaginés parcourant des décombres après un cataclysme, recherchant un certain corps — chacun le nôtre?) Vous avez donc l'impression dramatique de surprendre les choses, de voir l'envers du musée. Ne mettez pas le pied sur le *Dolly* en rentrant. La pièce est encombrée mais par un jour pluvieux, vous ne le voyez pas tout de suite, fascinés que vous êtes d'abord par l'effet brunelleschien de nuages qui défilent. L'éclairage naturel est "donné" par un puits de lumière opaque. Il va donc falloir un moment pour que devienne intelligible l'ampleur de cet encombrement de "corps" allongés, de "sarcophages" et autres objets épars, rasant le sol. On se sent trop grand, ça donne un peu le vertige ou le goût de s'étendre, de se baisser. (Une longue observation en salle m'a permis de constater qu'entre leurs moments de circulation, les visiteurs finissent toujours par se stationner un moment entre la porte d'accès aux *Paperworks* et *Tower*, comme s'ils se sentaient aimantés, rassurés, doublés par cette unique verticale de la salle.) Par un jour sombre donc, c'est beau et tout baigne dans une même lumière même si vous ne voyez pas grand chose et que vous pensez à Reinhardt ("*a definition of sculpture: something you bump into when you back up to look at a painting*"). C'est pourtant entre elles que les pièces de Vancouver se jouent le tour et chaque fois que vous vous absorbez dans la contemplation de l'une d'elles, votre distraction vous amène à trébucher sur l'une de ces voisines: il faut circuler. Être donc parmi et non plus dedans. Les murs sont vides. La référence métaphorique du titre n'est plus institutionnelle mais géographique et commande une occupation du sol, une prise de possession d'un territoire, une appropriation du lieu (propre et commun): il est par conséquent question de la nature de l'exposition (qui a cours) autant que de l'exposition d'une "nature", (comme le sous-entend tout un registre de métaphores visuelles: couleurs et textures d'éléments naturels). Vancouver va essayer de travailler l'espace muséal.

Sur le coup de trois heures, il fait trop noir: les projecteurs s'allument. C'est l'effet-Cendrillon: une "magie" disparaît, des oeuvres émergent, se distinguent les unes des autres. La texture des cires devient sensible, prolonge un peu l'effet all-over de la lumière naturelle: par contre, la couleur bouge, des valeurs se précisent,

(échantillonnage de gris plutôt bruns, de bruns plus rougeâtres ou plus sombres). Vous approchez. *Land Vessels 5*, par exemple: ces longs volumes au sol révèlent des failles à travers lesquelles on voit le bois blond du parquet. Il y a du vide. On peut glisser les doigts. (Se faire) prendre. D'autres pièces ont des roues ou sont légèrement surélevées du sol. Déplacer. L'installation même, peu importe l'arbitraire ou l'intentionnalité de son orientation actuelle, garde une *mouvance* virtuelle. L'impression de masses résistantes qui pourraient encore subsister s'allège à mesure qu'on comprend comment certaines des oeuvres ont pris corps à partir d'une superposition de feuilles de carton laminé. Volumes horizontaux mais érigés. Érigés mais déplaçables. Voilà une autre dimension de l'épaisseur: à mesure que ça s'allège par la compréhension du procédé, ça "lève". Des souvenirs et des réminiscences. De deux ordres.

1. D'une part, à celui de l'oeuvre même de l'artiste et aux *origines* de ce travail. D'abord, Vancouver comme lieu où Irene Whittome est née et où s'est amorcée sa pratique. Rappelons-le, ce qui de la salle du *Musée blanc* regarde *Vancouver*, c'est *L'Oeil*, oeuvre témoin d'un passage qui demeure une constante signifiante de la production whittomienne, celui de son travail de gravure à une pratique de l'assemblage et du tri-dimensionnel.¹ Certaines pièces de *Vancouver* (*Watertable*, *Mountain* → *Bridge* → *Ocean* → *Ocean* → *Bridge* → *Mountain*) y font allusion en incorporant d'anciennes plaques de gravures. D'autres (*Tower*, *Fauteuil*) le montrent en laissant voir, à travers l'encastrique, comment le volume se stratifie à partir de supports bi-dimensionnels. (On retrouve une interrelation semblable dans le procédé des papiers moulés.) Finalement, dans le même ordre, tout un minutieux travail d'enrobage, d'inscription, d'érosion, lorsqu'il apparaît, évoque l'artiste, la main à la pâte. Certains ficelages ou emmaillotages (la *Charrette*, *Dugout*) font même figure de "griffe" en pointant à travers le procédé d'une oeuvre antérieure (la série du *Musée blanc*) l'espace de sa reconnaissance en tant qu'artiste.

2. D'autre part, souvenirs de déjà-vu ailleurs. En passant par André, Winsor, Beuys, Darboven et d'autres. Inutile de parler de plagiat à voix basse. Les allusions ou citations sont beaucoup trop nettes, évidentes, ponctuelles pour qu'on puisse croire que l'artiste les aient incluses avec l'intention de nous leurrer. (Le travail d'Irene Whittome, c'est ce que l'exposition met plus que jamais en relief, n'a jamais joué sur l'invention *comme telle*.)² Mais elles ne rendent pas non plus très explicites les conditions, le contexte de leur présence, (n'eut-ce été justement qu'à articuler cette présence comme con—texte ou alors comme démarque du "maquillage" que subissent habituellement, dans l'oeuvre d'Irene Whittome, les "objets trouvés": on peut penser à la longue préparation de la boîte trouvée de *Watertable*, au *dolly*, ou ailleurs aux instruments de mesure, mais rien n'est jamais donné *ready-made* comme ces citations chez I. Whittome. Au contraire, chaque objet trouvé est lentement déguisé par l'artiste.) Y revenir. D'ailleurs.

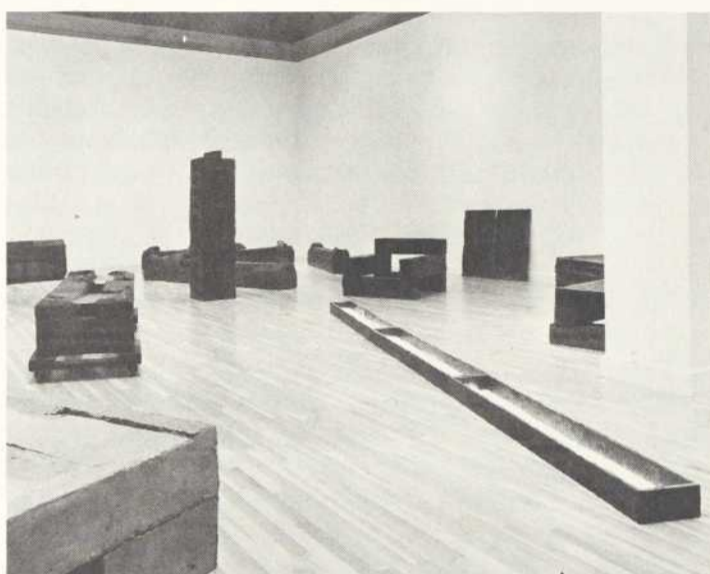
Rappel des origines et ponctualité des rappels. Chiasme autour d'un faire qui donne brut ce qu'il "dérobe", ses objets cités, et qui, par contre, méthodiquement, au fil des ans, "enrobe" ses objets trouvés, *Vancouver* apparaît comme ce par quoi l'oeuvre d'Irene Whittome inaugure le plus dans cette exposition: un travail d'*ouverture*, inscrit dans l'efficace d'une relation entre du (des) temps et un espace.

LA SALLE DES CADRES: 3- FAIRE UN PETIT TOUR

La troisième salle. *Paperworks*. Retour aux murs. Nouvel "effet". Vous n'êtes plus au centre, "dedans": vous n'êtes plus parmi. Vous allez raser les murs, faire le tour. D'abord, parce que vous céderez naïvement, c'est prévu, à la tentation d'essayer de déchiffrer ces grands cadres, de "lire" chaque oeuvre à travers les bribes d'information que l'assemblage aura épargnées. Ensuite, parce qu'ici, le centre est occupé: au



Irene Whittome, *la Salle de classe*, détail.



Irene Whittome, *Vancouver*.

milieu de la salle des *Paperworks*, *L'Imprimerie*, autre *reminder* parmi les aide-mémoire des compositions murales, mais ce "déjà vu" renvoie à l'exposition elle-même, (*Vancouver*). Le titre semble désigner un procédé, en fait il indique le lieu où ça été trouvé, le lieu de la trouvaille. Il s'agit de 49 petites boîtes de caractères typographiques, étiquetées à cette fin mais laissées *vides*, serpentant au sol, et de par leur couleur et leur "construction", pointant ou contre-pointant vers certaines pièces de *Vancouver* (*Coast*, les trois longues boîtes de pigment au sol et *Tower*.) *L'Imprimerie* et *Tower* inscrivent toutes deux une direction contraire aux pièces qui les entourent, toutes deux jouent des pleins et des vides d'un assemblage *modulaire* (ici, la boîte et, à la rigueur, les lettres absentes, là, les briques de carton laminé.) Objet trouvé et objet cité s'appellent et en *L'imprimerie* se rejoignent.

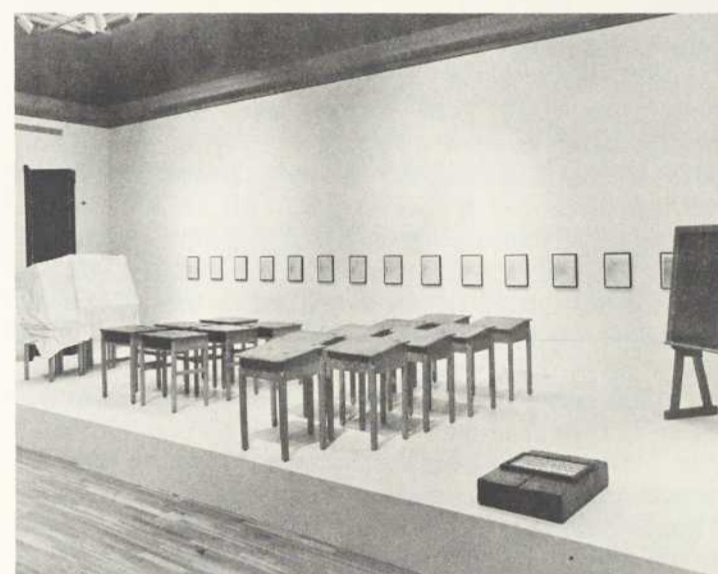
Je ne m'arrête pas ici à ce qu'il y a autour, aux murs. Juste une remarque en passant: les *Paperworks* supports bi-dimensionnels mais pluriels, superposés, ont l'air d'avancer du mur au lieu, comme dans le *Musée blanc*, de paraître y être acculés comme des sculptures qui ne se tiendraient plus. Autant sinon plus que les cadres-boîtes, ce qui appelle et qui repousse ici, c'est ce qu'il y a dedans, et à un premier niveau, l'inextricabilité et l'hermétisme de ce qu'il y a dedans. Du point de vue du spectateur whittomien, ce qui se précise alors, à vouloir ainsi décoder le brouillage des documents qu'on sait bien que ce n'est pas comme ça qu'il faut voir, c'est une sorte d'écrasement, d'agacement peut-être, une fatigue. Il y a là, depuis le début, quelque chose qui marche et, vous commencez à le (res)sentir, qui vous fait marcher.

LA CLASSE: 4- METTRE EN BOÎTE

Vous ne serez pas surpris. La dernière salle est pres-

que à demi occupée par une vaste plate-forme. On ne peut que circuler devant. Il faut circuler devant: trois fois plus large que profonde, elle ne nous permet pas de tout voir sans nous déplacer. À l'état de projet lors de la rédaction du catalogue, *La salle de classe*, depuis, s'est entièrement hissée sur la plate-forme alors qu'à l'origine, seuls les pupitres devaient y "figurer." *La salle de classe* est en montre, ses éléments s'étalent comme en vitrine. Ce lieu où l'on enseigne va-t-il enseigner celui où il a lieu? La plate-forme renvoie aux cadres-boîtes, aux présentoirs. Elle renvoie aussi à une autre "boîte close", celle où la représentation s'est jadis déployée, machinée, à partir justement d'un *enfermement* (et de répétitions!): la scène italienne. La rampe a remplacé la vitre: à même distanciation, même "transparence" du quatrième mur, même espace de voyeurisme (et de distorsion).

Dans un tel espace, plus que jamais, certains objets (un vrai tableau, des vrais pupitres) ont l'air de vouloir raconter une "vraie" histoire: contrairement aux boîtes qui "présentent" en ordonnant, isolant, classifiant, l'étagage des éléments sur une plate-forme tend, lui, à



Irene Whittome, *la Salle de classe*.

narrativiser la classe et l'exposition que celle-ci vient en quelque sorte clore. Certains motifs des autres salles y sont repris: retour de la poudre pigmentaire (et métaphorisée) de *Vancouver* avec l'ajout de la couleur brique (connotant la *Little Red School*).³ Retour aussi au milieu de cette apparente "imagerie" de ce qui m'apparaît être la figure exemplaire de cette production *dans* son exposition: la boîte vide, à remplir, l'"espace-container".⁴ Déjà rencontrée dans *Vancouver* et au centre des *Paperworks*, la boîte vide pointe la conception de l'espace muséal telle qu'on la trouve véhiculée d'une salle à l'autre. Les oeuvres utilisent minutieusement, avec raffinement, l'espace *donné* (le travail d'éclairage par exemple) mais elles ne le travaillent pas, elles le remplissent, elles s'y stationnent. Voilà donc qu'au-delà de son effet de distanciation, on commence à entrevoir la plate-forme comme révélateur de ce qui, au fil du parcours, est peu à peu devenu sensible: la scénographie des lieux et ce dont cet aménagement témoigne c'est-à-dire l'exposition comme concept, *le plan dans sa concertation*, la "mise en boîte".

Produit d'une étroite collaboration et d'une longue réflexion avec le conservateur invité, Jacqueline Fry, et le "musée", l'exposition souligne sa nature contractuelle, et révélée dans cette perspective, elle ne manque pas d'agacer un peu. Irene Whittome a souvent déclaré que son travail ne se voulait pas critique de l'institution muséale et que cette dernière lui plaisait par ses allures de temple. Dans un bel esprit de *réciprocité*, le Musée des beaux-arts lui a offert une exposition conçue comme une cérémonie, avec les inévitables artifices du genre, et par souci de vulgarisation,⁵ lui a collé un fort beau texte mais qui précisément ne discute pas non plus sa production, n'en est pas critique et la distance, l'interdit en insistant sur son caractère rituel, sa *valeur* d'envoûtement plutôt que sur sa pertinence ou son évolution artistique. Un

commentaire et un concept qui taisent son actualité culturelle au profit de son aura culturelle. À côté, de la salle de classe, une "chapelle", (non annoncée sur le carton d'invitation) que l'artiste a conçue comme une annexe ou un index⁶ au reste de l'exposition, vient encore consacrer ce malaise, ce côté mystifiant. À travers ce souci du beau travail bien fait, de l'écho et du contrepoint plastique (et scénique), à travers ce sentiment d'une machinerie (machination) efficace et combien séduisante, ce qui "accroche" (au double sens d'appâter et de "boîter") dans l'exposition c'est sa prévisibilité, exposition prévisible peut-être justement parce que trop prévue.

JOHANNE LAMOUREUX

NOTES:

1. Payant, René. "Irène Whittome: le discours blanc de l'invention du classement au classement de l'invention", *Parachute* no 7, été 1977, pp. 10-15.
2. *ibid.*
3. Fry, Jacqueline. *Irène Whittome 1975-1980*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980, p. 34 et suiv. Le texte explique l'utilisation métaphorique de certains éléments (la grande boîte noire pour le professeur par exemple).
4. Irène Whittome en interview avec Gilles Toupin, *La Presse*, septembre 1980.
5. Voir la préface du catalogue de l'exposition.
6. Rencontre des étudiants de l'Université Concordia avec Irène Whittome, Musée des beaux-arts, le 16 octobre 1980.

PERFORMANCE ET MULTI-DISCIPLINARITE: POST MODERNISME /COLLOQUE

"La parole est le champ même de l'érotisme et non pas simplement un moyen pour accéder à ce champ. Séduire, c'est produire un langage qui jouit: un langage qui jouit du "plus à dire". Séduire, c'est donc faire durer, à l'intérieur d'une parole désirante, la performance jouissante de la production même de cette parole."¹

Vous souriez. Mais je voulais aussi dire par là que ce colloque fut séduisant. Moi, ce qui m'amuse toujours dans les colloques, ce sont ces formules heureuses qui souvent, ou parfois, ont l'air de surgir comme ça, inopinément, au fil de l'argumentation, sans avoir été travaillées. On se dit: "Non mais vraiment, quelle grâce!" Sans trop savoir si l'on entend par là une chance ou une "manière". Et puis aussi, bien sûr, il y a l'envers de la formule, ce qui vient avec et qui consiste en tout ce cérémonial colloquial au milieu duquel elle se déploie et par lequel, une fois proférée, agissante, elle devient effective, "heureuse". Magique. "Nous sommes ici pour grossir le phénomène "performance" et ainsi instaurer magiquement sa réalité".

