

ER
-255

PARACHUTE

RDINS/GARDENS

TRADUCTION EN FRANÇAIS/ENGLISH TRANSLATION

art contemporain/contemporary art
septembre, octobre, novembre/
September, October, November 1986
5,50\$



44

COUVERTURE / COVER

Maria Nordman, Gand, 1986, projet de collaboration avec des habitants de Gand et ses visiteurs pour une pension à énergie solaire et éolienne; détail de l'étage supérieur. / Maria Nordman, Ghent, 1986, possible collaborative project with people of Ghent and visitors for the making of a guest-house powered by the sun and the given wind; detail of upper floor.

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction
SERGE BÉRARD
ROBERT GRAHAM
BRUCE GRENVILLE
JOHANNE LAMOUREUX
MARTINE MEILLEUR

collaborateurs
JOCELYNE ALLOUCHERIE
GUY BELLAVANCE
PIERRE BOOGAERTS
JENNIFER DICKSON
ROBERT FONES
JACQUELINE FRY
PHILIP FRY
MONIKA GAGNON
RAYMOND GERVAIS
ROBERT GRAHAM
REESA GREENBERG
BRUCE GRENVILLE
GEOFFREY JAMES
CAROL LAING
JOHANNE LAMOUREUX
MICHEL LAROUCHE
JOCELYNE LUPIEN
DONNA LYPCHUK
MARTINE MEILLEUR
MARIA NORDMAN
RENÉ PAYANT
JOHN ROBERTS
THÉRÈSE ST-GELAIS
BARBARA E. SHAPIRO
RUEDIGER SCHOETTLE

graphisme
LUMBAGO

secrétariat à la rédaction,
administration
COLETTE TOUGAS

promotion, secrétariat
ANNE-MARIE LANCTÔT

traduction
SERGE BÉRARD
ROBERT MCGEE
JEFFREY MOORE

publicité
BRUNO ÉMOND

PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.
les éditions PARACHUTE

conseil d'administration
Chantal Pontbriand, prés., Robert Graham, vice-prés.,
Jocelyne Légaré, sec., Colette Tougas, trés.

conseillers honoraires
Colette Chabot, Yvan Corbeil, Lewis Dobrin, Elise Mercier

Abonnements/Subscriptions:
PARACHUTE
C.P. 425, Succursale Place d'Armes
Montréal, Qué., CANADA, H2Y 3H3
Tél.: (514) 842-8821

Rédaction et administration/Editorial and administration
office:
PARACHUTE
4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501
Montréal, Qué., CANADA, H2W 1Y9
Tél.: (514) 842-9805

Toronto editor
Bruce Grenville, 631 Queen St. W., M5V 2B7

abonnement	individu	institution
un an		
Canada	20\$	28\$
Europe, U.S.A.	28\$	36\$

deux ans		
Canada	32\$	42\$
Europe, U.S.A.	42\$	54\$

vente au numéro
Allemagne: 10 DM; Belgique: 195 FB;
Canada: 5,50\$; France: 32 FF;
Grande-Bretagne: 3 L; Italie: 6800 L;
Pays-Bas: 11 Fl; Suisse: 8,50 FS.

distribution
Québec Diffusion Parallèle, 815, rue Ontario est,
Montréal, Québec, H2L 1P1, (514) 525-2513

British Columbia: Vancouver Magazine Service Ltd.,
2500 Vauxhall Place, Richmond, B.C. V6V 1Y8,
(604) 278-4841

Belgique: Librairie Post-Scriptum, rue des Eperonniers 37,
1000 Bruxelles

Toronto: C.P.P.A., 54 Wolseley Street, Toronto, Ont.,
M5T 1A5, (416) 362-2546

U.S.A.: Bernhard De Boer, Inc., 113 East Centre Street,
Nutley, N.J. 07110

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui
sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. Le
Conseil de rédaction se réserve trois mois après la
réception de tout manuscrit pour avertir l'auteur(e) de sa
décision quant à la publication du texte.

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 Art Bibliographies Modern,
RADAR et RILA.

PARACHUTE est membre de l'Association des éditeurs de
périodiques culturels québécois et de la Canadian
Periodicals Publisher Association.

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

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
Zibra inc., Montréal

PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil des Arts
du Canada, du ministère des Affaires culturelles du
Québec et du Conseil des Arts de la Communauté urbaine
de Montréal.

Imprimé au Canada/Printed in Canada

PARACHUTE

art contemporain / contemporary art
septembre, octobre, novembre /
September, October, November 1986

SOMMAIRE / CONTENTS

ÉDITORIAL

4 Chants d'expérience

par Chantal Pontbriand

ESSAIS & PROJETS / ESSAYS & PROJECTS

- 5 **Jardins postmodernes /**
Postmodern Gardens
6 **Psychomachie**
9 **A Project for Parachute**
13 **Du jardin en musique**
16 **Chronicle of a New**
Landscape Garden
22 **À l'ombre des fleurs du Crinum...**
25 **De Chine en Chine,**
en jardins, en images
30 **Lechery in the Garden**
34 **Three Garden Projects**
38 **The Greening of Capitalism**
42 **Observations of (and from)**
Contemporary Landscape

par Chantal Pontbriand
by Chantal Pontbriand
par Ruediger Schoettle
by Geoffrey James
par Raymond Gervais

by Philip Fry
par Pierre Boogaerts

par Jocelyne Alloucherie
by Jennifer Dickson
by Maria Nordman
by John Roberts

by Robert Graham

COMMENTAIRES / REVIEWS

- 45 **Jean-Charles Blais / Gérard Garouste**
46 **Françoise Sullivan**
47 **Michel Lamothe**
49 **Jean-Serge Champagne**
50 **Louise Mercille**
51 **Gérard Courant**
52 **Richard Purdy**
54 **Interface III**
55 **Enzo Cucchi / Toni Grand /**
La revue Parkett
57 **Chambres d'amis /**
La Biennale de Venise
61 **Royden Rabinowitch**
62 **Nicole Jolicoeur**
63 **Arlene Stamp**
64 **Cathy Daley**
65 **A Measure of Consensus:**
Canadian Architecture in Transition

par René Payant
par Martine Meilleur
par Guy Bellavance
par Chantal Pontbriand
par Thérèse St-Gelais
par Michel Larouche
par Jacqueline Fry
par Martine Meilleur

par Jocelyne Lupien

par Johanne Lamoureux
by Robert Fones
by Monika Gagnon
by Bruce Grenville
by Donna Lypchuk

by Barbara E. Shapiro

DÉBATS / ISSUES

- 67 **Songs of Experience**
69 **Lettre ouverte**
69 **Letters to the Editor**

by Carol Laing
par Jocelyne Alloucherie

INFORMATIONS

- 70 **Livres et revues**
71 **Books and Magazines**

par Johanne Lamoureux
by Reesa Greenberg

TRADUCTIONS / TRANSLATIONS

- 75 **From China to China,**
in Gardens and Images
76 **Chronique d'un nouveau**
jardin paysager
80 **Editorial: Songs of Experience**

by Jocelyne Alloucherie

par Philip Fry
by Chantal Pontbriand

196 4m

éditorial

CHANTS D'EXPÉRIENCE

La mode (...) parle de caprice, de spontanéité, de fantaisie, d'invention, de frivolité. Mais ce sont des mensonges: la mode est entièrement du côté de la violence: violence de la conformité, de l'adhérence aux modèles, violence du consensus social et des mépris qu'il dissimule.

Georges Perec, *Penser/Classer*

Les attentes face à une exposition comme *Chants d'expérience* sont d'autant plus grandes lorsqu'il s'agit, comme c'est malheureusement le cas, de la seule exposition de groupe majeure à avoir été organisée par le Musée des beaux-arts du Canada depuis six ans. La seule avant de nombreuses années également, puisque le Musée est à l'heure actuelle tout préoccupé de son prochain déménagement qui mobilise ses énergies. On dira que, pour ces mêmes raisons, *Chants d'expérience* s'est organisée envers et contre tous et que, de l'intérieur, cela se voulait une tentative de montrer de l'art contemporain à tout prix, malgré le brouhaha en cause. Tant mieux, cela a été fait.

En fait, si cela, c'est-à-dire une exposition majeure canadienne de groupe, se faisait chaque année, la pilule aurait peut-être mieux passé cette fois. *Chants d'expérience* aurait été moins pointée du doigt dans son inaptitude à rendre compte de toute la réalité canadienne. En l'occurrence, les conservatrices, Jessica Bradley et Diana Nemiroff, auraient été moins sur la sellette. Surtout moins blâmées d'avoir fait une sélection d'artistes uniquement anglophones. Il est donc grand temps de réclamer du Musée des beaux-arts du Canada, première institution pour la diffusion des arts ici, une exposition *annuelle* d'artistes canadiens de la taille de *Pluralités* (1980) ou de *Chants d'expérience* (1986). Plus encore, dans la logique des excellentes expositions Richard Long et Giuseppe Penone organisées par Jessica Bradley, mais sans s'en tenir aux solos uniquement, il est aussi temps de réclamer de notre principal musée national la tenue d'expositions internationales de grande envergure qui enfin confronteraient régulièrement les Canadiens avec leurs pairs sur la scène internationale. À l'heure où les autorités gouvernementales s'ébatent dans de vaines et ridicules tentatives pour essayer de faire «passer» les Canadiens ici et là, dans des Documentas ou Biennales dont les résultantes sont de plus en plus dégradées, réalisera-t-on que c'est d'abord ici que se jouera l'internationalisation de l'artiste canadien! Pour cela, il faut créer des éléments moteurs; musées, galeries, revues doivent être de la partie. Il faut créer ici même une émulation parmi les artistes, constituer un public et établir des critères de qualité. Le Canada produit depuis vingt ans un art exceptionnel, bien à la hauteur de ses vis-à-vis européens et américains et même souvent plus complexe et riche que ce que le marché international laisse présentement percer. Nous devons revendiquer et faire les efforts nécessaires pour qu'il s'installe internationalement. C'est de nos musées qu'il faut exiger ce rôle, par la rigueur et l'ampleur de leurs manifestations, même si ces dernières années ils n'en ont pas assuré le leadership. Il est plus que temps que nos musées emboîtent le pas de concert avec l'appui

généreux des gouvernements, et que le Canada devienne un foyer d'accueil et de développement pour l'art contemporain international. C'est avant tout par l'exposition de sa contemporanéité que le Canada gagnera la place qui lui revient à cet effet.

Voilà une autre raison pour laquelle *Chants d'expérience* ne nous rend pas justice. Mi-figue, mi-raisin, cette exposition montre un peu d'installation, un peu de performance, beaucoup de peinture. De-ci, de-là, on butine à gauche et à droite sans oser prendre partie. On emprunte à la scène internationale son engouement pour la peinture néo-figurative, sans trop verser là-dedans, parce qu'il y a quand même beaucoup d'autres choses au Canada. Alors, on montre quelques installations. Ni trop, ni pas assez. Avec un minimum de critères de qualité, on se retrouve avec un assemblage très moyen, *very bland*. Trop souvent, on associe le Canada à la neutralité, au mimétisme, et pire que tout à l'académisme. Est-ce cela qu'on veut continuer à entendre? Si oui, si cela nous rend confortable et nous sécurise, qu'on refasse d'autres *Chants d'expériences*. Si non, alors interrogeons-nous réellement sur l'art au Canada et cherchons à discerner les productions dont les enjeux sont les plus forts. Ce sont ces productions qui présentent des énoncés esthétiques et socio-culturels qui bientôt nous apparaîtront indispensables comme société. Si ces énoncés existent dans le cadre de cette exposition, ils sont noyés dans un ensemble caractérisé par sa grisaille intellectuelle et plastique. Dans une exposition de groupe, tout est affaire de contexte. C'est souvent le malheur des expositions canadiennes de ne pas savoir soutenir un contexte, amener une proposition, bref développer un propos qui enfin dise quelque chose de pertinent sur la situation de l'art contemporain et sur sa signification au sein du monde dans lequel nous vivons. Au-delà du spectacle à grand déploiement ou du narcissisme inhérent à la volonté d'exposition (présent tant chez le conservateur que chez l'artiste), voilà bien la moindre chose à exiger d'une exposition.

Pas si bête, *Chants d'expérience* ne prétend pas s'exposer sans discours aucun, livrant ainsi les œuvres à elles-mêmes pour la béate contemplation du public. Non, l'exposition, le titre le dit bien, s'appuie sur un concept, développé a posteriori du choix des artistes. C'est la notion d'expérience...

Bien que les conservatrices aient décelé dans l'ensemble de leurs choix un autre thème majeur, celui de la «représentation», patate chaude s'il en est parce que philosophiquement complexe, elles ont privilégié celui de l'expérience s'appuyant sur la qualité «poétique» des œuvres. À en juger par la manière plutôt confuse et même souvent contradictoire dont les conservatrices résument à leur façon les principaux enjeux du postmodernisme dans des phrases comme «le regain d'intérêt pour le sujet et le contenu a enlevé de sa pertinence à l'analyse formelle», «les interrogations actuelles sur la représentation se manifestent non seulement par la fonction critique et «déconstructive» que l'on confère à la photographie et à l'écriture, mais aussi par le recours à la figuration qui caractérise la peinture et la sculpture depuis le début des années quatre-vingt», le concept d'expérience apparaît comme un refuge théorique tentant face à un

manque de compréhension des enjeux réels de l'art contemporain, qui faut-il l'avouer, sont aujourd'hui particulièrement confondants. C'est un concept qui, faute d'une synthèse globale, renvoie à l'individu, à l'artiste en l'occurrence. (Comme le faisait remarquer un collègue, c'est le retour à Harold Rosenberg et à l'expressionnisme des années cinquante...) On parcellise ainsi la chose, tout en évitant de devoir s'attaquer au noeud de la question et aussi, c'est bien à la mode, en évitant tout débat. On se réfugie derrière la légitimité de la création. L'expérience que l'artiste livre dans son œuvre devient transcendante comme dans une certaine conception réactionnaire des choses. Ce qui se produit dans cette exposition, c'est que les artistes inclus deviennent des héros au profit des laissés pour compte, alors qu'on renoue avec un discours sur l'art complètement dépassé qui est l'antithèse de ce que les conservatrices tentent de décrire et de revendiquer pour elles-mêmes à certains moments dans le texte du catalogue et que l'on associe à la critique post-structuraliste.

On comprendra mieux alors la complète exclusion des francophones dans le choix des conservatrices (exclusion qui s'est propagée jusque dans le choix que Diana Nemiroff a fait pour la Biennale de Venise). C'est une exclusion qui relève d'une inhabilité à faire coïncider discours et œuvres. *Chants d'expérience* revendique les artistes qui y sont présentés à travers un concept global qui ne colle plus à la réalité de l'art contemporain, qui ne colle souvent pas même à certaines œuvres de l'exposition. Ou alors, si on les confine à cette unique interprétation, on en réduit considérablement la portée. D'autre part, quand des théories moins passéesistes sont appelées à venir étayer le discours des conservatrices, elles sont souvent plaquées sur un contenu d'œuvres qui les contredisent. Par exemple, l'insistance à revendiquer la peinture néo-figurative avec des théories inspirées de la revue *October*, pour laquelle la peinture est morte, ou à tout le moins régressive. Puisque la spécificité même des choix de l'exposition n'est pas explicitée clairement avec des concepts justes, comment aurait-on pu espérer que l'équipe des conservatrices se penche avec discernement sur l'art québécois? Il est vrai que si un certain consensus lie et promeut depuis quelques années à l'échelle canadienne les artistes choisis, dans la communauté anglophone et dans ce qui la représente, dont certaines revues de Toronto et de Vancouver, qui malgré les apparences servent bien la cause anglophone, il n'en est pas de même pour les artistes francophones. Les francophones ne font sans doute pas partie pour la plupart de ce réseau et *Chants d'expérience* en est l'embêtant reflet. Les francophones malgré leur nature individualiste ont leur réseau, comme ils ont leur histoire et leurs références culturelles. *Chants d'expérience* nous les feront revendiquer. Nous chercherons à exiger du Musée des beaux-arts du Canada qu'il fasse preuve d'une plus grande ouverture d'esprit dans le choix de ses conservateurs. Et que de ceux-ci, il demande une qualité d'attention réelle aux œuvres, ce qui requiert avant tout un jugement éclairé, sans préjugés... et moins de bourdes sur le plan théorique. L'art canadien s'en portera mieux dans l'ensemble.

CHANTAL PONTBRIAND

English translation on p. 80.

JARDINS POSTMODERNES

Depuis les années soixante, ces années de remise en question que plusieurs identifient au postmodernisme, la nature est redevenue pour l'art matière à intéresser. Alors que la peinture et la sculpture avaient jusqu'alors entretenu un rapport distancié à la nature, soit mimétique dans l'art figuratif, soit sublimé dans l'art abstrait, les artistes qui sont plus près de nous ont engagé avec elle une dialectique qui renoue avec la grande tradition du jardinage, une tradition qui s'est constamment déplacée selon les pays, les continents et les époques. L'art conceptuel s'est de son côté penché sur les systèmes naturels; citons à cet effet le travail de Hans Haacke pendant cette période. Les earthworks, ceux de Robert Morris, Robert Smithson, Carl Andre, Michael Heizer, Walter de Maria, ont réinventé le paysage. Tout en donnant à la sculpture une dimension inédite, les landartists, tels Richard Long ou Hamish Fulton, se sont livrés à une exploration personnelle de la nature, nature qu'ils ont documentée photographiquement comme s'ils la «jardinaient» à l'intérieur de la camera obscura. L'arte povera, avec Mario Merz et Giuseppe Penone, a pour son compte revalorisé la nature comme matériau brut, laissant surgir une poétique naturelle du processus et du lieu. À travers ces diverses appropriations, un nouveau sujet apparaît, celui qui se définit par rapport au lieu, aux matériaux utilisés et au spectateur. Un sujet *décentralisé*. Une oeuvre *ouverte*. Le lieu est utilisé pour ses propriétés naturelles, les matériaux rapportés servent plus souvent qu'autrement comme révélateurs du lieu. Le spectateur ne se trouve plus devant une oeuvre finie, fermée sur elle-même. Son corps et son imaginaire sont pris à partie.

Le lieu «naturel», ce que l'homme est appelé à confronter, qu'il soit artiste, architecte, urbaniste, ingénieur ou politicien, est tributaire de son contexte. Un contexte social, culturel, politique, que l'artiste des années quatre-vingt n'ignore plus. Ainsi par exemple, l'oeuvre de Lothar Baumgarten (cf. n° 43), qui porte sur l'Amazonie, comporte-t-elle une réflexion troublante sur les «grands récits» (Lyotard) qui ont traversé l'ère de la colonisation, de l'appropriation de territoires jusqu'au discours formaliste des sciences humaines.

Après avoir régulièrement interrogé dans *Parachute* le nouveau rapport qui lie l'art à la nature (cf. entre autres, Jean-Marc Poinot, *Sculpture/nature*, n° 12, ou Johanne Lamoureux, *Lieux et non-lieux du pittoresque*, n° 39), et suite à l'incitation de notre collaborateur Philip Fry, qui ces dernières années a délaissé la critique d'art dans nos pages pour se pencher sur cette question du jardin — disons-le «postmoderne» —, nous consacrons ce numéro au thème des jardins — disons-les pluriels —, puisqu'il ne saurait en être autrement devant la diversité des approches qui nous sont offertes.

Philip Fry, dans une critique du *Wacousta Syndrome* de Gail McGregor publié dans notre dernier numéro, attribue la popularité du mode de l'installation dans l'art canadien à un rapport dialectique difficile à la nature, un rapport nourri de doute, fort différent de l'esprit transcendant prédominant chez les Américains. La nature serait ainsi un jardin d'Éden pour les uns, un jardin des Oliviers pour les autres... s'il faut en croire l'activité artistique internationale des dernières années, la tendance générale serait davantage aux oliviers, là où se joue une partie dont les règles sont loin d'être fixées. Ce numéro nous en livre quelques-uns des enjeux: le rapport aux cultures extra-occidentales (Allouche), l'exploration de l'identité propre au lieu, dans ce cas l'identité canadienne (Fry), la relation médiatisée art/nature, surtout la relation photographique (Boogaerts, Dickson, James), la relation musicale (Gervais), la tradition du jardinage et la contemporanéité (Graham), l'aspect socio-politique du jardin «public» (Schoettle, Roberts).

La manière de concevoir et d'implanter des jardins s'avère toujours un bon moyen d'interpréter et de comprendre une époque. Réactualisée dans le domaine de l'art il y a plus de vingt ans, nous croyons que la problématique des jardins est encore valide aujourd'hui et que, dans le brassage actuel d'idées, elle n'a pas perdu un iota de terrain... à preuve, le grand débat public que vient de susciter en France l'oeuvre créée par Daniel Buren pour la cour du Palais-Royal. Nous y reviendrons, sûrement.

CHANTAL PONTBRIAND

POSTMODERN GARDENS

Since the sixties, that era of unrest that many have identified with postmodernism, nature has once again become a matter of interest. Painting and sculpture had until then maintained a distanced relationship to nature, a mimetic link in figurative art, a sublimated one in abstract art. The artists that are the closest to us have engaged in a dialectic, taking up once again the great tradition of gardening, a tradition that has shifted constantly, depending on the countries, continents or the eras involved. Conceptual art explored natural systems as in Hans Haacke's work during this period. The earthworks of Robert Morris, Robert Smithson, Carl Andre, Michael Heizer and Walter de Maria reinvented the landscape. Land artists, such as Richard Long or Hamish Fulton, by infusing sculpture with a new dimension, embarked on a personal exploration of nature, documenting it photographically as if they were «landscaping» inside the camera obscura. Mario Merz and Giuseppe Penone, in arte povera, reaffirmed nature as raw material, allowing a natural poetic to surge from process and site. A new subject appeared through these diverse appropriations, defined by a relationship to the site, to the materials used and to the spectator. A *decentralized* subject. An *open* work. The site is used for its natural properties, the materials more often than not serve to reveal the site. The spectator is no longer faced with a finished work, one closed in on itself. The body and the imagination become part of the work.

The «natural» site that one is called upon to confront, whether as artist, architect, urban planner, engineer or politician is tributary of its context, either social, cultural or political, that the artist of the eighties no longer ignores. For example, Lothar Baumgarten's work (cf., N° 43), dealing with the Amazon, entails a disquieting reflection on the «master narratives» (Lyotard) that have marked the era of colonization, from the appropriation of territories to the formalist discourse of the social sciences.

Having regularly investigated this new relationship between art and nature in *Parachute* (Jean-Marc Poinot, *Sculpture/nature*, N° 12, or Johanne Lamoureux's *Lieux et non-lieux du pittoresque*, N° 39, among other pieces) and owing to the instigation of our contributor, Philip Fry, who for several years has relinquished art criticism to concentrate on the subject of gardens — let us call them «postmodern» gardens —, we are devoting this issue to this theme — in the plural sense —, since it could not be referred to in any other way, given the diversity of approaches available to us.

Philip Fry, in his review of Gail McGregor's *Wacousta Syndrome* published in our last issue, attributes the popularity of installation work in Canadian art to the difficult dialectic relationship to nature, plagued with uncertainty and radically different from the transcendent spirit prominent among Americans. And so Nature, the garden of Eden for some, is the garden of Gethsemane for others... if one is to rely on international artistic activity of recent years, the general trend would seem to lean towards Gethsemane, where the rules of the game are far from being set. This issue presents some of what's at stake: relationships to extra-occidental cultures (Allouche), exploration of identity specific to the site, in this case the Canadian identity (Fry), the mediated art/nature relationship, the relationship to photography in particular (Boogaerts, Dickson, James), to music (Gervais), the tradition of gardening and contemporaneity (Graham), and the socio-political aspects of the «public» garden (Schöttle, Roberts).

The manner in which gardens are conceived and implanted is always a good way to interpret and understand an era. We believe that the problematic of gardens, reactualized in the realm of art for more than twenty years, remains valid today and that in the present turmoil of ideas, it has not lost an inch of ground... The proof is the great public debate that has emerged in France over Daniel Buren's work for the courtyard of the Palais-Royal. We will surely be dealing with this last issue in the future.

CHANTAL PONTBRIAND

Translated from the French by Robert McGee.

P SYCHOMACHIE

Trois

Chapitres

Ruediger Schoettle



Jardins des plaisirs,
photo noir et blanc,
photo: R. Schoettle.

JARDIN DES PLAISIRS

Au moment sensuel dépeint par le tableau, la fusion fantastique du besoin avec l'apaisement, c'est-à-dire de l'acte collectif de création avec le plaisir, évoque l'idée de jardin des plaisirs, de pays de cocagne. Dans la psychomachie, ce pays se trouve du côté des instincts et des passions débordantes, opposé aux vertus.

Par le truchement de ses besoins, le caractère inachevé du monde pousse l'homme toujours plus loin. Au jardin des plaisirs, l'infinité naturelle et devenue réelle apparaît dans la fantasmagorie d'un moment présent éternel.

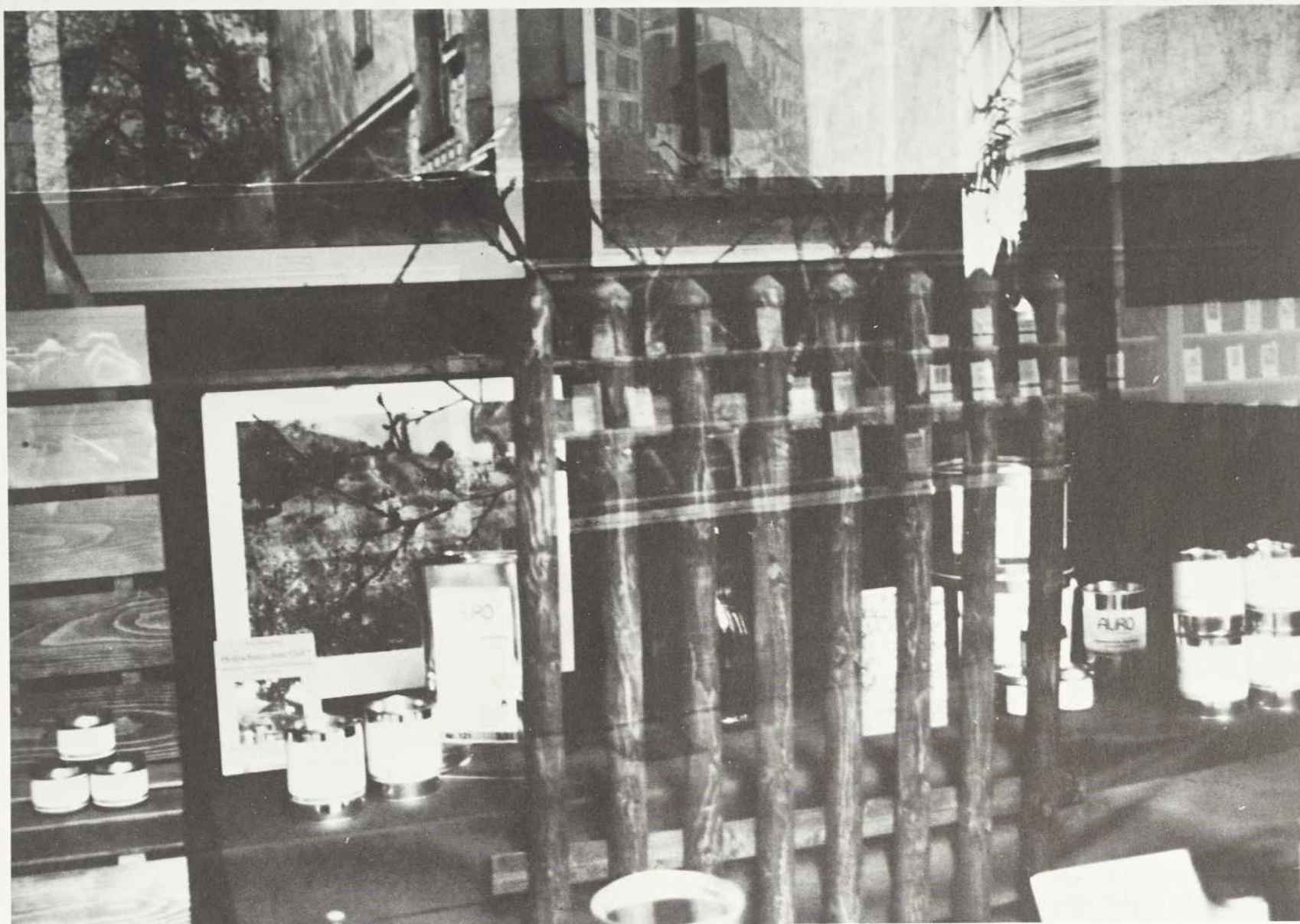
Le tableau de la psychomachie montre les désirs et les passions sous la forme de bêtes sauvages au-dessus desquelles les vertus sont assises, démontrant ainsi la domination de la nature sauvage. La tempérance, l'intelligence, le courage et la justice harnachent les forces vitales débridées pour les mener sur la route humaine de l'harmonie culturelle avec la nature. C'est comme un moteur naturel que l'homme met en marche pour son propre profit puisqu'il se l'asservit au moyen de la connaissance et de ses applications. C'est là l'éternel sens et le but de toute culture, celles de l'Antiquité, du Moyen-Âge, des temps modernes ainsi que de la culture contemporaine.

Mais, à l'encontre des précédentes, la société d'aujourd'hui possède un moteur qu'elle s'est créé par sa faculté de représentation et l'abstraction

qui en découle. L'union effective de l'image et de la fonction a mis au monde cet automate pour notre société. Il semble que nous nous soyons rapprochés du fantastique jardin des plaisirs, du pays de cocagne. Et ce serait en effet le cas si ceux qui ont créé ce chemin pouvaient le parcourir. Mais ils sont empêtrés dans les entraves des chiffres, de la valeur et de leur propre personne. Pourtant, celui qui crée son propre moteur devrait bien avoir le droit de le contrôler, ce qui lui donnerait des objectifs à la mesure de sa création.

Nous manipulons les boutons, tout semble aller de soi alors qu'en fait tout va à la dérive. Nous ne sommes plus, comme les anciennes vertus, au-dessus des forces indomptées; nous leur courons après en bande désordonnée. Intrépidement, notre science tente de maîtriser le chaos par la manie de la découverte. Mais les institutions culturelles sont indécises; des maisons vides différant leur destruction à l'aide de deux stratégies tout aussi vides. Elles se tournent un moment vers l'expression naturelle et artisanale des Anciens ou vers l'idée humaniste du corps humain en tant que centre d'un être réel ou, laissant tomber les Anciens complètement, elles mettent leur automate sur un piédestal et lui font ainsi une apothéose.

Le veau d'or brillait autrefois d'un éclat mythique, mais notre créature ne peut que se répéter indéfiniment et semble posséder l'explicable propriété de n'être jamais nulle part. Nous croyons la posséder mais ce



Les jardins de
M. Schreber, photo noir
et blanc, photo:
R. Schoettle.

n'était que son écho. Elle est justement toujours là où nous ne sommes pas. Comme l'âne derrière la carotte, nous lui courons après sans nous apercevoir que nous la traînons sans cesse avec nous. À la place du cocher, il n'y a que la perche et la carotte. Il y a bien longtemps que nous allons ainsi sans aucune route définie, sans origine et destination connues; elles n'existent plus. Nos ombres errent ça et là dans le nirvâna, lieu sans emplacement.

Le rationalisme nous a démontré l'immanence du monde, mais nous sommes incapables d'en tirer quelque chose. Tels des vaisseaux fantômes, nos institutions culturelles se déplacent dans un espace sans air. Elles ont enfin quitté le niveau des objets pour ne devenir que des «je» formels, des enveloppes vides. Quelque chose de libre et transparent qui débute sa fin interminable de comique de papier mâché.

Encore une fois, nous nous tournons en quête d'aide vers la transcendance des Anciens. Nous croyons avoir trouvé le salut dont ils parlaient dans les vaisseaux fantômes des institutions, mais nous avons oublié que chez eux, la transcendance ne s'exprimait que par l'immanence naturelle de leur monde. Ils maîtrisaient fermement, tels des besoins, les bêtes sauvages que sont les désirs et les passions. Notre vaisseau fantôme ne vogue pas vers le salut mais bien vers le nirvâna. Le rationalisme nous a bien montré l'immanence du monde, mais ne nous a pas donné le moyen de faire de l'immanence et de la transcendance un contexte productif. La transcendance a été jetée au rebut et est revenue par la même porte transformée en écorce pétrifiée. Il n'y a aujourd'hui ni transcendance ni immanence, seul un être glacé demeure, le nirvâna.

Notre automate s'est changé en géant d'industrie auto-reproducteur qui, s'unissant en douce avec l'argent devenu capital, a créé quelque chose de transcendant au sens littéral: la majorité en tant que valeur d'échange capitalisée. Laissons tomber nos institutions, quittons ces vaisseaux qui n'arriveront jamais. Ce ne sont pas eux qui bâtissent l'automate, mais

bien nous. L'intérêt de ceux qui, grâce à nos institutions, régissent le monde s'est approprié notre créature et nous a mis dans le ventre d'un géant d'usine infatigable qui la reproduit en millions d'exemplaires sous forme de machines. Si le ventre fait la grève, la tête s'en ressentira, pensons-nous. Mais qu'y a-t-il en fait dans cette tête: le vide, entouré d'un masque sévère de fer blanc. Quand nous faisons la grève, nous nous berçons de l'espoir que nous affaiblissions le géant pour ensuite le vaincre. Mais les Hollandais volants que sont nos institutions l'ont abandonné depuis longtemps. Leur intérêt ne se situe plus dans sa tête. Elles le manipulent depuis leurs vaisseaux par d'innombrables ficelles comme une marionnette, sans jamais entrer en contact avec lui ou avec nous. Grâce à la précision de reproduction des techniques de communication, ce en quoi notre automate s'est transformé, elles le manipulent comme s'il était commandé à distance, si bien qu'il est toujours prêt à leur consacrer son énergie, sa vitalité. Comme Nosferatu, elles ne sont que des fantômes qui s'écrouleraient, réduits à un tas de débris, si ce n'était de la force vitale des vivants.

Si nous possédions les postes récepteurs sur la terre ferme, les géants s'arrêteraient. Bâtissons-nous nos propres émetteurs et récepteurs, nos propres usines; c'est seulement à ce moment-là que nous pourrions faire de notre automate un moyen, un prolongement de notre bras, pour créer des images et un langage qui nous relieront enfin à la terre et au ciel à titre d'humains.

LES JARDINS DE M. SCHREBER

Au cœur des villes, dans le labyrinthe de leurs palais de glace bureaucratiques et de leurs géants d'usine, les hommes furent pris de la nostalgie de la couleur verte. Ils ont voulu retourner vers la nature, vers la verte cabane dérobée qui leur promettait un foyer sûr et tranquille. C'était la cabane originelle de la robinsonnade, celle qui incita l'humanité à s'éloigner de ses origines. Encore ici, nous retrouvons l'idée de jardin des



Atlantide,
photo noir et
blanc, photo:
R. Schoettle.

plaisirs, de pays de cocagne, mais sous la forme de nostalgie pure et sans connotation symbolique. Il existe de nombreux petits palais de l'imagination individuelle, des imaginations dans lesquelles le labyrinthe urbain prend forme de nostalgie pour se nicher. Issues d'un besoin réel, de la quête d'une continuité et d'une norme, les cabanes se transforment sous l'emprise de la ville labyrinthique en paysages irréels de l'imagination pure. Elles ne flottent pas au-dessus du sol tels des feux follets et ne présagent pas non plus de quelque chose de secret et caché. Elles sont érigées à l'aide d'une imagination devenue de pierre; une pierre parmi tant d'autres entassées au hasard. Elles sont là, les unes contre les autres, sans espace propre et délimité, et fondent leur substance, leur salut, sur l'espoir tenace de l'amalgamation, la disparition de limites tangibles et pourtant subjectives et sans rapport avec le monde extérieur. D'un côté, cette idée est dure et impénétrable, de l'autre, transparente et irréelle. Elle existe en tant qu'âpre besoin humain mais seulement de telle façon qu'on puisse voir à travers; son invisibilité constitue sa réalité. La misère devient de verre. Déshabillée, nue, elle apparaît dans les pays de la faim comme une quête chaotique et oppressive de la solidité, dans une image bouleversante pour l'homme. Il est vrai que nos médias ont filmé à l'infini jusqu'à transparence absolue cette image de l'indigence dénudée. Si l'on se rendait compte avec quelle simplicité dénuée de passion nos palais de glace bureaucratiques et nos géants d'usine retouchent le vrai besoin humain jusqu'à le faire disparaître, le rouge de la honte nous monterait sûrement à la figure. Ce n'est plus la morale rationaliste de la science et de la compréhension qui nous conduit vers demain, mais plutôt l'avalissement et l'humiliation qui nous dévisagent dans le miroir du présent. C'est de ce rouge que la prochaine aube se colorera.

ATLANTIDE

Notre ville est devenue l'île de nos désirs. Déjà dans l'antiquité, les habitants de l'Atlantide, autrefois vertueux et vivant en harmonie avec la nature, furent, par leur dépravation, touchés par le péché originel. Ce qu'il y avait de divin dans leur nature et faisait de la vertu le bien suprême se changea en imperfection terrestre; le désir de posséder de l'or et de l'argent, les trésors fugaces de ce monde, venait d'assombrir leur âme autrefois si pure.

L'Atlantide a coulé et a établi au fond des mers les fondations de nos rêves, dans lesquels nos désirs reposent emprisonnés. Du fond d'un

espace noir où nous sommes plongés, nous apercevons la lueur de l'Atlantide de rêve, entourée d'un halo, inabordable, se balançant au-dessus de nos regards. C'est le rêve exclusif sans rapport avec la réalité de l'éveil matinal. Un rêve qui absorbe nos projections et qui se fait passer pour la réalité.

Comme une énorme salle des glaces, il s'approprie nos images et les laisse se réfléchir interminablement vers un centre clos et infini. Nos corps s'intègrent à cet espace noir et nous libérons nos émotions dans cette grande salle où des projections deviennent subitement réalités mouvementées poursuivies par des émotions désincarnées. Toujours habillés, nous chevauchons, courons, roulons avec les héros de cette contrée fantasmagorique jusqu'à ce que nous devenions tous héros; chacun peut à son tour être une étoile scintillante.

Mais la terre se tourne de la nuit vers le jour et ramène les hommes à la grisaille journalière de la surface. S'il veut vivre, l'homme doit remuer ses mains et sa langue dans le gris désert des machines, dominé par chiffres et valeurs. Mais qui veut des chiffres et des valeurs comme père et maître? Et c'est ainsi que tous les jours nous nous traînons vers le noir gouffre maternel où nous libérons nos corps et où nous ne sommes qu'une émotion, ressuscitée sous forme de projections personnifiées. Ici, chiffres et valeurs ne comptent plus, mais seul notre moi.

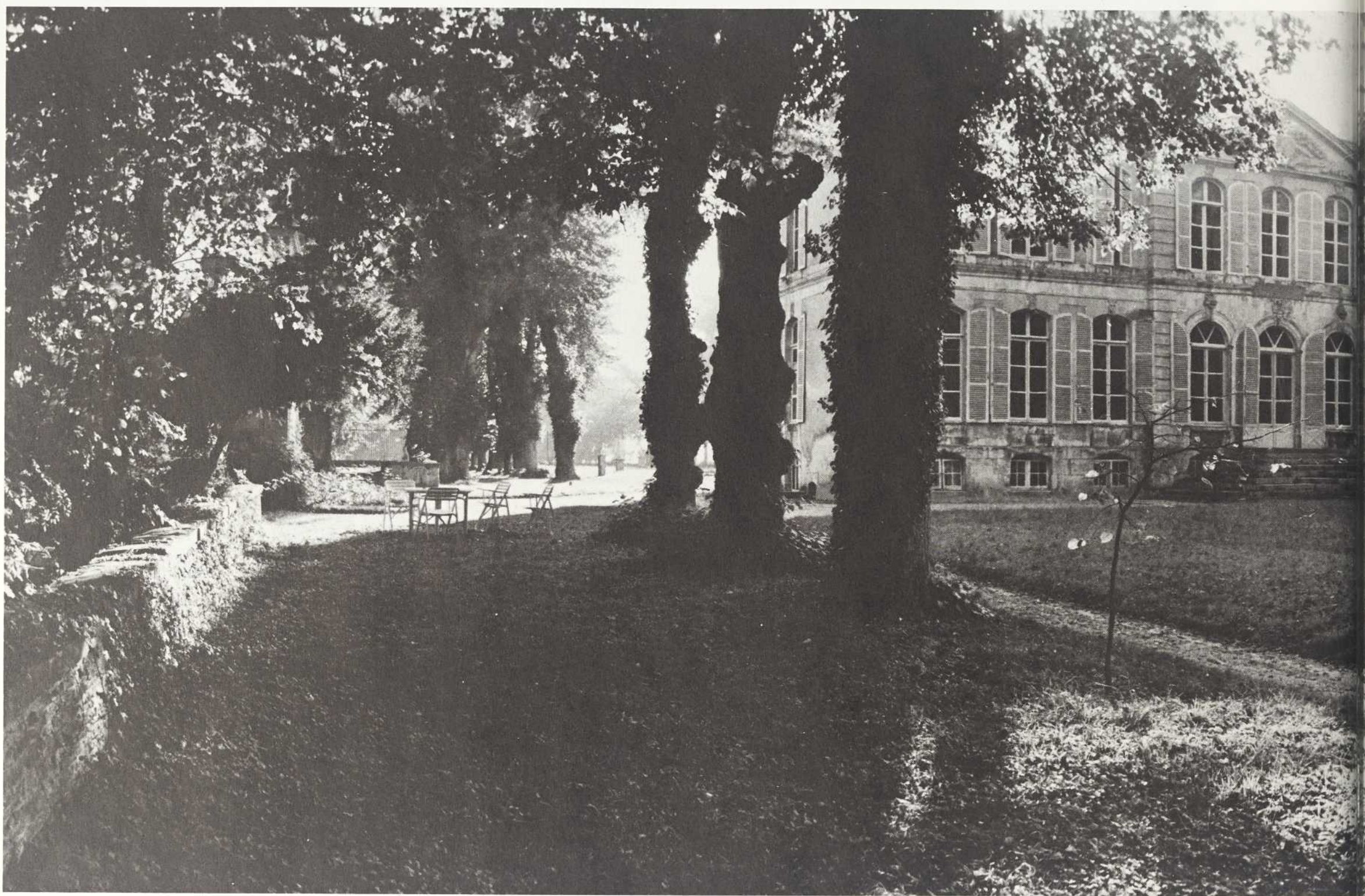
Le péché originel de l'homme moderne a été de faire de chiffres et valeurs un maître absolu. Ce qu'il y avait de divin et de vertueux dans son être s'est changé en imperfections terrestres. L'éternité de dieu est devenue un éternel et terrestre échange d'objets; le miroir divin s'est transformé en le no man's land infiniment lumineux de notre moi.

On nous a imposé le châtiment de déposer dans ce pays où nul ne va nos désirs et nos rêves et de retourner tous les jours, sans eux, à la surface de la grisaille journalière, au gris désert des machines. Malgré tout, la nostalgie de nos désirs nous pousse à retourner au fond des mers, à l'Atlantide, où grâce à notre noire mère nous retrouvons la lumineuse aura de notre moi.

Trad. de l'allemand par Hélène Morin.



Il y avait, à un quart de lieue de mon château, une malheureuse chaumière appartenant à un paysan fort pauvre qui se nommait Martin Des Granges, père de huit enfants, et possédant une femme que l'on pouvait appeler un trésor par sa sagesse et son économie. Croiriez-vous que cet asile du malheur et de la vertu excita ma rage et ma scélératesse? Il est donc vrai que c'est une chose délicieuse que le crime; il est donc certain que c'est au feu dont il nous embrase que s'allume le



flambeau de la lubricité . . . qu'il suffit seul à l'éveiller en nous, et que pour donner à cette délicieuse passion tout le degré d'activité possible sur nos nerfs, il n'est besoin que du crime seul.

Elvire et moi, nous avons apporté du phosphore de Boulogne, et j'avais chargé cette fille leste et spirituelle d'amuser toute la famille, pendant que je fus le placer adroitement dans la paille d'un grenier qui se trouvait au-dessus de la chambre de ces malheureux. Je reviens, les enfants me cares-



sent, la mère me raconte avec bonhomie tous les petits détails de sa maison, le père veut que je me rafraîchisse, il s'empresse à me recevoir de son mieux . . . Rien de tout cela ne me désarme, je ne suis attendrie par rien; je m'interroge, et loin de cette fastidieuse émotion de la pitié, je n'éprouve qu'un chatouillement délicieux dans toute mon organisation: le plus chétif attouchement m'aurait fait décharger dix fois. Je redouble mes caresses à toute cette intéressante famille, dans le sein de laquelle



je viens d'apporter le meurtre; ma fausseté est au comble, plus je trahis, et mieux je bande. Je donne des rubans à la mère, des bonbons aux enfants. Nous revenons, mais mon délire est tel que je ne puis rentrer chez moi sans prier Elvire de soulager l'état terrible dans lequel je suis. (. . .) à la lueur des flammes homicides qu'allumait ma férocité, aux cris aigus du malheur et du désespoir que faisait pousser ma luxure.

Marquis de Sade, Histoire de Juliette

Du jardin en musique



Billie Holiday, photo X. Archives F. Paudras.

Raymond Gervais

Depuis que le monde existe, il y a des jardins. L'histoire de notre civilisation oscille entre l'idée du jardin d'Éden, d'une part, et sa contrepartie, le jardin des Oliviers (entre le paradis perdu donc et la croix, la souffrance). Transposée au plan musical, cette oscillation pourrait se situer entre la musique répétitive de Bali, par exemple, et les *Passions* de Jean-Sébastien Bach. L'Éden ou jardin d'origine était d'après la Bible un lieu de félicité, hors du temps, du labeur, de l'histoire. Quelle(s) musique(s) y jouait-on, y écoutait-on? L'univers ayant une origine acoustique, le son devait bien être une composante fondamentale de cet Éden. Le jardin y était en tout, partout. Puis avec la désobéissance (le péché originel) et le châtement, le jardin qui auparavant occupait tout l'espace de-

vint un lieu clos, isolé, à part; un moment dans le temps; une oasis occasionnelle désormais inscrite dans l'histoire (bref, un rappel de l'origine, du bonheur perdu). Le jardin des Oliviers était donc un de ces fragments évocateurs du jardin global. En tant que lieu du rachat, de l'expiation de la faute originelle, il devint le tremplin vers une réintégration possible dans l'Éden.

Le jardin est donc un lieu-clé de notre civilisation. On ne peut se définir sans aborder ce thème du jardin. Le jardin habite notre psyché dès la naissance. Tous les musiciens importants y ont été confrontés à un moment ou l'autre de leur vie. Le jardin pose la question même de l'existence. Toutes les oeuvres

musicales qui interrogent la mort (élégies, épitaphes, requiems, etc.) sont autant de coups frappés à la porte du jardin. Comme nous allons le voir maintenant, chaque musicien(ne) crée sa version du jardin originel suivant son intuition propre, rétablissant au choix l'harmonie entre l'espace et le temps, le sacré et le profane, la vie et la mort, le passé et le futur, la mélodie et le rythme, l'orient et l'occident, et ainsi de suite.

L'itinéraire du pianiste-compositeur Colin McPhee est exemplaire en ce sens. Ce musicien canadien, né à Montréal en 1901, vécut à Bali en Indonésie dans les années trente (de 1934 à 1939). Il y découvrit une sorte de paradis, d'éden musical miraculeusement préservé, intact. Il s'acharna donc à le documenter dans

ses écrits musicologiques ou à le transposer dans sa musique, notamment dans des oeuvres synthèses comme *Tabuh Tabuhan* datant de 1936 ou son merveilleux *Nocturne* pour orchestre de 1958. On trouve malheureusement peu d'enregistrements de ses oeuvres sur le marché à l'heure actuelle. Le cinéaste Michael Blackwood a tout récemment réalisé à son sujet un film fort intéressant: *Colin McPhee: The Lure of Asian Music* (M. Blackwood Productions).

LIEUX-JARDINS

Tout comme Claude Debussy auparavant, Colin McPhee retrouva donc dans la musique d'Asie une partie de lui-même, un fragment de l'éden originel. Si on considère cependant l'univers entier comme étant un jardin, ne pourrait-on pas aussi envisager, par analogie, la galaxie comme étant un jardin de planètes et de satellites, le désert comme étant un jardin de sable, la montagne comme étant un jardin de roches, l'atmosphère comme étant un jardin de nuages, le grand nord comme étant un jardin de glaces, la mer comme étant un jardin d'eau salée...

Ces lieux naturels ouverts, de transit pour la plupart, ont en commun un pouvoir de fascination qui opère toujours aujourd'hui. Tous ont été traduits en musique. Qu'on pense à *Desert Music* de Steve Reich par exemple, aux *Planètes* de Gustav Holst, aux *Nuages* de Debussy, à *La Mer* toujours selon Debussy sinon Bax, Bridges et plusieurs autres, à la montagne selon Grofé, au Nord canadien selon Glenn Gould ou Murray Schafer, etc. L'univers serait donc une mosaïque de petits jardins tous différents constituant un grand jardin collectif. L'idée d'une "World Music" dont parle Don Cherry par exemple, ou plusieurs musiciens d'improvisation aujourd'hui, et un projet utopique peut-être, mais visant à la reconstruction du jardin global via une seule et même expression.

Avant de poursuivre, venons-en à la définition que nous donne le dictionnaire du mot jardin:

Terrain généralement clos où l'on cultive des végétaux utiles ou d'agrément.

Le Petit Robert

S'il existe un jardin archétype, le même pour tous, le mot lui-même renvoie à une foule de jardins différents (et à autant de musiques variées pouvant en traduire l'esprit). C'est ainsi, par exemple, qu'on parle de jardin potager, de jardin botanique, de jardin d'hiver, de jardin d'enfants, de jardin zoologique, de jardin privé, de parc, de jardin de sculpture, de jardin japonais, de jardin historique, de jardin d'étoiles, de jardin classique, de jardin baroque, de jardin anglais, de jardin suspendu, de cité-jardin, etc. On se déplace dans ces jardins comme on écoute une musique. Le jardin est un lieu de passage, de transit. On redevient nomade dans un jardin.

L'OREILLE JARDIN

On peut imaginer les diverses musiques qui se jouaient et se dansaient dans certains jardins célèbres tels Versailles ou l'Alhambra. C'est autre chose cependant que de composer une

musique qui traduise l'esprit même d'un jardin, son atmosphère, sa spécificité. Certaines oeuvres ont des titres très explicites en ce sens, d'autres moins. Plusieurs musiciens ont cherché à composer, interpréter ou improviser des jardins sonores. Parmi ces oeuvres qui s'inscrivent dans diverses catégories, en voici quelques exemples.

LA JARDIN TRADITIONNEL

Les civilisations de l'Antiquité ont toutes cultivé des jardins et inventé des musiques apparentées. On a déjà fait référence à la musique de Bali en début de texte et à la nostalgie du paradis perdu qu'elle peut éveiller en nous.

Un autre exemple de musique-jardin serait la musique classique japonaise pour Shaku-hachi solo. On peut dire ici, à la limite, que le joueur de Shaku-hachi «joue du jardin». Le jardin lui sert de partition. Il y a adéquation totale entre son instrument et son environnement. En jazz aujourd'hui, il n'y a que Steve Lacy, à ma connaissance, qui atteigne en solo au saxophone soprano cette fusion totale avec la nature qui abolit la distance et le temps. C'est un cas à part. De tous les musiciens actifs maintenant, il est celui qui, à mon sens, incarne et résume le mieux notre époque. C'est le personnage-phare de cette période où la diversité des approches est si grande qu'on a peine à s'y retrouver. Sa musique (en solo ou avec son groupe remarquable) opère la synthèse de notre temps. L'histoire du jazz s'y amalgame à la poésie, la danse, la performance, l'opéra, les arts visuels et les diverses cultures musicales de la planète pour constituer un langage et un *sound* unique et irréductible. Bien sûr, c'est là une opinion subjective qui ne cherche en rien à diminuer pour autant l'apport créatif des autres musiciens. Tao de Steve Lacy (une oeuvre-jardin qui sonne occidentale bien que pénétrée de l'esprit oriental) de même que le concert étonnant de son ensemble en juillet dernier à Montréal sont sans doute à l'origine de cette digression.

D'autres musiciens de jazz fascinés par l'orient ont enregistré des tentatives de fusion qui sans être tout à fait concluantes restent valables et constituent des «appels du jardin». Je pense, entre autres, à Tony Scott (*Music for Zen Meditation*), à Bud Shank (avec Kimio Eto pour Pacific Jazz), à Paul Horn (*Inside*).

LA VOIX-JARDIN

Quels rapports entretiennent le corps et le jardin? Chaque individu cache un jardin en soi: étant l'instrument le plus troublant (parce que mortel), la voix trahit parfois mieux cette présence. Le jardin en tant qu'oeuvre fait appel aux cinq sens (dont l'ouïe pour ce qui nous concerne ici). Il réalise donc en toute simplicité et au naturel le grand rêve d'un art total, cependant sans l'emphase ou le tragique associés presque toujours à l'opéra ou à certains projets multidisciplinaires. Chaque époque réinvente sa version de l'opéra, de Monteverdi à Phil Glass. Parallèlement, chaque époque réinvente son jardin et la musique qui y correspond.

Il aurait été intéressant d'étudier ici plus en détails le rôle que joue le jardin dans certains

opéras: *Pelléas et Mélisande*, *Roméo et Juliette*, *Le Château de Barbe Bleue*, *L'Enfant et les Sortilèges*, *Parsifal* et d'autres encore. Lieu stratégique, initiatique, le jardin n'y est jamais un lieu banal, ordinaire.

PERSONNAGES-JARDINS

Le mot jardin sert également de nom de famille à plusieurs individus (on en retrace ainsi quelques-uns au botin téléphonique). L'équivalent musical en anglais serait la cantatrice Mary Garden par exemple (créatrice du rôle de Mélisande dans l'opéra de Claude Debussy en 1902) sinon l'harmoniciste bien connu Claude Garden.

Certains artistes ont des voix-jardins ou un répertoire-jardin. C'est le cas d'Alfred Deller en solo par exemple ou de John Cage chantant Thoreau: voix sereines, stables, interiorisées (par extension, on imagine bien, pensant à Cage, 4'33 exécutée dans un jardin...). Le chant grégorien en serait l'équivalent pour chœur.

LE JARDIN ACOUSTIQUE

En musique classique, une foule de compositeurs ont imaginé des jardins sonores: jardin baroque, romantique, impressionniste, ou encore symboliste. De façon courante, le jardin s'y présente comme un lieu privilégié, idyllique, exotique, magique même à l'occasion, habité aussi par le mystère, l'énigme; bref un lieu-vérité. Pour illustrer cette assertion, une foule d'oeuvres seraient à citer ici, soit, en vrac: *Country Garden* de Percy Grainger, *Jardin de Oriente* de Joaquín Turina, *Jardin d'Éros* de César Franck (c.f.: *Psyché*), *In a Monastery Garden* et *In a Chinese Temple Garden* d'Albert Ketelbey, *The Garden of Fand* d'Arnold Bax, *Musique pour un jardin* de Joaquín Rodrigo, *Les Jardins sous la pluie* de Claude Debussy, *In a Summer Garden* de Frederik Delius, *Le Jardin clos* de Gabriel Fauré, *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Manuel de Falla, *The Garden of Adonis* d'Alan Hovhanness, *Le Livre des jardins suspendus* d'Arnold Schoenberg, *Aux cyprès de la Villa d'Este* de Franz Liszt, de même que d'autres oeuvres aux titres moins évidents.

G

«L'art de la fugue» est l'oeuvre ultime de Jean-Sébastien Bach. Il y dessine son jardin intérieur. Le jardin n'est pas un lieu conventionnel. On y décèle toujours la présence de l'insolite, de l'insolite, de l'originalité. C'est pourquoi on imagine bien, par association, le pianiste Glenn Gould dans le rôle du jardinier excentrique à qui Bach aurait confié l'entretien de son jardin inachevé...

La pratique du jardin constituerait donc ici une sorte d'éloge de la fugue. Car le jardin peut être aussi envisagé comme un lieu de refuge. Situé hors du monde, on y échappe presque au temps («Tempus Fugit» disait un certain Bud Powell, également signataire d'un hommage à Bach: *Bud on Bach*).

LE JARDIN ÉLECTRO-ACOUSTIQUE

Il est intéressant de noter que la naissance de la musique contemporaine atonale a pour cadre un jardin (*Le Livre des jardins suspendus* d'Arnold Schoenberg, 1908). Ce jardin atonal exprime déjà le trouble, le malaise, le paradoxe. Il est plus difficile d'accès. De façon générale, il est vrai que, depuis la dernière Guerre mondiale, on n'associe pas tellement la musique contemporaine à l'univers des jardins. Qualifiée souvent de trop abstraite et parfois d'hypertendue, cette musique ne vit pas dans un jardin, mais en milieu plus urbain dont elle exprime à la fois l'angoisse, le dynamisme, la complexité, le changement, la violence, la beauté et une foule d'autres choses.

Karlheinz Stockhausen, Murray Schafer et plusieurs autres choisissent aujourd'hui de réinscrire à l'occasion leur musique dans la nature (un parc, une montagne, un lac...), rétablissant peut-être de la sorte un lien entre l'esthétique contemporaine et le monde des jardins.

LE JARDIN LENT

La *New Music* présente plusieurs exemples d'oeuvres-jardins; l'une des plus belles étant *Songs and Views from the Magnetic Garden* d'Alvin Curran (disque Ananda #1). Mais il faudrait aussi citer *Music for Plants* de John Cage, *The Park* de Robert Ashley, *Orpheus Garden* de Zoltan Jenney, *Vespertine Park* de Gavin Bryars, *Electric Garden* de Conrad Schnitzler, *Ambient Music* de Brian Eno, parmi d'autres.

Dans beaucoup d'oeuvres de *New Music*, le temps s'étire, ralentit, s'abolit presque à la limite. Ce temps en suspens provoque ce qu'on pourrait appeler la dérive-jardin. Ce «Spécial Éden» en classe «planante» est très populaire aujourd'hui. C'est le jardin ailé échappant à la gravitation, à la cadence, à la difficulté d'être, à la douleur, à la violence, au stress pour retrouver le jardin en soi.

LE JARDIN-HYBRIDE

La musique actuelle est le lieu de toutes sortes de croisements, de rencontres, de collages, de greffes, de tentatives de fusion. Elle pige à volonté à même l'histoire et l'actualité des différentes cultures musicales, ses instruments, ses langages, ses techniques de jeu, ses sonorités, etc. C'est le *Third Stream* généralisé où tout se confronte et se mêle suivant l'intérêt des musicien(ne)s et leurs moyens respectifs. La musique post-moderne est un jardin éclaté qui ne peut donc plus être contenu en lieu clos. Elle manifeste un désir réel de repousser les frontières et d'instaurer désormais le jardin partout.

LE JARDIN DE RYTHMES

Il n'y a pas que les musiques lentes, où le rythme parfois disparaît presque à l'arrière-plan, qui puissent rendre compte adéquatement de la présence du jardin aujourd'hui. Une musique très rythmée, plus accélérée et plus

dynamique peut, elle aussi, exprimer d'autres manières d'être du jardin. On ne peut réduire un jardin qu'à une seule conception du temps.

L'Afrique d'où origine en partie le jazz est un fabuleux réservoir de rythmes. Le jazz aussi est un jardin de rythmes aux variétés infinies, des origines au *poly-free* actuel. C'est George Lewis jouant *In the Upper Garden*, Mahalia Jackson chantant *A Garden of Prayer*, Duke Ellington (autrefois leader d'un «Jungle Band») composant *Les Fleurs africaines* ou évoquant divers parfums à l'aide de son Big Band-Jardin, Billy Strayhorn esquissant *Passion Flower*, Tadd Dameron dirigeant *Fontainebleau*, Ornette Coleman improvisant *Garden of Souls*, Abdul Wadud exécutant *Oasis* au violoncelle, Billie Holliday choisissant un gardenia pour orner sa chevelure... Le jazz est le jardin suprême de notre époque, celui où se réalise le mieux peut-être l'équilibre entre tension et détente, entre corps et esprit, poésie et quotidienneté, nature et culture.

GARDEN

Garden est le titre d'une composition magnifique de Cecil Taylor exécutée en solo et enregistrée en direct à Bâle, en Suisse, le 16 novembre 1981 (disque Hat Art 1993/94). La complexité et l'intensité du propos peuvent sembler ici contredire le calme apparent du jardin archétype. Or, il n'en est rien. Cette musique n'est pas agressive. Elle traduit les multiples courants énergétiques sous-jacents formant l'essence même d'un jardin. Elle va donc bien au-delà d'une illustration cliché ou superficielle de l'idée de jardin. Elle se veut avant tout une célébration de la vie, du jardin vertical. Ici Cecil Taylor rejoint tout à fait Albert Ayler dont l'oeuvre entière fait référence à l'au-delà, au jardin d'origine (Albert Ayler: *Heavenly Home*, *Ghost*, *Spiritual Unity*, *Spirits Rejoice*, etc., disques Esp, Impulse, Shandar).

LE JARDIN CONCRET

C'est Luigi Russolo qui le premier peut-être nous sensibilisa dès 1913 à l'écoute des bruits du jardin (le vent, les feuilles, l'eau...) dans son manifeste *L'Art des bruits*. Aujourd'hui, de la même manière que l'artiste Anna Lockwood collectionne les rivières du monde sur bandes (cf.: *World Rhythms*, disque 1750, Arch 176), nous pouvons nous aussi constituer notre propre jardin sonore: en achetant certains disques de sons environnementaux (dont la série *Environments* publiée par Syntonic Research), sinon en enregistrant nous-mêmes sur cassette les bruits naturels de notre choix. Cette approche s'applique également, par extension, aux jardins zoologiques dont il existe déjà par ailleurs quelques enregistrements. De manière générale, on peut envisager que les collectionneurs de sons sur disques ou sur rubans magnétiques sont eux aussi des jardiniers de la postmodernité, à leur façon. Entretenir un jardin sonore est une activité créatrice et potentiellement révélatrice de soi-même.

LE TOURNE-DISQUE COMME JARDIN

Le tourne-disque n'est pas un objet fini mais ouvert. On y cultive le jardin de son choix.

Plusieurs tourne-disques mis en situation peuvent aussi constituer un environnement complexe et inédit (i.e. un mix-jardin inouï et stimulant). Certaines pochettes de disque reproduisent également des jardins à l'occasion, en photographie. C'est l'objet-jardin par excellence où le visuel et le sonore se conjuguent pour rendre compte au maximum d'une certaine atmosphère privilégiée recherchée par tous.

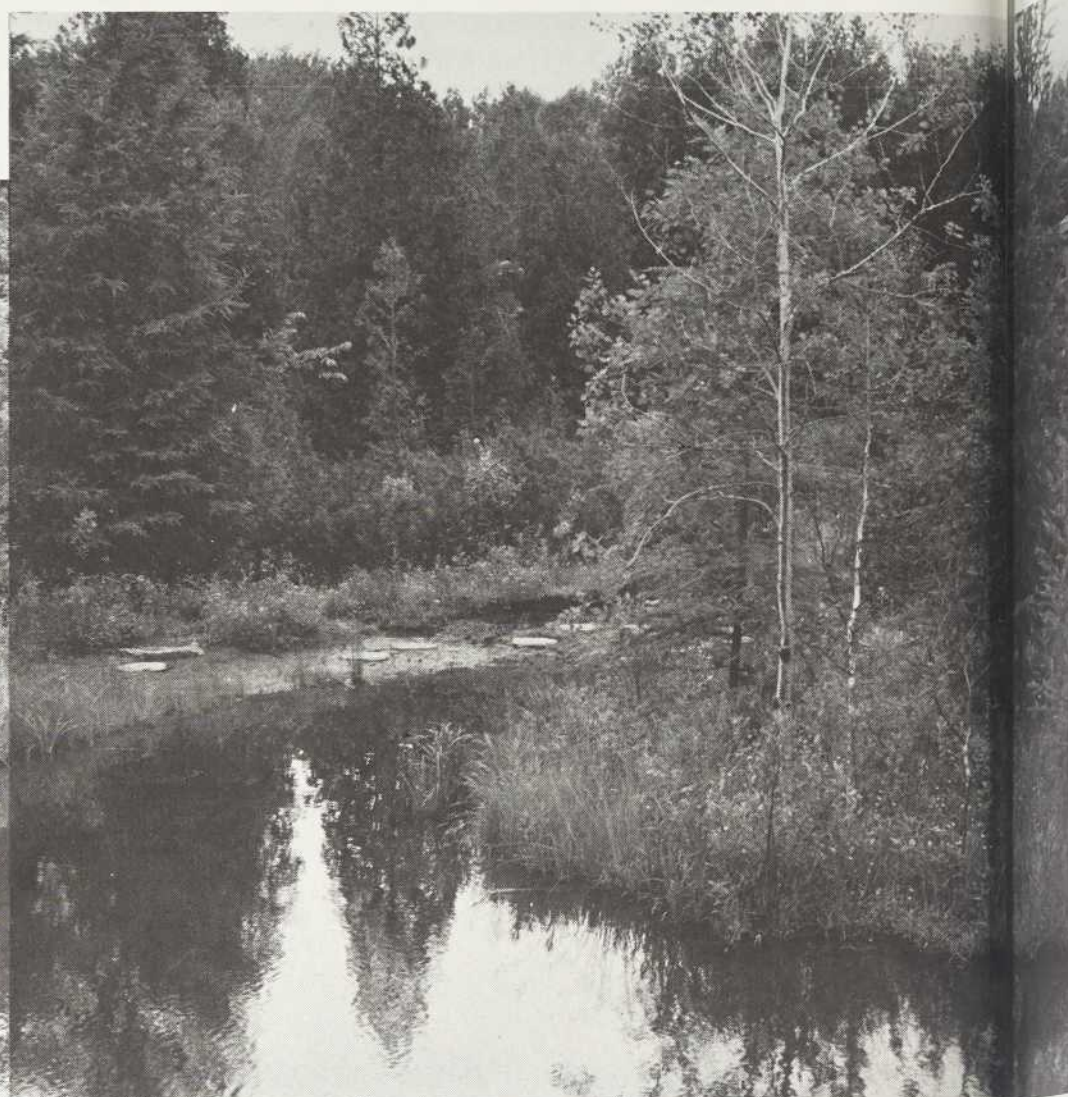
Enfin, d'une manière à la fois plus critique et humoristique, le tourne-disque insolite de l'artiste Jean-Luc Vilmouth, *Stéréo Morning*, embranché à un arbre (tel qu'on pouvait le voir à la galerie Optica et au Musée d'art contemporain de Montréal récemment) prolonge avec beaucoup d'à-propos et de justesse, à mes yeux, cette réflexion sur le rapport nature/culture dans le contexte du jardin.

Outre le disque et le tourne-disque, la radio et le studio d'enregistrement peuvent eux aussi se transformer en jardin (sinon la télévision ou le cinéma, les revues spécialisées, etc.). Cette métamorphose possible des médias d'information en jardins n'est qu'à peine amorcée et représente une sorte de défi pour l'avenir. En attendant l'avènement de ces jardins d'ondes invisibles en mouvement dans l'espace, plusieurs confient à leur walkman le rôle de les maintenir au jardin le temps de leurs déambulations extérieures. C'est le jardin portatif, le jardin de poche à la portée de tous.

LE JARDIN EN TANT QUE DISCIPLINE ARTISTIQUE

Plusieurs projets d'installations sonores à même la nature relèvent de cette idée de jardin postmoderne. C'est le jardin-exposition. La réalisation d'un jardin reste encore aujourd'hui le projet suprême, ultime, le nec plus ultra de l'art. Tout art (toute musique) tend à s'accomplir via le jardin. Tout artiste aspire secrètement à réaliser son jardin. C'est ce que nous donnent à entendre toutes ces musiques qui tentent chacune, tant bien que mal, de dénouer à sa façon le mystère de l'origine, du premier jardin.

Raymond Gervais est artiste et vit à Montréal.



C h r o n i c l e o f a n e w

CAPABILITY

It was an ordinary sort of afternoon in March, 1984. Jacqueline and I were visiting a possible location for my garden with the property's owner, David Holmes. From the gravel road, through a dense thicket of willow and dogwood, we could see a large field still partially covered with snow. Water from the spring thaw had collected in low lying areas; even with rubber boots the going was tough. We crossed the ditch by a circuitous route and entered the gently sloping meadow bordered by poplar, birch and, at the top of the rise, an apparently impenetrable green wall of cedar. Once behind that wall, we pushed through the dark underbrush, suddenly breaking into a luminous clearing where stood a cluster of gnarled apple trees. This was it. The site was varied, interesting, and available; it had capability.

The choice of a site was important. Without it, my project had been much less a definite program of work than a group of interwoven themes I had thought about over the previous ten years. During that time, art writing and gardening were complementary aspects of my research activity, the former public, the latter more or less private. It was not only that the

sometimes repetitive and physically demanding work in the garden relieved the tensions and disappointments of writing, though that was important. What happened was that concerns I had when trying to deal with works of art, in particular the contribution of materials as distinct from imposed form to the generation of meaning (e.g. Stephen Cruise), regionalism (Don Proch, Bill Lobchuk, Joe Faffard), site specificity (Henry Saxe's *Sight/Site*), and the notions of appropriation (Sylvain Cousineau), indeterminacy or openness (Charles Gagnon, Max Dean), and an inclusive, both/and type of logic (Robin Collyer), began to have an impact on the way I understood the practice of gardening. Conversely, daily interaction with plants, the effort to adapt my schedule and expectations to their needs and rhythms, raised issues about the type of perception proper to the contemporary urban context. It also suggested a reassessment of what I thought art was (or should be) about.

When we moved into our home in Ottawa, the backyard was an aesthetic disaster zone. A mound of sand up against the garage spilled down over a hesitant lawn planted on a layer of sawdust fill; on the south side, a retaining wall, tilting forward, bulged ominously. Along the

lane, a lanky caragana hedge had grown beyond redemption. With the exception of a rectangular bed of rich soil used for the kitchen garden, the whole yard had to be reworked.

The landscaping got underway; questions of design and implementation sharpened my awareness of the garden as meaningful work, as a process in which a particular kind of signification literally "takes place." Because all of its components — the plants and their placement, bright and shaded areas, water, gates, fences, retaining and dividing walls, paths — articulate the place in such a way that their material, practical, and semantic dimensions can be put into play without establishing a fixed hierarchy, the garden could be envisaged as the epitome of openness. Moreover, despite what Kant seems to have thought, the garden's aesthetic value did not seem to reside essentially in its affinity with drawing, if by this he meant that it embodies a fixed, linear relationship of parts in space¹.

Plants, the primary components of a garden, are not surface but volume-oriented. They are also living organisms. Their changing shapes, sizes, aspects, and, in some cases, their need for certain companions and unwillingness to



The Pond and Research Station, photo: P. Fry.

new landscape garden

Philip Fry

stay put, project the garden on a temporal axis. If compared with traditional art materials, plants are unstable; unlike the draughtsman, the gardener's task is not, as I see it, principally one of imposing form but of fostering and cooperating with the spatial and temporal rules that govern the plants' internal dynamics². Meaning, embedded in the process of transformation by which the garden "takes place" as work, would therefore seem to be generated by a kind of real-time narrative structure as well as by pictorial form. But this meaning is conditioned by the garden's irreducible materiality, its "site value." There is more to be seen, smelt, touched, more given to the senses and offered to sentiment, than can be adequately encompassed by rational reflection. The experience wells up, spilling over even the most fluctuating edges of the clear idea. This overflow of experience, constituting a renewable source of substance for both critical and constructive thought, embraces meaning but refutes its primacy as an *a priori* structure. The garden, in this view, is essentially a place for experiencing a singular junction of the geosphere and the biosphere; it *also* opens possibilities of interpretation.

Another theme developed from the distinction

between hybrids and naturally occurring species³. My interest in plants had focused rapidly on growing and breeding *Iris germanica*, a bearded iris of unclear European origin and lineage⁴. Intense hybridization, especially in this century, had produced a wide selection of "improved" varieties for garden use, featuring such characteristics as strong, well-branched stems, numerous buds, and flowers of almost every imaginable shade except "true" red. I tried hybridizing for colour but, because some of the newer varieties seemed to do poorly under my garden's conditions, I also attempted a cross of an old plant with demonstrated survival traits with a new, luxuriously flowered plant. The result was a subtly tinted red-violet flower with rose bloom on the falls, but no improvement in resistance. The point I'd like to draw from this experience is that the hybridizing called for information and that, in turn, led to a widening of my interests to include iris species⁵.

Compared to the hybrids, the species seemed less flamboyant and pretentious; their shapes were simpler, clearer, and in some strange way, more original⁶. And each species had to be considered in relationship to its place of origin — a geographical location or distribution, particular

growing conditions, companion plants, insects — which, involving more than a static spatial juxtaposition or context, implied the notion of ecological system.

The hybrid/species distinction helps to clarify the key roles played by place and time-frame in gardening practice. Whatever its immediate objective might be, the guiding purpose of the hybridizer's intervention in a plant's reproductive processes is to speed up and orient biological change in view of producing a "better" or "improved" variety, that is, one which corresponds to current needs or taste. The "new" plant is programmed for use, not so much in particular places or sites, but mainly in the neutralized, abstracted, and generalized spaces which are the by-products of modern building practices. Emancipated space calls for emancipated plants. The excavator digs in, wiping out geological features; the bulldozer rumbles in, shoving about fill and topsoil to form those flat expanses or graded forms which, conceived on a drawing board, serve to highlight architectural structure while accommodating the mower. Local plant life, falling into the general category of "them damn weeds," is killed off with an appropriate chemical mix. In this antiseptic, impoverished space, instead of

Pope's "genius of the place," happily flourish predictable arrangements of hybrid tulips, geraniums, begonias, and petunias. Producing intense visual stimulation (What a riot of colour!) while excluding qualitative variety, the hybrid garden stands as a symptom and, by metonymy, as a symbol of the urban dweller's sensorial deprivation⁷.

According to their particular characteristics, naturally occurring species have varying degrees of tolerance and adaptability to modifications in the conditions which govern their growth and reproduction. Some, subject to relatively general conditions such as those provided by roadside banks and ditches, are capable of rapid extension of their areas of distribution when the chance is offered; others require a relatively strict combination of factors (climate, exposure to light, texture and acidity of soil, availability of water and drainage, companion plants and insects) that restrict their chances of survival when disturbed. The various species are not, of course, mutually exclusive, static entities; the species type is surrounded by variants and natural hybrids which signal the presence of change. But the process of intra and inter-species transformation, based on the concurrence of numerous factors influencing the plant community, is extremely slow when compared to the rate of change produced by human intervention. Because of their divergent requirements, the cultivation of species displaces the focus of gardening from the ornamentation of neutralized spaces to a cautious mode of intervention which takes into account the functional requirements of differential ecological systems. The immediate result of this shift is the introduction of a wide range of variety within and among gardens. Perceptual experience is enriched and an alternative to the frenetic cadences of industrial "standard" time is proposed.

Very little could be done in the garden during the winter. In at least partial response to this, I began growing tropical orchids indoors and became a member of the Ottawa Orchid Society. Once again the hybrid/species distinction came up as a hinge notion, confirming on the one hand my misgivings about the willfulness behind selective breeding and sharpening, on the other, my interest in the perceptual variety offered by the species. The more I found out about orchid growth and reproduction and how these tied into the forest ecology, the more my interest became an unsettled sense of concern. What came home to me was the alarming rate at which the last great forests of the world are being destroyed and, with them, the habitats necessary for the survival of many species including *homo sapiens sapiens*⁸.

In this context, a traditional piece-meal approach to the protection of endangered species appears inadequate and perhaps even dangerous because it lulls the mind and avoids the basic issues; in its place, a positive, wide-scale and long-term effort to adapt technology to ecological conditions is urgently required. This would, of course, involve a radical shift in the way we intervene in natural processes, modifying our approach to human industry and aesthetics. Based as they both are on the idea that nature is a "given" to be exploited for the purposes of humankind, the two dominant

ideologies of our time are not only of no help, they are an effective hindrance to working out a new relationship with nature.

The next logical step was that the attention I had been paying to local flora, its status in what remains of the Canadian wilds, and its possible introduction into the garden, deepened and tied in with the regionalism which was one of my concerns in art writing. Friends who knew the countryside around Ottawa gave me considerable help, sharing their knowledge of plant distribution and gardening ideas⁹. In regard to the approach itself, Jean-Louis Côté's sympathetic but insistently critical view of what I was trying to do was of particular importance. The garden itself, I was told, still displayed a reassuring rational order, the token of a will set upon producing predictable results. Though they can, to some extent, be framed by the terms of the garden, ecological systems produce effects that escape complete control and determination. Mushrooms, Côté proposed, are the real test-case. Rotting logs infected with mycelium could be found and brought into the garden, not so much for the sake of picturesque effect (though that surely counts), but to act as monitors of the will. The "if and when" associated with the eventual appearance of the mushroom's fruiting body calls for at least a partial acquiescence to natural order and locates indeterminacy at the very center of gardening practice.

Though still somewhat vague and tentative, gardening had become for me participation in a process which possessed, like life itself, its own intrinsic worth. It could also be used to signify. As a practice, this type of gardening involves the identification of the terms and conditions of ecosystems — a kind of framing function — and the nurturing of the systems' processes according to a reflexive, informed horticultural intervention. The question is not one of a "return to nature" (as if a state of "pure" nature still existed)¹⁰ nor of promoting a protectionist approach to conservation (though this can be useful if not seen as an exclusive solution), but of establishing a sort of experimental site in which various modes of intervention, oriented towards the well-being of other species as well as our own, could be tried out and assessed. To the extent that this new garden could effectively embody and promote life functions, it would be an exemplary part of the world and would signify by metonymy.

But none of this could be worked out without a real experimental site.

TERMS AND CONDITIONS

Following that first March visit, I returned frequently to the site to familiarize myself with the terrain and to begin determining the limits of the project. David Holmes became interested in what I was hoping to do and joined me on occasion at the site to discuss where the new property lines would run and what they implied for the project. As new features were discovered —



Orchis Spectabilis (introduced in the Spring of 1986), photo: R. Fry.

a wet area containing the green orchid Habenaria hyperborea, some particularly rugged old apple trees — the area of the site continued to grow. Finally we agreed upon approximate boundaries and Holmes applied to the County for the papers required to begin the transfer of title. The survey, completed during the summer, showed the site to contain 12.75 acres (5 hectares), an area much larger than originally planned. The transfer was completed in October.

Associated with the god Terminus, terms were statues which the Romans set up to mark out and protect the boundaries of states, rural properties, and gardens. In wider linguistic usage, terms, like fences or frames, indicate limits, establish a difference between the inside (that which belongs) and the outside (that which does not belong), signals the pertinence of what is included, and act as guardians or regulators of a transitional zone composed of inputs and outputs, entries and exists. In a spatial sense, terms define and qualify a site, whether it be geographical, psychological, or rational: what a fence is to a landscape, a personal position is to one's views and the framing of a question is to an argument. Terms may also indicate temporal boundaries: leases, short-range and long-range plans, time-frames. In gardening, various dimensions of meaning arise from the approach taken to setting out the terms.

The site of the new garden is located along Porter Road in the township of Oxford-on-Rideau, Ontario, on farmland abandoned sometime during the 1930s. A sequence of aerial photos dating from the end of that decade up to the present clearly shows the process of succession by which the open acreage gave way to bush and forest, first along the edges of tilled areas and in damp spots, then expanding outwards, gradually reducing the size of the old field and clearings. Once covered by the ancient lake which extended from the Ottawa to the St. Lawrence river basins, the soil is principally composed of a clay and gravel mixture called "hard-pan" and deposits of fine-grained sand, both overlying limestone bedrock. Where cultivation has not taken place, stones of various kinds and sizes appear on the surface; the stones cleared from tilled areas



were arranged in two parallel alignments, each over ten feet wide and several hundred feet long, running at about one hundred feet apart in a north-south axis. A defoliated non-registered hydro corridor crosses the property at an angle from the north-east to the south-west, brutally dividing the site into two unequal areas, the smaller being located along Porter Road. Here the interaction of natural and human factors clearly appear as conditions of the garden project.

If the metal survey stakes marking the corners of the site are joined by an imaginary line, an irregular pentagon is formed. Along this line, a variety of landscape features are encountered, each calling for particular solutions to boundary problems. When surveyed, the site included five relatively distinct plant habitats. The only serious limitation was that there were no permanent streams or ponds for water plants.

Meeting to form an angle pointing in a southerly direction, the two shortest sides of the pentagon immediately appeared to be of particular practical and aesthetic importance. They frame the front area of the acreage, highlighting a large old field habitat and suggesting, in conjunction with the hydro line, an appropriate location for the construction of a research centre/residence and experimental plant nursery. Raised a few feet above the lower side of the Old Field, Porter Road borders the whole south-east providing easy access but unfortunately marring the view with passing traffic. To the south-west, a triangular lot, also raised above the level of the Old Field, partially blocks drainage from the north-west where it creates a large temporary marsh and directs the flow of run-off to the bottom of the Old Field along Porter Road. Here the water, which cannot escape because the culvert intended for the purpose was installed too high, collects, lies stagnant and forms another temporary marsh. Views of a suburban style home built upon the lot intrude through gaps in the bush and along the hydro line, destroying the coherence of the scene.

Once these problems were identified and their impact on the future of the garden weighed, they suggested an overall project in which the use of various gardening techniques and devices would be coordinated. The idea was to excavate a drainage channel from the marshy area in the north-west to the bottom of the Old Field where a large pond would be dug, providing a year-round habitat for aquatic and bog plants. Supplementary water would be supplied during very dry summers from a well to be located above the old field near the research station. The excavated soil would be used as a berm along Porter Road, forming low hills on which evergreens and deciduous trees could be planted, blocking the road from sight but leaving the upper storey of the forest on the other side of the road in view as "borrowed landscape." In a similar manner, earth would be placed at strategic points along the border of the triangular lot, but only evergreens would be planted to screen out the view completely throughout the year. A split-rail fence in one of the locally adopted styles would be built along the outside of the plantings to harmonize with the look and history of neighbouring properties.

Beginning at Porter Road, the eastern boundary cuts through a humid mixed forest of poplars, elm, ash, and cedar which borders the Old Field; the sandy soil covered with a thin layer of humus has a pH reading of about 6.2 to 6.8, ideal for many woodland plants. Continuing northward, the line passes under the hydro wires, through a grove of old tamarak and cedar into a damp hollow, then rising abruptly as it skirts a large white pine, it suddenly leads out of the shadowy woods onto the bright, open plateau of a sand dune. Both the soil from under the white pine and the sand have a pH ranging from about 4.8 to 5.2, excellent for acid loving plants. After crossing the plateau, the line runs just inside a mixed wood which borders a long, gently curving grassy prairie which, in one spot, would seem to be sufficiently sandy and dry to suit the habits of northern desert plants. Disposed along the far side of the prairie, tall, dense clumps of cedar forming an irregular pattern of clearings and crannies, mark the edge of the Dark Forest which covers the whole north-western sector of the site. The line ends at a survey stake planted near the base of a huge sand dune sparsely covered with bracken fern, raspberry bushes, and a few junipers.

Originating at the same survey stake, the northern boundary begins by following the base of the dune, cutting through a mature growth of white and yellow birch, beech, maple, and tamarak. It then plunges into the heavy growth of cedar which characterizes the Dark Forest, finally meeting up with an old rail fence which zig-zags along the western side of the site.

One noteworthy aspect of the eastern and northern boundaries is that they offer the possibility of "borrowing" landscape not only visually but physically. The property on the other side of both lines belongs to David Holmes. And he, far from insisting on standard fences, has sug-

gested that paths being planned for the garden itself could be extended outwards by a trail that would lead to the top and along the Very Large Sand Dune, a place from which the view, especially by a clear winter's night, is awesome in its splendour. In other places, because the dividing line would be traced out with discreet markers only, paths could run right up to the edge, using Holmes' property, cleared and planted if necessary, as if it were an integral part of the garden.

A walk down the western fence-line starts deep within the Dark Forest where dead-fall litters the ground and, together with wet low areas, all but obstructs passage. Illuminated by the dim light filtering through the upper canopy of birch and poplar and a dense second storey growth of cedar, the gently contoured slopes and hollows of the forest floor can support little plant life. During the summer ghostly clumps of translucent white Indian Pipe push up through the litter; in slightly brighter and damp areas grow mosses, ferns, green orchids. Further down the line, where there is a hay field on the other side of the fence, the Big Temporary Marsh is encountered. Here willows, dogwoods, poplars, ash, and elm grow in the full sun, their feet wet through the spring and into the summer. Here also grows the elegant small yellow and brown Ladyslipper, *Cypripedium calceolus parviflorum*.

These, then, are the terms and conditions proper to the site. The terms, especially when considered in conjunction with the all-over plan, offer the possibility of working out a variety of devices to mediate transitions between the garden and the outside world. Likewise, the geographical, botanical, and historical conditions governing the site offer a wide range of potential habitats.

PROJECTS: PRINCIPLES AND PROCESSES

The spring and summer of 1985 were devoted to getting done with the things which would require basic structural modifications of the site — constructing the access road, excavating the main pond and the waterways, building the Research Station. The idea was to sacrifice as few landscape features as possible and to complete the changes rapidly so that the gardening could proceed unhindered. Clearing was done during the winter, permitting construction to begin as soon as the main spring run-off was over. The access road, which had been staked out in a gentle, rising curve from Porter Road up to the location of the Research Station, crossed two marshy areas. A deep bed of large grade stone had to be laid and allowed to pack firmly before surfacing the road with fine crushed limestone and stonedust. Landscaping the shoulders had to be put off until 1986. With the help of an Explorations Grant from the Canada Council, the Ponds and Waterways Project went forward better than expected. Much of the credit for this was due to Ron Kerr who, attentive to the requirements of the job, operated his Case 980 excavator with deft precision. Susan Guy, an Ottawa area artist, assisted with the landscaping and prepared a topographic map of the pond area when the excavation was completed. The open-plan energy efficient Research Station was built by Bradford Hubbard, a local contractor from Spencerville, and his head carpenter, Ray Mason; here also the

workmanship was of outstanding quality. The only problem connected with the Station has risen from the health inspector's insistence that the septic field be raised three feet above ground level. Located in front of the Station, this has created a fifty foot square, artificial looking flat topped mound at the upper end of the Old Field. A challenge to be met.

When the time required for ecological succession and plant maturation is considered, it is apparent that at least twenty years will be needed to get the new garden well under way and another thirty or more to consolidate its functional patterns. Extending the work to be done beyond all but the youngest gardener's life ex-

become relatively self-regulatory systems. The overall program, based on the notions of respect for the "genius of the place" and of necessary but minimal intervention in plant succession, can be articulated in the form of related but limited-scale projects. Each of these particularize general principles and processes, testing their applicability and clarifying their function in the garden system. Here are some examples.

THE OLD FIELD. Over the years, the field has become a relatively stable habitat for grasses and flowering plants which thrive in a slightly acid, moist clay soil; an examination of its margins shows, however, that cedar seedlings and other bush have been encroaching upon the clear area, progressively reducing its size. Of interest because it clearly illustrates the process of succession by which an abandoned field eventually becomes a forest, this state of affairs calls for the adoption of some means to slow down or even arrest the advance of the bush if the field is to remain a feature of the garden. Before the extensive introduction of farming, prairies remained prairies because periodic fires burned off the bush. Such an intervention would be tricky to duplicate in the limited, heterogeneous space of the garden, but culling woody seedlings and laying out paths to encircle the area designated to be retained as the old field habitat would seem to be the direction to take. If, in a few years, fire is required, the paths would significantly reduce the danger involved. The inventory of plants growing in the circumscribed Old Field would be enriched by self-sowing "volunteers" only.

THE POND. Although the excavation of the main pond and drainage channel was planned to accentuate pre-existing landscape features, in effect the creation of a permanent body of open water marked the initiation of a new habitat. Accommodating plants that require differing depths of water, the pond has shallow and medium underwater banks in some areas and a gently sloped bottom in another. The shore-line includes a boggy area which is slightly submerged or slightly above water according to the season and the weather. The plant inventory is being established mainly by the introduction of desirable species (*Iris versicolor*, the white water-lily, Arrowhead, Marsh Marigold, Cardinal Flower, Pink Ladyslipper), but also by retaining those which were present (Bottle Gentian, Asters) and by welcoming those which "volunteer" (Cat-tail).

LOWER DECIDUOUS FOREST. This small wood to the east of the access road is extremely damp and shrouded in deep shade by the stand of cedar with which it is encircled. As in most other wooded areas of the site, there has not been time for the forest to build up more than a thin layer of humus. Taken together, these conditions are very poor for the growth of many woodland plants. The approach taken to this problem has been to speed up succession by adding soil and humus to improve drainage and promote growth and by selectively replacing cedars with more appropriate species. The work begins at a few selected strategic points or "nodes"; when the earth work is sufficiently advanced, appropriate woodland plants are introduced. Once well established, they should spread.¹¹

THE PINE BARRENS. This area, extending from the old white pine across the open plateau to the edges of the sand dune, is potentially an excellent location for some of the "difficult" species which require a strongly acid soil. Almost pure sand, the soil however requires a higher organic component that will not reduce acidity and less complete exposure to direct sunlight. Since pines thrive in this situation, several different species — White, Red and Jack Pine — have been planted, some six or seven years old, others as seedlings. An attempt will also be made to introduce a Pitch Pine, interesting because of its very limited distribution in the Upper St. Lawrence region. Some deciduous trees are also being planted, notably Basswood, to help enrich the soil and to keep the canopy at least partially open in springtime. The process of soil enrichment is being accelerated by adding pine duff collected under well-established trees on the Holmes property.

THE DESERT. This experimental habitat is located in a curious sand formation probably of human origin. From a saucer-shaped depression about thirty feet in diameter and with slightly raised banks, a straight, shallow ditch runs towards the north-west until it disappears in clumps of cedar. Visible as a whole from particular angles only, this shape is partially obscured by a sparse growth of trees and bushes. Very dry, this is an apt place to attempt the naturalization and study of species from arid habitats which experience wide temperature fluctuations. This intervention in plant distribution is maximal and, in a sense, stretches the general principles set out above to the limit; it requires periodic revision. It also makes it easier to preserve and enhance the visibility of the puzzling sand formation as a quasi-archeological ruin. To date, some success has been met with *Yucca glauca* and the small cushion cactus, *Corypantha vivipara*. The first attempt to introduce sagebrush was, however, a failure.

THE DARK FOREST. The thing about this deep wood is that the luxuriant growth of cedar made it almost impenetrable. Scattered throughout, there are large birches and poplars which rise above the cedar, but they were so difficult to see from the forest floor that they were found either by chance or through a deliberate search. Because the area is so large, the gardening strategy adopted here is a variant of the "node" system. Paths are cleared to locations that contain some interesting feature (a pre-existing clearing, a group of stones, a divided birch trunk), sound dead wood and branches are cleared away, and the standing cedars are thinned out to permit access of light to the forest floor. When the effective light exposure of the location has been verified and the soil enriched, appropriate saplings and plants are introduced.

In the projects outlined above, the point of intervention is not so much a spatial locality as a moment in the succession of events that "take place" there; gardening is an eminently spatio-temporal enterprise. The mode of intervention, shifting in varying degrees between the relatively passive, observational and acquiescing to the more deliberately active, experimental and



Old Apple Trees and Moss Garden, photo: P. Fry.

pectancy, this condition has a strong impact on what one can hope to achieve and the principles one chooses to guide activity. Moreover, because the "matter" being worked is a complex organism capable of reacting to intervention, the principles themselves are subject to challenge and even contradiction, situating doubt and permanent revision at the centre of the enterprise. For these practical reasons, as well as the more theoretical concerns mentioned above, the focus of gardening shifts from the production of a finished work or object of contemplation to the development of an open-ended but terminal program for the gardener, intended to foster what will eventually



Near the White Large Pine, photo: P. Fry.

dominating, nevertheless remains open to undetermined factors, to chance and to change.

PERFORMANCE

Ever since I began working in the new garden, I've noticed a kind of hesitation, a puzzlement in some of my friends and colleagues. Though rarely put directly, the gist of their question seems to be: But you don't really think it's art . . . do you? The truth is that for some time I tried to avoid the question, not only because of the convoluted academic debate that could easily ensue but because, given the immediacy of task at hand, it seemed better just to get on with the job. Also, there was the real danger that a positive answer would obscure the very thing that makes the garden a worthwhile enterprise — its mediating role on the culture/nature interface. But the bare outlines of a response can be traced out.

The problem is simply that recent art has been preoccupied with intracultural issues and has tended to function within its own world as a relatively closed system; like the dominant ideologies of the day, it presupposes the exploitation of nature as a right of our species. Moreover, because they are concentrated within highly industrialized, urban contexts, contemporary artists have had little direct, effective working contact with natural conditions and processes; rather than confront nature directly in the development of the critical aspects of their work, they have turned to sources already recognized and processed by society: anthropological materials, the popular arts, scientific discoveries and methods,

developments in communication and information technology, the history of art. The landscape garden, one step outside this system, fits awkwardly.

An important exception to the general rule was the appearance of Land Art in the sixties. By leaving the studio to do their excavations, tracings, and constructions, the artist involved signaled the importance of working in and on a site bounded by geographical and climatic conditions. Although many of the better known of these works now appear to be a projection of traditional graphic or sculptural concerns onto the site, constituting a kind of imposition on nature, Hans Haake's use of a systems approach has opened the way to a corrective understanding of ecological factors as integral components of the site. These factors place specific material, intellectual, and moral claims upon those who now wish to do site work. Public sculpture will, perhaps, learn something from gardening.

It seems to me, then, that the points by which the new landscape garden ties in with contemporary art movements are the notion of *site*, which makes it possible to think of a place as the object of artistic intervention, and the notion of *system*, by which intrinsic traits of the place are seen as conditions and components of a work understood as process rather than product. And, as the gardener is a collaborative element in the process, the work has a particularly strong affinity with performance.¹²

If the new landscape garden legitimately inherits its place — albeit awkward — as an art

from Land Art, this should not be understood as a claim of exclusive filiation or "pure blood." Land Art provides a permission, but it also calls our attention to the gardening tradition which the *avant-garde* seems to have set aside. This opens the way to the re-discovery of a rich heritage in which many of our current concerns were already given some degree of formulation. When reading Kant, it would perhaps be helpful to study the gardens of William Kent.

This part of the chronicle ends here.

NOTES

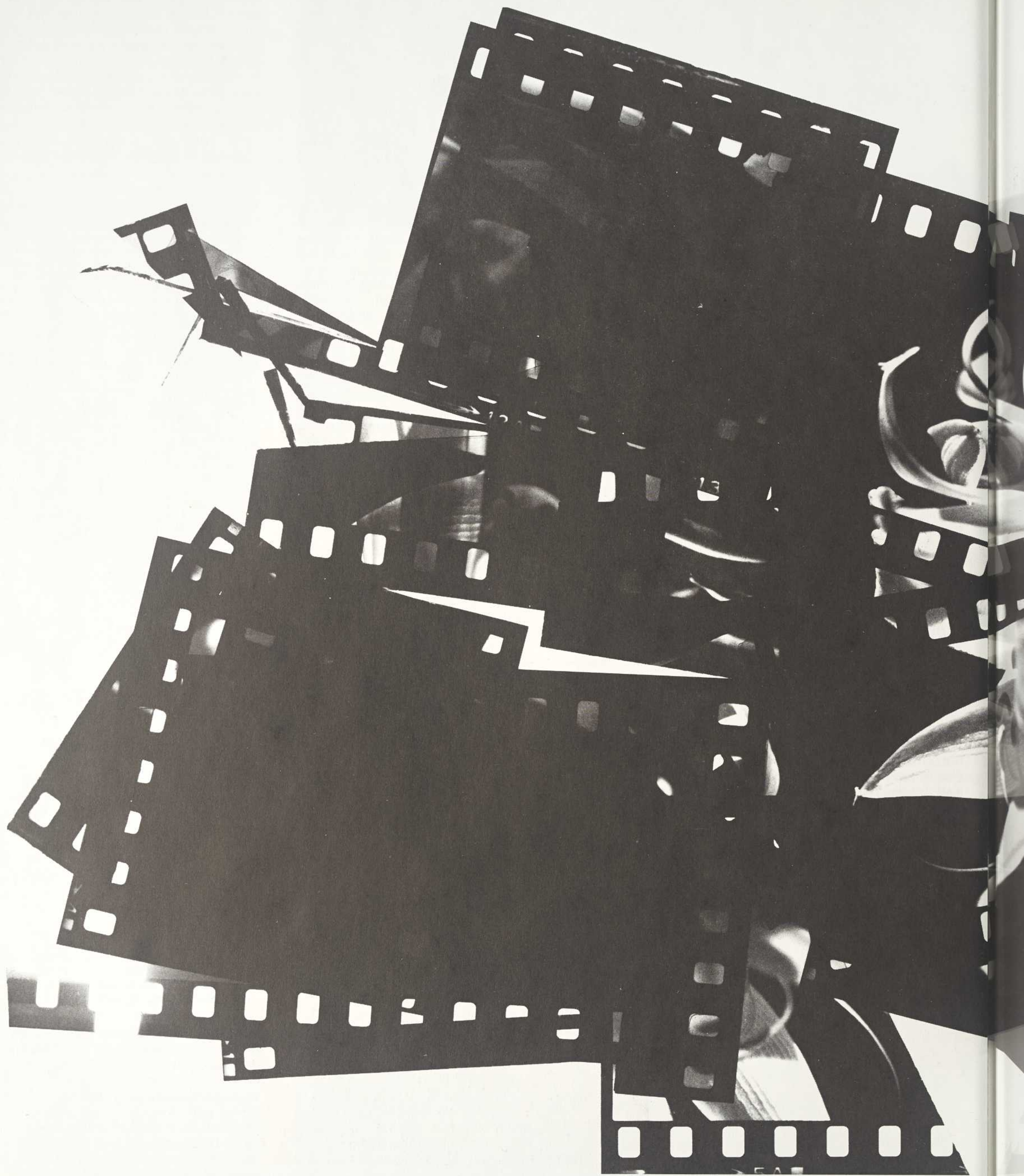
1. Formal relations do, of course, play an important role both in the organization and the perception of the garden, for example in the way stones are lined up or grouped, or in the way a path leads through a space. But formal relations and the meanings they engender are, in the new garden at least, subsumed by the work as an organic whole. Kant was no doubt thinking about a certain *style* of garden, the formal kind so clearly dependent upon the imposition of regular geometric shapes upon plant life.
2. Gardening styles would seem to arise from the kind and degree of intervention practiced by the gardener; transplanting a tree is one thing, shaping it like a boat or a corkscrew is another.
3. I take "hybrid" here in the widest sense to include the production of garden varieties or cultivars as well as inter-specific and even inter-generic crosses.
4. Cf. Molly Price, *The Iris Book* (New York: Dover, 2nd revised ed., 1973), and the unabridged republication of *The Genus Iris* by William R. Dykes (New York: Dover, 1974).
5. The journal *SIGNA*, produced by the Species Iris Group of North America, is an important source of information not only about iris, but also questions of taxonomy, ecology, and horticultural practices. It also demonstrates the importance of the contribution made to knowledge by a group made up primarily of "amateurs."
6. When compared to species, hybrids frequently seem to correspond to a pre-established formula or aesthetic idea which confers a kind of sameness. A pertinent example from the orchid world is the desire to produce a round paphiopedilum flower — the more "perfect" they get, the more they all look like saucers.
7. For a development of this and other related themes see John A. Livingston's indispensable work *The Fallacy of Wildlife Conservation* (Toronto: McClelland and Stewart, 1981).
8. With Livingston, I think it important to avoid pushing the "alarmist" button to motivate conservation. But it would also be unwise to continue acting as if the problems weren't there.
9. Special thanks are due to Bertha and Sean Burrows, who willingly contributed their time, plants, and horticultural tips.
10. Shorn of its romantic trappings, Thoreau's experiment at Walden Pond remains valid as an *experiment*; its value lies in the attempt to awaken a sense of primary experience within a social context where people risk *spending their time* on what Jean-Louis Côté calls "vicarious living."
11. A slightly different use of the node system is described by Robert S. Dorney, "Saving the Species, An Emerging Frontier for Native Plant Conservation," in *Wildflower*, Volume 2 (1), Winter 1986. I have borrowed the term from him though he seems concerned mostly with species enrichment of woodlots that already constitute appropriate habitats whereas I would include some intervention in the habitat itself should it be necessary.
12. My thanks to Martine Gaudet who proposed this analogy between the new garden and performance in the framework of the Aesthetics course in the Visual Arts Department, University of Ottawa.

Philip Fry is a gardener and teaches at the Visual Arts Department of the University of Ottawa.

Traduction française à la p. 76.



Coryphantha Vivipara in the Desert, photo: P. Fry.





... Je vous envie

de vous griser

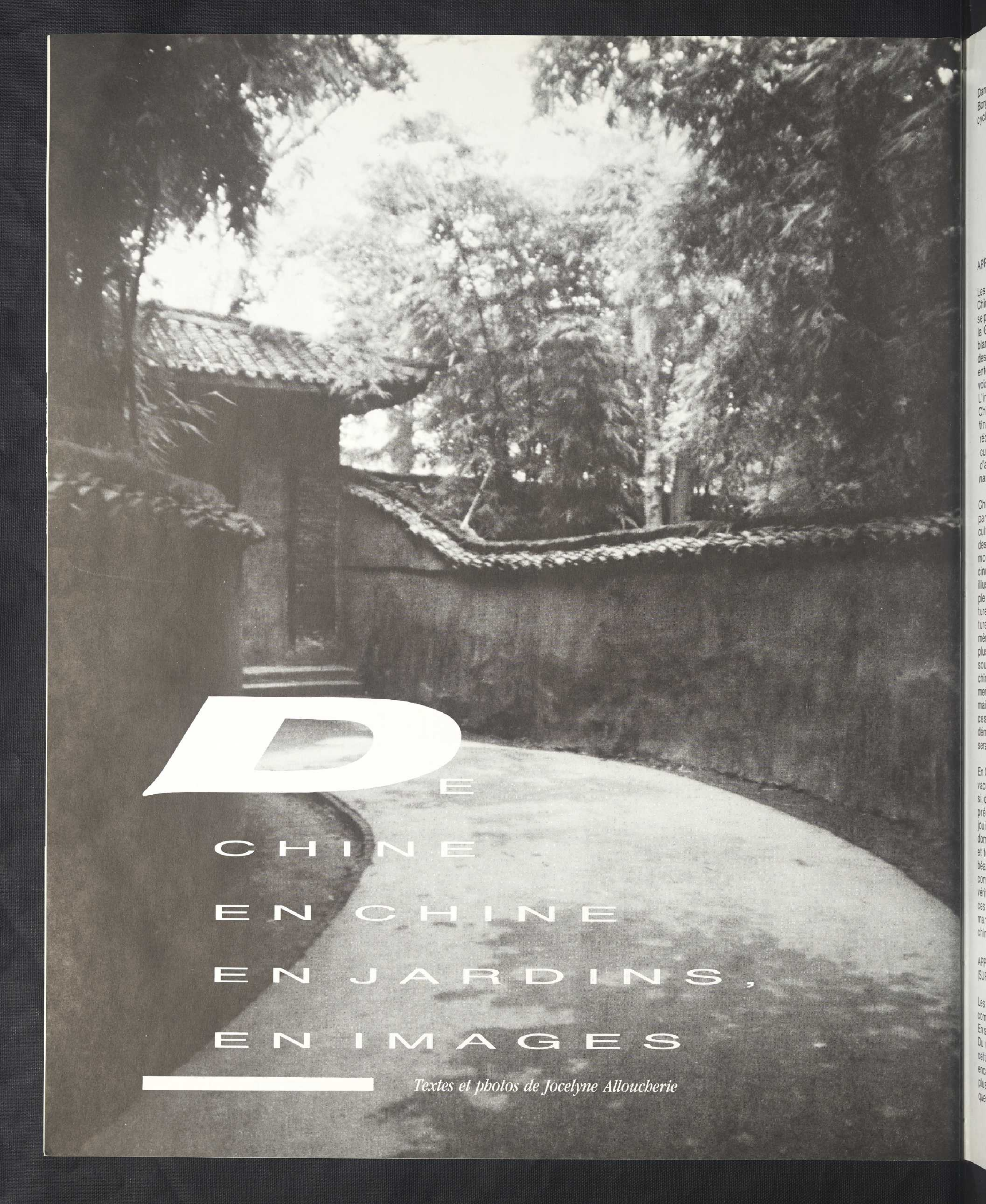
sous les fleurs;

les papillons

doivent s'envoler

dans vos rêves.

Cb'ien Cb'i



D E

CHINE

EN CHINE

EN JARDINS,

EN IMAGES

Textes et photos de Jocelyne Alloucherie

Dans *Les Mots et les Choses*, Foucault cite Borges qui dit lui-même citer une certaine encyclopédie chinoise:

Les animaux se divisent en a) appartenant à l'empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui, de loin, semblent des mouches.¹

APPARTENANT À L'EMPEREUR

Les Chinois, il m'a semblé, rêvent aussi de la Chine. Je les ai vus se serrer dans les musées, se presser sur les sites historiques, déferler sur la Grande Muraille, tels un cordon d'insectes blancs du blanc des chemises à l'été. Par-dessus les collines où court cette muraille, j'ai entendu, saisissant, le bruit bourdonnant des voix humaines lointaines mais innombrables. L'impression qui s'en dégage est celle de cette Chine recouvrant l'autre Chine par flots continus, venant préciser dans ce mouvement récurrent la suite prévisible de la Révolution culturelle: la manifestation de cette autre faim d'après la faim du corps; la quête d'un imaginaire.

Chine sur Chine, incessamment. Aussi, il m'a paru insolite de retrouver un lieu à vocation culturelle désert: les grandes salles du Musée des beaux-arts de Peking. L'exposition en cours montrait la peinture actuelle: trois-cent-cinquante tableaux récents dont les sujets illustrent l'idéologie politique (héroïsme du peuple et bienfaits de la Révolution) dans des factures empruntées à tous les genres de la peinture occidentale. Constat bizarre: il arrive qu'un même artiste ait travaillé de deux et même plusieurs manières. De justesse, je me suis souvenue que, dans la tradition picturale chinoise, l'académisme était une valeur hautement célébrée. Ce n'est donc pas le maniérisme mais davantage le déracinement miroité par ces tableaux, comme une inadéquation démesurée, une fracture trop profonde, qui serait à l'origine de l'absence en ce lieu.

En Chine, un espace vaste, empreint d'une telle vacuité, devient extrêmement signifiant. Et ainsi, délestée de la lourde pensée de n'être qu'un prédateur culturel venant chercher sa jouissance dans les signes esthétiques de la domination, j'ai regardé architectures, jardins et toutes choses chinoises avec le sentiment béat de la complicité. Il importe peu que cette conviction d'un partage complice soit fictive ou véritable, car elle est issue de la certitude que ces choses et ces lieux demeurent, quoique de manière différente, le centre profond de l'âme chinoise.

APPRIVOISÉS OU LE CLICHÉ (SUR LA RIVIÈRE LI JIANG À GUILIN)

Les montagnes sont hautes, étroites, ciselées comme des déchirures. Les Dents de dragon. En son centre, la rivière se replie sur elle-même. Du moins, c'est le souvenir que j'en ai. Dans cette soudaine circularité, les montagnes nous encadrent, cornues, casquées, campées. Les plus proches sont sombres et opaques. Mais quelques-unes sont claires. Les plus éloignées

se dissolvent dans les brumes avec outrance, tant est juste la gradation du cliché. Mais encore, les plus hautes sont sombres et opaques. Pur paysage et pure peinture. L'Extrême plein et l'Extrême vide, le limité et l'infini. Il est plausible que ces principes fondamentaux de la pensée chinoise opèrent, chez moi, au niveau d'une application rigide, directe et déformée par une pensée qui depuis des siècles appréhende l'idée de la nature de façon imitatrice et descriptive. Par-delà ce qui ne serait, dans mon entendement, que les lieux communs de la sinité, dans les interstices élastiques de la connaissance sensible qui mobilise les frontières sclérosées de ces évidences, je tente une lecture autre où s'insinue le flux hétérogène et continu d'événements qui vont de qualité en qualité: l'abrupt, un glissando, l'obscur, une lumière qui blesse, le pur objet, le dur anthracite, l'image, l'éclaté, le spectre, le mythe, le stéréotype usé, le très sauvage émouvant; ce que je ne sais que trop, ce qui m'échappe encore.

Sur cette rivière, dans cette embarcation peu précise, sorte de réplique diminuée de bateau-mouche, voilà que je perds, retrouve et perds à nouveau les habituels repères des ordres du fluide, du solide et de l'air. C'est cela la Chine: une saignée continue des choses les unes sur les autres. Et des êtres et des temps. J'ai appelé ce lieu «le Cœur du dragon».

EMBAUMÉS OU LA CARTE POSTALE

Tant il est prégnant que j'essaie d'en faire une chose toute petite, une parfaite miniature que l'on emporte avec soi au creux de tout ce que l'on a pris et que l'on croit connaître. Le trésor du touriste, sans doute factice et dérisoire, fait de mémoires brèves, de connaissances rapides et de fantômes photographiques. Mais il se glisse, en plus, dans cette forme d'appropriation qui est peut-être la moins terrible, un niveau d'adhésion aux choses, intense et souterrain, indépendant de toute occupation immobilière. Le lieu, investi du désir, même rapidement et à distance, est déjà habité et vécu. Il faudrait peut-être en cela retrouver le secret profond et serein du nomade.

Je fis comme elle disait et dans un plat rectangulaire provenant des fours de Xi-hing, je dressai un pic montagneux s'abaissant en ondulations vers la gauche et s'avancant en surplomb sur la droite. Derrière je figurai des crevasses latérales comme dans la représentation de rochers par Yun-lin. Il y avait des escarpements et des précipices dont l'ensemble formait comme une falaise dominant un fleuve. Dans un coin, je ménageai un vide que je remplis de vase et plantai des lentilles d'eau blanches aux mille feuilles, tandis que je semai de l'ipomée sur la partie rocheuse. Tout cela me prit, pour le mener à bien, de nombreuses journées de travail. Mais, vers la fin de l'automne, l'ipomée avait envahi la montagne et, à la façon d'une glycine sur sa pergola, retombait sur la falaise. Le rouge de ses fleurs contrastait avec le blanc des lentilles d'eau qui formaient alors une végétation touffue. Je m'y transportai en imagination, croyant aborder aux îles féériques de Ping-lai.

Chen Fou,
*Récits d'une vie fugitive*²

INCLUS DANS LA PRÉSENTE CLASSIFICATION

C'est cela la Chine. Et c'est cela le jardin: le point de résolution entre le sauvage et l'apprivoisé, entre l'appropriation et la distance, entre l'amour et l'acceptation de la différence absolue. Lieu de pure jouissance car il se délimite dans la libération du miroir et de cette quête toujours inassouvie et fermée de l'identique. Rencontre libre et ouverte avec l'altérité. Et heureuse. Car la différence ne trahit jamais; elle ne le peut. Elle se situe ailleurs: à la fois tout près et ailleurs. Quelqu'un un jour m'a dit: «Mon jardin, c'est la tendresse que j'ai pour mon chat». Et peut-être n'y a-t-il jamais eu, en Occident, dans ces lieux intimes cultivés par chacun, dans ces jardins de l'altérité, qu'une longue et incessante chaîne de fusions, de résolutions nature-culture, que nous avons ignorées car nous portions en visière l'ordre aveuglant du discours dominant.

DESSINÉS AVEC UN PINCEAU TRÈS FIN EN POILS DE CHAMEAU

Dans un tableau, le «vide» introduit l'infini et le «souffle rythmique» dont l'univers est animé. Rompant les liens et les oppositions artificiels et par là la «logique» rigide du développement, il suscite le mouvement circulaire qui replonge les choses dans un processus de devenir réciproque; montagne — eau, arbre — nuage, homme — rocher.³

Que le jardin chinois soit le plus artificiel, par excès de contrôle, ou le plus naturel par cette surenchère inouïe dans l'imitation même des processus sauvages, cela ne me semble pas pertinent. Il ne saurait entrer dans ces classifications attendues. Dans cette mémoire sensible que j'en ai gardée, il apparaît comme un pur objet, en zone grise des ordres connus de l'esprit, sous le signe d'une hyper-naturalité qui le rend flottant au-dessus de toute attache conceptuelle. Et j'oserais dire, même chinoise. «Le navire sans amarres», semblable à ces nombreux navires de pierre, que l'on retrouve dans les étangs du jardin, légers de lourdeurs; sans poids ni fixité par le retournement d'une excessive densité.

Il se donne à lire dans une hétérogénéité fine et ininterrompue qui n'est pas sans rappeler la discrétion d'une forêt dense croisant le jeu des variances et invariances de ses choix d'adaptation aux contingences. Un labyrinthe de qualités. Elles sont ici multiples, diverses, fragiles et semblables comme le paysage, le temps qu'il fait, la lumière qui passe, l'état d'âme éphémère du Maître des Jardins, comme un dur cristal qui transperce, intact, l'épaisseur séculaire.

Le *Kiai-Tseu-Yuan houa Tchouan* ou les Enseignements de la Peinture du Jardin Grand comme un Grain de Moutarde, donne de la qualité quatre degrés. Au-dessus de toutes, se trouve la qualité *yi* (extraordinaire) opposée à tout ce qui est banal et ordinaire. C'est celle-là même qui est donnée par le Souffle, le tao. Elle échappe à toute règle et à toute définition. Elle est située au-delà de la nature ordinaire et par elle, on retrouve l'essence même de ce qui est naturel. Vient ensuite la qualité *chen* (divine, céleste), variante de la première à un degré moindre de perfection. Il y a encore la qualité

miao (merveilleuse) se rapportant à la structure intellectuelle des oeuvres, et la qualité *neng* (pouvoir, habileté) qui définit la virtuosité technique. Dans le jardin, elles prennent corps dans la particularité de l'événement paysager, associées à la mouvance polymorphe du végétal, au statisme irréductible du minéral, au calme lentement animé des eaux; livrées avec cette impression de légèreté, de rapidité, d'accidentel qu'exige l'expression. Tordre un tronc d'arbre, refaire un escarpement rocheux, édifier une montagne ne laissent pas plus de traces d'effort que le trait individuel du peintre dans le paysage.

(Être) comme Ni Yun-lin imitant Yeou-tch'en; la montagne planait, le jet d'eau se dressait, il peignait l'eau limpide et la forêt profonde. (Être) comme Kouo Chou-sien pareil à celui qui lâche la ficelle du cerf-volant, il représentait l'espace de plusieurs *tchang* [unité de mesure]. Il faisait des tours et des maisons à étages, des poils de boeuf et des fils de soie...⁴

L'événement paysager peut être une colline, avec ses arbres miniatures, une grotte, une falaise, une chaîne de montagnes, un pic enneigé, tous faits de ces pierres de lac soudées par du mortier, les *hu shi*, pierres choisies avec soin, déposées au fond du lac Ta hu et érodées longuement par les vagues. Ce peut être un étang aux eaux dormantes, irrégulier, aux contours de vagues, ou allongé en couloir près d'une galerie qui serpente comme une berge (au jardin de Yi à Su chou). Des lotus dans l'étang, des îles et des ponts. Une pierre, un pin sur l'île. Des bambous denses comme des nuages. La couleur d'un tronc dorée par la lumière: les taches roses et vertes d'une écorce comme une peau de reptile; deux troncs longuement tressés. Ce peut être complexe ou simple, imposant ou presque absent.

Sur la gauche de la colline se trouvent quatre cyprès qui ont respectivement reçu les noms de «Pur», «Rare», «Ancien» et «Singulier». «Pur» dresse tout droit son tronc et déploie ses frondaisons comme une vaste ombrelle. «Rare» rampe sur le sol et décrit trois coudes figurant assez bien le caractère tche. «Ancien» avec sa tête chauve, est large et écrasé, et sa charpente à demi desséchée, ressemble à une main ouverte. «Singulier», enfin, se tord en spirales qui affectent également le tronc et les branches.⁵

COCHONS DE LAIT, SIRÈNES, FABULEUX, CHIENS EN LIBERTÉ OU DANS SHANGAÏ, LE CHEMIN VERS LE JARDIN YU

Les animaux, si importants autrefois, ne sont plus dans les jardins. On retrouve encore des poissons rouges dans les bassins et quelques oiseaux en cage, rarissimes. À vrai dire, on ne trouve plus guère ni chiens ni chats en Chine. Mais il faut voir le marchand de grillons dans les rues du vieux Shangaï. On l'entend d'abord

puis on perçoit une montagne de petites cages de jonc, fragiles et bruisantes, attachées en grappe, s'avancant dans ces rues si étroites, noires de vieux bois et de poussière, encore à peine marquées de traces bleu ciel et vermillon. Portes nombreuses et étranges sur les jardins les plus petits du monde, contenus en trois pots, sur des cours où ne tient qu'un seul homme, sur des maisons qui n'en reçoivent que quatre. Chine irréelle, d'une densité de rêve, parfumée. Inextricable, labyrinthique, occupée jusqu'à la moëlle et déjà nocturne sous le soleil de midi. Dans l'infinitude implosive de ce vieux Shangaï, une éclaircie: la grande porte laquée du jardin de Yu.

QUI S'AGITENT COMME DES FOUS

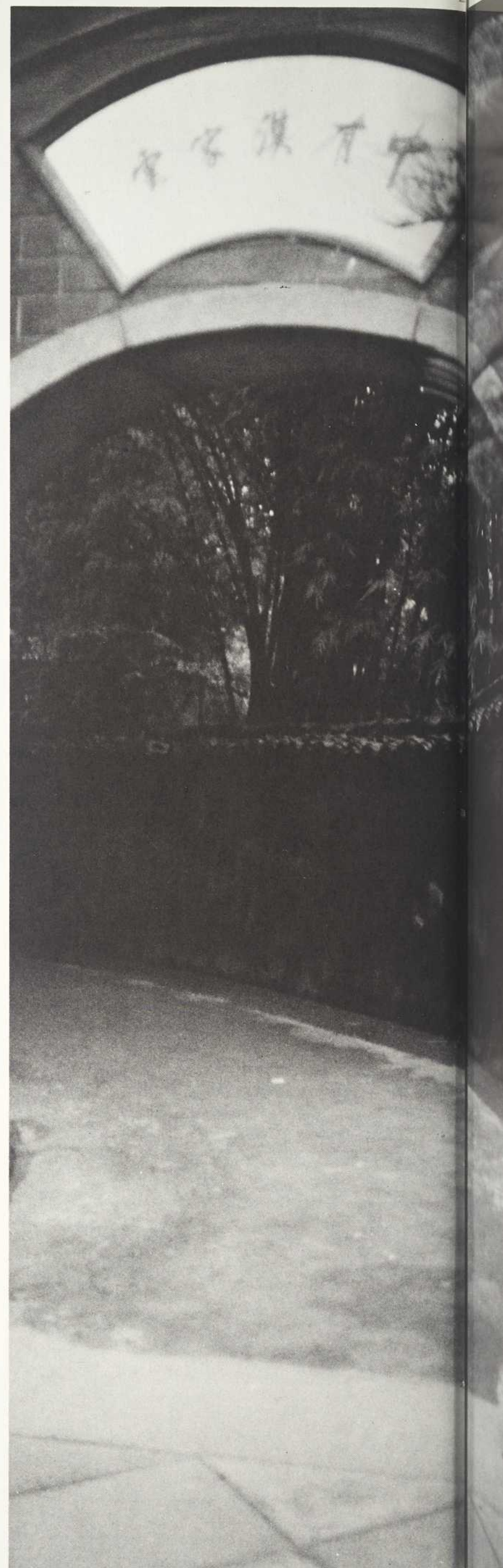
Au jardin de Yu, le faîte de certains murs, courbes et gris, se termine en dos de dragon. Au jardin Yi (de l'Harmonie, à Su Chou), se trouve la porte de la Lune, parfaitement circulaire, percée à travers un mur blanchâtre, sur une cour crayeuse où les *hu shi* pâles sont regroupés en forme de montagnes éloignées. Partout on retrouve des portes en cercles, trifoliées, quadrifoliées, octogonales, carrées, empruntant à toutes les arcades. D'autres sont en forme d'urnes diverses, de vases, de flammes et de fleurs. Des murs gris, blancs, rouges; d'un rouge profond, de velours, produit par les couches successives de pigment sur le mortier. Un rouge qui a le jour l'incandescence du rouge la nuit, comme à la maison de Du Fu. Dans tous les jardins, encore, on retrouve de ces longues galeries fermées sur un côté d'un mur épais. Elles sont percées régulièrement des *lua chuang*, «fenêtres ajourées» aux découpes et à remplages variés. Derrière, un même paysage se fragmente: un certain tronc, un certain rythme, une certaine épaisseur, une ombre...

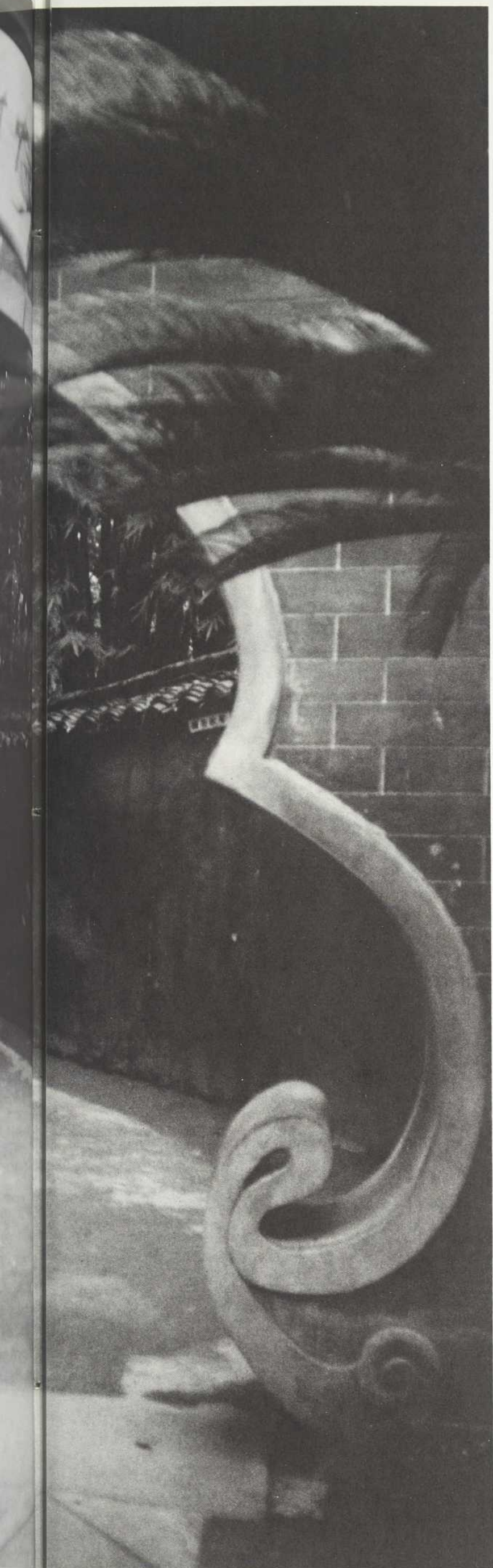
INNOMBRABLES

Car le labyrinthe des qualités s'articule sur la complexité de ses passages. C'est de leur jeu, jamais arrêté, entre le fermé et l'ouvert, entre le précis et le suggéré, entre ce qui fait image et ce qui s'insère dans une parfaite découpe géométrique, que naît la qualité. Elle se prépare, elle s'annonce, elle surgit de l'encadrement; de ce qui mène à, de ce qui conduit vers... Il me semble que tout se résume ici: le parcours, cette longue mise en scène événementielle, ce théâtre de la particularité. Le parcours, l'approche, la mise en forme. Car la singularité de la chose à voir peut parfois sembler dérisoire, ou imperceptible, ou presque cachée. Ou encore, répétitive. Sa discrétion souvent la rend ambiguë. Elle est alors moins «chose à voir» que «chose prétexte» ou «chose vide». Elle prend son sens dans ce qui la fait anticiper. Il existe une évidente indissociabilité entre le passage et l'événement. Simulation, artifice, théâtre.

(...) il importe de montrer le grand dans le petit et le petit dans le grand, comme de faire apparaître le plein dans le vide et le vide dans le plein.

(...) S'il s'agit de montrer le plein dans le vide, un paysage artificiel, à l'endroit où vont se perdre ses buttes et ses eaux, par un crochet





débouchera à l'improviste sur un horizon ouvert, ou bien, dans une gloriette ou un pavillon, la porte de la cuisine découvrira inopinément une cour séparée. D'autre part, ouvrez une porte sur une courette en cul-de-sac et dérobez la vue à l'aide de touffes de bambou et de rocher, simulant l'existence de quelque chose là où il n'y a rien; ou encore, fixez une balustrade au faite d'un mur comme si elle bordait un jardin suspendu. Vous obtiendrez de cette façon l'effet opposé, le vide dans le plein...⁶

QUI DE LOIN SEMBLANT DES MOUCHES

Ce jardin n'a pas d'échelle. Il ne saurait se prêter à la démesure ou répondre à la mesure comme le jardin d'Occident. Grand ou petit, tout l'art consiste à le rendre infini. Je ne reviens jamais tout à fait à mon point de départ car j'y reviens dans un état d'âme différent. Sa complexité m'oblige à une mobilité autant d'esprit que de corps, un long dialogue entre ces deux mondes: l'intérieur qu'il faut laisser sourdre dans cet extérieur, sous la loi sans cesse élargie de la transformation continue.

Aucune confusion cependant dans ce «désordre» de l'expression. À ces trames majeures et nomades de l'événement et du passage, s'en superpose une autre, faite de jalons en apparence plus fixes: les constructions. Car le jardin chinois est conçu pour être habité. J'avais de la demeure une conception tout occidentale: un centre, un point fixe où s'accumulent les choses, immobiles repères où l'on vient prendre la mesure de soi. La demeure m'était cette possibilité temporelle de se reconnaître dans un espace ou un objet et de se dire: voilà comment j'étais et comment je suis: le lieu où s'inscrit la stratification d'un être. Bien sûr, il y a de cela dans la villa chinoise; mais la demeure est éclatée, éparpillée sur toute l'étendue du jardin en bâtiments divers: massifs (*lou, tang, shi*), réduits et ponctuels (*ting, gé*) ou allongés (*lang*). Toujours, ces lieux de l'habitation morcelée sont nommés d'une allusion à une oeuvre littéraire ou de l'évocation du paysage. Ces appellations, gravées et calligraphiées sur des tablettes, les *bian e*, sont suspendues à l'entrée. Leur lecture constitue un itinéraire poétique qui, loin de fermer le sens, l'ouvre sur la polysémie de ces paysages idéaux dont la parfaite artificialité, rejoignant l'essence du naturel, mène à la spéculation philosophique.

Le Jardin de la Politique des Simples (*zhuo sheng Yuan*) à Su zhou, se lit comme suit en ses toponymes: Pavillon des Parfums lointains, «Les Petites Vagues», le Pays des Parfums, Pavillon des trente-six canards mandarins, Pavillon de l'ombre de la pagode, Kiosque où l'on s'arrête pour écouter, Kiosque de l'éventail, Pavillon de l'ombre renversée, Pavillon d'où l'on voit la montagne, Kiosque où l'on attend le givre, Pavillon de la neige parfumée et des nuages abondants, «Partout le Parfum des Lotus», Retraite dans les bambous et les sterculiers. Un autre jardin, plus étroit, dit du Maître des Filets (*wang shi Yuan*), se lit ainsi: Pavillon du vide amoncelé, Salle où l'on regarde les pins et où l'on contemple les peintures, Pavillon de lune et de vent, Barrage de nuages.

Ces jardins sont une longue métaphore de l'idée de passage. Ils éveillent à une appropriation intérieure et détachée. Et je ne puis éviter d'y voir, malgré la plausible logique des justifications se référant aux habitudes culturelles, la cause profonde du fait qu'ils aient été tant de fois gagnés et perdus au jeu, légèrement... Perdre un tel jardin est négligeable puisqu'un tel jardin ne peut se perdre.

QUI VIENNENT DE CASSER LA CRUCHE

Le torrent se précipite, je le laisse à son impétuosité, le nuage s'attarde, je m'identifie à sa lenteur.

Du Fu, *Au bord du fleuve*⁷

J'ai retrouvé une carte écrite en juillet: «Toute la Chine est en motifs de vagues et de nuages. Même sur le brocart; sur le brocart sous les banquettes du train de Shangaï. Et sur la poitrine de C., en face, sombre nuée sortant du décolleté de la camisole chinoise. Motifs de vagues et de nuages encore, dans le ciel d'orage du train de Shangaï. Cinquante-deux vues de l'orage (nombre alléatoire) et les cinquante dragons de la foudre. Entre le noir de suie et l'argenté. Dans l'horizontalité infinie de ce train comme dans un ancien rouleau...»

Fragmentation de l'image, parcours d'image en image, glissement du sens au non-sens et inversement. Le jardin, de manière imperceptible, a envahi ma lecture des choses. Effet de «désordre» révélateur d'autres valeurs. Je me retrouve en cette mémoire de Chine comme au cinéma, ouverte à tous les collages dans les méandres d'une lecture muette, hors sens, mais attentive et associative. C'est d'abord l'image surgissant du motif qui devient le champ où exercer cette mobilité: motifs inscrits sur les vieilles dalles et les objets anciens, les tissus récents. Ces signes dont se parent les gens. Cette persistance du motif agit comme un lien ténu mais continu, l'Ariane de toutes les Chines, internationale ou fermée, lettrée ou populaire. Un chanteur rock portait les cheveux en dragon et un énorme nuage de métal doré à la ceinture.

Le motif permet ce que la peinture actuelle refuse. Et la photographie: car elle possède encore, en Chine, l'émouvante fonction du portrait. Se faire photographier est un geste grave et solennel. On pose longuement et on photographie avec tendresse. Ce miroir-là me semble trop occidental pour opérer dans la culture le difficile passage liaison-transformation. Mais il faut se rappeler que le concept du miroir en Chine, le *jien* ou «miroir de cuivre», ne définit pas un simple reflet du réel: il revêt un aspect analytique, distancié, et il s'y fera sans doute une acclimatation très par-



ticulière de la photographie. Également, l'image télévisée, d'un certain type, continue de me piéger. À l'été, on regarde, dans la rue, d'interminables feuillets qui reprennent les mythes anciens. Costumes et gestes viennent tout droit du théâtre. Ils sont codés, purs signes. Le décor est plausible, aussi empreint de «vérité» que le médium puisse le permettre. Les cadrages et les plans sont cinématographiques, venant par contraste intensifier les conventions théâtrales. Le tout est entrecoupé de scènes chantées et de la projection du texte comme à l'opéra. Il peut s'agir d'une monstruosité quantitative, comme seule la télévision en fait naître parfois. Mais ce peut être aussi l'amorce d'une cristallisation culturelle autre.

Car il faut à la pensée chinoise, qui me semble être demeurée étrangère à un réalisme servile, une forme légère et flexible dans ses paramètres.

Le *Kiai-Tseu-Yuan houa Tchouan* dit encore:

La complexité est possible, la simplicité est aussi possible. Mais si l'on veut ne pas avoir de méthode, certainement il faut d'abord posséder la méthode; si l'on veut la facilité, il faut d'abord la difficulté. Si l'on veut la simplicité et la sobriété, certainement, il faut commencer par la complexité et l'éclat (...)

On peut donc dire que c'est difficile, on peut aussi dire que c'est facile. Mais il faut porter dans son cœur les cinq pics: devant les yeux ne pas avoir un boeuf entier.⁸

ET CAETERA OU L'ÉPILOGUE

Le proche et le lointain
Toi,
Qui tour à tour me regardes,
regardes les nuages,

Je te sens,
Quand tu me regardes, si lointain
Quand tu regardes les nuages,
si proche.

Gu Cheng⁹

Gu Cheng est un jeune poète de la nouvelle école tant controversée dite de la pensée «obscur». Le terme «obscur» (*menlong*) signifie inexplicable, vague, brumeux, allusif.

NOTES

1. Préface, Paris, Gallimard, 1966.
2. Chen Fou, *Récits d'une vie fugitive* (Mémoires d'un lettré pauvre), trad. Jacques Reclus, Paris, Gallimard/Unesco, «Connaissance de l'Orient», cahier II, p. 65.
3. Cheng, François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Le Seuil, 1977, éd. révisée en 1982, introduction, p. 22-23.
4. *Encyclopédie de la peinture chinoise*, «les Enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde, livre I», trad. Raphaël Petrucci, Paris, Librairie Renouard-Henri Laurens, «Peinture — Cahiers théoriques», n° 12, p. 80.
5. *Récits d'une vie fugitive*, op. cit., cahier IV, p. 156.
6. *Ibid.*, cahier II, p. 63-64.
7. Hsiung Ping-Ming, «Réflexions sur un poème obscur», in *Europe-Chine, une nouvelle littérature*, n° 672, avril 1985, p. 120.
8. *Encyclopédie de la peinture chinoise*, op. cit., p. 79-80.
9. Hsiung Ping-Ming, «Réflexions sur un poème obscur», op. cit., p. 195.

Jocelyne Alloucherie est une artiste qui vit et travaille à Montréal.

English translation on p. 75.

nt, l'ima-
ue de me
e, d'inter-
s mythes
ent tout
gnes. La
«vérité»
tre. Les
rographi-
les con-
coupé de
du texte
r d'une
seule la
ce peut
lisation

e semble
e servile,
paramé-

ncore:

illicité est
s avoir de
posséder
ut d'abord
ité et la
ocer par la

on peut
aut porter
s yeux ne

Gu Cheng*

nouvelle
pensée
en long)
allusif.

s d'un lettre
rd/Unesco,

e, Paris, Le
p. 22-23.
Enseigne
un grain de
rs. Librairie
iers théori-

p. 156.

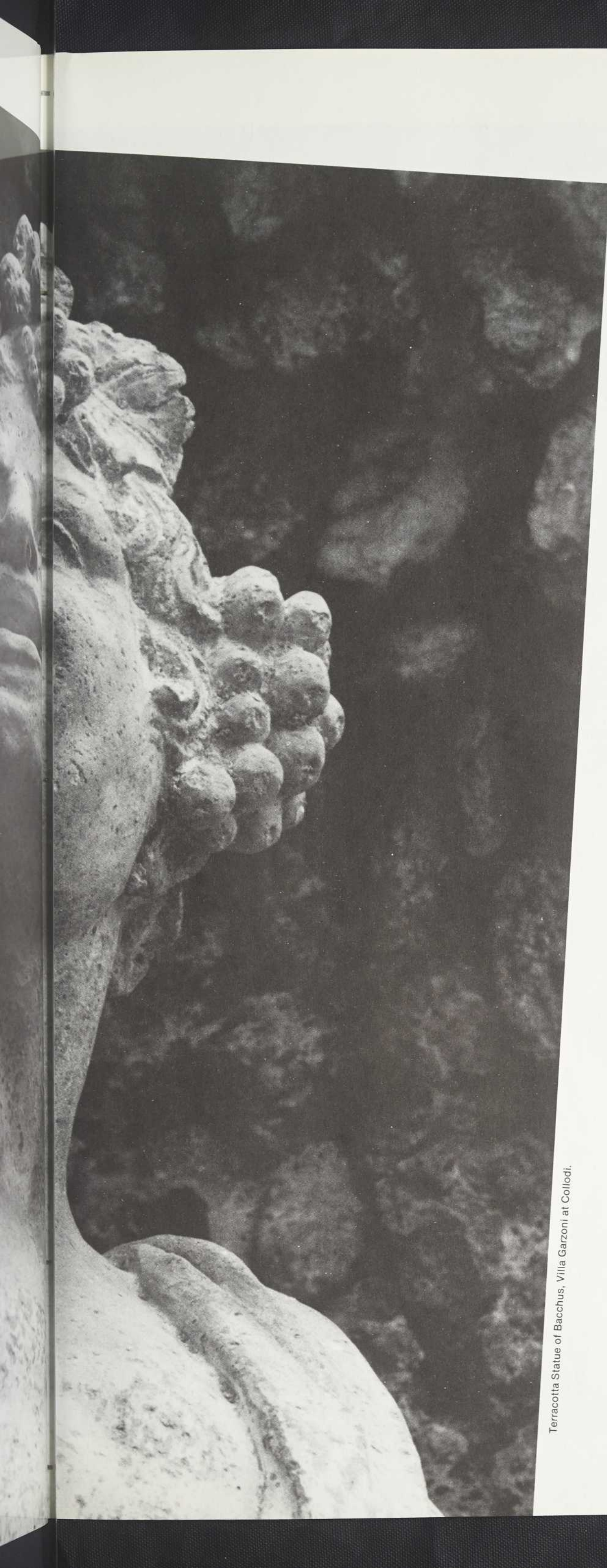
e obscur, in
672, avril

nt, p. 79-80.
me obscur,

qui vit et







ECHERY

in the

GARDEN

Jennifer Dickson

In 1979 I made a conscious decision to travel to Europe and photograph gardens. I was innocent as a photographer and ignorant with regard to both the history and symbolism of gardens. This naivety had its uses: it enabled me to respond to what I saw without preconceptions. Many gardens overwhelmed me on a purely emotional level.