CE MATIN-LA...

Thierry de Duve nous aura confronté dès l'ouverture au troublant réseau de similitudes, à cet apparent "face à face" entre ce colloque et son propos, la performance. Non pas tellement parce que le colloque tient aujourd'hui d'une nouvelle mythologie, d'un nouveau rituel (ce qui est vrai aussi) mais surtout parce qu'il est essentiellement performatif c'est-à-dire un langage qui fait acte.² (À propos, les actes de ce colloque devraient être publiés dès juin.) Il ne faut donc pas se surprendre que ce soit par un colloque que le programme Performance (oeuvres *in situ*, films, performances) se soit mis en branle. Dans le même élan, T. de Duve a aussi posé la majeure partie des paradigmes avec lesquels allait se broder l'ensemble du colloque, tant au niveau des références (Walter Benjamin, Michael Fried, J.L. Austin, Marcel Duchamp) qu'à celui de l'énonciation théorique toute en précautions, ruses et feintes digressions.

C'est après tout dans son articulation au post-modernisme qu'il s'agissait de parler la performance.

JUSTEMENT, LE TITRE

(Les inconditionnels et les sceptiques des colloques reconnaîtront ici un *topos* devenu classique: la discussion du titre.) "Performance et multi-disciplinarité: post-modernisme." Parmi les vingt conférenciers invités, peu nombreux sont ceux qui ont choisi d'aborder la performance de front, si grand était, en général, le souci de n'être pas prescriptif, de maintenir l'ouverture, si vive était la conscience (et le désir) du paradoxe qu'il y a à vouloir "cadre" en objet de discours ce qui se veut avant tout un faire. C'est à partir de cette recherche stratégique du colloque qu'on peut saisir comment y a été vécue, sinon attendue, cette notion de multi-disciplinarité. Non pas comme un décloisonnement des "spécialités" mais plutôt comme une vaste convocation des différentes pratiques théoriques autour d'un phénomène qui lui, opère cet ébranlement. Multi-disciplinarité signifiait ici une fin de non-recevoir à une recherche de spécificité de la performance parce que justement, comme l'a souligné la conférence austino-felmanienne de Birgit Pelzer à travers une heureuse métaphorisation linguistique du faire, une des grandes "réussites" de la performance est à chercher dans cette dimension de "ratage" par laquelle elle parvient à subvertir l'opposition entre référence transitive et auto-référence, à en choquer la pertinence même.

Chacun y aura donc été de son petit "biais", de son éclairage prudent mais rusé, "baladeur" avec comme résultat une multiplication et un décentrement des regards et des parcours sur/dans la performance. On a notamment parlé de films (Amy Taubin, Regina Cornwell), de voix (Daniel Charles, Helga Finter), de sculpture (Benjamin Buchloh), de théâtre (Régis Durand), d'installations (Jean-François Lyotard, René Payant), de photographie (Douglas Crimp). Et si certains s'étonneront que la majorité des invités aient eu l'air de parler en retrait de la performance, il est tout aussi significatif que peu d'entre eux aient avoué discuter le rôle de la critique face (?) à la performance. L'époque est plus au piège qu'à la lourde artillerie théorique. On aura préféré parler du spectateur. Avec ici et là, des sons, des images... "Quand dire, c'est faire"-voir. Plutôt que de théoriser *at large*, de nombreux conférenciers ont isolé des productions précises, "exemplaires" ou non. Ceux qui ne l'ont pas fait sont justement ceux qui ont été le plus sévèrement "interrogés". "De quels performers, parlez-vous?" (Craig Owens à Bruce Barber à propos de l'authority of the self.) "De quelle pratique est-il question ici?" (Benjamin Buchloh à Régis Durand à propos des limites de la théâtralité.)

THÉATRALITÉ/THEATRICALITY: SAY HELLO!

À jouer de finesse, les conférenciers ont fini par jouer du coude, à invoquer, reprendre, déplacer, retourner les mêmes notions et les mêmes textes. Parmi les favoris, Michael Fried et le développement qu'il a mené du concept de "theatricality"³ avec l'énergie désespérée d'une articulation formaliste agonisante. J'y reviens après tout le monde parce que si ce texte a donné lieu à de brillants apports/dépôts de la part de plusieurs, il a aussi fourni l'occasion d'un beau ratage entre francophones et anglophones. (Colloque et performativité se retrouvent encore!) Illusion, dérapage des traductions. Ça glisse entre les langues. La *theatricality* chez Fried est définie comme antagoniste de l'art, comme ce que l'art moderniste doit mettre en échec parce qu'elle est cet entre-les-arts, cette forme mixte, sans autonomie, sans spécificité, pervertissante. Donné dans toute son amplitude sémantique en anglais, le terme charrie, et ce depuis bien avant Fried, un réseau plus cru de connotations péjoratives que la traduction française, "théâtralité", fait plus que simplement gommer. Car si la théâtralité peut traduire (dire) le concept de "theatricality," elle est aussi, et je dirais surtout, ce qui le contredit. Depuis plus de cinquante ans dans les écrits en français qui la discutent, (peu importe ici qu'ils le fassent pour l'éclairer véritablement ou comme simple alibi épis-

témologique!) elle est précisément ce "principe" théâtral, cette spécificité dont l'équivalent anglais dénie, avec Fried, la possibilité même d'existence. Si selon Barthes, la théâtralité égale le théâtre moins le texte, comme l'a rappelé Helga Finter, dans son rapport à la théâtralité, dirions-nous, la *theatricality* est une traduction plus son impossibilité! Au colloque, on employait indifféremment un terme pour l'autre, dans l'euphorie de la répétition agissante, et à certains moments, comme lors des questions posées à Régis Durand, il apparaissait assez clairement que les interlocuteurs se "manquaient", littéralement. Amusant hasard des communications, Craig Owens, dans un travail sur la narrativité allégorique comme histoire d'un échec de lecture, venait tout juste de citer Laurie Anderson: "In our country, good-bye looks just like hello. Say Hello."

UN TIENS VAUT MIEUX QUE DEUX TU...

Au fil des conférences et des recoupements, s'est dessiné, comme l'on pouvait s'y attendre, presque un hommage à Walter Benjamin. On a eu droit à de fines "reprises" de la notion d'aura et de ses innervations jusque dans la possibilité des différents couplages de l'oeuvre et du spectateur, jusque vers une reformulation des notions de "présence", de "représentation" et de "reproductibilité". Je m'arrête ici. Surveillez la parution des textes.

P.S.: J'oubliais. C'étaient les 9, 10 et 11 octobre 1980 au Pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM, à Montréal. Vous souriez toujours. Je pense que peut-être vous étiez là.

JOHANNE LAMOUREUX

NOTES

1. FELMAN, Shoshana. *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Seuil, Paris, 1980, p. 36.
2. AUSTIN, J.L. *Quand dire, c'est faire*, Seuil, Paris, 1970, p. 183.
3. FRIED, Michael. "Art and Objecthood" in *Minimal Art*, a critical anthology edited by Gregory Battcock, Dutton, N.Y. 1968, pp. 116-147.

COLLOQUE: PENSER L'ART CONTEMPORAIN

23-27 SEPTEMBRE 1980

XI^e BIENNALE DE PARIS

Le terme d'avant-garde semble depuis un certain temps ne plus rien signifier; il sert plutôt maintenant à désigner des moments historiques bien circonscrits. Il est donc heureux qu'on ne l'ait pas retrouvé au programme du colloque organisé durant la Biennale de Paris. *Penser l'art contemporain* est un thème moins normatif dont le défi est davantage pertinent. On le doit à Jean-Marc Poinot qui organise le colloque en collaboration avec l'Office franco-allemand pour la jeunesse. La participation de l'O.F.A.J. permet à plusieurs étudiants allemands d'assister au colloque. Leur implication dans les débats qui suivirent les exposés fut plutôt active. Le cadre physique du colloque le favorisait car l'auditorium du Musée d'art moderne de la Ville de Paris n'a pas la structure rigide d'une salle de conférence. On y était plutôt mal assis, il y faisait souvent une chaleur à peine supportable, mais l'atmosphère y était détendue et très animée. D'ailleurs les échanges furent en grande partie assurés à cause de la traduction simultanée (en français, allemand et anglais) qui permettait ainsi à chacun d'être à peu près compris de tous. Ainsi les discussions furent assez intéressantes et (ce qui n'est pas le fait de tous les colloques) nourries et constantes. Dans l'ensemble, je crois que les interventions allemandes eurent un contenu plus directement politique, alors que de la

part des étudiants français, du reste plus silencieux, — et pour qui la question politique a déjà fait ses preuves de pertinence et de limitation — les problématiques furent plus diversifiées, mais souvent plus vagues, et parfois très personnalisées (chez les jeunes artistes surtout, il me semble).

On connaît les difficultés d'organisation, les qualités et les défauts inhérents à ce genre de rencontre. Il n'est donc pas la peine d'ergoter sur cela car celui-ci, quant au fonctionnement matériel, fut fort acceptable et inégal, comme ses semblables, sur le plan du contenu. C'est pourquoi je me contenterai ici de ne rappeler que ce qui pour une raison ou une autre a davantage retenu mon attention. Il est à remarquer que plusieurs des conférenciers n'étaient pas des noms familiers. Comme l'a noté Jean-Marc Poinot dans sa présentation, cela a été fait à dessein: l'appel a été lancé à des personnes qui n'avaient pas encore eu l'occasion d'intervenir devant le public français même si elles sont connues des spécialistes. Ainsi, autour de neuf thèmes, furent regroupés des conservateurs de musées, des critiques d'art, des historiens d'art, des théoriciens et des artistes.

La première séance avait comme thème *La pratique artistique au musée*; y participaient Christos M. Joachimides, critique à Berlin, Jan Debbaut, du Stedelijk van Abbemuseum d'Eindhoven et Sandy Nairne du I.C.A. de Londres qui, rappelant d'abord les deux facteurs déterminant la position sociale de l'artiste: 1) le choix du médium d'expression entraîne souvent directement un type de pratique et un lieu défini de distribution, 2) les effets du patronage et la nature de la demande pour des oeuvres, signale qu'aujourd'hui le musée ne peut plus simplement être un lieu "neutre" d'exposition ou de conservation d'oeuvres qui, plus souvent qu'autrement, n'ont pas été faites pour le musée, mais est au contraire, étant donné la spécialisation des musées d'art contemporain, le lieu où l'art se fait. L'art étant ainsi déjà public, reste à savoir comment ce travail conjoint du musée et de l'artiste peut devenir socialement signifiant.

La deuxième séance regroupa Klaus Honnert du Rheinisches Landesmuseum à Bonn, Frans Hacks du Groningen Museum et Josy Froment, responsable de l'Artbus du Centre d'Arts plastiques contemporains de Bordeaux. Cette session, essentiellement informative, permit à chaque invité de parler des recherches et des expériences spécifiques à leur institution car le thème était *Expériences nouvelles dans la présentation de l'art actuel au public*.

La troisième séance, intitulée *Fonctions du musée d'art contemporain*, comprenait les interventions de René Block de Berlin, organisateur indépendant d'expositions, Marie-Claude Beaud de Toulon et David Elliott du Museum of Modern Art d'Oxford qui est un musée à peu près sans collection mais qui se charge au contraire de recevoir et d'organiser des expositions d'art actuel national et étranger. David Elliott a affirmé franchement le caractère "élitiste" de cette institution puisqu'elle concerne essentiellement un public déjà intéressé aux arts visuels, reprenant de cette façon les contradictions mêmes de l'art des années soixante et soixante-dix. À son avis, le musée doit vivre de ce paradoxe: l'art des deux dernières décennies a changé son sens et ses contextes de réalisation et de diffusion pour rendre possible un accès plus universel et a du même coup acquis un caractère qui le rend davantage réservé aux spécialistes et aux familiers.

Participaient à la quatrième séance, sous le thème *Art et société*, Rainer Wick, professeur à l'Université d'Essen, Margaret Jochimsen, critique d'art à Bonn et Hervé Fischer, artiste et membre de l'École sociologique interrogative, qui a dû, comme toujours répondre à des interventions agressives mais qui a su, comme toujours, les intégrer dans la méthode et les problématiques mêmes de la pratique artistique de l'E.S.I. Dans l'ensemble, cette session a travaillé beaucoup de lieux communs et a démontré que la question en est une qui s'épuise, qui se renouvelle difficilement.

Participaient à la cinquième séance, intitulée *Art et philosophie*, Antje von Graevenitz, historienne d'art à l'Université d'Amsterdam, Peter Fuller, écrivain et critique d'art à Londres et, de Dublin, Richard Kearney, philosophe. La session fut particulièrement intéressante parce qu'étonnante. P. Fuller, d'une naïveté presque déconcertante, mais sur un ton inutilement agressif et emporté, s'est réclamé de William Morris et de l'oeuvre de Cézanne pour brancher sa perspective de militant socialiste sur l'art (après avoir balayé sans nuances ceux qui, surtout en France, se réclament d'Althusser pour penser une esthétique contemporaine ou encore Hadjinicolaou et sa critique de la notion de style) pour favoriser la dimension esthétique, pourtant fort discutée, du dernier Marcuse. L'exposé de R. Kearney était aussi en quelque sorte un peu anachronique puisqu'il consistait essentiellement à dégager l'importance de la révolution phénoménologique pour une nouvelle esthétique de la peinture. L'expression "art contemporain" était mal venue dans cet exposé. La proposition d'A. von Graevenitz fut plus intéressante, quoique difficilement acceptable. Elle m'a semblé être une application trop mécaniste du concept anthropologique de rite de passage à certaines oeuvres contemporaines. La transposition, probablement juste sur le plan structural, gomme la spécificité du travail artistique qui renverse les effets du mythe ou des rituels.

Durant la sixième séance, consacrée aux *Lectures alternatives*, René Denizot, philosophe, a discuté dans un texte savamment auto-référentiel la question du discours spécialisé dans l'art. Est-il compatible avec le fait même de penser? Oblige-t-il à une lecture critique, c'est-à-dire à une critique de son propre pouvoir. Ensuite Benjamin Buchloh du Nova Scotia College of Art and Design, après avoir repris l'héritage critique laissé par le critique moderniste de la sculpture, a suggéré les fondements d'une critique matérialiste historique pour dégager une "situational aesthetic", selon l'expression de Michael Asher dont les installations servent à Buchloh de référence fondamentale. La session s'est terminée avec la participation d'un groupe d'artistes; leur dispositif, incluant des téléviseurs, fut si long à se mettre correctement en branle que je n'ai gardé aucun souvenir de leur présence.

La septième séance regroupa sous le thème *L'actualité artistique internationale* les interventions de Stephan von Wiese du Kunstmuseum de Düsseldorf, Hannal Weitmeier-Steckel, critique d'art à Berlin, et Daniel Buren.

À la huitième session, intitulée *Un peu d'histoire*, participèrent Yves-Alain Bois, historien d'art, Christian Bonnefoi, peintre, et Marion Brauwer, critique d'art à La Haye. À partir d'un récent article paru dans le journal de l'A.I.C.A., "Le triomphe de l'art pour le public", et de l'étrange thème qui y est soulevé ("l'ère post-artistique"), M. Brauwer s'est intéressé au rôle du public dans l'art, jusqu'à conclure que l'art meurt, non pas en perdant son aura, mais par son intégration dans la société. De son côté, C. Bonnefoi a repensé la relation spectateur-tableau, ce qui fait tableau étant cette relation même en tant qu'énigme. Puis Y.A. Bois, rappelant Winkelmann, Klein, Bellori, ou Derrida, Nietzsche, a discuté du procès d'historicisation dans la critique et a distingué l'histoire critique et la perspective conservatrice de l'historien d'art antique.

La dernière session, consacrée à *L'Actualité vue par la Biennale*, a été composée de Georges Boudaille, délégué général de la Biennale, qui a accepté de remplacer à la toute dernière minute Jean-Louis Pradel absent sans avis (il était dans l'organisation même de la Biennale où des conflits semblent avoir opposé radicalement les membres), de Bruno Mentura de la Galerie nationale d'art moderne à Rome (qui était un des responsables de la participation italienne à la Biennale), et de Klaus Vom Bruch, artiste de Cologne. B. Mentura insista sur la liberté personnelle comme "critère" actuel de qualité de l'art. Liberté dans le sens d'un dialogue avec le territoire de l'art, territoire historique plus que géographique. G. Boudaille a rappelé que la Biennale avait à l'origine un thème mais que la plupart des artistes ne l'ont pas suivi. De telle sorte

que l'accrochage fut fait selon l'oeil plutôt que selon un programme ou une répartition nationale. La présentation visuelle (video) de K. Vom Bruch conclut la session et le colloque, en affirmant que la question visuelle, picturale, est plus importante que la narration. Tous ont sûrement encore en mémoire l'image et la phrase chantée, inlassablement répétées, de son oeuvre qui gagne la compétition contre l'affiche publicitaire.

Bref, l'ensemble de ce colloque n'a pas manqué d'intérêt. Il est à retenir qu'assez curieusement les limites des thèmes ont été souvent dépassées. On a par exemple beaucoup parlé d'actualité dans la session consacrée à l'histoire et d'histoire à propos des perspectives actuelles, de même que la question politique était plus évidente à propos des lectures alternatives que durant la session consacrée au rapport art-société. Ces débordements témoignent des ambiguïtés de l'art actuel et de la difficulté de penser sa complexité. Reste à souhaiter que les actes de ce colloque soient publiés pour fournir à la réflexion tout ce qu'un compte rendu ne peut qu'amputer.

RENÉ PAYANT

JOHN McEWEN THE DISTINCTIVE LINE BETWEEN ONE SUBJECT AND ANOTHER

Eye Level Gallery, Halifax
September 30 — October 18, 1980

When discussing his new work with me, John McEwen was careful to draw attention to the specifics of its reality: 2½" mild steel plate formed by flame cutting and flame gouging. This was not a sculptor's brag to indicate his physical prowess in handling concentrated 250 pound chunks of the world nor was this the technician's pride in the esoteria of his trade's special language. McEwen, like any intelligent artist, is not without his personal bravado and pride; but in his work at Eye Level Gallery there is in fact a quite specific reality which is dependent upon his working of steel with his hand and mind. His mild steel silhouettes are the stuff of art only because McEwen has made them so; a post-Duchampian art world truism perhaps, yet one which wants to take on reinvigorated meaning with McEwen's undertaking. It is a refractory world we live in; and if it is accessible to our hands and minds, if it yields to us at all, it happens only with effort on our part. McEwen wants it to yield. And he is primarily interested to be understood. Only secondarily is he concerned not to be misunderstood. There is a difference. It is why he took care to indicate the specifics of his work's fundamental reality.

The Distinctive Line Between One Subject and Another is the working title of the new work exhibited at the Eye Level Gallery: two roughly life-sized silhouettes of a dog/wolf. The profile is nose to tail in a standing position. The attitude is that typically canine pose which is instinctively taken by a dog when its attention has been caught but prior to an acknowledged action: the dog has fixed its sight on something but has not come to terms with an appropriate response. Humans as somewhat less instinctive and more complex beings do not possess such a characteristic pose which can be translated into an image without too easily becoming a banality as with Rodin's *The Thinker*. In McEwen's work the translation is successful because there exists in the first instance a close correspondence between the worldly reality and the art image: the dog's attitude is a sculptural silhouette frozen in space and in time. The dog is "thinking". In the case of the present work, the two dogs are "thinking" about each other: a rather self-referential activity, or as close to real self-reference as it may be possible to obtain.



John McEwen, *The Distinctive Line Between One Subject and Another*, 1980, steel, installation at the Eye Level Gallery, Halifax.

There is then no mistaking or misunderstanding the things which McEwen presents to us in the gallery. Immediately we comprehend two mutually distinct facts: dog and steel. Therein is the raw data of the situation — the conjoining without disguise of steel and dog. Because McEwen makes no attempt to have us believe that steel could be dog or to convince us that we can make sense of dog as steel, we are left with the perception that image and reality are parts of a larger whole. They are as one. The dogs are not shadows, far from that in fact; but they give rise to reflections about the Platonic shadows cast into the cave whereupon men see an image which they mistakenly speak of as reality. The issue has a long history and is a tenacious problem — how men know something to be true, to be what it is. With McEwen's work there is no light source, no object and related shadow. Here there is image and reality together. Our role, our responsibility, is to derive and to accommodate the distinctions, and implied relationships, in terms of our perceptions.

The epistemological question must arise, I think, for everyone who comes into even marginal contact with the sculpture whether or not that person is conscious of the question. The impact of *The Distinctive Line Between One Subject and Another* is so strong, however, that many people are misled into thinking there are two sculptures, as though McEwen were primarily interested in some mutant extension of representational sculpture: as though the work were a kind of sculptural formulation of the issues of today's "new image" painting. He is concerned with the world out there but not by means of the relatively mindless exercise of giving representational form to that which is there for all to see with or without the mediating processes of art making. McEwen's sculpture does not "represent" anything of a significant nature other than itself. It is merely what it is: two pieces of steel shaped as dogs.

The significance of the work is predicated on that hard, cold factuality of its beingness but is not encompassed by the steelness and dogness; nor does the specific objecthood indicate the sculpture which in fact McEwen finally makes, if indeed "sculpture" is the right word to describe the work. The significance comes from relationships: the relationships of the dogs to each other, the relationships of the enclosing environment to the dogs, and the relationships of the

dogs in their environment to the various individuals seeing them.

The dogs in themselves are but more things in the world until that time when McEwen places them. They continue to exist when out of sight but not as the sculpture *The Distinctive Line Between One Subject and Another*. It is only when they are on view and we encounter them that the sculpture exists. All art products vary with their contexts and take on differing meanings dependent upon the environment in which they are placed. That is the burden of Duchamp's urinal, and after three quarters of a century we still have to come to terms with it. McEwen's work does. Notwithstanding its absolute physicality and existence as a pair of objects, it does not exist as a sculpture until it is established as a pairing of relationships as enumerated above.

Within the considerations of the given space, the two dogs are carefully placed. The relationships of the dogs to space and dog to dog are not intuitively determined but are strictly in accordance with the capacities of the normal human perceptual system. A person is not able to directly view both dogs simultaneously except by losing sight of the essential images and thereby seeing only raw steel plate. To see both, a person must look from directly behind the tail of one or another of the dogs. From any other vantage point we are forced to look at one dog and then the other and then back. What real simultaneous viewing is possible comes through peripheral vision which is a useful capability but not one allowing for concentrated looking as is functionally required when thinking about an art product. Peripheral vision forces strenuous disjunction to the viewing eyes and quickly causes fatigue. As it is not possible to normally see both together so too is it impossible to see the same image in both forms except when directly behind one or the other dog or from points equi-distant from both dogs. We are unable to gain a perspective which yields the same angle of refraction to the planes of both dogs without again causing disjunction and uneasiness in the act of looking. The two images always look different although intuitively we know that each form presents the same image if we could only gain that point from which to actually see them. Similarly, Archimedes exclaimed long ago, "Give me a place to stand, and I will move the earth." There is such a place, but it cannot be reached. Equally valid realities

confront each other, and one is displaced. With no place to stand, processes other than simple perception operate; and the human mind, left to its own devices, will instinctively transcend the limitations of the human body in order to come to terms with the world out there.

It is all very simple and common — the materials, the images, the relationships. Simple is best. The impact of McEwen's sculpture, however, is complex and powerful because human perception, the animating force of the sculpture, is not really very simple. The eyes move back and forth; the feet are compelled to move in an attempt to locate a perspective from which it all can be seen in order to resolve that which is there for seeing although it is not possible to altogether see it. Most people walk an elliptical path around the outside of the dogs. A few persons approach that line which is defined between the dogs only to discover that it is literally a no man's land where necessarily one dog or the other is lost entirely to sight. Standing there a person is torn asunder in the attempt to keep the sculpture in view. Physically that is not the place from which to look. As well, it soon becomes psychologically upsetting in its absolute affirmation of our limitations.

And thus one is pulled into a drama involving our capacity and incapacity to see. It is the realization of that incapacity finally which allows for the beginnings of the unfolding of the real significance of the sculpture; the recognition that the sculpture demands leaps of faith from perception and sight to knowledge and understanding. We demand, I should say. The sculpture is still there as hard and cold as ever, as steel-like and dog-like as it was. We know that it is there, but it yields no perspective from which to really see it. Without such yielding, how can we know it?

Every step along the way, *The Distinctive Line Between One Subject and Another* is refractory. With the act of imper-ception the refractile nature of the work opens a deeply emotive response from us. Image and reality are confounded. Perception is limited and incomplete. Knowledge is forced upon us but only by means of an act of faith moving us from what we cannot see to what we wish to think we know. *Angst* is no longer a sophisticated concept, nevertheless it is present here and without the banal medium of expressionistic gesturing through which it once found its home. Yet emotion quickly becomes calmed and reflection takes over. Each person takes some characteristic pose and tries to think out anew the world which we inhabit.

I have given attention to but a few of the components of John McEwen's new work as it was exhibited in one of the Eye Level Gallery rooms. Its potency and fertility derive in large part, I think, from a certain rawness in its appearance which in turn is related to an economy in the means of production. In fundamental respects, simple is best. That is not to say McEwen has not given caring and careful thought to the work. It is to say that I sense a new language in the developing process of articulation. Here perhaps are the first stages of a new perspective on the ways of the world. In any normally accepted sense, the work is not revolutionary; but it is refreshing.

JOHN MURCHIE

livres et revues

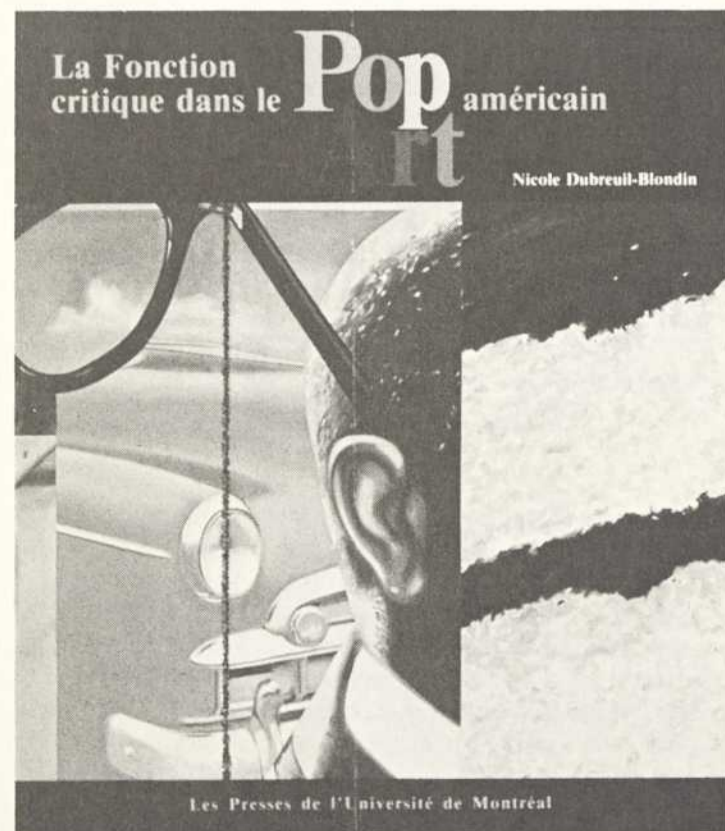
MONOGRAPHIES ET OUVRAGES
THÉORIQUES DIVERS

Julien Bigras, **Le choc des oeuvres d'art**, Hurtubise HMH, coll. Brèches, Montréal, 1980, 127 p., 11 ill. n. et b.

Livre rapide qui touche pourtant des questions fondamentales à propos des rapports entre art et psychanalyse. L'amour de la mère apparaît ici comme première et dernière instances qui motivent la production des oeuvres d'art. Tour à tour, inspiré d'une expérience personnelle devant les oeuvres de Bruegel, l'auteur relit les textes de Freud sur Michel-Ange, Léonard de Vinci et la Gradiva. Psychanalyse de Freud, à travers ces textes, quelques lettres à Jung et de brèves références à la biographie, qui oublie principalement la spécificité formelle des oeuvres sculptées ou peintes pour favoriser une lecture iconographique des représentations. Bref, trop peu pour débattre et défendre la question du féminin dans l'oeuvre d'art comme ce livre cherche à en développer la thèse.

Nicole Dubreuil-Blondin, **La fonction critique dans le Pop Art américain**, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1980, 256 p., 80 ill., n. et b.

Riche et attentive analyse de la spécificité et des contradictions de ce courant artistique des années soixante à partir des réactions de la critique contemporaine. Quinze années (1960-1975) de publication des principaux périodiques américains consacrés à l'art ont été inventoriées et constituent les sources de cette étude par ailleurs complétée par des analyses formelles et iconographiques des oeuvres-clés de Johns, Rauschenberg, Warhol, Rosenquist, Oldenburg, Lichtenstein, Dine, Wesselman... Le Pop Art est



ici interrogé dans ses rapports critiques à l'abstraction américaine triomphante sous les rubriques suivantes: le contexte critique (Rosenberg, Greenberg), les grands formats, la déconstruction de l'illusionnisme, la manière froide, le rapport réflexif à l'art, le Pop et la société. Seul document de fond de cette envergure en français, ce livre est une référence indispensable sur la question de la figuration. Il contient aussi une bibliographie importante sur le sujet.

David Hockney, **Paper Pools**, edited by Nikos Stangos, Thames and Hudson, 1980, 100 p., 122 ill. dont 87 c.

Dans ces travaux récents, Hockney combine la peinture et la fabrication du papier. Il s'agit de 29 oeuvres réalisées durant l'été 1978 sur le thème de la piscine, c'est-à-dire de l'eau et de la lumière, donc du mouvement. Ce livre est à la fois un catalogue de ces oeuvres et un document car il contient, en plus de toutes les oeuvres reproduites, des dessins préparatoires au crayon, des photographies polaroid des motifs, des photographies d'Hockney au travail et un long texte de l'artiste qui décrit sa nouvelle technique, ses possibilités et ses limites, et la genèse de ces oeuvres. Une préface de Nikos Stangos introduit ce très beau livre. Les éditions Erscher (France) publient la version française de ce livre sous le titre **Piscines de papier** (distribué par Flammarion).

Peinture américaine, collectif, éd. Galilée et Artpress, Paris, 1980, 204 p., ill. n. et b.

Perspectives françaises sur la peinture américaine (surtout celle des années cinquante et soixante), ce recueil de textes est composé d'inédits: l'introduction de Catherine Millet, "Jasper Johns: l'oeuvre extérieure" de Catherine Francblin, "Barnett Newman: comme Dieu au-dessus de la grammaire" de Jacques Henric et "Franz Kline" par Guy Scarpetta; et d'articles parus, entre 1972 et 1980, dans *Artpress* dont on se rappellera qu'elle fut souvent la première revue à publier en français des textes sur l'art américain. Participent aussi à ce livre Marcelin Pleynet, Severo Sarduy et Philippe Sollers, sur de Kooning, Motherwell, Pollock, Rauschenberg, Reinhardt, Rothko, Smith ou Stella. Lectures plurielles, formelles, historiques ou psychanalytiques, ce livre a la richesse de l'hétérogène et présente de la peinture américaine des commentaires sans programme.

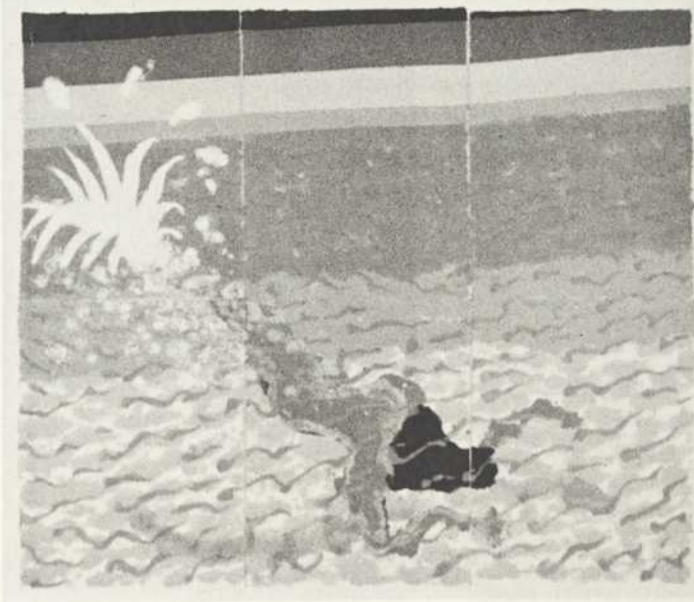
Harvey Shields, **Place Meant**, Barwon and Brie (P.O. Box 364, Tweed Heads, NSW 2485, Australia), 1980, 63 p., ill. c. et n. et b.