Seven years and six journeys later, the gardens I visit in relation to my work as an artist appear very different. Although the emotional impact of some gardens has not been lessened, the extensive research I have undertaken enables me to experience the site within an historic continuum. A slide library consisting of my own material (probably exceeding seven thousand slides; I have never counted) enables me to cross-reference from garden to garden, and develop themes which surface in the cibachrome photographs, prints, and watercolours which have their genesis within the gardens I visit annually.

The work I produced between 1979 and 1983 was purely intuitive in its response. In recent years it has become important to question both my own motives in being drawn to these sights, and to examine the obsessions which led to the creation of the gardens *per se*.

THE BAROQUE GARDEN

In retrospect, I find that the gardens I am drawn to most powerfully are from the Baroque period. The ones I am most familiar with are located in northern Italy. (I have not yet had the opportunity to document the German examples.)

Revulsion is a common response of the aesthete to the Baroque garden. Many appear the epitome of vulgarity, and this effect is heightened by the poor condition of several important gardens, coupled with their infestation by hordes of school children on an obligatory march, picking and poking at what is left of the original structure. Great violence is done to the integrity of many such gardens, and it takes a vivid imagination, coupled with focused determination, to penetrate and experience the garden *as it was intended to be experienced*.

The garden as an art form is totally experiential. In the Baroque garden all five senses are stimulated: sight initially by a complex visual structure which cannot be comprehended in one glance. A profusion of colour can play a major role. This is often linked to smell, as the fragrance of roses, lilies, and flowering trees complement the visual tapestry. A sonic cacophony arises, as the shrill wails of peacocks (often white) interweave with the softer pulsating sounds of water in fountains, cascades, and rills. The Baroque garden often makes innovative use of texture, as decorative walls of rough tufa and the black stone (which is the residue of steel furnaces) are contrasted with the white, grey, and black water-rounded forms of small pebbles, used for inlay work (usually of paths).

Terracotta Statue of Bacchus, Villa Garzoni at Collodi.



Terracotta Statue of Thalia, Teatrino, Villa Garzoni.

The Water Stains (Upper Terraces), Villa Garzoni.

This rich array of sensual stimuli is synthesized by the overall *structure* of the garden. The terraced garden of the VILLA GARZONI, at COLLODI, is a good example. Like many Baroque gardens, it utilizes an unconventional site to great effect. The garden consists of a series of terraces, the lower ones being more structured and ornamental in a formal way (the rational mind). With each ascending level, the garden becomes wilder, more unconventional, until on the upper terrace one enters, and is lost in, the Labyrinth (the intuitive mind).

Another important experiential aspect of the garden as a work of art is that it exists in *real time*. There is the literal (and physical) journey through the Baroque garden (as compared to the "looking-at-from-outside" experience of the Japanese garden), coupled with the seasonal changes which transform the experience with each successive visit.

STATUARY IN BAROQUE GARDENS

When I first started visiting gardens, I was surprised by the number and variety of statues which seemed an unexpected, yet important, part of the *mise-en-scène*. VILLA GARZONI contains more than fifty-eight terra-cotta

statues, many of appalling crudity. Seen on an individual basis, they could never be described as works of art; but seen in the context and experience of the garden, they are powerful emotive forces.

I would like to make a comparison between much Baroque ecclesiastical sculpture, which is undoubtedly of great refinement, yet in my opinion often profoundly emotionally disturbing, and Baroque garden statuary. The "Treasures of the Vatican" (recently shown at the National Gallery in Ottawa) reinforced my perception of the sado-masochistic obsessions of so much Catholic propagandist art. Physical violence, torture, death, and decay (from tormented saint to reliquary box) speak of a perverted approach to sensuality and sexuality.

Crude, exaggerated and vulgar though Baroque garden statuary often is, it speaks of sensuality and eroticism which is robust and life enhancing. This brings me to my main personal conclusion about the Baroque garden: I believe that the garden articulates all those powerful forces repressed by religious doctrine. In this arena, sexual fantasies could first of all be *evoked* by the presence of statues (often of Roman or Greek mythological identity). The environment could then be used for the *actualization* of these fantasies; fantasies which have already been alluded



to by the presence of the statues. To be specific, at VILLA GARZONI an impassioned drama is acted out (in public) on the lower terrace, as DAPHNE flees (but not too fast) from APOLLO'S pursuit. At the highest point in the garden, a shadowy, limpid pool, fed by streams, ensured that private erotic games could be conducted behind the discreet screens of ornamental tufa and river stones. (It is thought, to the sounds of stringed instruments; there is a musicians' gallery.)

VILLA GARZONI provides an almost complete iconography of garden symbols, from the verdant vulva at the base of the water stairs, to the numerous statues emerging from dense hedges (man's primeval past, linked to the forces of nature). The setting, however, is operatic and intentionally theatrical; for instance the exaggerated gesture of the fleeing Daphne is echoed in the serpentine outline of boundary clipped-yew hedges (sounds, and reverberations sometimes shrill and piercing; gestures created to be read from a distance.)

Why this interest, on the part of so many artists, in gardens?

I feel that this momentum cannot simply be ascribed to coincidence. I speak here only for myself; to some extent my own obsessive focus on gardens represents a *political* act. Increasingly, I am alienated by the urban environment of North America, with its "throw-away" (*trash*, and trashy) culture. Despite a growing sensitivity in the architectural community to the principle of the curve (as opposed to the tyranny of the grid) urban North America is a wasteland of dehumanizing boxes; an environment which totally rejects intuition, sensitivity, and sensuality.

The garden deals with *life* — both symbolically and literally. To some extent I see the role of artist comparable to that of witch or magician. At first, it was sufficient for me to simply visit the gardens, to document them and to research their history. Subsequently, it became important to share this experience by creating works which serve as *triggering devices*. If the work goes beyond the mundane or purely descriptive, it has the power to liberate primal energies, deeply repressed (and soon, in Canada, to be legally suppressed). It is both the experiential power of the garden as a work of art, and the powerful associative energies the garden-inspired work of art can liberate, which cause me to be continually journeying backwards in time to paradise lost.

Photographs by Jennifer Dickson, © 1986; printed in black and white by Vlad Vrkovsky; location of photographs: the Villa Garzoni, Collodi, near Lucca, Italy.

Terracotta Statues of Apollo and Daphne, Villa Garzoni.



MARIA NORDMAN







A work of two possible phases:

Notched elements of wood could interconnect so that each element supports every other one, forming structures for a park.

Notched elements of wood could be dispersed over the ground, with no element touching any other.

Notes on a project with a garden

If the northern hemisphere could be considered as half the garden, then what is peopled and cultivated could be named a park, with the degree of meaning in its name depending on the degree of care in its cultivation or support.

There is a northern mountain area where Romansch is spoken and sung, amidst the landscape of cultivated trees that are used to build the traditional structures. The project of square beams and logs is named Room of the World, La Stad, and is dedicated also to Giacometti, who was born in Graubünden, where the study for this work began in the summer of 1984.

In the case that the structures are assembled, they are held one foot above the ground by rocks, to allow for evaporation, and the continuation of the growth of the grasses. The methodology of joinery in the project is in use in the northern hemisphere since two to seven thousand years.

The sound of Romansch, the composed songs which are still in use, the steep paths through the mountains, the rhythm of cutting and planting trees, are possibly still interconnected as the parts of the *Kettenverbindung* (lap joinery), or as the water rising from the ground into the capillary roots of a pine in Zillis.

The project was supported by the exhibition *Sculpture of the Twentieth Century*, by invitation of Martin Schwander and Theodora Vischer, in the Merian Park of Basel. The park commission has requested that these works be removed from their location in wild growing meadows.

Untitled
(pigment on paper)

Two sides of the same
paper seen in the same
place

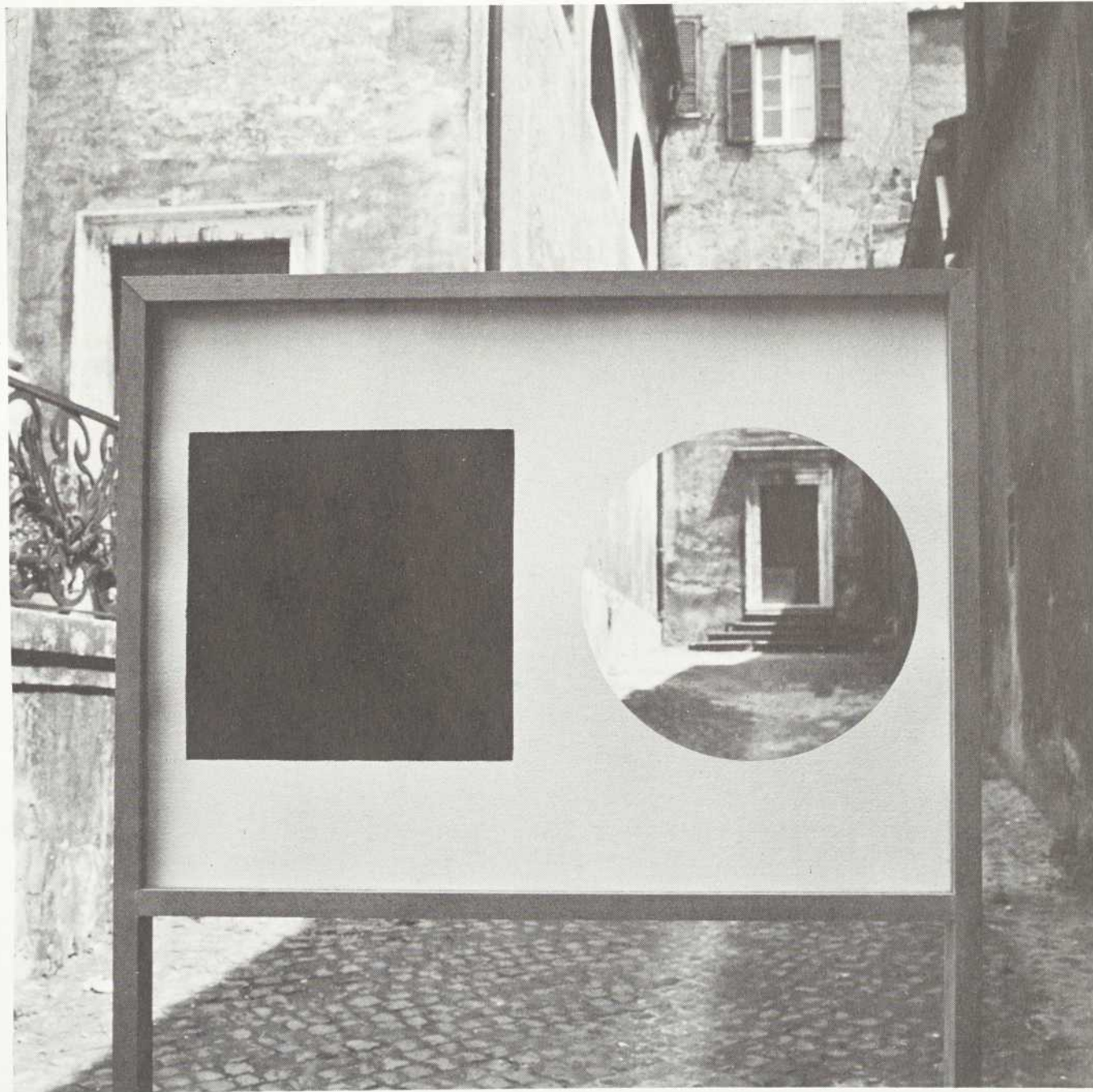
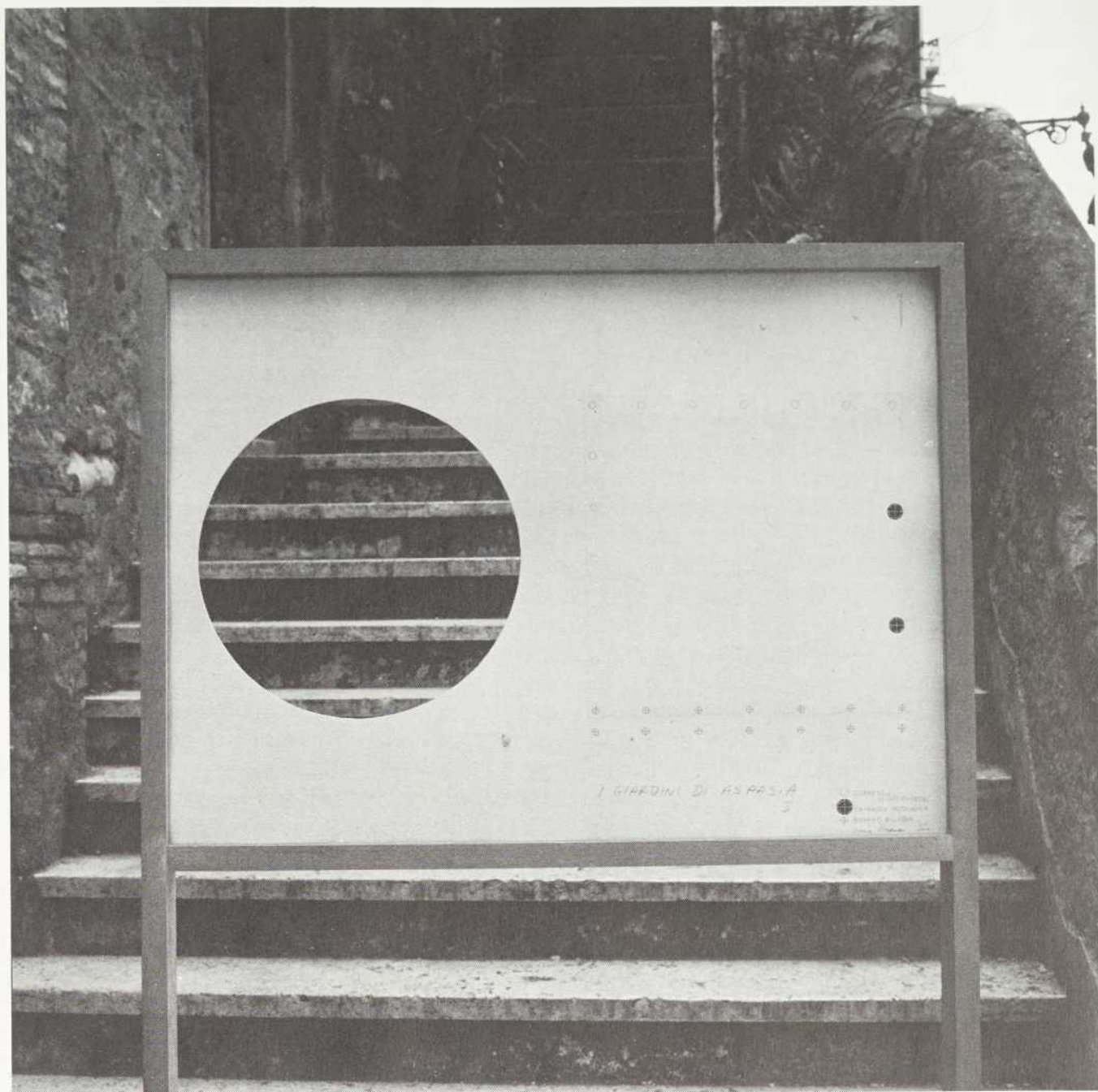
I Giardini di Aspasia
5/84

pencil on paper

Proposal for a park:
A deambulatory with
Cupressus sempervirens
Tamarix petandra
Ginkgo Bilboa

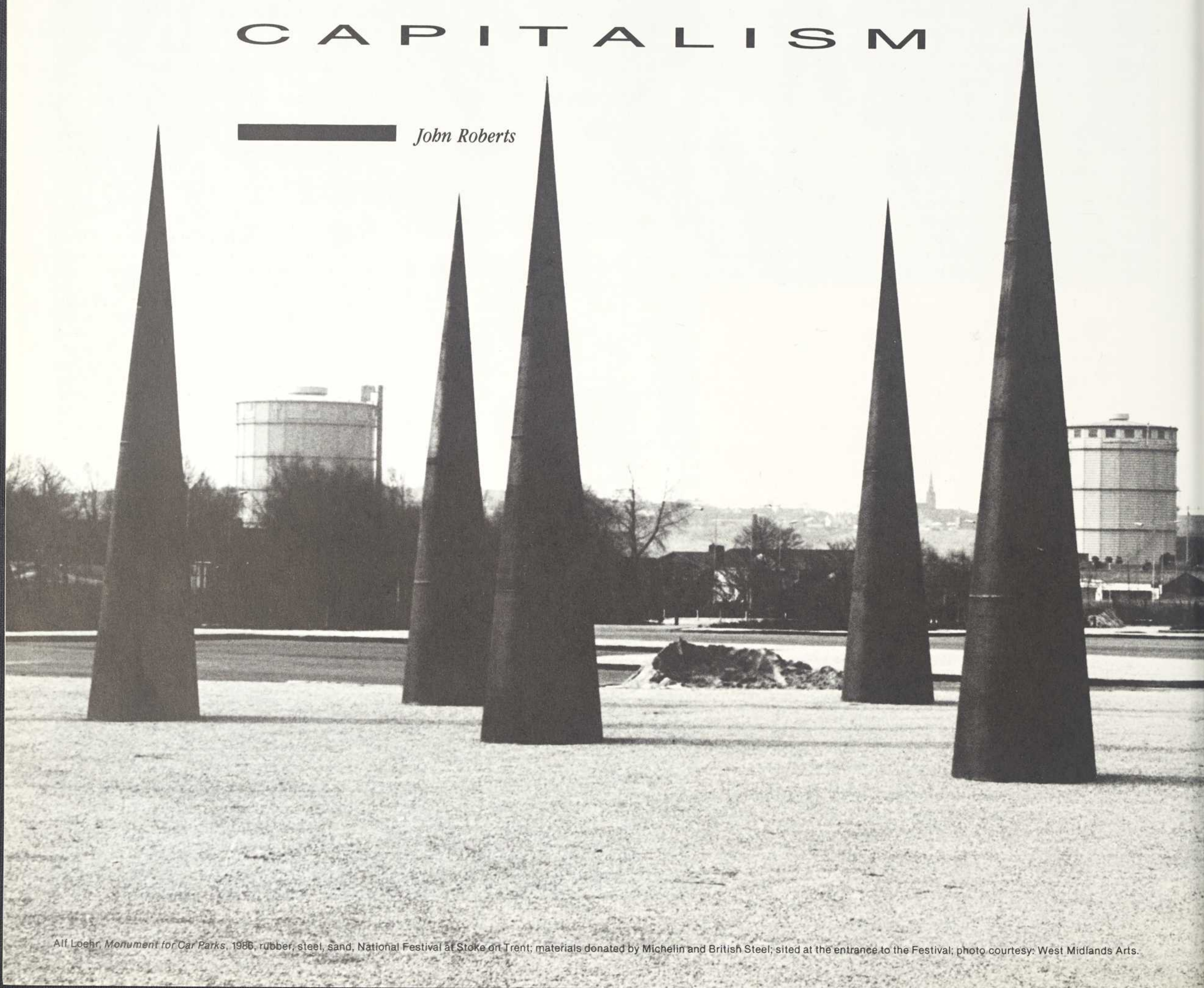
collection Mario Pieroni,
Rome

photo:
Attilio Maranzano



THE GREENING OF CAPITALISM

— *John Roberts*



Alf Loehr, *Monument for Car Parks*, 1986, rubber, steel, sand, National Festival at Stoke on Trent; materials donated by Michelin and British Steel; sited at the entrance to the Festival; photo courtesy: West Midlands Arts.

It is one
myths th
an epoch
nostalgia
imagined
than the
perence
turies we
and fash
of form
culture s
hegemon
means th
"heals"
offering
favour of
or the tec

Nonethe
phasizing
reproduc
moderit
terms un
and futur
Edward
dustrializ
for the
dustrializ
penetrati
genuinely
the mana
of Weste
the imper
nuclear S
creasing
capitalist
of the ke
public. er
conscious
gressivist
and techn
ties—in
the Festi
laboratio
and techn
social er
defences
omy" for
difficult i
future on
and full
The link
egalitari
been bro

It is into
gress an
tempora
to pronou
—groan
future. A
nostalgia
Frederic
posturing
even gon
late capit
ly overst
media cu
capitalist
points to
how the p
conserva
agenda.
Baudrill
valourizat
an insat

It is one of our most potent contemporary myths that what separates late capitalism as an epoch from other epochs is its extravagant nostalgia. The re-creation and celebration of an imagined past less fragmented and alienated than the present has been central to the experience of modernity. The 18th and 19th centuries were crowded with revivalist movements and fashions. The current anxious proliferation of forms of historicism and pastiche in Western culture should be seen therefore less as the hegemony of our age, than the continuing means through which capitalism displaces or "heals" its own contradictions by perpetually offering us images that devalue the everyday in favour of the idealized equanimities of the past or the technological wonders of the future.

Nonetheless if the main point here is one of emphasizing a continuity in how capitalist culture reproduces itself under the crisis of capitalist modernity, there has been a decisive shift in terms under which the dialectic between past and future is played out. If the Victorian and Edwardian ruling classes' response to industrialization was to retreat into a nostalgia for the forms of pre-industrialization, industrialization, as the motor of imperialism's penetration of new markets, was all the same genuinely available to — and readily used by — the managers of capital to invoke the benefits of Western technological progress. Today, post the imperialist climax, two world wars and the nuclear State, expansionist metaphors are increasingly unavailable to the managers of capitalist futurity. Thus it is revealing that one of the key features of Western governments public endorsement of new technology, is a conscious absence of any universal and "progressivist" approach to the benefits of science and technology. If we compare Britain of the fifties — in particular the public discourse around the Festival of Britain which celebrated the collaboration between design, architecture, art and technology as the foundation for a new social environment — with Thatcher's bland defences of a post-industrial "service economy" for Britain, one gets a clear picture of how difficult it is for capital now to mobilize for the future on behalf of both technology and science and full employment and stable communities. The link between science and technology and egalitarianism and human conviviality has been broken down.

It is into this gap between technological progress and human conviviality that much contemporary millenarist writing has stepped in to pronounce our culture as one now burdened — groaningly — with the past and an uncertain future. Pastiche, revivalism, historicism, nostalgia are held to be the cultural norms. Fredric Jameson echoing the *fin de siècle* posturing of French post-structuralism, has even gone as far as saying this *is* the logic of late capitalism¹. However, if such a view is baldly overstated, Jameson's emphasis on our media culture as not simply replicating late capitalism but reinforcing and intensifying it points to a discernable *quantitative* change in how the past is mobilized and maintained as a conservative force on the Western political agenda. One doesn't have had to have read Baudrillard to realize that the post-war valorization of capital as image has unleashed an insatiable cannibalization of the past.

Moreover as the culture industry (in particular the novel and film) seeks to establish new forms of nostalgic consumership, this process is subject to an increasing telescoping. Revivalism — of the historical *look*, the discernable periodization of taste and manner — is now a matter of a decade or fifteen years. Clearly the past — as a plethora of competing styles, allegiances, *mores* connoting worlds more "free" and "exotic" than our own — lives far more permanently in the present than at any time previous to that of the electronic media.

It is no surprise therefore that the "deeper," more historically distant forms of nostalgia should be on the increase in the face of such a turnover of spectacularized "moments." This is particularly acute in Britain where the constitutional and administrative crisis of capitalism has reached such a critical state that the retreat into the deep past under a revived nationalism is now so complete (hegemonically refined) as to give the rituals of imperialism and feudalism (State display, the monarchy, country house life) an attractiveness and stability that was unimaginable in the 1960s (that decade of "promiscuity" and loose-thinking as described by the Tories). Thus if we are to talk of a change in the forms and effects of nostalgia and futurity in the West, it is essential that we address their local political conditions, in essence, that we understand how weak or strong the national past is on the indigenous culture and the forms it takes.

In this essay therefore I want to concentrate on those dominant received forms of British national life that currently shape the way capitalism's dialectic between futurity and a respect for tradition is being negotiated. In short, I want to deal with how the long historical presence of pastoral and rural values within British culture is currently being mobilized in relation to industrial decline and the emergence of so-called "post-industrial" economy in Britain: specifically the phenomena of "greening" in areas of high-unemployment and urban desuetude in the North of England.

"Green thought," as a set of conservative political values, has of course a long history in British culture. In the 17th century landscape art and pastoral poetry (in particular John Denham) were strongly attached to a coherent ideology of Nature and Place; the representation of the balanced landscape, the metaphor of the well-tended garden, took on specific political meanings, insofar as the harmony and repose of "correct perspective" — the pleasing combination of disparate forms within nature — was opposed to the violence and unpredictability of the social world². Thus once the well-tended and harmonious was established as a model of truth and rectitude, the landscape of bad, unharmonious elements could be equated with political disorder and moral breakdown. This horticultural approach to the landscape clearly had a specific class character; many of the poets of the time were hired by the major aristocratic landlords in the face of peasant unrest to celebrate the virtues of the balanced happy estate. If the urbanization and recombination of classes in the industrial revolution broke this form of cultural patronage, it also dramatically altered the culture's view of nature. Romanticism's re-appropriation of

nature as a source of resistance to the instrumentalities of industrialization extended the meanings of the landscape tradition well beyond the organicism of the garden. However, if Romanticism in its bourgeois-political forms challenged the aristocratic appropriation of the pastoral, its hyperbolic antipathy towards industrial modernity found itself eagerly re-appropriated by the late Victorian ruling classes as an extension of the rural ideal. It is this "moment" that is perhaps now most familiar in the history of the relationship between representation and nature in British culture: the Victorian contrast between the essential ruralism of British culture and the alienations of commerce and industrialization, a contrast that has been shown to have had a real and palpable effect on British industrial performance since the middle of the 19th century. As Martin Weiner says in his much discussed *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850—1980*³, the Victorian ruling class re-invention of England as a rural society — a society of villages, country houses, squires and benign feudal relations — had a large cultural influence on containing the political demands of industrialization; by emphasizing industrialization as alien to the English pastoral, educationalists and writers constantly devalued manufacture and science as careers. Weiner roots this distinct culture of containment based on rural mythologies, as others have done — in particular Perry Anderson and Tom Nairn — on the fact that industrialization produced no bourgeois industrial ruling class.

The industrial revolution in other countries came at least partly from without and thus challenged and disrupted traditional social patterns. In Britain, on the other hand, industrialization was indigenous, and thus more easily accommodated to existing social structures, which did not need to change radically.⁴ [Moreover, the] . . . compact size of the country, its early political unification, and the early spread of a market economy in the countryside, along with the destruction of the peasantry brought about by enclosures and the concentration of landholding, meant that by the middle of the nineteenth century there was no longer a rural society distinctly different from the "national" society based in the cities⁵.

As such — in contrast to the continent — in England in the late nineteenth century the countryside was relatively "empty" of strong associations of class struggle, and thus more readily available for extended use as an integrative symbol of national unity and Englishness. However the virtues of ruralism were not indiscriminate, on the contrary they were rooted within strict geographical boundaries, what Weiner has called the "victory of the Southern metaphor."⁶ From the middle of the nineteenth century through to the de-industrialized 1980s the emphasis on rural values as principally Southern ones has reinforced the class-specific nature of British geography. The extensive amount of literature (Alfred Austin, H.V. Morton, Robert Blatchford, J.B. Priestly, Sir John Betjamen) produced during this period denegated the North as an aberration of Englishness. As H.V. Morton says in *In Search of England* (1927), "The only consolation is that these monster towns and cities of the north of England are a mere speck in the amazing greenness of England."⁷



Richard Wilson, *Stoke Stalk Lightning*, 1985-6, car head-lamps and wheel hubs, sited on the Woodland Ridge as the Center of the Compass Point; collaboration with the landscape architect; photo courtesy: West Midlands Arts.

If to trace the uses to which nature and the landscape have been put politically under the British national past is to trace the lineaments of the ruling classes' response to capitalist modernity, it is precisely because nature and the countryside offer a range of values and experience that *are* generalizable (ideologically malleable) that makes "green thought" highly susceptible to changes in the political climate. This is why although conservative ruralism still secures the self-understanding of the ruling classes, the parameters of rural mythologizing are no longer available in the way they were at their nostalgic and ideological height in the thirties, forties and fifties. Today the North/South divide may be as strongly in place as ever, but the notion of the countryside as an idealized site of the "good life" sits at the cen-

tre of a very different set of discourses. The broad-based public support for Greenpeace, Friends of the Earth, and other environmental groups, show that the political stakes have changed: that the issue is no longer simply a question of invoking and idealizing the values of the countryside in *contrast* to urban living, of in a sense celebrating that which remains untouched by capital, but of actually defending those values *against* the encroachments of capital. Without a check on pollution and deforestation, without a check on nuclear energy, there will be no environment worth protecting. As Habermas has said:

There is a rising awareness of the infiltration of capital into areas of life which until now were shielded from it by tradition, and within which

the values of capitalist society (competition for status, pursuit of gain, instrumentalization existence) were not hitherto dominant.⁸

Conservative ruralism may still be entrenched as a political culture but it now is forced to make very different alliances. Thus, those in favour of protecting the national heritage and the quality of rural life — the natural ground of the right — find themselves rubbing shoulders with left environmentalists and "deep ecologists." Now this is not to say that convergence of political interests around the issue of "green thought" hasn't had a considerable history this century and in the 19th century — the primitive communism of William Morris finds its anti-productivist mirror in the medieval revivalism of a Ralph Inge in the 1920s —, but that in the face of capitalist infiltration into all areas of everyday life (irrespective of class), the right has been forced — out of its own self-interest — to make concessions to ecological analyses. Consequently, even if there are real structural limits to such concessions — the Tories did not give up one iota of ideological space to the anti-nuclear lobby after Chernobyl —, conservative green thought's extension into ecology is now a constituent part of how late capitalism is attempting to foreclose the gap between capitalist futurity and human conviviality. Which is why the long history of ruling class anti-productivism in British culture has served as a natural backdrop to the Tories' current link up between "ecological" motifs and the development of a putative British post-industrial service economy. And this essentially is the thinking behind a recent series of Garden Festivals in the North of England, initiated by the Tory government to attract new business to de-industrialized areas. Playing on the deep attachments to the pastoral and rural in English culture, these festivals assemble various ecological motifs — reclamation, cooperative labour — as the symbolic partners of an evolutionary and stable transformation to a clean post-industrial economy. The National Garden Festival at Stoke is the most recent of this phenomenon and an excellent example of how this cosmetic environmentalism is currently being mapped out in the interests of capital and Social Democracy. Stoke, the town of Arnold Bennett and Josiah Wedgwood, was along with Sheffield and Manchester one of the Great Commercial centres of industrial Victorian Britain. It was also up until the 1950s, when it went into sharp post-war decline, one of the most polluted cities in Britain, in addition to having the largest amount of derelict land in the country.

From the fifties onwards, a project of land reclamation was put under way. Twenty five years on the festival represents a celebration of this long term project. In fact the festival, built as it is on the site of a disused Steel works, is a living symbol of reclamation itself, albeit impermanent. (With the exception of the Woodland Ridge made out of eighteenth century ceramic shards, the gardens themselves, after the festival is over, will be dismantled.) Nonetheless, the importance of reclamation and regeneration is central to the meanings mobilized by the festival in its attempt to generate both a positive local and national identity. In this respect it is interesting to note that the Festival of Britain was also organized in the wake of a

national sense of dereliction and low-productivity: the bomb-damaged cities of the North and London and the effects of an austerity economy. National Festivals serve a clear ideological function in these terms: they offer images and words of reconciliation, community and growth. However, as I have said, the mobilization of such meanings for public consumption today are subject to very different determinations than in the fifties when visions of progress went hand in hand with environmental modernism. Thus if the Festival of Britain symbolized the future as a steady and unfolding partnership between economic and cultural progress, the Stoke Garden Festival, built as it is on the remnants of the breakdown of such a vision of capitalist modernity, is at pains to emphasize a pluralistic and heterogeneous relationship between the economic and cultural. The festival may advertize itself as celebrating a new "union between art and industry,"⁹ but it clearly distances itself from the projection of this conjunction into any coherent political-technological narrative.

In this sense, the festival works on two levels in tension. On the one hand it serves quite obviously as an expensive political diversion and palliative and, on the other, in the face of the crisis of environmental modernism, it genuinely engages with a set of values and aspirations that remain highly attenuated in day to day living under a routinized and rational capitalist life-world: interaction with nature, lived relationships to the past, aesthetic pleasure, human autonomy. Dotted around the landscaped grounds amongst the company stands, are over 100 sculptures by British artists, stands devoted to environmental issues, a pavilion housing a video display on land reclamation, a camera obscura, a small farm containing calves and sheep, a chicken run, innumerable garden displays (classical and modern) and the hut (set in an Historic Parkland) of a woodcarver with the woodcarver at work. The industrial, pastoral, the aesthetic and moral — in short all those life-worlds that modernity has split apart — commingle as part of an eclectic historical spectacle. Thus, if this as a familiar model of how history is reduced to the past under the touristic mentalities of festival organizing, there is nonetheless a strong sense that here is a range of needs other than those at work in the promotion and sanctification of the festival as the prefiguration of a new "tide of production," needs that openly go towards a critique of the dominant forms of consumerism on display elsewhere. In fact the festival — as perhaps all garden festivals are in their focus on the integration between human skills and nature — is both symptomatic spectacle and "utopian" model. Consequently, although the displays on environmentalism and reclamation completely fail to mention the continuing high unemployment in the area and the fallen social fabric of the North itself, there is a general feeling of sanguinity that the environmental problems of industrialization that affected Stoke so badly from the 18th century to the beginning of this century — life expectancy in the pottery industry was around forty-five — are now over. One man interviewed for the land reclamation video said things had definitely improved: his flowers no longer suffered from black spots because there was no longer excessive amounts of sulphur in the air. And it is

this regenerative-ecological aspect — so obviously a potent means of mobilizing popular memory in a place such as Stoke — that represents the "other," "progressive" side of such festivals. Thus, despite the blatant ideological nature of the Stoke Garden Festival — its de-historicization of working class struggle to a few archeological-industrial remains, its consumerist ecologism —, what meanings people re-create from the conjunction of such

Essentially, despite the general (and reclaimable) appearance of a space of democratic exchange, the Stoke Garden Festival is an elaborate shop window for generating private investment. That the artists, designers, and architects contribute a "socialized" veneer to this, on the assumption that a free collaboration is taking place, is of course why capitalism as a cultural system remains so resilient.



Pierre Vivant, *The Coming of Age*, 1986, cold-rolled, bright-annealed stainless steel, mild steel, timber, pigment, living tree; collaboration with landscape architects for the Lakes and Festival Hall Plaza; photo courtesy: West Midlands Arts.

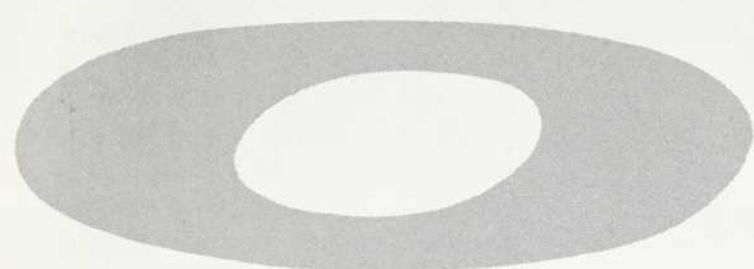
disparate life-worlds cannot be assumed in advance. As Patrick Wright has said in his recent book *On Living in an Old Country*, which looks at the British national past, such spectacles also provide "positive energies, which certainly can't be written off as ideology."¹⁰ Although not stately in the imperial sense implied here, a very similar process is at work at the Stoke Garden Festival, insofar as the mobilization of ecological and environmental themes and aesthetic experiences are controlled and regulated within spaces of display that are conservative. As such the viewer has to read "against the grain" so to speak.

The Stoke Garden Festival, as with similar festivals in the North of England, is a perfect illustration of the native forces of late capitalism: the control and displacement of economic crises through forms of cultural integration. By symbolizing the transformation of Stoke from a dark and ugly industrial manufacturing centre into a "truly" green and pleasant "landscape" — to quote one of the commercial brochures — as a stable and evolutionary process, the privatized character of this transformation is made benign, as if everyone had equal access to the economic benefits of this "greening."

NOTES

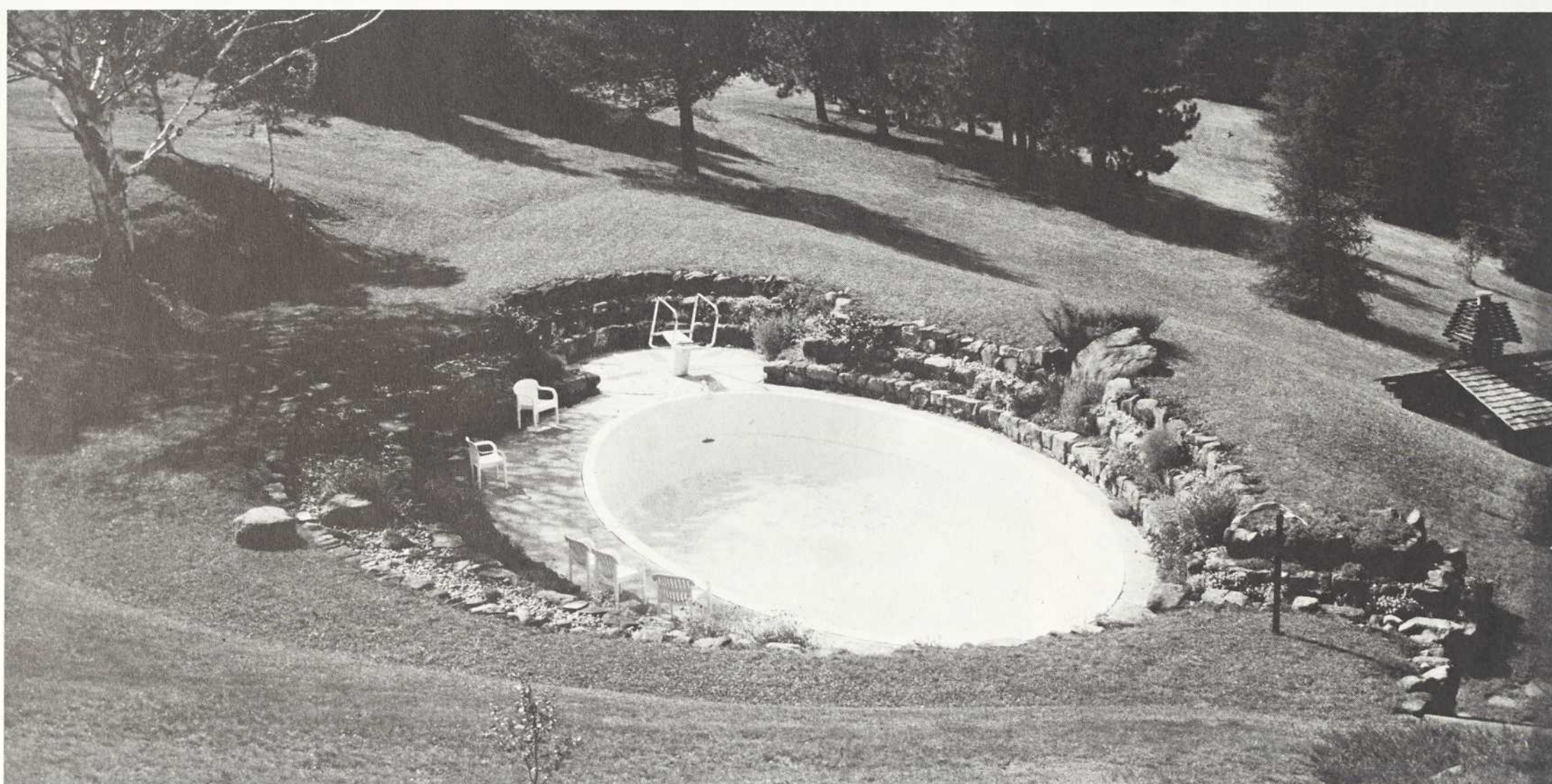
1. Fredric Jameson, "Postmodernism, or The Logic of Late Capitalism," in *New Left Review*, N° 146, pp. 53-92.
2. See James Turner, *The Politics of Landscape* (London: Basil Blackwell, 1979).
3. Martin Weiner, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850—1980* (Cambridge University Press, 1981).
4. *Ibid.*, p. 7.
5. *Ibid.*, p. 48.
6. *Ibid.*, p. 42.
7. H.V. Morton, *In Search of England* (London: Methuen, 1927), p. 186.
8. *Habermas: Autonomy & Solidarity*, interviews with Jürgen Habermas, edited by Peter Dews (London: Verso, 1986), p. 60.
9. National Garden Festival Sculpture Brochure.
10. Patrick Wright, *On Living in an Old Country* (London: Verso, 1985), p. 78.

John Roberts is an art critic living in London, England.



bservations of (and from) Contemporary

Robert Graham



Tom Shively, thyme lawn for residence garden, St-Sauveur-des-Monts, Qué., 1981.

Landscape

As a professional group, landscape architects and designers are among the most conservative and least expected to display in their work that potential for critical thought which aids the negotiation of history. An archaic interest in gardening or non-agricultural cultivation represents a quietist or reclusive urge — “tending to your own garden” is the very motto of a retiring privatism, while Nietzsche identified and posited the garden as a social space antinomial to the flux and chaos of the marketplace.

Actual landscaping requires the possession or control of an area of cultivable land not needed for food production or otherwise assigned clear purpose, which is removed from direct utility or neglect and transformed into a recreational terrain in which the elements of nature are arranged and composed to provide visual delight, educational uplift and leisurely activity.

The dominance of the governing horticultural traditions, usually delineated along national

historical lines and showing the most languid evolutionary pace, makes for a perception of landscaping as an irrelevant and anachronistic public discourse. Occasional threats to limited urban green spaces sometimes provoke a spirited defence of trees, but the protest is often based more on the desire to preserve a present “quality of life,” which the trees serve, than a concern for the fate of some vital, but anonymous bush.¹ The individual amateur’s cultivation of plants and flowers is a fine and harmless thing, but is not normally regarded, outside the circle of participants, as especially serious.

Yet landscaping occurs at a major boundary position. As a cultural activity in which natural elements and forces are employed and directed in concert with human intentions, landscaping should, in its historical expression, indicate the changing terms of that primal division between ourselves and the earth we inhabit.

Both residents of those ancient mountains north of Montreal, the Laurentians (a natural

address), Tom Shively and Peter Boxer are two contemporary landscapers whose works have been shaped and informed by modernist history and postmodernist developments. Though their practices differ, they do share an approach resembling that of the artist, as socio-psychological type, and which rests on the foundation of descriptive and taxonomic sciences combined with the insights of ecological process. Even when grounded in scientific observation and explanation, the purpose of landscaping is to interfere with and enhance the terrain. The inauguration of a garden, as a patch of controlled growth, is an act of intervention which joins the ongoing conflicts within the site. Shively and Boxer demonstrate ways in which a landscape can be designed and enjoyed as a multi-faceted community of competing or collaborative elements.

The first stage and primary lesson of their method is the initial close and attentive reading given to the site. As Shively (following Ian McHarg) once wrote,

Each area of the earth (viewed at any scale) possesses its own distinctive qualities (in the Eighteenth century landscape tradition this was called *Genius Loci*), and that these qualities can be identified by combining the information available from various scientific disciplines: geology, climate, soils, vegetation, topography, hydrology, and zoology; as well as demographic information: aboriginal use, historic events, transportation routes, services, structures, etc.

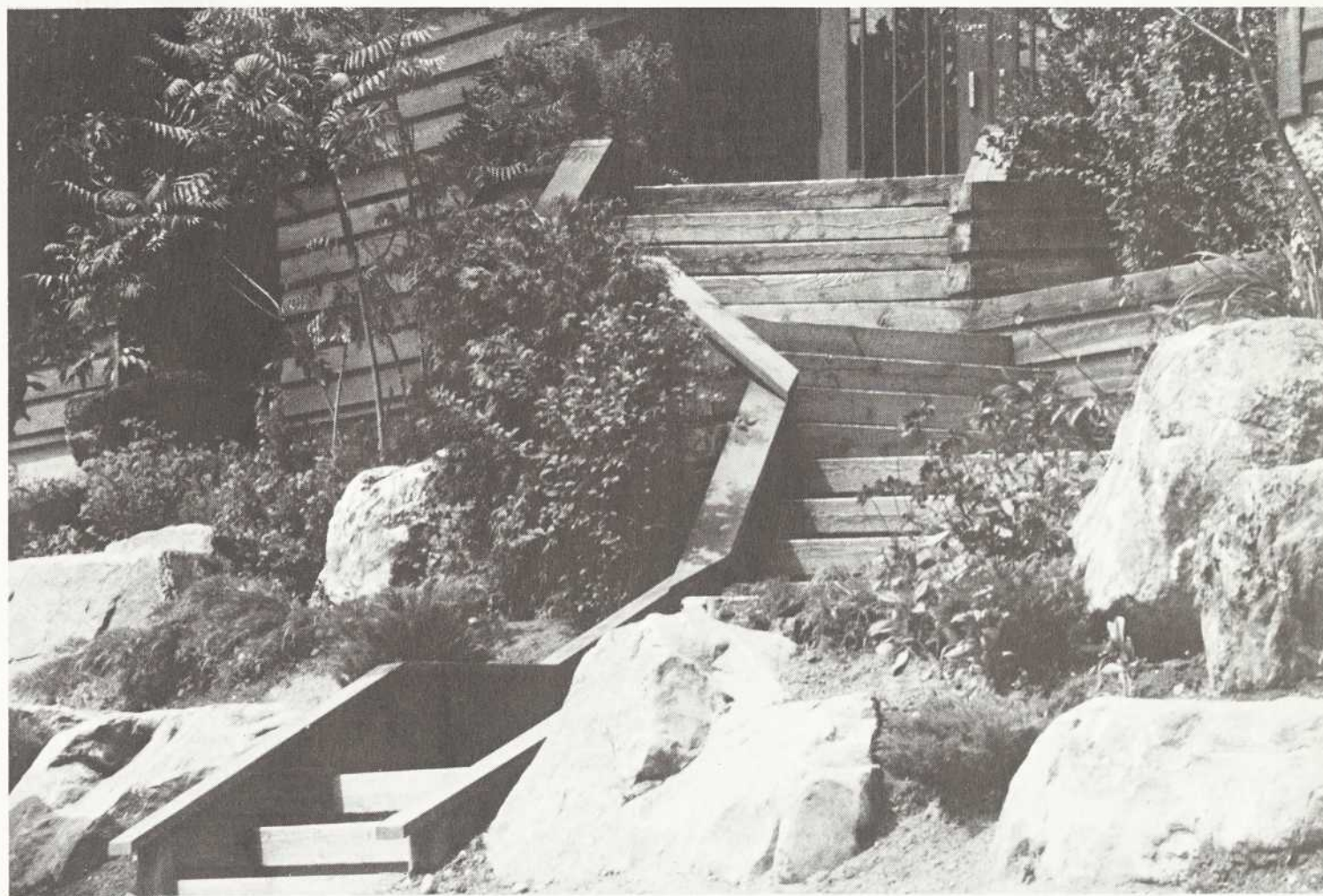
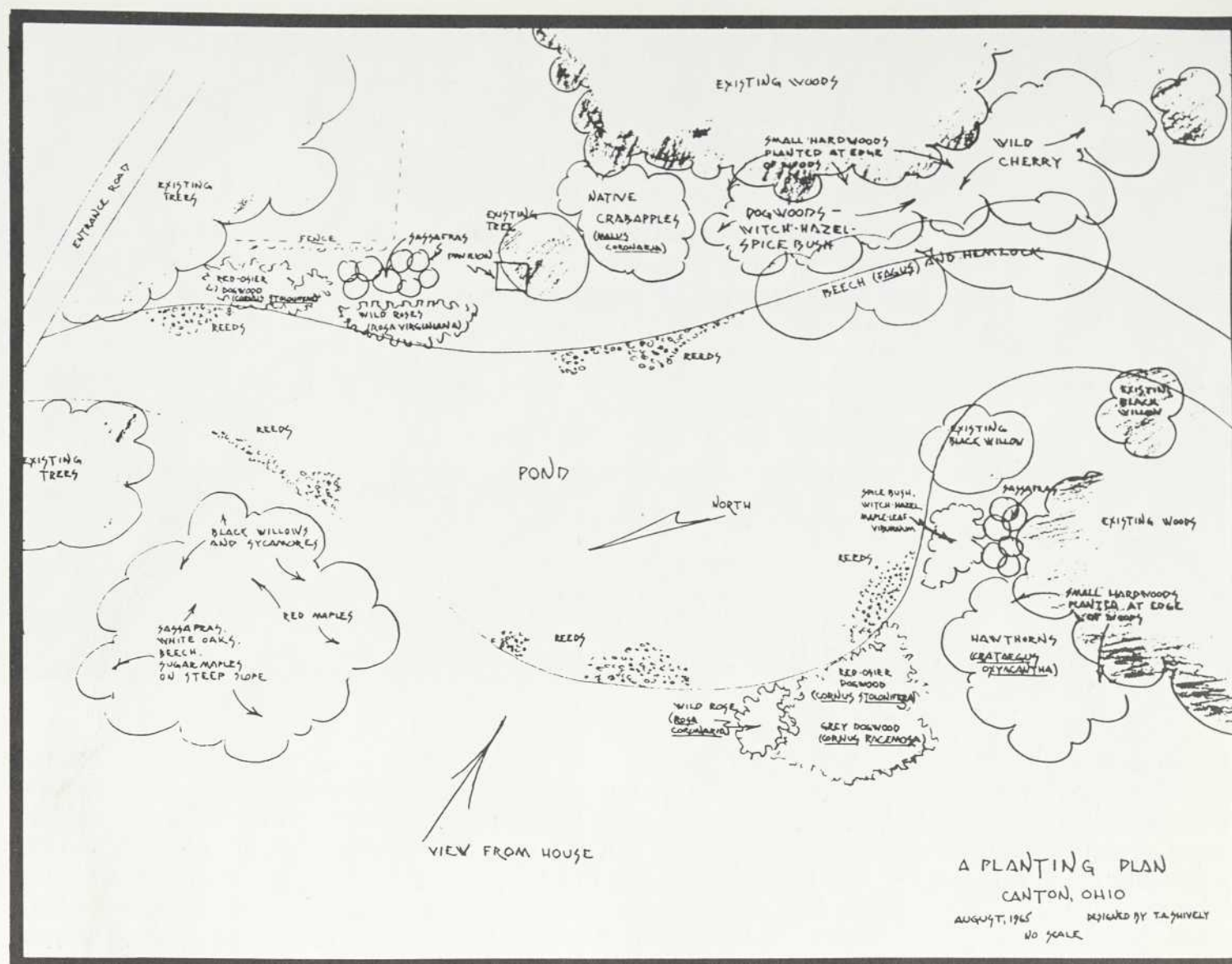
For Shively, the organizing cross-discipline of all these disciplines is an horticulture as "applied ecology" drawn up along the lines of Pierre Dansereau's 1957 definition of biogeography: a comprehensive ensemble of disciplines which studies the "origin, distribution, adaptation, and association of plants and animals."² (Among the animals, of course, are humans.)

One of the basic implications of this framework for Shively's work is a strong tendency to rely on indigenous plants, often scavenged locally. "Nurseries frequently say they've never heard of the plants I want; I just as frequently dig them up in the abandoned field next door." By itself, the use of native growth is not radical — Jens Jensen, a contemporary of Frank Lloyd Wright, was renowned for his parks and gardens with their native flora in the American Midwest more than sixty years ago. Also, for practical reasons, native plants are often indicated as their demonstrated adaptation to local conditions suggests a proven hardiness and survivability. Yet the choice marks a greater difference than merely an expanded and more varied source of inventory. In 1857, Frederick Law Olmsted wrote a report on the trees required for his Central Park design:

A considerable importation of evergreens will probably be found inevitable. Our nurseries have extremely small stocks of a very great variety of evergreens, which some of the European nurseries keep on hand in much larger quantity, because they are required on precisely such occasions as this, in the planting of a garden or park of the first class, an undertaking much more common there than here, as well as by a class of wealthy amateurs, not yet found in the United States, who form collections of evergreens, or wintergardens in their private grounds...

It may be true that many of the varieties named in the European catalogues have no especially valuable qualities and that many of them are unsuited to our climate (though in most cases, this remains to be tested), but it is also true that with the addition of those which cannot be got here, the gardening artist has it in his power to produce landscape effects with a degree of precision and delicacy which without them it would be hopeless for him to attempt.³

What this passage reveals is a number of attitudes and pre-conceptions which continue to dominate landscape gardening. Among them is the identification of the garden as a *collection* of specimen varieties, in which the exotic (and often foreign) growth is given prominence in an hierarchy of desirability. The cachet of rarity and the skilful extraordinary measures needed to foster plants unfit for their surrounding come to define the garden as a combination of museum and laboratory. The "gardening artist" is described as someone overwhelmingly concerned with creating a *visual*, scenic result.



Peter Boxer, main entrance to André Perry studios, Morin Heights, Qué., spring 1985.

Trees and grounds are entirely subsumed as material for organized human sight, which, Duchamp, in painting, called the "retinal." The reference to the evergreen wintergardens again points to the dominant visual bias in seeking a permanent appearance of fulness in the landscaped scene.

Against this, consider one of Shively's projects in which he had an empty field plowed under and then scattered upon it the seeds of

wildflowers that he had gathered from assorted locations. The result was a concentrated collection of local wild varieties which changed throughout the summer. Besides inverting the hierarchy and celebrating common weeds, he was also organizing and demonstrating a sample of that pioneer growth which illustrates the first of Dansereau's Laws of Community Adjustment (see box), the Law of Ecesis (the establishment of disseminules on an unoccupied site).

PIERRE DANSEREAU'S LAWS OF COMMUNITY ADJUSTMENT

1. **Law of Ecesis** – The resources of an unoccupied environment will first be exploited by organisms with high tolerance and generally with low requirements.
2. **Law of Succession** – The same site will not be indefinitely held by the same plant community, because the physiographic agents and the plants themselves induce changes in the whole environment, and these allow other plants heretofore unable to invade to displace the present occupants.
3. **Law of Persistence** – Many plants, especially dominants of a community, are capable of surviving and maintaining their spatial position after their habitat and even the climate itself have ceased to favor full vitality.
4. **Law of Climax** – The processes of succession are not indefinite, for they tend to an equilibrium which is attained through a relay of controls.
5. **Law of Differential Control** – The climatic-topographic-edaphic-biological balance of forces results in an ultimate control which shifts from region to region.

Source: Pierre Dansereau, *Biogeography: An Ecological Perspective* (New York, 1957), p. 203.

The tendency to value evergreens for their winter foliage is not only visually biased, but shows an inability to appreciate the natural processes at work. The necessity of dormancy is not a condition to be resisted and overcome in the landscape plan, but to be acknowledged as contributing to the whole dynamic of seasonal change and the cyclical vitality of the site. The shed leaves and needles provide a ready mulch to suppress unwanted growth and the snow cover gives natural benefits and aesthetic appeal as landscape material. Shively's gardens usually require low maintenance. This is partly because his plans retain the natural controls of competing species, but also his gardens include the expectation of succession and uncontrolled development and a receptivity to that which a garden-in-being will bring forth. A domineering horticulture will be in constant struggle. For Shively, the knowledge of his science provides for a collaboration with natural partners against the forces of degradation.

If we consider Tom Shively the classical modernist in the stringent rigour of his doctrine, then Peter Boxer is the post-modernist. Educated in the visual arts and music, Boxer was particularly drawn to the aleatory aesthetic of John Cage, whose receptivity to the determinations of chance in shaping the results of his work is easily carried over to the landscaper's acceptance of natural caprice. Cage's wandering mushroom hunts provide a model for experiencing the forest as the source of all kinds of unanticipated delights. Surrounded by the Laurentian woods, both Shively and Boxer regularly invoke the wild growth of the local forest, especially in the use of assorted ferns as groundcover. Yet while Shively's interest in the native and local is scientific and ecological, Boxer is addressing the matter more as a cultural exploration of people's habits-of-mind concerning cultivated vegetation. Drawing attention to the plants at their feet, he provokes an awareness of the immediate surrounding and contests some thoughtlessly held horticultural preconceptions.

Like most architecture, landscaping is a commercial occupation which requires negotiation

with a client who is providing as many limitations and restraints upon the designer as resources and opportunities. The discussion over the plan, the discourse of the plan, will be an admixture of the familiar and the novel. The cultural equivalent of the indigenous is the vernacular⁴, and it is Boxer's playful evocation of the recognizable and the received that particularly marks his post-modernism.

Boxer is quite willing to use the exotic, ornamental and formal, and to adopt the artificial hard edge shapes of circle or square. For a large rural project, a segment of the plan included a broad area of grass, flat and rectangular, with maintenance instructions that it be cut four times a week⁵. The short cropped result "quotes" a lawn bowling or putting green, without actually providing a playable surface for either, thus simultaneously invoking and negating an established grass treatment. (Shively also appropriates the received, but his references to sixteenth century Japanese or early twentieth century American gardens are respectful and emulative rather than manipulative.)

Among 900 acres of isolated Laurentian forest sits a very sophisticated sound recording studio. Asked to provide landscaping for it, Boxer, like a *bricoleur*, scavenged the area for plants and rocks. The boulders found (some are two metres across) are droppings from the last glacier which passed over and shaped the region. The ironic citation of geological history serves to comment on the location and its past. One of the characteristics of any landscaping activity is the sense of long duration of time in which participants become involved. The presence of geological time is constantly evident. The vast English landscape gardens might only mature in two generations. Plants and trees may take years to develop full growth. The stability and patience required for such projects are not always available.

However questioning or innovative, Shively and Boxer are sustaining the landscape tradition. The basic materials of space, land, vegetation, time, rock, water, the site and its surrounding remain essential to their designs. The goal to

please the senses remains. But included among the senses is the chthonic, the knowledge of the place each dwells in. Globally, it intimates what J.E. Lovelock called, "Gaia,"

... [that] model, in which the Earth's living matter, air, oceans, and land surface form a complex system which can be seen as a single organism and which has the capacity to keep our planet a fit place for life.⁶

The additional contribution Shively and Boxer make (perhaps present in all great gardens of the past) is to indicate the web of historical and ecological interconnections which meet at any cultivated place.

NOTES

1. In other words, the debate is organized as an urban issue and not a landscaping one. I would not suggest that the city should be subservient to the garden, but that an urbanism which operates with a simplistic sense of the landscape which surrounds and penetrates the city is impoverished and incomplete.
2. Pierre Dansereau, *Biogeography: An Ecological Perspective* (New York, 1957), p. 3. Dansereau is a seminal figure for Shively, and a man whose career is checkered with honour and neglect. Considered a founder of ecological science and an early multidisciplinary, his originality and refusal to stay within certain boundaries have caused him to be considered a maverick and a mystery to the several universities he has been associated with — they just don't appear to have known what to do with him.
3. Frederick Law Olmsted, *Forty Years of Landscape Architecture: Central Park* (Cambridge, 1973), pp. 334-335.
4. "... the vernacular is governed by circumstances," not, "ruled by universally accepted laws." J.B. Jackson, "Urban Circumstances," in *Design Quarterly*, No. 128, pp. 9-12.
5. Shively, on the other hand, hates a mowed lawn, yet his own yard is kept as closely cropped as any suburban's. That it is the grazing sheep which do it makes all the difference.
6. J.E. Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth* (Oxford, 1979), p. vii.

Robert Graham is an art critic living in Montreal.

commentaires/reviews

JEAN-CHARLES BLAIS GÉRARD GAROUSTE

Musée d'art contemporain, Montréal
29 mars — 18 mai

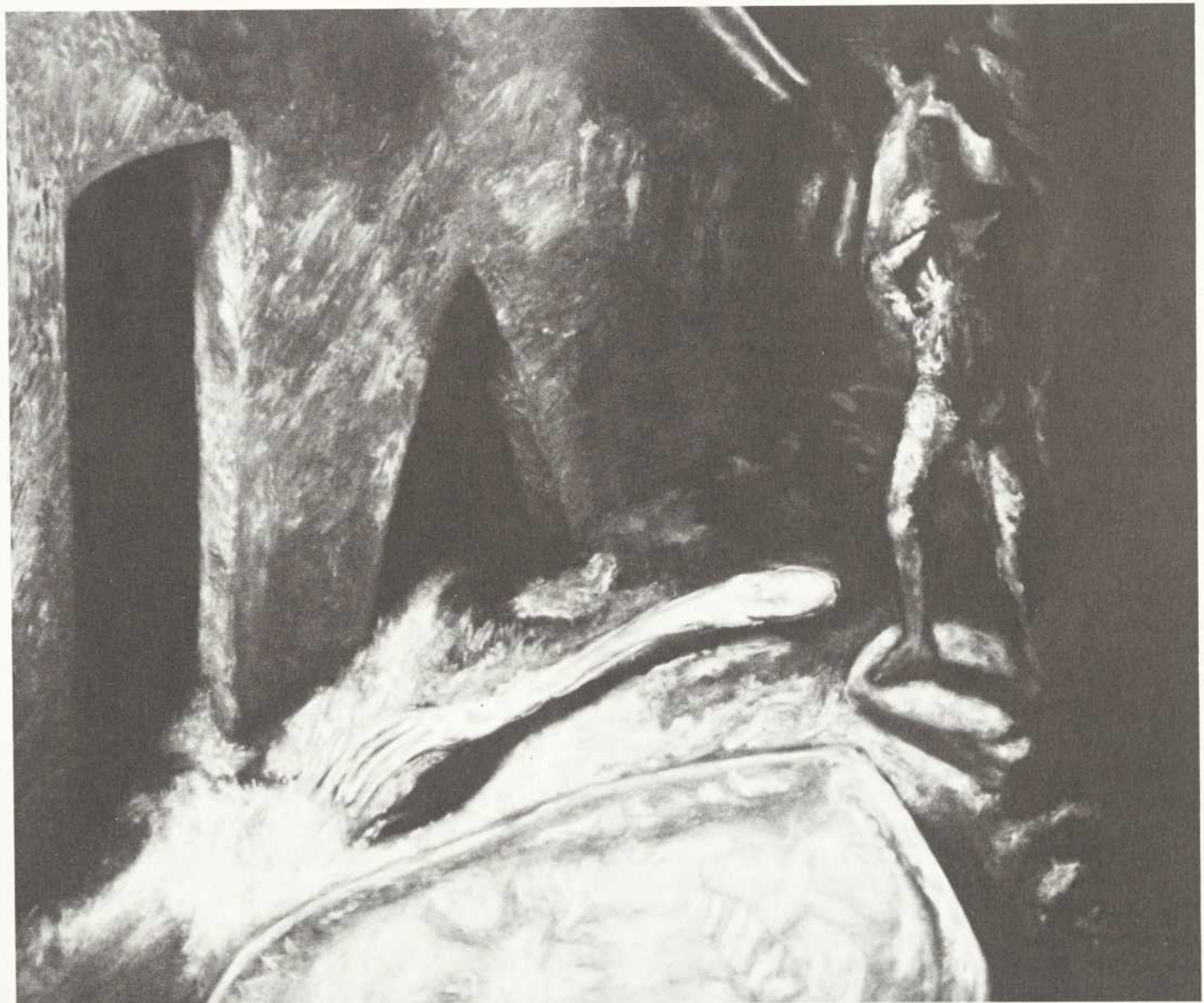
En présentant des oeuvres de Blais et de Garouste, le Musée d'art contemporain veut témoigner du renouveau de la peinture qui caractérise l'art des années quatre-vingt en France. Même s'ils ne sont pas tout à fait de la même génération (Blais est né en 1956 tandis que Garouste est né en 1946), ces deux artistes appartiennent effectivement au récent mouvement qui cherche à redonner à la peinture droit de cité comme pratique artistique *actuelle*. La peinture française a connu des heures de gloire au cours des années soixante et au début des années soixante-dix avec la figuration analytique (Kermarec, Vélickovic, Cremonini et d'autres interrogent et déconstruisent la logique de la représentation) et avec le mouvement Support/Surface qui accompagna une peinture d'inspiration minimaliste américaine d'un lourd commentaire théorique articulant Freud, Marx et la Chine à la pratique picturale. Il semble que Blais et Garouste ne doivent apparemment rien à ces deux perspectives. Ni d'ailleurs aux formes plus récentes des débordements picturaux dits baroques qui ont été présentés il y a quelques années au Musée des beaux-arts de Montréal dans une exposition, venue du CAPC (Centre d'arts plastiques contemporain) de Bordeaux et intitulée *Fragments/Figures*, où Dominique Gauthier, qui a produit par la suite ici et ailleurs de nombreux épigones, reste la figure principale.

Blais et Garouste appartiennent à des tendances plus récentes encore, et d'ailleurs plus ou moins bien nommées et identifiées. Quoiqu'ils soient évidemment très différents, il n'est pas tout à fait étonnant de les voir présentés ainsi rapprochés car ils se ressemblent sur certains points, cependant plus conceptuels et rhétoriques que stylistiques et iconographiques. Leurs oeuvres témoignent d'une culture picturale qui n'est plus dominée par un seul système. Par exemple, celui que le modernisme et la succession des avant-gardes ont favorisé et hypertrophié obsessivement. Leurs oeuvres opèrent avec et autour de systèmes culturels qui sont étrangers à l'idéal de la peinture moderniste et qui sont aussi parfois étrangers au système même de la peinture. Ainsi, par exemple, Blais dont les oeuvres empruntent aux mass-médias et à la culture populaire (BD, etc.) sans renoncer à des références plutôt explicites à l'histoire de la peinture du XX^e siècle. Quant à Garouste, il enjambe des pans plus larges de l'histoire puisqu'il se réfère déclarativement à la grande tradition de la peinture vénitienne de la Renaissance.

Je n'analyserai pas en détail ces réseaux de renvois, de citations et d'allusions — quoiqu'on éprouverait (vous comme lecteurs et moi comme auteur) certes du plaisir et de la satisfaction à faire jouer ici l'érudition —, mais j'en pointerai cependant quelques-uns, dont certains ont été souvent relevés par des commentateurs précédents. Il s'agit quelquefois de l'iconographie, quelquefois du style (ou des manières, comme on disait autrefois), parfois même du matériau. Par exemple, Garouste utilise un tachisme d'inspiration vénitienne (Titien, Tintoret surtout) en retenant son pouvoir de déstabiliser le dessin qui permet à la couleur de se développer pleinement comme coloris et comme lumière. Tout l'espace pic-



Jean-Charles Blais, *Idée en l'air*, 1984, peinture glycérophthalique et techniques mixtes sur affiches arrachées, 316,5 cm x 410,5 cm, photo: Galerie Leo Castelli.



Gérard Garouste, *Le Commandeur et la maison rose*, 1985, huile sur toile, 249 cm x 293,5 cm, photo: Galerie Leo Castelli.

tural, ainsi que l'iconographie où des figures allongées rappellent celles du Greco, est construit par la tache. Ce qui donne souvent aux oeuvres, comme dans le monumental dessin intitulé *Étude pour Orthros et Orion* (1982, pastel et crayon conté sur papier), des qualités plastiques et compositionnelles assez remarquables. Mais Garouste importe aussi, avec la facture des tableaux de la Renaissance, les récits mythologiques qui représentent l'essentiel de l'iconographie des tableaux d'alors, mais qui apparaissent aujourd'hui incongrus dans le contexte artistique actuel. Les scènes mythologiques de ses tableaux sont toutefois souvent partielles, les récits fragmentés ou reformulés, de telle sorte que la représentation dérive, au-delà des balises tentées par les titres, et s'évanouit dans la pictorialité même des images. C'est sans doute qu'il importe davantage à Garouste de peindre que de raconter. Cette préférence peut être décelée plus précisément dans les oeuvres plus récentes où la gamme chromatique devient plus contrastée et où les images sont plus explicites quant à la fiction qu'elles construisent (cf. *Le Commandeur et la Maison rose* et *Le Commandeur renversé*, deux huiles de 1985). Avec les oeuvres de Garouste, la logique du tableau de la Renaissance se retrouve inversée: alors qu'autrefois le tableau contenait un récit qu'il exposait, aujourd'hui le récit dramatise le tableau qu'il compose.

Garouste élabore son propos en conservant la forme rectangulaire traditionnelle du tableau et en intégrant ses figures à un environnement qui leur sert de site. Au contraire, Blais abandonne la toile tendue sur châssis et choisit un support plus rigide au littoral très accidenté, sur lequel les figures apparaissent dans une immédiateté un peu déconcertante et semblent aussi à l'étroit. Très souvent tronqués, les personnages et les objets occupent tout l'espace d'une manière compacte, sans laisser le fond respirer vraiment entre les formes. Les récits sont là aussi escamotés et plutôt suggérés. L'occultation des visages, qui disparaissent hors champ ou derrière des mains qui les voilent, explicite l'idée d'une rupture de la communication directe. En revanche, les images sont éloquentes quant à l'interpictorialité qui les compose. La brutalité de la touche, les personnages aux mains et aux pieds énormes, l'emphase sur la solidité et la monumentalité des figures font des oeuvres de Malevich de la période 1908-1911 une référence incontournable. D'autre part, le transit par les oeuvres de Léger est explicite dans une oeuvre de 1983 intitulée *Fernand et Léger*, où l'on sent que c'est entre autres une manière de modeler les formes qui est visée. Contrairement aux surfaces frémissantes de Garouste, les tableaux de Blais sont durs, solides, massifs (même si les personnages et les objets semblent s'y envoler ou les traverser soudainement). La couleur est réduite aux contrastes des primaires, accompagnées du noir et du blanc. Les mélanges sont rares et la composition insiste sur la stridence des aires contrastées. La surface colorée épouse les accidents et la rugosité du support qui consiste en des épaisseurs d'affiches arrachées. La peinture glycérophthalique accentue par ailleurs la brutalité de ce support détourné de sa fonction initiale. Déjà, à l'époque des Nouveaux Réalistes, Villéglé avait utilisé le décollage d'affiches. Mais il les exposait telles quelles, dans l'esprit des readymades de Duchamp. Blais ne se contente pas du simple déplacement, il se réapproprie ces objets arrachés au tissu social en y inscrivant, de préférence en utilisant le verso des croûtes détachées, la signature de son iconographie et de son style.

On pourrait conclure de cette incursion dans la logique de ces oeuvres qu'elles ne sont pas sans intérêt et qu'il valait la peine au Musée d'art contemporain de nous les présenter. Mais un peu de recul, une perspective qui contextualise ces productions, laisse apparaître des questions que je ne voudrais pas passer sous silence. Ces oeuvres ressortissent à la tendance maintenant généralisée et convenue du «bricolage» des iconographies et des styles à partir du vaste répertoire offert par l'histoire de la peinture

auquel s'ajoute celui, non moins vaste mais plus hétérogène, des images qui appartiennent aux mass-médias et à la culture populaire. Quoi qu'en disent et que prétendent les apologues des multiples formes de transavantgardisme, on voudrait trouver dans cette interpictorialité et cette interdiscursivité débridées des traits qui confirment qu'il ne s'agit pas simplement d'une répétition, d'une imitation de la culture, d'une reprise sans dépassement ni transformation véritable du passé. On sait qu'au début de ce siècle les avant-gardes historiques ont voulu rompre radicalement avec le passé en espérant faire surgir le nouveau de la table rase. Un tel idéalisme appartient à la logique du modernisme pour lequel l'émancipation de l'art est liée à une série de ruptures d'avec les éléments qui composent son histoire. Aujourd'hui, le passé revient en force et occupe tout l'espace des pratiques artistiques. Mais quel est son statut dans ces oeuvres? N'est-il devenu qu'un matériau anonyme et déshistoricisé? ou bien est-il la matière des oeuvres, c'est-à-dire ce qu'elles interrogent et analysent pour comprendre la complexité actuelle des conditions de leur existence? Autrement dit, les oeuvres exercent-elles une fonction critique, c'est-à-dire la seule fonction qui, à travers les différents niveaux d'expression et de signification, mais aussi avec eux, fait de l'oeuvre digne de ce nom un lieu d'analyse et du jugement? J'aurais tendance à proposer que Garouste s'approche davantage de cette perspective critique... Le catalogue de l'exposition, au demeurant fort beau (et abondamment illustré en couleurs), ne nous éclaire pas sur cette question.

De même qu'il n'éclaire pas sur les choix de ces deux artistes comme représentants de la peinture française actuelle. La jovialité chromatique de Blais, on la retrouve aussi chez les peintres dits de la Figuration Libre auxquels il a été souvent associé. Alors pourquoi pas, par exemple, retenir François Boisrond, Rémi Blanchard, Robert Combas ou Hervé di Rosa, qui eux aussi puisent allégrement dans la culture de masse en mimant la BD, la pub, les images de magazines rock, etc.? Et, à la place de Garouste, pourquoi pas Denis Laget ou Jean-Michel Alberola qui font aussi une peinture savante et intellectuelle? On peut supputer les causes et trouver des raisons d'ordres divers (raisons financières ou idéologiques plus qu'esthétiques; raisons de cuisine et de fonctionnement internes, liées aux limites des conditions matérielles du musée ou à des contraintes temporelles de planification; etc., etc.). Il faudrait, pour répondre précisément, enquêter. Ce que je n'ai nullement l'intention de faire. Je me contenterai pour l'instant d'une évidence qui me servira de conclusion. Les oeuvres de cette exposition viennent toutes, sauf de rarissimes exceptions, de chez Castelli à New York. Voilà donc encore une fois l'art contemporain européen présenté via New York au Musée d'art contemporain de Montréal. Cela ne nous a pas seulement privés de voir des oeuvres récentes des deux artistes, dont l'image n'aurait pas été tout à fait la même, mais encore cela nous a-t-il donné une sélection toute faite, toute prête à exposer, et sans aucun doute motivée par les perspectives du marché telles qu'elles sont gérées par un des hauts-lieux les plus puissants du capitalisme artistique actuel.

RENÉ PAYANT

Françoise Sullivan

Galerie Michel Tétrault Art Contemporain, Montréal
19 mars — 20 avril 1986

Le cheminement de Françoise Sullivan est assez long (plus de quarante ans de pratique artistique) pour permettre sinon suggérer un survol. On en dégagerait une observation notoire: autant le travail de Sullivan reprend — avec quelque entêtement — la trame d'un discours favorisant le retour de plusieurs caractères (formels, organisationnels, conceptuels, référentiels, citationnels), autant ce travail a varié d'une occurrence à l'autre, en faisant preuve d'une irrésistible perméabilité à l'histoire des tendances artistiques qu'il a traversée. Ainsi formulée, une semblable démarche n'est pas à l'abri de réactions contrastées. Par exemple, une certaine attitude, sur le constat du louvoiement du travail, déplorerait l'absence d'une logique interne systématique, d'un programme de recherche strictement balisé. Par contre, d'une position autre, sur le même constat, on se réjouirait d'une cohérence dans le propos, ayant su demeurer assez souple pour se prêter au jeu de la dynamisation par le contexte (avec tout ce que cela entraîne sur les plans sémantique et performatif). S'il n'est pas nécessaire qu'un jugement de valeur vienne contaminer la formulation de réactions somme toute supposées, on s'intéresserait assez à une différence évaluative qui peut se ressentir sur le mode d'une certaine réversibilité.

Ce petit raisonnement nous aura probablement servi de guide en parallèle pour aborder la deuxième tranche picturale du *Cycle crétois* proposé par l'artiste. D'abord, parce que s'y retrouvent plusieurs éléments et tendances typiques: l'enclos circulaire, le cumul qui construit et/ou déconstruit, la thématique de l'origine, l'usage de matériaux hétérogènes, l'interaction des présences, le discours du contact, la reconstitution d'une nature. Mais, du même coup, cette série manifeste (ou permet d'interpréter) un raccord avec ce qu'il est convenu d'appeler l'actualité. Dans cet ordre d'idées, on parlerait de l'éclatement du cadre, de bricolage, de l'imagerie hybride, de la transcendance historique, de la tactique citationnelle, de la référence mythologique. Bien sûr, toute cette histoire d'ambivalence en est surtout une de point de vue. Et là-dessus, il est à supposer que la promenade crétoise de Françoise Sullivan accorde la plus entière mobilité.

À prime abord, on se laisserait gagner par l'ambiance plutôt tranquille de ces oeuvres teintées de pastoralité délavée et d'animalité mythologique. Sans doute y a-t-il là l'effet d'une narrativité tamisée, qui remet en scène des boucs, des moutons, des satyres, des rochers, des cieux, des montagnes, de l'eau, autant que celui d'une technique d'assemblage efficace qui privilégie la friction discrète de la couleur au canevas, du segment à l'ensemble. Françoise Sullivan nous a déjà habitué(e)s à ces paysages de forme irrégulière et surtout à cette manière de les construire en composant avec des morceaux de canevas découpé. Leur règle interne procède d'un travail d'imbrication minutieux, malgré parfois l'apparence du contraire. Et un regard attentif, s'il lui plaît de s'attarder assez, notera la tension investie entre les fragments que sont la forme découpée et la tache de couleur.

La partie commence là, en fait: dans l'évidence de matériaux bruts convoqués à un travail de bricolage pictural qui est aussi un travail littéral de mise en formes, ou plutôt de mise en figures. Pour cette raison, la description de cette série crétoise ne peut éviter une (classique) complexité compositionnelle où les termes «forme» et «contenu» fonctionnent dans une interdépendance presque démonstrative. La négociation fondamentale se joue entre un cloisonnement inspiré du casse-tête et des glissements étudiés. L'astuce motivant le tout consiste à organiser ce qu'on nommerait trop vite un chaos, de telle sorte que les éléments figurés occupent chacun le



Françoise Sullivan, *Cycle crétois 2, n° 8*, 1986, acrylique sur toile, 284 cm x 344 cm, photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.

paysage en un lieu et en une fonction opératoires sur le plan iconographique, tout en maintenant entre eux les relations visibles d'une histoire strictement formelle de tableau.

Il faut insister sur l'importance que peut prendre un temps de perception permettant de saisir le réseau des agglomérations dans ces tableaux. La fracture matérielle qui caractérise le support de toile manipulé par Sullivan en appelle au discours sur et de l'interstice. Or, à bien regarder les images, on constate que l'interstice n'est pas que là où il paraît être, qu'il adopte plusieurs versions (dont celle au mode figuré), plusieurs techniques, et survient en différentes étapes de l'organisation picturale. Pour jouer son apparition, et faire jouer du même coup celle de la figure qui lui est liée, il lui faut la plénitude d'une durée (de visionnement). Après un temps, les paysages de Sullivan non seulement survivent au rabattement d'une construction accolant les pâturages et les falaises, les montagnes et le ciel, les rocs et les moutons, la terre et la mer, l'homme et l'animal, la plage colorée et le sentier de la coupure, mais encore se font-ils valoir délibérément par la coexistence de deux sortes de narration: la matérielle et la symbolique.

Si la durée perceptive conditionne l'émergence du double récit du tableau et du mythe, de la forme et de la figure, c'est parce qu'elle favorise la transformation d'un temps de vision en un temps de lecture. Opération qui, par ailleurs, peut autant se produire dans l'ordre inverse: car ce qu'une durée perceptive réussit à installer, c'est l'évidence d'une solidarité entre les deux actions. (Une évidence, et justement pas une découverte, dira-t-on: ce serait toutefois le genre d'évidence qui n'épuise pas, en se réitérant, le champ exploitable de ses implications.) La durée perceptive permet également l'exploration d'une sorte d'humour lié au contenu figuré, qu'on arrive difficilement à déterminer entre l'effet d'une intention et celui d'un dérapage de sens. Prenons l'exemple de la forme incongrue flottant au bas de certaines images. Il «faudrait» y voir un sous-marin nucléaire: navigateur sournois espionnant du bout de son périscope l'idyllique terre du haut, et qui profile de sa forme à demi

engloutie le danger imminent de la destruction du tableau (paradisique). Pour peu qu'il incline à l'ironie, ce bricolage symbolique fait comme la tache d'encre venant divertir le pensum de la version (crétoise). Sur le registre métaphorique, ce qui est produit c'est la rencontre de deux univers diamétralement opposés dans leur rapport au temps. L'un fait précisément état d'intemporalité puisqu'il dépeint les éléments d'une Crête mythologique, alors que l'autre ramène à la réalité d'un temps autrement connu, d'autant qu'il nous est contemporain. Le submersible revêt dès lors une fonction de déviation, en temporalisant étrangement le contenu pictural.

Or, puisque la présence du submersible fait déjà la preuve d'une certaine dérive, elle n'en empêche pas d'autres. Nous y aurons vu, avec persistance, la silhouette d'un porte-plume, sans même douter en cela d'une déformation professionnelle... La coïncidence analogique aidant, la liquidité noirâtre d'un tableau fort surprenant au sein de cette production (trois panneaux rectangulaires supportant les biffures d'une mer sombre et devant lesquels siège, en bois, un objet sous-marin), sera apparue comme la figure d'une encre à double emploi. De celle-là se seraient écrites les étapes d'une aventure en Crête, explicitant que voir (la matérialité d'un tableau) et lire (la figure qu'il véhicule) peuvent autant se produire simultanément qu'interchanger leurs objets.

Toute subjectivité spectatrice délaissée, l'investissement métaphorique dans le travail de Françoise Sullivan rejoint probablement à bien des égards les particularités de son cheminement: l'irruption du morcellement dans la pulsion d'une continuité. Ce n'est peut-être pas l'effet du hasard que de retracer en cela une motivation artistique dont on dit, de la position historienne romanticisante, que les origines remontent à des temps presque mythiques.

MARTINE MEILLEUR

MICHEL LAMOTHE

Galerie Dazibao, Montréal
28 mai — 22 juin

Il est difficile de commenter cette exposition sans d'abord dire un mot du dispositif qui lui a donné lieu: un petit trou sans objectif percé dans une boîte de format 8" x 10" où était placée une surface sensible en papier plutôt que de celluloids apprêtés industriellement. En s'en tenant à cette ossature minimale — le sténopé et la surface sensible — Michel Lamothe renonçait à beaucoup de choses, en premier lieu à toute la sophistication mécanique attachée à l'optique photographique, par laquelle on aborde généralement la photo: lentilles de tous formats, diaphragmes modulant la profondeur de champ, miroirs et bagues de vitesse synchrones, etc. Ce dispositif initial posait en outre des conditions bien particulières à la prise de vue: en retirant ainsi son objectif à l'appareil-photo, le photographe s'obligeait à de très longues expositions (de 3 à 35 minutes). L'initiative est alors laissée à la lumière réfléchie par un modèle. Le plus souvent, il s'agit du photographe lui-même. Fréquemment entrecroisés aux autoportraits, il y aura des portraits d'amis, parfois des lieux contigus, absorbés tout aussi lentement par l'étroit orifice. Les prises de vue sont faites en éclairage naturel, en général à l'extérieur, jamais en studio. Tout cela accentue le flou de l'image ou, plus précisément, restitue un double «bougé». Il y a d'abord le mouvement de la lumière naturelle dont l'axe se déplace inévitablement au cours d'un tel laps de temps. À ce premier halo s'ajoute le tracé du corps lui-même, rendu inconfortable, dont un bras, une épaule, une main, se déplacent involontairement, qui respire et cligne des yeux pour se protéger de la lumière. Deux rythmiques relativement incompatibles ont été ainsi unifiées chimiquement sur une même épreuve.

Fréquemment regroupées par séquence, ces images ne forment pas pour autant un récit, ni autobiographique, ni cinématographique. Plutôt qu'à de telles intentions narratives, on aura affaire à des rassemblements impromptus de certaines images, en vertu d'un système de contiguïtés plastiques ou tactiles, à des regroupements par affinité à la lumière et au temps qu'il faisait ce jour-là. S'il faut y voir une histoire, elle sera plutôt physico-chimique. Ce sera celle des conditions atmosphériques présidant à la prise de vue. Ainsi, une question de temps ce n'est pas seulement une question de durée (d'exposition), c'est aussi une question de température (celle du photon filtré par l'air, celles des acides...).

Ces images-séquences comme l'exposition dans son ensemble conservent cependant un caractère emblématique. Chaque image, chaque séquence, restent indexées sous le thème générique de *Camera Obscura*. Certaines portent même un titre plus précis. Le titre générique est dans doute une indication: *Camera Obscura*, c'est la période de gestation de la photographie, la photographie avant la photographie. Malgré leur caractère emblématique, ces «images» n'atteignent cependant jamais à la consistance d'un véritable symbole. Elles demeurent des fragments d'expérience. Leur sens reste indéfini, comme leur rassemblement aléatoire. Les épreuves que l'on voit sont des agrandissements de très grands formats réalisés par une entreprise spécialisée à partir d'un contact du négatif papier initial dû au photographe. Ce n'est donc pas tout à fait de l'artisanat: c'est à la fois plus primitif et plus technique. Il n'est sans doute pas indifférent de savoir que Michel Lamothe est venu à la photo après avoir achevé une formation d'ingénieur. Il vaut mieux y voir un rêve technicien, une émotion expérimentale. Les images sont en noir et blanc. Le noir y domine. Elles ont quelque chose d'un peu carbonique, un peu comme des brûlures qui n'ont pas cessé de se refroidir.

L'ensemble des contraintes techniques auxquelles s'est astreint le photographe marque autant le choix. Renoncer à la mécanique optique et s'en remettre à

une lenteur d'exposition, renoncer aux avantages du studio et s'en remettre à l'inconfort du milieu naturel, c'est choisir un tout autre état d'esprit que celui, fait de vitesse et de précision, le plus souvent attaché à la photo. C'est laisser l'initiative à la lumière et au temps. «Prendre le temps et compter avec le hasard», comme il le dit lui-même. Derrière ces choix (et ces contraintes), il y a sans doute une éthique: un choix pour la pureté des moyens et de l'expression. Curieusement, de ce choix pour la pureté, résultent des images un peu inquiétantes, instables ou fantomatiques, à la fois floues et denses, sombres et complexes. Les images seront sans séduction, plutôt sauvages. On ressentira leur rayonnement. On verra émerger l'aura. C'est qu'il y a quelque chose d'un peu initiatique dans cette disponibilité, cette fragilité, du modèle (le plus souvent le photographe lui-même) à la lumière et au temps. L'expérience est une sorte d'épreuve qui consiste à se soumettre à l'action de la lumière, expérience qui redouble assez parfaitement le processus photographique lui-même. En effet, l'épreuve photographique est produite de la sorte par

tial de la lumière sur une surface sensible: à la limite, la photographie est une forme de bronzage. On obtient un négatif comme on grille. Une surface sensible s'expose à la lumière, en absorbe l'énergie, la transforme: ce qui était lumineux devient sombre et c'est le noir qui luit. Il y aurait ainsi des corps-souvenirs comme il y a des photos-souvenirs, des corps-négatifs qu'à la fin de l'été irradie encore l'effet lumineux, corps carboniques prolongeant l'action du soleil ou de la lumière, qui se refroidissent lentement sans tout à fait s'éteindre, corps conducteurs qui propagent par contiguïté l'action de la lumière sur d'autres peaux.

La photo est pareillement une affaire de tact et de contact, lorsqu'on y réduit au minimum les sophistications mécaniques, comme c'est le cas avec *Camera Obscura*. En renouant par exemple avec la technique initiale de H.F. Talbot, qui consiste à obtenir le positif par contact plutôt que par agrandissement, on accentue les valeurs tactiles de l'image. On préserve les densités granulaires de l'impact

ques). Les quatre photos de nuages radio-actifs imprévus dans le ciel de Montréal, placés discrètement dans un coin à la dernière minute nous en avertissent. De même les autoportraits, ou les portraits, varieront non pas en vertu d'une progression psychologique utilisant les ressources analogiques de l'éclairage, mais en vertu des conditions atmosphériques: d'un autoportrait à l'autre, on n'aura donc pas l'impression d'avoir affaire au même homme. On sera très loin du récit autobiographique sauf s'il faut comprendre la «photographie» comme l'action de la lumière s'inscrivant sur le photographe-modèle, récit qu'écrit la lumière tout autant que le photographe. On sera tout aussi loin de l'intention cinématographique, malgré l'usage de la séquence qui pourrait le faire croire. Ici le mouvement reste incorporé à chaque image et ce n'est pas une intention narrative qui les rattache les unes aux autres, mais une affinité tactile, perçue après coup.

Cette manière de photographier peut faire croire qu'il s'agit de traiter un art visuel à la manière d'un art plastique. Justement à cause de cette mise en valeur de la dimension tactile de la photo, qui resurgit inévitablement lorsqu'on y réduit de la sorte la dimension optique au profit de la dimension physico-chimique. En fait, le photographe fait jouer les valeurs tactiles de la photo à rebours de ses valeurs visuelles. En retirant l'objectif, on retire l'objectivité, on se soumet à la subjectivité du photon.

Cette exposition n'en fournit pas moins un point d'appui à partir duquel on peut établir l'originalité de ce médium vis-à-vis d'autres langages plastiques ou visuels. Par réduction, plutôt que par addition. En conjuguant les deux principes minimaux de la photo (le sténopé, la surface sensible), *Camera Obscura* faisait état d'une posture à la fois limite et originaire de la photographie, d'où son caractère emblématique et son effet d'«inquiètement». Ce qui distingue la photo des autres techniques d'expression ou d'écriture, c'est bien ce fait d'être le résultat d'un processus physico-chimique relativement incontrôlable et de rester, quoi qu'on en fasse, une *empreinte lumineuse*. Ainsi, ce qui n'aurait pu être qu'un simple essai technique ou encore une restitution un peu nostalgique de l'expérience artisanale, touche à autre chose: à cette brûlure initiale de la lumière par laquelle naît la photo. Si on avait le temps, on pourrait approfondir à partir d'ici le sens de cette homologie entre photographie et bronzage. On y verrait sans doute un projet commun, un destin conjugué, lié à l'émergence du corps souverain dans nos sociétés. Non seulement la photo apparaîtrait-elle comme une forme de bronzage, mais encore le bronzage comme un dispositif photographique en puissance, où l'on cherche là aussi, les moyens de prolonger l'action de la lumière, les produits pour en guider l'inscription, les développeurs pour en accélérer l'action, les fixateurs pour en stopper le processus. Déjà les lampes solaires, les crèmes graduées et l'écran «total» nous rapprochent mine de rien de ce moment.

GUY BELLAVANCE

NOTE

1. Cette affinité entre le bronzage et la photographie est mentionnée tour à tour par Henri Vanlier (*Philosophie de la photographie*) et par Philippe Dubois (*L'Acte photographique*).



Michel Lamothe, *Camera obscura, Isabelle*, 1984, photo noir et blanc, 93 cm x 113 cm.

l'action de la lumière sur une *surface sensible*. L'analogie entre la peau et la pellicule, l'épiderme et l'émulsion, peut alors se propager en filigrane et le corps faire office de *medium* au même titre que l'appareil qui l'a capté. Les images auront donc quelque chose du fétiche vivant, comme un tatouage, ou mieux encore comme un bronzage qui reste au même titre que la photo une *empreinte lumineuse* sur un corps organique.¹

L'image d'Isabelle qui se laisse poser-bronzer peut servir de fil conducteur en vertu de l'affinité réelle qu'il y a entre ces deux processus physico-chimiques. Leur résultat est pareillement incontrôlable, aléatoire au sens d'être probable, sans être parfaitement prévisible (contrairement au tatouage ou au maquillage). Tous deux sont le résultat de cet impact ini-

initial, comme si une peau y transférait son énergie à une autre peau. Ce rapport qu'entretient la photo avec le bronzage est d'ailleurs moins «analogique» que «digital», encore là une affaire de tact. C'est une affinité physique plutôt que symbolique. Le grain photographique n'aura jamais de rapport sensé avec l'image qui en émerge. Cette image restera elle-même indexée de l'irrationalité foncière du photon. Si donc il y a une histoire dans *Camera Obscura*, ce sera simplement celle de corps qui ont attendu la lumière, en ont été touchés, l'ont absorbée pour la propager par contacts successifs (impact de la lumière, développement du négatif, contact, internégatif, agrandissement final). Une histoire de tact et de contact, vis-à-vis le modèle et la lumière. La question du temps y sera tout autant affaire de durée (de temps de pose) que de température (de variations atmosphéri-

J

EAN-SERGE CHAMPAGNE

Galerie Graff, Montréal
17 avril — 14 mai

Dans la série de trois sculptures que Jean-Serge Champagne exposait récemment ensemble sous le titre *En pensant au mangeur de brume*, le spectateur était d'emblée pris au jeu du complexe assemblage des formes et des couleurs. Toutes trois empreintes d'un pouvoir de fascination remarquable, chacune de ces pièces se développe dans une très grande simplicité des moyens d'expression, alliée à une rigueur certaine.

Noire, rouge et bleue, les pièces s'identifient d'elles-mêmes par la couleur d'abord. La rouge et la bleue s'étalent dans l'espace grâce à l'assemblage d'une suite d'éléments: cylindres allongés, arcs, poutres, boîtes rectangulaires, normalement géométriques ou amalgamés en un seul élément pour engendrer une forme inusitée (ce qui semble avoir été formé étant aussitôt déformé...).

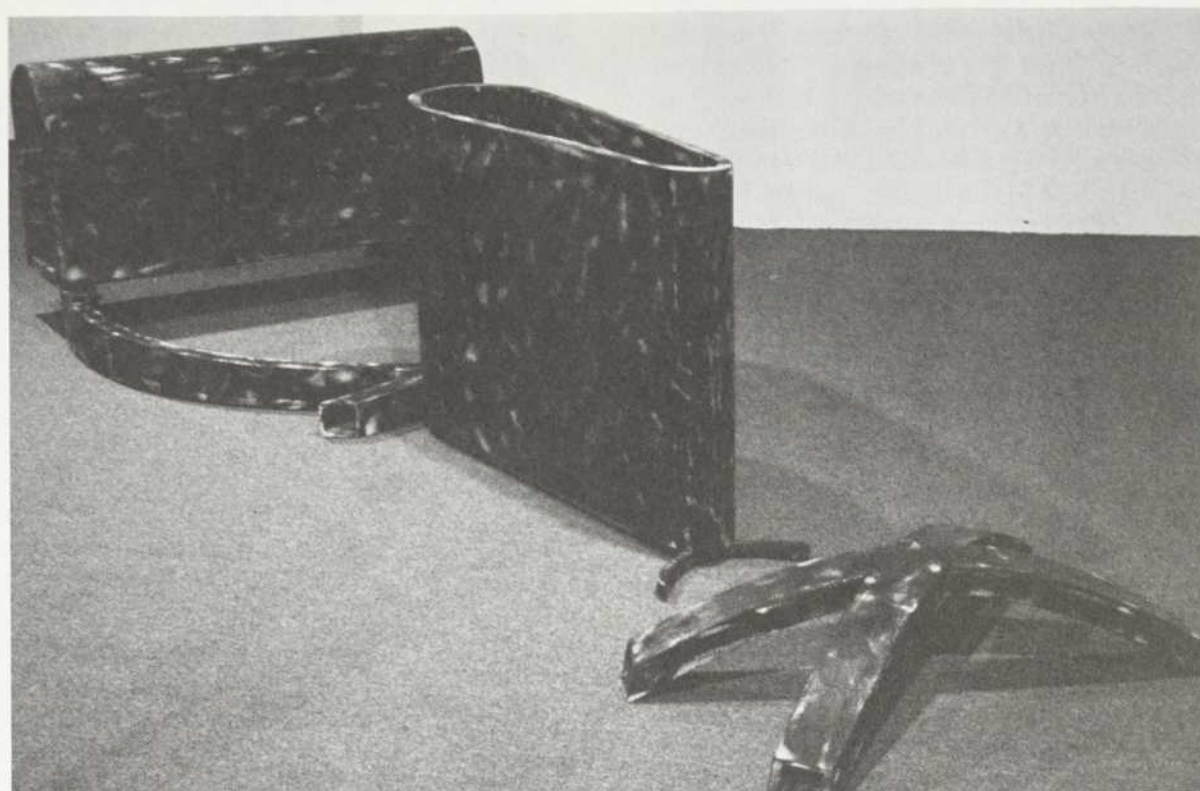
Lorsqu'un oiseau apporte des cheveux dans son bec, l'homme à qui ils appartiennent rêvera qu'il vole.

La rouge (*Plein-du-seul-vidé*) s'enchaîne de la manière suivante: un élément cruxiforme constitué de deux arcs dont les extrémités reposent sur le sol; un cylindre aplati posé debout sur un petit arc sur le devant, et venant s'appuyer sur le croisement de deux arcs à l'arrière; ces deux arcs vont rejoindre les extrémités du dernier élément qui s'appuie également sur eux; cet élément rappelle la forme d'un bahut, à partir d'une base, une poutre de sapin de Colombie britannique évidée, s'élève une paroi arrondie en contre-plaqué dans la partie supérieure. Ces formes ont été élaborées à partir de l'utilisation de deux essences de bois, soit des poutres et du contre-plaqué de sapin de Colombie britannique et une poutre d'épinette. Les dimensions des éléments proviennent des normes standardisées des matériaux de base. Ainsi, le cylindre au milieu de la pièce est l'assemblage d'une poutre d'épinette de 6" x 6" et d'une autre de sapin de Colombie britannique de 12" x 12", l'une et l'autre évidées et taillées en arrondi, puis rattachées par du contre-plaqué pour donner la forme cylindrique ovalisée. L'autre élément important de la pièce jouxte plusieurs poutres et madriers qui ont été élagués et taillés en forme d'arc. Les arcs au sol sont faits de poutrelles vides fabriquées à partir de lisières d'épinette collées puis recourbées par moulage.

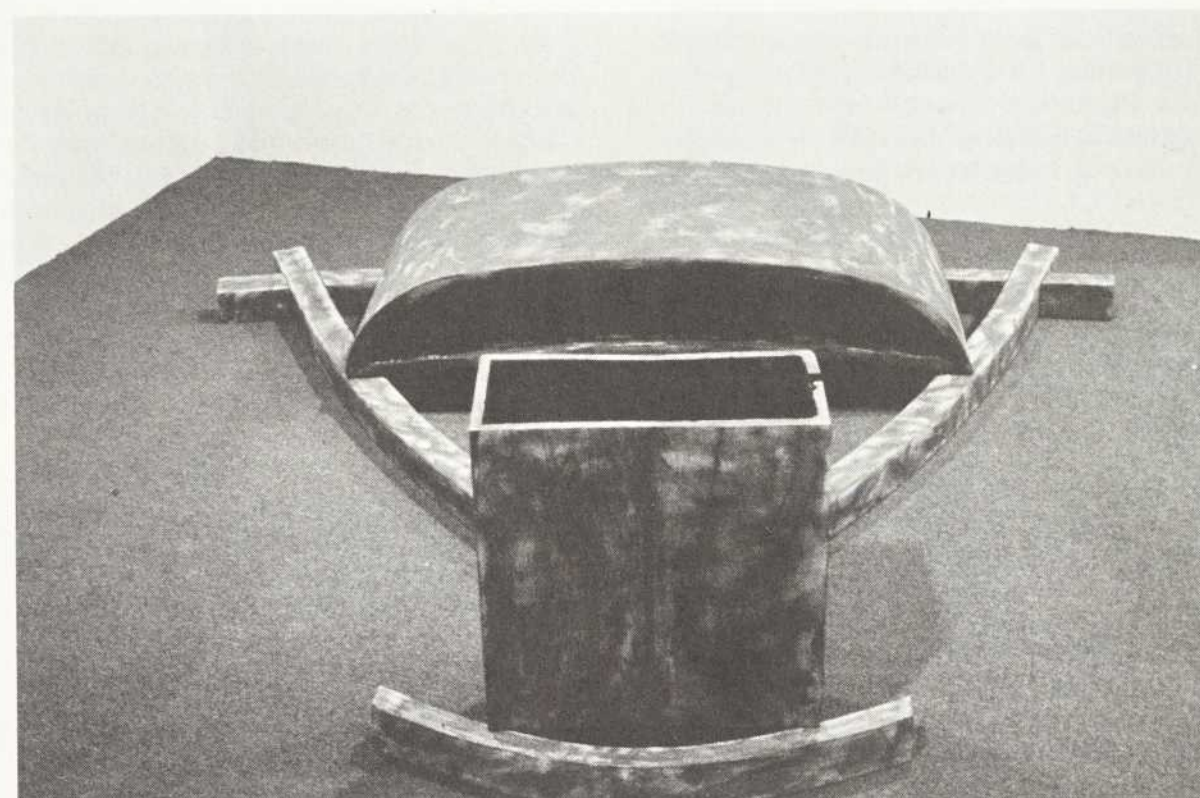
Au loin, une forêt de pins silencieux dont plus il se rapprochait embellissait la chanson.

Les deux éléments majeurs de la pièce bleue (*Ici et là, ceci-explique-cela*) viennent s'appuyer sur de semblables éléments recourbés. Une boîte aux extrémités vides est constituée de l'assemblage d'une poutre de 12" x 12" évidée et d'une poutre fabriquée en contre-plaqué, réunies sur le côté ouvert, de sorte que deux de leurs côtés se trouvent en prolongement l'une de l'autre. Le deuxième élément rappelle le «bahut» de la pièce rouge, sauf que la forme en est beaucoup plus aplatie et écrasée vers le sol. Il s'agit ici de trois madriers collés côte à côte, l'un derrière l'autre et taillés dessous comme dessus pour donner à la forme finale une certaine convexité. Sur un côté, perpendiculaire à ces madriers réunis, est juxtaposée une poutre de 12" x 12" taillée de façon à donner les courbures respectives des parties supérieures et inférieures de l'élément. À l'autre extrémité des madriers, ce même angle a été imité par un lamellage de contre-plaqué. La courbe supérieure de l'élément se continue (construite en contre-plaqué) pour rejoindre la poutre taillée.

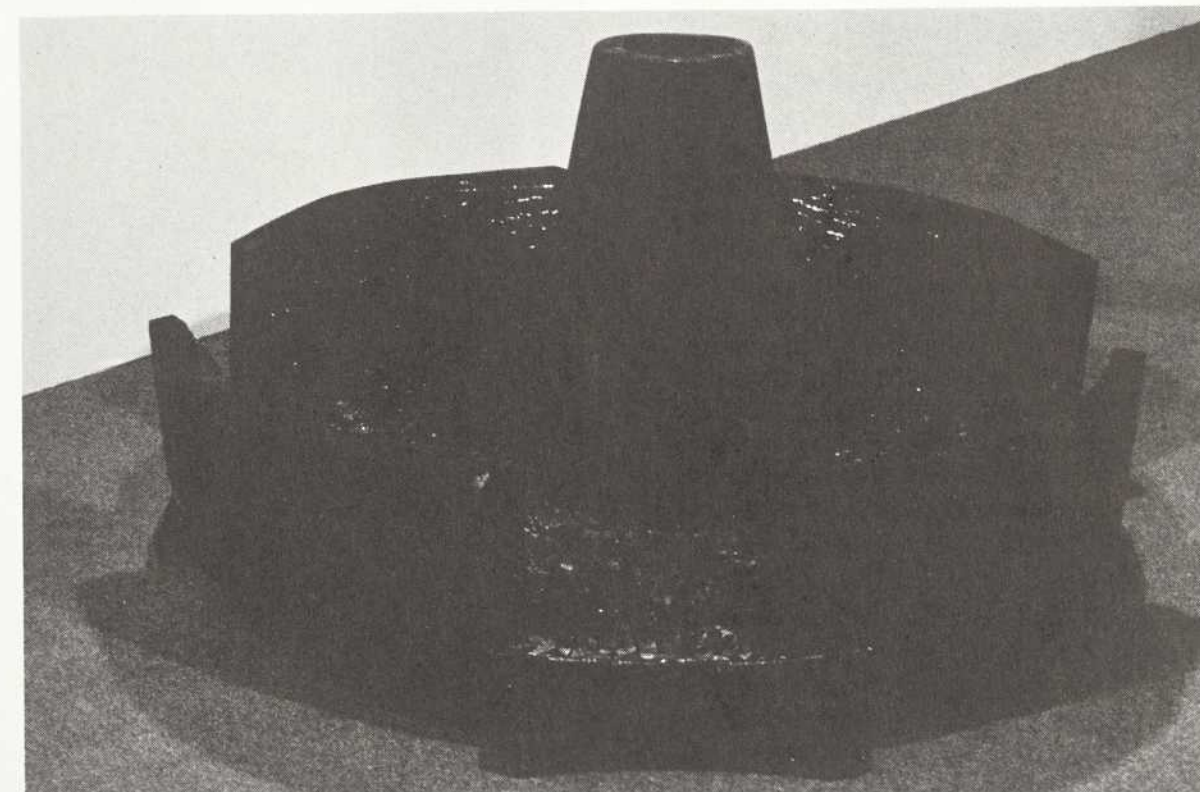
Marcher dans la nature, là où s'ébattent les plaisirs. Il enjambait un rocher, il racontait une histoire de rocher, il croisait un oiseau, il racontait une histoire d'oiseaux.



Jean-Serge Champagne, *Plein-du-seul-vidé*, 1986, poutres et contre-plaqué de sapin de Colombie britannique et poutre d'épinette, peinture à l'huile, environ 3 m x 120 cm x 76 cm de hauteur, photo: Jean-François Gratton.



Jean-Serge Champagne, *Ici et là, ceci-explique-cela*, 1986, poutres et contre-plaqué de sapin de Colombie britannique, poutre d'épinette, peinture à l'huile, environ 2,4 m x 2,4 m x 76 cm de hauteur, photo: Jean-François Gratton.



Jean-Serge Champagne, *A black hole in a black circle, supported by five black curves*, 1986, contre-plaqué de sapin de Colombie britannique, peinture à l'huile, 1,8 m de diamètre x 84 cm de hauteur, photo: Jean-François Gratton.

La pièce noire (*A black hole in a black circle, supported by five black curves*) comporte une structure très différente des deux précédentes. Les divers éléments n'y sont plus disposés en succession mais échafaudés. Essentiellement, un cône repose au centre d'une base ronde. Cette plate-forme a été taillée de manière concave dans un assemblage de contre-plaqué d'environ six centimètres d'épaisseur. Le cône a été découpé au ciseau à bois dans un bloc constitué d'un assemblage de quatre morceaux de bois de 10" x 12" par 30" de hauteur. Le bloc mesurant ainsi 20" x 24" confère au cône une forme légèrement ovale à la base. Le cône est appuyé, à l'endroit où sa base a été quelque peu retranchée, sur des poutrelles recourbées et disposées en croix. D'autre part, la plate-forme elle-même est appuyée et conséquemment isolée du sol par quatre arcs à claire-voie. La plate-forme supporte trois côtés en arc taillés dans des poutres de 10" de hauteur, 12" de largeur et 24" de longueur, le degré de courbure de l'arc étant là comme ailleurs donné par la largeur et la longueur de la pièce de bois originale. Ces côtés permettront au spectateur de se positionner par rapport à la sculpture en créant divers angles de vision. Ils rappellent en cela les possibilités multiples de positionnement et de perception de chacune des sculptures dont il est ici question. Que les pièces soient construites par une succession linéaire d'éléments ou en échafaudage, elles offrent de multiples perspectives, et la lecture ne peut en être unidirectionnelle. Le déchiffrement d'une pièce s'amorce indifféremment à un bout ou à l'autre, en dessous comme en dessus. Chaque élément est en soi une voie d'entrée à la perception de l'oeuvre. Ici, le spectateur se heurte à toute lecture linéaire ou simpliste.

La couleur, nouvellement introduite dans l'oeuvre de Champagne, en complexifie la poétique. Pour ce qui est de la sculpture noire, tout en se trouvant devant cet objet dont la présence est indéniable, le spectateur a l'impression de se retrouver au-dessus d'un puits dont la profondeur du vide produirait la noirceur, et l'eau au fond de ce grand vide, quelques reflets de surface. Cette pièce toute noire produit des effets paradoxaux de présence et de vide. Le cône lui-même est une projection dans l'infini de l'espace. Comme dans chacune des pièces en présence, tout ici dérape vers le vide. Rappelons-nous qu'aucun des éléments n'a de prise directe au sol: toujours quelque arc viendra soutenir l'élément plus lourd pour qu'il évite de prendre racine, de s'incruster par terre.

La sculpture fait mine ici d'échapper à la gravité, cette grande force universelle avec laquelle son histoire a toujours voulu rivaliser. Elle y échappe par des moyens et des traditions millénaires, par des méthodes de construction simples, ingénieuses et une charpente habile.

La légèreté de la charpente, on la retrouve traduite dans l'utilisation de la couleur dans les sculptures rouge et bleue. La couche de peinture y a été sablée pour donner à la surface plus de perméabilité, plus de légèreté. Mais partout, la couleur répond à ce but ultime, jouer de la dialectique du plein et du vide: cacher ce qui est montré (le labeur) par l'évidence du bois travaillé, montrer ce qui est caché (la totalité des éléments réunis). La couleur pointe l'ambiguïté du travail: elle souligne *le reste*, elle est la limite visible entre ce qui reste et ce qui précède l'oeuvre, le travail caché, la *performance* qui se perd dans le temps et que rien ne saurait rattraper.

Ce dernier travail de Jean-Serge Champagne se définirait sans doute ainsi: c'est un constant ratage et rattrapage des choses. À preuve, cette désespérée tentative de ma part d'en faire la description. Jamais ici les mots ne rattraperont la chose. Mais le jeu en est justement d'autant plus fascinant... à la manière de ces poèmes chinois en exergue ci-dessus, tirés du *Véritable classique du vide parfait* de Lao Tseu,

choisis par le sculpteur pour accompagner chacune des pièces de l'exposition.

CHANTAL PONTBRIAND

LOUISE MERCILLE

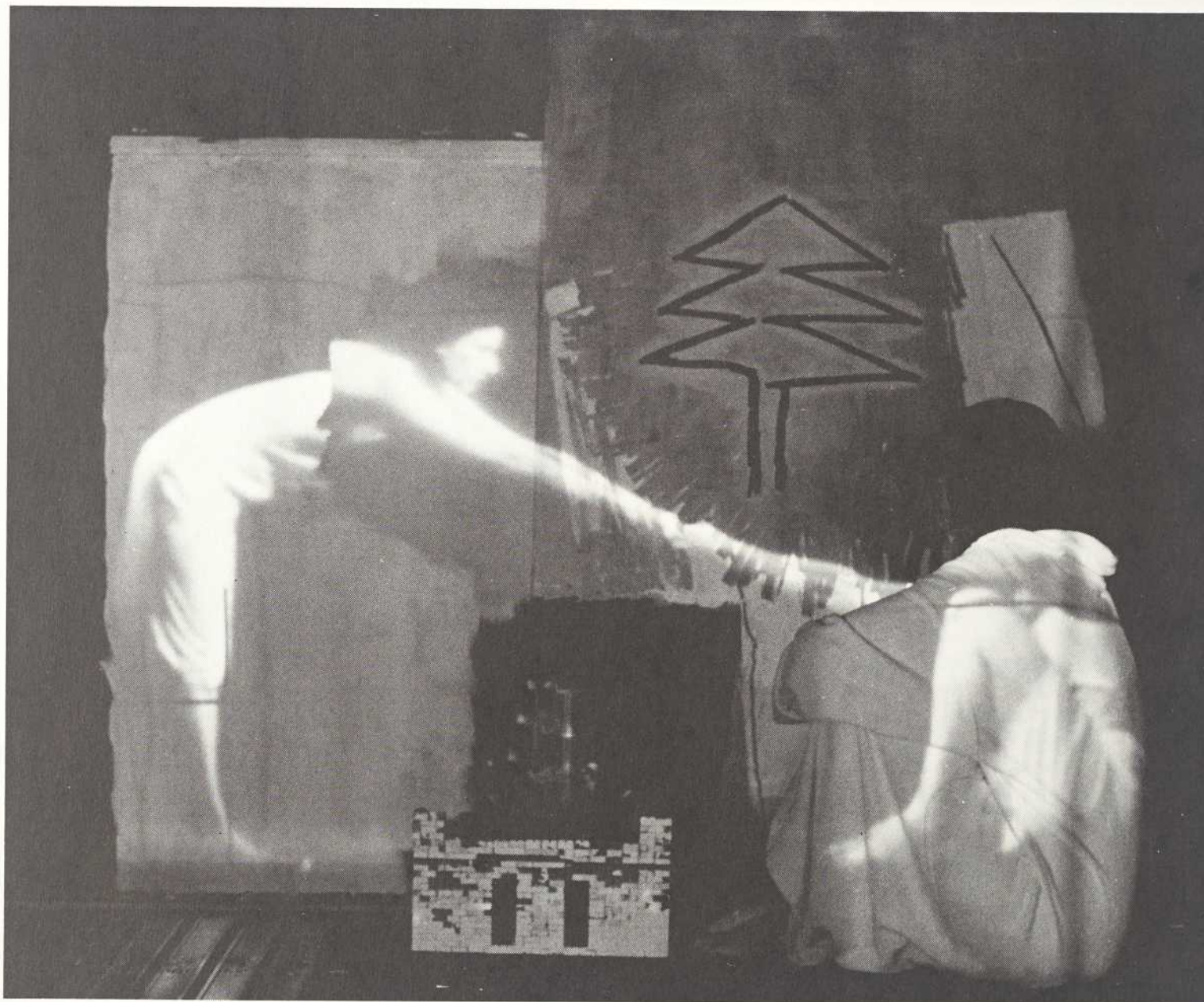
54 ouest, rue Notre-Dame, Montréal
2—3, 9—10, 16—17 mai

Le feuillet accompagnant la performance/installation, *De mémoire, à voix basse*, de Louise Mercille nous dit qu'il s'agit d'un «travail sur les climats émotifs [qui] cherche à provoquer un vertige plongeant gestes et objets dans un éclairage métaphysique, permettant le surgissement soudain d'un réel autre». Nous sommes «ailleurs», et dans un équilibre précaire en effet, lorsque le projecteur s'allume et nous renvoie l'image de deux femmes, grandeur nature, face à face d'abord et face à nous ensuite; en jupon blanc, ces femmes se balancent ou, plutôt, tanguent comme si leurs pieds ne parvenaient plus à soutenir leurs corps dont le poids serait transporté vers le haut. On se sent ailleurs et à la fois pris dans cet espace et cet instant de vacillement parce qu'il provoque une émotion que l'on vit rarement mais qui, lorsque vécue, se fait intense. D'une intensité qui m'a rappelé certains moments des films de Marguerite Duras, particulièrement ce moment où le cri du vice-consul s'éternise dans *India Song*. Ce n'est pas une douleur que les deux femmes en blanc expriment, mais une sorte de grande fragilité qui trouble, parce qu'elle est à vif, parce qu'elle s'expose.

Pendant l'oscillation des deux corps filmés, pendant que les cornemuses d'*Amazing Grace* retentissent, Louise Mercille gratte le blanc d'une surface vitrée sur laquelle apparaissait un des deux corps. Ce sera sur le corps recouvert d'un peignoir blanc de Mercille qu'apparaîtra alors le corps vacillant, sans que toutefois l'un et l'autre ne se confondent. C'était là une des scènes déconcertantes de la performance. Ce qui se déroulait autour par ailleurs, car cette scène se situait à peu près au centre de la performance, sans être pareillement émouvant, avait une épaisseur qui, à mon sens, ne pouvait laisser indifférent. Cela agissait.

Il y avait une impeccabilité dans cette performance, impeccabilité provenant, pour une part, de la minutie et de l'exactitude avec lesquelles étaient répétés les gestes. Ceux-ci en effet, semblaient s'élaborer avec circonspection: elle calcule ses efforts lorsqu'elle tire du dessous d'une tribune deux rangées d'arbustes, elle use de délicatesse lorsqu'elle sort de ces arbustes de petites lumières qui illuminent l'intérieur de ses mains; elle agit avec prudence lorsqu'elle brûle les fils qui retiennent les glaçons qu'elle récupère dans un bol. Comme chez Duras, encore une fois, la performance manifestait une impeccabilité parce que les gestes se faisaient avec une grande économie. Chacun de ceux-ci portait, c'est-à-dire avait sa part de sens qui se joignait scrupuleusement à la situation ou au contexte à l'intérieur duquel il se développait, sans plus ni moins. Une impeccabilité encore parce que l'ensemble évoluait avec une netteté, entendre là précision et propreté, qui faisait sens dans la performance.

Durant l'événement, elle, Louise Mercille, est habillée de blanc et entourée d'objets blancs — les évier, les coussins, le «tableau» sectionné en plusieurs carrés découpés et retenus par un seul côté et qui volent au vent, la petite maison de briques —, de même qu'elle est entourée de ce qu'on utilise à des fins de net-



Louise Mercille, *De mémoire, à voix basse*, installation-performance, vue partielle, 1986, photo: Jacques Perron.

toyage — (encore) les évier, l'eau. Au moment où on entre dans la pièce où se déroulera la performance, «l'Autre» (c'est ainsi qu'est nommée dans le feuillet la personne qui accompagne Louise Mercille) épluche des pommes de terre, elle leur retire leur peau brunâtre pour les faire devenir blanches. Un peu après cela, Louise Mercille, à l'aide de ciseaux de jardinage taillera un sapin, en fait elle le taillera au point de ne lui laisser que quelques bouts de branches seulement. Plus tard encore, elle sortira de l'intérieur d'une forme/tente des chemises blanches trempées qu'elle étendra sur les parois de la tente et presque à la fin, elle endossera une troisième chemise blanche qu'elle aura prise dans l'un des évier. Sa performance se terminera sur un geste évoquant une forme de purification: saisissant l'un des glaçons qu'elle aura recueilli, elle le frottera en le glissant de son front à sa poitrine. Comme si le morceau de glace en touchant ces seules parties assainissait le corps et l'esprit dans sa globalité.

Par ailleurs, même si nous sommes dans le noir durant la performance, celle-ci parvient à être remplie de lumière, elle est en fait presque claire et lumineuse. À un certain moment, Mercille tranche une forme gélatineuse qui devient alors phosphorescente; à un autre, elle retire de la semelle de ses chaussures des épingles qui s'y sont collées et ces épingles tombent comme des étincelles sur le plancher. Elle allume une lampe-fontaine dont le contour est semblable à celui d'un sapin; cette lampe, qui projette lumière et eau à la fois, reprend la forme du sapin et conséquemment évoque cet objet qui est récurrent dans la performance. C'est avec l'objet emmitouflé, qu'elle développera et ébranchera quelques minutes plus tard, qu'elle se montre en premier lieu; c'est ce même objet qui se retrouve, une nouvelle fois enveloppé, couché dans des espaces découpés sur un mur et qui reprennent en plus grand la forme du sapin emballé; et c'est encore cette même forme qu'elle trace derrière la vitre qu'elle avait d'abord grattée; ici, la forme est sommaire et fait penser à celle que l'enfant (ou l'adulte malhabile) dessine. Le sapin évoque une image de la nature, il est comme un souvenir que notre mémoire a conservé, lequel souvenir flotte parmi les autres, mais rappelle plus précisément l'envers de la culture et une certaine origine tout à la fois. Ici, comme les arbustes qui forment une tranchée, comme cette galette qu'elle aplatit à l'aide d'une masse et comme cette tente qui s'élève au centre de la pièce, l'arbre réfère à une culture différente de la nôtre, à une culture plus près de la nature, plus loin de nous et qu'on se rappelle «de mémoire». Comme si cette mémoire n'était que son seul et véritable lieu d'existence, c'est-à-dire un souvenir entre les autres souvenirs. Entassé, camouflé et étouffé à la fois, ne pouvant resurgir qu'à voix basse parce que n'appartenant pas à une réalité palpable, mais à cette réalité floue que l'on connaît par l'histoire qui ne peut se prononcer que tel un écho qui répète, tronqué et en moins fort, ce qu'il a entendu. *De mémoire, à voix basse*. Dans ce sens, les sons de la performance appartiennent au même registre, plutôt bas, plutôt sourd. C'est un léger grincement qu'on entend lorsque Louise Mercille pique des pommes de terre sur les bâtonnets en saillie sur le treillis qui entoure le «tableau» blanc. C'est un son discret que font les pétales blancs lorsqu'ils rebondissent sur la surface de plastique que Mercille frappe avec une baguette. Ce sont des bruits singuliers et «de fond», c'est-à-dire des bruits reconnaissables et clairs mais sobres et tempérés, que laisse entendre Mercille lorsqu'elle marche sur des épingles avec ses souliers robustes, lorsqu'elle laisse tomber ces épingles sur le plancher, lorsqu'elle déconstruit la maison de briques blanches, lorsqu'elle marche pieds nus dans l'eau, etc. Aucun autre son derrière ne les amortit, ils sont un à un les seuls bruits qui accompagnent les gestes et les mouvements de l'artiste ou que l'artiste accompagne.

La performance de Louise Mercille, qu'elle désigne elle-même aussi comme une installation, s'instaure en effet dans un «cadre» dont les éléments relèvent tout autant des objets nécessaires à l'accomplisse-

ment de la performance que des objets qui constituent une installation. Je pense à ces deux chaises haussées sur de longues pattes de bois entre lesquelles est renfermée une bonne quantité de pommes de terre retenues par un fin grillage de métal. Je pense à cette tente plantée au milieu d'un plastique froissé et foncé et retenant dans ses plis de petites nappes d'eau. Et je pense encore à ce «tableau» fait de carrés blancs qui tracent leurs ombres en s'envolant et à cette vitre à moitié grattée. En somme, ces objets pourraient être dans ce lieu sans que rien ne s'y passe, même que chacun d'eux pourrait être seul et non seulement suffire mais plaire à notre regard. Dans l'ordre avec lequel ils ont été placés et dans le contexte où Louise Mercille les fait se croiser, ils proposent une multiplicité de lectures qui toutes semblent s'organiser entre elles ou se confronter. Comme l'oeuvre qui donne cette impression toujours renouvelée qu'elle est inépuisable et que ce que nous en dirons sera si peu à côté de ce qu'elle ébranle, comme l'oeuvre dont on pense percevoir le véritable sens mais qui n'est que plus excitante encore parce qu'elle nous glisse entre les doigts, *De mémoire, à voix basse* provoque d'une façon ou d'une autre ceux et celles qui la regardent et ceux et celles qui, après coup, se la remémorent.

THÉRÈSE ST-GELAIS

GÉRARD COURANT

Galerie Dazibao et Cinémathèque québécoise, Montréal
27 mai — 7 juin

On connaît le Français Gérard Courant pour son *Cinématon* (1978-), composé maintenant de plus de 800 petits films, portraits cinématographiques conçus toujours selon les mêmes règles qu'a définies le cinéaste: «1) Une caméra sur pied. 2) Une caméra fixe. 3) Un gros plan du visage. 4) Pas de son. 5) Pas de modification de cadrage pendant le tournage. 6) Pas de changement de mise au point. 7) Une durée de 3 minutes et 25 secondes. 8) Une seule prise. 9) Pas de coupure pendant et après le filmage. 10) La personne est libre de faire ce qu'elle veut.»¹ Mais paradoxalement l'heureux succès du *Cinématon*, qui est devenu un événement — il est qualifié de film «le plus long de l'histoire du cinéma» —, cache l'importance du projet esthétique de l'auteur, ce que corrige cette présentation, à la fois du *Cinématon* et de nombreux autres films, organisée par la galerie Dazibao.

L'entreprise de Gérard Courant semble bien se constituer à partir d'un travail rigoureux sur la dimension photographique du cinéma. À cette fin, il utilise les techniques du collage (notamment dans *Marilyn, Guy Lux et les nonnes*, 1976), il généralise l'utilisation de la photographie comme objet à la totalité du film (*Un sanglant symbole*, 1979, composé de 160 photographies filmées dans des durées variables), ou encore il se sert du procédé image par image (*La neige tremblait sur les arbres*, 1981, et *À propos de la Grèce*, 1983, ont été réalisées totalement selon ce principe) comme pour rappeler que le cinéma est composé de photos mises les unes à la suite des autres.

Même dans ses oeuvres où les références à la photographie ne sont pas explicites, où il n'y a ni collage, ni présence de la photographie comme objet, ni procédé image par image au niveau de la réalisation, le rapport à la photographie est présent par l'utilisation d'un «modèle» unique: Marie-Noëlle Kaufmann dans *Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier* (1979, dans lequel il a inclus le *Cinématon* de la comédienne qu'il venait de réaliser auparavant); Gina Lola Benzina

dans *Coeur bleu* (1980); Martine Elzingre dans *Aditya* (1980) et *La neige tremblait sur les arbres* (bien qu'à un degré moindre dans ce dernier film). La présence du corps humain au cinéma structurant l'espace qui le contient (à moins de procédés de déconstruction qui détournent ce principe fondamental), le pouvoir d'attraction du visage y atteint son paroxysme. C'est ce que Philippe Dubois qualifie d'effet-Méduse de la photographie au cinéma: rapport implicite qui n'est pas présent ni dans le signifié diégétique ni dans le signifiant discursif du film, mais qui traduit la figure essentielle de la photographie et ses principaux dispositifs analogiques sur le plan fantasmatique (fascination et répulsion, pulsion de vie et désir de mort, etc.)².

Mais la réflexion fondamentale de Gérard Courant consiste dans l'approfondissement de la problématique que pose la photographie au cinéma, c'est-à-dire l'alternance entre pouvoir d'authentification et pouvoir de représentation, entre l'analogique et le codé, entre l'écran conçu comme cadre et comme cache. Cette dualité fondamentale se retrouve certes dans la photographie comme telle, mais à un degré moindre qu'au cinéma. Contrairement à la photographie, il y a un «champ aveugle» au cinéma qui vit en dehors du cadre, il y a glissement qui annule cette spécificité de la photographie qu'est la «force constatative» d'après Barthes³. Transgressant les normes du cinéma narratif classique, le travail de Gérard Courant consiste à utiliser ce «champ aveugle» afin d'accentuer le constatatif, de faire en un sens plus photographique que la photographie. À cette fin il utilise de nombreuses leçons du direct, dont l'improvisation (une fois les structures de base mises en place, les moments sont improvisés): «film tourné en contrebande» et «film improvisé» sont les expressions qui accompagnent les titres *Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier* et *She's a very nice lady* (1982). Il compose ainsi répétitions et variations. Chaque plan, chaque image viennent corriger, compléter, parfaire la composition du portrait. Lorsque la caméra s'échappe d'un regard, c'est pour mieux y revenir, le charger d'émotions nouvelles. Les divers moyens d'expression cinématographique sont exploités non pas suivant les règles du réalisme, mais afin d'accentuer l'émotion. Dans ce sens, il utilise la parole indépendamment de l'image dans *Un sanglant symbole*, il fait se succéder musiques variées dans *Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier*, *Coeur bleu*, *À propos de la Grèce*, il exploite la couleur dans *Aditya*, les intertitres et les surexpositions dans la plupart des oeuvres. L'esprit qui anime les films de Gérard Courant correspond à celui du cinéma muet, bien que le cinéaste épouse les méthodes du direct et que ses longs métrages soient très musicaux. La dédicace du film *Coeur bleu* à Abel Gance, l'influence avouée de Jean Epstein et Louis Delluc (la vague impressionniste française) sont ici fort révélatrices.

Une telle intensité émotive accentue la force des repères culturels qu'il accumule: l'image de Marilyn Monroe et la musique d'Elvis Presley dans *Marilyn, Guy Lux et les nonnes*, le personnage de Gene Tierney dans *She's a very nice lady*, et la bande-son de *Coeur bleu* fait se côtoyer Vivaldi, Léonard Cohen, Brigitte Bardot et Johan Strauss. Cette logique a amené le cinéaste à réaliser *Passions* (1980-), dont six parties sont maintenant tournées, et qui consiste à filmer pendant dix ans, au Vendredi saint de chaque année, la cérémonie de la passion du Christ dans un village isolé de l'Ardèche, à Burzet, où les villageois, depuis cinq siècles, se costument pour y célébrer et y perpétuer ce rite religieux. Dans ce même esprit, il réalise depuis peu *Portraits de groupe* (1985-), suite de petits films à l'exemple du *Cinématon*, qui présentent des gens rassemblés sous des prétextes familiaux, professionnels ou amicaux. Conçus pour être projetés en accéléré, ces portraits de groupe dégagent l'ambiance des films de famille d'antan.

Les mythes culturels qui composent les films de Gérard Courant sont davantage présentés sous le mode de la fascination que de la contestation, tout en



Gérard Courant, *Marilyn, Guy Lux et les Nonnes*, 1976, 16 mm, 9 minutes.

cherchant à contrer l'aliénation. La façon adoptée par le cinéaste consiste à mettre en valeur la strate «cancéreuse» du système où le désir semble illimité, où les frontières sont bousculées, où passion et mort, beauté et violence se côtoient: des personnages qui magnifient le système tout en le pervertissant. Ainsi, Marilyn Monroe dans *Marilyn, Guy Lux et les nonnes*: «J'étais le genre de fille qu'on retrouve morte dans une chambre minable, un flacon de somnifères à la main.»

La stratégie de Gérard Courant participe à la fois du publicitaire et de l'expérimental. Il s'agit de détacher en quelque sorte certaines mythologies de l'idéologie dominante pour les réinvestir de signifiés nouveaux. Fasciné par le star system, il y voit la dernière présence de l'humain qui mérite d'être vivifiée. D'où son attachement pour le cinéma muet et les principes qui ont donné naissance au *Cinématon*. Chez Gérard Courant, le politique s'inscrit dans le langage, s'articule autour de données esthétiques dont la dimension photographique constitue une sorte de clé de voûte.

MICHEL LAROUCHE

NOTES

1. «Fenêtre sur Courant», fragments d'une rencontre avec Fernand Rolet, le 14 novembre 1985, in *Gérard Courant Cinématon*, Calais, Centre de développement culturel-Galerie de l'ancienne poste, 1985, sp.
2. Voir Dubois, Philippe, «Présentation», *Films de photos, Revue belge du cinéma*, n° 4, été 1983, p. 2. Voir aussi du même auteur *L'Acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1983.
3. Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 138.

RICHARD PURDY

Saw Gallery, Ottawa
11 — 29 mars

Dans le cas de *Natural Selection*, mon idéal de l'approche sans préjugés d'une exposition était loin d'être respecté. Le catalogue avait été lu et relu à

l'avance, des notes prises, les travaux antérieurs de Richard Purdy ré-examinés, quelques entretiens avec l'artiste remémorés, l'exposition devenant dès lors objet de confirmation plutôt que de découverte.

Pourtant la petite exposition de Richard Purdy s'est montrée un objet d'expériences non prévues. Elle confirmait partiellement l'aspect d'anthropologie parodique des cultures post-industrielles auquel nous avions un peu à tort accordé à l'avance une importance tout à fait essentielle, mais elle donnait à réfléchir sur la place exacte occupée par l'instrument parodique dans la conception du travail.

L'exposition ne paie pas de mine. Le dispositif typiquement muséal dans l'espace mineur d'entrée de la Saw Gallery dégage une atmosphère qui rappelle une salle de petit musée local de préhistoire et d'archéologie, ou d'histoire naturelle, ou encore d'ethnologie. Les huit vitrines-tables peintes en blanc, à supports camouflés par une étoffe gris sombre, et réparties symétriquement deux par deux présentent des petits objets commentés par des textes et des graphismes divers. Ces objets figurent des animaux. Il s'agit de faire comprendre au public les différents mécanismes qui ordonnent leur naissance, leur développement, leurs activités, leur déclin et leur fin.

Ces bêtes, généralement minuscules, évoluent dans des environnements directement ou indirectement associés aux activités caractéristiques des centres urbains, environnements plutôt détestables, lieux comblés de pourritures et de débris variés, sources d'infections potentielles et réelles. Ces environnements leur fournissent des univers merveilleux, favorables à leurs amours, aux transformations qui marquent les différentes étapes de leur croissance, aux exigences de leur protection, enfin à la survie harmonieuse de leur espèce.

C'est dans les appartements de la classe dite supérieure de la côte Est des États-Unis, et en particulier à New York, que vit le *Light Switch Beetle*. Il se nourrit de préférence des morceaux de papier mural qui s'effritent et du papier des estampes encadrées. Il se camoufle en interrupteur dès que les lumières s'éteignent. Le *Roachus Cindricus* ne vit que dans les cendriers se nourrissant des résidus de nicotine. Il se reproduit dans les extrémités de cigarettes. L'apparence des *Plumbing Pipe Larvae* leur permet de se confondre avec les appareils de plomberie. Ils se développent volontiers sous les lavabos d'habitations mal entretenues. Le *Death Fish* aux organes électriques prolifère dans les eaux souillées par le mercure que l'animal peut sécréter. Les ailes d'un blanc cassé du *Lepidoptera Voltaieum* permettent un camouflage dans les prises d'électricité des murs d'usine. Les *Onion Crabs* infestent les ordinateurs.

L'*Hydra Sanitarius* pond ses oeufs dans les tubes de dentifrice. Ses larves voyagent de l'ouverture du tube jusqu'à la brosse à dents, puis dans la bouche même. Ici, semble-t-il, le processus de nettoyage, la visée de propreté (d'origine humaine), constitue une sorte de rupture avec les références précédentes à des lieux livrés à la saleté destructrice ou à une pollution technologique virtuelle ou réelle. Cette rupture n'est qu'apparente, car la bouche, lieu intime par excellence, est ouverte à toute forme de pollution: l'air, la nourriture «junk», voire l'émission de mots!...

Les champs de la pollution n'ont pas de limites. Nous passons du verbe (métaphore de la bouche pour nous) à l'écriture. Le *Print Grub* s'attaque au Texte. Il vit dans les pages des livres et son corps transparent lèche et digère une partie de l'encre d'imprimerie, rendant l'aspect de la typographie plutôt brouillé. Le *Print Grub* choisit ses textes. Un tableau nous renseigne sur ses orientations sélectives dans quelques bibliothèques.

Trois espèces complètent cette série: la *Pyramid Larva*, le *Ratus Problematicus*, le *Senoflex*.

Les *Pyramid Larvae*, qui vivent dans les déserts «hostiles» d'Amérique du Sud et du Mexique, se développent à partir d'une forme primaire, le triangle. Les connexions spontanées de leurs nids se produisent selon une progression géométrique fondée sur le nombre d'or. Ces formes si satisfaisantes pour l'esprit finissent par éclater sous la pression de milliers de larves. Cette explosion constitue, pour les devins mexicains, le moment central et magique des rituels voués aux divinités du Vent et du Feu. Nous pouvons remarquer ici un phénomène familier aux anthropologues sociaux, celui des activités animales comprises comme modèles de conduite aussi bien que comme sources d'inspiration esthétique.