Sous la forme d'un livre d'artiste dans lequel s'entrecroisent texte et image, H. Shields cherche à produire une théorie de sa sculpture. Le travail conceptuel de ce livre est complété, ou plutôt est issu d'un travail matériel sur la reproduction photographique. Ce livre s'ouvre sur ces "statements": *The Place is given as the domain of operation/presentation. The Place may order the activity, but the activity will order the Space. The Place becomes a definition for the Space. Placements is the activity* et se termine sur celui-ci: *The sequence is: — Space/placement/interpretation/name/Place.*

Jean-Noël Vuarnet, **Extases féminines**, Arthaud, Paris, 1980, 188 p., ill. c. et n. et b.

On se rappellera d'abord l'image de la Sainte-Thérèse sculptée du Bernin qui orne la couverture du **Séminaire, Livre XX**, de Lacan, intitulé **Encore**. Ex-

David Hockney
piscines de papier



pression équivoque qui fait dérapier le commentaire religieux. "Ça ne fait pas de doute, elle jouit" en dit Vuarnet qui reprend dans ce beau livre l'analyse des représentations d'extases féminines. Des images mais surtout des textes sont ici convoqués pour donner une autre perspective sur le langage du corps. "Souvent suspectes aux yeux de l'Église, voire *chrétiennes sans Église*", les mystiques, tangentiellement à tout dogme, frôlant, donc, à chaque instant le délire, l'hérésie, l'hystérie, développent, non sans risque, leur sexualité indirecte, dans des livres brûlants que l'amour traverse, et qui sont une revanche ou une apothéose de la féminité". Une très riche bibliographie, dressée par François Dupuigrenet Desroussilles, accompagne cette étude stimulante.

James Harding, **Les peintres pompiers**, Flammarion, Paris, 1980, 134 p., ill. c. et n. et b.

Au moment où on assiste dans l'art, et en peinture surtout, à un retour à la figuration et aux effets de citations, ou à ce que d'aucuns ont déjà appelé les styles néo-, ce livre sur la peinture académique en France de 1830 à 1880 arrive à point. Il retrace l'histoire des peintres pompiers, gloires des Salons, dont on oublie qu'ils étaient, "à la manière du cinéma aujourd'hui" plus près de la société, alors plus bourgeoise qu'aristocratique comme elle le fut auparavant. On retrouve dans ce livre, entre autres, Bouguereau, Cabanel, Chassériau, Decamp, Girardet, Gleyre, Vernet... Cette page d'histoire de l'art est nécessairement une page d'histoire sociale.

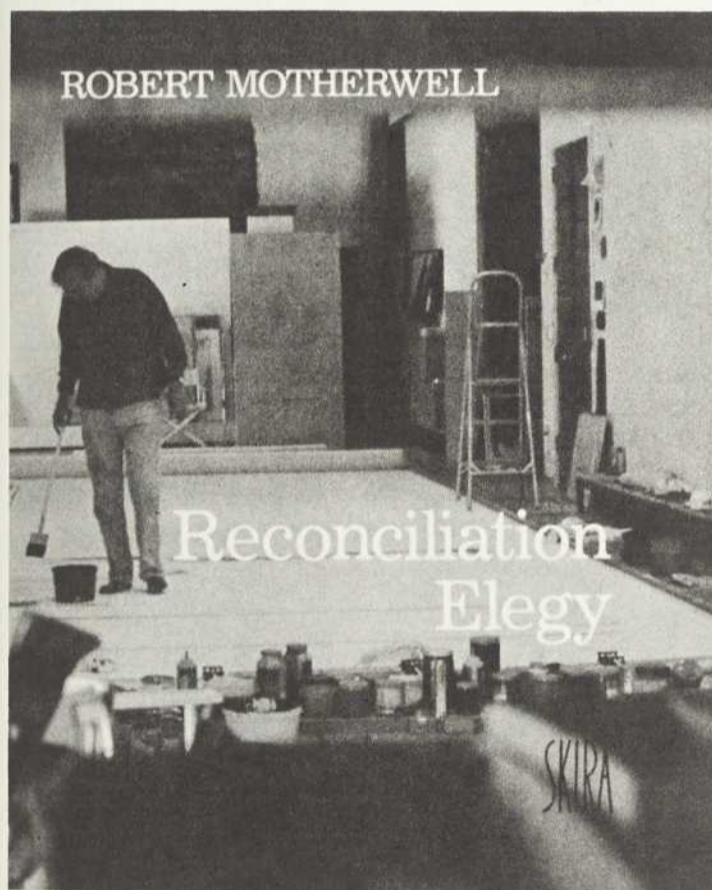
Tout l'oeuvre peint de Picasso: périodes bleue et rose, Flammarion, coll. Les classiques de l'art, 1980, 120 p., nombr. ill. c. et n. et b.

Après la grande exposition du Musée d'art moderne de New York, l'oeuvre de Picasso fera l'objet de nouveaux commentaires et de nouvelles exégèses. Dans sa collection "Tout l'oeuvre peint de", Flammarion présente maintenant les périodes bleue et rose qui précéderent les célèbres *Demoiselles d'Avignon*. Ce catalogue, complété en fonction du dernier état des travaux sur l'oeuvre de Picasso, contient plusieurs ta-

bleaux inédits. La présentation est d'Alberto Moravia, la documentation a été montée par Paolo Lecaldano et Pierre Daix à mis à jour l'édition française actuelle (l'édition italienne, chez Rizzoli, datait de 1968). On pourra aussi consulter sur le dossier Picasso le numéro d'octobre 1980 de *Arts Magazine* dans lequel plusieurs textes ajoutent à l'interprétation des *Demoiselles d'Avignon*, à l'étude iconographique et au rapport de l'oeuvre de Picasso avec la pensée de Nietzsche.

Robert Motherwell, *Reconciliation Elegy*, Skyra, Genève, 1980, 95 p., nombr. ill. c. et n. et b.

Ce très beau livre retrace la genèse de *Reconciliation Elegy*, grande toile commandée par la National Gallery of Washington pour le bâtiment est. Ce tableau est l'aboutissement d'une longue série d'*Élégies espagnoles* créées à partir de la fin des années quarante. À travers de nombreux documents et avec la collaboration directe de l'artiste, les diverses étapes de la conception et de la production de l'oeuvre finale sont commentées par E.A. Carmean Jr. Une post-face signée par Marcelin Pleynet donne toute son ampleur, non seulement à ce tableau, mais à toute l'oeuvre de Motherwell. Pour Motherwell, ces élégies "sont un essai de mise en symbole d'une image subjective de l'Espagne. Toutes sont en noir et blanc: ce sont des images, mortuaires, des lamentations, des hymnes funèbres, des chants de deuil — austères et barbares".



CATALOGUES D'EXPOSITION

XIe Biennale de Paris, 20 sept. — 2 nov. 1980, Musée d'art moderne de la Ville de Paris et Centre Georges Pompidou, 319 p., nombr. ill. n. et b.

Cette manifestation internationale des jeunes artistes comprenait cette année huit sections: installations, video, arts plastiques (sculpture, peinture), photo, performance, cinéma, architecture, que l'"accrochage" n'a pas cherché à distinguer nécessairement. Le catalogue ne souffre pas des grandes faiblesses qui caractérisaient la présentation des oeuvres au Musée d'art moderne de la Ville de Paris et présente pour chaque exposant une courte biographie, une description et les coordonnées des oeuvres exposées et un bref commentaire de l'artiste. L'exposition est présentée par des textes de P. Le Nouène, G. Jappolo, A. Tronche, J.-L. Pradel, O.H. Moe, C. Millet, A. Pacquement, B. Mantura, M. Nuridsany, A. Sayad, D. Foresta, L. Lewis, M. Giroud et D. Noguez. Quatre sections annexes sont présentées par M. Giroud: "Le livre et ses transformations",

"Revues/lieux/interventions en France et en Europe", par C. Rigal: "L'électrographie" et par D. Caux: "Un nouveau courant musical (Angleterre, Californie, France)".

Daniel Buren, Il est encore une fois: Voile/Toile, Toile/Voile, Vierwald-strättersee (3 mai 1980) et Kunstmuseum (18 mai — 22 juin 1980), Luzern, s.p. (24), ill. c. et n. et b.

Tout commence à Berlin (1975/76): des toiles (rayures de Buren) servent de voiles, les couleurs utilisées sont le bleu, le vert, le jaune (chaque couleur pour deux voiles) et le rouge, l'orange et le marron, puis, après avoir servi à une régata sur le Wannsee où toutes les toiles en quelque sorte s'exposent et "peignent" au gré du vent et des conducteurs, les voiles, comme des toiles, sont exposées, cette fois immobiles, au musée (Akademie der Kunst, 30 nov. 1975 — 7 jan. 1976) où l'ordre de l'accrochage linéaire est défini par l'ordre d'arrivée des bateaux. Deuxième expérience, à Genève (1979) sur le lac de Genève puis au musée (Musée d'art et d'histoire, 26 juil. — 9 sept.) où, comme toujours, l'accrochage se fait en rapport avec le lieu même qui ainsi compose l'oeuvre. Et maintenant, encore une fois, à Lucerne, sur le lac et au musée (Ausstellung im Kunstmuseum). *Encore une fois*, c'est-à-dire de nouveau, ce qui ne veut pas dire "répétition" car, si les règles sont maintenant connues, le coup, dans ce jeu, rend le résultat imprévisible.

Camera Incantata (video, cinema, fotografia e arte negli anni '70), Palazzo Reale (16 mai — 15 juin 1980), Milan, 253 p., ill. n. et b.

Cette exposition, intitulée "Camera incantata, the expanded image" et préparée par Vittorio Fagone, complète le projet *Milan 80, a programme for the visual arts* qui comprenait dans la série "Pittura-Ambiente" et "Testuale". Le texte de présentation (pp. 15-19) est en italien et français; tout le reste du catalogue, le dossier des artistes et des groupes et les articles, est en italien seulement. À la centaine des artistes participants, s'ajoutent des textes de G. Dorfles, "La TV come canale di una nuova espressività visuale (videotape e videoarte)", R. Berger, "Videoarte: ricerca ed esperienza, la contro-sfida televisiva", G. Rondolino, "Il cinema di Norman McLaren", A. Nicolson, "Il cinema e gli artisti: l'artista come cineasta", V. Fagone, "Il cinema e gli artisti: il luogo dei codici multipli", A. Cirici, "Collocare la performance", R. Barilli, "La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione", V. Fagone, "Performance e videoperformance", F. Vaccari, "La fotografia e lo sfruttamento delle 'ottiche storiche'". Enfin, le texte d'une table ronde intitulée "Video cinema fotografia e arte nella prospettiva degli anni Ottanta".

Canada Video, Galerie Nationale du Canada (Biennale de Venise), 1980, 108 p., ill. n. et b. Texte anglais, français, italien.

La participation canadienne à la Biennale de Venise était cette année entièrement composée d'oeuvres vidéographiques. Elle regroupait Colin Campbell, Pierre Falardeau/Julien Poulin, General Idea, Tom Sherman et Lisa Steele. Lié au développement des réseaux parallèles d'installations, d'espaces d'exposition et de revues ou magazines spécifiques, la vidéo comme art a maintenant ses lettres de noblesse. Dans une éclairante introduction, Bruce Ferguson retrace l'histoire du développement de ce médium au Canada et la complexité de ses significations dans le champ culturel en général. Il commente ensuite le travail de chaque exposant pour lesquels sont données une bio-bibliographie détaillée et une liste des oeuvres. On trouve aussi en annexe une liste des centres de vidéo et des publications spécialisées du Canada.

Anthony Caro: The York Sculptures, Museum of Fine Arts (18 août — 31 oct. 1980), Boston, 44 p., 23 ill., n. et b.

Le Museum of Fine Arts de Boston publie ce catalogue

à l'occasion des 23 sculptures de Caro exposées sur l'esplanade du Christian Science Center. 37 oeuvres ont été réalisées durant l'été 1974 à la York Steel Construction en Ontario (près de Toronto), dont 23 sont ici présentées. Toutes ces oeuvres étaient d'abord installées sur le campus de l'Université



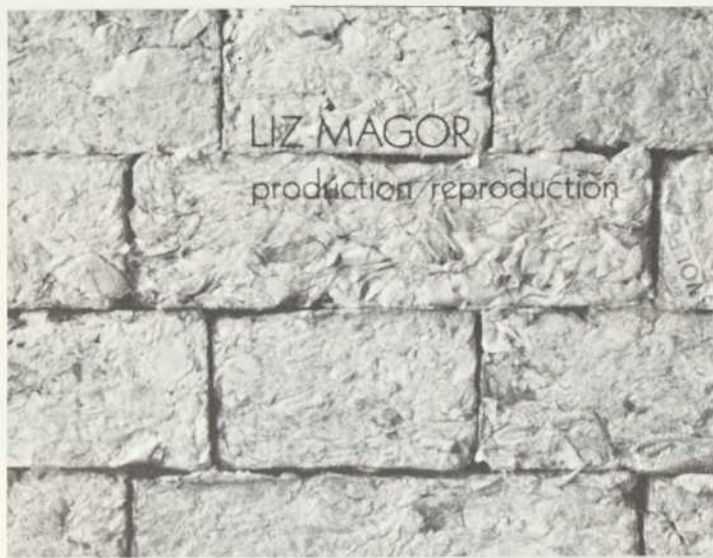
d'York. Paradoxalement, malgré la fréquente utilisation du terme "flat" dans les titres, ces sculptures sont caractérisées par un élan vertical. On y retrouve le style maintenant classique de Caro: l'assemblage des pièces de métal industriel. En plus d'un texte de Kenworth Moffett, le catalogue contient un entretien avec l'artiste.

Marcel Duchamp: Ready-mades etc/Marcel Duchamp: A European Investigation, The Alberta College of Art Gallery (16 oct. — 15 nov. 1979), Calgary, 158 p. ill., n. et b. (disponible à Montréal chez Artex-te).

Ce catalogue, qui est en fait un petit livre collectif, a été publié à l'occasion de deux expositions: *M.D.: Ready-mades etc.*, exposition itinérante organisée par la Galerie Nationale du Canada, et *M.D.: A European Investigation*, complément présenté par la galerie du Alberta College of Art. Plus de vingt auteurs, artistes ou critiques de France, d'Angleterre, de Hongrie, d'Italie, de Pologne, de Suisse, des États-Unis et de l'Allemagne de l'Ouest, produisent ici oeuvres ou commentaires à partir de Duchamp. Brian Dyson qui présente ce catalogue y signe aussi une post-face intitulée: "As a matter of fact, I always did want to write good fiction". On trouvera de plus dans ce document un catalogue raisonné de toutes les oeuvres de Duchamp possédées par la Galerie Nationale du Canada.

Esperienza a Bordeaux, Biennale de Venise, CAPC, 1980, s.p. (32), ill. n. et b.

Ce catalogue accompagne la participation du Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux à la Biennale de Venise (29 mai — 29 sept. 1980). Les artistes participants étaient V. Acconci, L. Anderson, G. Aperghis et l'Atem, D. Bay, C. Boltanski, C. Beekley, F. Bugarin, J. Clareboudt, D. Gauthier, F. Martin, A.-M. Pécheur, A. et P. Poirier, Y. Reynier, Sorkis, E. Sonneman, C. Viallat. L'exposition retrace, mais sans pouvoir les reproduire comme le souligne Jean-Louis Froment dans l'introduction, des projets réalisés dans le cadre spécifique du Centre. À Venise, c'est l'Église San Lorenzo qui reçoit l'exposition. Y est rappelé que "le CAPC est un lieu nomade: d'un entrepôt à une salle de classe, d'un autobus à un jardin public, (que) le CAPC n'existe que dans ces espaces mobiles où un artiste et un lieu se rencontrent et risquent ensemble quelques fictions..." Le catalogue comprend une description des oeuvres présentées et plusieurs photographies d'installations; en annexe, une liste de toutes les activités du CAPC et de l'Artbus depuis 1973.



Form and Performance, The Winnipeg Art Gallery (10 nov. 1978 — 7 jan. 1979), Winnipeg, 70 p., ill. n. et b.

Je retrouve ce catalogue égaré qu'il convient cependant de souligner. Sans présentation ou introduction, il juxtapose Wanda Gordon (peinture), Robert Achtemichuk (dessin-peinture), David McMillan (photo), Max Dean (installation) David Umholtz (peinture) et Gordon Lebrecht (Audio tape installation). Pour chacun des six artistes: une bio-bibliographie et un entretien avec Millie McKibbin, où chacun explicite l'orientation et la spécificité de son travail dans le contexte actuel de l'art. Non conforme à la présentation classique du catalogue, la section consacrée à Max Dean, composée par l'artiste lui-même, devient en soi une oeuvre. Le spectateur y est appelé à découvrir des reproductions et des commentaires de l'artiste en ouvrant une série d'enveloppes emboîtées à la manière des poupées gigognes russes.