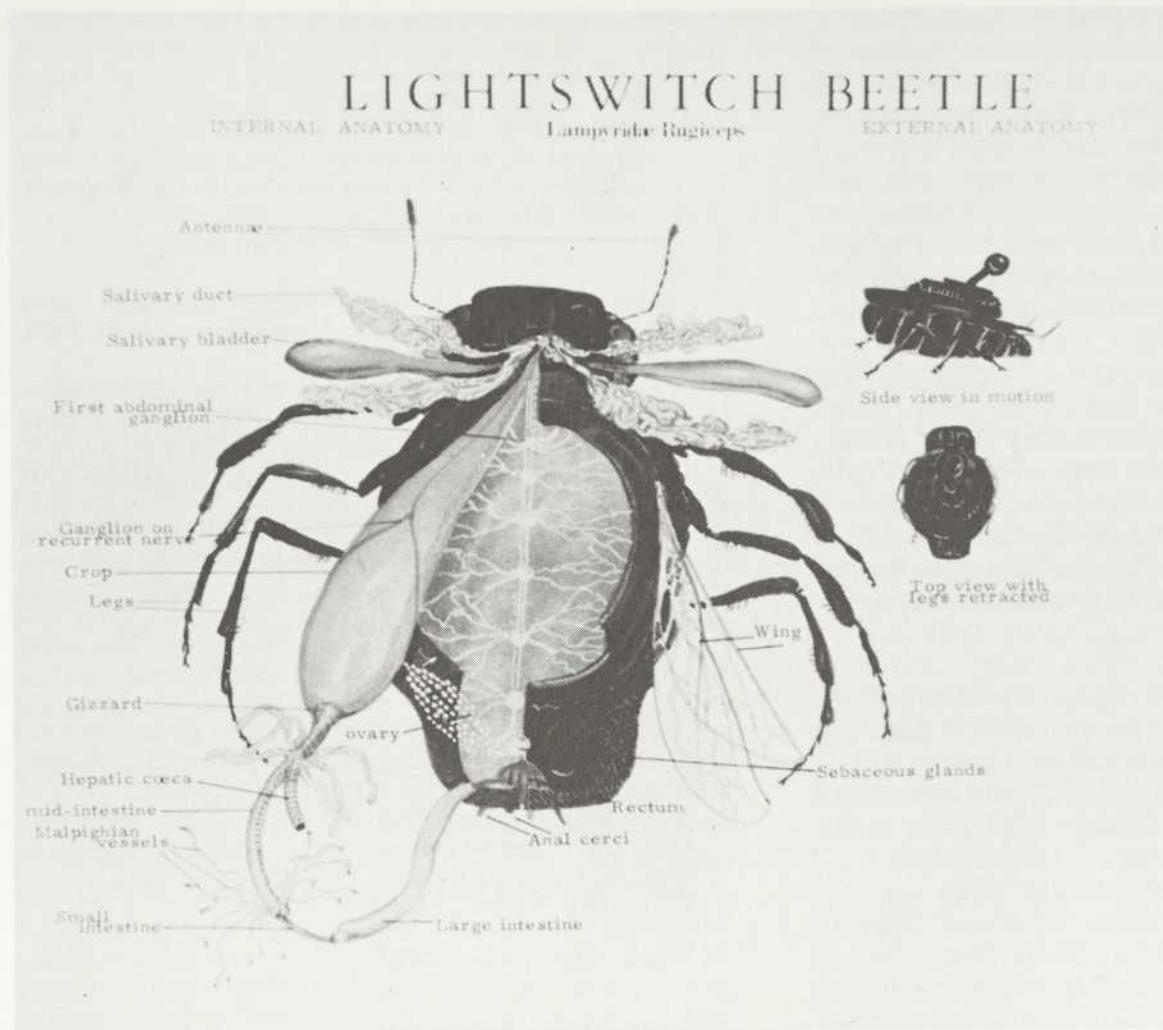
Le *Ratus Problematicus* s'est développé dans un laboratoire expérimental du Detroit Institute of Behavioural Psychology, qui utilisait ces animaux entre 1951 et 1954 comme sujets d'observation en les faisant courir dans des labyrinthes modifiés au fur et à mesure de leur course. Sous l'effet d'une frustration intense, ces rats se roulent sur le sol et se lacèrent l'estomac avec leurs dents. Échappés du laboratoire à la suite d'un incendie, ils ont trouvé refuge dans de grands centres urbains dont les schémas urbanistes grandioses et complexes leur suggèrent sans doute les labyrinthes expérimentaux. Richard Purdy nous fait part de la découverte du rôle symbolique des motifs résultant des lacérations, lesquels sont utilisés par les rats comme signaux d'orientation.

C'est encore une fois dans le cadre d'un laboratoire expérimental que sont exploitées les propriétés de mimétisme corporel du *Senoflex*, moisissure parasite qui possède toutes les caractéristiques animales. Accrochée aux arbres, elle reproduit l'écorce particulière de l'arbre récepteur. Son exploitation en chirurgie esthétique va de soi: «Own a *Senoflex* (...) the only limitation is that the *Senoflex* is an artificial limb and has no power of movement.» Néanmoins, «See you local *Senoflex* distributing agent.» Nous sommes passés ici de l'observation naturaliste, biologique, sociologique, à une cosmétique médicale qui n'est pas sans nous suggérer les expériences génétiques ou hautement technologiques dont les descriptions sont aujourd'hui à peine futuristes. L'idée de passivité de la figure simulacre dénote la présence de l'esprit, ailleurs...

Sur le mur, face à l'entrée, une série de dessins de formats identiques munis de textes explicatifs présente les aventures biologiques et sociales de quelques animaux, cette fois dans des environnements «naturels»: le *Great Spiraling Tree Slug* par exemple, créature hermaphrodite aux épousailles spiralées, ou le *Lamellibranchita*, coquille bivalve de la côte Sud des Indes et du Sri Lanka dont les yeux sont distribués si régulièrement sur sa circonférence que sa vision est de 360°, ou encore le *Sculptural Crab* dont les formes faussement monumentales de sa carapace, lesquelles s'apparentent à une sculpture d'Henry Moore, lui servent d'appareil protecteur.

Le mur opposé supporte la reconstruction du fossile du «World's Largest Worm, the *Giant Annelida*» (fossile bolivien qui date du XI^e siècle). La reconstruction ressemble à un tableau du début des années soixante-dix, style «Matter Painting» avec sa surface peinte à textures épaisses et craquelées. Richard Purdy a obtenu cet effet en travaillant du plâtre avec du sable peint, du papier mâché, des pierres, du «foam core» et enfin la fine texture blanche de la surface externe des balles de tennis. Ici aussi aucune référence n'est faite à la culture urbaine. Il s'agit de faire connaître les propriétés particulières de ce ver monstrueux. Toutefois, ces propriétés — moyens de locomotion assurés par une armée de fourmis capturées et attachées à son corps muni d'organes électriques à décharges régulières — peuvent être interprétées comme une allégorie du pouvoir ou encore comme un témoignage des merveilles de l'organisation sélective naturelle.

La visite de l'exposition se termine avec le mur qui fait face aux vitrines-tables et qui présente une série de



Richard Purdy, *Lightswitch Beetle*, 1986, dessin, dimensions correspondant au display dans la vitrine-table, photo: Galerie Saw.

petites boîtes identiques. Il s'agit du projet du savant soviétique Tagieff (1981), soit le lancement en orbite de cinquante ensembles d'insectes à processus de reproduction rapide. Les petits modèles révèlent leurs modalités d'adaptation à l'environnement spatial caractérisées, à partir de la soixantième génération, par une elongation des membres. De retour dans l'espace terrestre, seul le cafard peut continuer à fonctionner normalement. Observant cette croissance de dimensions et les conditions du retour au pays natal, on ne peut s'empêcher d'imaginer un grandissement de la taille à l'image de ces films d'horreur qui utilisent la transformation gigantesque comme procédé narratif et visuel, en même temps qu'il nous est suggéré l'inconnu des espaces futurs auquel l'homme s'attaque en conquérant colonial tout autant que comme explorateur sensible.

Nous avons passé beaucoup de temps à décrire le contenu de l'exposition dans un effort de compréhension de ce qui nous semble être un travail à plusieurs strates, certaines visibles, certaines beaucoup plus discrètes.

On pourrait distinguer dans *Natural Selection* une sorte d'enveloppe parodique, une couche secondaire friable dont la teneur pourrait être, prudemment, définie comme poétique et philosophique, et enfin une couche première fine, fragile, composée d'options personnelles.

La structure parodique utilise les perspectives de l'oeuvre darwinienne, c'est-à-dire la théorie de l'évolution par sélection naturelle. Les héros de ces modifications ne sont pas les hommes. L'homme est quasi inexistant dans l'univers animal figuré dans les dessins muraux. Créatures dont l'apparence et les fonctionnements relèvent plutôt du récit mythique ou de la science-fiction, le mimétisme scientifique de leur présentation les fait basculer dans le domaine du vraisemblable ou du possible. Dans cette perspective, les résultats de notre propre sélection naturelle paraissent tout aussi monstrueux ou tout aussi réussis.

Dans la série des vitrines-tables par contre, les petites créatures choisies par Richard Purdy sont lancées dans un processus d'évolution déclenché précisément par les activités humaines.



Lightswitch Beetle, 1986, ampoule, jambes d'insectes séchées, colle, commutateur, vernis noir, montage sur plexiglass, photo: Galerie Saw.

La parodie qui se fonde sur un déplacement stimulé par une visée idéologique s'en donne à coeur joie avec les larves, asticots, cafards et moisissures. Leurs stratégies d'adaptation introduisent à part entière dans l'étape post-industrielle ces petites bêtes peu prestigieuses dont les environnements privilégiés — milieux toxiques engendrés par les déchets de l'hyperurbanisme — présentent une image inverse de celle de la séduction des paradis artificiels futurs adaptés à nos désirs. Ce n'est sans doute pas par hasard que ces animaux ont été choisis. Les cafards et les rats sont connus pour être les créatures les mieux adaptées à la civilisation occidentale postmoderne. Il est aisé d'imaginer ces espèces seules survivantes d'un désastre planétaire, les autres espèces, l'homme compris, cédant la place à une nouvelle sorte de techniciens².

Cette couche parodique à laquelle nous accordons une importance essentielle, Richard Purdy lui-même ne la considère que partiellement pertinente³. Nous sommes conduits vers d'autres strates mentales.

Une sorte de biocentrisme règne. Ces insectes ne sont pas seulement sujets d'observations et d'allégories. Ils sont auteurs-acteurs d'une Nature/Culture éclatée⁴. Les techniques sexuelles qui permettent la continuité de l'espèce occupent une grande partie du travail de Richard Purdy. On comprend que, pour l'artiste, la sexualité joue un rôle structurel particulier dans l'univers autre et flexible

qu'il nous expose. Une sexualité qui aurait plus à faire avec des disciplines corporelles en harmonie avec des données de la Nature et de la Culture qui mettent en question les codes d'une ou plusieurs civilisations dominantes. Une fine texture poétique du projet tend à nous convier à partager cette harmonie imaginaire: les *Death Fish* par exemple, habitants des eaux polluées, «are reported to have a curious habit of gazing at the stars at night, protuding their heads from the water and fixing on the distant starlights.»⁵

Natural Selection peut être approchée dans l'ignorance du travail total de l'artiste, mais le visiteur attentif découvrira néanmoins des caractères communs à ses autres projets⁶. Ces caractères visent à manifester une certaine idée de la Nature et de la nature humaine, une idée de la mouvance d'un temps jamais présent, une vision de l'autre, ou plutôt d'autre chose.

Les instruments esthétiques de sa communication s'apparentent à ceux de la science-fiction avec un appareillage savant d'une densité extrême: savoirs ressortissant de disciplines multiples, références bibliographiques, datations, citations, recherches sur le terrain, schémas comparatifs, statistiques... La vocation purement classificatoire et pédagogique de l'exposition, excluant des inventions d'ordre visuel, intensifie les effets d'austérité scientifique. On ne sait plus où s'arrête la fiction. Il a été question avec l'oeuvre littéraire de Borges de «métaphysique-fiction»; on pourrait envisager le travail Purdy comme une sorte d'anthropologie-fiction. Les vacillements entre le vrai et l'imaginaire sont encore plus sensibles dans une oeuvre comme *Corpus Christi*⁷ ou dans de nombreux textes⁸.

La strate la plus profonde est celle formée par les options personnelles. Elle n'existe que très finement dans *Natural Selection*. Il s'agit surtout d'une option pour une forme de participation au monde qui pousserait les valeurs humanistes au delà des frontières qu'elles se bâtissent. Dans le cadre de cette option, Richard Purdy ne cherche pas à produire une oeuvre qui satisfasse aux critères artistiques classiques ou dits postmodernes (Beauté, Originalité, Nouveauté, extrême visibilité de la Multidisciplinarité, exploitation des possibilités esthétiques de l'Électronique, utilisation de l'Histoire de l'art comme matériau artistique, Message idéologique ou intellectuel fort, Subjectivité et Individualité, etc.) Richard Purdy se voit plutôt comme un médium⁹. Il permet un type de communication qui en quelque sorte le dépasse ou le concerne comme partie d'un tout.

Dans un panorama — non exhaustif — des oeuvres canadiennes récentes montrées et surtout commentées, celle de Richard Purdy se constitue, nous semble-t-il, une place à part.

Ce qui nous est communiqué peut se comprendre comme une modeste construction-commentaire de nos réductions culturelles mais également comme une présentation expérimentale d'alternatives, une suggestion d'imaginer des conduites moins limitées.

JACQUELINE FRY

NOTES

1. «C'est la sélection naturelle qui donne une direction du changement, qui oriente le hasard, qui lentement, progressivement, élabore des structures de plus en plus complexes, des organes nouveaux, des espèces nouvelles. La conception darwinienne a donc une conséquence inéluctable: le monde vivant aujourd'hui, tel que nous le voyons autour de nous, n'est qu'un parmi de nombreux possibles.» Jacob, François, *Le Jeu des Possibles, Essai sur la diversité du vivant*, Paris, Fayard, 1981, p. 35.
2. «The contemporary urban environment is of very high quality for rats and roaches, but of very low quality for moose and for millions of people. You might be tempted to take issue with this, on the grounds that the notion of "quality" is entirely inappropriate and indeed irrelevant

to an animal's ability to survive in a given natural situation... In response to this, I would thereupon leaf through my field guide and identify you as species of 'ologist, seeing things through reductionist human eyes, and denying the capacity for qualitative experience in all beings except human beings.» Livingstone, John A., *The Fallacy of Wildlife Conservation*, Toronto, McClelland and Stewart, 1981, p. 35.

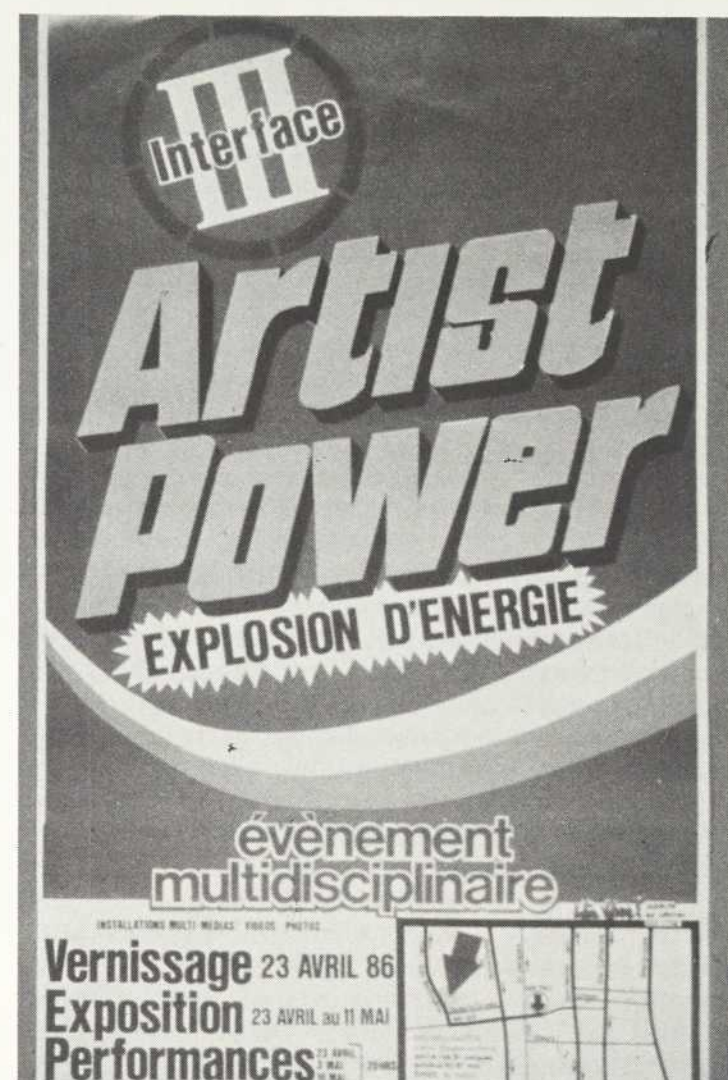
3. Conversation avec l'artiste, le 1^{er} avril 1986.
4. Voir note 2.
5. Purdy, Richard, «Natural Selection», *The Journal of the Society for the Propagation of non-Extant Culture*, 1985, p. 15.
6. Il n'est pas possible, dans le cadre de ce commentaire, d'approcher l'ensemble du travail de Richard Purdy caractérisé depuis la seconde partie des années soixante-dix par une exploration spirituelle et multidisciplinaire (performance corporelle et musique en particulier). Dans les années quatre-vingt, cette exploration tend à utiliser les instruments propres aux méthodes scientifiques plus ou moins apparentées à celles de l'anthropologie au sens large. Une anthropologie aux prises avec des univers culturels questionnant nos évaluations du «réel», du possible et du fictif. Les performances initiales se perpétuent et se perfectionnent.
7. In *Présent Antérieur*, exposition collective, Musée d'art contemporain, Montréal, 15 mars-29 avril 1984.
8. En particulier dans «Three Cultures», in *The Journal of the Society for the Propagation of non-Extant Culture*, London, Montréal, Ottawa, January 1984, p. 68.
9. Conversation avec l'artiste, le 1^{er} avril 1986.

INTERFACE III

645, rue Wellington, Montréal
23 avril — 11 mai

Interface a refait surface pour clôturer en troisième reprise la saison académique. À cette nouvelle par-touze d'universitaires-artistes, le clan des maisons-mères (les universités Concordia, de Montréal et du Québec) réitérait une représentativité inégale, en laquelle il faut savoir déceler surtout des motivations différentes, d'une provenance à l'autre. Cette année aura été, semble-t-il, l'occasion d'un mouvement émancipatoire, à l'issue duquel on a préféré éviter les conseils de professeurs autrefois conviés à la sélection. L'«éclipse parentale» a-t-elle eu à voir avec le déchaînement par le nombre que nous a servi cette nouvelle édition d'*Interface*? Le plus remarquable de l'événement aura en tout cas résidé dans la frénésie du multiple: pas moins d'une centaine d'intervenants ont pris part au branle-bas pluridisciplinaire, dans l'entrepôt désaffecté d'un édifice joutant le port.

Véritable mégalo-entreprise que cette aventure, troisième du nom, pour laquelle auront été mis en oeuvre les éléments d'une infrastructure complexe: vingt-trois personnes responsables à la sélection, neuf sous-comités se répartissant les corvées organisationnelles, vingt-trois équipes se partageant les lieux de l'exposition. Chiffres à l'appui ou pas, l'amplitude du désordre d'*Interface* prise trois manifestait avec éloquence le «pluri» tout acabit annoncé par la «puissance» d'une publicité savoureuse. Quant à savoir si l'action en était renforcée, c'est une autre paire de manches. C'est même plusieurs paires de manches, ce rejeton de la troisième génération se développant dans un corps définitivement tentaculaire... On cherchera, peut-être à tort, les visées d'une provocation causée par le nombre, le pullulement, littéralement, la surpopulation. Mais la question resterait probablement sans réponse si elle ne devait s'en référer qu'à une stricte intention. À quelque part, de toute façon, la provocation aura dévié. Il n'a jamais été facile de discuter des



Affiche et couverture du catalogue d'*Interface III*, 1986.

effets d'une exposition de groupe, quoiqu'un réflexe analytique incrusté en ait toujours fait le prétexte d'un commentaire sur l'interaction commise par la pluralité. De ce point de vue, inévitablement, le discours dérape vers une problématisation des limites, qu'elles soient spatiales, objectales ou individuelles. On se demandera si *Interface III* n'a pas justement dépassé les limites.

Il faut mentionner les deux paramètres guidant cette année une manifestation qui a déjà bâti sa réputation sur le déploiement par le nombre et la polyvalence. D'une part, réitérer l'indiscipline, c'est-à-dire l'intégration sans mode d'emploi de plusieurs sortes d'interventions; d'autre part, l'obligation de travailler en équipes comprenant au minimum trois personnes. On connaît l'une des conséquences de la première condition (remarquons que le phénomène *Interface*, là-dessus, n'est pas seul en cause): le vocable «installation» surgit afin de désigner un travail de nature disciplinaire embrouillée, par élimination de toute autre dénomination trop restrictive, ou par la conjugaison d'un trop grand nombre de celles-ci... Quant à la deuxième prescription, si l'expérience n'est pas nouvelle sous les cieux montréalais, il faut tout de même constater qu'à cette échelle, l'affaire est à observer et surtout à questionner. Le résultat ou l'effet immédiat correspond à l'asphyxie quasi complète de l'individu au profit d'un ensemble qui ne pêche surtout pas par excès de continence, et devant lequel on perd rapidement l'ambition de discerner l'attitude personnalisée. On imagine dès lors le choc causé aux inconditionnels de l'identification par l'auteur, du raccourci par le nom «à créditer». Si cette initiative de l'équipe peut certes contenir des implications intéressantes quant au problème de la responsabilité de l'acte d'art, les installations auxquelles elle a donné cours ont laissé perplexe et ce, beaucoup moins pour une collectivité parfois débridée que pour des connexions douteuses sur un certain circuit expérimental.

C'est qu'à bien des égards, l'«explosion d'énergie» claironnée a plutôt débouché sur quelques pertes, qu'une démultiplication des forces et un impératif de l'action n'ont pas su ou pu éviter. Alors que l'anonymat entraîné par l'équipe dissolvait les frontières de l'individuel, l'aménagement géographique

des lieux, en contrepartie, est apparu beaucoup plus compartimenté que par les années précédentes. On se souviendra notamment d'*Interface II* où, malgré un brouhaha et un encombrement à faire hurler les nostalgiques des espaces purs et silencieux, les lieux d'interférence encourus par des voisinages périlleux alimentaient avec pertinence les aléas précisément insinués par le dénominateur commun. Cette exploration de la friction et de la limite critique a pris un curieux tournant avec *Interface III*. L'individu s'y est vu assujéti au «mélange», mais il aura fallu du même coup que se territorialisent avec vigueur les espaces lui servant de prétexte. Et d'un enclos à l'autre, tout au long d'un parcours sérieusement diminué dans sa marge de manoeuvre, l'imposition d'un comportement, qu'il s'agisse de pénétrer, contourner, espionner, reculer, écouter, escalader, dégringoler, est devenu suspect, simplement parce qu'il se réduisait trop souvent au seul filon vraiment exploité, au détriment d'une diversité plus consistante de fonctionnements ou d'effets.

C'est donc dire qu'une réserve sur l'événement concernerait moins l'entreprise d'un travail de groupe que le corollaire qu'on a cru évident de lui rattacher, à savoir un cloisonnement au premier degré, colmatant sans conviction des territoires dénivelés. Bon, évidemment, pointer l'inégalité de l'ensemble relève... du lieu commun. Parce que, en dehors même des modalités adoptées, elle est inévitable. Quelques installations ont su entamer des «plongées» discursives accrocheuses: je pense particulièrement à *Espace K*, *l'Autel*, *O.*, et à l'espace #11. Malheureusement, les moments de découverte et de réflexion dynamique se sont faits rares, et les diverses attitudes ont généralement obliqué vers l'éclectisme naïf, la séduction vidée de sens ou la décoration d'entrepôt. L'exposition aura communiqué l'impression, pas nécessairement préjudiciable, de déambuler dans une bande dessinée de Tintin ou de prendre part à un vidéo-clip sci-fi. Toutefois, l'attrait pour le fantastique, l'atmosphère à tout prix inusitée, le clinquant tapageur, l'humour direct, n'aura cédé qu'à trop strictes doses à la consommation «longue durée» et à l'effort du retournement/détournement critique.

Dommage. Parce que l'énergie joyeusement engagée et effectivement ressentie dans le parcours exploratoire d'*Interface III* constituait, en soi, une opportunité inouïe pour réattaquer certains questionnements encrassés. Sur le terrain préparé depuis deux ans, on se serait attendu à ce que s'élèvent avec plus de discernement les charpentes d'un débat à propos de l'installation et l'état de ses dérivations, à propos des fluctuations ou des permutations terminologiques (se préoccupe-t-on encore, par exemple, des nuances entre l'inter-, la multi- et la pluri-disciplinarité?), et surtout à propos de la mosaïque des positions, qu'il s'agisse du comportement de chacun dans l'intimité de sa pratique, de l'expression des répercussions d'un travail en commun, ou encore de l'analyse des branchements différenciés sur les institutions, sur les systèmes de l'art. Bien sûr, il ne faut pas tant évaluer une exposition sur ce qu'elle contient de réflexion consommée mais sur ce qu'elle propose comme pistes pour une réflexion à faire. C'est précisément en ce sens que le catalogue inséré dans la boîte de savon se révèle lacunaire. Cédant le ton plus souvent à la promotion qu'à la théorie, son contenu dissimule à peine un investissement fort peu «auto-ausculté» de l'emballage — au reste fort divertissant.

Le ratage résulte peut-être de la restriction imposée sur le choix de la lessive. À mélanger les morceaux, on risque toujours l'uniformisation par la couleur dominante. Et à surcharger la machine, les manches s'embrouillent à tel point qu'on perd le goût d'entrer dans le vêtement. Malgré des déceptions et des évacuations fâcheuses, *Interface III* n'est pourtant pas un échec. La vitalité que l'événement a manifestée à la puissance trois mérite absolument qu'elle persiste et qu'elle anime avec autant de plaisir une «sortie» numéro quatre. En espérant que l'ef-

fervescence préparatoire de cette prochaine exposition n'esquive pas la rumination des événements prédécesseurs et des responsabilités qu'ils créent. Et surtout, en espérant qu'on rince plusieurs fois avant d'étendre.

MARTINE MEILLEUR

ENZO CUCCHI TONI GRAND LA REVUE PARKETT

Galleries contemporaines
Centre Georges Pompidou, Paris
4 juin — 24 août

Le Centre Georges Pompidou est une espèce de paradigme en matière de musée d'art moderne. Après le blitz de l'exposition *Vienne*, Beaubourg présente durant l'été trois événements remarquables dans ses galeries contemporaines: deux expositions particulières à caractère rétrospectif sont consacrées l'une au peintre italien Enzo Cucchi et l'autre au sculpteur français Toni Grand, alors que, dans le cadre des invitations, formule «carte blanche», que le musée lance à diverses institutions, revues ou personnalités de l'art contemporain, la jeune revue *Parkett* de Zurich fait le bilan de ses activités amorcées en avril 1984.¹

LE VOYAGE DANS L'OEUVRE D'ENZO CUCCHI

Cucchi demeure avec Sandro Chia, Francesco Clemente et Mimmo Paladino l'une des figures dominantes de l'art contemporain italien et international. À preuve, l'omniprésence de ces artistes dans les grandes manifestations, notamment à la Foire de Bâle 86 et ce, malgré l'arrivée des Nouveaux Futuristes italiens et des néo-dadaïstes tel John Armleder qu'on retrouve aussi à la Biennale de Venise cette année.

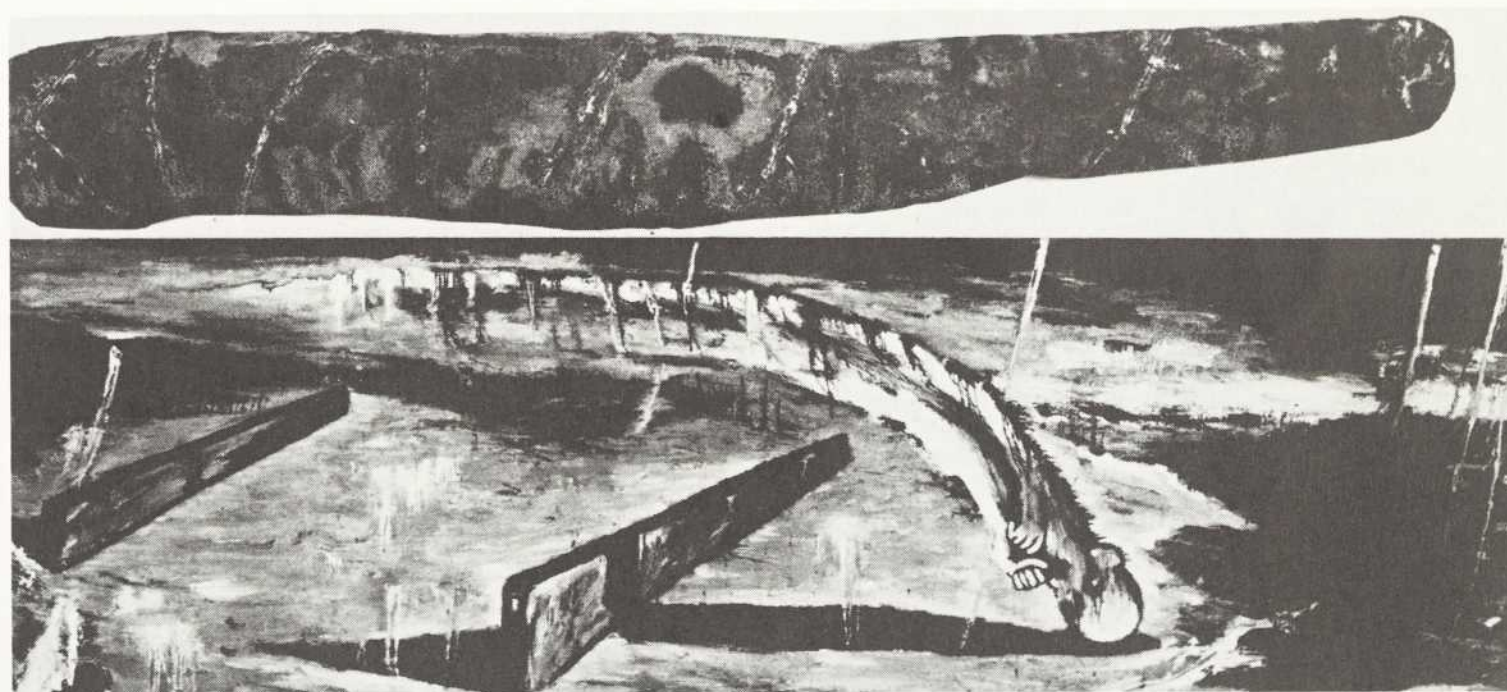
L'exposition au Centre Georges Pompidou réunit une quarantaine de peintures et de dessins, représentatifs du travail de Cucchi au cours des dix dernières années, la plupart inconnus en France et provenant de galeries et de collections privées de Zurich, Berlin et New York. Toutefois, l'événement ne s'avoue pas franchement rétrospectif et opte plutôt pour la mise en évidence de la vision d'un artiste privilégiant à travers certaines oeuvres le voyage à la destination. D'Ancone à Harar, de Harar à Vitebsk à New York, Enzo Cucchi suit les traces laissées par Massacio, Malevitch et Rimbaud, et chaque oeuvre constitue en

fait un fragment poétique de vie et de mort tiré de la mémoire du peintre. Les toiles et les dessins se présentent comme des expériences de révélation ou encore comme les fantasmes et les hallucinations d'un esprit mystique, nerveux et fiévreux. Le feu, l'eau, le ciel enténébré d'épais nuages et surtout les crânes et les squelettes humains sont associés dans des compositions hostiles et dramatiques. Face à cet oeuvre, nous effectuons un voyage où le parcours proposé par l'enchaînement des escales-tableaux, renvoie un portrait d'Enzo Cucchi «voyant» et «voyeur» d'images féroces et apocalyptiques.

Les dimensions monumentales, l'usage de matériaux mixtes (ciment pigmenté, huile, fer, bois, polyuréthane, céramique), la conscience de l'espace et la notation rapide de la composition, que l'apreté du traitement confirme, caractérisent l'activité de Cucchi au cours des dix dernières années. Les oeuvres de 1978 à 1982 étaient peuplées de personnages ou d'animaux tantôt minuscules se découpant sur des fonds flamboyants comme dans *Quadro Santo* (1980) et *Pesce in schiena del mare Adriatico* (1980), tantôt comprimés par les limites du support comme dans *A mano a mano* (1980) où le colosse noir et blanc campé par Cucchi montre (mais sans l'humour des «géants» d'un Jean-Charles Blais) une parenté avec la solide femme du *Die Wascherin* (1911) de Malevitch. À partir de 1982-83, la palette s'assombrit, se salit d'ocres et de terres de Sienne et, simultanément, l'iconographie devient plus tragique. Les dessins et les toiles de 1983-84 foisonnent de têtes et de crânes météorites qui sillonnent la surface laissant sur leur passage des dégoulinures sanguinolentes.

Vitebsk-Harar (1984, Sperone Westwater, New York)², monumentale et pathétique, est traversée sur toute sa longueur par une tête à la pâleur cadavérique qui tient à la fois du squelette et de l'hallucination. Surplombant le tableau déjà lourd d'empâtements, se dresse un grand nuage de fer rouillé telle une montagne qui vole et s'arrête juste au-dessus de l'horreur comme pour la couvrir. Ce phénomène de compression-expression du drame sous-jacent se retrouve aussi dans *Vitebsk-Harar* (1984, Collection Pain Webber Group, New York) où un nuage, cette fois intégré au tableau et portant des crânes humains, rend plus terrible l'ouragan sortant du clavier d'un piano à queue.

Parfois très proche de celles d'Anselm Kiefer, les visions de Cucchi ont quelque chose de souterrain, de nucléaire, et étalent avec déliquescence ruines et décompositions organiques sans nostalgie ou romantisme. Cucchi défait et remodèle la mémoire. Ses charniers, ses crânes humains à fleur de terre et ses paysages sinistres n'ont rien de mélancolique car le primitivisme de cette peinture, au delà de l'acte de dénonciation, veut démiurgiquement remodeler en profondeur la terre et le monde. La sculpture de



Enzo Cucchi, *Vitebsk-Harar*, 1984, huile sur toile et fer, 240 x 500 cm, Sperone Westwater Gallery, NY, photo: Dorothy Zeidman.

bronze du Parc Merian à Bâle (1984) va aussi dans ce sens: pas d'harmonie mais plutôt un caractère opérationnel des formes fichées profondément dans la terre pour redonner au paysage sa force perdue. Il en va de même avec cette peinture obsessionnelle qui ne cherche pas le plaisir du regard, mais installe un déséquilibre pictural.

LA FUREUR IMMOBILE DES PIERRES DE TONI GRAND

C'est au début des années soixante-dix, et en rapport avec *Support-Surface* dont elle partageait les intérêts théoriques, que la sculpture de Toni Grand est d'abord remarquée pour sa non-prise de position idéologique et sa volonté d'exprimer un doute constructif. Le bois est d'abord choisi par Grand à cause de sa neutralité et de l'absence de connotation affective permettant une valorisation des différentes opérations du bois qui interviennent dans une réalisation plastique. Les «bois flottés» de 1978 témoignent de ces opérations avec des titres explicites: *Refentes partielles*, *Equarri*, *Une Courbe fermée noire*, *Découpé-collé*. Se positionnant face au *Minimalisme* et au *Process Art*, les œuvres de Toni Grand sont plus

de glaise, puis la résine recouvre tout en épousant étroitement les circonvolutions et méandres. La terre est ensuite extraite pour ne laisser que son moulage en résine qui emprisonne la pierre. Ainsi, au lieu de l'action immédiate de la découpe dans le bois, Grand opte maintenant pour «la lenteur très salivée et l'abandon du morcellement»³. Il s'agit de réunir des éléments pour trouver la forme et non plus de la «découvrir» dans la matière pré-existante.

Autour de 1983, certaines sculptures sont fabriquées de manière évolutive bien qu'elles apparaissent d'emblée comme une totalité «indésossable». Ceci a donné lieu à de longues et sinueuses formes noires posées au sol ou s'appuyant aux murs. Ces formes ont ensuite été écartées par Grand qui choisit de revenir à des proportions moins excessives. L'exposition rend bien compte de ces multiples changements radicaux d'orientation. Les dernières œuvres intègrent, outre les pierres, des squelettes et ossements d'animaux comme dans *Cheval majeur* (1985) où la résine momifie des formes sous-jacentes qui n'ont rien de minéral. Mais Grand dénie toute connotation archaïque ou surréalisante. L'os est utilisé ici comme un équivalent de la pierre. Par ailleurs, l'ar-

ment local mais étranger. C'est le cas de la revue *Parkett*, trimestriel de Zurich dont le tirage atteint 4 000 exemplaires dont 2 000 abonnés.

La revue *Parkett* s'impose dès sa création en 1984 comme l'une des meilleures publications périodiques consacrées à l'art contemporain. Une des rares revues d'art ne ressemblant pas à un magazine, *Parkett* propose un sommaire de qualité, des interventions variées (arts visuels, performance, mode...), et l'actualité des débats qu'elle pose en fait un document luxueux mais exceptionnel. Engagée dans le dialogue entre les pays de l'Europe et les États-Unis, *Parkett* donne la parole aux critiques d'art de ces pays (Jean-Christophe Ammann, Jean-Pierre Bordaz, Béatrice Merz, Brian Wallis, Gilbert Lascault, David Shapiro...). Pour chaque numéro, elle fait appel à un artiste, auquel plusieurs textes formant un dossier sont consacrés, qui conçoit une œuvre originale contenue dans les exemplaires de luxe et reproduite en offset dans l'édition normale.

Ainsi depuis sa création, neuf artistes contemporains ont contribué à la réalisation de la revue: Enzo Cucchi, Martin Disler, Eric Fischl, Jannis Kounellis, Brice Marden, Markus Raetz, Sigmar Polke et Meret Oppenheim. Francesco Clemente illustre le numéro 9 lancé à Beaubourg et Bruce Nauman collaborera au numéro 10. L'exposition, remarquable par ses visées didactiques, présente toutes les œuvres originales parues depuis la création de la revue, ainsi que d'autres travaux d'artistes figurant au sommaire des deux derniers numéros. Sont regroupés le *Zeemans-blick* (Le regard du marin) de Markus Raetz, grand plat métallique réalisé pour le 8^e numéro, des dessins anciens de Clemente, ainsi que des sculptures et des «gants» de Meret Oppenheim à qui l'on doit de plus la conception d'une table placée dans le «cabinet de lecture» où peuvent être consultés tous les exemplaires de *Parkett*. Des œuvres de Louise Bourgeois et d'Ernst Caramelle sont aussi présentées ainsi que des photos de Sigmar Polke, une gouache de Disler, une eau-forte de Leporello et des vidéos et films de Boyd Webb, de Caramelle, de Gilbert and George et de Lothar Baumgarten. Ainsi, cette exposition permet-elle non seulement de «lire» l'histoire de la genèse d'une revue, mais montre simultanément la production récente et parfois inconnue des artistes y ayant collaboré.

JOCELYNE LUPIN



Toni Grand, *Sans titre*, 1985, deux pierres et stratifié, 200 x 63 x 53 cm, photo: Adam Rzepka, • Centre Georges Pompidou.

qu'une réflexion esthétique. C'est le travail de la sculpture qui s'impose comme forme dans chacune des étapes de sa réalisation.

C'est en 1978 que se situe encore l'amorce du travail avec le polyester et les résines synthétiques. Des ossatures en bois et des pierres sont plus ou moins totalement recouvertes dans une volonté de mutation de la sculpture en «objet». Opacification de la sculpture, masquage de l'œuvre et apparition d'un nouvel objet. Les colonnes de Grand, montrées à la Biennale de Venise en 1982, faisaient notamment se confronter bois et résine dans un subtil jeu de miroir.

L'exposition au Centre Pompidou met l'accent sur les œuvres pour la plupart inédites des cinq dernières années et insiste sur la différence entre la taille et le modelage: la notion de bloc dans lequel préexiste la forme et l'imaginaire du modelage. Toni Grand synthétise les deux pôles. Des pierres choisies et ramassées par l'artiste sont reliées ou prolongées (mais non pas modifiées au départ) par un modelage

tiste reconnaît que beaucoup d'affects s'accrochent à ses sculptures récentes et qu'elles sont conséquemment plus «expressives».

On a parlé de «baroque» à propos des sculptures récentes de Toni Grand en ce sens où le motif y serait excédé et épuisé dans l'espace et serait explicite sans arrêt. Toutefois, ces œuvres ne donnent pourtant pas à voir et à montrer avec excès. Au contraire. Elles portent une forme implicite qui ne se découvre pas d'emblée, mais qui est certes plus expressive ou plus clairement exprimée que dans les œuvres antérieures.

DEUXIÈME CARTE BLANCHE: LA REVUE PARKETT

Cette exposition prend place dans la série d'invitations «carte blanche» inaugurée l'an dernier avec *Les Immatériaux*, exposition organisée par Jean-François Lyotard. La formule est intelligente et permet à des groupes et à des individus d'utiliser les ressources muséales pour diffuser l'art non seule-

NOTES

1. Les commissaires de ces trois expositions présentées simultanément sont: Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement. Les expositions d'Enzo Cucchi et Toni Grand sont accompagnées de catalogues réunissant des textes de Maurice Roche, Eric Daragon, Bruno Cora, Yves Michaud, Alfred Pacquement, Catherine David, Bernard Ceysson et Didur Semin. Le numéro 9 de la revue *Parkett*, lancé au moment de l'exposition, tient lieu de catalogue et de document d'information.
2. *Vitebsk* est cette ville d'U.R.S.S. où naquit Chagall, mais surtout le Suprématisme avec Malevitch, et où un grand nombre de Juifs furent massacrés durant la Deuxième Guerre mondiale. *Harar* est une région d'Éthiopie où Rimbaud, devenu muet, s'était réfugié; un peu plus tard, Mussolini y entreprit le premier grand génocide fasciste. Sous ce titre, Cucchi regroupe plusieurs de ses tableaux-hécatombes.
3. Catalogue *Toni Grand*, Entretien avec Toni Grand par Catherine David et Alfred Pacquement, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 42.

CHAMBRES D'AMIS

Ville de Gand et Museum van Hedengaagse Kunst,
Gand
21 juin — 21 septembre

BIENNALE DE VENISE

29 juin — 30 septembre

L'exposition *Chambres d'amis* s'inscrivait dans le foisonnant circuit de manifestations artistiques de Gand cet été: s'y célébrait le 25^e anniversaire de la tenue d'une exposition-pilote pour la scène belge, *Forum 61*. De ce circuit, *Chambres d'amis* constituait sans contredit le volet le plus attendu, en grande partie à cause de son «concept» redoutablement séduisant: une cinquantaine d'artistes de diverses tendances avaient été invités par Jan Hoet, directeur du Musée d'art contemporain de Gand, à travailler *in situ* dans une soixantaine de lieux privés, intérieurs domestiques ou, plus rarement, professionnels.

PETITE PARANOÏA CRITIQUE

Dans le train bien bondé qui me conduisait vers Bruxelles, ébranlée par l'attrait *in abstracto* de l'expo, je résistais stoïquement en retournant mentalement les problèmes posés par la formule même. Je me disais que je risquais très certainement d'assister à une fausse «évasion» du lieu institutionnel, au simple élargissement d'un lieu architectural bien défini, le musée, à l'échelle d'un milieu donné: les amateurs d'art gantois. La «cuisine» de toute cette sortie me tracassait: qui étaient ces gens qui ouvraient leur maison, qui leur «distribuait» un artiste, qui payait qui, pour quoi et pour combien de temps? Qu'allait-on faire des restes? N'était-ce pas seulement une gestion promotionnelle, par musée interposé, d'une série de commandes particulières apparentées au mécénat traditionnel, bref, une belle occasion pour quelques *happy few* de s'offrir, selon leur goût et aux frais de la princesse, un décor ou une intervention...

Je redoutais aussi que l'ampleur de la sélection (un judicieux dosage d'artistes belges et «internationaux», quelques rares noms chevauchant les deux ensembles) et la pluralité des tendances réduisent l'expérience à un vaste catalogue à entrées multiples, sans queue ni tête. Et puis, la question du lieu, ainsi déplacée vers l'espace privé, pouvait-elle avoir encore aujourd'hui une fonction critique, c'est-à-dire aurait-elle une fonction critique de la fonction critique qu'elle avait eue dans un passé récent ou n'allait-elle offrir, à son corps défendant peut-être, qu'une échappatoire toute trouvée et commode, évitant d'avoir à prendre position face au sacro-saint éclectico-pluralisme actuel: échappatoire d'autant plus efficace qu'elle allait opérer ici sous l'égide d'une expo enfin problématisée plutôt que sous la nudité accusatrice d'une macédoine immotivée de noms propres.

Enfin, pourquoi ne pas l'avouer, j'étais agacée par une sommation de plus à l'expérience, dans la mesure où je craignais que, du double sens du terme, la valeur d'expérimentation soit étouffée sous l'injonction du *vécu*, que le «laboratoire» soit bouffé vif par la thérapeutique. Les expositions ambitieuses ont de plus en plus universellement tendance à vous prendre en otages en vous convainquant, soit par l'exhaustivité du matériel présenté, soit de par la reconstitution inédite de «morceaux» et autres grâces de décor, ou encore par un parcours savamment dramatisé, que vous vivez quelque chose d'unique là où il y a encore peu de temps, on vous aurait simplement conviés à voir quelque chose de mal connu, de significatif, d'intéressant...

SCÈNES DE GENRE AVEC VISITEURS

Or, même après avoir consciencieusement envisagé le pire, il apparaît que *Chambres d'amis* relève tout à fait le(s) défi(s): non par une berceuse apaisante du



Maria Nordman, *Chambres d'amis*, Gand, 1986.

genre «pourquoi, critique, ne prends-tu point ton pied quand l'art est une si jolie chose et l'été enfin revenu?», ni pourtant par une *résolution* tranchante des contradictions de l'entreprise et de certaines tares endémiques du milieu, de l'idée de milieu, qui ici et là s'y fait quand même jour. S'y trouvent par exemple des œuvres «fortes» et de plus «faibles» ou «faciles»: s'y trouvent surtout maints parcours où une œuvre «forte», critique, offre les outils pour s'en prendre à une pièce plus faible alors que plus loin, une autre pièce «faible» sapera l'autorité mégalomane de la pièce «forte». Il semble que le projet de l'exposition, à travers l'affect même de son titre, à travers sa dispersion pointillée dans le tissu intime de la cité, propose le soutien d'une trame, laquelle sans avoir les visées globalisantes d'un concept, présente une situation de départ assez souple pour prévenir le nivellement et l'émiettement des œuvres au fil de Gand, et assez tendue pour en faire apparaître le relief à la fois critique et poétique.

On l'aura pressenti: l'impact de *Chambres d'amis* est lié à des considérations de visite et à sa modification des rapports pragmatiques. Certes, j'y reviendrai, la labilité du parcours émerge *per se* parmi la série de paramètres que les œuvres problématisent. (Labilité que certains, comme Lawrence Weiner et Norbert Radermacher, ont peut-être conjurée par la répétition systématique de leur «marque» — un texte autocollant, des sculptures coniques — dans tous les lieux de l'expo.) Parmi ces paramètres, figure en bonne place le pôle institutionnel. Plusieurs interventions commentent et contrarient l'apparente largesse ou ouverture du musée.

Au cœur de la première salle du musée, Buren reconstruit à l'échelle 1/1 la chambre qu'il a choisie: elle y est à la fois immanquable et *a priori* indénifiable, puisque le premier regard n'en révèle que l'envers des murs, une espèce de caisse en U inversé où il nous faut pénétrer. Ce lieu semble avoir été retenu en vertu de son anonymité, voire de son asepsie: ce huis-clos, greffé de la sorte au musée, requiert une contre-intimité hygiénique (une salle de bains attenante a aussi été reconstruite) qui rappelle les précautions du milieu hospitalier face aux interventions délicates plutôt qu'elle n'évoque une quelconque hospitalité domestique. Buren a bien sûr rayé cette pièce, mais à moitié seulement, selon un axe diagonal: la chambre dans Gand a aussi été rayée, selon le même axe mais de façon complémentaire. Toutefois, celle-ci est retirée du parcours en ville et n'est visible que par reproduction photographique. Aucun lieu n'est accessible sans médiation. Kosuth travaille aussi un espace «rayé»: un extrait de Freud (*Psychopathologie de la vie quotidienne*) est reproduit comme un papier peint à la largeur du cabinet d'un neurologue. Le texte raturé se laisse néanmoins lire, ici et là, différemment selon qu'il apparaisse à travers le trait ou en dessous. L'ironie tient en l'occurrence à ce qu'une œuvre tout à fait similaire représente déjà Kosuth dans la collection permanente du Musée de Gand où elle est visible.

Ces deux œuvres sont des cas extrêmes, témoignant d'une grande intelligence du contexte où s'inscrit l'expo (plutôt que du contexte qu'elle travaille à produire). Mais dans leur détournement de ses requêtes, elles en refusent la demande transitive au profit du



Krzysztof Wodiczko, *The Arsenale*, première projection le 25 juin 1986, Biennale de Venise.

seul travail auto-référentiel. Car la visée de *Chambres d'amis*, Jan Hoet le souligne dans le catalogue, n'est pas tant de «sortir» du musée, une sortie déjà maintes fois jouée, mais de tenter une inscription dans la communauté, à travers l'espace privé, c'est-à-dire en évitant l'exhibitionnisme du «plein-air» artistique. La plupart des oeuvres ont tenu compte de ce paramètre, sans pourtant cesser de faire des clin d'oeil, plus ou moins complices, aux règles de l'expo: par exemple, l'oeuvre de Boltanski se trouve dans un lieu commercial (un restaurant), mais si elle est visible du restaurant, et encore à contre-temps avec l'expo puisqu'elle n'est visible en ombre chinoise que le soir, elle occupe en fait la pièce privée des employés de cet établissement. Robin Winters a choisi de vivre une semaine chez Chantal de Smet, historienne de l'art: il a bouquiné dans ses livres, refusé de modifier quoi que ce soit dans l'appartement, et il expose ensuite au musée, à l'envers de la chambre de Buren d'ailleurs, les dessins qu'il a faits pendant son séjour. Dans les pages qui lui sont réservés au catalogue, il déplore la faible représentation des femmes dans l'expo (moins de 10%, ai-je compté) et «l'absence de point de vue féminin».

Maria Nordman a travaillé dans une maison «désaffectée» appartenant à la ville et située en son centre. (Elle se propose d'ailleurs d'en faire une *guest house* pour la cité, économique à gérer grâce à la prise en compte de certaines données spécifiques — conditions d'ensoleillement, matériaux de fabrication.) Le rez-de-chaussée est ouvert sur la rue; il n'y a pas le logo habituel de *Chambres d'amis*. L'espace est

refaçonné par la disposition sophistiquée de panneaux colorés et de miroirs: les premiers, de par leur coloration propre, articulent des aires de luminosité différente: leur placement en angles obtus par rapport aux vastes vitrines signale l'intervention aux passants tout en la rendant inintelligible de l'extérieur. Pourtant une fois à l'intérieur, les miroirs ouvrent la maison sur la ville, capte la ville et brouille la frontière entre le dehors et le dedans, le privé et le public. Les oeuvres préoccupées d'une telle interpénétration entre public et privé ont été rares à *Chambres d'amis*.

La grande majorité des oeuvres se déployait plutôt selon un axe polarisé d'un côté par l'architecture même (structure, fonction, voire «cachet») et de l'autre par les locataires (classe sociale, profession, état civil, goûts et fantasmes). Beaucoup d'entre elles soulignaient la petite échelle à laquelle elles se trouvaient confinées en s'y ajustant de trop près, se rendant dès lors quasi indiscernables par leur effacement ou par leur dispersion: une autre stratégie favorisée consistait à travailler sur la clôture même du lieu ou d'y faire résonner, presque littéralement se frapper sur les murs, une seule image métaphorique très prégnante. Mario Merz manifeste l'incongruité et la résistance de cet immense objet par lequel il s'approprie une enfilade de pièces: un enchaînement sinueux de tables d'une hauteur croissante et dont les dessus sont alternativement constitués d'une plaque de verre ou d'une dalle rocheuse, le tout évoquant la silhouette fossilisée de quelque étrange et gigantesque poisson.

Je note en passant la récurrence thématique de la mort et de la mémoire d'oeuvre en oeuvre. Comme si ce retour à l'intime devait passer par ce point occulté de l'art moderne, de l'art en musée; ou comme si l'arrivée inopinée de l'art entraînait une désertion de la maison comme lieu vivant (à moins qu'il ne faille y voir la maison comme «dernière demeure», ultime recours, de l'art). Je ne sais trop. Quoiqu'il en soit, cette veine sémantique «courait» à partir des typiques cheminées gantoises, prenant souvent la figure d'offrandes funéraires: une sculpture d'ossements de Michael Bütke, des fleurs fraîches par Maria Nordman, une inscription de Gehrard Merz, toute une conjugaison, souvent émouvante, du deuil, du dépôt et du don.

D'autres lieux s'absentent carrément, ils ont la tête ailleurs, servent de supports à fantasmes, hors de toute spécificité architecturale. Charlier propose une «Chambre d'ennemi» avec toute la panoplie stéréotypée de l'horreur bon marché (monstre à la gueule sanguinolente, obscurité, belle victime terrorisée) dans une espèce de tableau vivant ironique envers l'immixtion de l'art dans les scènes de la vie privée. L'*in situ* donne aussi lieu à du décor de rêve: ainsi Spalletti et Salvadori réalisent chez M. Hoozee le décor italien que celui-ci aime à évoquer quand souvent il parle d'art. Son espace, par «magie», avec «les couleurs de la terre et du soleil», se met à ressembler aux pièces de la Villa Medicea! (cf. le catalogue, p. 231). C'est, quant à moi, l'aspect le moins intéressant et le plus incontournable prévisible de la formule. Néanmoins, dans le contexte de l'expo, la

transparence même de cette attitude la rend vulnérable et critiquable. Et puis, en quelque part, dans l'agacement qu'elle provoque, il y a lieu de reconnaître ce à quoi marche aussi l'art dans tout milieu donné. *Chambre d'amis* fonctionne parfois à cet égard comme un *imperturbable révélateur*. De toute façon, admettant que l'efficace séductrice du décor ait anesthésié notre vigilance critique, une chambre ou deux plus loin sur le parcours, on risque d'avoir à y revenir. À être ainsi isolées les unes des autres, les oeuvres acquièrent paradoxalement peut-être une faculté mieux aiguisée de *s'apostropher* l'une l'autre, sans que cette apostrophe soit recouverte par le tumulte orageux ou le babil incessant du bon voisinage muséologique. Plus loin donc, on verra peut-être le travail de Bertrand Lavier qui, dans une extension de la théorie seurattienne du cadre, accroche des tableaux abstraits — une espèce de pointillo-tachisme all-over — contre un papier peint moucheté de même façon mais en couleurs complémentaires.

À logger au chapitre des effets de l'expo (ou à celui de tout ce que ce texte doit ici se contenter d'effleurer), il faudrait encore ajouter une tendance assez partagée à briser l'homogénéité du lieu domestique et l'isolement relatif dans lequel les oeuvres y sont données à voir comme art. On retrouve beaucoup de scissions structurant les oeuvres, comme si elles appelaient par là un répondant, un écho quelconque, sous l'aspect du même ou du complémentaire (du même et du complémentaire dans le cas de Buren et de Lavier). J'entends par là cet intérêt exacerbé pour le double, parfois par répétition et specularité, mais aussi par un travail sur deux lieux (Gunther Forg, Helen Pallanca), ou par un travail à deux, par la préférence envers des espaces doubles (les doubles pièces de Charlier, de Maria, Fabbro, G. Merz, etc.). Comme si par là, était affinée une charnière-bouée par laquelle l'oeuvre se ressaisit et s'offre une articulation; histoire de compenser peut-être le fait que l'espace de confrontation de l'exposition n'existe ici qu'*in absentia*, soit à l'échelle trop vaste de la cité ou à celle inaccessible, variable et conceptuelle, des parcours de spectateurs.

Ces derniers aussi sont déstabilisés, une fois sur la route avec leur carte de Gand et leur passe en poche, ou une fois qu'ils ont sonné à la porte close d'une des adresses concernées. À partir de là, il faut généralement improviser car on se retrouve privé de ce qui nous est devenu nécessaire et familier, de toute cette frange de conditionnel qui précède le regard que nous portons sur l'art. Il s'agit là en quelque sorte d'une mise en échec du familial par le familial en laquelle le regard se retourne sur lui-même, sur sa violence et son voyeurisme certes, mais beaucoup plus globalement et *sans dramatisation*, sur les conventions et balises qui l'assoient d'ordinaire. Dans cette perspective, plus les oeuvres tournaient autour du pôle domestique, plus notre regard était inconfortable.

Ainsi, le travail de Lucio Fabbro: on entre et on ne voit rien. C'est un samedi après-midi. Dans la pièce double où le jeune gardien, très informellement, vous introduit, la dame de la maison, très jeune aussi, travaille (elle tricote ou coud, j'étais trop gênée pour m'en souvenir) en regardant la télé (ouf! je reconnais, version flamande, *Les Malheurs de Sophie* de Jean-Claude Brialy). Et puis quoi? Le gardien, cordial, vous indique un drap dont la forme diagrammatique disparaît par sa disposition ordinaire. On dirait seulement un drap: la couverture de bébé par exemple. Près de la porte d'entrée, d'ailleurs, deux photos montrent le bébé de la maison s'en donnant à coeur joie avec le drap. Il y a là l'intuition que ne rien déranger, c'est simplement ajouter au désordre, ou en inventer, et qu'en quelque sorte notre présence, plutôt qu'une intrusion, fait partie de ce désordre ordinaire.

Mais encore. Cet inconfort, qui pourrait au fond se contenter de réfléchir, voire de renforcer, la structure masochiste de tout voyeurisme, n'est pas une visée



Christian Boltanski, *Monuments*, Palais des Prisons, Biennale de Venise, 1986.

finale ici: il alimente la visite et secrète un éventail d'effets-de-secours. Il suscite notamment tout un espace de discussion improvisé. Ici, c'est un gardien qui, gêné par le silence de votre tête-à-tête, se met à vous débiter le pedigree *readymade* de «son» artiste et le sens de cette intervention. Mais ailleurs, un autre gardien discute du projet même de l'expo, il vous fait remarquer notamment qu'il est fort symptomatique que tant d'artistes, invités à sortir du musée, se soient appropriés des lieux qui l'évoquent, avec leurs colonnes, leurs marbres, leur silence, leurs murs blancs. Plus loin, le locataire vient vers vous et vous parle de l'oeuvre qui l'a délogé (de son propre gré bien sûr): il vous dit qu'il va tout repeindre cela en blanc dans trois mois quand l'oeuvre se mettra à voyager (tiens!), qu'il a un problème de conscience à cause de l'étiquette que Lawrence Weiner a demandé d'apposer et que l'artiste des lieux refuse alors que lui croit que cela doit être visible parce que c'est aussi l'expo... C'est là peut-être une des plus belles réussites de l'expo que d'avoir favorisé les conditions d'émergence d'un discours ni professionnel, ni vraiment amateur, ni public, ni privé, une «espèce d'espace» polémique intermédiaire.

Certes, il y a aussi un contexte plus large à ce paratexte de l'expo (que celle-ci intègre et réinvestit dans son propos). Ainsi, quand vous avez écouté tous les hommes politiques faire leur laïus, que vous vous rendez compte que la télévision belge diffuse en direct huit heures de manifestations liées à l'événement, lorsque vous voyez, pendant le concert de

Haendel donné sur la place, l'architecture du Musée St-Pierre transformée en une fontaine ruisselante d'étincelles par la magie d'un feu d'artifices baroque, vous vous demandez s'il n'y a pas là quelques enjeux de politique locale qui vous échappent... De là, vous vous demandez peut-être pourquoi, à Gand, ce frayage n'est pas incompatible avec la présence de vraies compétences à l'intérieur même de l'institution, pourquoi, là, ce frayage ne compromet pas la problématisation de la scène ou l'intelligence critique des projets, de leur mise en oeuvre et de leur mise «en demeure»... Vous continuez d'y réfléchir à bord de l'avion qui vous ramène à la maison.

Est-ce à cause des chambres de Gand qu'il me semble ne rapporter de la Biennale de Venise, de l'insoutenable imbroglio d'expositions de la triste biennale de cette année, qu'une chambre de plus; non pas chambre d'amis cette fois, mais chambre «monstrueuse», chambre symptomatique dite chambre des merveilles: *WunderKammer*. Pour mon malheur, et le vôtre peut-être, on ne peut toutefois réfléchir ce morceau sans le situer dans le prétentieux labyrinthe thématique que la Biennale, parallèlement aux pavillons nationaux, avait développé autour d'*Art et Science*. Si vous croyez que l'enjeu du thème se limitait à un flirt avec le virage technologique, vous avez perdu. Bien qu'il y ait eu une section (sur sept) intitulée «Art et Technologie», celle-ci justement n'était qu'une section, soigneusement distinguée du projet d'ensemble beaucoup plus ambitieux. Il s'agissait plutôt d'exalter l'esprit de démarche, la notion de

recherche, voire d'interroger une possible convergence des voies de connaissance de la «Nature». En pratique, cela paraît avoir mené les conservateurs, sous la direction de Maurizio Calvesi, à un discours d'illustration de la science par l'art. Ainsi, *Art et Couleur* donnait lieu à un étalage pédagogique-didactique qui ressemblait aux graphiques accompagnant le traité d'Ittens ou à un décor de station de métro des années soixante. *Ibid.* pour *Art et Biologie*, répertoire d'imagerie bio-morphique et organique, rapprochement usé entre des tableaux abstraits et leur possible interprétation par le microscope et autres appareils similaires.

Tout compte fait, *La Science au service de l'art*, une section qui avait, avec une indifférence heureusement sacrilège, envahi de son fouillis technologique les salles encensées de la Galerie de l'Académie, était plus réussie dans la mesure où elle, au moins, ne prétendait à rien d'autre qu'à offrir un éventail de possibles «applications». On apprenait de la sorte comment l'ordinateur permet d'agencer les pièces d'un ensemble sculptural dont la composition s'est perdue. Certaines expériences avaient un caractère à la fois plus irréel et alarmant: saviez-vous qu'on étudie comment les ruines de Rome résisteraient en cas de tremblement de terre ou qu'on possède maintenant un appareil qui peut vider un mur de tout méchant neutron? Il existe en somme tout un chapelet de recherches qui procèdent presque parallèlement, tant par leurs données que leurs fins, aux «discours» dont les objets d'art font généralement les frais ou sont généralement l'enjeu.

De toute façon, mieux valait être confrontés à ces étranges manipulations, que de se retrouver à *Art et Alchimie*. Pour le dire simplement et en peu de lignes, je ne crois pas avoir jamais vu, ni pouvoir voir de sitôt, un aussi lamentable rassemblement de n'importe quoi, n'importe comment. S'il convient de le mentionner, c'est d'abord pour protester contre la présence d'une telle section dans le cadre général de *Art et Science*: en effet, l'Alchimie constitue précisément, dans l'Histoire, une pratique dont la Science a tenu à se démarquer, et les niveler de la sorte, sans plus d'explications, juste pour le plaisir de parler à la fois d'une chose et de son contraire, ou alors comme si l'alchimie constituait une forme «artistique» ou pré-historique de la science, recèle les germes d'une malhonnêteté intellectuelle choquante. Quant à ce qu'on y pouvait voir, la tendance dominante participait certainement de l'actuelle revalorisation du surréalisme tant par le type d'oeuvres choisies que par leur juxtaposition: comment expliquer autrement la co-présence de Mimi Parent et de Jasper Johns — et ceci n'est pas une figure de style! De plus, la sélection favorisait des aspects surréalistes qui ne sont pas, à mon avis, ceux susceptibles de fournir un quelconque apport pour cette entreprise de réévaluation ou pour l'actuel «retour» de l'objet: retour qui n'a rien à voir avec la fameuse rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table d'opération, *a fortiori* avec la métamorphose d'un parapluie en machine à coudre.

C'est dans ce contexte éprouvant qu'on pouvait se réjouir de la *WunderKammer* d'Aldagisa Lugli: parce que si l'on était là convoqués à regarder Arcimboldo et Carrache avec Schwitters et Broodthaers, et ceux-ci avec une série d'anamorphoses et un cabinet d'ambre, tout ce beau monde et toutes ces belles affaires avaient du moins été rassemblés dans un huis-clos qui avait pour propos de réfléchir sur un fonctionnement précis de la non-discrimination. Cette section entretenait aussi une plus vive pertinence avec le thème général de la Biennale, puisque dans les cabinets des merveilles, les «curieux» assemblaient aussi bien le coquillage ou la roche unique que l'instrument de précision nouveau, aussi bien les monnaies imparfaites que les tableaux virtuoses. Il s'agissait aussi de montrer que cette non-discrimination, entre nature et artifice, entre art et science, se fondait sur un principe de rareté et sur *la gestion d'un espace* (du rare). La Chambre des merveilles est un dispositif: elle organise et classe

ses curiosités. Dans cet esprit, une salle était consacrée à travers le relais de la photographie, aux expositions — *WunderKammer*. L'intérêt des confrontations souvent inattendues de cette section provenait probablement en partie de l'incohérence du reste de la section thématique et du fait qu'au sein de cette glorieuse parenté de tout A avec tout B, il faisait bon voir la non-discrimination un peu réfléchie et en quelque sorte «contenue» par cette réflexion.

Les pavillons nationaux n'ont — Dieu merci — guère tenu compte de la proposition thématique, si ce n'est peut-être le pavillon scandinave, lequel a réuni pour s'y souscrire une exposition autour de la techné: question qui, je l'ai dit, constituait précisément le dénominateur que les organisateurs tenaient à marginaliser. D'une manière générale, les pavillons ont plutôt privilégié des productions «matérialistes»; critère déterminant dans l'ample sélection des pièces de Noguschi par Geldzahler au pavillon américain et, moins heureusement, dans la sélection japonaise. À vrai dire, les pavillons les plus pertinents étaient ceux où l'on avait résolument tourné le dos au thème et construit une représentation pensée proprement pour la Biennale: la remarque vaut aussi bien pour ce que ce désir a produit de plus désolant, (la tardive «transavangarde yougoslave» (sic) aliénée au voisin italien) que pour les ensembles rigoureusement circonscrits, parmi lesquels le Canada faisait cette année bonne figure: Melvin Charney et Krzysztof Wodiczko travaillant tous deux sur l'imaginaire architectural, en fonction d'un site — ou d'une situation — bien défini, respectivement la «place» (au sens large) du pavillon canadien dans les Jardins de la Biennale, et Venise, «paradis» touristique plein d'écueils. Cet imaginaire fonctionnait par «projection», d'une manière toute littérale dans le cas de Wodiczko, et comme notion, matériau notionnel chez Charney. Car n'est-ce pas aussi un travail de «projection» que cette «avancée» propylétique ajoutée au pavillon: les colonnes construites par Charney figurant à la fois le parent pauvre des majestueux porches avoisinants (la France, l'Allemagne et la Grande-Bretagne) et dévoilant aussi un désir canadien, rarement assumé comme tel, d'une auto-présentation glorieuse et enfin célébrée par autrui...

La représentation française était, avec la canadienne, une des rares à s'être préoccupée du site. Ange Leccia, Marie Bourget et Christian Boltanski occupaient le Palais des Prisons auxquels ils avaient laissé toute son obscurité. Leccia présentait une installation «vidéo», un «grabat» de moniteurs aux écrans lumineux mais recouverts d'un drap, de manière à dessiner une grille d'ombre, celle des boîtiers entre les écrans. Boltanski déployait ses «monuments» dans la vaste salle d'entrée: ses petits autels «bâtis» avec des photos de «vieux enfants» (d'enfants qui n'en sont plus), ces petites stèles anonymes, éclairées d'ampoules profanes comme des miroirs dans les loges de star, étaient reliées entre elles tout autour de la pièce par des mètres de filage qui traçaient d'arbitraires réseaux d'affect. Le travail de Buren, présenté dans le pavillon des Jardins, consistait en un savant déséquilibre de la symétrie architecturale du lieu. L'axe central du pavillon départageait deux moitiés marquées en positif et en négatif. Mais en elle-même, la moitié «positive» développait en trois salles successives trois représentations du rapport positif/négatif: allant des bandes en miroir du portique en passant par les bandes noires jusqu'aux bandes littéralement retirées à même le plâtre des murs et mettant à nu, derrière la solennité néo-classique du décor, la fragilité, la «friabilité», de la brique typiquement vénitienne.