Peter Gnass: Installation — Chantier interdit au public, Centre culturel canadien (26 sept. — 2 nov. 1980), Paris, 16 p., ill. c. et n. et b. Texte anglais et français.

Cette exposition est aussi présentée au Centre culturel et d'information canadien à Bruxelles (20 jan. — 20 fév. 1981). P. Gnass présente ici une documentation sur l'élaboration et la réalisation de projets faits durant la dernière année lors d'un séjour de neuf mois à Paris. Installations éphémères, ou permanentes comme celle de Créteil, composées à partir de la projection d'un plan géométrique polygonal sur un objet tridimensionnel ready-made. Cette forme picturale intégrée au sculptural s'indique comme autonome par l'anamorphose qu'elle crée lorsque le spectateur se déplace dans l'espace réel de la sculpture. Installations hybrides que Pierre Restany analyse dans un court texte intitulé "Peter Gnass: de l'anamorphose à la métamorphose". Une bio-bibliographie détaillée complète le catalogue.

Michel Goulet/Louise Robert, Musée d'art contemporain (18 sept. — 26 oct. 1980), Montréal, 64 p., nombr. ill. n. et b.

Ces deux artistes ont entrecroisé cinq années de leurs travaux dans deux salles du Musée d'art contemporain et nous indiquent que la sculpture et la peinture peuvent parfois ne pas être en conflit. Dans un texte qui joue avec les concepts classiques de l'histoire de la sculpture, qui en joue et les déjoue par une prise (perspective) sociologique indirecte, subtilement intégrée et opérante, Lise Lamarche présente les transformations des sculptures de Michel Goulet: des constructions incluant le plexiglas aux récents assemblages de treillis d'acier peint. René Payant relève d'autre part dans les tableaux de Louise Robert une dimension féminine de la peinture qui se figure dans la tension marquée sur les surfaces colorées entre la matière picturale et l'érosion des écritures. Des grandes surfaces presque noires et non accidentées aux récentes oeuvres qui accentuent le tachisme et les variations chromatiques, c'est l'histoire de la couleur qui se retourne et se révèle. Pour chaque artiste, une bio-bibliographie.

Liz Magor, production/reproduction, The Vancouver Art Gallery (24 oct. — 23 nov. 1980), s.p. (16), ill. c. et n. et b.

Dans un court texte d'introduction Lorna Farrell-Ward présente quatre oeuvres récentes de Liz Magor. "Whether sorting and gathering the natural materials of moss, twigs and grass for earlier work (...) the materials have always been used with a strong feeling for their inherent qualities, with the imprint of both the worker and the tools inevitable. Although in all her work there is that involvement with the materials, it is never self indulgent at the expense of a distinctly visual statement". Les oeuvres récentes, faites de métal, plâtre, tissu, bois, journaux, incluant quelquefois de l'herbe, gardent des références à la figure humaine et aux forces qui l'affectent: la machine.

Irene Whittome 1975-1980, Musée des beaux-arts de Montréal (12 sept. — 26 oct. 1980), 90 p., ill. n. et b. Texte anglais et français.

Présentation sélective de cinq années de travail depuis le *Musée blanc* jusqu'à la récente version de la *Salle de classe* (dont la première composition, *Project Studio One*, était une installation à PS1 à New York en 1979). Dans l'essai qui présente l'exposition, Jacqueline Fry, qui est anthropologue, analyse le travail de Whittome pour en dégager, après une minutieuse et attentive description matérielle des objets et des installations, les caractères fondamentaux: le bricolage et la répétition. Oeuvre qui met en scène la genèse, la procédure, l'oeuvre de Whittome est un discours sur le temps. Reprenant au musée même ses structures fondamentales, elle l'expose en abyme, tout en le conservant comme cadre puisque, comme cela est souligné dans le catalogue, chacune des quatre salles a été composée en faisant se dialectiser et les oeuvres et le lieu de l'exposition. Ce catalogue est complété par une chronologie bio-bibliographique détaillée.

Robert Wilson, from a Theater of Images, The Contemporary Arts Center (16 mai — 29 juin 1980), Cincinnati, 112 p., nombr. ill. n. et b. (disponible à Montréal chez Artex).

Cette exposition a aussi été présentée au Newberger Museum, State University of New York College at Purchase (13 juill. — 21 sept.). Imposant et important regroupement de dessins et de photographies d'installations et de représentations théâtrales relatant les oeuvres de Wilson depuis 1967. Deux textes analysent finement le travail de Wilson: "Robert Wilson's Stage Works: Originality and Influences" de John Rockwell et "Robert Wilson: from a Theater of Images" de Robert Stearns; ce dernier texte est accompagné de "Notes on the Historical Surrounding". Complété par une section consacrée aux objets et aux dessins, ce catalogue se termine sur une bio-bibliographie.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Artforum, Vol. IX, No 11, Septembre 1980; abonn. 10 numéros par an \$40.00 U.S. à Artforum, 667 Madison Ave, New York, N.Y. 10021.

Dans cette livraison, Barbara London fait l'histoire de la vidéo comme genre, ou medium artistique, dans un article intitulé "Independent Video: The First Fifteen Years"; ensuite, avec Lorraine Zippay, elle dresse "A Chronology of Video Activity in the United States: 1965-1980" (cependant extrêmement difficile à déchiffrer à cause du jeu de la mise en page). On trouvera aussi, entre autres, dans ce numéro des articles de Conrad Atkinson, "Passive Action/Active Passion", de Nam June Paik, "Random Access Information", et un commentaire de Richard Serra sur sa pièce "St-John's Rotary Arc" (New York, 1980).

Cahier de l'École Sociologique Interrogative, no 3, 3e trimestre 1980, 243 p., ill. n. et b.; abonn. pour un an 100F à Cahiers..., 143, boul. de Charonne 75011 Paris (disponible à Montréal chez Artex).

Hervé Fisher présente ainsi ce numéro spécial dans

l'éditorial: "Ce numéro 3 des Cahiers est exceptionnel. Il est consacré à deux expériences d'art sociologique, l'une à Perpignan en 1976 — qui n'avait jamais encore été publiée — l'autre à Guebwiller en 1979 (...) À trois ans d'intervalle, ces deux expériences marquent la continuité de l'art sociologique et la volonté d'en renouveler les méthodes sur le terrain. La volonté... de se lancer aussi chaque fois de nouveau avec une problématique spécifique dans un groupe social différent. D'année, en année, nous prenons le risque chaque fois de remettre en question l'acquis, de réexaminer notre pratique, chaque fois aussi avec un groupe nouveau de participants..." Ce numéro particulièrement riche est publié, grâce à une subvention de l'Office franco-allemand, en allemand et en français. En plus des nombreux documents et des textes de H. Fischer, A. Snyers, B. Flachot, R. Bonvie, D. Mourot et M. Vater, ce numéro comprend le manifeste no 4 de l'Art Sociologique: *Art et Economie* (février 1977).

Canadian Women's Studies/les Cahiers de la femme, vol. 2, no 3, 1980, 112 p., ill. n. et b.; 4 numéros par an \$10. à C.W.S., P.O. Box 631, Station A, Scarborough, Ontario, M1K 5E9. Textes anglais ou français. Ce numéro \$5.

Ce numéro spécial est consacré à la photographie et a été préparé par Laura Jones et Monique Brunet. Si on réussit à oublier le désagréable, inutile et faussement vieillot design de la présentation qui insère dès l'éditorial un petit motif floral dont on retrouve tout au long de la revue des variables, on réussira à découvrir la qualité, cependant inégale, de ce numéro spécial qui contient des révélations intéressantes. Toute une section historique est consacrée à la redécouverte des femmes photographes depuis les premiers jours de la photographie au Canada et présente des oeuvres de H. Maynard, A. McDougall, G. Moodie, M. Gutterman, M. Gamble, M. Smith, entre autres. La section consacrée aux photographes contemporaines regroupe plus de quinze artistes dont C. Gutsche, S. Lake, R. April, K. Williams, J. Carreau, L. Abbott, L. Spring. Parfois des textes critiques accompagnent les photos. La dernière section est une extension du thème: "Cinéma et femmes: une réalité" par A. Dandurand, "Parlimage, une dynamique originale" par D. Papineau-Couture, "Mireille Dansereau, cinéaste" par M. Roy, "L'histoire de la vidéo-animation" de A. Gauthier, "Le Réseau Vidéo des femmes devient la Réseau Vidéo-elles des femmes" par D. Hefferman, "La Vidéo: un moyen de communication privilégié" par L. Leclerc, "Les femmes du Groupe d'intervention vidéo de Montréal" par R. Landry et D. Poitras. L. Struthers Swanick a de son côté dressé une bibliographie, "Women and Photography: Resources".

Documents sur, no 6-7-8, septembre 1980, 136 p., 35F; abonn. 4 numéros par an 100F à Documents sur, 5 rue de Charonne, 75011 Paris.

Ce numéro a comme thème principal: *Art, théorie et histoire de l'art*. Plus de trente personnes, artistes ou critiques, dont J.-C. Amman, L. Cane, C. Francblin, G. Fromanger, C. Greenberg, M. Le Bot, F. Menna, J. Reigl, participent à une enquête en répondant à la question: "Qu'en est-il encore aujourd'hui selon vous du rôle de la théorie dans l'art contemporain?". Ce numéro contient aussi une section importante sur la couleur discutée autour de Goethe et Hegel dont on présente entre autres ici des extraits de correspondance. Marie-Luise Syring donne des "Éléments pour une bibliographie critique" des théories esthétiques et Stephan Bann analyse la problématique de la description de la couleur, s'appuyant sur John Ruskin et Adrian Stokes, dans un texte intitulé "Couleur, délire et langage descriptif". On trouvera aussi à la suite des articles de P. Nivollet, M. Reithmann et G. Goldcymer, C. Sorg, D. Vallier, etc. et un article, rare, d'Émile Benveniste sur "L'expression indo-européenne de l'éternité".

RENÉ PAYANT

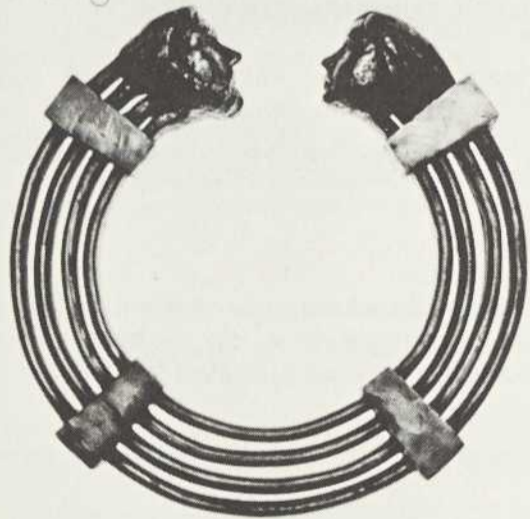
musiques au présent

MUSICIENS INNOVATEURS D'ICI

Gayle Young — Reinhard Reitzenstein **According**
JWD Music, WRCI — 1265

Il s'agit d'un premier disque co-produit par ces deux artistes de Toronto afin de prolonger ou perpétuer l'expérience de trois travaux présentés en commun à la Galerie Carmen Lamanna en 1978 et 1979. Le disque comme tel comprend trois compositions de Gayle Young: *According to the Moon* (Karen Skidmore/Alto, Billie Bridgmen/Soprano), *In Motion* (Gayle Young/Columbine). Ces trois pièces ont été commandées à Gayle Young par Reinhard Reitzenstein afin de former une partie intégrante de trois de ses environnements visuels aux titres sus-mentionnés. Un livret de 24 pages documentant cette collaboration et incluant plusieurs photographies est inclus dans l'album. Le disque comme tel est disponible de JWD Music, 58 Stewart Street, Toronto, Ontario M5V 1H6 au coût de \$12.00 ch.

according



Reinhard Reitzenstein

Gayle Young

Notes for the Music

According to the moon is based on a strict harmonic-melodic pitch system of major and minor thirds and sixths and their inversions. The acoustic relationship between contrasting vowel sounds is developed as the piece gradually expands in register and different timbres emerge. The vowels, a series of diphthongs, are adapted acoustically as the pitch is raised and lowered developing an interplay between the formant frequencies of the different vowels. Both the pitch and the vowel changes follow cyclic structures on several levels simultaneously, echoing the changing phases of the moon.

In motion is in essence a trio for Columbine. It begins with a duet involving several sequences of strictly tuned simple intervals in just intonation. These gradually lose their clarity as the rhythmic structure disintegrates and the relationship between the two parts is obscured. The third part, at first sporadically imitating the combined melody, gradually asserts its own musical gestures as the piece progresses to a resonating texture.

Theorein consists of text recited by the artist and tape manipulations of the sounds of the Columbine. The text is based on the words "shadows, echoes, rising, falling, moving from my sight", words that articulate the essence of "Theorein", meaning, "looking about the world". Of the Columbine sounds, only the resonance of each note is used, without the actual attack. The pitch system used for the piece was derived from a computer analysis of the Columbine frequencies that relate to one another as a series of

sum-and-difference tones, an extension of the acoustic phenomenon of "sidebands".

The *Columbine*, is a percussion instrument with sixty-one tuned steel tubes and a range just under three octaves. It provides acoustically true intervals such as the major third and the perfect fifth as well as very small intervals between adjacent notes, some of them close to one fifth of a semitone. All the pitched sounds heard in *In Motion and Theorein are derived from the Columbine*.

Gayle Young, notes de pochette.

MUSIQUE CLASSIQUE/CONTEMPORAINE

A. Schoenberg: **Chamber symphony op. 9** (transcription pour quintette d'Anton Webern).

A. Berg: **Chamber concerto/Adagio** (transcription pour trio du compositeur).

C. Debussy: **Prelude to the afternoon of a Faun** (transcription pour orchestre de chambre de Hanns Eisler), Boston Symphony Chamber Players, Deutsche Grammophon 2531-213.

Igor Stravinsky **Le Sacre du Printemps**, RCA-ARCI-3636.

Premier enregistrement d'une transcription pour piano solo. Interprète: Dickran Atamian

Carl Ruggles **Complete Music**, CBS Master Works, M2-34591

Toys, Vox Clamans in deserto, Men, Angels (2 versions), Men and Mountains, Sun Treader, Portals, Evocations (Piano and string orchestra versions), organum, Exaltation. Interprètes: John Kirkpatrick, Greg Smith Singers, Voix Solistes et Michael Tilson Thomas à la direction d'orchestre.

Carl Ruggles (1876-1971) compte avec Charles Ives et Henry Cowell parmi les pionniers de la musique contemporaine aux États-Unis. Il a relativement peu composé retravaillant incessamment ses oeuvres ou les détruisant si jugées non satisfaisantes à ses yeux. Sa musique est austère, dissonante, condensée, complexe rythmiquement et émotionnellement chargée. Il s'agit ici de la 1ère intégrale de son oeuvre rassemblée en un double album et cette parution récente constitue un événement discographique de 1ère importance en ce qu'elle permet finalement de mieux apprécier la contribution remarquable de ce musicien novateur comparable à ses contemporains européens: Schoenberg, Berg, Webern.

De nouveaux enregistrements d'oeuvres de Ian Dismas Zelenka (1679-1745/Nonesuch, Deutsche Grammophon), Leopold Kozeluh (Erato), Johann Caspar Ferdinand Fischer (c. 1665-1746/Harmonia Mundi), Guillaume LeKeu (1870-1894/SFMI), Fritz Kreisler (1875-1962/ "String quartet in a minor", Odyssey), Wilhelm Killmayer (1927-, Wergo) et Peter Schickele (1935 - Louisville) sont également parus récemment.

FEMMES COMPOSITEURS

Chamber Works by Women Composers Vox SVBX 5112 (coffret de 3 disques).

Oeuvres de Fanny Mendelssohn - Hensel, Cécile Chaminade, Amy Beach, Clara Schumann, Teresa Carreno, Germaine Tailleferre, et Lili Boulanger. Différents interprètes. Également parus récemment des oeuvres inédites de Cécile Chaminade (1857 - 1944/oeuvres pour piano solo/EMI, Concerto/orion), Lili Boulanger (1893 - 1918, Varèse - sarabande), Judith Lang Zaimont (Leonarda) ainsi qu'un récital d'oeuvres pour flûte de femmes compositeurs: Leonarda LP1-104. Interprètes: Katherine Hoover (oeuvres de: Louise Farrenc, Lili Boulanger, Barbara Tuchman, Germaine Tailleferre, Ludmilla Ulehla et K. Hoover). Titre de l'album: *For the flute*. Leonarda: P.Q. Box 124, Radio City Station, New York, N.Y. 10101.

DE L'INUSITÉ EN MUSIQUE

Tamàs Hacki **Whistle concert**, Pepita SLPX 17576. (disponible de Qualiton Records Ltd, 39-28 Crescent St. Long Island City, N.Y. 11101)

Oeuvres de Monti, Grieg, Liszt, Verdi, Tchaikovsky, Saint-Saëns, etc. sifflées par Tamàs Kacki, avec accompagnement vocal et instrumental.

Percy Grainger **Grainger on the shore**, EMI ASD3651

Musique pour orchestre, incluant *The immovable "Do"*, interprétée par the English Sinfonia sous la direction de Neville Dilkes. "*The immovable "Do"*" sprang from a chance occurrence one morning in 1933 when seated at his harmonium he discovered that the mechanics of the high C had broken and caused it to cipher through whatever he played. Turning the fault to good use, he decided to improvise around the note and very soon had created this engaging and unusual work". John Bird, notes de pochette.

P. Hindemith **Concerto for trautonium and string orchestra. Seven trios for three trautoniums** (également, un concerto pour orgue et orchestre). Telefunken 6, 42529 AW. Interprètes: Oskar Sala, trautonium, et l'orchestre de chambre de Munich sous la direction de Hans Stadlmair.

Le trautonium est un instrument électronique inventé en Allemagne en 1930 par un certain Mr. Trautwein et apparenté aux ondes Martenot et au theremin. Il ne produit qu'une note à la fois, d'où sa linéarité caractéristique. Oskar Sala qui exécute sur ce disque les deux compositions d'Hindemith en fut également en 1930-31 le premier interprète en concert.

P.S.: À noter, la 1ère apparition du theremin à ma connaissance dans un contexte jazzistique: cf: Richard Abrams **Spihumonesty Black Saint**, BSR-0032.

Quatre compositions interprétées par Jay Clayton (voc), Leonard Jones (b), George Lewis (tb), Roscoe Mitchell (as, f), Amina Myers (el.p., org.) et Yousef Yancey (theremin).

AUTOUR DE LENNIE TRISTANO (1919-1978)

Lennie Tristano **Solo in Europe**, Unique Jazz 21 (incluant également une pièce en quatuor de Lee Konitz et une pièce de Bill Evans en trio.)

Lennie Tristano **New Sounds in the forties**, Jazz live 8007 (Italie) 1944-46, quelques pièces de Boyd Raeburn et son orchestre complètent l'album.

Lennie Tristano **Modern Jazz piano**, Savoy SVL-2247, anthologie incluant 4 pièces en trio avec Arnold Fishkin (b) et Billy Bauer (g), de même que d'autres

LENNIE TRISTANO



MEMORIAL CONCERT

enregistrements de Bud Powell, Herbie Nichols, Dodo Marmarosa, George Wallington et Horace Silver.

Lennie Tristano **Memorial Concert**, Jazz Records JR-3, coffret de 5 disques regroupant plusieurs disciples de Lennie Tristano et enregistré en direct au Town Hall, à New York, le 28 janvier en hommage à ce pianiste légendaire, pédagogue et improvisateur d'exception. Les musiciens(nes) ici réunis sont: Connie Crothers (p), Liz Gorrill (p), Fran Canisius (f), Lloyd Lifton (p), Murray Wall (b), Sheila Jordan (voc), Harold Danko (p), Cameron Brown (b), Lou Grassi (dr), Virg Dzurenko (p), Larry Meyer (g), Lenny Popkin (ts), Peter Scattaretico (DR), Stan Fortuna (b), Sal Mosca (p), Nomi Rosen (f), Warne Marsh (ts), Eddie Gomez (b), Lynn Anderson (voc), et enfin, en solo pour une pièce, Max Roach (dr).

Au total, beaucoup de bonne musique, quelques contributions inégales; la déception: la mauvaise qualité d'enregistrement de la performance de Sheila Jordan, une révélation: Lenny Popkin, saxophoniste ténor, remarquable technicien, étonnant, improvisateur, de même qu'une constatation encourageante: la participation de plusieurs femmes, musiciennes d'envergure, à cet hommage enregistré.

Through the years, Lennie expressed the feeling that art had been missing a dimension — that of women. He always took his women students as seriously as he did men, which was unprecedented. He was always aware of the great prejudice against them both as people and as musicians. Their being female put them in a stereotypical slot just as his blindness put him in one; and he stood alone in promoting and presenting them. By definition women are not supposed to be jazz musicians. The prejudice is reinforced by the still existing terms "jazzman", "tenor man", "side man", etc. The standard of what a jazz musician is has been set by men and has grown into a stereotype which excludes women. Lennie's presentation of Connie Crothers in '73 marked a turning point in jazz. Now there was a great, original woman on the scene, who herself has been a great influence and inspiration to women and men alike. Two of Connie's students who are coming up now, and who she and Lennie presented are flute player Nomi Rosen and pianist Virg Dzurenko. Connie is in the forefront of a movement which not only includes women, but is being led by women.

Lynn Anderson — 1980, notes de pochette.

JAZZ AU FÉMININ: 9 pianistes, 10 albums récents.

Amina Claudine Myers **Song for mother E**, Leo LR-100, avec Pheeroan AK Laff, percussion.

Amina Claudine Myers **Salutes Bessie Smith**, Leo, LR103, avec Cecil McBee (b) et Jimmy Lovelace (dr) (Leo Records, 130 Twyford Road, West Harrow, Middlesex, England).

Joanne Brackeen **Mythical Magic**, Pausa 7045, solo.

Irene Schweizer **Hexensabbat**, FMP-0500, solo.

Jessica Williams **Portraits**, Adelphi 5005, solo.

Marian McPartland **Portrait of Marian McPartland**, Concord Jazz 101, quatuor avec Jerry Dodgion (as, f), Brian Torff (b) et Jake Hanna (dr).

Shirley Horn **A lazy afternoon**, Steeplechase III, avec Buster Williams (b) et Billy Hart (dr), 1978-9 pièces.

Liz Gorrill **I feel like I'm Home**, Jazz records JR-2, solo.

Mary Lou Williams **Solo Recital**, Pablo 2308-218, Montreux, 1978, en direct.

Toshiko Akiyoshi **Notorius Tourist from East**, Inner City IC-6066 avec Steven Huffsteter (ts), Gene Chirico (b) et Billy Higgins (dr).

RE: PERSON I KNEW

Le pianiste Bill Evans est décédé tout récemment, à New York, le 15 septembre 1980, à l'âge de 51 ans. Le dernier album paru sous son nom s'intitule: **We will meet again** (Warner Bros. XH5-3411). Il est dédié à la mémoire de son frère décédé peu de temps auparavant, Harry L. Evans, 1927-1979. Dans ce disque, Bill

Evans est entouré de Marc Johnson (b), Joe La Barbara (dr), Larry Schneider (ts, ss, f) et Tim Harrell (tp). Enregistré à New York les 6, 7, 8 et 9 août 1979, cet album comprend également deux pièces en solo: *For all we know* (we may never meet again), 1ère face, dernière pièce, et *We will meet again*, 2ème face, dernière pièce. La pochette reproduit une photo couleur de Akam Cesar: on y voit la mer au travers une fenêtre taillée dans la pierre.

NOUVELLE MUSIQUE IMPROVISÉE: EUROPE

Maarten Altena **Op Stap**, Claxon 80.5, avec Maarten Altena (b, cello, cigar box), Maurice Horsthuis (violin), Maud Sauer (hautbois, ss), Paul Thermos (as).

Treize pièces variant en durée de 51 sec. à 6' 58" enregistrées à Amsterdam au Shaffy Theatre les 5, 6, 7 et 8 février 1980. La pochette est signée Maarten Altena. (Claxon records, Alexander Boersstraat 16, 1071 KX Amsterdam, Giro 4001400).

IT'S MONK'S TIME

Steve Lacy *Eronel*, Horo Hz-11

Sept compositions de Thelonious Monk interprétées en solo à Rome, le 19 février 1979. De l'avis même de Steve Lacy, cet album est très supérieur à la réédition récente "Steve Lacy/plays Monk", pour Affinity. De fait, cet album constitue le plus bel hommage que Steve Lacy puisse rendre à Thelonious Monk aujourd'hui: une relecture magistrale de ses compositions, leur actualisation, i.e. une mise à jour de leur modernité intrinsèque dans une interprétation post-moderniste exemplaire.



NEW MUSIC/USA

Charles Amirkhanian **Lexical Music**, 1750 Arch 1779.

Six compositions datant de 1973-77: —*Mugic, Seatbelt, Dutiful Ducks, Muchrooms, Mahogany Ballpark, She, She and She*. Interprètes: C. Amirkhanian (voc. tapes), John Duykers, Karl Goldstein, Janice Giteck, Susan Napper, HanRelziger, Piet Koremans (voix). Text/Sound compositions.

Conlon Nancarrow **Complete Studies for player piano**, volume 2, 1750 Arch 1777

Douze études pour 2 pianos mécaniques modifiés, enregistrées à Mexico en 1977, produit par Charles Amirkhanian. Avec C. Ives, H. Cowell, H. Partch et J. Cage, un pionnier de l'avant-garde aux U.S.A.

Terry Riley/**Shri Camel**, Columbia M-35164, quatre compositions interprétées en solo, à l'orgue électronique: "Anthem of the Trinity, Celestial Valley, Across the lake of the Ancient Word, Desert of Ice". Son

Claxon 80.5

Maarten Altena
Maurice Horsthuis
Maud Sauer
Paul Thermos

Op Stap

Maarten Altena Quartet

premier disque produit aux U.S.A. depuis une dizaine d'années.

Jon Hassell-Brian Eno **Possible Musics**, éditions Eg, Egs 107, (fourth world, vol. 1)

Harold Budd-Brian Eno **the Plateaux of Mirror**, Egs 202 (aussi, Ambient 2), produit par Brian Eno, Jem records inc.

Doris Hays **Adoration of the Clash**. Finnadar SR-2-720, piano solo, 2 disques, compositions de D. Hays, Henry Cowell, Peck, Mimaroglu, M. Feldman et L. Ornstein. Le "cluster" dans la musique pour piano.

HOMMAGE À LUIGI RUSSOLO

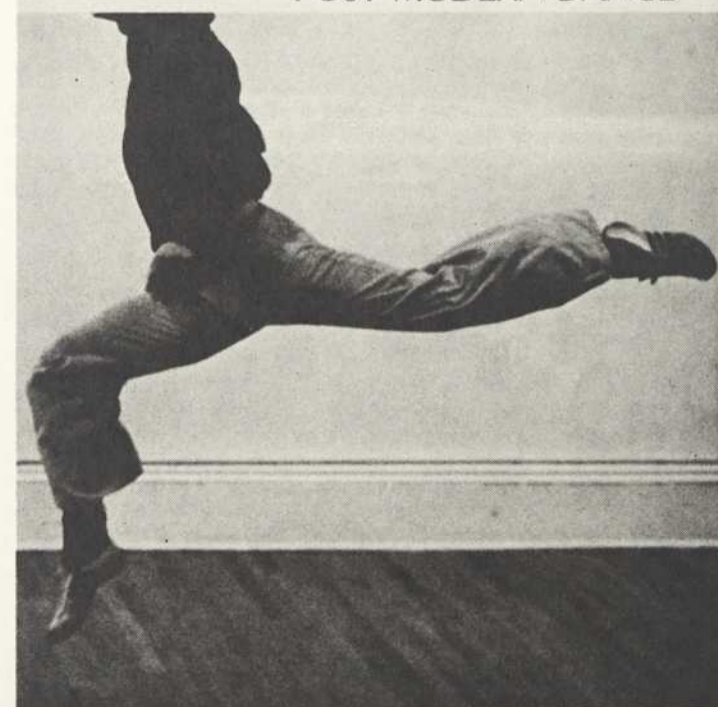
Pierre Henry **Futurestie**, Philips 6510-020, composition audio-visuelle enregistrée au Grand Théâtre de Chaillot à Paris, le 16 octobre 1975 en hommage à Luigi Russolo, musicien et peintre futuriste.

LIVRES

Terpsichore in Sneakers, post-modern dance, de Sally Banes, photographies de Robert Alexander, Houghton Mifflin Company, Boston 1980, 292 p. \$24.00

In the early '60s a small group of adventurous young choreographers started making a new kind of dance unlike

TERPSICHORE in SNEAKERS
POST-MODERN DANCE



by SALLY BANES/Photographs by ROBERT ALEXANDER

anything that had been seen before — dance that for some observers often raised the pressing question of whether it was dance at all. Post-modernism, as the movement came to be called, rejected the techniques and theories of modern dance, as exemplified in the works of Martha Graham, Doris Humphrey, and Merce Cunningham, in favor of a radically new kind of work — at times utterly spontaneous and natural in appearance, at others highly structured and precise, but always involving radical approaches to time, space, and movement.

Terpsichore in Sneakers is the first full-scale discussion of the artists who have made, post-modern dance today's pre-eminent choreographic movement. Sally Banes traces post-modernism's origins in the work of Cunningham and of Ann Halprin, its explosion in the Judson Dance Theater of the early '60s, and its relationship to other avant-garde movements in the arts during the 1960s and '70s including Happenings, pop and minimal art and related developments in the visual arts, theater and literature. Ms. Banes devotes separate chapters to ten important choreographers — Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay, Lucinda Childs, Douglas Dunn, Meredith Monk, and Kenneth King — and to The Grand Union, a collaborative effort.

Including writings and drawings by the choreographers.

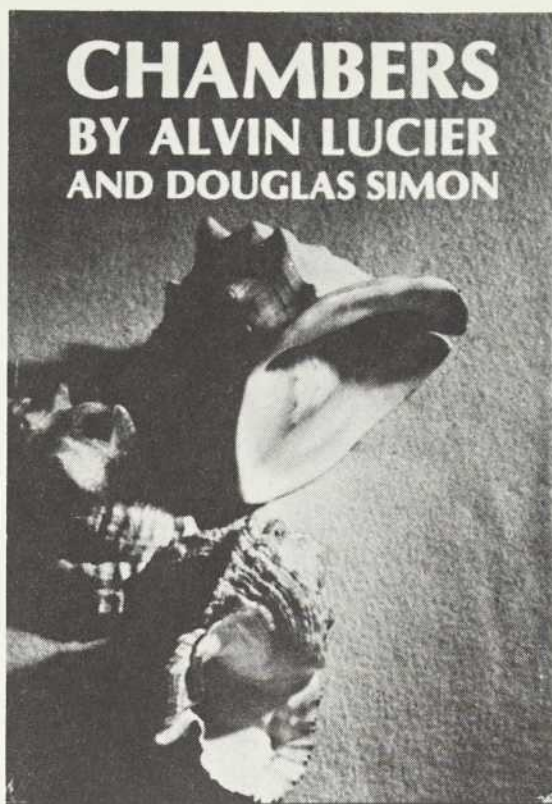
Notes de couverture.

La musique et la transe par Gilbert Rouget, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession, préface de Michel Leiris, éditions Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1980, 494 p. \$36.00

Que ce soit en Sibérie ou en Terre de Feu, au Viet-nam, en Italie ou au Brésil, dans l'Antiquité ou de nos jours, la musique se présente toujours et partout comme le principal ferment de la montée de la transe. Pourquoi? Seroit-elle douée, comme certains le pensent, d'un mystérieux pouvoir, capable à lui seul de jeter les gens dans cet état de folie que les Grecs appelaient *mania*? On serait parfois tenté de le croire, mais il n'en est rien.

En fait, c'est son intégration dans un ensemble donné de représentations qui lui confère son pouvoir. Si dans la possession la musique agit essentiellement comme processus identificateur, dans le chamanisme elle est surtout incantatoire, dans la transe communiale ou profane elle est d'abord émotionnelle. Par ailleurs, si elle déclenche (ou semble déclencher) très fréquemment la transe, il arrive aussi qu'elle l'apaise. Ces contradictions ne se comprennent qu'à la condition de situer d'abord l'action de la musique non seulement dans la dynamique du vécu de la transe, mais encore dans celle du rituel qui en est le lieu.

C'est donc une combinatoire génératrice d'un très grand nombre de possibles qui est à l'oeuvre. Pour quadriller cet immense espace et y délimiter celui de la possession, il fallait d'abord mettre en place une typologie de la transe et commencer, notamment, par la distinguer de l'extase. Plusieurs grands types de transe,



fondés sur autant d'imaginaires différents, se dessinent peu à peu au cours de l'ouvrage. De son côté, la musique y est considérée tour à tour sous l'aspect de ses instruments, de ses pratiques, de sa symbolique et de ses exécutants. Ses relations avec la transe apparaissent alors comme régies par autant de logiques différentes qu'il y a de systèmes.