On avait rétabli cette année les prix décernés à la Biennale et Buren s'est mérité celui — lourdement politique étant donné le contexte du débat autour de son oeuvre au Palais-Royal et étant donné aussi le fait que Jack Lang, l'ex-ministre des Affaires culturelles français, faisait partie du jury — de la meilleure représentation nationale. Si ce prix n'a guère surpris — l'oeuvre de Buren était le point culmi-

nant des Jardins — le parti-pris européen de l'ensemble des prix décernés avait de quoi surprendre. Outre le prix à Buren, l'Italie a remporté avec Nunzio, lié à ce qu'une récente exposition désignait à Milan comme «post-abstraction», le prix accordé aux moins de quarante ans présents à l'*Aperto* (une *Aperto* vertigineusement nulle cette année malgré son naïf appétit de crédibilité qui lui avait fait préférer l'objet à la peinture et un «néo-conceptualisme» à la figuration: une image rationnelle et plus froide assortie au thème d'*Art et Science*?). Le premier prix pour l'oeuvre d'un artiste a été attribué — *ex aequo* — aux deux autres «grands» de l'Europe: un Allemand conceptuel (Sigmar Polke) et un expressionniste britannique (John Auerbach), histoire de brouiller les étiquettes prévisibles...

JOHANNE LAMOUREUX

ROYDEN RABINOWITCH

Metro Toronto Convention Centre
Permanent installation

In the autumn of 1610, Johannes Kepler, the German mathematician and astronomer, had some wine casks made and installed in his house in Linz. The casks were filled and several days later a measurer arrived to calculate the quantity of wine and charge accordingly. He did this by inserting a calibrated stick directly into the cask and reading off the measure. Astonished at this crude and inaccurate method which took no account of variations in the shapes of casks, Kepler resolved to discover a more convenient and reliable formula for measuring such a volume.

He attempted to approximate the barrel's form using either sections of known geometric solids or the forms generated by the revolution of geometric figures. In the former case Kepler imagined the cask to be constructed of two conic frustums attached base to base. In the latter, solids of revolution were generated from spinning circles, ellipses and conic sections. Each was appropriately and endearingly named, apple-globe, plum-globe, quince-globe and so forth, after the fruit they most resembled — ninety-two variations in all. Kepler's approach is pertinent to an examination of Royden Rabinowitch's *Éloges de Fontenelle* (1984), since in both cases complex geometric forms are approximated using simple geometric sections.

Éloges de Fontenelle is situated on a site that at one time in Toronto's history would have marked the southern limit of the city. Immediately below Front Street the mercantile wharves of the early waterfront jutted out into the harbour. The Convention Centre now obscures the drop in the old shoreline and obstructs a clear view of the lake. The huge glass roof of the Centre's northern side slopes down to Front Street and overhangs the front of the building, supported in part by a row of cylindrical columns. *Éloges de Fontenelle* is nestled under this overhang, centered against the immense, symmetrical façade. Here, Rabinowitch has made the best of a poor situation. It is impossible to move any great distance away from the piece without bumping into the Convention Centre or stepping into Front Street. From the street side, the sculpture is partially screened by several linden trees. Nonetheless, this work easily overcomes any inadequacies of situation.

Éloges de Fontenelle, roughly described, is a huge standing cylinder that has been halved vertically and slid apart along the plane of division. This plane is also the axis for a row of five columns parallel with the Convention Centre's façade. Facing the building, one sees a convex form on the left and a concave one on the right, each centered between two columns. The units are large, about eight or nine feet high and equally wide. The rusty orange patina of the steel sculpture presents a dramatic contrast to the slick aluminum and glass of the Convention Centre and gives the work a vulnerability lacking in many of the stainless steel or bronze public sculptures along Toronto's nearby University Avenue.

The westernmost unit is immediately reminiscent of Rabinowitch's *Barrel Constructions* of the mid-1960s. This series of sculptures was constructed from the staves and heads of barrels using principles of construction such as right-angled articulation and inherent balance. In separating the head and staves of the barrel, Rabinowitch identified the two basic curvatures — horizontal and vertical — which in combination generate the barrel form. As with Kepler's wine-cask solution, the half-barrel of *Éloges de Fontenelle* is an approximation of a barrel form achieved through the use of simple geometric elements. If my judgement is correct, Rabinowitch has again restricted himself to two basic geometric forms: cylindrical and conical sections.



Royden Rabinowitch, *Éloges de Fontenelles*, 1984, steel, photo: Robert Fones.

The west unit is divided horizontally into three parts, a top, middle and bottom. The bottom part is a single conical section, the middle part a cylindrical section and the top part consists of four cylindrically curved plates arranged like the staves of a barrel. All these curved sections are separated by one-inch gaps and fixed in position by massive, carefully made welds. While this west unit bears some resemblance to the barrel form, the east unit is a less familiar entity. It is divided horizontally into two parts of equal height. The bottom part is composed of four cylindrical sections bowed in like sails, the top part of four conic sections, stacked horizontally. Both the top and bottom part approximate the curvature of a torus, another solid of revolution examined by Kepler in his study of wine casks. As in the western "half-barrel" unit, Rabinowitch has constructed a partial volume, allowing circumspection of both internal and external surfaces.

While identifying the various geometric forms employed or implied in *Éloges de Fontenelle* is of immediate concern, further examination reveals significant idiosyncrasies of construction and geometry. The east unit displays horizontal symmetry, the west unit does not. The cylindrical "waist" of the "half-barrel" west unit rests congruently on the conic section under it while each of the four upper plates contacts it at only two points. In the east unit, the contiguous joints between the four lower cylindrically curved plates define elliptical curves. Rabinowitch has resolved this incongruity of curved edges fitted against straight edges by the use of welds. These accommodate the necessary twists between planes of different curvatures and orientations. Although it is conceivable that all the parts could balance themselves, the welds hold them in fixed positions and allow them to be seen as individual elements.

Through an analysis of the geometry of the parts and the details of construction, correlations between the two free-standing units become apparent. Each has a top section that is different from its bottom section. Both units have bilateral symmetry. Both have a distinct front and back. Both have inherent balance. And both are oriented around a vertical axis compatible with the viewer's own. These features, referred to by Rabinowitch as "somatic properties" (in *Remarks on the Development of the Early Sculptures Leading*

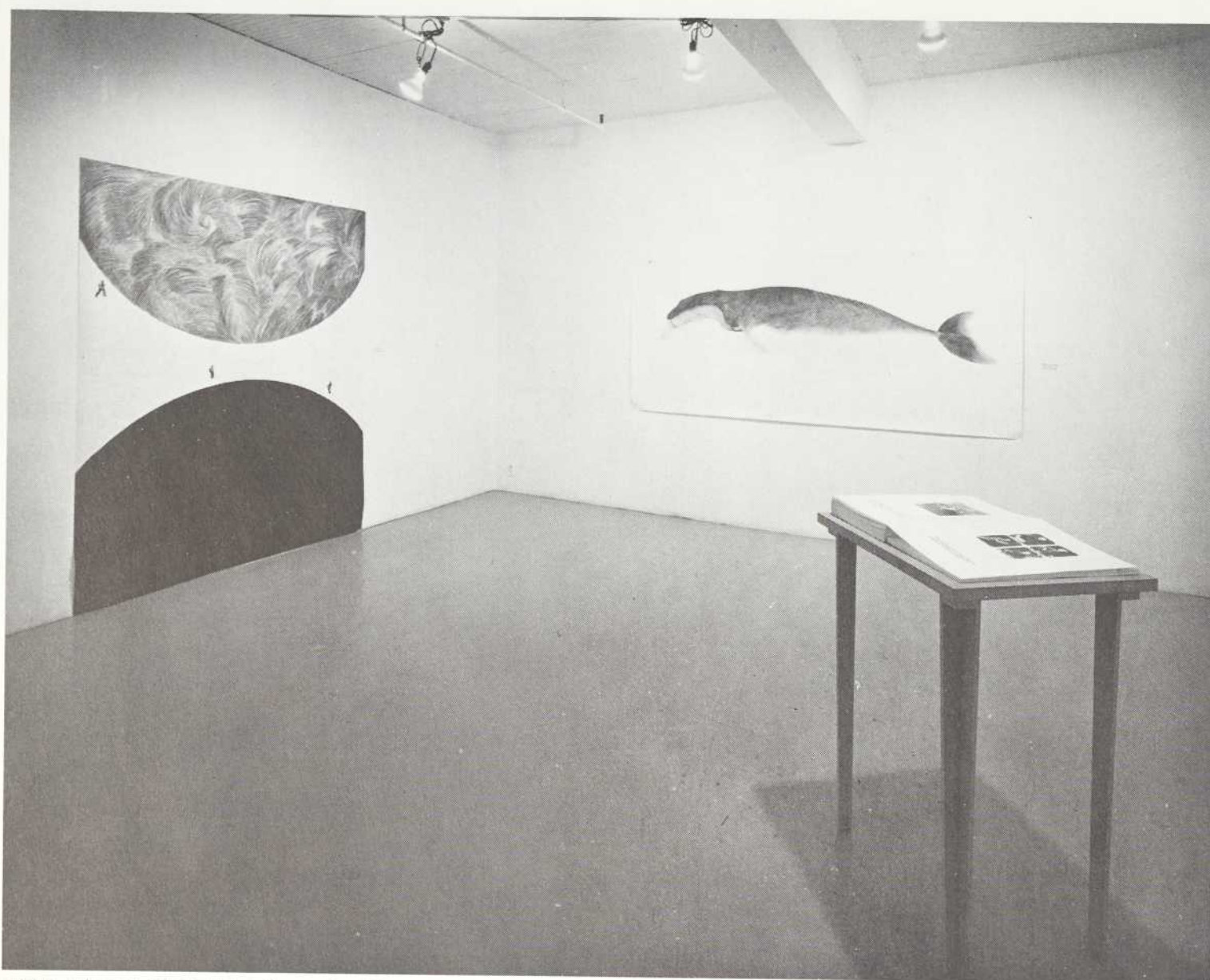
to the Most Recent Sculptures, Londonderry: Orchard Gallery, 1983), clearly reflect conditions of the human body.

In *Éloges de Fontenelle* we have to deduce metaphysical forms from approximations. Conceivably, Rabinowitch could have fabricated a perfect barrel and torus. Why approximate one geometric form with sections of others?

Rabinowitch has apparently set himself a problem while partially defining the parameters of its solution: How to approximate volumes of double-curvature (the barrel and torus), by using geometric elements with single curvature in a manner that would satisfy his "somatic properties"? By constructing more complex bodies using repeated sections of simpler forms, he provides an observer assuming a position anywhere around the sculpture with multiple views of the same surface. Furthermore, both internal and external surfaces of the geometric sections are viewable.

The resulting objects are independent, differentiated entities, the "half-barrel" a composite but integral volume, the "splayed torus" an alien and somewhat Futurist construction. The cones and cylinders from which these objects are derived and the geometric forms which they approximate are ultimately subordinate to the new configurations. However, their geometric integrity is not compromised. *Éloges de Fontenelle* instills a sense of wonderment at the logic of its construction, the unity of its proportions, and the beauty and mystery of its pure geometric curves.

ROBERT FONES



Nicole Jolicoeur, *Charcot: Two Concepts of Nature*, 1982-85, installation view, photo: Peter MacCallum.

NICOLE JOLICOEUR

YYZ Gallery, Toronto
April 14 — May 3

In 1981, Montreal artist Nicole Jolicoeur produced a 28-foot scroll of drawings based on XIXth century French neuropathologist Jean-Martin Charcot's drawings of female hysterics. *Femme en Hystérie (d'après Charcot)* is comprised of seven panels of a woman's posed body, supplemented with musical notations from a work by the XXth century German composer, Karlheinz Stockhausen. While the pose of the woman becomes progressively more violent and "hysterical," the punctuation of Stockhausen's notations direct the images toward a classification of space rather than one of tortured expression, and we are able to recognize the difference between the organization of aural space in the musical annotations, and the organization and mapping of the Woman's body as undertaken by Charcot.

Subsequent to this work, Jolicoeur produced several drawings and a book entitled *Horse, Art Story* (1981-82) which examine the figuration of the horse and its historical function as a domesticated animal used in battle, recreation and sport. This work, described by Jolicoeur as a concerted shift to "get away from hysteria for a while," demonstrated only more profoundly what she had initially suspected — that the representation of horses, and more generally of domesticated animals, seemed disturbingly similar to that of the Woman: a story of mastery, domestication and ownership; also an affirmation of the oppressive power of civilization. While *Charcot: Two Concepts of Nature* (1982-85), a work by Jolicoeur recently exhibited at YYZ Gallery in Toronto, clearly draws from her earlier research on Charcot and hysteria, elements from the horse works are also

in evidence: specifically the examination of the conquest over that which is considered "wild." *Two concepts* takes up the notions of taming, knowing and naming, and the similarities between the conquering and defining of both Woman and Nature.

Seven large pencil drawings (two are actually groupings of drawings) are delicately pinned on the gallery walls, creating an environment into which the spectator enters. The drawings are based on the illustrations from voyages by Charcot's son, Jean-Baptiste, an explorer of antarctic polar regions. These paper works might be generally characterized as "cartographical" in that they consist of sea and skyscape images with arrows demonstrating wind and water current flow patterns, depth of ocean waters, and astronomical charts of star galaxies. One of the drawings, entitled *Polaire-BITCH* consists of five "panels" of drawings and incorporates xeroxed photographs of antarctic seascapes, Jean-Baptiste's ship and his dog, Polaire. Across these charts/drawings Jolicoeur has drawn connecting horizon lines, ocean waters and star formations. In another work, *Polus antarcticus-KIKI, TOBY, MARTIN*, three small xeroxed photographs of crew members holding dogs are collaged between two horizontal arcs of star formations and a swirling blue mass. The quality of the drawings is ephemeral — the colours are pastel greens, pinks, blues, all lightly drawn — although their large size allows them a presence that emphasizes the work's twin concerns of exploration and mapping.

The drawings surround a small wooden table upon which an 85-page book is placed.¹ While the wall drawing *Amphitheatre-berg — TUESDAY* (a pink seascape with iceberg and arrows demonstrating wind and water currents), anticipates the associations Jolicoeur produces between the work of father and son, it is within this book that Jolicoeur proceeds to entangle, juxtapose and deliberately con/fuse the relationship between father and son's charting of

both Woman and Nature. A chapter in the book, "Tuesday's Lesson" marks the elder Charcot's lecture day in the amphitheatre at La Salpêtrière, where he exhibited his "hysterical" patients to his students and colleagues. Elsewhere the word "Amphitheatre" is juxtaposed with an image of an iceberg, creating a more generic sense of the spectacle or performance. For the father, the performance of the hysteric, and the son, the spectacle of Nature. In both cases as well, the mapping undertaken is crucial, and here consists of making that which is hidden and concealed, visible. The elder Charcot took it upon himself to designate physically those "zones" which were considered to be hysterogenic, to chart the body so that the hysteric's symptoms, otherwise imperceptible to the eye, could be seen. To navigate through icebergs necessitates a specialized knowledge, as nine-tenths of the iceberg is in fact concealed beneath the surface of the ocean. Both Charcots stake an authoritative claim on the power of vision and it is this authority and its construction that *Two Concepts* proceeds to undermine.

Jolicoeur xeroxes photographs, employs drawings, maps and charts, illustrations, single words, quotes from Charcot, written commentary from her own research, all juxtaposed in different ways throughout the book. It begins with a chapter entitled "The Charcot Family," but the titles become progressively oblique, as does the combination of image and text. While the text is initially employed as a "caption" to further locate and fix the meaning of the image, text and image gradually deviate and seem to become autonomous. A discussion of hysteria is coupled with images of antarctic penguins; a charting of planets is juxtaposed with miniature versions of Charcot's drawings of hysterics' poses; beneath a diagram of wind patterns, the text reads: "One cannot pretend that something really exists before one has photographed it." "Spaces" are created between image and text and it is within these gaps that an ironic, understated humour is proposed. (How, for example, does one photograph wind?) Rather than being merely pedantic or deconstructive, Jolicoeur's subtle humour and irony ruptures the stability of both her subject matter and any assigned meaning in *Two Concepts* itself. Elsewhere in the book, beneath an image of a French flag, a text reads: "You can even write on it, carve you name, the date, etc." The flag represents the "claim" made by the explorer when conquering new frontiers, a meaning which is designated in the book by Jolicoeur's large wall drawings and their theme of exploration. The text quotes the elder Charcot referring to the sensitivity of the hysteric's skin, a sensitivity which was corroborated by his contemporary, Dr. Elie Châtelaine's obscene practice of carving his name and date on the hysterics' skin. The image and text could easily be reversed here; for example, a photograph of the signed woman's back with a text reading: "A flag would be planted, to claim the territory for his country." This potential reversal is significant, for what is suggested is a structural repetition of the way in which power is exercised in the natural and medical sciences.

While delineating and undermining the parameters of both these men's areas of research, *Two Concepts* is, in fact, examining how the structural logic and psychical motivations articulated by these two men's work are the same as those that guide and govern the dominant representations of Woman. Jean-Baptiste travelled in the tradition of the fearless explorer, charting new territory and claiming land in the name of Civilization, not unlike the ownership "claim" over the woman exercised in patriarchal culture or the "claim" made by his father in mapping his patients. The audacious inspection and manipulation of the woman's body in the elder Charcot's medical discourse, was the invention of physical manifestations, physical symptoms which Freud later diagnosed as psychical. The systematic method of examination undertaken by Charcot is demonstrated throughout the book. On the right hand side of a double-page spread, illustrative frontal and rear

views of the hysteric's mapped body appears with a text: "You have hysterogenic zones. You must use them. And he created the ideal map." On the left, an image of an anchor, with a text: "It needed to be anchored." In using the map as an instrument of examination, the elder Charcot was "anchoring" a disease which was, because of its lack of visibility, "in danger of not being a disease at all." In attempting to locate the manifestation of the hysteric's behavior within the realm of sight, Charcot articulated the profound power of vision — to see was to know and understand. It is not coincidental that the birth of the hospital and the modern medical discourse occurred simultaneously with the development of the modern prison and photography, for all contributed to a profound shift in the surveillance of the individual by the Modern State apparatus. Not surprisingly, Charcot employed photography to document the poses of his patients. As his obscene practices indicate, within the sanctified institution of medicine, knowledge — in this case, knowledge of the woman — was produced through the prism of a specific terminology and terrain that ultimately reduced the disorder of the hysteric to the specter of her own body. To anchor, in this case, is quite clearly to define and contain behavioral deviations and disorders within the realm of the visible, and therefore, within the powerful circuit of surveillance.

The younger Charcot named the island he explored l'Isle Charcot, exercising nomination as a further affirmation of power and dominance. While Charcot senior assigned his patients with a disease he nominated, Charcot junior "signed" the island in the name of his father. Within this patriarchal history of the "author" is Jolicoeur the artist. While there is no pedagogical attempt to reconstruct or re-figure the feminine within the galaxy of representations annexed in this work, Jolicoeur's use of materials (pencil drawings, appropriated images and texts which are then collaged), the medium selected (the book as engaging an interpersonal structure between author and reader) and the entire work's sense of humour and irony, may all be understood as being Jolicoeur's own playful "signature" on the otherwise serious written history of the Charcots, father and son. One of the older Charcot's joys was his pet monkey, Zoé, a detail which Jolicoeur is careful not to omit. The image of the monkey appears repeatedly throughout the book, in one case, with the text: "He lived with Zoé." And again, "With her, he laughs." The humour deployed here functions as an effective transgression, entangling Charcot's private affections for a South American monkey, with his perverse practices as a doctor. Jolicoeur even adds that Madame Charcot particularly enjoyed dressing Zoé in little dresses, and having dogs ride the pet around in a small wagon. In shifting the terrain to his private life, *Two Concepts* undermines the authority with which he commanded his discourse on the hysteric: at work, Charcot drugged and manipulated his patients into a performance of madness; at play, he delighted in his obedient, domesticated monkey. The implicit perversity, but also the dangerous logic underlying the relation between the public and private realms of Charcot's life are thereby subversively aligned.

There is evidence of much research in *Two Concepts*, and yet also a familiarity with material which enables a playfulness and humour that is expressed by Jolicoeur with surprising ease. The narrative afforded by the book form, is a formal structure that is effectively made use of in *Deux Concepts*. In the process of undoing the authority of the histories of Charcot and Charcot, Jolicoeur tampers with the narrative form itself: meaning is created in fragments, in ironic associations between image and text, in pointing out the sameness where supposedly strict separations are laid down, in transgressing from the "correct" history and letting us know about those eccentricities, those deviations, like Zoé. I am reminded of the strength and again, the rupture of narrative at work in Mary Kelly's book *Post-Partum Document*, her current project, *Corpus/Interim* — which is destin-

ed for book form — and Christine Davis' *l'Histoire souple*. All works take on the structure of the book with its narrative implications only to transgressively undermine conventional representations and relations between image and text in highly effective ways.

MONIKA GAGNON

NOTE

1. When exhibited at YYZ, an English translation of Jolicoeur's book was shown. The original book was in French. All quotations are taken from the English version.

ARLENE STAMP

Wynick/Tuck Gallery, Toronto
March 22 — April 19

The work for this exhibition consists of five large drawings on plexiglas and a series of small drawings on paper. Each holds the image of a landscape traced with a black and/or white (large drawings) or black and blue (small drawings) felt marker. Primarily they are images of mountain landscapes from Western Canada, often they are annotated with descriptive references or the signature of the artist. They are part of a larger series of works by Arlene Stamp which explore the concept of identity through the appropriation of the art of another woman. This other woman, Gladys M. Johnston, was a naive painter from Western Canada whose work Stamp uses as the subject of her art. Whereas within the earlier work of this series Stamp was engaged in a process which in-

volved the appropriation and manipulation of paintings by Gladys M. Johnston, here she has shifted to an analysis of her drawings. This shift is significant, for while the earlier work relied on the continued use of painting, ie. Stamp made paintings of Johnston's paintings, here Stamp makes large plexiglas constructions of her drawings. Thus, where the former, despite their obvious manipulation, tended to reaffirm the act of painting as a transcendent symbol of identity, here the latter reveal the necessity of breaking with the use of traditional media and strategies. This shift acts as a paradigm of intent, for in this work Arlene Stamp has made a concerted effort to deconstruct the traditional mechanisms of identity.

This process takes many forms, but perhaps the most immediately recognizable strategy is Stamp's attempt to breakdown the dichotomy of presence and absence. While strictly speaking we cannot say that presence determines identity, we must acknowledge that "being" and "presence" are traditional prerequisites to the development of an identity. In attempting to deconstruct the dichotomy Stamp invites us to question its necessity. Finally, and I think we must approach this more tentatively, we can see in "absence" a condition of subjectivity, ie. a subjecthood that is directly determined by the presence of another. In her appropriation and manipulation of the work of Gladys M. Johnston, Stamp does not posit herself as a presence which has mastery over a subject, but rather Stamp splits the dichotomy in the realization of her position as both a mastered and mastering subject.

It is in the constant conflict between presence and absence that Stamp seeks to locate and deconstruct the notion of a stable or unified identity. Within the work this "presence" is signalled by the use of a large scale format, eg. some works are approximately 8' x 6 1/2' while others are approximately 8' x 10'. It is a sort of "walk-in" space (like that of abstract expres-



Arlene Stamp, *The Gladys M. Johnston Series: "pink bark,"* 1986, pigment marker-pen, acrylic matte varnish on plexiglass, 2 x 2.4 m., photo: T. E. Moore, courtesy: Wynick/Tuck Gallery.

sionism) that reaffirms both the presence of the beholder as a unified being and that of the art work as an authoritative statement. Each piece is composed of a grid of plexiglas squares (approximately 18" sq.) reminding us of the Cartesian grid and its claims to objectivity (truth) and homogeneity (unity). The grid reduces nature, ie. the landscape, to a knowable entity through the presence of cartography and one point perspective. In a similar manner language is used to give each image a recognizable identity, eg. "pink bark," "pale purple Mt.," "orange grass." Here language not only helps to describe the image, but it is a sign of the presence of identity.

But language is also a sign of absence, in that it must be recognized as a supplement which helps to provide an identity for the image. We come to acknowledge language as an applied presence and in doing so we recognize other instances of Stamp's attempt to impede a reading of presence. The support for the image, for example, is transparent, perhaps in an attempt to avoid the authority/presence we traditionally give to a painting or sculpture as a discrete or determined object. While Stamp might have achieved a similar effect by drawing onto the wall, here she seeks to undercut vision itself by doubling her projection (presence), ie. the original projection of the image onto the plexiglas and the projection of the shadow of the drawing onto the wall behind the plexiglas. This doubling creates a confusion over the reading of the image, which in turn casts the role (identity) of the viewer into question. Similarly Stamp seeks to avoid her own unifying presence as an artist/creator by withdrawing from that identity and instead substituting the identity of another artist. Yet in reproducing the work Stamp distorts it — enlarging it, reversing it, erasing it. This distortion stands as a model for the work as a whole — an identity comes to be recognized in the distortion, in the space that is neither "She" (Gladys M. Johnston) nor "I" (Arlene Stamp). Just as there is no true presence or absence there can be no true or unified identity. Identity, as a stable construct, is denied in the collapse of the axis of presence and absence.

Within the fall of this axis we can see other strategies which are thrown into question. In Stamp's work each mark or line is not to be understood as a personalized gesture, an attempt to reaffirm the self as the source of meaning, but neither is it a true tracing of the work of another person. Tracing proposes an axis of representation in which a primacy is given to the Same. To reproduce is to reaffirm, to add credence through repetition. But tracing only works to reaffirm the Same if it is a "good" copy, that is to say, if it reasserts the position of the subject of the original. Rather than tracing a subject (the landscape, Gladys M. Johnston), Stamp traces an object. We get a tracing that includes all elements of the original work, ie. the wrinkles, folds, and creases of the paper carry an equal weight to the drawn lines and textual notations.

Once again, in the collapse of the axis (here the axis of the good and bad copy) we witness a process of deconstruction. It is important to note that Stamp develops this critique through a considered process rather than through the adoption of an applied system of critique. Where the earlier work in this exhibition developed a critique of tracing through the "simple" reproduction of each element of the original, subsequent works offered increasing instances of distortion and intervention, first through the mixing of black and white marks, and then, white alone. This final stage seems to propose a complete denial of the notion of tracing, substituting instead a surface of distortion. This exhibition is significant not only because it offers a considered body of work, but because Stamp remains clearly conscious of the process of representation, and her position within its gaze. This comes at a time when, despite the pervasiveness of the term, the issues of representation are increasingly ignored or simply forgotten.

BRUCE GRENVILLE

CATHY DALEY

Garnet Press, Toronto
April 12 — May 7

I DIDN'T WANT TO BE LIKE HER. I imagined other things: a fashion model, an airline hostess, something much more GLAMOUROUS. But, of course I wanted to be a mother too, just like the VIRGIN MARY.

My hero, my dad. Perry Como, J.F.K. and Dr Kildare all rolled into one. These were the men I thought I most admired and to me he was just like them.

NONE OF THE WOMEN ON T.V. LOOKED LIKE MY MOM. I REMEMBER HER AS A SHADOW, SOMEHOW SHE WAS INVISIBLE.

Cathy Daley'

FEAR OF THE MOTHER (sixteen works of oil and mixed media on paper) is a show about frustration: an unhappy meeting between the persistence of memory and the fallibility of portraiture.

Ironically, the show consists entirely of portraits (of both the artist and her mother), in which the mother is still "invisible." Although the mother's presence is definitely "felt," she is portrayed from "behind her back," as "faceless," and in a posture of anonymity. With this "mother series," Daley is attempting to

create "portraits" in the realization of the absence of a suitable ideal (at least one that was identifiable to her as a child as being a "stock character" from T.V.). Now, as an adult, the artist recalls her mother as a "shadow," a Jungian archetype that is dark, menacing, animistic and certainly something to be feared.

Daley's refusal to develop a definitive image reveals her awareness of the problematic nature of trying to create an image in the absence of an ideal. The fallibility of this "endeavour" is best expressed by one of the artist's self-portraits which bears the text: "Anger is not becoming, but she's beautiful when she's mad." Daley's work often utilizes a "self-defeating" paradox to express a sense of frustration about the "exclusive nature of ideals": in this case the subject is not representing an ideal (beauty) unless it is in the presence of some negative quality (such as anger). Oddly this is the only piece in the show which still retains Daley's fondness for the use of a cryptic text that seems to have sprung from the inane collective consciousness of an exasperating "THEM" that does not think before it speaks. This sentiment with which Daley has chosen to "scar" the face of a self-portrait reveals the same paradox that functions in Daley's attempt to create an image of her mother.

The "mother" in Daley's work is faceless, but her presence is felt. It is a presence that is still "invisible," yet it is as persistent as an olfactory memory lurking inside a perfume bottle such as the



Cathy Daley, *Mother Series, 1*, 1986, mixed-media and paper, 1,37 x 1,37 m, photo: Peter MacCallum, courtesy: Garnet Press.

one portrayed in *Poison*; a painting after a Christian Dior perfume ad. The memory of the mother is "strong" but like perfume, we don't want to drink it.

The mother is seen from behind, leaning over a stove, oblivious, vulnerable and mysterious. We find this image freckled across each piece like repeated motifs on wallpaper: twenty, tiny, perfect cameos lost in a pastoral wash of purples and pinks. Here, the "wallpaper" is a general metaphor for the control of an environment. We feel the mother's presence/absence again in Daley's diptyches; in the soft compressions of light and shadow that eclipse the subject with an overwhelming sense of claustrophobia. The attitude of the subject in animistic, ambiguous in emotional intent, crying out in pain or pleasure. In one of the diptyches, the self-portrait is serialized within a warm and myriad blackness — a depiction of space, the womb.

BECAUSE THEY'RE HATING THEIR MOTHERS
THEY'RE SEPARATING THEM INTO VIRGINS AND WHORES.

Daley's work proposes an insistent search for a new archetype from within the psyche of society and from within herself. She does this without betraying a vengeful sense of feminist bitterness by using the image of the mother as "the cook": a small cameo of a generous figure leaning over a stove. Structurally, Daley has depicted the mother's function in culture through "the act of cooking," in the sense of Lévi-Strauss' *The Raw and the Cooked*: the mother is the magician and cooking is the metaphor for the transformation of culture itself.

Daley's use of the decorative motif of the mother that reoccurs again and again on the "wallpaper" of that environment is complemented by her use of the polka-dot, which in Daley's work signifies a kind of malaise: the creeping disease of a culture which has been left out to spoil. It could be suggested that the polka-dots are a metaphor for collective guilt, and in some of the diptyches there are multiples of these polka-dots echoing the multiple cameos of the mother in a two-panelled visual narrative that implies this "guilt."

I have this image obsession, I'm scum. This powerful image depends on the image I have of my mother. TO GET A BETTER IMAGE OF MYSELF I HAVE TO GET A BETTER IMAGE OF MY MOTHER.

In the self-portraits for this show, two kind of women are depicted — the virgin, the happy sweetly smiling innocent wearing a white turban whose presence reveals a different kind of cameo (that of a wood nymph looking at her face in a round pool of water) that might almost be interpreted to be the mother's ideal conception of the daughter, and the whore who is depicted in her darkest hours with her ambiguous emotional expressions of pleasure or pain. In one work, we see the image of the virgin juxtaposed in a visual narrative next to the dark, burnt-looking image of the mother done in angry sweltering purples. We see a different treatment of the same subject, where the concept of the "missing ideal" is rationalized by the artist into a traditional interpretation in one of the "brightest" works in the show; a portrait of a small baby (whose features physically resemble the virginal self-portrait) is placed next to the cameo figure of the mother which is done in sepia tones and yellows. This work is not only a departure from the rest of the work in the show which is done in purples, lavenders, pinks and browns, it is also characterized by the "presence of an ideal." This is the peaceful picture of the innocent that is beyond expectation, that has yet to evolve into either the virgin or the whore. It is a portrait of the mother in conventional relationship to the child; "a romantic treatment" of the problem.

Motherhood has been repressed on all levels except that of romanticism and idealization. Women have been struggling with lives as mothers on the periphery of a society that tries to make us all (men and women) FORGET OUR MOTHERS.

Cathy Daley has romanticized her obsession in the absence of a satisfactory ideal, exploring that relationship visually in an attempt to deal with her own sense of repression and guilt at trying to "forget her own mother." The quality of fear (both the fear of forgetting and the fear of not being able to forget) in her work functions like a backdrop of dramatic tension for her visual narratives which otherwise might be defined as being just "wallpaper" in its traditionally banal sense.

DONNA LYPCHUK

NOTE

1. All quotations are taken from Cathy Daley's artist's statement from the *Fear of the Mother*.

A MEASURE OF CONSENSUS: CANADIAN ARCHITECTURE IN TRANSITION

49th Parallel, New York
April 5 — 26

The term "post-modern" applied to architecture establishes a misleading, though convenient, popular dialectic whereby the modern is understood to be solely International Style (introduced by H.R. Hitchcock and P. Johnson in their 1932 publication *The International Style: Architecture Since 1922*, after the Museum of Modern Art exhibition, as the basic formal definition of the new European architecture), and post-modern to be all else that followed. By imposing such exacting definitions upon and breaks in the continuity of architectural history, based upon a formalist style division, much has been overlooked in the appreciation and analysis of the rich source material of early modern architecture (c. 1870 – 1920) for contemporary architects. And while present prac-

tioners may rebel against vapid Miesian imitators, their indebtedness to and acknowledgement of earlier sources of inspiration, such as Berlage, Behrens, Loos, Perret, Hoffmann and Asplund on the Continent, Mackintosh in Great Britain, and Sullivan, Richardson and Wright in America, have yet to be analyzed in terms of the resilient continuity of architectural purpose and pursuit. Nor are the interests of the neo-classicists from the eighteenth century (Boullée and Ledoux) through the nineteenth and early twentieth century (from Schinkel, Soane, and Lutyens to McKim, Mead and White) without contemporary relevance in their use of type forms, abstraction of classical idioms, and systematic gleaning from historical and local contexts, once preoccupations of Renaissance architects.

A Measure of Consensus: Canadian Architecture in Transition assiduously avoids categorization on the basis of style. Andrew Gruft, curator and Professor of Theory and Design at the School of Architecture, University of British Columbia, has assembled (together with a team of student researchers) an exhibition on contemporary trans-continental architecture which is formally diverse, conceptually dense and inclusive, and refreshingly free of Jencksian classifications. Nevertheless, the didactic show rests upon a well-defined and thoughtfully argued working hypothesis: that an emerging body of 1980s architecture is now identifiable in Canada, different from that of the 1960s and 1970s, characterized by complex, ambiguous, fragmentary plans, by restrained polychrome and ornamented façades, by abstraction of classical sources and muted reference to historic and vernacular traditions. The oblique reference to early modernism is striking.

Twenty-one projects (both built and proposed) ranging in scale from a renovated corner space in a Montréal warehouse (Bar Business, Jacques Rousseau, 1985) to a proposed twenty-one storey mixed-use Vancouver office and residential tower (Pagebrook Tower, John Perkins Architects, 1980-2) present convincing evidence to support the hypothesis. Though the show may be disappointing to those who seek architectural drawings and models for purely artistic effects — there are only a limited number of exceptional original sketches and unique maquettes — the curatorial direction clearly resonates through those pieces selected. The material (often secondary hand-



A Measure of Consensus: Canadian Architecture in Transition, 1986, partial view of the exhibition at the 49th Parallel, courtesy: 49th Parallel.

coloured reproductions on vellum, office photodocumentation, and diagrammatic presentation sheets) is well chosen for instructive value; several fine preliminary ink and coloured pencil sketches and concept studies (those by George Baird, Barry Sampson, Richard Henriques, Peter Rose, and Erik Marosi in particular) are intermingled, exhibited less for their inherent beauty and more for the didactic purposes they serve. The models, of a consistently high professional level of execution, tend to be uniform in scale, materials and purpose as final client presentations. Only three projects break away from the routine: Peter Rose Architects' partial wall study, a gray painted section of plaster, cast by Duncan Swain for the Canadian Centre for Architecture; John Perkins Architects' animated white cardboard study model with glued-on bits of ochre, green, slate gray and salmon-pink coloured papers; and Jacques Rousseau Architect's welded steel reinforcing bar and used formwork construction. The latter, however, set into a taped-to-the-floor reduced plan of the Bar Braque remains hermetically obscure and difficult to comprehend for all but the most persistent viewer. Only the cumbersome roughly executed wall-hung matrix listing names of all projects against categories of analysis seemed prolix and redundant to exhibition contents (it was used as a working document or scaffolding and is better described in extensive catalogue notes). It is a ragged summation to a show which is otherwise a carefully wrought, vivacious orchestration of radically diverse materials unified by a rationalized installation system and uniform, succinct explanatory wall labels.

Gruft argues that the new Canadian architecture conveys a changed spirit and degree of consensus toward the production of buildings: generally it is informed by the city as an organizing principle, conscious of historical antecedents, complex, pluralistic, multivalent, textured (that is, emphatically material), decorated, polychromatic, volumetric. Such suggestive and open-ended terms invite a variety of critical responses and subjective interpretation both from the viewer and from the architects themselves. As a consequence, each project conforms in differing ways to the analysis and succeeds (or does not) in various ways as architecture. Because the curator does not judge on merit, the exhibit has risked a tendency to be compendious rather than critical in its selection; levels of intention, maturity and execution are noticeably uneven. It is safe to assume that Gruft made a deliberate decision to assemble not necessarily the most accomplished examples from Canada, but rather those prototypical and appropriate to demonstrate the validity of the working hypothesis.

In this he succeeds. The motley assemblage illustrates the diversity of interpretation of common themes. No consistent attempt is made to group projects according to building type; though schools and housing complexes are shown frequently, they are not always hung side by side. Unexecuted work of a temporary, monumental nature (the Expo 86 constructivist tower project by Peter Cardew, and three submissions to the Vieux Port de Montréal fountain competition by John Shnier and Margaret Ishii, Bruce Kuwabara, and Wynus Bielaska respectively) are juxtaposed against complex, built works with demanding programmes and restrictions (Blue Hill School, Edmonton, Patkau Architects; Broadview Housing Co-op, Vancouver, Bellprat Associates; Seagram Museum and Archives, Waterloo, Barton Myers Associates; the YMCA of Metropolitan Toronto, A.J. Diamond and Partners). Eclectic borrowings from history — it is tempting to reintroduce the Victorian term "latitudinarianism" here — range from Lambur Scott's Crawford Plains School with its Palladian-inspired simplified pedimented façades, to Baird/Sampson's Edmonton City Hall Competition submission of Corbusian asymmetrical colliding blocks set on *pilotis*, and Peter Rose's Beaux-Arts based plan for the addition to the Canadian Centre for Architecture, whose exhibition spaces are topped

by clerestory lantern domes reminiscent of Soane's at Dulwich Picture Gallery. Many projects introduce typically Canadian vernacular elements based upon the oil derrick, grain silo and elevator, and civic bell tower.

Because the curator did not impose upon his exhibitors a uniform standard for submission (architects selected and framed their own material), information on projects is not always consistent from one scheme to the next. Not all architects display full sets of plans and elevations; not all present models. The serious viewer is frustrated from trying to establish a balanced understanding of individual works and from establishing a fair basis of comparison. Assessment of the merits and qualities of every project is, therefore, limited and this fact somewhat hampers a critical application of the working hypothesis. Nonetheless, due to the sheer amount of material assembled, there is ample evidence to indicate common motifs and commonality of purposes.

Sir John Summerson has observed that, "we are accustomed to begin evaluating the contents of a period of architecture on the assumption that in relation to the society which built, it was right." The present exhibition skirts the issue of appropriateness of expression; it does not comment critically, nor evaluate those formal tendencies described and traced. In his modest, carefully weighed essay to the catalogue, Gruft openly limits the terms of his argument to the recognition of patterns of design. He does not question causes nor effects on community, client, nor profession. But the exhibition provokes, nonetheless, obvious questions on style. Why does Canadian architecture of the 1980s look the way it does? Why does the repetition of scenographic and mannerist devices (the clock and bell tower satellite, the pedimented roof silhouette, the unadorned punched window, the variegated brick wall, the disengaged screen façade) occur across Canada despite differences of local custom, programme, and geography? Are these devices to be regarded as serious compositional and planning elements (according to catalogue notes based upon "urbanizing strategies" and "historical typologies," amongst other influences) or merely light-hearted style conventions, fashionable consumer-pleasing market ploys quickly subsumed within a mass-cult vocabulary? Though there is brief mention of Canada's social-democratic tradition of government supervision and commercial control exerting pressure upon architectural production, little evidence in the show supports that claim. Consensus in Canadian architecture appears little different from that of mainstream international practice; similarities to trends set by Charles Moore, Michael Graves, Robert Stern, Rem Koolhaas, Mario Botta, and Lucien Kroll are marked.

Rigorous qualification of generalizing descriptive terms and detailed examination of the implication of style tendencies would sharpen the study. It is hoped that in the next phase of work — the exhibition is presented as a work in progress — Gruft and his researchers will combine their insightful compendium of formal trends with a stated recognition of the new architecture as circumscribed and stimulated by economic, social, and patronage issues. As presented, this is a solid preliminary exhibition, based upon exacting observation, accompanied by a catalogue packed with provocative ideas and suggestive of new directions for Canadian theorists. It is a commendable and original contribution to the curatorship of exhibitions on architecture.

BARBARA E. SHAPIRO

Initiated by the University of British Columbia Fine Arts Gallery in Vancouver, the exhibition will be travelling to the Art Gallery at Harbourfront in Toronto, Dec. 5, 1986 to Jan. 11, 1987, and to the Centre de création et de diffusion en design, Université du Québec à Montréal, March 5 to April 12, 1987.

SONGS OF EXPERIENCE

The National Gallery of Canada, Ottawa
May 2 — September 1

Sorel Cohen, Stan Denniston, Stan Douglas, Jamelie Hassan; Nancy Johnson, Wanda Koop, Joey Morgan, Andy Patton, Mary Scott; Jana Sterbak, Joanne Tod, David Tomas, Renée Van Halm, Carol Wainio, Robert Wiens: these are the names of the fifteen artists in the National Gallery's recent *Songs of Experience*, chosen by Gallery co-curators, Jessica Bradley and Diana Nemiroff, to "represent" contemporary art-making in this country. Not, then, Bean, Cadieux, Daley, Diamond; not Fernandes, Gurney, Horne, Jolicoeur, MacEachern; not Miller, Noguchi, Radul, *et al.*, who remain, in relation to this show, part of the undifferentiated "others," in the shadow shows like this always cast, since inclusions mean exclusions, and intentions, contentions. The self-described "middle course" the curators have also chosen — between the huge survey and the small show — has a relentlessly urban cast, and largely, a mid-Canadian geographical location, that still somehow manages to exclude both francophones and easterners, but that, significantly and decisively, includes women: ten out of fifteen. *Songs of Experience* comes six years after the National Gallery's last large contemporary show, *Pluralities*; criteria for inclusion were not simple regional ones; nor were they typicality, nor familiarity. Instead, Bradley and Nemiroff made their selections after a cross-country tour, bringing together artists whose practices show them grappling with the "reassessment of representation taking place internationally." While the curators express concern for the particular identity of each artist, they also make connections that link participants, especially under the categories of the "personal", the "critical," and the "poetic."

But canonization is still canonization, and since shows of this nature work to establish, it seems to me that the critic's correct position is to disestablish, not merely to counter the approbation (and appropriation) inclusion means, but to encourage the interpretation of artworks that have now been approved, in resistance to the institution's capacity to frame (which can substitute homogeneity for heterogeneity). Such an intention is an acknowledgement of the necessary role that language plays in the interpretation of imagery, and an indication of the receiver's responsibility to participate in the construction of meaning. These remarks, by way of preface, point as well to the gaps that open up when we substitute words for works, and to the way the latter — as objects, in their finality — are always surplus, both more and different than the words which would describe them, even when, and perhaps especially when, language itself, as texts, figures as component of artworks. For texts are never just "plain talk" (even a tape of "plain talk" becomes "other" when situated in/with an artwork); instead, they are there as they have been there since cubism, futurism, Dada and Duchamp, as themselves and not-themselves, signs of both imagery's inability to make meaning determinate and evidence of artists' refusals to respect the specific (and separate) proper art categories. Still, such transgressive work, we already know by now, becomes in its turn, a convention, recuperated from the margins to the centre by the discursive economy that is the museum. Which does not mean at all that earlier conventions are ever quite — to quote Carol Wainio who quotes Walter Benjamin — "dropped from the calendar"; rather, they hover there, at the centre, a seeming magnetic force that works to pull in artists who began on the margins, that substitutes what is predictable for what was unpredictable in subsequent repetitions where such re-use means also un-power.

Art, like language, remains irredeemably tied to its conventions, even when those conventions are

linguistic. It is interesting that artists' signatures here are virtually absent (only one artist clearly signs her pieces), but the title — or the convention of "proper" names — is alive and well in the thirty-six works in *Songs of Experience*; in fact, only one work is without a title proper, and that is a series of studies, a work in progress by Sorel Cohen. Even Mary Scott's four *Untitled* paintings qualify their namelessness with the addition of brackets whose contents "quote" names. Within the titles there are references both to literary devices and to didactic conventions that promise instruction: Stan Douglas' *Onomatopoeia* is the name of a device itself, and carries with it its Greek etymology which means "making names"; Cohen calls her photographic series, "Metaphors"; Jamelie Hassan titles a work *Primer for War*; and Stan Denniston calls one of his, *How to Read*. There is, too, a number of words that describe sets of conditions — Projection, Recognition, Recollection, and Extinction —, all with the necessary qualifying prefixes and suffixes we so-called post-modern users seem to need to re-situate our intentions. It is worth mentioning titles, I think, because something congeals in those names, now that they have been added to the catalogue of culture in this country, through that institutionalizing process Blanchot calls "the idolatry proper to titles." If we want to be hard, we could go on to say that museums, then, are filled with Bacon's "idols" — of the tribe, the cave, the marketplace and the theatre: filled with what stands in for the limitations of the human mind, personal prejudices, fallacies due to the influence of words and images, and philosophical and logical misconceptions. Seen more compassionately, what we have instead, is the residue of an unstable presence/absence which art both maintains and generates.

Where conventions, like titles, help to weave artworks into recent history, image-text combinations work to try to save themselves from being so encoded, as the text or tape becomes a substitute for the artist's separate voice, attached to an object/commodity whose history is that it should never speak. Jana Sterbak's words,

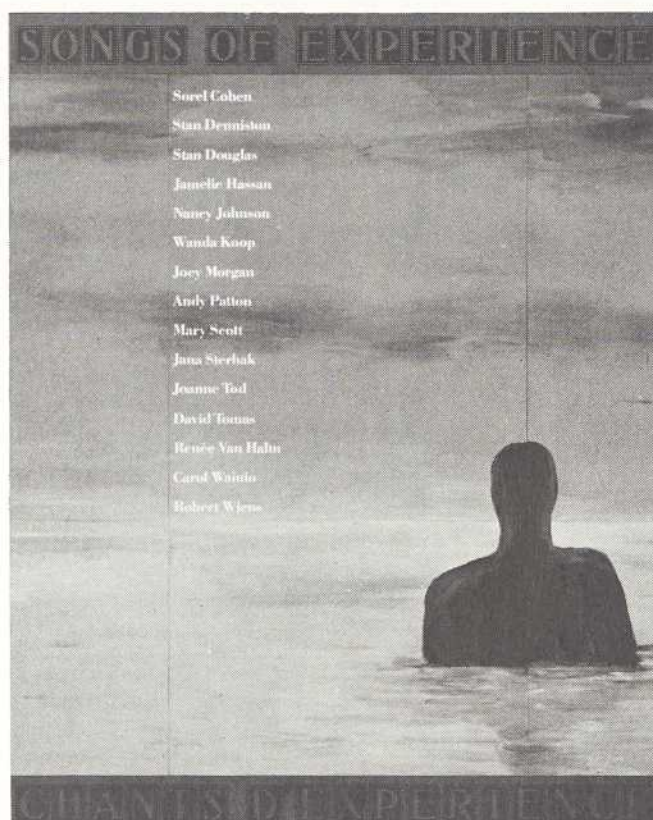
I want you to feel the way I do: There's barbed wire wrapped all around my head . . .

are mounted on a wall in front of which is situated an object (the dress) which refuses, literally, to be disempowered and lights up, an empty and disembodied restraint — and a shocking cage — that means, among other things, that the artist has escaped. The object in Sterbak's terms is an "irritant," even as her text is both proxy and vehicle, a means to bring into being what cannot be made present in any other way: here, her isolated words work less like a fragment than an aphorism, encoding a mysterious, aggressive, and passionate "voice" that is, dispassionately, Letraset. It is clear in Sterbak's work that what happens in art does not happen in life. Where art approaches the world of (so-called) facts, those "facts" — as in Hassan's work *Meeting Nasser* — become the subject of questions, and are remorselessly interrogated and then reconstructed, because one cannot finally believe one's eyes. In Robert Wiens' work, though it seems superficially similar to Hassan's — with its photographs, objects, and texts — the questions never arrive. Instead static things substitute themselves for dynamic situations, refusing to acknowledge their status as fictions, which is not the same as saying that fictive processes do not work to come to terms with life. His is a display of pseudo-symbols — and another kind of un-power — especially when he insists on colliding, in a hieratic mode, "beautiful" objects whose subjects are contemporary ignominies. How can we read work that is, so unknowingly, at odds with its intentions? Wiens is implicated, as we all are, in the process of rationalization that both subjugates nature and creates the victims whose side he takes; but nowhere in his work does he own up to it, which is why it is, finally, not "critical" work at all, but only sentimental.

Found objects, texts, sculpture's "expanded" field, and the media have effected changes in the grammar of recent artworks, giving us different orders, and sometimes different types, of objects in traditional gallery spaces. Denniston's *Dealey Plaza/Recognition and Mnemonic* both locates and documents similarities in fields that are separate in space and time, similarities that are — because they are photographs — always qualified by differences. His arrangements of images and texts are spaced, like words, but the groupings feel contingent even where they are contiguous, a synthetic replica of real journeys where meaning, like attention, wanders. Joey Morgan's *Souvenir: A Recollection in Several Forms* is an installation about memory, too, but it lures us into a different kind of wandering that feels increasingly, with its spotlights and the tension of its guywires, like entrapment staged as melodrama. It is a piece inside a piece inside a piece that begins with a photomural of itself installed last year in a different office tower, in Vancouver, in a specific windowed site much more open than the Gallery's current blind one. The suspension and dispersal of its parts feel overwrought as it transforms a simple narrative into a counter-narrative, and then into a kind of audio-counter-memory that enforces an elegiac reading of its correspondences that finally doubles back upon itself, because the space is structured as a dead end. The short journey David Tomas plots for us in *EYES of CHINA-EYES of STEEL* is stricter, tighter, and more bleak; it, too, folds back upon itself, invites us to penetrate — one at a time — and lets us retreat. But inside his model/module the space is narrow and disorienting, and there is too much text to read, especially in the black light. Tomas gives us evidence in the image on the small screen that one's movements inside are being monitored. It is a piece I found remarkably easy to leave. Which is not to say that as a purported "negative history" of photography, with its utopian (and authoritarian) project for "social, cultural and political re-education," Tomas' work would not be of interest to some small group of specialists somewhere. Certainly it fits Heidegger's criteria for "research," as an ongoing activity characterized by its binding adherence to existing theories and technologies; but as a "critical" art practice, it clearly displays far too problematically a passion for photography's codes, a complicity that Tomas shares with post-structuralist deconstructive projects generally, projects that always patently depend on the texts which they work to deconstruct. Douglas' work is much more available to its audience; *Onomatopoeia* is situated in a small constructed room where access is regulated this time through a schedule of performances. As a piece — with its player piano, slides of automated looms, projector, and soundtrack — it feels both abstract and depersonalized; vacant of any vestiges of human presence but its audience and its guard, it enforces the distance and ordering procedures it describes and compares.

If a current assessment of representation through contemporary art practice is the single largest issue around which *Songs of Experience* has been assembled, representation is, like much in our world these days, a contaminated process. But it has always been so, and never more than when we try to understand it in its most traditional version in the project of mimesis which, since Aristotle, has referred art to life. It is hard to conclude from this show that mimesis isn't still very much with us, or that "the new order of representation" the catalogue's text refers to is not the well-known recuperative project of allegory. But if that is the case, what does that really mean, then, for artists here and now? Is every artist still both Narcissus and the disembodied Echo, unable finally to refuse to re-create the gaze, condemned to repeat from a distance fragments of another's talk? No, or not entirely, because what is at work against such closure are the artistic attitudes of self-consciousness and self-criticism with us since early modernism, attitudes which mean that qualified representations can still be attempted, ones that discard the misconception that art simply mirrors life; such a

"process mimesis"¹ would yet maintain the art-life link its precursor mimesis demanded. These qualified representations would, in turn, display a revisionist poetics, or what we've come to understand, after Todorov, as an awareness of the "ever developing theoretical structures by which we order our aesthetic knowledge and our critical procedures." Process mimesis would give us a kind of meta-imagery with its texts, and join the complex nature of seeing to the complex nature of reading, acknowledging a shift from the production of "original" works to mediated work that is always already informed by its history. So against Narcissus' unknowing, closed and centred gaze (and his subsequent "perishing by his eyes"), contemporary artists — like many in this show — would set serial work where the de-centred series function like self-doubting structures and self-conscious codes that seem to search for the principles of their intelligibility, abandoning the conventional space of representation. Such "fictive" objects are less objects to be perceived than effects to be experienced or read, usually through an overt or covert narrative in a convention that represents the necessary distortion artists always make of life.



Cover for the *Songs of Experience* catalog: Wanda Koop, detail from *Reactor Suite*, 1985, acrylic on plywood.

Wanda Koop's *Reactor Suite* — four huge paintings each composed of four wooden panels — is both the biggest and easiest work in the show, dropping in, like sets, the "nowhere" landscapes we all fear, in a scenography that the film *On The Beach* has made cliché. In this version, black shadows burn blue in simple spectacles (black for drama, darkness, evil, death; blue for distance, expanse, melancholy, obscenity); like all spectacles, they are predictable and cathartic, but as a kind of representation for the unrepresentable, the disaster which after the holocaust, Hiroshima and Nagasaki would be the fourth — and ultimate — utter-burn of this twentieth century, they cheat. Andy Patton's four monochrome paintings describe other "nowheres"; but if their image sources are in photographs, they are very much paintings, anagogical as much as analogical. Patton drowns found images from a medium that is identical with technology in a medium that is charged with the production of frozen art commodities. These are, increasingly, absorptive paintings whose representational strategies more and more betray a sheer love of the medium, especially its dark and brooding side. Joanne Tod's four paintings are installed next to Patton's, a situation which seems to confirm painting's growing satisfaction with itself. If it hasn't been easy being a painter in the last two decades, it is, it seems, getting easier. But isn't it better to call that what it sometimes is — a return to traditional painting — than to slip it in under the guise of "critical," or

even "feminist" when it is too comfortable with its history to be either? Tod also works from photographs, in a solidly tenacious realist tradition that Canadian and American art history both validate. Employing strategies of alternating provocation and retreat, Tod uses both image substitutions and ironic titles that are intended to go, mildly, against the grain. As with Patton, I noticed a disappearance of text in recent work.

With seven painters in the show, there are other painting modes in evidence here. Nancy Johnson's *Appropriateness and the Proper Fit* seems the closest fit to the curators' title for the show, and to Blake's hand-coloured image-script pages. Johnson's work is far looser, of course, and the poetry has slipped into stream-of-consciousness prose, but the reflective (and reflexive) relations between images and words hold. Handprinting, this time, proposes again, now in an expressive way, a "speaking" text that is, in turn, speculative, confessional, analytical. The four-colour images — in emerald green, red-brown, yellow and ultramarine — look like hasty simplifications of lips, faces, hair, leaves, wings, veins, etc.; they feel immediate, and aren't. Not without artistic debts, they still look fresh, and sound concerned; and vulnerable: one woman's work that has developed a very particular look of its own. Mary Scott's work also has a look of its own, but it is harsher, angrier, and not very pleased with its medium. Nor are her text-and-image combinations quite materially proper with their adhesive-backed hardware store letters, their spray paint, and shellac. The content displays its own improprieties, and it is here — and in the photographs that document Sterbak's "explosive" performance, and in Cohen's bodily substitutions of herself, as artist and as model, in large format photographs that both reference and displace the canvas that is so crucial to painting discourse — that representation and sexuality, one of feminism's most important issues, is made explicit. While Sterbak's small sequence of photographs is a model of decorum, and Cohen as model is resolutely and ordinarily dressed in casual clothes, withholding the body, Scott's body references sometimes mimic other paintings, or are actual cuts in the canvas itself, or have outlines that are constraining messages; often, neither the text nor the image is wholly decipherable. But the images are weighted toward writing, toward the cryptic scripts that index Scott's own reading, the "different" voices that defy a voyeur's expectations, that deface the space that has been the site of the domination of the specular over both (art) history and women. Scott's work suffers in its installation, between Tod and Wainio, even if Wainio's paintings also reference her reading: it is an indication of the strength of Scott's work that Wainio's own images have never looked more tentative.

Finally, among painters, there is Renée Van Halm with a painted installation called *Facing Extinction*. A kind of skewed stage, it is a composite that eccentrically orders its fragmented components. Its most compelling aspect is the central figure of the stadium, a seeming vortex that yet never quite convinces us that it is Berlin, 1936. The driftwood, the hero/victim's medalion head, the small interruptive landscape with its rushing river, and the toehold of beach never really inform each other. As insight into "future history," the tableau is both too generalized and too predictable, especially in the interpositioning of the familiar nature-culture pair. Big though it is, the space dwarfs it.

Songs of Experience is, its curators contend, a show of hybrids, a word that is now firmly linked to postmodernism, even as postmodernism's hybrids, as forms, are distributed throughout a continuum whose poles would be, broadly, critique and pastiche.² Critique is that critique of representation that is the post-structuralist element within postmodernism, the one that both questions and crosses meanings, means, and mediums. It is here, as critique, that works become texts. Pastiche, on the

other hand, takes both the referential status of its objects and its modes of constructing meaning for granted; it is the neoconservative element based on processes of reification and fragmentation under late capitalism, that shows itself most clearly in a return to traditional mediums, titular themes, and the device of the frame. There would be, of course, middle grounds that co-opt aspects of both, but it is still a distinction worth making, even if this show holds most firmly to those middle grounds. Finally, the catalogue text claims that such postmodern hybrids propose a "rupture with the past." Is this so? My own sense of it is that recent artworks show that this is not the case, that ours is still, as Irigaray says, a dominant scopic economy, before and not behind the screen of representation. If this is true, then *Songs of Experience* probably contains no songs of experience at all: the personal, in art, is still a romantic construct, tied to a revolutionary project, whatever one's hopes. What we have, instead, are the images, objects, texts, and tapes of our own times and places; perhaps if we call them that, we can at least pretend that simple description might yet beat quotation some of the time.

CAROL LAING

NOTES

1. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative/The Metafictional Paradox* (London: Methuen, 1984), p. 5-16.
2. Hal Foster, *Recodings/Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend: Bay Press, 1985), p. 121-136.

LETTRE OUVERTE

Dans l'édition de *La Presse* du samedi 10 mai 1986, en justification aux choix faits pour *Chants d'expérience*, on rapportait la définition (réductrice) de Diana Nemiroff de l'art actuel au Québec:

Au risque de me faire détester à Montréal, je dirai que la ligne de développement de l'art au Québec est la suivante: Après Molinari et compagnie, ce qu'il y a d'intéressant dans les années soixante-dix, c'est l'art conceptuel, la sculpture et la photo. Avec le retour de la peinture sur la scène internationale, le Québec est moins intéressant. La peinture québécoise est souvent décorative, faite pour le plaisir et même la jouissance.

Ces propos, j'en conviens, furent rapportés dans un contexte qui ne pouvait que les laisser imprégnés d'une certaine trivialité. Cependant, sans vouloir engager une lutte stérile sur l'hégémonie de la culture pan-canadienne ni me faire le porte-drapeau inconditionnel de toutes les pratiques artistiques du Québec, j'ai cru qu'il serait plus pertinent de répondre à Madame Nemiroff que de la détester silencieusement, selon sa suggestion.

J'ai souvent contesté, en art, l'argument de la filiation culturelle, mais l'échec de la société historique d'accumulation à définir ses cultures en dehors de ses traditions m'oblige maintenant à y recourir. Évidemment, nous ne venons pas de Blake. Nous venons davantage de Baudelaire: «Là tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté (...)». Nous venons encore de Gide, Proust, Genest, Bataille. Pire, nous venons aussi de Barthes, Baudrillard, Foucault, Kristeva, Lacan. . . Nous sommes de tant de chantres divers de la jouissance comme le lieu où viennent se dissoudre toutes les servitudes, qu'il se peut bien, qu'en matière d'arts visuels, nous soyons aussi plus enclins à désigner le «là», c'est-à-dire l'ailleurs du poétique, que l'«ici» de la dénonciation politicarde

directe. Une langue (faut-il le répéter) dicte un système de concepts, une manière de penser, de percevoir, de sélectionner. Et, malgré l'heureuse autonomie des expressions visuelles et musicales, nous sommes tous plus ou moins contraints, par l'esprit grégaire qu'impose la langue, à privilégier certaines valeurs plutôt que d'autres. Cela ne se livre pas toujours dans l'évidence, mais peut être lisible à un niveau ténu des choses, dans ce que l'on globalise banalement comme la sensibilité, entremêlé au magma des idiosyncrasies et des traces équivalentes laissées par le hasard et l'histoire. Le décoratif ne réside pas dans ce qui suggère un plaisir des sens ou de l'esprit, mais bien à un niveau de récupération des signes présent dans la forme qui, au départ, connaît sa finalité.

Je suis toujours étonnée que l'on persiste encore à refuser de voir dans cette quête du «là», compris comme le lieu idéal de la jouissance libératrice, un choix politique conscient et valable. D'autant plus que l'«ici», son antipode moralisateur — dans les formes réactionnaires sous lesquelles on le donne souvent, avec la foi en la toute-puissance possédée d'emblée par le droit du juste —, risque de ne devenir que le miroir de la bonne conscience bourgeoise, auréolée d'or et pendue aux murs des salons. Il y a déjà trop d'exemples d'artistes qui se sont insérés confortablement dans la hiérarchie institutionnelle, en signant le malheur d'autrui, pour que le piège conserve pleinement sa grossière efficacité. C'est une question d'entendement sur le sens de l'art. Il y a plusieurs strates à cet entendement; de plus profondes et de plus superficielles. Il en est une où, par éthique, on se doit de démarquer la nuance existant entre le contenu politique, qui est le tissu intrinsèque de tout art (faut-il encore le préciser; le déplacement du sens institutionnel, du symbolique, par une action de l'imaginaire sur les codes et les structures du langage), et le sujet politique. Je rappelle, sans insister, le désavoue apporté par le temps aux grands sujets sans «contenu» qui ont fleuri sous tous les régimes totalitaires dans les formes serviles et redondantes de l'illustration. Pur effet du décoratif.

Un discours, fût-il féministe, qui refuse la valeur inscrite dans la différence, reste un discours de pouvoir. C'est la mécanique primaire, malheureusement d'une grande efficacité opérationnelle, des systèmes absolutistes.

On ne saurait être artiste au Québec, en ces temps, sans vivre cet état dans un climat de profonde morosité et sans être porté par une solide conviction politique. Ce qui n'exclut pas le plaisir et la jouissance de l'art, bien au contraire; ce serait notre reste prodigieux.

Jocelyne Alloucherie

LETTERS TO THE EDITOR

Ottawa, June 20, 1986

I was very happy to read Carol Podedworny's letter to the editor. She was right to point out the role of those few art and culture galleries dedicated to the presentation and understanding of works marginalized by our society, in particular the works of some Canadian artists described as "modernists."

Certainly the Thunder Bay Art Gallery has made a major contribution in this direction (as well as the Museum of the Woodland Indian Cultural Educational Centre in Brantford where I saw the Carl Beam *Altered Egos* exhibition reviewed in *Parachute* No. 40).

Considering the Thunder Bay Art Gallery 1986 exhibition program, we can see that the emphasis is more and more on the production of contemporary art exhibitions, significant for the community, and beyond that for the country, among which the Canadian Indian shows have been carefully chosen. Let us hope that they shall travel in the best way possible.

Naturally in my review of the Edward Poitras exhibit in which I refer by way of example to what I think was a very unfair (but revealing!) presentation of Alex Janvier's *Seasons* in Ottawa, I was alluding to the long absence of interest and comprehension of these works by major institutions and specially the National Gallery of Canada.

Jacqueline Fry

Toronto, July 14, 1986

I am writing in response to *To Speak of Difference* (*Parachute* 43) by Dot Tuer. In the article Tuer quotes from several critical theorists and describes the nature of the operations of our culture as a system of exclusions toward discussing the *In A Different Voice* exhibition.

From Tuer's analysis of the operations of our culture and subsequently of my work, we appear to be approaching the position and process of the individual female artist in differing ways. (Besides the obvious one of being "critic" as opposed to "producer.") These apparent differences aside, I wish to clarify some thoughts (contained in the transcribed conversations in the series catalogue) I had around my film work-in-progress titled *The Subject of Magic* which Tuer quotes and analyzes somewhat out of context and with great vitriol.

Tuer writes, "For to suggest, as McLean does, that 'invisibleness is a magic state' that empowers those made invisible in society such as bag-ladies, women, and minority groups, is to lapse into the worst sort of mystification of the 'other,'" and goes on to equate her interpretation of my thoughts with "the paranoiac location of the terrorist and the battered woman."

What is omitted from Tuer's quote and reading of this paragraph is my stated understanding and interest in a *dual* and *contradictory* (not equivalent) association with the idea of invisibleness: on one hand, in the context of our popular fairy tales it is a "magic power," and on another, it is a common and cruel social act (such as is done to bag-ladies, etc.).

In the case of *The Subject of Magic* my interest is the presence/absence nature of invisibility and its appropriateness for describing the nature of the position as a filmmaker in relation to an audience/the film itself/the larger culture which is full of contradictions.

In the film the disappearance and return of a female figure, and the control of some of the images that (invisible) women characters exercise within the film parallels my role as the (female) filmmaker; being at once invisible and a producer of my own images: a potent and powerful position.

The Subject of Magic is not about bag-ladies, but rather about a process of rendering the invisible visible and within a system of contradictions that we share.

As Tuer suggests in her article, to be aware of one's position in our culture is to be aware of a series of contradictions. As an artist and as a woman in this specific time and of this specific age (the 1980s, early

thirties) I live these out in my daily life and attempt to address them in my art. They include the alternating feelings of satisfaction in experiencing positive changes in the ideological structure of my culture and of despair and frustration in feeling constrained by, and a participant in, ancient and immutable structures.

As Tuer suggests in her article the photographic piece with the daggers speaks to the latter feelings in an explicit way. We differ in whether the reading of the piece is as a "vindication" of the position. (Tuer's description of the piece does not mention the text which runs along the bottom: "One is for my lover One is for my friends One is for my family and One is for you" which further describes the mechanism of constraint.) Here I must confess surprise that within the context of the thesis of her article Tuer found such a direct expression of a sense of entrapment in an artist-run, government subsidized, art gallery, inappropriate.

The Subject of Magic is at this time a work-in-progress but I look forward to the opportunity to discuss it with Tuer and others of my colleagues when it is completed.

Yours truly,

MICHAELLE MCLEAN

livres et revues/books and magazines informations

Cet été, j'ai pris des vacances, avec des vrais livres de plage: d'où la minceur de la présente rubrique presque essentiellement dédiée aux périodiques: a) les nouveaux venus ou revenus, b) les revues qui brouillent les catégories habituelles de cette chronique. Mais d'abord l'exception qui confirme la règle, une trouvaille en format de poche:

Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers, la mise en exposition sous la direction de Jean Davallon, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 1986.