Gilbert Rouget est directeur de recherche au Centre national de la recherche scientifique et chargé du Département d'ethnomusicologie du musée de l'Homme.

Notes de couverture

Chambers, d'Alvin Lucier et Douglas Simon, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1980, 177 pages, distribué par Columbia University Press, 136 South Broadway, Irvington, N.Y. Contenu:

1. *Chambers*, 2. *Vespers*, 3. "I Am Sitting in a Room", 4. (Hartford) *Memory Space*, 5. *Quasimodo the Great*

Lover, 6. *Music for Solo Performer*, 7. *The Duke of York*, 8. *The Queen of the South* and *Tyndall Orchestrations*, 9. *Gentle Fire*, 10. *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas*, 11. *Outlines and Bird and Person Dying*, 12. *Music in a Long Thin Wire*. Chapitres suivis d'une biographie et d'un index.

Chambers is a virtually complete collection of composer Alvin Lucier's major works from 1965 to 1977, interspersed with twelve interviews with the composer by Douglas Simon. Each score is written in prose and may be read by musicians as instructions for performance or by general readers as descriptions of imaginary musical activities. In response to Simon's searching questions, Lucier expands on each composition, not only explaining its genesis and development but also revealing its importance to the vigorously experimental American tradition to which Alvin Lucier belongs.

Many of his compositions jolt conventional notions of the role of composer, performer, and listener, and the spaces in which they play and listen. His works are scored for an astonishing range of instruments: sea shells, subway stations, toy crickets, sonar guns, violins, synthesizers, bird calls, and Bunsen burners. All are unique explorations of acoustic phenomena—echoes, brain waves, room resonances—and radically transform the idea of music as metaphor into that of music as physical fact.

Notes de couverture.

Nous avons publié l'une de ces entrevues ("Music in a long thin wire") de même que des notes biographiques sur Alvin Lucier dans un précédent numéro de la revue (8). Quant à Douglas Simon, l'initiateur et co-auteur de ce projet:

Douglas Simon earned both a B.A. and an M.A. in music at Wesleyan University. He has composed music and sound for summer and off-Broadway theater productions. He owns and operates Studio Consultants, Inc., a New York City firm engaged in the acoustic and electronic design of recording studios. He conducted these interviews with Lucier during the period (1968-78) in which most of the scores included in *Chambers* were composed.

Le livre comme tel constitue un document essentiel, fondamental sur la pensée et l'activité de l'un des compositeurs et innovateurs parmi les plus influents à notre époque.

RAYMOND GERVAIS

PIERRE BOOGAERTS

Coins de rues (Pyramides) - N.Y. 1978/79

photographie couleur/installation

L'introduction et les 4 premières parties du travail seront exposées à la **GALERIE GILLES GHEERBRANT** du 29 novembre 80 au 15 janvier 81.
Les 6 parties suivantes et la partie référence seront exposées au **MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN** du 18 décembre 80 au 25 janvier 81.

Galerie nationale du Canada

Ottawa (rue Elgin & Slater)

VENEZ DONC VOIR

Reflets dans un miroir d'eau
Estampes de David Milne
14 novembre 1980 — 11 janvier 1981

Dessins d'Alfred Pellan
21 novembre 1980 — 18 janvier 1981

Patrimoine: La collection d'Henry Birks d'orfèvrerie canadienne
23 janvier 1981 — 19 avril 1981

Les chefs-d'oeuvre des estampes et dessins canadiens
10 avril 1981 — 14 juin 1981

La photographie en France, 1843 — 1920
16 avril 1981 — 14 juin 1981

La pierre parle ou la lithographie en France, 1848-1900
1 mai 1981 — 14 juin 1981

Greg Curnoe
26 juin 1981 — 6 septembre 1981

Souvenir d'une villa romaine: Peinture murale de Pompéï,
Collection de M. Elie Borowski
3 juillet 1981 — 30 août 1981

Dessins bolonais
11 septembre 1981 — 8 novembre 1981

L'art des étoffes au Canada: Le filage et le tissage
25 septembre 1981 — 22 novembre 1981

Shanghai 1945-1950: Photographies de Sam Tata
20 novembre 1981 — 3 janvier 1982

D'une puissante forteresse: Estampes, dessins et
volumes datant de la Réforme, tirés des collections
Coburg
4 décembre 1981 — 31 janvier 1982

David Heath: "Un dialogue avec la solitude" et Des oeuvres SX 70
14 décembre 1981 — 24 janvier 1982

Galerie nationale du Canada

Ottawa

Musées nationaux du Canada

TORONTO THIS WINTER

MERCER UNION

Tuesday to Saturday: 12 to 5 p.m.

29 Mercer St., Toronto, Ontario M5V 1H2 Tel.: 416-368-0230

Main gallery

Nov. 25 - Dec. 13 *Michael Davey* slate installation

Dec. 16-23 *group show* gallery members

Jan. 6-24 *Dan Reed* sculpture

Front gallery

Nov. 29-Dec. 12 *Lee Paquette* installation

Dec. 13-24 *Thomas Lawson* paintings

Jan. 3-16 *John Mitchell* photographic installation

YYZ

Tuesday to Saturday: 12 to 5 p.m.

567 Queen St. West, Toronto, Ontario M5V 2B6 Tel.: 416-868-6380

Nov. 24-Dec. *Douglas McGregor* - paintings

Dec. 8 - Dec. 20 *Elizabeth Mackenzie* - painting on the walls

Dec. 22 - 27 the gallery is closed

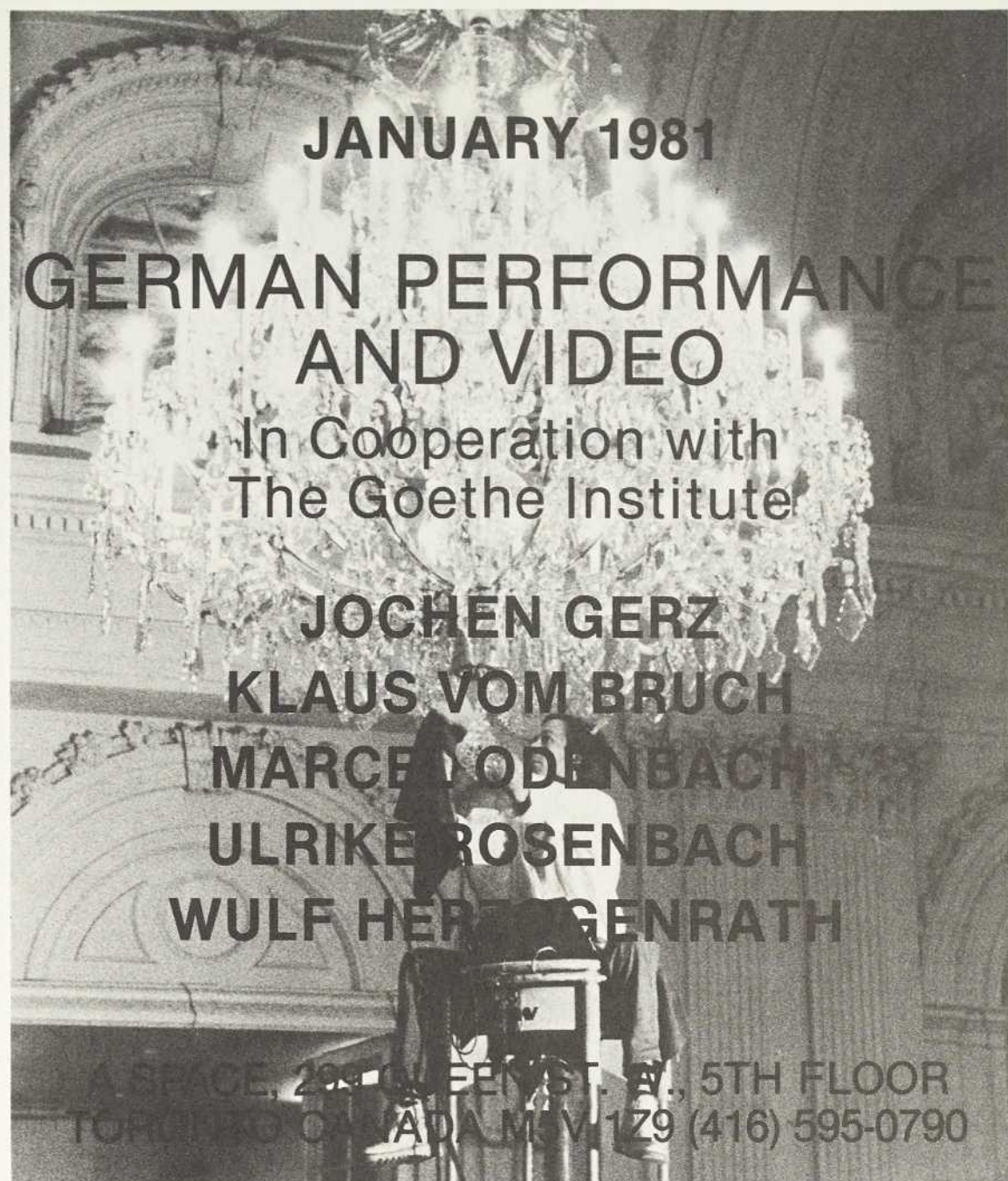
Dec. 29 - Jan. 3 *William S. Brown* - sculpture performance

Jan. 5-17 *Janis Gurney* - painting

Jan. 19-31 *Peter Bowyer* - metal sculpture

Feb 2-14 *David Buchan* - photo installation

Feb. 16-28 *Gord. Voisey* - paintings



JANUARY 1981

GERMAN PERFORMANCE AND VIDEO

In Cooperation with
The Goethe Institute

JOCHEN GERZ
KLAUS VOM BRUCH
MARCO ODENBACH
ULRIKE ROSENBACH
WULF HERZ GENRATH

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

THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED

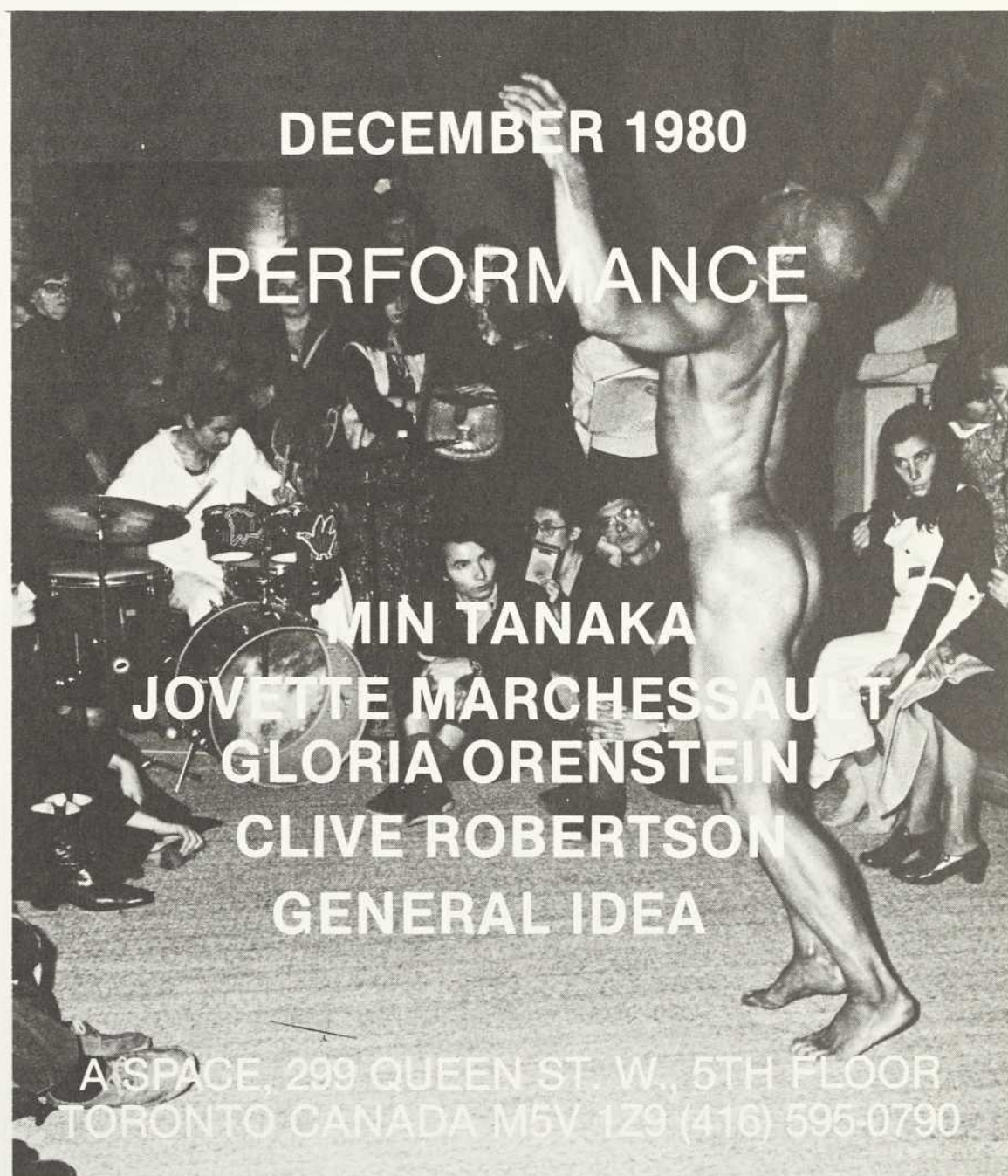
Barbara Astman
Alex Cameron
David Craven
André Fauteux
Delio Fonseca
Paul Hutner
Douglas Kirton
Harold Klunder

Suzy Lake
Malcolm Rains
Howard Simkins
Riduan Tomkins
William Tucker
Lynton Wells
Mia Westerlund
Tim Zuck

33 Hazelton Avenue, Toronto, Ontario M5R 2E3

Telephone (416) 961-0011

Tuesday — Saturday 10-6



DECEMBER 1980

PERFORMANCE

MIN TANAKA
JOVETTE MARCHESSAULT
GLORIA ORENSTEIN
CLIVE ROBERTSON
GENERAL IDEA

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

John McEwen

Sculpture

including
"The Distinctive Line Between One Subject and Another"



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

EMWI

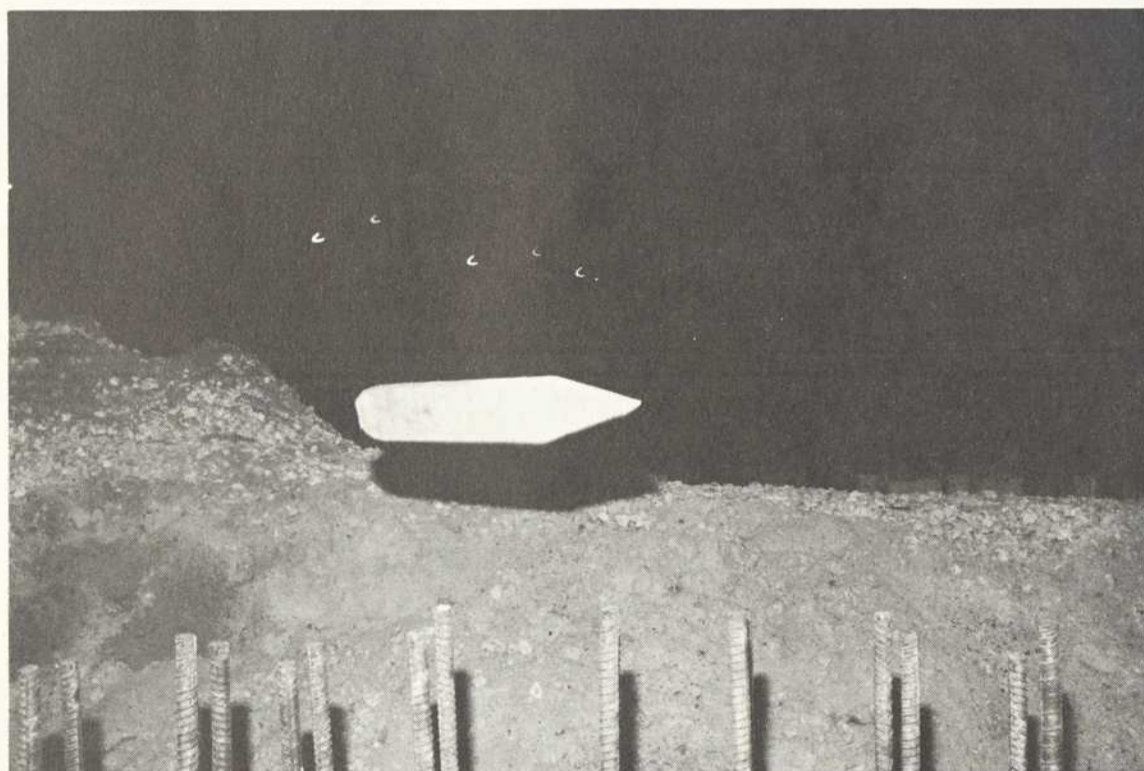
CONTEMPORARY
MUSIC
PERFORMANCE
WORKSHOPS

IMPROVISATIONAL
COMPOSITION
MUSIC SCORES
VIDEO

WORKS BY
CANADIAN - AMERICAN ARTISTS - COMPOSERS

DECEMBER 1-19

WALTER PHILLIPS GALLERY
THE BANFF CENTRE SCHOOL OF FINE ARTS



George Legrady

FLOATING OBJECTS

December 30, 1980 to February 1, 1981

London Regional Art Gallery
421 Ridout St. N. London, Ontario

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

galerie joliet

24 st. cyrille ouest, québec, qué. G1R 2A4
(418) 529-3308

Galerie **TREIZE13**

4 décembre - 15 janvier

Artistes de la Galerie
petits formats

| | |
|---------------|-----------------|
| L. Bellefleur | D. Juneau |
| M. Bellerive | J. F. Konig |
| J. Carreau | R. Lavoie |
| F. Charron | L. Laporte |
| S. Delaunay | F. Lemoyne |
| D. Demers | A. Magrini |
| A. Dumouchel | R. Savoie |
| Y. Duruz | J. P. Séguin |
| M. Forget | F. Simonin |
| M. Horvat | P. L. Tétreault |
| P. Gauvreau | G. Tremblay |
| R. Giguère | R. M. Tremblay |

15 janvier - 11 février Artistes de la Galerie
travaux récents

12 février - 11 mars Gilles Boisvert
Serge Le Moine
travaux sur papier 1961-81

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

GREG CURNOE
CHARLES GAGNON
RICHARD MILL
GUIDO MOLINARI
LEOPOLD PLOTEK
SERGE TOUSIGNANT
IRENE WHITTOME

307 STE CATHERINE OUEST SUITE 515
MONTREAL QUEBEC H2X 2A3 (514) 842 2676

Musée d'art contemporain

PIERRE BOOGAERTS, COINS DE RUES (PYRAMIDES) N.Y. 1978-1979

du 18 décembre 1980 au 25 janvier 1981.
Exposition accompagnée du livre d'artiste réalisé en co-édition avec le Musée (10" X 14", 112 pages, 117 photos en deux tons). Introduction par Michel Denée, notes de travail de l'artiste. Bilingue 25.00\$

DIX ANS DE PROPOSITIONS GÉOMÉTRIQUES: LE QUÉBEC 1955-1965

du 18 décembre 1980 au 1er février 1981.
Exposition et catalogue réalisés par le Service des expositions itinérantes.
Texte de France Gascon. 2.00\$

5 ATTITUDES: PIERRE AYOT, GILLES BOISVERT, COZIC, SERGE LEMOYNE, SERGE TOUSIGNANT 1963-1980

du 5 février au 22 mars 1981.
Exposition accompagnée d'un catalogue.
Textes de Normand Thériault, Léo Rosshandler, Pierre Théberge, Marcel St-Pierre, Gilles Hénault à déterminer\$

NOËL HARDING: ENCLOSURE FOR CONVENTIONAL HABIT

du 8 février au 15 mars 1981.
Installation et catalogue réalisés par la Walter Phillips Gallery, Banff, Alberta.
Textes de Peggy Gale, Vera Frenkel, Lorne Falk. 8.00\$



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Cité du Havre
Tél.: 873-2878

UNIVERSITÉ D'OTTAWA UNIVERSITY OF OTTAWA

DÉPARTEMENT D'ARTS VISUELS

Poste de professeur plein temps Full-Time Professor
(Théorie et Histoire de l'art) (Theory and History of Art)

FONCTION: Enseignement, recherche et participation à la vie départementale.

DOMAINE: Théorie et Histoire de l'art au niveau d'un B.A. spécialisé. Le programme est axé principalement sur l'art moderne et contemporain.

CRITÈRES D'ADMISSIBILITÉ: Doctorat ou l'expérience équivalent dans le domaine d'art moderne et contemporain ou dans une discipline connexe.

SALAIRE ET RANG: Selon la compétence et l'expérience.

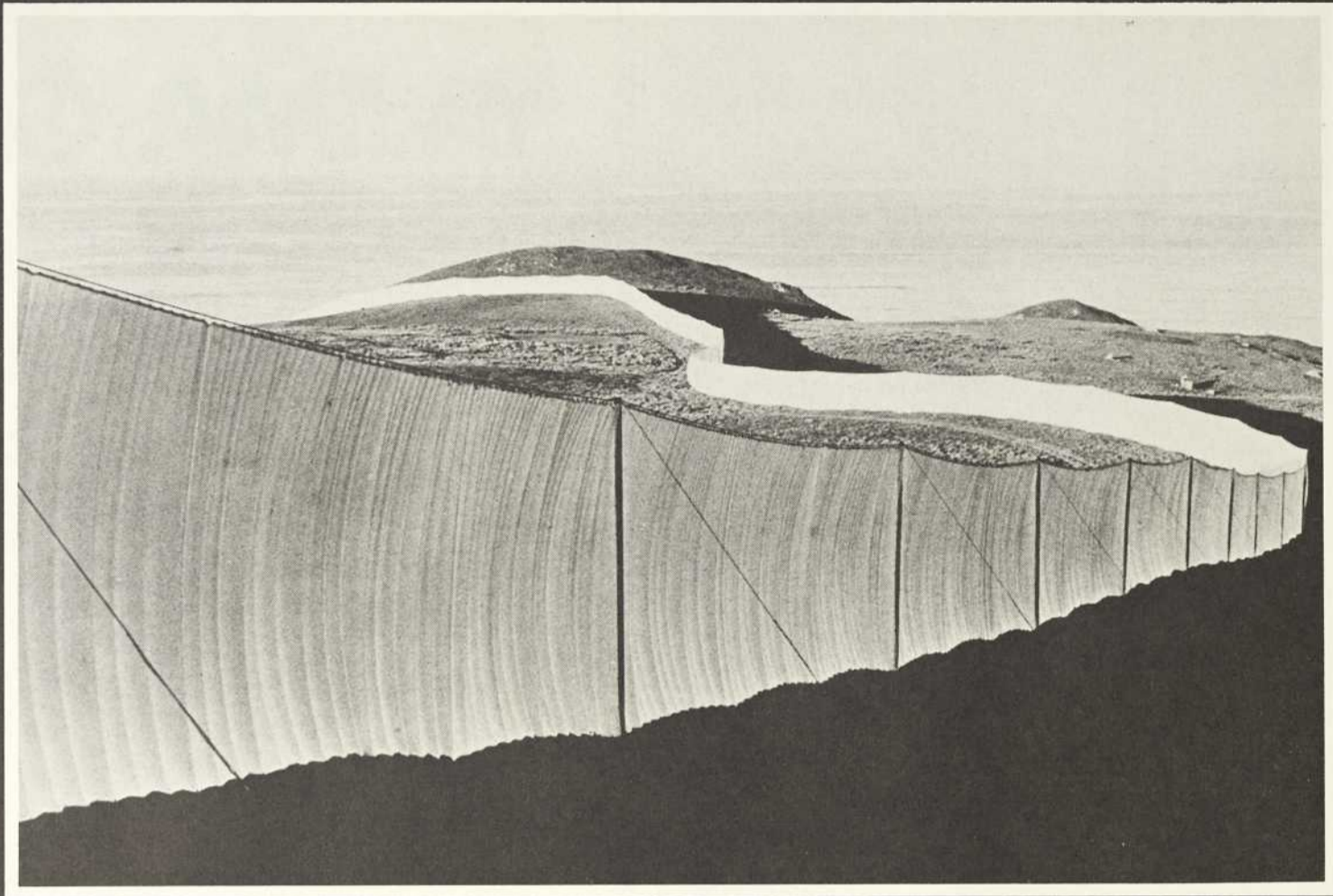
ENTRÉE EN FONCTION: 1er juillet 1981.

À compétence égale, la priorité sera accordée aux candidats bilingues.

Les candidats intéressés doivent faire parvenir leur curriculum vitae avant le 16 janvier 1981 à:
Interested candidates are requested to send a complete curriculum vitae before January 16, 1981 to:

Leslie Reid, directeur intérimaire
Département d'Arts visuels
Université d'Ottawa
600, rue Cumberland
Ottawa, Ontario
K1N 6N5

Photo: ©Wolfgang Volz



CHRISTO: RUNNING FENCE — DOCUMENTATION — 1972-76
November 28, 1980 — January 25, 1981

The Winnipeg Art Gallery, 300 Memorial Boulevard, Winnipeg, Canada, (204) 786-6641
Circulated by the Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California

vient de paraître
LE BOUT DES BORDES
le lieu des Boules des Yeux et des Horloges d'Amour à Cérissols (Ariège)
mon amour t'aimer jusqu'à la fin des temps
Journal annuel paraissant tous les 29 octobre pour l'anniversaire de Titi

Jean-Luc Parant Fabriquant de boules et de textes sur les yeux
Bout des Bordes - Cérissols - 09230 Ste Croix-Volvestre Tél (61) 66.24.07

OBLIQUES



Jean-Luc Parant sur ses boules

Cahier de l'Ecole Sociologique Interrogative



L'ABONNEMENT aux CAHIERS de L'ECOLE SOCIOLOGIQUE INTERROGATIVE est de 100 FF par an pour tous pays. Les CAHIERS sont trimestriels. L'abonnement est la seule solution, pour une revue comme la nôtre, exception faite d'un très petit nombre de points de vente dans des librairies spécialisées. Nous nous engageons à paraître régulièrement. Si vous le pouvez, adressez-nous un abonnement de soutien. Il est probable que nous publierons quelques suppléments. Ceux-ci seront envoyés gratuitement aux abonnés.

**abonnez
vous!**



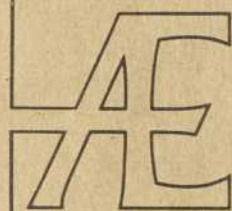
143, bd de Charonne. 75011- PARIS.

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION : HERVE FISCHER

SOREL COHEN

Recent Work

6 March – 5 April 1981



**Agnes Etherington Art Centre
Queens University Kingston
547-6551**

MONTREAL EN HIVER

| | |
|---|--|
| <p>ARTEXTE du mardi au samedi: 12h. à 18h. 1485 rue Bleury, Édifice Lennox, 4ième étage, Montréal, Québec.</p> | <p>Centre de documentation sur l'art contemporain Librairie spécialisée sur l'art contemporain au Canada, aux États-Unis et en Europe.</p> |
| <p>GRAFF du lundi au vendredi: 10h. à 17h.; samedi 12h. à 17h. 963 est rue Rachel, Montréal, Québec tél.: 526-2616</p> | <p>Décembre 1980: Spécial Graff une trentaine d'artistes participants, dont Wolfe, Lemoyne, Leclair, Forcier, Desjardins, Nair, Daoust, Ayot, etc. Janvier 1981: Exposition des oeuvres des artistes de l'atelier Février 1981: Produites à Graff, les éditions de: Ayot, Boisvert, Cozic, Lemoyne, Tousignant</p> |
| <p>GALERIE MOTIVATION V du mercredi au dimanche: 12h. à 18h. 1447 rue Bleury, Montréal, Québec tél.: 845-5962 CENTRE XEROGRAPHIQUE COULEUR 6500 (agrandissement de diapositives) - reproduction couleur - atelier de recherche</p> | <p>3 décembre - 21 décembre 1980 Tadeuz Fudakowski - Dessins Natacha Wrangel - Peintures, production 1980 7 janvier - 25 janvier 1981 Andres Manniste - Montage photographique Denis Malo - Montage photographique 28 janvier - 15 février 1981 Azelie Zee Artand - Peinture-Sculpture 18 février - 8 mars 1980 Marcel St-Pierre - Peinture Ronald Richard - Peinture</p> |
| <p>OPTICA du mardi au vendredi 10h30 à 16h30; samedi, de 13h30 à 16h30. 1029 Côte du Beaver Hall, 5ième étage, Montréal, Québec tél.: 866-5178</p> | <p>2 décembre - 20 décembre 1980 Barbara Astman 6 janvier - 31 janvier 1981 Judith Schwarz, sculpture vernissage: 6 janvier à 20h30 Exposition de photographies organisée par Michael Flomen 6 février - 28 février 1981 Barry Jones et Chris Gallagher exposition de photographies John Francis, sculptures récentes</p> |
| <p>POWERHOUSE du mardi au vendredi et dimanche: 12h. à 17h.; samedi: 11h. à 17h. 3738 St-Dominique, Montréal, Québec Tél.: 844-3489</p> | <p>du 18 novembre au 6 décembre Judy Garfin et Shani Marchant, peintures Barbara Steinman, Installation vidéo du 9 au 20 décembre: Calendrier 1981 des Éditions du remue-ménage, lancement et exposition Miniatures des membres du 20 janvier au 7 février: Jo Spence, photo-montage autobiographique Doreen Lindsay, mother self daughter du 10 au 28 février: Lou Hogan, installation Eva Nebeska, peintures</p> |

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

ROBERT SELF, 50 Earlham Street, Covent Garden, WC2 London

BELGIQUE

GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plainevaux (Liège)

I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen

LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 70, rue de l'Arbre-Béni, 1050 Bruxelles

CANADA

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

LES BOUQUINISTES, 392 est, rue Racine, Chicoutimi, Qué. G7H 1T3

GALERIE GANDALF, 4278, rue St-Denis, Montréal, Qué. H2J 2K8

GALERIE GILLES GHEERBRANT, 307 ouest, rue Ste-Catherine, Montréal, Qué.

GALERIE TREIZE, 4015, rue Drolet, Montréal, Qué. H2W 2L3

LE CAMELOT, 1191, Carré Phillips, Montréal, Qué. H3B 3C9

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, Cité du Havre, Montréal, Qué. H3C 3R4

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, 3400, ave du Musée, Montréal, Qué. H3G 1K3

YAJIMA/GALERIE, 1434 ouest, rue Sherbrooke, Montréal, Qué. H3G 1K4

GALERIE JOLLIET, 24 ouest, boul. St-Cyrille, Québec, Qué. G1R 2A4

LIBRAIRIE AU GRIBOUILLAGE, 241-B, rue Champlain, St-Jean, Qué. J3B 6V7

MUSÉE DU QUÉBEC, Parc-des-Champs-de-bataille, Québec, Qué. G1S 1C8

TABAGIE GIGUÈRE, 59, rue Buade, Québec, Qué. G1R 4A2

FOREST CITY GALLERY, 213 King Street, London, Ontario N6A 1C9

LIBRAIRIE DE LA CAPITALE, Centre national des arts, 75, rue Elgin, Ottawa, Ontario K1P 5B8

GALERIE NATIONALE DU CANADA, rues Elgin & Slater, Ottawa, Ontario K1A 0M8

ART MÉTROPOLE, 217 Richmond Street West, Toronto, Ontario M5V 1W2

LE BOUQUINEUR, 1222 Robson Street, Vancouver, B.C. V6E 1C1

NOVA GALLERY, 1972 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6J 1M5

OCTOPUS BOOKS LTD., 2250 West 4th Ave, Vancouver, B.C. V6K 1N8

BOOK SHOP, WINNIPEG ART GALLERY, 300 Memorial Blvd, Winnipeg, Man. R3C 1V1.

A PAIR OF TRINDLES BOOK SHOP, Lower Water St., Halifax, N.S. B3J 1W5

ATLANTIC NEWS, 5560 Morris St., Halifax, N.S. B3J 1C2

NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN, Library, 5163 Duke Street, Halifax, N.S. B3J 3J6

ÉTATS-UNIS

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222

A.R.C., 91 Yester Way, Seattle, WA 98104

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, ILL 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

NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012

PRINTED MATTER, 7 Lispenard Street, New York 10013

RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019

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

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

LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris

LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000 Bordeaux

LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris

LIBRAIRIE DIFFÉRENCE 2, 47 rue des Tables-Claudiennes, Lyon 1er

L'OLLAVE - Galerie/Librairie/Édition, 58, rue Tramassac, 69005 Vieux-Lyon

HOLLANDE

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 INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano

UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma

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

SUISSE

ÉCART, a/s John Armleder, 6, rue de Plantamour, Genève CH 1201

GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg

KRAUTHAMMER BUCHHANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfasch, 8025 Zürich