Le titre est de circonstance: il fait référence à un passage où le marquis de Girardin, dans la présentation de ses *Jardins d'Ermenonville*, recommande d'user avec sobriété des pavillons et fabriques qu'on distribue et où il ridiculise, après Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, cette volonté de «claquemurer, pour ainsi dire, l'univers tout entier (...) à force d'entasser dans un petit espace les productions de tous les climats, les monuments de tous les siècles...» (p. 20 de l'édition récente de 1979 chez Champ urbain). Ces jardins-microcosmes du XVIII^e, il était courant d'en dénoncer dès lors les visées encyclopédiques, voire carrément muséologiques et reconnues comme telles au moment même de l'invention des musées d'État à travers l'Europe. Cette articulation du jardin et du musée (qu'on trouvera chez Delille par exemple dans son poème sur *Les Jardins* de 1782) favorise la mise à jour (et un texte de D. Poulot y travaille avec intelligence et finesse) de toute une archéologie profonde de la notion, tant galvaudée récemment, de l'aura chez W. Benjamin, laquelle donnait déjà lieu au XVIII^e à tout un discours sur le «déracinement» des monuments, leur délocalisation, leur perte de contexte accélérée par une collectionniste «à l'arraché».

Mais la perspective de l'ouvrage autour de la mise en exposition des lieux est plus ambitieuse et ne se limite pas à la seule dimension des jardins évoquée par son titre, encore que plusieurs aspects s'en approchent: une belle analyse des parcs zoologiques par F. Davallon ou encore un commentaire sur l'écriture du voyage comme art de la mémoire et déchiffrement herméneutique des lieux-dits. C'est là la lecture que mène Christian Jacob de la *Périégèse de la Grèce* de Pausanias. Il montre comment s'y joue une mise en représentation du territoire par la projection sur une carte d'un catalogue muséographique de monuments que l'écriture même doit relier en l'absence de toute observation du paysage et de la «nature».

La section centrale est consacrée à la gestion de l'espace du patrimoine. Quiconque s'intéresse au débat muséologique qui a cours en ce moment chez nous devrait la parcourir. Ne serait-ce que pour y apprendre, au chapitre des écomusées, la nouvelle utopie du genre, que le Québec a finalement réalisé l'utopie borgésienne de la carte à l'échelle 1/1. «Un des exemples des plus significatifs est certainement donné par l'Écomusée de la Haute Beauce au Québec dont l'étendue correspond exactement à celle du territoire de la Haute Beauce» (p. 105). Mais d'autre part, l'ouvrage est aussi à lire parce que s'y poursuit une des analyses les plus fouillées à ce jour sur la mise en exposition du territoire. Or, c'est là manifestement une des directions majeures de la réflexion muséologique ici: la crise des «musées d'art», qui s'éternise dans nos institutions, est fort probablement due, en partie au moins, à cette priorité dont on n'a plus une claire conscience depuis qu'il est moins question de «L'homme d'ici» et de son musée — lequel sans avoir vu le jour a pu laisser des traces!

Ces deux blocs, sur les lieux en représentation et sur le patrimoine, sont complétés par un «retour à l'exposition» comme pratique rituelle et cérémonielle ayant son répertoire de gestes et de figures bien dessinés et trop souvent occultés. On aurait pu craindre que la transhistoricité de l'approche ne produise à son tour qu'une collection de textes distribués sur

un large éventail spatio-temporel, isolés les uns des autres et rapprochant tout de n'importe quoi. Bien au contraire, on devine aisément, à travers une récurrence de définitions et de profils en jeu, un espace réel de relations entre les textes et par là, d'autres problèmes font surface avec des formulations plus neuves (sur l'altérité, la pragmatique, l'inscription, etc.). De surcroît, ce petit volume, paru dans un silence regrettable, à Paris du moins, est enrichi d'une bibliographie exhaustive.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Furor 14, avril 1986, revue trimestrielle, abonnement: 1, rue du Purgatoire, CH1204 Genève.

Furor reparait après plus d'un an d'interruption. Cette quatorzième livraison propose, avec des égards providentiels pour le thème du présent numéro de *Parachute*, un «démarrage» de *La Bibliothèque de Babel* de Borges sous le titre de «Le Jardin aux herbes indéfinies» (Florence de Mèredieu). Ce court texte en contrepoint à la volonté de «claquemurer pour ainsi dire l'univers tout entier» excite plutôt «une imagination sans limite du jardin»: c'est l'encyclopédie de la classification botanique compromis par le point de vue des plantes et par leur alphabet problématique d'«essence(s)». On trouvera aussi dans «Le deuil de la peinture» de P. Erler une lecture attentive de Baudelaire sur Delacroix, lecture qui reconduit le destin funèbre de la peinture moderne à une impossibilité d'origine. Enfin, revenant à nos «jardins», «Aux origines de notre modernité» de Zacharopoulos ne cherche pas à déterrer bulbes et oignons occultés: il s'agit d'une réflexion sur le «contemporain», à travers une métaphore textile et un emploi vigilant de la *préposition*, dont je rappelle qu'elle est, selon le dictionnaire, un de ces mots invariables qui servent à marquer le rapport d'un mot à l'autre. Le numéro comprend des portfolios de V. Burgin et Jan Stern.

Artstudio, n° 1, été 1986, parution trimestrielle (320 fr. l'année pour l'étranger), 30, rue de Beaubourg, Paris 75003.

Labyrinthe 01, Jacques Damase éd., 61 rue de Varenne, Paris, 75006.

Cahiers du CCI, n° 1, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou (580 francs l'abonnement annuel pour l'étranger).

Trois nouveaux périodiques. Le premier, *Artstudio*, a des allures et un prix livresques (de même qu'un fondateur, directeur de galerie — Daniel Templon). Ce premier numéro est inscrit sous l'égide des *Abstractions*, ce qui permet bien sûr à Marcelin Pleynet de saborder la virtuelle dichotomie abstraction/figuration. Il s'agit d'une belle production, photo-couleur pleine page, couverture cartonnée, textes en double colonne. Toutefois, sur la base de ce premier numéro, il semble qu'au niveau du discours, ce nouveau venu ait des rides qui ne soient pas que celles d'une jeune frimousse encore mal défriée. La couverture est éloquente: au-dessus d'un Frank Stella récent, des colonnes de noms propres: les articles sont tous monographiques et même quand un sous-titre tend à poser un problème, c'est toujours de l'intérieur d'un nom propre isolé. (À cet égard au moins, le texte de Blistène sur G. Richter présente l'avantage de discuter une production où cette dimension même est remise en cause.) Quant au reste, on risque de croire qu'*Artstudio* préconise une version rajeunie du parti-pris vasarien. On y apprend d'ailleurs que Sol Le Witt rêve de refaire le coup de Giotto, Catherine Francblin commente Olitski à partir de *L'Oeil du Quattrocento* de Baxandall et Bernard Ceysson rapproche, autour de Stella, le modernisme américain de l'esprit des recherches perspectivistes du XV^e siècle. Comme s'il y avait eu une autre Renaissance qu'on n'aurait pas vu passer et qu'il faudrait maintenant raconter par une enfilade de noms et l'assignement à chacun d'une petite invention ou d'un coup propres. Vasari ou... Plin? (Parlant de Plin, le livre XXXV de

l'Histoire Naturelle sur les «beaux-arts» est maintenant paru chez Budé.)

Tant qu'à faire du vieux avec ce qui ne l'est pas, plutôt les reprises pures et simples. À cet égard, on feuillettera le premier numéro de *Labyrinthe* ressuscité. Cette revue des années quarante reparait cette année chez Jacques Damase: elle est restée attachée à une modernité devenue depuis historique, mais une modernité au parti-pris assez résolument multidisciplinaire, traitant en l'occurrence de la mode, du cinéma, de la musique, de l'architecture, du théâtre, de la peinture et de la danse de même que de rapports entre ces disciplines. À côté donc de figures canoniques — Man Ray ou Bunuel — et un document précieux sur son «Goya», la revue propose des interventions par et autour de protagonistes moins «sacrés» sinon consacrés — Borofsky, Thierry Mugler. On annonce deux livraisons chaque année.

Traverses a un petit cousin. Les *Cahiers du CCI* partagent décidément avec le précédent périodique un air de famille qui ne trompe pas, du moins en ce qui concerne l'apparence. Le dossier de ce trimestre, c'est-à-dire ce qui donne le ton à toutes les autres rubriques (monographies, portfolio, notes de lectures et «culture au quotidien»), privilégie l'Architecture plutôt que le design, les nouvelles technologies et l'innovation sociale lesquelles figurent aussi au palmarès des domaines ciblés: cela donne lieu à *Architecture: récits, figures, fictions*. (Faut-il y voir un indice du favoritisme architectural du CCI depuis quelques années?) Les récits et autres effets de sens annoncés ne sont justement pas ici des effets: ils sont saisis d'abord comme discours de l'architecture — non comme production de l'édifice; ils traquent la parole du projet et l'accent est placé sur la conception, non sur la pragmatique. Récits du «bâtir» encore très «artistiquement» orientés, notons-le: par exemple, architecture et objets d'art se tournant le dos au musée ou l'image architecturale au cinéma, mais (*mea culpa*) pour le public lui-même assez semblablement orienté dont nous enflons les rangs, le numéro soutient largement l'intérêt au fil de ses deux cents pages. En prime, le texte d'une conférence de Derrida et Eisenmann: «Quant à la construction, je m'y suis mise à cause de mon psychanalyste...»

Alfabetta et la Quinzaine littéraire, mai 1986, n° 84, «Futurismo futurismi».

Cette co-production ponctuelle a été réalisée autour de l'exposition *Futurismo & Futurismi* (et à son corps défendant, murmure-t-on), visible cet été à Venise. L'édition est bilingue (italien/français), mais avec une majorité de textes en italien — et un incroyable enchaînement de coquilles. Cette livraison reprend les rubriques de l'exposition, mais là où le catalogue de l'événement juxtapose reproductions et dictionnaire, elle cumule des articles dans une perspective encore plus vaste et plus compartimentée: on y retrouve donc des questions attendues (politique, peinture, littérature) et d'autres aspects moins habituels (cuisine futuriste, danse, publicité). L'exposition postulait un double tempo du futurisme, la gestion italienne et sa diffusion à travers le monde (du Japon à la Grande-Bretagne, de l'U.R.S.S. au Portugal); cette parution considère aussi la «troisième vague» du futurisme, ce que Renato Barilli dans un récent catalogue milanais présentait comme néo-futurisme. Elle insiste aussi moins fortement sur la construction, l'érection, par l'exposition, du futurisme au rang d'opérateur générique d'à peu près toute l'avant-garde d'avant-guerre, à l'exception peut-être de Matisse et de Mondrian, deux irrécupérables semble-t-il.

Si le débat futuriste vous intéresse, toujours chez J. Damase, la collection «Typographies» vient de faire paraître *Les mots dans le futurisme* de Gérard Georges Lemaire. C'est là un des aspects les plus spécifiques et les plus riches des travaux futuristes; l'exposition en question s'y est bien arrêtée quelque peu, mais dans la salle réservée à ces oeuvres, se

trouvaient exposés les fabuleux et gigantesques cahiers de coupures de presse de Marinetti sur «son» mouvement et ils volaient un peu la vedette à ce qu'on pouvait voir sur les murs. Les paramètres du futurisme sont très certainement plus aisés à juger dans ce type d'approche qu'à travers les visées expansionnistes et généreuses de l'expo.

Pictura, «Les Ruines... en fin», vol. 8, été 1986 (abonnement pour l'étranger 300 francs/4 numéros) Pictura Edelweiss, Association culturelle Toulouse Le Mirail, 5 allées A. Machado, 31058 Toulouse Cédex France.

Un titre à rajouter aux revues qui font catalogue, mais cette fois dans le cadre d'une formule un peu spéciale. *Pictura* est d'emblée un intitulé qui fait double emploi: il y a d'une part le magazine lié à la proche actualité, et d'autre part, dans une production tout à fait indépendante, la revue qui travaille en dehors de la contrainte journalistique et du joug de l'information. Les trois derniers numéros de celle-ci (6-7-8) ont été conçus autour, mais très largement et librement, d'une série d'expositions et d'événements d'art contemporain tenue à Toulouse l'an dernier, sur le thème de «Les Ruines de l'esprit». L'ensemble constitue un dossier d'une cinquantaine de textes (dont le quart seulement traite directement des expositions) qui conjuguent les notions de fragment, de bribes, de restes, mais aussi plus métaphoriquement, du sommeil, du projet, des rudiments; le tout dans un mélange souvent indécidable et plutôt heureux de «littérature» (poésies, fictions) et de commentaires critiques, théoriques et historiques.

Cahiers du Cinéma, numéro Hors-série, «Où va la vidéo?» par Jean-Paul Fargier (et coll.), juillet 1986.

«Bien que ce numéro porte le même titre que l'exposition d'Avignon, il n'en constitue pas le catalogue...» (Décidément, il y a une tendance.) C'était, avec «Qu'est-ce que la sculpture moderne?» (cf. prochain numéro) une des deux grandes questions de l'été français. Questions pièges car bien sûr les événements n'ont pas pour but d'y apporter réponse. On apprend donc que la vidéo va «dans tous les sens». De là, une espèce de bilan des tendances à travers des rubriques parfois surprenantes: ainsi histoire, origines, géographie ne renversent personne, mais futurologie et cosmologie marquent indéniablement une voie autre que celles ouvertes par la vidéo expérimentale des années soixante-dix. S'ajoutent à cela une dimension anatomique et une section «archi» qui discute de l'actuelle prédominance de la vidéo-installation: il s'agit là certainement, dans la perspective de cet ouvrage, d'une des directions les mieux repérables de la production actuelle. Au fil de ces rubriques, des débats latents affleurent: le numérique contre le digital, la séduction de la télé traditionnelle au lieu d'un élan vers le film expérimental, etc. Un dictionnaire des participants est inclus, de même qu'un questionnaire aux vidéastes.

JOHANNE LAMOUREUX

By choosing to review mainly catalogues, I hope to continue the discussion initiated by Johanne Lamoureux in the last issue where she asks if the catalogue is not a disappearing species? In an attempt to characterize certain features of the crisis of the contemporary catalogue I have written only on exhibitions I have seen as a means to determine how or if they function as records of the event and concerned myself with matters pertaining to the relationship of reproduction to object and/or to text, exclusions as much as inclusions and solo or multiple voices, be they those of curators or artists. In reviewing my reviews, it became apparent that, for me, single artist catalogues were less problematic, possibly because they are the most conventional. Allowing more than one voice to be heard at the same time and hearing them are not things for which we are trained so efforts to do so tend to be more troublesome, however welcome.

PERIODICALS

Provincial Essays, "The Canadian Curator," Jennifer Oille, ed., Toronto, vol. 3, 1986.

Each issue of *Provincial Essays* is devoted to a particular theme either in the form of a lengthy text written by one author as was the case with Barry Hale's *Out of the Park: Modernist Painting in Toronto, 1950-1980* (Vol. II) or collections of shorter pieces by a number of contributors as in *Geocentrism and the Notion of Originality* (Vol. I) and *The Canadian Curator* (Vol. III). While it is too early to tell if the format of single/multiple texts will alternate in forthcoming issues, it is clear that *Provincial Essays* attempts to address issues its editorial board deems important, and curating in Canada is indeed one of those subjects.

The six essays offer a wide spectrum of contributions ranging from the somewhat heavy-handed Marxist, structural analysis of Gail Dexter Lord and Barry Lord in *Curatorship and Culture* which defines curatorship as marginalized activity to the more personal, whimsical style of Elke Town in *The Case of the Independent Curator* which terminates the investigation with a study of the word "curate" interwoven with a discussion of the differences between and respective difficulties of institutional and independent curating. David Burnett, formerly a curator at The Art Gallery of Ontario and trained as an art historian, writes of the curator's dual immediate and historical responsibilities in light of the recent development of the Canadian art scene; Matthew Teitelbaum, a former curator at the London Regional Art Gallery now at the Mendel Art Gallery, discusses the implications for curators or the recent Canada Council decision to fund individual projects rather than annual programmes in a thoughtful analysis embracing the effects on different types of institutions and the role of the Canada Council rather than a Museum Board in determining curator policy; Brenda Wallace's *The Museum Edifice*, is a lament for the "erosion of scholarly responsibilities and capitulation to the demands for entertainment," the emphasis on the size of the museum audience and not on "what happens to visitors inside a museum" and the deteriorating relationship between trustees and management which is all the more poignant knowing how hard she fought for excellence as former Director of the London Regional Art Gallery; Claude Gosselin's *Gallery Administrator or Artistic Director* picks up some of Wallace's themes in a brief examination of the effects of the growth of educational services and diversified programming in Canadian museums, a cry against "chief executives" with no art background as museum directors and a call for chief curators with "passion" as Artistic Directors instead. In sum, these essays focus on the curator as part of a cultural, political and financial network and represent a particular moment in the history of the Canadian curator. That no one discussed curators and catalogues suggests a shift in what was once considered one of a curator's primary responsibilities.

CATALOGUES

Futurismo & Futurismi, Milan: Bompiani, 1986, 638 p., ill. c. and b/w.

"Futurism had no less influence than Cubism." These words found in Pontus Hulten's brief catalogue essay, "Futurist Prophecies," are the rationale for the largest Futurist exhibition to date, one which filled all three floors of the Gae Aulenti redesigned Palazzo Grassi this summer, as well as the weighty catalogue published in separate English and Italian editions to accompany the exhibition. By weight, I do not refer to scholarly reinterpretations of various aspects of Futurism but to the 638 page, large format volume which has been designed more as a reference book than a catalogue. With its 1,000 odd reproductions, over 600 of which are in colour, a "Dictionary of Futurism" prepared by thirty-two contributors and a

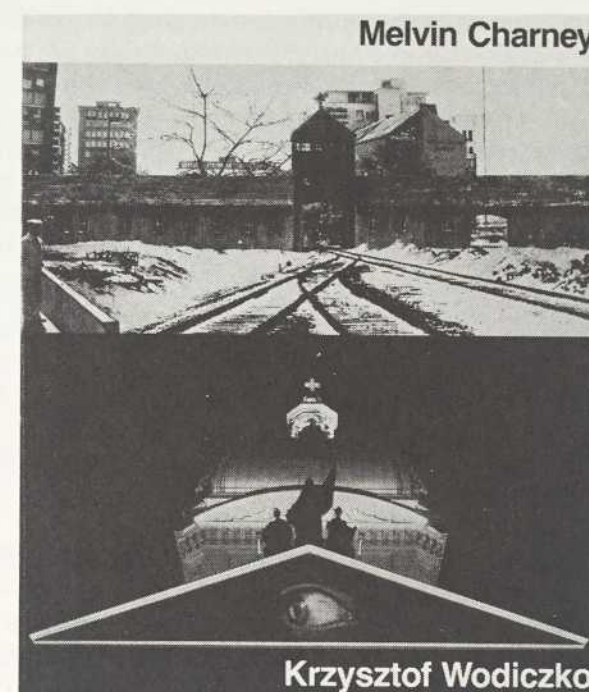
four location comparative chronology, the catalogue becomes an analogue of the exhibition premise and a document that will continue to posit that hypothesis for much longer than the duration of the exhibition itself.

Although Hulten, Artistic Director of the exhibition, chose to minimize interpretation, he used the opportunity to fill gaps in the Futurist literature, either by bringing together information previously published in separate volumes or by introducing new material. This is particularly true in the area of reproductions and photographic documentation. For example, while numerous exhibition catalogues and monographs on Giacomo Balla have published his work, the one hundred colour reproductions in this catalogue include a great many hitherto available in only black-and-white, if at all, (of note is the number of coloured reproductions of drawings which enable the reader to grasp the importance of colour in even the preparatory stages of Balla's work) or without their painted frames (a significant and distinctive but usually omitted aspect of Balla's production dating from his Symbolist period). As grateful as I am for such treats as the first coloured reproduction of the frame of Balla's 1905 *Mad Woman*, the editors were inconsistent in their criteria for photographs because, once again, Balla's well-known 1912 *Dynamism of a Dog on a Leash* was reproduced without its artist-painted frame. That being said, for those who did not see the exhibition, the presence of so many colour photographs of Balla's work permits comparisons that were never possible before, between Balla and Balla or Balla and anyone else in the catalogue. And anyone else in this case includes Futurist-inspired artists from such predictable locales as Vorticist Great Britain, Simultaneist Paris and Cubo-Futurist Russia as well as lesser studied Futurist-influenced artists in Portugal, Mexico and especially Eastern Europe, the latter possible because of the particular contribution made by Stanislaus Zadora, a co-commissioner of the exhibition. One impediment and a major one to easy visual cross-referencing is the use of two different systems of organization for the colour plate groupings. In the first two sections, "Towards Futurism, 1880-1909" and "Futurism, 1909-1918," the photographs are arranged alphabetically by artist; in the final section, "Futurisms, 1918-1930," the order is alphabetical by country. To find all or any reproductions by a given artist, then, becomes a challenge, particularly as they are not listed in the index. In addition, there may be black-and-white photographic material included in the *Dictionary of Futurism*, either accompanying specific artist entries or illustrating the more general ones such as Activism or Zonism which begin and end this section. The entries themselves vary in length depending on the extent of the Futurist connection, Picasso's, for example, being shorter than Popova's.

It is only in the "Dictionary" and "Chronology," long after the hundreds of pages of colour photographs of drawings, paintings, sculpture and applied art, that we get any sense of Hulten's introductory claim that, "In the exhibition at Palazzo Grassi, Futurism will be studied for the first time as an international cultural phenomenon involving virtually every aspect of culture . . ." with entries on cinema, literature, music, etc. Although both Futurist literature and cinema formed significant components of the exhibition and a separate volume on Futurist cinema is scheduled to appear, it is regrettable that the catalogue publication was not used to attempt to present Futurism in all its media simultaneously. But to do so would be to acknowledge the Futurist challenge to bourgeois culture, a challenge that Hulten has managed to mute in both the exhibition and its catalogue.

Melvin Charney/Krzysztof Wodiczko: Canada XLII Biennale di Venezia, Ottawa: The National Gallery of Canada, 1986. Text by Diana Nemiroff in English, French and Italian.

Writing a catalogue for work that doesn't exist is dif-



ficult, to say the least. Yet that is what occurs with most site-specific or ephemeral projects if the piece is created for an exhibition and the catalogue is to be ready for the opening, as indeed it must in these days of justifying expenditures by maximizing sales. Usually the work on view, then, unless it existed in some previous form, is not included. The catalogue becomes not a record but a reprise of earlier work, sometimes taking the form of a catalogue raisonné to date, and/or a statement of intent by the artist or curator. Inevitably when an exhibition includes both completed and custom work by the same or many artists, the newer work is not discussed with the same depth, if at all, nor is it reproduced, resulting in an imbalance that is often the reverse of the exhibition situation where the inclusion of past work by an artist is often treated as a lead-in or coda to a new project rather than the substance of the event, or, all work, regardless of date of completion, is presented with equal consideration. Some catalogue solutions to what is a no-win situation are more effective than others, however.

The combination approach of an introductory essay, individual illustrated texts for each artist, and a separate plate section, chosen by Diana Nemiroff in the catalogue produced to accompany the works to be made by Melvin Charney and Krzysztof Wodiczko at the Venice Biennale also grappled with the curator selected duo exhibition situation and a catalogue in three languages, here handled better than most in that all texts in a given language were grouped together in separate sections and each included the relevant illustrational material even though that meant three reproductions of the same work. The introductory essay began with a timely discussion of the problems faced by contemporary public art as epitomized by the Richard Serra *Tilted Arc* controversy, then linked the hybrid character of both Charney's and Wodiczko's work, their common concern for the collective and unconscious messages of architecture and the social implications of their art in statements sufficiently general to indicate why the two were paired and applicable to whatever work they planned for the Biennale. What followed was Nemiroff writing at her best — two monographic essays, related but distinctive texts which separately traced the work of each artist in an accessible, thoughtful and poetic analysis of style, content and theory. The strength of the Charney text is in the author's ability to describe concretely and clearly visually complicate work but to use these descriptions allusively when referring to a range of possible meanings. If the essay is the best summary of Charney's work to date and is convincing in terms of the drawings on view in Venice, the claim that Charney's wood projects are concerned primarily with the city was less so in terms of *A Construction in Venice . . . Visions of the Temple*, the piece made for the Biennale, where, it seemed to me, the artist was emphasizing other aspects of his work.

The attempt to second-guess the artist's direction worked better with Wodiczko but it was impossible to predict the interactive effect of four or five projections at different sites compared to his previous use of a single building as support. If Nemiroff failed to discuss sufficiently the importance of Wodiczko's photographs in relation to the viewing experience itself, her analogies with Brechtian and Epic theatre were apt and appropriate as was her concept of the reality of production while watching the performance. The inclusion of a carefully prepared, thus useful in many circumstances, biography, list of works and bibliography about and by the artist after each essay is a strong argument for museological standards when presenting contemporary work.

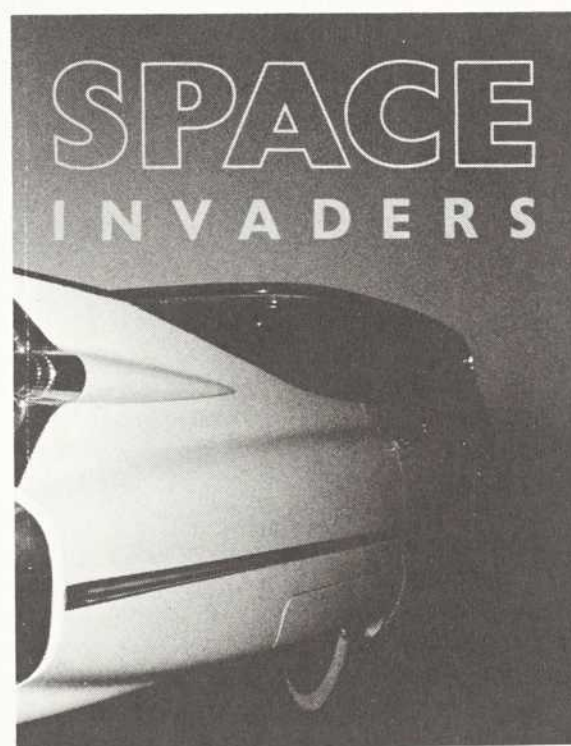
***Songs of Experience*, Ottawa: The National Gallery of Canada, 1986. Text by Jessica Bradley and Diana Nemiroff in English and French.**

For the catalogue of *Songs of Experience* the issue of new work was more complicated in that, of the thirty-six items by fifteen artists included in the exhibition, only a few were site-specific, in progress or custom. Obviously any artist who chooses to submit work of this type does so knowing it won't be in the catalogue and may prefer to be excluded as a strategy for temporarily subverting the museum system, but unless the exhibition catalogue can be oriented in some way to focus on this aspect of production or published after all has been completed, the presentation of what was actually in the exhibition is inconsistent and those judging the exhibition from the catalogue do so without full evidence. Using the catalogue for *Songs of Experience*, for example, it is difficult to ascertain what David Tomas' black lit *EYES of CHINA-EYES of STEEL* installation actually looks and feels like despite his comments about it and a coloured detail of the related 1985 *The Photographer* nor what is meant by the "several photographic 'studies' in progress at the time of publication" designation describing Sorel Cohen's new work, especially as she gives no clues in her statement. Precisely because this catalogue has so many reproductions of past work and work in the exhibition, the absences are all the more striking.

A few other points about the illustrations... In principle, the inclusion of a coloured reproduction of a work by each artist is commendable but when said photograph is a misleading detail as it was in Stan Douglas' case where all that was illustrated of *Onomatopoeia* was a score book which visually figured little in the installation and did not appear in the manner in which it was presented photographically or the section of Jamelie Hassan's 1984 *Primer for War* which seemed much larger, more complete and more elevated than it actually was, the practice as well as the artist's willingness to authorize it is debatable. Even if one understands the financial requirements of grouping all the coloured plates in one section, here they would have read as more related to a given piece or *oeuvre* if included in the extensively illustrated artist's text sections even though these suffer from a different layout problem. Too often an artist's text beginning on the right hand page was accompanied by an illustration of another artist's work on the left. The assumption behind a design of this type is that a catalogue is read sequentially like a book which it may be but it is more often used for reference section by section. A second problem with the location of the photographs occurs in some areas of the essay where on a two-column page a photo may take up one column entirely fragmenting the reading rhythm even more than the already disruptive use of outside, black ink columns for English text and inside, blue ink columns for French. As sympathetic as I am to that often conflicting wish to both illustrate a text adequately and allow visual work to stand on its own, as well as to "separate" languages, sometimes attempts at innovative solutions produce other problems.

The decision to let artists have their say worked well. Their texts, either edited excerpts from interviews,

artist rewrites from interviews or statements, varying in subject matter, length and style, conveyed their individuality while the presence of their voices avoided vesting all the power of interpretation in the words of the curators whose essay was a long, thematic and general examination of the "critical reassessment of representation" these works represented. Co-authored, their narrative begins with a discussion of the *Songs of Experience* title — taken from William Blake and referring to his critical voice of discontent — and moves through a broad discussion of post-modernism before addressing the work of the artists in the exhibition more often than not, with sensitivity and insight, in terms of lost innocence, issues of history and memory, hybridization, fragmentation and mediated experience. Of particular note is the authors' ability to integrate the hotly contested revival of painting in their discussion of politicized work, to refer to work of other Canadian artists not in the exhibition so as to provide a national or regional context for those that were and their awareness that "a work of art... must now be seen as an ideological construct." Unfortunately this awareness did not always extend to their curating for, in the decision to exclude Francophones from Québec in the exhibition or a discussion of their art in the catalogue essay, an important aspect of that very reassessment of representation they were examining within Canada was omitted. In an era in which language is seen as the embodiment of power and its representation, in a country where identity is grounded in language and where the main internal political debates of the past decades have focussed on this issue, and in an exhibition where verbal language was a component of imagery in the work of a majority of the artists, the French Canadian response, or lack of it, to matters of representation and language would have added a dimension appropriate for The National Gallery of Canada to consider. The omission is all the more glaring in light of the curators' sensitivity and insight in presenting the situation of equally marginalized discourses, those of feminism and Anglo-Quebecers.



***Space Invaders*, Regina: Norman MacKenzie Art Gallery, 1985. Texts by Bruce Ferguson and Sandy Nairne.**

Space Invaders is also a co-authored catalogue with artist texts based on interviews and curator essays. Here, however, the artists' texts are placed first, just after the briefest of forwards by Carol A. Phillips, Director of the sponsoring MacKenzie Art Gallery, outlining the fusion of popular and high culture theme of this exhibition of contemporary sculpture. The position and length of the artist texts suggests that their words are privileged, primary, and precede curatorial statements, however idealistic such sentiments may be in these days of curator powerbrokers

and however suspect when the artists' words are obviously responses to curator-formulated questions. In the interest of fairness to both artists and readers, the questions should be printed.

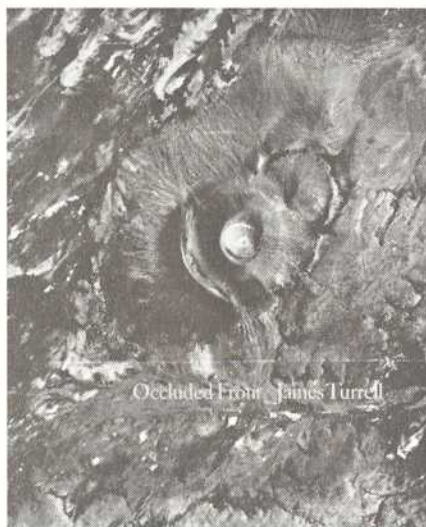
The artists' texts themselves include numerous illustrations, both colour and black-and-white, and discussion of matters relating to the theme of the exhibition in general and sculpture in particular, to previous work, to anecdotes, to sources, to comments on other art and artists, to viewers, all to a greater or lesser degree depending on the artist. Of interest are the points of similarity and difference between artists working in Canada, France, Great Britain and the United States, especially the cool tone that pervades all the texts, a feature which may result from a too heavy editorial hand or, indeed, a similar speaking style. Whether we read Jonathan Borofsky, Bertrand Lavier or Bill Woodrow, the absence of an overtly or directed political content is striking, suggesting, perhaps, that a category of postmodernist sculpture, at least as represented here, is not easily integrated into the discourse of protest, except that is for Kate Blacker, the only woman in this nine artist exhibition, who explicitly allies her work with feminist politics and theory. The claim, then, that both Sandy Nairne and Bruce Ferguson make in their respective catalogue essays for this art as a *generalized* "critique of cultural hegemony" was not always borne out by the artists' words or the works.

Choosing the format of two essays which echo each other but focus on different issues is one approach to the jointly curated exhibition and catalogue. Others include co-authorship, writing on very different topics and/or dividing catalogue entries and notes when these are included. Nairne concentrated on situating found object sculpture within its twentieth century lineage of anarchic art and in contradistinction to the dominant theory and practice of formalist sculpture prior to the sixties, then attempted to differentiate more recent production from its prototypes by isolating the characteristics of more manipulation, specificity of reference, and understanding of the processes of cultural formation. Despite a good overview and provocative claims such as seventies' eclecticism allowing work to be more socially responsive, not substantiating statements with reference to specific works undermines impact and calls accuracy into question. Ferguson makes greater reference to the work of artists in the exhibition but here too individual pieces are not examined in any detail. Like Nairne, Ferguson looks at what he calls high and low C culture but stresses cross-cultural post-sixties' tendencies in a dense but choppy essay occasionally punctuated with arresting comparisons or phrases such as the title term *Space Invaders* which captures the "vernacular as well as the aesthetic territory" occupied by the work under consideration. Despite numerous references to science, technology and popular culture by both authors, neither pinpoints a radical characteristic of many of the pieces in the exhibition, one for that matter with which catalogues rarely concern themselves — sound. If anything breaks with the hitherto silent contemplative attitude expected when facing traditional high art, it is the presence of sound, preferably raucous and discordant. The Futurists and Tinguely, both mentioned by Nairne, knew this as do Roland Brenner and Jonathan Borofsky but catalogues always manage to suppress this aspect of their art. As long as catalogues retain a content and form that is modernist in origin, the resistance of which Ferguson speaks, here to silence, is erased.

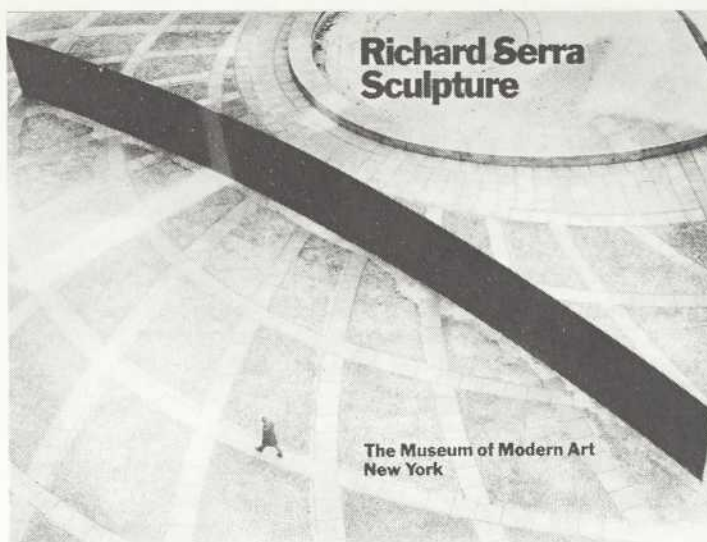
***Occluded Front: James Turrell*, ed. by Julia Brown, Los Angeles: The Lapis Press, 1985, 157 p.**

Whenever possible I try to reserve reading a catalogue until after seeing an exhibition. Occasionally, the work I have seen is so moving that I resist reading anything about it for fear that my reactions will be perverted and my pleasure diminished. Until last month I managed to avoid the catalogue of James Turrell's retrospective that has sat on my bookshelf since

I saw the exhibition last December. I am pleased to report that, contrary to expectation, I was not disappointed reading it. If anything, quite the opposite, for Theodore F. Wolff's *Introduction* captured that sense of "heightened levels of awareness" I feel when confronted with Turrell's work and posed precisely the questions I do when looking at it, namely, "How does he manage to cut right to the heart of a viewer's perceptual proclivities and capabilities and activate his [sic] deepest and most fertile conceptual and creative resources? And how is he able to do this with an art form almost exclusively defined and shaped by light?" Turrell, too, in the lengthy interview with Julia Brown which followed, was able to echo my experience with "What takes place viewing a space is wordless thought" and to discuss his work lucidly and at length in a manner that is always straight forward and, well, illuminating. He speaks about the relationship between space, light and the viewer in his work, the importance flying has played (Turrell makes cartographic maps to support himself), the role of photography in his art (the book is illustrated with his photographs, an unexpected morsel for these were not exhibited), light as a medium not as a record of something else, the development of his work from projection pieces which often used a partial space and were concerned with hard, crisp images to the aperture pieces where spaces were constructed yet at the same time dissolved by light to the recent dark space pieces which deal with the difference between rod and cone vision, the relationship of his work to science where he locates the difference in the intent — posing instead of answering questions, and the site-specific works, particularly the Roden Crater project.



The rest of the catalogue contains reprints of texts from earlier catalogues, *Light Spaces* by Edy de Wilde from the 1976 Stedelijk Museum exhibition and John Coplan's *Projected Light Images* from the 1967 Pasadena Art Museum exhibition; an appreciation by Count Giuseppe Panza di Biumo, and early Turrell patron and collector of commissioned installations at his home in Varese, Italy; an intriguing discussion of Robert Mangurian's and Turrell's collaborative but unbuilt project for the Schrem Napa Valley Winery by Craig Hodgetts; the most complete and enticing description of the Roden Crater project to date by Craig Adcock and two poems, one by Lucebert, the other by Jim Simmerman. The book, for that is what it is, also contains a great number of colour and black-and-white reproductions of work, completed, in construction or plan, which cannot in any way equate with the magic and mystery of being in a Turrell space but approximate as best as possible the sense of the encounter. If I have suspended critical judgment, it is because the catalogue, as much a part of Turrell's work as any other project, is so successful at conveying what Wolff refers to as the "remarkably integrative and life-enhancing" aspect of Turrell's production. As Wolff puts it, there is very little art "that celebrates and provokes clearer and more holistic perceptions of ourselves, reality and truth — especially in a form that is startlingly beautiful in and of itself." I remember that beauty and sense of quiet celebration when looking at this artist's book.



Richard Serra Sculpture, New York: The Museum of Modern Art, 1986. Texts by Laura Rosenstock, Rosalind Krauss and Douglas Crimp.

Like the Turrell, the Serra catalogue is a vehicle for an investigation of an oeuvre and not merely the work in an exhibition, here ten sculptures, but unlike the Turrell, the essays and over 130 black-and-white photographs are more documentary than poetic in nature, a feature in keeping with Serra's films and video work as well as the attempt to objectively present his art in the wake of the *Tilted Arc* debacle. Serra's heavy, "mute," metal sculptures, located whenever possible in very public urban places, invite discussion and editor/in-house curator Laura Rosenstock's brief, initiating overview of the pieces in the exhibition, guest-curator Rosalind Krauss' "portrait of the artist," *Richard Serra Sculpture*, and Douglas Crimp's *Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity* serve to focus and further the questions posed by Serra's art. Krauss brings to her discussion of Serra that insight and breadth that characterizes all her writing on sculpture, especially *Passages in Modern Sculpture* and "Sculpture in the Expanded Field," in an essay that sweeps through Serra's development as an artist. In the process of situating him amongst but carefully clearly differentiating him from contemporaries like Donald Judd and Robert Smithson and precursors such as Brancusi and Giacometti, Krauss effectively integrates a discussion of how Serra's film and video work relates to the self-reflexiveness, cuts and positioning of the viewer in his sculpture and to the role of his theoretical concerns — particularly pictorialism in sculpture and, later, phenomenology — as catalysts for change. If Krauss situates Serra's radicality in relationship to the tradition of sculpture by concentrating on its form, Crimp isolates the very threat to the premises of that tradition embodied in the meaning of Serra's work. His Marxist reading of Serra's process which substitutes action for object, then the public gesture for the private and industrial for craft labour, Serra's materialist use of material, Serra's renunciation of Idealist, heroic images for public sculpture, and Serra's critical use of contrast as an integral component of the sculpture's social meaning is as applicable to the works in the exhibition as to the more openly controversial outdoor, site-specific pieces. That Crimp was able to extend and bring inside the battle waged by Serra's art in an exhibition sponsored by The Museum of Modern Art in the very city in which the *Tilted Arc* skirmish took place is commendable — all the more so given The Museum of Modern Art's tendency to avoid or evade political issues of the type posed by Serra's art. In the preface, William Rubin, Director, Department of Painting and Sculpture, disassociates M.o.M.A. from Crimp's "rhetorical tone" yet it is precisely this rhetorical tone, so different from the usual bland museum rhetoric, that transforms the catalogue into a public position paper on political issues and a catalyst for debate which, for some visitors may transform the museum into something other than a site for leisure entertainment and for some curators may offer a different model for catalogue essays.

REESA GREENBERG

traductions/translations

FROM CHINA TO CHINA, IN GARDENS AND IMAGES

In *Les Mots et les Choses* (Words and Things), Foucault quotes Borges, who in turn claims to quote a certain Chinese encyclopedia:

The animals are classified as follows: (a) belonging to the Emperor; (b) embalmed; (c) domesticated; (d) suckling pigs; (e) sirens; (f) mythological; (g) stray dogs; (h) included in the present classification; (i) acting mad; (j) innumerable; (k) drawn with a fine camel-hair brush; (l) et caetera; (m) those that just broke the jug; (n) those that from afar look like flies.¹

BELONGING TO THE EMPEROR

The Chinese, it seems to me, also dream of China. I watched them crowding into the museums, thronging the historical sites, swarming onto the Great Wall like lines of white insects, the white of summer shirts. Above the hills through which the wall meanders I heard, startling, the buzzing of human voices, distant but countless. One gets the impression that it is this China that flows over the other China in continuous waves, betokening in this recurrent movement the predictable outcome of the Cultural Revolution: the manifestation of the hunger after the biological one — the quest for the imaginary.

China over China, incessantly. It therefore seemed odd to find a cultural area deserted, namely the vast galleries of the Museum of Fine Arts in Peking. The exhibition was designed to show the current state of painting: three hundred and fifty recent canvasses whose subjects illustrated the political ideology (the heroism of the people and benefits of the Revolution) in styles borrowed from all Western genres. Strangely enough, a sole artist could be seen to work in two, and in some cases, several different styles. I suddenly remembered that in the Chinese pictorial tradition, academicism was held in high esteem. It was therefore less the mannerism and more the deracination reflected in these paintings — an exaggerated inadequacy, a break that went too deep — that appears to have been at the root of the emptiness in this place.

In China, a vast space marked by such emptiness takes on great significance. And so, unburdened of the heavy thought of being no more than a cultural predator coming to find enjoyment in the aesthetic signs of domination, I looked at the architecture, gardens and all things Chinese with a feeling of smug complicity. Whether this conviction of complicity be real or imagined is unimportant, for it stems from the certainty that these things and these places represent, albeit in different ways, the deep centre of the Chinese soul.

DOMESTICATED, OR THE CLICHÉ (ON THE RIVER LI JIANG AT GUILIN)

The mountains are high, narrow, chiselled like a jagged tear. Dragon's teeth. At its centre the river winds back on itself. At least that's how I recall it. In this sudden circularity the mountains surround us: horned, capped, solid. The nearest are dark and opaque. But some are light. The most distant excessively dissolve in the mist, so exact is the gradation of the cliché. The highest are, again, dark and opaque. Pure nature and pure painting. The two Far extremes, one full and one empty, the limits and the infinite. It is plausible that these fundamental principles of Chinese thought operate on me at the level of a direct and rigid application, deformed by the centuries-old practice of apprehending the idea of nature in an imitative and descriptive fashion. Beyond that which, in my mind's eye, are but the common grounds of sinology, in the flexible perception points of sensory consciousness which push the ossified boundaries beyond these common grounds, I am trying for another reading, one permeated by the heterogeneous and continuous flux of events that goes from one property to another: the abrupt, the glissando, the dark, the wounding light, the pure object, the hard anthracite, the image, the fragmented, the spectre, the myth, the tired stereotype, the poignancy of the wild; that which I know only too well, that which escapes me still.

On this river, on this nondescript vessel, a sort of *bateau mouche* in miniature, it is here that I lose, find and lose

again the familiar signposts of solid, liquid and gas. That is what China is: things, beings, and time in a state of mutual imbuelement. I named this place the "Heart of the Dragon."

EMBALMED OR THE POST CARD

It is so full and vital that I try to make something very small out of it, a perfect miniature that is carried within, a replica of everything that one has ingested and thought to have known. The tourist's treasure, no doubt factitious and ridiculous, made of brief memories, rapid knowledge and photographic ghosts. Moreover, what creeps into this form of appropriation (which is perhaps the least terrible) is an adhesion to things, intense and subconscious, apart from of all considerations of property. The place, invested with desire, even rapidly and at a distance, is already inhabited and lived in. Perhaps here one should rediscover the deep and tranquil secret of the nomad.

I did as she instructed and in a rectangular plate from the Xihing ovens, I erected a mountainous peak sloping down in undulations towards the left and jutting out on the right. Behind I made lateral crevasses like those in Yun-lin's representation of rocks. There were escarpments and precipices which as a whole formed a kind of cliff dominating a river. In an empty space in a corner I placed a vase with white, multi-leaved duckweed, while on the rocky part I planted moon-flowers. All this took many days to complete. But near the end of autumn the moon flowers had invaded the mountain and, like wistaria on a pergola, covered the slope. The red of the flowers contrasted with the white of the duckweed which by then was thick and luxuriant. I was transported on the wings of imagination, believing I was approaching the magical islands of Ping-lai.

Chen Fou,
Récits d'une vie fugitive
(Tales of a Transient Life)²

INCLUDED IN THE PRESENT CLASSIFICATION

That is what China is. And that is what the garden is: the point of resolution between the wild and the tamed, between appropriation and distance, between loving and accepting absolute difference. A place of pure enjoyment since it is defined in the liberation of the mirror and of the ever-unsatiated, closed quest for the identical. A free and open meeting with otherness. And pleasurable. For difference never betrays; it cannot. It is located elsewhere: both very close and somewhere else. Someone once told me: "My garden is the tenderness I have for my cat." And perhaps in the West, in these intimate spaces we cultivate, in these gardens of otherness, there was never anything but a long, endless chain of fusions of nature-culture resolutions of which we were unaware because we carried with us the blinding structures of dominant discourse.

DRAWN WITH A FINE CAMEL-HAIR BRUSH

In a painting, the "void" introduces the infinite and the "rhythmic breath" by which the universe is given life. By breaking the bonds and the artificial oppositions — and thus the rigid "logic" of development — it induces the circular movement which reimmerses things in a process of reciprocal becoming: mountain — water, tree — cloud, man — rock.³

Whether the Chinese garden is the most artificial, because of excessive control, or the most natural, because of the extraordinary exaggeration in imitating the processes of the wild, is to me irrelevant. The garden would appear to be outside of these traditional classifications. In my responsive memory of it, the garden appears as pure object, in the gray area of the categories known by the mind, with a hyper-naturalism which makes it float above all conceptual shackles. I would even dare to say Chinese. The "vessel without moorings," similar to the numerous stone boats that one finds in the garden ponds, light with heaviness: with neither weight nor immobility through the reversal of excessive density.

The garden can be read as subtle, uninterrupted heterogeneity like a dense forest whose variants and invariants discreetly interact within its processes of adaptation. A labyrinth of qualities: multiple, diverse, fragile, similar, like the countryside, the weather, the waning light, the ephemeral state of mind of the Master Gardener, like a hard crystal which pierces, intact, secular denseness.

The *Siai-Tseu-Yuan houa Tchouan*, or the Teachings of Painting a Garden the Size of a Mustard Seed, attributes four degrees to the qualities. Above all is the quality *Yi* (extraordinary) which is opposed to everything banal and ordinary. This is the quality that is given by the Breath, the tao, resisting all rules and definitions. It is situated beyond ordinary nature, and through it one finds the very essence of what is natural. Next comes the quality *Chen* (divine, celestial), a variant of the latter at a lesser degree of perfection. There is also the quality *Miao* (marvellous) which relates to the intellectual structure of works, and the quality *Neng* (power, skill) which defines technical virtuosity. The qualities are embodied in the garden in the particularity of the landscape event, and are associated with the polymorphic mobility of the vegetation, the extreme immobility of the mineral, the gently stirred tranquility of the waters; they are rendered with the impression of lightness, rapidity, and the accidental which expression requires. Twisting a tree trunk, remodelling a rocky escarpment, erecting a mountain leave no more traces of effort than the single stroke of the landscape painter.

Like Ni Yun-lin imitating Yeou-tch'en: the mountain floated, the fountain of water gushed upwards, he painted the clear water and the deep forest... like Kouo Chou-sien, like the one who lets go of the kite string, he represented the space of several *tchang* [units of measure]. He made towers and storeyed houses, cow-hair and silk thread...⁴

The landscape event may be a hill, with its miniature trees, a grotto, a cliff, a mountain chain, or a snowy peak, all made from lake stones cemented with mortar, the *hu shi*, the scrupulously chosen stones deposited on the bottom of Lake Ta hu and repeatedly eroded by the waves. The event may also be a pond of still water, with irregular, wavy edges or in the form of an elongated corridor next to a gallery which acts as its serpentine bank (the *Yi* garden at Su chou). There are lotus blossoms in the ponds; there are islands and bridges. A stone, a pine tree on the island. Bamboo as thick as clouds. The colour of a trunk made golden by the light: pink and green flecks on the bark like the skin of a reptile; two trunks long intertwined. The event may be complex or simple, imposing or almost unobservable.

On the left slope of the hill are four cypress trees, which have received the names "Pure," "Rare," "Ancient," and "Singular." "Pure" extends its trunk straight upwards and deploys its foliage like a vast parasol. "Rare" crawls along the ground and, in the shape of three "l's" represents the character *tche*. "Ancient," with its bald head, is wide and flattened, and its half-withered base resembles an open hand. "Singular," finally, twists upwards in spirals, which affects also its trunk and branches.⁵

SUCKLING PIGS, SIRENS, MYTHOLOGICAL, STRAY DOGS OR IN SHANGHAI, THE PATH TOWARDS THE YU GARDEN

Animals, so important in former times, are no longer found in the gardens. One still finds goldfish in the ponds and, very rarely, a few caged birds. But one scarcely finds any more either dogs or cats in China. There is, however, the cricket merchant in the streets of old Shanghai and he should not be missed. First you hear him then you see a mountain of small rattan cages, fragile and chirping, attached in clusters, making its way down the narrow streets, black from old wood and dust with slight traces of sky blue and vermilion. Many strange gates to the smallest gardens in the world, circumscribed by three pots, in yards with room for only one person, in houses that hold only four. China the unreal, as dense as a dream, and perfumed. Inextricable, labyrinthine, full to overflowing and already nocturnal under the noon sun. In the implosive infinitude of old Shanghai, an opening: the great lacquered door of the Yu garden.

ACTING MAD

The Yu garden has certain walls, gray and curved, that rise into the shape of a dragon's back. The *Yi* garden (Harmony, at Su Chou) contains the door of the Moon, perfectly round, cut out of a white wall opening onto a chalky courtyard where the light-coloured *hu shi* are arranged in the form of distant mountains. Everywhere are doors: circular, three-leaf, four-leaf, octagonal, square, borrowing from all man-

ners of arcades. Others take the shape of diverse urns, vases, flames and flowers. The walls are gray, white, red, deep red, velvet, the result of successive coats of pigment on the mortar. A red that in the day has the incandescence of red at night, like at the house of Du Fu. Again, all the gardens have these long galleries closed on one side by a thick wall. At regular intervals are *lua chang* ("openwork windows") with various interstices and traceries. Behind, the landscape fragments: a trunk, a rhythm, a thickness, a shadow...

INNUMERABLE

For the labyrinth of qualities is a function of the complexity of its passages. It is from their unceasing interplay — between what is open and what is closed, between suggestion and precision, between that which is vivid and that which fits into a perfect geometric cut-out — that the quality is born. It develops, identifies itself and springs from its framework — which leads to, which takes us towards... It seems that everything comes down to this: the path, this long staging of the event, this theatre of particularity. The path, the approach, the formation. For the singularity of the thing to be viewed may occasionally appear ridiculous or imperceptible or almost hidden. Or still, repetitive. Its discretion often renders it ambiguous. It is therefore less "a thing to be viewed" than "a pretext" or "an empty thing." It derives its meaning from that which makes it anticipated. There is an obvious indissociability of passage and event. Simulation, artifice, theatre.

[...] it is important to show the large in the small and the small in the large, as it is to make the full appear in the empty and the empty in the full.

[...] If showing the full in the empty, at the point where the hills and waters vanish, a detour in an artificial landscape will take us unexpectedly to an open horizon; or in an arbour or pavilion the kitchen door will open unexpectedly onto a separate courtyard. On the other hand, open a door to a small blind courtyard and disguise the view with bamboo clusters and rocks, thus simulating the existence of something where there is nothing; or attach a railing at the top of a wall as if it were enclosing a hanging garden. You will thus obtain the opposite effect, the empty in the full...⁶

FROM AFAR APPEARING AS FLIES

This garden has no scale. It is not subject to proportion or disproportion like the Western garden. Whether large or small, the art consists in making it infinite. I never quite return to my point of departure because I return to it in a different state of mind. Its complexity forces me into movement of mind as much as body, a long dialogue between these two worlds: one must let the interior world emanate onto this exterior one, under the ever-expanding law of continual transformation.

There is, however, no confusion in this "disorder" of expression. Connected to these major, moving frameworks of event and passage is another, made of markers which are, in appearance, more stable: the buildings. For the Chinese garden is made to be lived in. I had an entirely Western conception of the dwelling: a centre, a fixed point where things are accumulated, stationary signposts where one takes stock of oneself. The dwelling was for me the temporal possibility of recognizing oneself in a space or object and saying: this was how I was and how I am: the locus of a being's strata. There is, of course, some of this in the Chinese villa; but the dwelling is fragmented, scattered throughout the entire garden in the form of various buildings: massive (*lou*, *tang*, *shi*), smaller and punctual (*ting*, *gé*) or elongated (*lang*). Again, the names of these fragmented dwellings are derived from literary sources or from evocations of landscape. Engraved and calligraphed on tablets (the *bian e*), the names hang over the front entrance. Their reading constitutes a poetic itinerary which, far from closing the meaning, opens it to the polysemy of these idealized landscapes whose perfect artificiality, linked to the essence of the natural, provokes philosophical speculation.

The Garden of the Politics of the Common Man (*zhuo sheng Yuan*) at Su Zhou has the following toponymy: Pavilion of Distant Perfumes, "The Small Waves," The Country of Perfumes, Pavilion of the Thirty-Six Mandarin Ducks, Pavilion of the Shadow of the Pagoda, Kiosk

Where One Stops to Listen, Kiosk of the Fan, Pavilion of the Inverted Shadow, Pavilion with Mountain View, Kiosk Where One Awaits the Frost, Pavilion of the Scented Snow and Abundant Clouds, "Everywhere the Scent of Lotus," Refuge in Bamboos and Sterculias. Another garden, a narrower one, called the Master of Nets (*wang shi Yuan*), reads as follows: Pavilion of Accumulated Emptiness, Gallery Where One Looks at Pine Trees and Contemplates Paintings, Pavilion of the Moon and Wind, Weir of Clouds.

These gardens are a long metaphor of the idea of passage. They come to life through an interior, detached appropriation. And I cannot help seeing in them, despite the plausible logic of the justifications based on cultural customs, the underlying cause of their being so often won and lost gambling, however slightly... To lose such a garden is negligible since such a garden cannot be lost.

THAT HAVE JUST BROKEN THE JUG

The torrent quickens, I leave it to its impetuosity, the cloud lingers, I identify with its leisureliness.

Du Fu, *Au bord du Fleuve*
(On the River Bank)⁷

I found a card written in July: "All of China is patterned in waves and clouds. Even the brocade, the brocade under the seats of the Shanghai train. And on the chest of C., across from me, a dark cloud emerging from the low-cut Chinese camisole. Patterns of waves and clouds again in the stormy skies of the Shanghai train. Fifty-two views of the storm (a random number) and the fifty dragons of the thunderbolt. Between the black of soot and silver. In the infinite horizontality of this train like an old scroll..."

Fragmentation of the image, journey from image to image, shift from meaning to nonsense and vice-versa. The garden, imperceptibly, has invaded my reading of things. The effect of "disorder" as revealing other values. I find myself in this memory of China as at a film, open to every montage in the convolutions of a silent reading, outside of meaning, but careful and associative. It is first the image surging from the motif that becomes the field in which this mobility operates: motifs inscribed in the ancient stones and objects, on recent fabrics. These signs that people adorn themselves with. The persistence of the motif acts as a tenuous, but continuous, link, the Ariadne of all the Chinas, international or closed, learned or popular. A rock singer wore his hair in the form of a dragon and an enormous cloud of gold metal around his waist.

The motif allows what the current painting denies. This is also true of photography because in China it still has the moving quality of portraiture. Getting photographed is a serious and solemn gesture. The subject poses for a long time and is photographed with tenderness. That type of mirror seems to me to be too Western to effect, within the culture, the difficult passage of liaison-transformation. But it must be remembered that the concept of the mirror in China, the *jien* or "brass mirror," does not embrace a simple reflection of the real: it has an analytic, distanced aspect and will no doubt apply itself in a special adaptive manner to photography. As for the televised image, a certain type continues to be a stumbling block for me. In the summer, endless series based on ancient myths are watched in the street. The costumes and gestures are straight out of theatre. They are coded; pure signs. The sets are believable, with as much "veracity" as the medium permits. The compositions and shots are cinematographic, the resulting contrast of which serves to intensify the conventions of theatre. Interspersed throughout are scenes that are sung, along with the projected text, as at the opera. What results may be a series of monstrosities that only television can create; but it may also be the beginning of a new and different cultural crystallization.

For Chinese thought, which seems to have remained resistant to servile realism, requires light and flexible parameters.

The *Kiai-Tseu-Yuan houa Tchouan* states:

Complexity is possible, simplicity is also possible. But if one does not want method, certainly it is first necessary to possess

method; if one wants facility, one must first have difficulty. If one wants simplicity and sobriety, certainly one must begin with complexity and spark...

One can therefore say it is difficult; one can also say it is easy. But one must carry in one's heart the five peaks — and not have before one's eyes the entire ox.⁸

ET CAETERA OR THE EPILOGUE

The near and the far
You,
Who in turn watch me,
Watch the clouds,

I feel you
When you watch me, so far
When you watch the clouds,
So close.

Gu Cheng⁹

Gu Cheng is a young poet of the very controversial new school of what is known as "obscure" poetry. The term obscure (*menlong*) means inexplicable, vague, hazy, allusive.

JOCELYNE ALLOUCHERIE

NOTES

1. Foreword, *Les Mots et les Choses* (Paris: Gallimard, 1966). Trans. from the French.
2. Chen Fou, *Récits d'une vie fugitive* (Mémoires d'un lettré pauvre), trans. by Jacques Reclus (Paris: Gallimard/Unesco, "Connaissance de l'Orient"), Book II, p. 65. Trans. from the French.
3. François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise* (Paris: Le Seuil, 1977, revised edition 1982), introduction, pp. 22-23. Trans. from the French.
4. *Encyclopédie de la peinture chinoise*, "Les Enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde, livre I," trans. by Raphaël Petrucci (Paris: Librairie Renouard-Henri Laurens, "Peinture-Cahiers théoriques," No. 12), p. 80. Trans. from the French.
5. *Récits d'une vie fugitive*, op. cit., Book IV, p. 156. Trans. from the French.
6. *Ibid.*, Book II, pp. 63-64. Trans. from the French.
7. Hsiung Ping-Ming, "Réflexions sur un poème obscur," in *Europe-Chine, une nouvelle littérature*, No. 672, April 1985, p. 120. Trans. from the French.
8. *Encyclopédie de la peinture chinoise*, op. cit., pp. 79-80. Trans. from the French.
9. Hsiung Ping-Ming, "Réflexions sur un poème obscur," op. cit., p. 195. Trans. from the French.

Jocelyne Allouche is an artist living and working in Montréal.

Translated from the French by Jeffrey Moore.

CHRONIQUE D'UN NOUVEAU JARDIN PAYSAGER

POTENTIEL

C'était un après-midi normal de mars 1984. Jacqueline et moi visitons avec le propriétaire, David Holmes, un emplacement possible pour mon projet de jardin. De la route de gravier nous pouvions voir, à travers un épais fourré de saules et de cornouillers, un large champ encore partiellement recouvert par la neige. L'eau du dégel s'était accumulée dans les creux du terrain et, même avec des bottes, la marche était difficile. Nous traversâmes le fossé par un détour, puis nous pénétrâmes dans le pré bordé de peupliers, de bouleaux et, au sommet de la pente, d'un mur de cèdres qui semblait impénétrable. Une fois ce mur traversé, nous nous frayâmes un passage dans le sous-bois mal éclairé pour ensuite déboucher soudainement dans une clairière lumineuse où se dressait un massif de pommiers aux branches noueuses. C'était en plein ce qu'il fallait. Le site offrait de la variété, de l'intérêt et il était inutilisé; il avait du potentiel.

Le choix du site était important. Avant, mon projet avait moins été un plan de travail défini qu'un regroupement de thèmes connexes auxquels j'avais réfléchi durant les dix der-

nières années où écrits sur l'art et jardinage avaient été les aspects complémentaires de mes recherches, l'un public, l'autre plus ou moins privé. Bien que ça ait joué un rôle, ce n'était pas seulement que les tâches parfois monotones et laborieuses que demandait le jardin permettaient d'échapper aux tensions et aux déceptions de l'écriture. Il arriva en fait que mes préoccupations par rapport aux oeuvres d'art, en particulier la contribution de matériaux qui diffèrent de la forme imposée pour la production de sens (par exemple Stephen Cruise), le régionalisme (Don Proch, Bill Lobchuck, Joe Faffard), la spécificité du lieu (*Sight/Site* de Henry Saxe, l'appropriation (Sylvain Cousineau), l'aléatoire ou l'ouvert (Charles Gagnon, Max Dean) et une logique inclusive (Robin Collyer) commencèrent à modifier mon approche du jardinage. Réciproquement, le contact quotidien avec les plantes, l'effort de m'adapter à leurs besoins et à leur rythme soulevaient des questions sur le type de perception approprié au contexte urbain contemporain. Cela me suggérait aussi une réévaluation de ce que je pensais qu'était (ou devrait être) l'art.

Lorsque nous nous sommes établis dans notre maison d'Ottawa, la cour arrière était un désastre esthétique. Appuyée contre le garage, une butte de sable se répandait sur une pelouse indécise semée sur de la sciure; sur le côté sud, un mur de tallus incliné vers l'avant bombait de façon menaçante. En bordure du chemin, une haie de caragan aux longues branches avait poussé de manière irrécupérable. À l'exception d'un rectangle de terre riche qui servait au jardin potager, la cour entière devait être refaite.

L'aménagement du jardin fut entrepris; les questions de conception et de réalisation me firent prendre conscience que le jardin était une oeuvre significative, un processus par lequel un type particulier de signification, littéralement, «prenait place». Tous les éléments qui composent un jardin, les plantes et leur emplacement, la succession des zones ombrées et ensoleillées, l'eau, les portes, les clôtures, les murs de division et de soutènement, les sentiers, organisent le lieu de sorte que des caractéristiques matérielles, pratiques et sémantiques peuvent entrer en jeu sans que s'établisse une hiérarchie définitive, faisant du jardin la quintessence de l'ouverture. De plus, en dépit de ce que Kant semble avoir pensé, la valeur esthétique du jardin ne semblait pas pour l'essentiel résider dans les affinités qu'il partage avec le dessin, s'il entendait par là que le jardin est l'incarnation d'une relation linéaire, immuable des parties dans l'espace¹.

Les composantes fondamentales d'un jardin, les plantes, ne sont pas disposées sur une surface, elles occupent un volume. Ce sont aussi des organismes vivants. Leurs formes, leurs tailles et leurs apparences changeantes, le besoin, à l'occasion, d'un certain compagnonnage ainsi qu'un refus de se tenir en place projettent le jardin sur un axe temporel. Si les plantes sont instables en comparaison avec les matériaux artistiques traditionnels, la tâche du jardinier telle que je la conçois n'est pas, contrairement à celle du dessinateur, d'imposer avant tout une forme mais de favoriser et de coopérer avec les lois temporelles et spatiales qui gouvernent la dynamique interne des plantes². La signification, inscrite dans le processus de transformation par lequel le jardin «prend place» comme oeuvre, semblerait être par conséquent générée par une sorte de structure narrative se déroulant en temps réel autant que par une forme picturale. Mais cette signification est conditionnée par la matérialité irréductible du jardin, sa «valeur de site». Il y a plus à voir, à sentir, à toucher, plus offert aux sens et aux sentiments que ne peut rendre compte de manière adéquate une réflexion rationnelle. Le foisonnement d'expériences déborde même les cadres les plus souples d'un concept précis. Cette surabondance de l'expérience, constituant une source sans cesse renouvelée pour une pensée à la fois constructive et critique, englobe la signification mais lui refuse la primauté en tant que structure *a priori*. Sous cet aspect, le jardin est essentiellement un lieu où on expérimente une jonction singulière de la géosphère et de la biosphère; c'est aussi une ouverture à l'interprétation.

Un autre thème de réflexion se développa à partir de la distinction entre les espèces qui poussent naturellement et les plantes hybrides³. Mon intérêt pour les plantes s'était rapidement fixé sur la culture et la reproduction de l'*Iris germanica*, d'origine et de lignage européens obscurs⁴. Une hybridation intensive, particulièrement en ce siècle, avait

produit un vaste choix de variétés «améliorées» pour le jardin, comprenant diverses caractéristiques telles que de fortes tiges bien ramifiées, de nombreux boutons et des fleurs offrant presque toutes les nuances imaginables excepté un rouge «franc». Je tentai d'hybrider pour la couleur mais, comme certaines variétés nouvelles semblaient mal s'adapter à mon jardin, j'essayai aussi de croiser une plante ancienne qui s'était révélée particulièrement vivace avec une nouvelle aux fleurs luxuriantes. Il en résulta une fleur d'un rouge-violet délicat et rose vers le bas, mais qui n'offrait aucune amélioration de la résistance. La remarque que je voudrais faire à propos de cette expérience, c'est que l'hybridation exigeait des connaissances et qu'en retour celles-ci conduiraient à un élargissement de mon intérêt à toutes les espèces d'iris⁵.

Comparées aux hybrides, les espèces paraissaient moins flamboyantes et prétentieuses; leurs formes étaient plus simples, plus nettes et, étrangement, plus originales⁶. En plus, chaque espèce devait être considérée en relation avec son lieu d'origine — son emplacement ou sa répartition géographique, le milieu dans lequel elle pousse, les plantes avoisinantes, les insectes — ce qui impliquait, plus qu'un contexte ou une juxtaposition dans l'espace statiques, la notion de système écologique.

La distinction hybrides / espèces aide à éclaircir les rôles-clés que joue le cadre spatial et temporel dans la pratique du jardinage. Quel que soit son objectif immédiat, le principe directeur de l'intervention dans le processus de reproduction d'une plante est d'accélérer et d'orienter le changement biologique en vue d'obtenir une variété «supérieure» ou «améliorée», c'est-à-dire une variété qui corresponde aux besoins ou aux goûts du moment. La «nouvelle» plante est programmée en prévision de sa fonction, non pas dans tel ou tel site ou endroits particuliers, mais principalement dans les espaces interchangeables, neutres et abstraits qui sont les sous-produits de l'architecture moderne. L'émancipation de l'espace appelle l'émancipation des plantes. L'excavatrice s'enfonce dans le sol, effaçant les caractéristiques géologiques; le bulldozer passe avec fracas, bousculant sol fertile et sol inerte pour former ces grands espaces plats ou étagés qui, conçus sur la planche à dessin, servent à souligner les lignes de l'architecture et à faciliter le passage de la tondeuse. La vie des plantes locales, qui tombent sous la catégorie des «maudites mauvaises herbes», est annihilée avec la mixture chimique appropriée. Dans cet espace appauvri et antiseptique on trouve, plutôt que le «génie du lieu» dont parle Pope, des arrangements prévisibles d'hybrides de tulipes, de géraniums, de bégonias et de pétunias qui prospèrent joyeusement. Le jardin hybride, produisant une forte stimulation visuelle (quelle débauche de couleurs!) à l'exclusion d'une saine variété, se présente comme un symptôme et, par métonymie, comme un symbole de la privation sensorielle du citoyen⁷.

Les espèces naturelles présentent, selon leurs caractéristiques propres, des degrés divers de tolérance et d'adaptation aux changements des conditions qui gouvernent leur croissance et leur reproduction. Certaines, sujettes aux conditions plutôt communes que procurent les fossés et les remblais en bordure des routes, sont capables d'une expansion rapide de leurs zones de répartition lorsque l'occasion leur en est offerte; d'autres nécessitent une combinaison de facteurs relativement stricte (climat, exposition à la lumière, texture et acidité du sol, accès à l'eau et au drainage, voisinage de plantes appropriées et insectes) qui restreint leurs chances de survie lorsque dérangée. Les différentes espèces ne sont pas, bien sûr, des entités statiques et mutuellement exclusives; les espèces typiques sont entourées par des variantes et par des hybrides naturels qui signalent le changement. Mais le processus de transformation à l'intérieur d'une même espèce et entre des espèces différentes, basé sur la convergence d'une multitude de facteurs qui influencent la communauté, est extrêmement lent comparé au rythme de changement produit par l'intervention humaine. À cause de leurs besoins opposés, la culture des espèces déplace le centre d'intérêt du jardinage qui s'écarte de l'ornementation d'espaces neutres pour aller vers un mode prudent d'intervention qui tient compte des besoins fonctionnels des différents systèmes écologiques. Le résultat immédiat de ce déplacement est l'introduction d'une grande variété à l'intérieur d'un même jardin et entre des jardins différents. La perception s'en trouve enrichie de même que

se trouve proposée une solution de rechange aux cadences frénétiques du temps industriel «standard».

Durant l'hiver, très peu pouvait être accompli dans le jardin. En partie en réaction à cet état de fait, je commençai à cultiver des orchidées tropicales à l'intérieur et je devins membre de l'Ottawa Orchid Society. Encore une fois, la distinction hybrides / espèces s'offrit comme notion charnière, confirmant d'un côté mes appréhensions à propos du caractère délibéré de la fécondation sélective et de l'affinage et, de l'autre, mon intérêt pour la variété perceptuelle offerte par les espèces. Plus j'en apprenais sur la croissance et le mode de reproduction des orchidées et la façon dont celles-ci sont liées à l'écologie forestière, plus mon intérêt se transformait en une inquiétude qui allait sans cesse croissant. Ce qui me frappait, c'était le rythme alarmant auquel les dernières grandes forêts du monde sont détruites et avec elles les habitats nécessaires à la survie de plusieurs espèces, incluant l'*homo sapiens sapiens*⁸.

Dans ce contexte, l'approche traditionnelle, cas par cas, de la protection des espèces en danger apparaît inadéquate et peut-être même dangereuse parce qu'elle endort l'esprit et le détourne des questions fondamentales; en lieu et place, il est urgent de poursuivre un effort positif sur une large échelle et à long terme pour adapter la technologie aux conditions écologiques. Cela bien sûr impliquerait un changement radical de notre façon d'intervenir dans les processus naturels qui modifierait notre conception de l'industrie et de l'esthétique. Basées comme elles le sont sur l'idée de nature comme un «donné» à être exploité selon les besoins de l'humanité, ces deux idéologies dominantes de notre époque sont non seulement d'aucun secours, mais elles forment un obstacle de taille dans la recherche d'une nouvelle relation avec la nature.

La prochaine étape logique était l'attention que j'avais portée à la flore locale, son statut dans ce qui restait de nature sauvage au Canada, et son inclusion possible dans le jardin, approfondie par le régionalisme qui était l'une de mes préoccupations lorsque j'écrivais sur l'art. Des amis qui connaissaient la région autour d'Ottawa m'apportèrent une aide considérable, me faisant partager leurs connaissances sur la répartition des plantes et leurs idées sur le jardinage⁹. En ce qui concerne l'approche elle-même, les critiques bienveillantes mais insistantes de Jean-Louis Côté sur mes tentatives furent particulièrement importantes. Le jardin lui-même, me disait-on, exhibait toujours un ordre rationnel rassurant, témoignait d'une volonté appliquée à la production de résultats prévisibles. Bien qu'ils puissent, dans une certaine mesure, être compris en termes de jardin, les systèmes écologiques produisent des effets qui échappent à une détermination et à un contrôle total. Selon Côté, les champignons étaient un cas test. On pouvait trouver des rondins pourrissants infectés de mycélium et les amener dans le jardin, non pas tellement pour les pittoresque (bien que cela ait sûrement compté), mais pour qu'ils agissent comme contrôles de la volonté. L'expectative fondée sur l'apparition éventuelle du corps épanoui du champignon demande une acceptation au moins partielle de l'ordre naturel et situe l'aléatoire au centre même de la pratique du jardinage.

Bien que pratiqué d'une façon encore vague et hésitante, le jardinage était devenu pour moi l'occasion de participer à un processus qui, comme la vie elle-même, possédait une valeur intrinsèque et qui pouvait aussi être porteur de significations. En tant que pratique, ce type de jardinage implique l'identification des termes et des conditions des écosystèmes — une sorte de fonction cadre — et de favoriser les processus des systèmes en accord avec une intervention horticole informée et réfléchie. Il ne s'agit nullement d'un «retour à la nature» (comme si un état de «pure» nature existât encore)¹⁰, ni de promouvoir une attitude protectionniste envers la conservation (bien qu'elle puisse être utile si elle n'est pas considérée comme l'unique solution), mais d'établir une sorte de site expérimental à l'intérieur duquel plusieurs modes d'intervention, orientés en fonction du bien-être des autres espèces aussi bien que de la nôtre, pouvaient être essayés et évalués. Dans la mesure où ce nouveau jardin pourrait effectivement incarner et favoriser les fonctions vitales, il servirait d'exemple pour le monde et signifierait par métonymie.

Mais rien de ceci ne pourrait aboutir sans un vrai site expérimental.

TERMES ET CONDITIONS

*Suite à cette première visite en mars, je retournai fréquemment voir le site pour me familiariser avec le terrain et pour commencer à déterminer les limites du projet. David Holmes commença à s'intéresser au projet et il m'accompagna parfois sur le site pour discuter de l'emplacement des limites de la nouvelle propriété et de leur sens pour le projet. Comme de nouveaux points d'intérêts étaient découverts — une zone humide qui contenait l'orchidée verte *Habenaria hyperborea*, quelques vieux pommiers particulièrement nouveaux — les dimensions du site continuaient de s'accroître. Finalement nous nous entendîmes sur des limites approximatives et Holmes fit une demande au bureau du comté pour obtenir les papiers nécessaires pour le transfert des titres. Le relèvement, complété durant l'été, indiquait que le site comprenait 12,75 acres (cinq hectares), une étendue beaucoup plus grande que prévue à l'origine. Le transfert fut complété en octobre.*

Associés au dieu latin *Terminus*, les termes étaient des statues avec lesquelles les Romains marquaient et protégeaient les frontières d'un état, d'une propriété rurale ou d'un jardin. Au sens large, les termes, comme les clôtures ou les cadres, indiquent des limites, établissent une différence entre l'intérieur (appartenance) et l'extérieur (non-appartenance), indiquent la pertinence de ce qui est inclus et agissent en tant que gardiens ou régulateurs d'une zone de transition composée d'inputs et d'outputs, d'entrées et de sorties. Sur le plan spatial, les termes définissent et qualifient un site, que celui-ci soit géographique, psychologique ou rationnel : ce qu'une clôture est à un paysage, une position personnelle l'est par rapport à l'opinion de quelqu'un, et le cadre d'une question l'est par rapport à un argument. Les termes peuvent aussi indiquer des limites temporelles : des baux, des plans à court ou à long terme, des cadres temporels. Dans le jardinage, plusieurs niveaux de signification interviennent selon l'approche choisie pour la disposition des termes.

Le nouveau jardin est situé le long du chemin Porter dans la municipalité de Oxford-on-Rideau en Ontario, sur une terre abandonnée pendant les années trente. Une série de photos aériennes prise à partir de la fin de cette décennie jusqu'à aujourd'hui montre clairement comment la forêt et les buissons ont progressivement gagné sur les champs labourés, d'abord en bordure et dans les endroits humides, puis envahissant le champ, réduisant graduellement la taille de la vieille terre et des clairières. Jadis recouvert d'un lac qui s'étendait d'Ottawa au bassin du Saint-Laurent, le sol se compose principalement d'un mélange d'argile et de gravier appelé «carapace calcaire» et de dépôts de sables fins reposant sur un lit de calcaire. Dans les endroits où il n'y a pas eu de culture, des pierres de toutes sortes et de dimensions variées sont parsemées à la surface; on a disposé celles qui ont été enlevées des zones labourées en deux alignements parallèles, d'un peu plus de trois mètres de largeur et s'étendant sur plus de cent mètres, placés à une trentaine de mètres de distance l'un de l'autre selon un axe nord-sud. Un corridor pour les lignes hydro-électriques, défeuillé et non enregistré, traverse la propriété selon un angle qui va du nord-est au sud-ouest, divisant brutalement le site en deux zones inégales, la plus petite étant placée le long du chemin Porter. Ici, l'interaction de facteurs naturels et humains conditionne manifestement le projet de jardin.

Si les piquets de métal qui ont servi au relèvement du terrain sont joints par une ligne imaginaire, ils forment un pentagone irrégulier. Le long de cette ligne, le paysage offre toutes sortes de particularités, et chacune d'elle appelle une solution différente au problème de l'établissement de limites. Le site une fois inspecté comprenait cinq habitats de plantes relativement distincts. La seule restriction sérieuse était qu'il n'y avait pas de ruisseau ou d'étang permanent pour les plantes d'eau.

Les deux plus courts côtés du pentagone, formant un angle pointant vers le sud, apparurent immédiatement être d'une importance pratique et esthétique particulière. Ils encadrent la partie avant de la superficie, constituée d'un ancien champ assez étendu, qui suggère, en conjonction avec le cor-

ridor hydro-électrique, un emplacement approprié pour la construction d'une résidence/centre de recherche et d'une pépinière expérimentale. Surélevé d'environ un mètre par rapport au côté bas de l'Ancien Champ, le chemin Porter longe tout le côté sud-est, facilitant son accès, mais gâchant malheureusement la vue à cause de la circulation. Au sud-ouest, une parcelle de terrain triangulaire, elle aussi au-dessus du niveau de l'Ancien Champ, empêche en partie le drainage de la partie nord-ouest où elle crée un marais saisonnier et oriente l'écoulement vers le bas de l'Ancien Champ le long du chemin Porter. Là, l'eau qui ne peut s'échapper parce que la rigole prévue à cet effet a été installée trop haut, s'accumule et forme un autre marais saisonnier. Une maison d'un modèle qu'on retrouve en banlieue est visible à travers des éclaircies du buisson et le long du corridor hydro-électrique, et détruit la cohérence du lieu.

Une fois ces problèmes identifiés et leur impact sur le futur jardin soupesé, ils suggéraient un projet d'ensemble qui exigeait la coordination d'une variété de techniques et de trucs de jardinage. L'idée était de creuser un canal de drainage de la zone marécageuse au nord-ouest jusqu'à la partie basse de l'Ancien Champ où on creuserait un grand étang qui procurerait un habitat à longueur d'année pour les plantes d'eau. Durant les étés très secs, de l'eau supplémentaire serait fournie grâce à un puits situé en haut de l'Ancien Champ près du centre de recherche. La terre creusée servirait à former un accotement qui longerait le chemin Porter, formant de petits mamelons sur lesquels on pourrait planter des arbres à feuilles persistantes et à feuilles caduques qui boucheraient la vue du chemin tout en laissant découvert le haut de la forêt située de l'autre côté du chemin, constituant ainsi un «paysage d'emprunt». De la même façon, de la terre serait placée en des points stratégiques en bordure de la partie triangulaire, mais où seuls des arbres à feuilles persistantes seraient plantés pour boucher complètement la vue pendant toute l'année. Une clôture de perches dans le style local serait bâtie à l'extérieur des plantations de façon à s'harmoniser avec l'apparence et l'histoire des propriétés voisines.

À partir du chemin Porter, la limite est passe à travers une forêt mixte humide composée de peupliers, d'ormes, de frênes et de cèdres qui longe l'Ancien Champ; le sol sablonneux recouvert d'une mince couche d'humus a une valeur en Ph variant de 6,2 à 6,8, excellente pour plusieurs plantes des bois. Continuant vers le nord, la ligne passe sous les fils hydro-électriques, à travers un massif de vieux mélèzes et de cèdres et dans un creux d'eau puis, s'élevant abruptement en contournant un grand pin blanc, elle délaisse les bois ombrés pour déboucher sur un plateau dégagé formé d'une dune. Le sol sous le pin blanc et le sable ont un Ph qui varie entre 4,8 et 5,2, ce qui est excellent pour les plantes qui aiment l'acidité. Après avoir traversé le plateau, la ligne s'engage à l'intérieur d'un boisé mixte qui borde une longue prairie gazonnée offrant de douces courbes et qui, en un endroit, semblerait être suffisamment sablonneuse et sèche pour accommoder des plantes des déserts du nord. Disposés le long de la limite extérieure de la prairie, de denses bouquets de grands cèdres, formant une succession d'éclaircies et de fissures, marquent la lisière de la Forêt sombre qui recouvre tout le secteur nord-ouest du site. La ligne se termine au piquet de relevé planté près de la base d'une énorme dune parsemée de fougères, de framboises et de quelques genévriers.

Prenant son départ au même piquet, la limite nord commence par suivre la base de la dune, traversant une pousse mature de bouleaux blancs et jaunes, d'hêtres, d'érables et de mélèzes. Puis elle plonge dans une pousse dense de cèdres typique de la Forêt sombre, pour finalement joindre la vieille clôture de perches qui longe en zig-zag la bordure ouest du site. Un aspect digne de mention à propos des limites est et nord est la possibilité qu'elles offrent de «s'approprier» un paysage non seulement visuellement, mais physiquement. La propriété située de l'autre côté des deux lignes appartient à David Holmes. Loin d'insister sur la construction d'une clôture standard, il a suggéré que les sentiers prévus pour le jardin se poursuivent à l'extérieur par une piste qui conduirait au sommet et qui longerait la Très Grande Dune, un lieu d'où la vue, particulièrement lors des nuits claires d'hiver, en impose par sa splendeur. En d'autres endroits, parce que la division pourrait être indiquée de façon discrète, les sentiers longeraient possiblement la bordure,

utilisant la propriété de Holmes, dégagée et plantée si nécessaire, comme si elle faisait partie intégrante du jardin.

Une promenade vers la limite ouest bordée d'une clôture commence dans les profondeurs de la Forêt sombre où les feuilles mortes jonchent le sol et où, dans les creux imbibés d'eau, elles contribuent à obstruer presque entièrement le passage. Éclairés par une faible lumière filtrée par la voûte de bouleaux et de peupliers et par un second étage de cèdres touffus, le sol légèrement ondulé de la forêt offre aux plantes peu de chance de croître. Durant l'été, de fantomatiques touffes de monotropes uniflores translucides s'élèvent à travers la végétation morte; dans les zones humides et plus éclairées poussent de la mousse, de la fougère et des orchidées vertes. Plus loin, où de l'autre côté de la clôture se trouve un pré, on rencontre le Grand Marais saisonnier. Là, des saules, des cornouillers, des peupliers, des frênes et des ormes croissent en plein soleil, leurs racines imbibées d'eau durant le printemps et une partie de l'été. Là pousse également l'élégant sabot de la Vierge, *Cypripedium calceolus parviflorum*, une petite fleur jaune et brune.

Voilà, donc, les termes et les conditions propres au site. Les termes, spécialement si on les considère en rapport avec le plan d'ensemble, offrent la possibilité de combiner une variété de formules pour établir des transitions entre le jardin et le monde extérieur. De même, les conditions historiques, botaniques et géographiques gouvernant le site offrent un large éventail d'habitats potentiels.

PROJETS: PRINCIPES ET PROCESSUS

Le printemps et l'été 1985 furent consacrés aux objectifs qui exigeaient des modifications au niveau de la structure du site — la construction d'une voie d'accès, le creusement de l'étang principal et des canaux d'alimentation et de drainage, la construction du centre de recherche. Il s'agissait de préserver le maximum d'éléments du paysage et de procéder rapidement de façon à ce que le jardinage puisse s'effectuer sans encombre. Le nettoyage se fit durant l'hiver pour pouvoir construire aussitôt après que le gros de la fonte du printemps soit terminé. La voie d'accès, dont le tracé formait une légère courbe ascendante à partir du chemin Porter jusqu'au centre de recherche, traversait deux endroits marécageux. Il fallut étendre un lit profond de grosses pierres et attendre qu'elles soient tassées avant de recouvrir la surface avec du calcaire concassé et de la poussière de pierre. Le décor des accotements devait attendre jusqu'en 1986. Avec l'aide d'une bourse Exploration du Conseil des Arts du Canada, la construction de l'étang et des canaux d'alimentation et de drainage s'effectua beaucoup mieux que prévu. C'est en grande partie grâce à Ron Kerr qui, attentif aux exigences du projet, manoeuvra son excavatrice Case 980 rapidement et avec précision. Susan Guy, une artiste de la région d'Ottawa, aida au jardinage et prépara un relevé topographique du marais une fois creusé. Le centre de recherche à aire ouverte et à haut rendement énergétique fut construit par Bradford Hubbard, un contracteur de la région établi à Spencerville et son menuisier en chef, Ray Mason; ici aussi le travail fut exécuté de façon remarquable. Le seul problème qui surgit en rapport avec le centre de recherche provint de l'inspecteur de la Santé qui insista pour que la fosse septique soit élevée de trois pieds au-dessus du sol. Placée en face du centre à l'extrémité élevée de l'Ancien Champ, celle-ci formait un monticule artificiel, plat sur le dessus et qui occupait une surface de quinze mètres carrés. Un défi à relever.

Lorsque l'on considère le temps nécessaire au processus écologique et à la maturation des plantes, il apparaît clairement qu'il faudra au moins vingt ans pour que le jardin commence à prendre tournure et un autre trente ans ou plus pour consolider ses structures. Le travail à accomplir s'étalant au-delà de l'espérance de vie de n'importe quel jardinier sauf s'il est très jeune, cet état de fait a une influence importante sur ce qu'on peut espérer réaliser et sur les principes que l'on choisit pour orienter ses actions. En plus, la «matière» sur laquelle on travaille étant un organisme complexe capable de réagir à une intervention, les principes eux-mêmes sont sujets à remise en question et même à contradiction, plaçant le doute et la modification permanente au centre de l'entreprise. Pour ces raisons pratiques, et aussi pour les considérations théoriques mentionnées plus haut, l'objectif du jardinage passe de la production d'une oeuvre achevée ou d'un objet de contemplation à la réalisation pour le

jardinier d'un programme ouvert mais pourvu néanmoins d'une fin, destiné à favoriser le développement de systèmes qui deviendront éventuellement autorégulateurs. L'ensemble du programme, basé sur des notions de respect du «génie du lieu» et d'intervention nécessaire mais minimale dans l'évolution des plantes, peut s'articuler en une série de projets connexes mais à portée limitée. Chacun d'eux particularise les processus et les principes généraux, vérifiant leur applicabilité et clarifiant leur rôle dans le système-jardin. Voici quelques exemples.

L'ANCIEN CHAMP. Avec les années, le champ est devenu un habitat relativement stable pour les herbes et les plantes à fleurs qui s'accommodent d'un sol acide, argileux et humide; un examen de ses lisières révèle cependant que de jeunes cèdres et du buisson ont commencé à empiéter sur l'espace découvert, réduisant progressivement ses dimensions. Cet état de choses, qui illustre de façon intéressante le processus de mutation par lequel un champ abandonné devient éventuellement une forêt, demande l'adoption de mesures pour ralentir ou même arrêter la progression des buissons si le champ doit demeurer un des éléments du jardin. Avant que la culture prenne une place si importante, les prairies étaient toujours des prairies parce que des incendies périodiques brûlaient les buissons. Il serait dangereux d'intervenir de cette façon dans l'espace limité et hétérogène du jardin, mais il semble que la bonne façon de procéder consiste en l'élimination des jeunes plants et au tracé de sentiers pour encercler le lieu destiné à préserver l'habitat de l'ancien champ. S'il faut, dans quelques années, utiliser le feu, les sentiers réduiront grandement les risques. L'inventaire des plantes qui poussent dans l'Ancien Champ ne serait enrichi que de l'apport des plantes «spontanées».

L'ÉTANG. Bien que le creusage de l'étang principal et du canal de drainage était conçu pour mettre en valeur des caractéristiques déjà présentes dans le paysage, la création d'une étendue d'eau permanente introduisait un nouvel habitat. Pouvant accommoder les plantes qui demandent des profondeurs différentes d'eau, l'étang possède des bancs qui affleurent la surface ou qui s'enfoncent légèrement en certains endroits et, en un autre, un fond qui descend en pente douce. Le bord comprend un endroit marécageux qui est légèrement submergé ou qui s'élève un peu au-dessus de l'eau selon la saison et la température. L'ensemble des plantes se constitue principalement par l'introduction des espèces désirées (l'*Iris versicolor*, la nymphée, la sagittaire, le souci d'eau, la cardinale, le cyripède rose), mais aussi en préservant celles qui s'y trouvent déjà (la gentiane, l'aster) et en accueillant d'autres qui poussent «spontanément» (la quenouille).

LA FORÊT FEUILLUE. Ce petit bois situé à l'est de la voie d'accès est extrêmement humide et obscurci par les cèdres qui l'entourent. Comme pour la plupart des endroits boisés du site, la forêt n'a pas eu le temps de développer plus qu'une mince couche d'humus. Prises ensemble, ces conditions sont peu accueillantes pour la croissance de plusieurs plantes des bois. La solution au problème a consisté à accélérer le développement en ajoutant de la terre et de l'humus pour améliorer le drainage et favoriser la croissance et à remplacer par endroits les cèdres par des espèces plus appropriées. Le travail commence en quelques points ou «noeuds» stratégiques; lorsque le travail de la terre est suffisamment avancé, des plantes des bois appropriées sont introduites. Une fois bien établies, elles devraient se propager¹¹.

LANDES PLANTÉES EN PINS. Cette zone, qui commence au vieux pin blanc, traverse le plateau découvert et se poursuit jusqu'à la dune, offre un grand potentiel pour les espèces «difficiles» qui requièrent un sol très acide. Presque entièrement composé de sable, le sol demande cependant un composant organique plus riche qui ne réduira pas l'acidité et une exposition moins intense à la lumière. Puisque les pins prospèrent dans une situation semblable, plusieurs espèces différentes — pin argenté, rouge, gris — ont été plantées, quelque-uns des arbres déjà âgés de six ou sept ans, d'autres plus jeunes. On essaiera aussi d'introduire le pin dur, ce qui est intéressant parce qu'il est très peu réparti dans la région du haut Saint-Laurent. Quelques feuillus ont aussi été plantés, notamment le tilleul, pour aider à enrichir le sol et pour garder la voûte partiellement dégagée au printemps. Le processus d'enrichissement du sol est accéléré par l'ajout

d'aiguilles de pin mortes ramassées sous des arbres vigoureux situés sur la propriété de Holmes.

LE DÉSERT. Cet habitat expérimental est situé sur une curieuse formation de sable probablement d'origine humaine. D'une dépression en forme de soucoupe d'environ dix mètres de diamètre et aux bords légèrement relevés, débute un fossé peu profond qui se dirige vers le nord-ouest jusqu'à ce qu'il disparaisse derrière des bosquets de cèdres. Visible dans sa totalité qu'à partir de certains points seulement, cette forme est partiellement cachée par une végétation éparsée d'arbres et de buissons. Cet endroit, très sec, convient à la naturalisation et à l'étude d'espèces qui vivent dans des habitats arides et qui subissent de grandes fluctuations de température. Cette intervention dans la répartition des plantes est extrême et, dans un sens, elle pousse les principes généraux cités plus haut jusqu'à leur limite; elle demande à être périodiquement révisée. Elle permet aussi de préserver plus facilement l'énigmatique formation de sable, de la rendre plus visible et de la présenter comme une sorte de ruine quasi archéologique. Jusqu'à maintenant, la *Yucca glauca* et le petit cactus *Corypantha vivipara* ont connu un certain succès. La première tentative d'introduire l'armoise fut cependant un échec.

LA FORÊT SOMBRE. Le problème avec ce bois touffu est que la luxuriance des cèdres le rend presque impénétrable. Disséminés dans la forêt, de grands bouleaux et peupliers s'élèvent au-dessus des cèdres, mais ils sont si difficiles à apercevoir à partir du sol qu'on ne les trouve que par hasard, ou en étant parti à leur recherche. Cette zone étant très grande, la stratégie de jardinage adoptée est une variante du système à «noeuds». Les sentiers ont été nettoyés de façon à conduire en des endroits qui offrent certains points d'intérêt (une clairière, un amas de pierres, un tronc de bouleau qui se divise en deux), les branches et le bois mort qui n'est pas pourri sont enlevés et les cèdres sont émondés pour permettre à la lumière d'atteindre le sol. Une fois que l'endroit s'est révélé bien éclairé et que le sol a été enrichi, de jeunes arbres et des plantes sont introduites.

Dans les projets résumés ci-haut, l'intervention porte moins sur un lieu que sur un moment dans une succession d'événements qui «prennent place» là; le jardinage est une entreprise éminemment spatio-temporelle. Le mode d'intervention, qui oscille entre une attitude relativement passive, d'observation, conciliante, et une autre plus délibérément active, expérimentale et dominatrice, demeure néanmoins ouvert à des facteurs indéterminés, au hasard et au changement.

PERFORMANCE

Dès que j'ai commencé à travailler au nouveau jardin, j'ai remarqué une sorte d'hésitation, de perplexité chez quelques-uns de mes amis et collègues. Bien qu'il n'ait jamais été dit comme tel, l'essentiel de leurs questions semble être: Mais ce n'est pas vraiment de l'art, n'est-ce pas? En vérité, j'essaie depuis un certain temps d'éviter la question, non seulement à cause du débat académique compliqué qui probablement en résulterait, mais aussi, étant donné l'urgence de la tâche, parce qu'il me semble préférable de faire simplement ce que j'ai à faire. En plus, il y a un réel danger qu'une réponse affirmative évacue l'essentiel de ce qui fait de cette entreprise quelque chose de valable — son rôle médiateur dans le rapport culture/nature. Néanmoins, les grandes lignes d'une réponse peuvent être tracées.

Le problème est simplement que l'art récent s'est préoccupé de questions intraculturelles et qu'il a eu tendance à fonctionner à l'intérieur de son propre univers comme un système relativement clos; il présuppose, avec les idéologies dominantes de notre époque, que l'exploitation de la nature nous est un droit acquis. En plus, les artistes contemporains, concentrés dans des contextes urbains hautement industrialisés, n'ont pas eu souvent l'occasion de travailler directement avec les conditions et les processus naturels; plutôt que d'envisager directement la nature dans leur travail critique, ils se sont tournés vers des sources déjà reconnues et traitées par la société: matériaux anthropologiques, l'art populaire, les découvertes et les méthodes scientifiques, l'évolution des techniques de communication et d'information, l'histoire de l'art. Le jardin paysager, qui ne se conforme pas à ce système, cadre mal.

Une exception de taille à cette règle générale fut l'apparition, dans les années soixante, du land art. En délaissant leur atelier pour effectuer des creusages, des tracés et des constructions, les artistes signalaient l'importance de travailler dans un site déterminé par des conditions climatiques et géographiques. Bien que plusieurs de ces oeuvres, parmi les plus célèbres, apparaissent maintenant avoir été une projection des préoccupations graphiques ou sculpturales traditionnelles sur le site, constituant une forme d'imposition sur la nature, Hans Haacke, par l'utilisation de systèmes, a ouvert la voie à une compréhension des facteurs écologiques comme faisant partie intégrante d'un site, compréhension qui appelle à des mesures correctives. Ces facteurs imposent des pressions morales, intellectuelles et matérielles précises sur ceux qui ne veulent pas travailler *in situ*. La sculpture monumentale tirera peut-être des leçons du jardinage.

Il me semble donc que les liens que le nouveau jardin paysager entretient avec les mouvements en art contemporain tournent autour de notions comme celle de *site*, qui offre la possibilité de penser un lieu comme objet d'une intervention artistique, celle de *système*, par laquelle les caractéristiques intrinsèques du lieu sont considérées en tant que conditions et composantes d'une oeuvre comprise comme un processus et non comme un produit. Et, le jardinier collaborant au processus, l'oeuvre a de fortes affinités avec la performance¹².

Si le nouveau jardin paysager doit légitimement prendre — avec difficulté — sa place comme art associé au land art, cela ne devrait pas être compris comme une prétention à une filiation exclusive ou à «pure lignée». Le land art permet cette inclusion, mais il attire aussi notre attention sur la tradition du jardinage que l'avant-garde semble avoir mise de côté. Cela ouvre la voie à la re-découverte d'un riche héritage où ont déjà été formulées plusieurs de nos préoccupations actuelles. Lisant Kant, il serait peut-être utile d'étudier les jardins de William Kent.

Cette partie de la chronique se termine ici.

PHILIP FRY

NOTES

1. Les relations formelles jouent, bien sûr, un rôle important dans l'organisation et la perception du jardin, par exemple dans la façon dont les pierres sont alignées ou groupées, ou comment un sentier mène à un espace. Mais les relations formelles et les significations qu'elles engendrent sont, du moins pour le nouveau jardin, subsumées par l'oeuvre en tant que tout organique. Kant pensait sans doute à un certain *style* de jardin, tiré au cordeau et dépendant clairement de l'imposition de formes géométriques sur la vie des plantes.
2. Les styles de jardinage se distinguent selon la forme et le degré d'intervention pratiquée par le jardinier; transplanter un arbre est une chose, lui imposer la forme d'un bateau ou d'un tire-bouchon en est une autre.
3. J'utilise ici «hybride» dans le sens le plus large possible de façon à inclure la production de variétés pour le jardin ou de cultivars autant que les croisements interspécifiques et même intergénériques.
4. Voir Price, Molly, *The Iris Book*, New York, Dover, 2nd revised ed., 1973, et la nouvelle édition intégrale de *The Genus Iris* par William R. Dykes, New York, Dover, 1974.
5. Le journal *SIGNA* publié par la Species Iris Group of North America est une source riche en informations non seulement sur l'iris, mais aussi sur les questions de taxonomie, d'écologie et d'horticulture. Il démontre également l'importante contribution au savoir faite par un groupe principalement constitué d'«amateurs».
6. Lorsque comparés aux espèces, les hybrides semblent souvent correspondre à une formule ou à une notion esthétique préétablie qui leur confère une sorte d'uniformité. Un exemple tout à fait approprié nous vient du monde des orchidées où le désir de produire une fleur de *paphiopedilum* ronde fait que, plus parfaites elles sont, plus elles ressemblent toutes à des soucoupes.
7. Pour une discussion de ce thème et d'autres connexes, voir le livre indispensable de Livingston, John A., *The Fallacy of Wildlife Conservation*, Toronto, McClelland and Stewart, 1981.
8. Je pense avec Livingston qu'il est important d'éviter de presser la sonnette d'alarme à propos de la conservation. Mais il serait aussi imprudent de continuer à agir comme si de rien n'était.
9. Je dois des remerciements particuliers à Bertha et Sean Burrows qui ont bien voulu contribuer de leur temps, de leurs plantes et de leurs conseils en horticulture.

10. Dépouillée de ses fioritures romantiques, l'expérience que fit Thoreau à Walden Pond demeure valable *en tant qu'expérience*; sa valeur réside dans la tentative d'ouvrir les yeux à une expérience directe dans un contexte social où les gens risquent de *passer leur temps* à vivre, selon les mots de Jean-Louis Côté, «par procuration».
11. Un emploi légèrement différent du système nodal est décrit par S. Dorney, Robert, «Saving the Species, An Emerging Frontier for Native Plant Conservation», *Wildflower*, Volume 2(1), Winter 1986. J'ai repris son terme bien qu'il me semble plutôt concerné par l'enrichissement des espèces dans des boisés qui constituent déjà des habitats appropriés, alors que j'inclurais des interventions sur l'habitat lui-même si cela s'avérait nécessaire.
12. Mes remerciements à Martine Gaudet qui a proposé cette analogie entre le nouveau jardin et la performance dans le cadre du cours sur l'esthétique au Département des arts visuels de l'Université d'Ottawa.

Philip Fry est un jardinier et il enseigne au département des arts visuels de l'Université d'Ottawa.

Traduit de l'anglais par Serge Bérard.

SONGS OF EXPERIENCE

Expectations regarding an exhibition such as *Songs of Experience* are all the greater when, as is unfortunately the case, it is the first major group exhibition to be organized by the National Gallery of Canada in six years. It will also be several years until the next one, as the National Gallery is at present preoccupied with mobilizing its energies towards an upcoming move. One could say that for these same reasons, *Songs of Experience* was organized in a difficult context, and that it was an attempt from the inside to show contemporary art at any cost, regardless of the current brouhaha. So much the better.

In fact, the pill would have been easier to swallow if a major Canadian group exhibition was organized every year. *Songs of Experience* would have been less singled out for its inability to account for the whole of Canadian reality. And the curators, in this case Jessica Bradley and Diana Nemiroff, would not have been as singled out and certainly less blamed for having made a selection of anglophone artists only. It is high time to demand of the National Gallery of Canada, our premier institution for the dissemination of art, an annual exhibition of Canadian artists on the scale of *Pluralities* (1980) or *Songs of Experience* (1986). And further, it is also time to demand that our principal national museum mount large-scale international exhibitions, following the excellent Richard Long and Giuseppe Penone exhibitions organized by Jessica Bradley, though not only solo shows, that would finally and on a regular basis confront Canadians with their peers on the international scene. At a time when government officials are making ridiculous, almost hopeless attempts to "slip in" Canadians hither and thither, in Documentas or Biennales, whose results are in themselves far less interesting than they once were, is it not rather obvious that it is here that the internationalization of the Canadian artist is to be played out! For this to come about, the mainspring elements, museums, galleries and publications must enter the fray. An emulation among artists must be created, a public won over, and quality criteria developed. For the last twenty years, Canada has produced an exceptional art, that measures up well to its European and American counterparts, and is often even richer and more complex than what the international market can presently accommodate. We must be assertive and make the necessary efforts to insure Canadian art finds its rightful place internationally. We must insist that our museums take on this role, through the rigor and scale of their own events, regardless of the fact that in recent years they have not taken on that leadership. It is about time that our museums do this in concert with the generous support of governments, and that Canada become a centre and meeting place for international contemporary art. It is above all by exhibiting its contemporaneity that Canada will earn its rightful place in this regard.

There is another reason why *Songs of Experience* does not do us justice. In a middle-of-the-road fashion, this exhibition shows us a mixed bag, a bit of installation, a bit of performance, a lot of painting. From here to there, it offers no

point of view. From the international scene, it borrows a fascination for neo-figurative painting without delving too deeply; after all, there are many other things going on in Canada. So a few installations are included. Not too many and not enough. With a minimum of quality criteria, we are left with an average assemblage, very bland in the overall view of it. Canada is too often associated with neutrality, mimicry and, worst of all, academicism. Is this what we want to keep on hearing? If the answer is yes, if this makes us feel comfortable and secure, let there be other *Songs of Experience*. If not, let us closely examine Canadian art in order to discern those works where the stakes are highest. Those works whose aesthetic and socio-cultural statements will soon appear to be indispensable to us as a society. If these statements exist within the framework of this exhibition, they are submerged in an ensemble characterized by intellectual and material *grisaille*. In a group exhibition, context is everything. Canadian exhibitions often suffer from not knowing how to sustain a context or to convey a proposition; they are, in short, incapable of developing a line of thought that would at last say something pertinent about the situation of contemporary art and its significance to the world in which we live. Beyond the spectacle of a great display or the inherent narcissism of the desire to exhibit (as true of the curator as it is of the artist), surely this is the least one expects of an exhibition.

Cleverly, *Songs of Experience* does not pretend to be without discourse whatsoever; it does not turn the works over to the blissful contemplation of the public. No, as its title indicates, the exhibition is upheld by a concept developed a posteriori to the choice of the artists, the notion of experience...

Although the curators detected another major theme running through their selection, that of "representation," a hot potato if ever there was one, because of its philosophical complexity, they favoured that of experience, relying on the "poetic" quality of the works. Judging by the rather confused and often contradictory manner in which post modernism's major stakes are summarized in phrases such as, "the renewed concern with subject matter and content in art has made formalist analysis less relevant," "the current concern with representation manifests itself not only in the critical, deconstructive strategies deployed by photography and text works but also in a drift towards figurative imagery in painting and sculpture since the beginning of the eighties," the concept of experience appears to have been an attractive theoretical refuge in substitution to a true understanding of the issues in contemporary art, admittedly particularly confounding nowadays. It is one which, due to a lack of a global synthesis, devolves on the individual, in this case, the artist. (As says one colleague, it is a throwback to Harold Rosenberg and fifties' expressionism...) The issue is thus fragmented, the responsibility of getting to the crux of the matter is avoided as is any debate, a thing which is currently fashionable, as one takes refuge behind the legitimacy of creation. In this discourse, experience that an artist reveals in his/her work becomes transcendental, in accordance with a certain reactionary conception of things. What results in this exhibition is that the artists included become heroes at the expense of those rejected; an outmoded discourse is resumed at the expense of contemporary art, one that is the antithesis of what the curators attempt to describe and claim for themselves in other parts of their catalogue, and that is associated with post-structuralist criticism.

One better understands the complete exclusion of francophones from the curators' selection (an exclusion extending to Diana Nemiroff's selection for the Venice Biennale). It is an exclusion deriving from an inability to make discourse and works coincide. *Songs of Experience* lays claim to the artists included on the basis of a global concept that no longer applies to the reality of contemporary art, and that often does not even apply to certain of the exhibited works. Or if they are to be bound to this singular interpretation, their effectiveness is considerably diminished. On the other hand, when less nostalgic theories are called upon to buttress the curators' discourse, they are often undone by the inclusion of works that contradict them: for instance, the insistence on claiming neo-figurative painting with theories inspired by *October* magazine, for whom painting is dead, or at the very least, regressive. Since the very specificity of the exhibition's selection is not explained clearly with

suitable concepts, how could one expect the curators to be drawn with any discernment towards art from Québec? If it is true that a certain consensus links and promotes the artists included, that for the last few years on the Canadian scene, the anglophone community and certain magazines from Toronto and Vancouver that represent it, despite appearances, duly serve the anglophone cause, this is not the case for francophone artists. In most cases, francophones are without doubt not part of this network and *Songs of Experience* is an aggravating reflection of this. Francophones have their own history and cultural references. *Songs of Experience* will make us claim them. We will endeavour to insist that the National Gallery of Canada give evidence of a greater generosity of spirit in its choice of curators and that it require an exacting consideration of the works, above all necessitating clear judgement without prejudice... and fewer theoretical blunders. Canadian art on the whole would be better served.

CHANTAL PONTBRIAND

Translated from the French by Robert McGee.

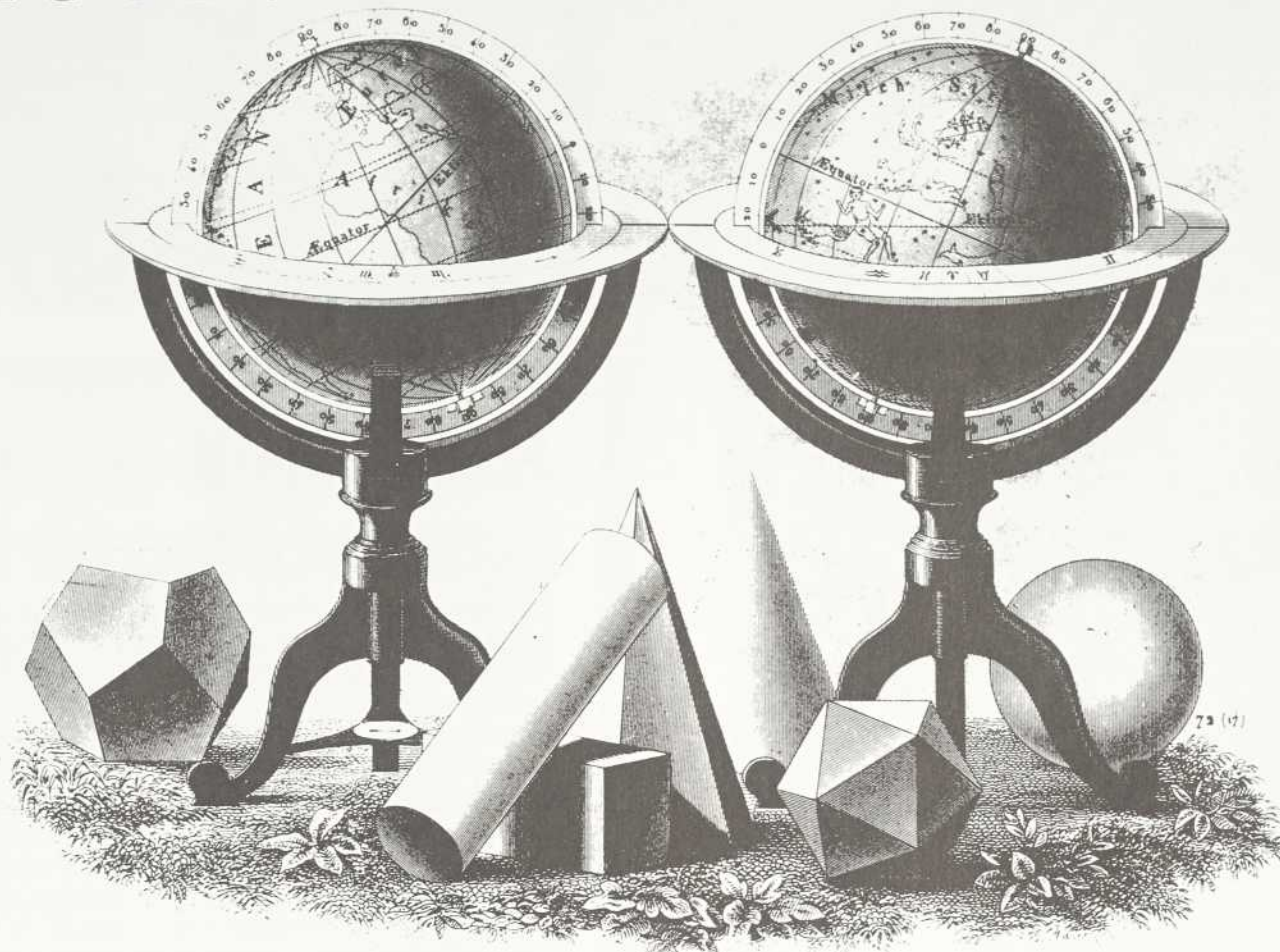
POURQUOI ANNONCER DANS PARACHUTE?

- pour véhiculer votre information dans une revue dont le prestige est reconnu ici et ailleurs;
- pour profiter de notre diffusion locale et internationale.

Nos pages d'annonces sont là pour vous servir.

Téléphonez-nous. Être dans PARACHUTE, ça ne coûte rien (ou presque)!

Montréal: (514) 842-9805
Toronto: (416) 363-0293



WHY SHOULD YOU ADVERTISE IN PARACHUTE?

- to get your message across in a magazine whose prestige is recognized here and abroad;
- to take advantage of our local and international circulation.

Use our pages.

Call us.

It costs so little to advertise in PARACHUTE!

Montréal: (514) 842-9805
Toronto: (416) 363-0293

FÉLICITATIONS À LUMBAGO

15 prix d'excellence de Graphisme Québec '86, dont PARACHUTE 39 (été 1985) et l'affiche du colloque Points de vue, points de fuite (organisé par PARACHUTE en octobre 1985).
2 prix de Creativity 86, concours international de graphisme, à New York.
1 prix au Concours international d'affiches organisé par l'Association internationale des arts de l'Unesco à Paris.

15
+ 2
1
18



VISUAL

ACCESS TO EXCELLENT FACILITIES AND VISITING ARTISTS IN CERAMICS, DRAWING, FIBRE, MULTIMEDIA, PAINTING, PAPERMAKING, PERFORMANCE, PHOTOGRAPHY, SCULPTURE, VIDEO.

ARTS

RECENT VISITING ARTISTS HAVE INCLUDED ABAKANOWICZ, AUTIO, BENTLEY MAYS, BLOUIN, CARR, HARRIS, CASSON, CHRISTIANSON, CONSTANTINE, DE AMARAL, FISCHL, JACOBI, LARSEN, MAGOR, MATHIEU, PENONE, PERRONE, PFAFF, SCHMIDT-ESLER, SNOW, STEINMAN, YAGI.

AT

SUMMER—INDEPENDENT STUDIOS FROM JUNE THROUGH AUGUST, PLUS SPECIFIC FIBRE WORKSHOPS FROM TWO TO SIX WEEKS.

WINTER—INDEPENDENT STUDIOS FROM SEPTEMBER THROUGH MARCH. PROFESSIONAL DEVELOPMENT TRIPS TO NEW YORK, TORONTO, MONTREAL.

FINANCIAL AID AVAILABLE.

BANFF

WATCH FOR OCTOBER COMMUNIQUE, GIVING DATES, TIMES, AND LOCATIONS OF PARTICIPANT RECRUITING MEETINGS TAKING PLACE ACROSS CANADA FROM MID NOVEMBER TO MID DECEMBER, OR CONTACT:

THE REGISTRAR
THE BANFF CENTRE
BOX 1020
BANFF, ALBERTA T0L 0C0
REGISTRAR
(403) 762-6180, (403) 762-6194



The Banff Centre
School of
Fine Arts

SHELAGH ALEXANDER

VOICES OF THE UNCLEAR



The Ydessa Gallery 6 Sept - 4 Oct 334 Queen Street West Toronto

MARY SCOTT: PAINTINGS 1978 - 1985

Dunlop Art Gallery, Regina
February 1 - March 9

Mendel Art Gallery, Saskatoon
June 13 - July 20

Dalhousie University Art Gallery, Halifax
September 4 - October 12

Powerhouse, Montreal
October 25 - November 15

Organized and circulated with the
assistance of the Canada Council by

DUNLOP ART GALLERY

Regina Public Library
2311 - 12th Avenue
Regina, Saskatchewan S4P 0N3
(306) 569-7576

Head, Department of Art

The University of Calgary invites applications for the position of Head of the Department of Art, effective July 1, 1987.

Candidates should have an understanding of the place of fine arts education in a university setting and should have had administrative experience in similar arts-related positions. The successful candidate will be expected to provide leadership to the Department and to develop good working relationships within the University and with the outside community. Interpersonal communication skills are particularly important.

The Department of Art is committed to the study and practice of the visual arts as these relate to (a) educational practice and theory (Art Education); (b) creative art making (Studio Arts); and (c) the understanding of art in its diverse historical and cultural settings (Art History). The Department consists of 26 full-time and 14 part-time faculty in the following areas of specialization: drawing, painting, design, printmaking, photography, ceramics, sculpture, art education and art history. Undergraduate enrollment for 1986/87 includes 213 full-time and 85 part-time majors, while the MFA program currently has 14 graduate students. New purpose-built space is expected to be ready for occupation by September 1987.

Candidates should have a record of successful teaching, research and scholarly/creative activity. Rank and salary will be commensurate with qualifications and experience.

In accordance with Canadian immigration requirements, this advertisement is directed to Canadian citizens and permanent residents.

Letters of reference, the names of three referees and a detailed curriculum vitae should be sent prior to October 31, 1986 to:

Christine Castelli
Administrative Assistant
Faculty of Fine Arts
Calgary Hall Room G205
The University of Calgary
2500 University Drive N.W.
Calgary, Alberta T2N 1N4



RESISTANCE OR SUBMISSION

Snatches of a Christian Conversation
Bribes d'une conversation chrétienne
29 of August to 26 of September, 1986



The Banff Centre

ALEX GREY TONY OURSLER
MARY BETH EDELSON KOMAR AND MELAMID MICHAEL TRACY

The Walter Phillips Gallery,
The Banff Centre, P.O. Box 1020,
Banff, Alberta, T0L 0C0.
Tel: (403) 762-6281.

NOEL HARDING



The Ydessa Gallery 11 Oct - 15 Nov 334 Queen Street West Toronto

S A N D R A M E I G S
Room of a 1000 Paintings
S E P T E M B E R 2 - 2 0

B E N S M I T
SEPTEMBER 22 - OCTOBER 11

G O R D O N L E B R E D T
OCTOBER 13 - NOVEMBER 1

Y Y Z
116 SPADINA AVENUE 2ND FLOOR
TORONTO, CANADA M5V 2K6 (416) 367-0601

YYZ is supported by The Canada Council, The Ontario Arts Council, The City of Toronto through the Toronto Arts Council and The Municipality of Metro Toronto, Cultural Affairs Division

OCTOBER 7 - NOVEMBER 1

**RICHARD
BANKS**

PAINTING

**WYN
GELEYNSE**

FILM WORKS

NOVEMBER 11 - DECEMBER 13

DARK/LIGHT

PROJECTION INSTALLATIONS BY
JUDITH BARRY, JAMES COLEMAN
AND REBECCA GARRETT

EXHIBITION CURATOR ELKE TOWN

MERCER UNION GRATEFULLY ACKNOWLEDGES THE SUPPORT OF THE CANADA COUNCIL,
ONTARIO ARTS COUNCIL, MUNICIPALITY OF METROPOLITAN TORONTO,
TORONTO ARTS COUNCIL, AND THE ONTARIO MINISTRY OF CITIZENSHIP AND CULTURE.

MERCER UNION

333 ADELAIDE ST. W. 5th FLOOR TORONTO CANADA M5V 1R5 (416) 977-1412

**SPECIAL EDITION
TWO VOLUME SET**

THEORETICAL ARCHITECTURE

REAR 72 FOXLEY ST.
TORONTO, CANADA
M6J 1R2 • (416) 537-9551

IMPULSE
M A G A Z I N E

PREMIÈRE EXPOSITION
INTERNATIONALE
ANNUELLE

D'ART MINIATURE
TORONTO • CANADA
1986

ORGANISÉE PAR
DEL BELLO GALLERY

DEL BELLO GALLERY, 363 OUEST, RUE QUEEN,
TORONTO (ONTARIO), CANADA M5V 2A4,
TÉL. (416) 593-0884

FORMULAIRES D'INSCRIPTION DISPONIBLES À LA GALERIE
ET À MONTRÉAL AU: (514) 342-8036, LUNDI ET MARDI DE 9 H À 20 H

holographie

stéréographie & photographie



- production
- édition
- importation
- abonnement

□ information

□ **BOU** inc

C.P. 214, cap-de-la-madeleine,
québec, canada G8T 7W2

11 SEPTEMBRE
2 OCTOBRE

ROBERT FAGUY
ELAGABALUS - INSTALLATION

9 OCTOBRE
2 NOVEMBRE

RAYMONDE APRIL
PHOTOGRAPHIES

6 NOVEMBRE
30 NOVEMBRE

**LA POÉTIQUE DE
LA MAQUETTE**
(À CONFIRMER)

4 DÉCEMBRE
21 DÉCEMBRE

JOËL PICQ
SYLVIE NAYRAL
SCULPTURES -
PHOTOGRAPHIES



LA GALERIE D'ART DE MATANE INC.

616, ST-RÉDEMPTEUR

MATANE, QUÉ. G4W 3P7 tél: (418) 582-1240 ext. 250

L'HIER ET L'AUJOURD'HUI
en

Art
Architecture
Ménagement

l e m a g a z i n e

CONTINUITÉ

Dans les meilleurs kiosques et librairies. Abonnement 14 \$ (4 numéros).
Les Éditions Continuité, C.P. 387,
Haute-Ville, Québec, G1R 4R2,
(418) 692-1653.



HOUSE OF COMMONS
CANADA

STUDY ON CULTURAL ACTIVITIES IN CANADA

The Standing Committee on Communications and Culture of the House of Commons will begin in the Fall of 1986, a study of the various cultural activities in Canada.

The study will involve consideration of the following reports:

1. The Report on Culture and Communications of the Study Team to the Task Force on Program Review (Nielsen Report)
2. Broadcasting (Caplan-Sauvageau)
3. Funding of the Arts (Bovey)
4. National Museums of Canada (Richard-Withrow)
5. National Arts Centre (Hendry)
6. The paper on Cultural Industries
7. Status of Artists (Gélinas-Siren)
8. Film Industry (Raymond-Roth)
9. Non-Theatrical Film Industry (Macerola-Jensen)

Individuals and organizations who wish to make written submissions to the Committee may do so in English, French or both official languages.

Public distribution of all submissions and the choice of witnesses for public hearings are left to the discretion of the Committee.

All briefs, correspondence and inquiries should be addressed to:

Clerk
Standing Committee on
Communications and Culture
House of Commons
Ottawa (Ontario)
K1A 0A6
(613) 996-1483

GABRIEL FONTAINE, M.P.
Chairman



CHAMBRE DES COMMUNES
CANADA

ÉTUDES DES ACTIVITÉS CULTURELLES AU CANADA

Le Comité permanent des communications et de la culture de la Chambre des communes entreprendra à l'automne 1986, une étude des différentes activités culturelles canadiennes.

Cette étude tiendra compte des rapports suivants :

1. Le rapport sur la culture et les communications du Groupe d'étude au Groupe de travail chargé de l'examen des programmes (Rapport Nielsen)
2. La radiodiffusion (Caplan-Sauvageau)
3. Le financement des arts (Bovey)
4. Les Musées nationaux du Canada (Richard-Withrow)
5. Le Centre national des arts (Hendry)
6. Le document sur les industries culturelles
7. Le statut des artistes (Gélinas-Siren)
8. L'industrie du film (Raymond-Roth)
9. Le film non destiné aux salles de cinéma (Macerola-Jensen)

Les individus et les organismes qui désirent soumettre des mémoires peuvent le faire en français, en anglais ou dans les deux langues officielles.

La distribution publique de tout mémoire et le choix des témoins devant éventuellement comparaître sont laissés à la discrétion du Comité.

Tous les mémoires, la correspondance et les demandes de renseignements devraient être adressés au :

Greffier
Comité permanent des communications
et de la culture
Chambre des communes
Ottawa (Ontario)
K1A 0A6
(613) 996-1483

GABRIEL FONTAINE, député
Président

MICHEL TETREAULT

6-31 AOÛT 86 **4e COUP D'ÉCLAT**
 Loly Darcel — sculptures récentes
 Marie-Josée Lafortune — sculptures récentes
 Marc Leduc — peintures récentes
 Lucie Lefebvre — photographies
 Louise Masson — peintures récentes

28 AOÛT — 2 SEPT. 86 **ART EXPO MONTRÉAL**
 Salon des galeries d'art de Montréal
 Vieux port

3 — 21 SEPT. 86 **LOUIS-PIERRE BOUGIE**
 «Suite de dessins sur le silence et l'obscurité»
 oeuvres récentes

24 SEPT. — 19 OCT. 86 **JOCELYN GASSE**
 sculptures

22 OCT. — 23 NOV. 86 **RENÉ DEROUIN**
 «Oeuvres récentes 1986»
 En parallèle avec la Maison de la Culture
 de Côte-des-Neiges
 Lancement du livre d'artiste
 «Mémoire et cri génétique»

25 OCT. — 2 NOV. 86 **TOM HOPKINS**
 Oeuvres récentes

13 — 19 NOV. 86 **CHARLOTTE ROSSHANDLER**
 Photographies
 «Artistes de la galerie»

26 NOV. — 11 JANV. 87 **F.I.A.C. 1986**
 Paris

FOIRE DE COLOGNE
JACQUES HURTUBISE
 Oeuvres récentes
ARTISTES DE LA GALERIE

4260 rue Saint-Denis, Montréal (Québec) Canada H2J 2K8 (514) 843-5487
 LA GALERIE EST OUVERTE DU MERCREDI AU DIMANCHE ET SUR RENDEZ-VOUS

ART CONTEMPORAIN

18 septembre — 10 octobre
claire vermette
 aquarelles

16 octobre — 7 novembre
catherine lorain
 sculptures récentes

13 novembre — 5 décembre
jacques chevalier
shirley chinneck
nancy héroux-ellis
 jean séguin
 huiles sur toile

Galerie Alliance

680, rue Sherbrooke ouest
 Montréal (Québec) H3A 2S6
 Tél. (514) 284-3768

Galerie d'art sans but lucratif commanditée par l'Alliance mutuelle-vie.
 Heures d'ouverture: du lundi au vendredi de 11 à 17 heures.

Paterson EWEN
 du 13 sept. au 11 oct. '86

Serge MURPHY
 du 18 oct. au 15 nov. '86

Shelagh ALEXANDER
 du 22 nov. au 20 déc. '86

GALERIE CHANTAL BOULANGER

372, Ste-Catherine ouest
 local 502
 Montréal (QUÉBEC)
 H3B 1A2
 (514) 397-0044

- à la galerie:
 - 20 août au 7 septembre
JACK Y, NIVEN
 - 9 au 28 septembre
LOÏC LE GROUMELLE
 en collaboration avec gal. Yvon Lambert,
 Paris
 - 1^{er} au 17 octobre
FRANCINE LARIVÉE
 - 19 octobre au 20 novembre
MIGUEL BERLANGA
 - 25 novembre au 21 décembre
**CONCOURS INTERNATIONAL
 DE LIVRES D'ARTISTES DU CANADA**
- à l'extérieur:
 - 28 août au 2 septembre
ART EXPO MONTRÉAL
 - 24 octobre au 2 novembre
FOIRE DE PARIS
 - 14 novembre au 20 novembre
FOIRE DE COLOGNE

AUBES 3935 Galerie
 3935 ST-DENIS, MONTRÉAL H2W 2M4
 Mer. à dim. 13 à 18 h et R-vs (514) 845-5078



3981 ST-LAURENT #499, MONTREAL (514) 844-3250

ET
BETTY GOODWIN

**OBORO ANNONCE LA PUBLICATION D'UNE
LITHOGRAPHIE ORIGINALE REHAUSSEE
A LA MAIN PAR BETTY GOODWIN**

La première d'une série d'oeuvres commandites
d'artistes contemporains offertes par la galerie.
Tirée sur papier Arches, d'une édition limitée à 30,
chaque gravure est rehaussée à la main par l'artiste.

Cette oeuvre est mise en vente pour aider
OBORO dans son effort de promotion des
échanges culturels et d'éclosion d'un art vivant.

Les estampes 1 à 29 sont disponibles à la galerie
pour \$375. avant le 31 octobre, et à compter
du 1er novembre pour \$425.

L'épreuve 30/30 sera offerte par tirage à la galerie le
samedi 11 octobre. Billets \$5. disponibles à OBORO

OBORO remercie de tout coeur Betty Goodwin
pour son enthousiasme et sa gentillesse

Réalisée aux Ateliers Graff, Montréal.



"O BURROW" Betty Goodwin 1986 Image 29 x 33 cm. sur papier Arches 57 x 45 cm.

THE DOME PROJECT

"An architectural landmark explored."
The Montréal geodesic dome built and
designed by Buckminster Fuller and
Shoji Sadao in 1967.

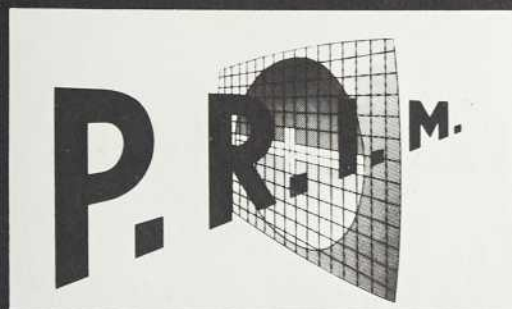
- found objects
- pressure prints
- photographs
- video interview with Shoji Sadao
and footage of actual structure

Sept. 17 — Oct. 8

Video made possible by a Canada
Council grant.

P.R.I.M., 3981, boul. St-Laurent, #310
Montréal, Québec H2W 1Y5
(514) 849-5065

du lundi au samedi 13h à 18h
monday to saturday, 1:00 pm to 6:00 pm



ROBERT DUCHESNAY

«L'exploration d'un vestige
de l'ère moderniste.»
Le dôme géodésique de Montréal
réalisé par Buckminster Fuller
et Shoji Sadao en 1967

- objets trouvés
- frottis
- photographies
- interview vidéo avec Shoji Sadao
et panoramas et détails du dôme

17 sept. — 8 oct.

Vidéo réalisé avec l'assistance du Conseil
des Arts du Canada.

P.R.I.M. est subventionné par le Conseil des Arts
du Canada et le ministère des Affaires
culturelles du Québec. / P.R.I.M. receives grants
from the Canada Council and the ministère des
Affaires culturelles du Québec.

optica

3981, BOUL. ST-LAURENT, #501, MONTRÉAL, QUÉBEC, H2W 1Y5 (514) 287-1574

*CÉLINE BARIL / LA BÊTE NOIRE / INSTALLATION / DU 13 AU 30 AOÛT / THOMAS CORRIVEAU /
PEINTURES-COLLAGES / DU 6 AU 27 SEPTEMBRE / MARC-CAMILLE CHAIMOWICZ / DESSINS /
LECTURE-ILLUSTRÉE / DU 4 AU 25 OCTOBRE / RANDY SAHARUNI / CHERYL SOURKES /
PHOTOGRAPHIES / DU 1 AU 22 NOVEMBRE / MARK ADAIR / SCULPTURE-INSTALLATION /
DU 29 NOVEMBRE AU 20 DÉCEMBRE 1986.*

subventions: Conseil des Arts du Canada / ministère des Affaires culturelles du Québec / Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal

A S A 86

INSTALLATIONS PHOTOGRAPHIQUES

9 est, rue Ste-Catherine, Montréal

du 1^{er} octobre au 16 novembre

Lise Bégin
Cerj
Johanne Chagnon
Jacques Charbonneau
René Désilets
Daniel Dion
Angela Grauerholz
Claude Lamarche

BETTY GOODWIN

27 SEPTEMBRE — 1 NOVEMBRE 1986

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501
MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 849-2595

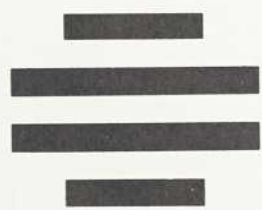
T O M D E A N

8 NOVEMBRE — 6 DÉCEMBRE 1986

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501
MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 849-2595

L'art est vivant



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

■ Michel Goulet
Michel Martineau
Louise Robert
Serge Tousignant

Cycle récent et autres indices

Du 14 septembre
au 2 novembre

■ Objets d'inédit

Petits formats/
travaux récents de
jeunes artistes québécois

Du 14 septembre
au 2 novembre

■ Sorel Cohen

... et les ateliers de femmes (où se jouent les regards)

Oeuvres photographiques
récentes

Du 14 septembre
au 2 novembre

■ Graff 1966-1986

Du 20 novembre 1986
au 15 février 1987

Cité du Havre
873-2878

Les Encadrements Marcel Pelletier

EXPOSITIONS

- 3 sept.-5 oct.
MICHÈLE ASSAL
- 8 oct.-2 nov.
CAROLE DAME
ROBERT RIDYARD
- 5-30 nov.
JOHN MAROK
- 3-21 déc.
EXPOSITION DE GROUPE

ATELIER-GALERIE

4012 rue Drolet (coin Duluth)
Montréal, H2W 2L2

Tél.: 282-9993

GRAHAM CANTIENI

Fusains de la série «PARATAXE»

Galerie d'art, Université Bishop
Lennoxville
17 septembre - 3 octobre 1986

Centre d'expositions Drummond
Drummondville
octobre - novembre 1986

Musée de Lachine
Lachine
7 février - 20 avril 1987

Galerie d'art, Université de Moncton
Moncton
6 mai - 31 mai 1987

Musée du Bas St-Laurent
Rivière-du-Loup
1er octobre - 15 novembre 1987

HOLLY KING



GALERIE JOHN A. SCHWEITZER

«HADÈS: LES RIVIÈRES» 8 OCTOBRE – 9 NOVEMBRE 1986
42 OUEST, AVENUE DES PINS, MONTRÉAL, CANADA (514) 289-9262

ART COLOGNE

20. Internationaler
K u n s t m a r k t
13.-19. November 86

Centre of the Modern Art Trade.

**Represented by 165 galleries
from 16 countries.**

Special exhibition: Canadian Art 1945 – 1985
Painting • Installation • Video

Rhine Halls – Cologne Trade Fair Center –
daily 11.00 a.m. to 8.00 p.m.

Further information: Messe- u. Ausstellungs-Ges.m.b.H. Köln
P.O. Box 210760 • D-5000 Köln 21 • Tel. 221/821-1 • Telex 8873426 mua d • Telefax 3/a 221/821-2574

 **Köln/Messe**

BIENTÔT

Parachute N° 46, spécial Musées

*histoire du concept de musée
public, architecture,
programmation
acquisitions et collections
musées canadiens, américains
et européens; histoires de cas.*

*Événement spécial
en mars 1987:
Musées de l'avenir*

*une série de conférences
avec les grands directeurs
de musées européens
et américains.*

UPCOMING

*Parachute N° 46,
special issue on Museums*

*history of the concept of museum
audience, architecture
exhibition programs
acquisitions and collections
Canadian, American and
European museums: case studies.*

*Special event in March 1987:
Museums for the Future*

*a series of conferences
by American and European
museum directors.*

DIFFUSION PARACHUTE

ALLEMAGNE

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

ANGLETERRE

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 4 New Burlington St., London W1X 1FE

AUSTRALIE

ARTSPACE, 11 Randle St., Surrey Hills, Sydney NSW 2010

BELGIQUE

GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plaineveuve (Liège)
I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Éperonniers, 1000 Bruxelles

ESPAGNE

METRONOM, Carrer de la Fussina, 9, 08003 Barcelone
LIBROS ARGENSOLA, Argensola, 20, 28004 Madrid

ÉTATS-UNIS

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave. Buffalo, NY 14222
ART IN FORM, 2237 Second Avenue, Seattle, WA 98121
ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60606
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
CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704
GEORGE SAND BOOKS, 9011 Melrose Avenue, Los Angeles, CA 90069
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St., Chicago, Ill. 60611
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019
RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago, Ill. 60611
ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003
SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013
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

ESPACE LYONNAIS D'ART CONTEMPORAIN, Centre d'échange de Perrache, 69002 Lyon
FLAMMARION 4, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris
FLAMMARION 4, Capc Musée d'art contemporain, Entrepôt Lainé - Rue Foy, 33000 Bordeaux
IMAGES NOUVELLES, 15, rue Maubec, 33000 Bordeaux
LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devisse, 33000 Bordeaux
LE CONSORTIUM, 16, rue Quentin, 21000 Dijon
LIBRAIRIE LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris
MUSÉE D'ART MODERNE, Librairie, 6, rue Gaston de Saint-Paul, 75016 Paris
SARL LA LIBRAIRIE, 13, rue des Soeurs Noires, 34000 Montpellier

HOLLANDE

ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam
ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestratt 78, Amsterdam
VERINIGING VAN VIDEOKUNSTENAARS, Bloemgracht 121, 1066 Amsterdam

ITALIE

CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna

PORTUGAL

GALERIA COMICOS, Rua Tenente Raul Cascais, 1B, 1200 Lisboa

SUISSE

LIBRAIRIE ALTERNATIVE, 25, bd. du Pont d'Arvre, 1205 Genève
LIBRAIRIE FORUM, Cité universitaire, 10, ave Clos-Brochet, 2000 Neuchâtel
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel