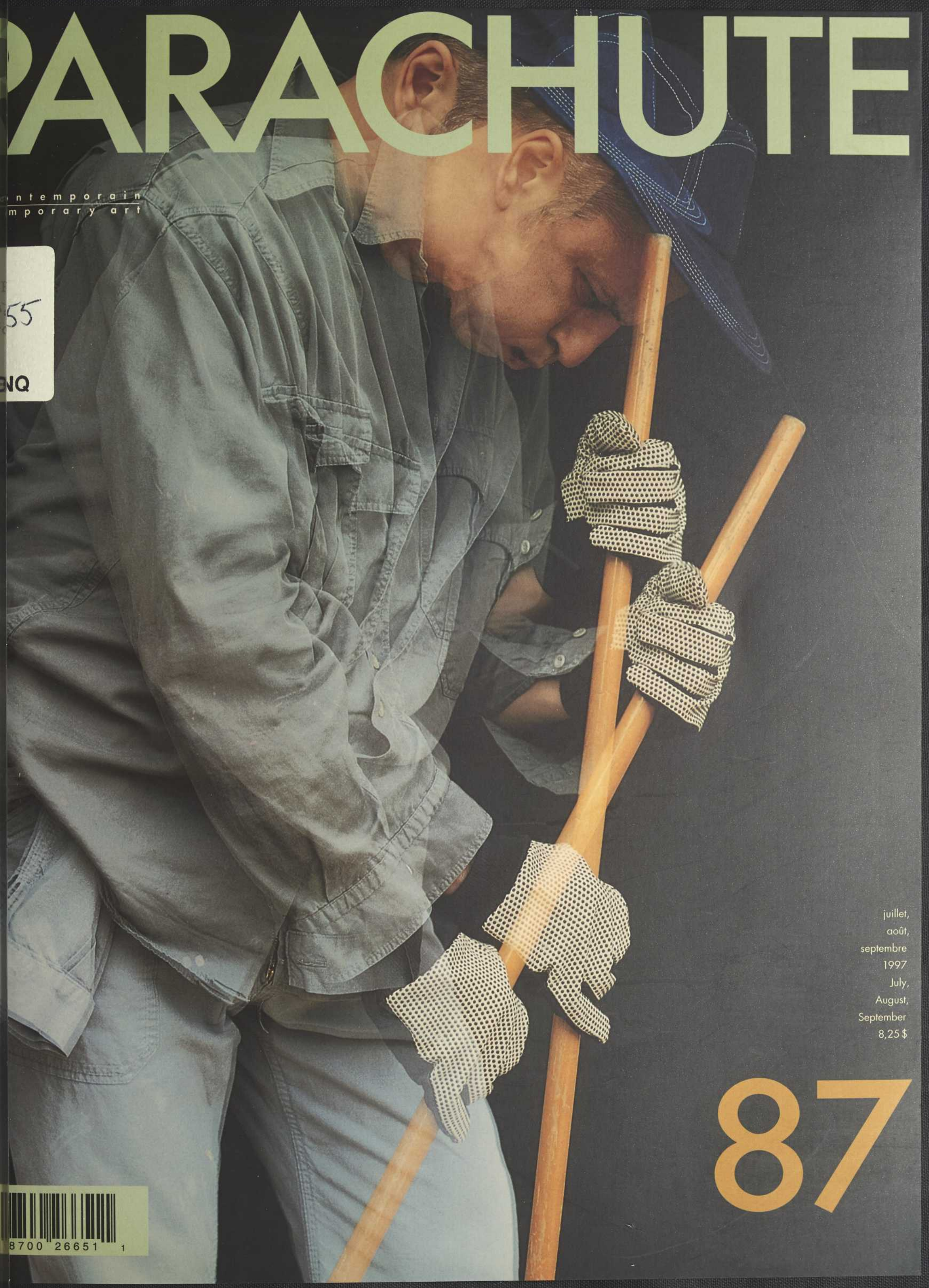
PARACHUTE

ontemporain
mporary art

55
BNQ



juillet,
août,
septembre
1997
July,
August,
September
8,25 $

87

8700 26651 1

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

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

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY
président du conseil /chairman
CHANTAL PONTBRIAND
présidente directrice générale / president
COLETTE TOUGAS
secrétaire-trésorière / secretary treasurer
CHARLES LAPOINTE
président sortant / outgoing chairman
JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, ROBERT HACKETT
membres / members

directrice de la publication / editor
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor
COLETTE TOUGAS

adjoints à la rédaction / assistant editors
JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS

rédacteur correspondant / contributing editor
VINCENT LAVOIE

collaborateurs / contributors
GREG BEATTY, CHRISTINE BERNIER, MARILYN BURGESS, SYLVAIN CAMPEAU, JENNIFER COUËLLE, LUIGI DISCENZA, SUSAN DOUGLAS, JIM DROBNICK, JENNIFER FISHER, CYRILLE-GAUVIN FRANCŒUR, SERGE GUILBAUT, STEPHEN HORNE, ALICE MING WAI JIM, JOANNE LALONDE, VINCENT LAVOIE, CATHERINE LEGALLAIS, AOIFE MAC NAMARA, JEAN-CLAUDE MARINEAU, TODD MEYERS, EARL MILLER, CATHERINE OSBORNE, ANDRÉ L. PARÉ, PHILIPPE PIGUET, CHANTAL PONTBRIAND, CHARLES REEVE, DOMENIEK RUYTERS, THÉRÈSE ST-GELAIS, JACK STANLEY, ERIC WALKER, PETRA RIGBY WATSON, STEPHEN WRIGHT

abonnements, gestion / subscriptions, administration
KATHLEEN GOGGIN

documentation / documentation
ISABELLE SAILLARD

graphisme / design
DOMINIQUE MOUSSEAU

rédaction, administration, abonnements / editorial and administrative offices, subscriptions:
PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805, télecopieur / fax: (514) 287-7146
courrier électronique/e-mail: parachut@citenet.net

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:
UN AN / ONE YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 34$ institution 50$ – **à l'étranger / abroad**: individu / individual 44$ institution 60$
DEUX ANS / TWO YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 57$

diffusion/distribution: QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 **TORONTO:** C.M.P.A., 130 Spadina Ave., Toronto (Ontario) Canada M5V 2L4, (416) 504-0274 **CANADA:** Gord & Gotch, 110 Jardin Drive, Unit 11, Concord (Ontario) Canada L4K 4R4 , (905) 669-25 **U.S.A.:** Ubiquity Inc., 607 Degraw St., Brooklyn, NY 11217, (718) 875-5491.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour infor l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. / Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The con of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés / All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Repère, RILA.
PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des périodique culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts.

Dépôts légaux / Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestr publiée en janvier, avril, juin et octobre. / PARACHUTE is a quarterly published in Januar April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadien – N° de permis et / ou de convention: 4213. Impression / Printer: Bowne de Montréal in Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 3e trimestre 1997 / 3rd trimester 199

PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial supp Conseil des Arts du Canada / The Canada Council, Conseil des arts et des lett du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministèr des Affaires étrangères du Canada / Department of External Affairs of Cana ministère du Patrimoine canadien / Ministry of Canadian Heritage.

Conseil des Arts du Canada
The Canada Council

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC

SOMMAIRE / CONTENTS

juillet, août, septembre 1997 July, August, September 8,25 $

ESSAIS / ESSAYS

RELATIONAL SENSE
Towards A Haptic Æsthetics by Jennifer Fisher 4

RODNEY GRAHAM ET FRANCIS ALŸS
Silences, discours et cacophonie: Voyages aux centres de la périphérie par Serge Guilbaut 12

MICHAEL FERNANDES
The Everyday Escapes by Stephen Horne 22

ÉTRANGE ÉTRANGETÉ
Le Défilé de Suzanne Lafont par Chantal Pontbriand 28

BETWEEN DILEMMA AND DEADLOCK
Lidwien van de Ven by Domeniek Ruyters 36

COMMENTAIRES / REVIEWS

VIDÉO ART PLASTIQUE – 10E RENCONTRES HÉROUVILLE SAINT-CLAIR 1996 par Philippe Piguet 40

STEPHEN SCHOFIELD par Catherine Legallais 41

MICHEL ARCHAMBAULT par Cyrille-Gauvin Francœur 42

JOHN FRANCIS par Christine Bernier 43

BLUE REPUBLIC par Jennifer Couëlle 44

EUGÉNIE SHINKLE par André-L. Paré 45

RICHARD BAILLARGEON par Sylvain Campeau 46

JOSEPH BRANCO, MARIE A. CÔTÉ par Jean-Claude Marineau 47

VITA PLUME, BUSEJE BAILEY by Alice Ming Wai Jim 48

JIM GRANT by Eric Walker 50

PERSPECTIVE 96 by Catherine Osborne 51

MYTHS FROM CYBERSPACE by Earl Miller 52

WILLIE DOHERTY by Aoife Mac Namara 53

IN EXTREMIS by Greg Beatty 54

SALA DELL'ERMAFRODITO by Marilyn Burgess 55

ROBERT LEPAGE, EX MACHINA by Jim Drobnick 56

AMALIA MESA-BAINS, EUGENIO DITTBORN by Susan Douglas 57

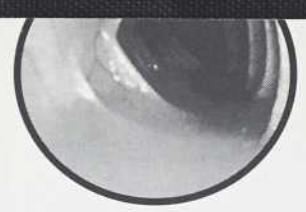


COUVERTURE / COVER

SUZANNE LAFONT,
LE BALAYEUR, 1995,
SÉRIGRAPHIE SUR PVC,
203 X 274 CM.

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par/by Luigi Discenza, Joanne Lalonde, Vincent Lavoie, Todd Meyers, Charles Reeve, Petra Rigby Watson, Thérèse St-Gelais, Jack Stanley, Stephen Wright 58







Jennifer Fisher

Relational Sense

Towards A Haptic Æsthetics

The project of æsthetic redefinition entails not simply revealing the ghosts of privilege that haunt and inhibit debates on the æsthetic, but also taking to task the assumption that æsthetic considerations are purely formal and therefore apolitical. In conventional parlance, the word "æsthetic" has been marginalized and reduced to one which is almost congruent with the word "style." When mentioned in the current critical climates of cultural studies and art criticism, the term "æsthetic" often designates a particular attitude (as in a "street æsthetic"), a particular criteria of judgment (as in the "æsthetic merit" deployed by gatekeeper institutions), or a theory of art (as in a "postmodern æsthetic"). Yet this insistence on "terms of evaluation" elides crucial aspects of æsthetic experience. In its more dynamic sense the æsthetic can be understood, first, as a *relational form*, one which can account for the connections attendant in processes of identification, social affiliation and discursive practice; and second, as involving *sensory mediation* of social states and cultural formations.

This focus here is on the latter, in effect, recuperating the premodern meaning of the "æsthetic," as having to do with sense perception.[1] What would it mean to posit æsthetics as both a performative practice and a morphology of feeling? Contrary to describing an apolitical formalism, what are the implications of mobilizing æsthetic analysis to understand the play of agency in configurations of living, feeling, experiencing, producing and perceiving, all of which manifest dimensions of the political?

In this respect, feminist theoretical work is noteworthy because it foregrounds the capacity of the æsthetic – specifically sensory and corporeal experience – to contribute to knowledge production.[2] Michèle Barrett warns that the focus on "meaning" leaves cultural criticism incapable of addressing modalities of perception and experience.[3] This point is crucial to understanding that while there has been significant work on sensibility, style, taste, and attitude, these *distinctions* function as particular (albeit provisionally fixed) æsthetic *conventions*. Such named sensibilities,



ERWIN WURM, **JACOB/FAT JACOB**, 1994, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY DIETCH PROJECTS.
OPPOSITE: MONA HATOUM, STILLS FROM **CORPS ÉTRANGER**, 1994; PHOTO: COURTESY CENTRE GEORGES POMPIDOU AND ALEXANDER AND BONIN.

I hold, are quite distinct from the locus of *performance* by which particular relationships and experiential states are, quite literally, incorporated.

Considering performative aspects of æsthetic experience, for example, is crucial to understanding how particular "charged" spaces and relationships are enacted. Just as the æsthetic implicates our bodies from subject position to visceral response, it can elucidate the manner of our investments, affiliations and apprehensions. As Terry Eagleton has shown, the æsthetic is a complex ideological term which holds the potential to impact upon the terrain of lived experience, mediated through senses and relationships in coercive, hegemonic and emancipatory ways.[4] Examples of these modalities of power are clearly apparent in the everyday practices of the art world. Undeniably, questions of æsthetic value operate as commonsense in fine arts. As any insider knows, there is "art," and then there is "good art." The inclusions and prohibitions concerning assumptions about art are both overtly policed and enforced by gatekeeper institutions, as well as more subtly internalized in conventions which inform the display of both artistic objects and artistic selves. In this sense, æsthetic hegemony operates in consensual assumptions governing the art discourse as expressed in magazines, exhibitions, fine arts education and so on. "We" engage with particular issues and debates which are "obviously" important – to "us" at least. But even given the coercive and hegemonic aspects of æsthetic connections and engagements, the æsthetic – as a term of perception and experience – accounts for the thinking body itself, and also holds the capability for individuals to act against the grain of such determinations. That is, agency is implicated in the very performativity of æsthetic practices that can transform the terrain of discourse itself.

The challenge in a project of recuperating the term "æsthetic" is to move beyond modernism's preoccupation with the singularity of the visual, to pose a more immanent and relational æsthetics: an æsthetics which refers to experience as well as objects. This involves recovering a sensorially nuanced æsthetics in order to understand art's practiced realms of the experiential and the beholder's sensory production of knowledge. The corporeality of æsthetic processes – which speak to the connections between artists, art and beholders – have for the most part been left to the side of contemporary art criticism.

Of particular importance to the affective links of art's politics of feeling is a dimension of sensory experience – the haptic sense. The haptic sense, comprising the tactile, kinæsthetic and proprioceptive senses, describes aspects of engagement that are qualitatively distinct from the capabilities of the visual sense. Where the visual sense permits a transcendent, distant and arguably disconnected, point-of-view, the haptic sense functions by contiguity, contact and resonance. The haptic sense renders the surfaces of the body porous, being perceived at once inside, on the skin's surface, and in external space. It enables the perception of weight, pressure, balance, temperature, vibration and presence.

Early research on haptic perception described it as sensory stimulation involving contact adjacent to the body, or perceptible by the use of the body. The haptic sense was considered a "proximal" sense, that is, one concerned with sensing objects *in contact* with the body. The hand was considered the chief means of perceiving the character of surfaces and resistance. The haptic – as a "proximal" sense – is conventionally contrasted with vision and audition as "distal" senses which can perceive objects more distant from the boundaries of the skin's surfaces.[5]

What is compelling about the haptic sense is that despite its categorization as a proximal sense it is implicated in distal perception as well.[6] In this sense, haptic perception can elucidate the energies and volitions involved in sensing space: its temperature, presences, pressures and resonances. In this sense it is the affective touch, a plane of feeling distinct from actual physical contact. And inside the skin, it is interoception, an aspect of the haptic sense, which perceives the visceral workings and felt intensities of our interior bodies. I am interested in clarifying how the haptic sense works with the visual sense in æsthetic experience, as well as in understanding how both are implicated in each other. That is, I am not concerned in posing a binary of touch and vision, but in examining how art works pose interminglings of these sense modalities. While the visual gives trajectories – sightlines – between the viewer and the surfaces of art, the haptic defines the affective charge – the felt dimensionality – of a spatial context.

What distinguishes exhibitions from other communication media is that they *demand movement*. Beholding requires perambulation through the spaces of display. It is through proprioception – the sense of dimensionality and motion in space – that we understand exhibitions. In this way, haptic awareness encompasses a key aspect of exhibition experience accounting for "how we are touched" by the kinæsthetic demands of exhibition choreographies and the proprioceptive impact of both ambience and arrangement. While in conventional museum narratives haptic beholding typically involves movement from exhibit to exhibit, my concern here is with how recent art nuances the haptic in a wider range of its modalities: interoceptive, climatic, vibratory and tactile. I will now turn to examine some recent work by artists who foreground particular dimensions of a haptic æsthetics.

A striking billboard project by Erwin Wurm, *Jacob/Fat Jacob* (1994), literally utilizes a gigantic media format to engage with issues involving "over-consumption." "Before" and "after" images offer a photo-testimonial to the "fact" that the artist spent a week gorging himself on rich food in order to gain as much weight as possible. At the nearby Lucky Strike Bar & Café is a display of instructions explaining how to become four times your size. On the one hand, this work raises issues concerning the pervasiveness of eating disorders in America, how the overblown consumerist ethic operative in the U.S. impacts upon bodies. Wurm's transition from fit normalcy into obesity reverses the before and after images typically revealed in dieting, inverting the canonical performance by Eleanor Antin – *Carving: A Traditional Sculpture* (1972) – who reshaped her body by losing weight.[7]

On the other hand, Wurm's piece implicates the haptic sensing of how weight is felt. His "transformation" would shift his center of gravity, to effectively feel himself differently in space. In a climate which stresses contradictory obsessions – overconsumption and slimness – what would possess Wurm to such a porcine achievement? In this case it is evidently neither from the emotional need to protect himself with extra layers of dermis, nor to sublimate other unsatisfied desires, nor is it the result of sudden biochemical imbalances. My sense is that Wurm posits a more ironic taking up of space. As American global hegemony is being eclipsed economically, there has been a return to old-style American diner cuisine evident in the reemergence of trend towards hamburgers, eggs and bacon, cakes and puddings at stylish, upscale, eateries. Wurm's overstuffed body becomes a metaphor for America's incapacitation by a telos of consumption for its own sake.

Like the programmatic weight-gain undergone by actors – Liz Taylor or Robert de Niro preparing for "heavier" roles – Wurm demonstrates weight as a performance. Wurm's photograph is the visual proof of the physical intensities of such a regime. In his "after" picture, he appears quite evidently less mobile in his striped shirt, straining at the buttons, tight in the neck. This image is further aggrandized in being made public, made large. It serves as an apt metaphor for the shifting demographics of SoHo where financial power gives the opportunity to "throw one's weight around."



MONA HATOUM, DEEP THROAT, 1996, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY ALEXANDER AND BONIN.

In Jerry's, an upscale coffee shop on Prince Street, *Deep Throat* (1996) by Mona Hatoum appears, at first, as a typical linen covered table set with a plate, glass and attendant silverware. As people queue up for a table, they are surprised to find that the surface of the bottom of the plate is actually a video image which depicts interior views of her body. Channels of digestion are explored with medical probes equipped with miniature cameras and lights. What are customarily exploratory medical procedures, including endoscopy and colonoscopy, become the medium of art practice. Hatoum, numbed by anæsthetic, retains her agency and directs the doctor. Thus she incorporates a shift from contact perception (the pain of being penetrated by this technology) to the painless "view." In this sense, dulling what would certainly involve the painful invasion of her innards, Hatoum's sense of interoceptive touch is rendered "anæsthetic."[8] While Wurm is portrayed as full, corpulent, and bursting out of his shirt, Hatoum's digestive tract is represented empty, pristine and clear.

Deep Throat implicates interoceptive aspects of haptic perception in some quite fascinating ways. Interoception encompasses awareness of movement and intensity within the body, including the gurgles, and shifting of our innards. To the viewer, the feeling of "being full" after a large meal, or feeling pangs of hunger entail haptic perception. With Hatoum's *Deep Throat*, viewing what is normally only *felt* by individuals within their own bodies, can be shocking and quite possibly nauseating when actually seen. The "scopic probe" carries our attention like a jerky subway ride through the dark caverns below the surfaces of the artist's body, revealing and testifying to her guts. The views are discontinuous and constantly moving.[9] Greatly magnified, the scale of interior body shifts from the known and felt proportions to those of a much larger dinner plate. The proportions of interior space are presented on a scale which effects a kind of claustrophobia, rendering the body at once knowable and estranged. Hatoum's concern is with the phenomenology of the body's interior spaces: its interior atmosphere, an immanent itinerary that must be followed. No whole view is possible.[10]

Moreover, the installation is situated at the gateway to the restaurant, the liminal entry into the experience of dining: a carefully managed theatre of food. Upon arriving, the hostess asks you how many are in your party. Typically groups are trotted through well-traveled paths and deposited at tables with the perky greeting "Enjoy your meal." You may have to wait on a busy Saturday, and it is at this point, the shift from the outside world into the cocoon of pampered restaurant experience, that Hatoum's serving up of her interior skin intercepts the hungry patron, themselves in a state of haptic anticipation: desirous of a nourishing meal and perhaps feeling the fatigue of a grueling gallery schedule of moving from show to show, climbing stairs, and manœuvring through crowds on a SoHo art day. The restaurant is usually an oasis, a "time out" from the pressure of taking in all the galleries. Hatoum has staged *Deep Throat* so that the warm ambience of the restaurant and the cold scientific vision of the invading camera encounter a rather vulnerable beholder. The flickering images are positioned on the plate's surface, that pedestal for nourishment, displacing the meals which would otherwise be presented. The plate itself becomes a kind of looking glass into the interior body, a brittle boundary to the intestines where – in one's own body – a meal may be following the same breakneck pace around the curves, bends, squiggling interior skin. The fibre-optic view does not permit a visual field: no figure, no ground, no discernable object. In the body's negative space verticality and horizon line are indiscernible: there is no perspective except that of constant movement. At one point, the view moves over distorted teeth to reveal a mouth, and for a moment, the exterior skin of the lips.

Deep Throat evokes questions concerning art's assimilation. What do we actually take in when we look at art? Which experiences of beholding will be digested in memory? What will spark a conversation over lunch? *Deep Throat* displays the hidden place below the table cloth, not as the arena where footsie is played, but that interior place where the contiguous gastro-intestinal surfaces on view actually reside during dining, where consumption is felt, but not seen.

An earlier work by Hatoum, *The Light at the End* (1989), also involves the viewer in a haptic encounter. The beholder comes into a darkened space, and gradually becomes aware of the glow of six vertical, red-hot heating elements. As you move closer, you sense their heat, and the smell of hot metal radiating from its metal frame. Here Hatoum's economy of materials evokes the domestic – the elements of an electric stove – which simultaneously encompasses a threat. Yet I find the reduction of Hatoum's work to binarist paradox – so often used in the critical writing on her work – to actually miss the point (i.e., fascination/terror, repulsion/attraction, etc.) because these polarities cannot account for the dimension of æsthetic connection that is so compelling in situations she provides. For me, this work, is about something else,



ELAINE TIN NYO, THE BAKE SALE, 1996, PERFORMANCE VIEW; PHOTO: COURTESY DIETCH PROJECTS.

about the immanence of risk, about negotiating the relationship with the work through distal touch, whether approaching just close enough to sense an increased temperature, pleasuring oneself with the warmth, or pushing the edge of more intense heat closer to its source. Here it is the field of play and intensity in the climate of the relational space that comprises its haptic æsthetics.

Serving food is the modus operandi of Elaine Tin Nyo. On a cool, sunny Saturday in September, she hosted *The Bake Sale* (1996) on a sidewalk of Grand Street. The edible confections were homemade by artists and gallery personnel from throughout SoHo. Robin Khan contributed *Hostess Cupcakes*, iced to resemble pert breasts and beautifully boxed in pairs. D.T. Almog provided cookies, each iced as a miniature painting. Tin Nyo used the systems already in place in the art world to form a microcosm of art's commercial relationships. Galleries were requested to invite their artists to participate, to price the goodies and to determine how the profits were to be used.

Tin Nyo's artistic practice involves cooking and throwing parties. She explores the culture of food consumption, rituals of sharing, the sensorial involvement of smell, taste, touch and visual presentation in the consumption of food. Here the art is not only assimilated visually, but actually ingested by beholders. As an archivist of food's provenance, she photographically documents each edible and creates a file with a corresponding recipe. As well, she brings forward the political aspects of the "not-so-tacit social contracts of the inviter and invited" that a key element of collective consumptive pleasures. But it is in the artist's witnessing of food being consumed that a haptic æsthetic is most evident. As the audience is being "fed," Tin Nyo is very consciously observing the beginnings of the transmutation of edible art into the materiality of their bodies. At the core of the artist's project lies an interoceptive politics which centers on the tactics of cooks to attract, include and actually *become* those who eat their food.

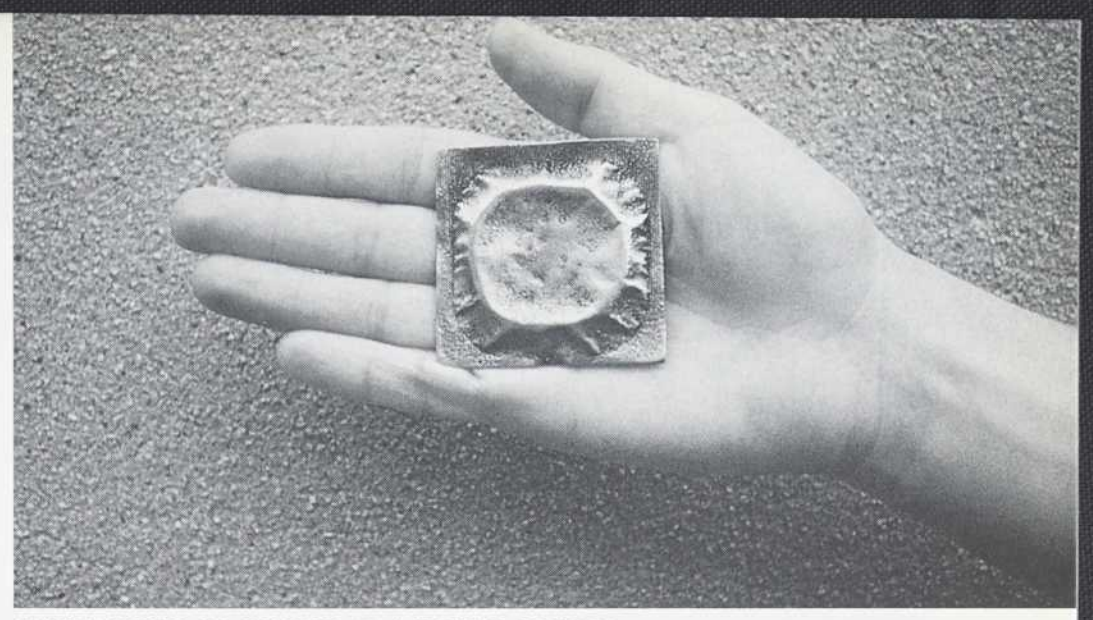
Martin Kersels' installations have strong haptic implications in his use of weight, climate, temperature and affect that access the skeletal frame through intensely amplified resonance. Kersel's æsthetic practice explores issues of control and the body which extend to issues of acceptance, threat, and trust. Physically, he is a very big guy at six feet, six inches and, at 300 pounds, he is overweight. No doubt, the awareness of his own size and how his presence impacts upon others are implicated in the work. His involvement with issues of weight may be considered autobiographical in this sense, as a kind of performative "self-portraiture" where the effects and arrangements of particular technologically imbued objects stand in for the artist himself. Formally, Kersel's work is developed to impact upon the haptic sense – not only the kinæsthetic aspects of one's movement, balance and presence in space – but on the tactile affect of distal resonance and vibration as well.

Kersel's early work with the Shrimps, a Los Angeles-based performance art troupe, involved movement-centered performances which have been described as "group tantrums."[11] One is documented showing a group of men dressed in diapers acting like big babies. The pre-discursive aspects of the haptic sense are evoked here; until four months, all infant perception is mediated through interoceptive processes.[12] Often performances deliberately focused on "an awkwardness of movement, an awkwardness of situation, an awkwardness with the self, and an awkwardness between relationships."[13] Kersel's situational framing of "awkwardness" recalls seventies conceptual art. *Tripping Photos* (1995) is a series which records himself intentionally stumbling in L.A. streets. His *Falling Photos* (1994) show him kneeling over backward in the manner of encounter group exercises to promote trust. *Tossing a Friend* (1996) depicts the artist in the act of throwing six of his friends, each launched a total of fifteen times. For Kersels the consensual aspect of what might be an awkward arrangement is significant. The binding force of friendship mollifies what might appear as an act of aggression which becomes, rather, an activity of confidence and fun.

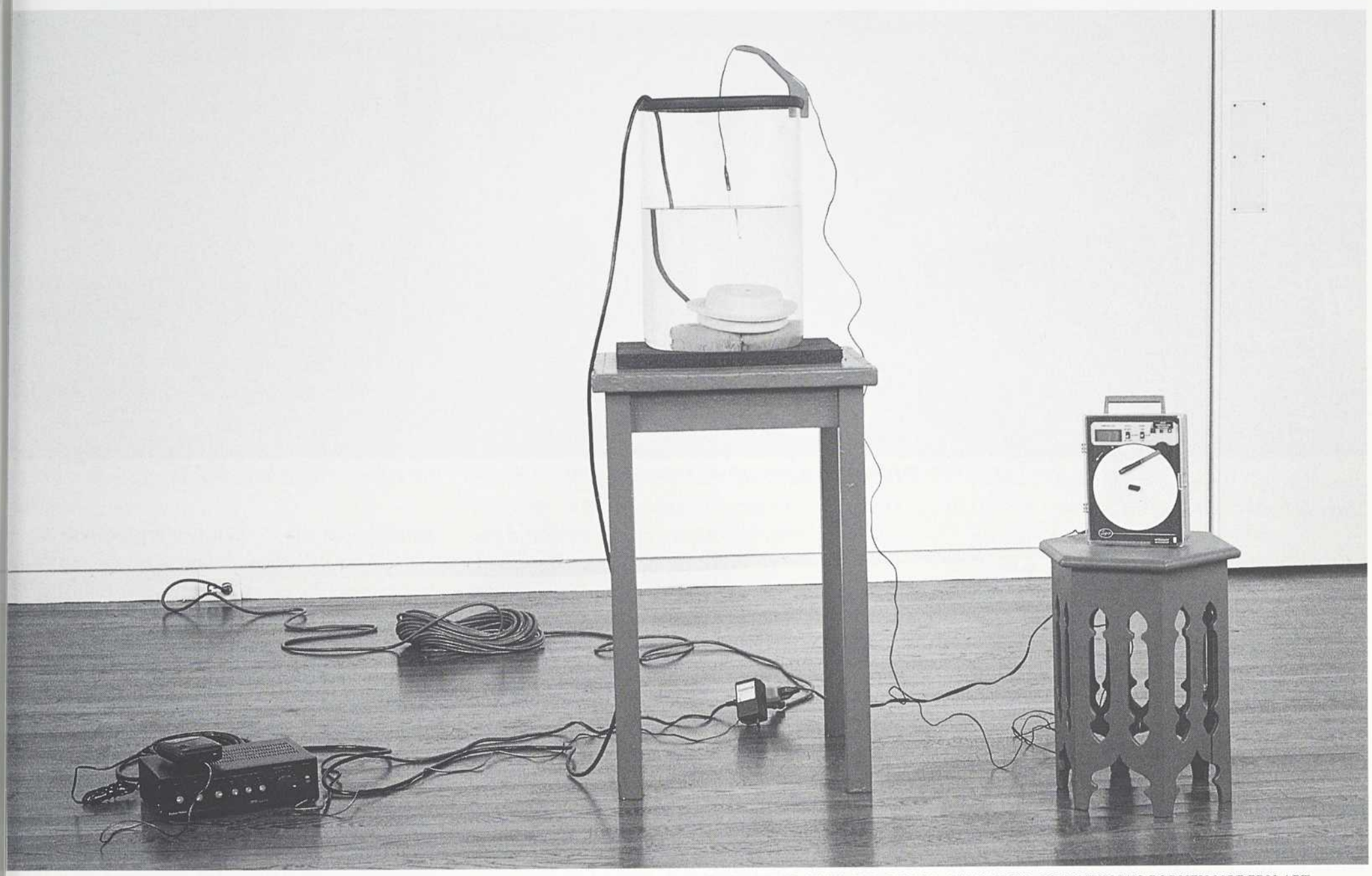
Attempt to Raise the Temperature of a Container of Water by Yelling at It (1995) centres on the artist's attempt to change the "temperature" of water through the vibrations of his voice. A large glass cylinder of water contains an underwater speaker and an electronic thermometer. On a nearby table the temperature of the water is displayed on the thermometer's LED and disk readout. The underwater speaker is wired to a tape of Kersel's voice, which repeats: "I am trying to raise the temperature of the water by yelling at it." Over the seven-minute tape loop, Kersel's voice increases in deliberateness, volume and conviction. The artist's words are audible as they resonate through the water in the beaker into the gallery space. From time to time, gallery personnel assured me, the temperature actually does raise a bit, the result of the sound waves from the recorded voice, which like a primitive microwave, speeds up the water molecules and generates heat.



JOSEFA MULAIRE, **CUT**, 1996, CHROMOGENIC PRINT, 20 X 24"; PHOTO: COURTESY POSTMASTERS GALLERY.



DANICA JOJICH, **TO HONOUR**, 1994, BRONZE CONDOM; PHOTO: G. WHITE, COURTESY THE ARTIST.



MARTIN KERSELS, **ATTEMPT TO RAISE THE TEMPERATURE OF A CONTAINER OF WATER BY YELLING AT IT**, 1995, PHOTO: OREN SLOR, COURTESY JAY GORNEY MODERN ART.

Two other works by Kersels implicate the haptic sense on beholders more directly. *Brown Sound Kit* (1993) consists of a machine designed to transmit a sound which purportedly has the effect of releasing the bowels of human beings. This machine has fascist origins in Nazi technologies designed to render individuals incapable of resistance. A similar machine was reportedly used by the French military to dissipate crowds of students during the Paris riots of 1968.[14] Kersel's *Brown Sound Kit* is displayed as an arrangement of speaker, amplifier, oscillator and orange fibreglass carrying case, evocative of its *potential* rather than *actual*, haptic effects. In actual operation, the oscillator would produce an amplified tone which is heard, but primarily felt. *Brown Sound Kit* is displayed "unplugged." While the display of this haptic technology "to unplug" gallery viewers immediately and literally evokes some rather hilarious bathroom humour – especially given the tight-assed normativity of gallery viewing – this installation also raises more serious issues pertaining to the coercive control of bodies.

King Kong (1996) is a participatory sculpture that requires the viewer to stand on a platform, rigged to a subwoofer, and watch a video monitor bracketed high on the wall. The video loop begins, depicting the silhouette of a primate head from behind. We observe his view as if looking out a window. The video imagery scans a landscape of hills, and suburban houses of what is evidently Los Angeles. At the same time, we are being vibrated by the sounds of a kind of "cooing" vocal intonation, amplified by the subwoofer, resonating up through our feet into our very bones. It has the effect of simultaneously soothing and unnerving the beholder. The experience is quite exhilarating – like being



LES LEVINE, **IMITATE TOUCH**, 1990, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

held in a cheerful King Kong's palm – as well as uncanny in a gallery setting conventionally geared to the visual sense. The video loop ends as the image swirls and fractures. The camera appears to fall as the sound cuts abruptly. This piece intriguingly evokes both the visual and haptic senses. The scopic scan of the video arouses curiosity. Just what is this primate head looking for in this landscape? While, at the same time, by the vibration below, we already know. This is L.A. and the tremor produced by the voice mimics the seismic vibrations of earthquakes experienced and those anticipated to come. Here King Kong stands in for the power of nature, the alpha male of earthly support. While the landscape appears lush, suburban, and pleasantly benign, the vocalized tremors – as the falling camera view intimates – proclaim the coming "big one."

Elizabeth Grosz has said that "touch has no memory."[15] And it is true that touch implicates what is most clearly the performative present of æsthetic experience. Nevertheless, memory and touch are intimately tied, especially in the power of touch to invoke memory.

The haptic presencing of images on the skin's surface is brought forth in Josefa Mulaire's work. In the series of photographs entitled *Cut*, the artist carves images into shaved, pink flesh. They are visible as incised, bleeding lines. The images recall the innocence of children's drawings, but the oozing, scarlet, strokes suggest otherwise: the disruption of the protective barrier of the dermis. Many of the images refer to benign forms of penetration: a finger in a hole, a straw in a glass of liquid, a jack-in-the-box. For the artist, they work as sexual and metaphorical references to the traumas of being born to the new, or of being violated. They are a testimony to self-transgression constitutive of a sad (if obvious) epidemic of internalized abuse. Here is a cultivated form of slasher culture, where techniques of rendering images through pain act as a kind of homeopathy for larger hurts: especially where photographic documentation records these rites, and exhibition reveals them. At once iconic and indexical, the images are felt intensely as they are drawn. And it is this haptic aspect that fascinates me because these images look very much like line drawings by the blind.

Touch gives blind and sighted persons alike the sense of three dimensions. The philosopher Denis Diderot wrote of how a blind acquaintance was able to recognize a friend from a drawing traced on the skin of his hand, using the skin as a canvas.[16] Individuals, blind since birth, have the capacity to recognize raised-line sketches – or tactile pictures – such as a line drawing of a dog chasing a car. A fascinating aspect of research on art by the blind has been the crux of accounting for how this translation from three to two-dimensional representation is possible for individuals who have never seen.[17] The aspect of memory is crucial to recognizing drawings which involve patterns traced by a stylus moving in time on the surfaces of the skin. A kind of mnemonic reversal occurs with Mulaire. While her images are drawn from memory and exist as visual media, their power is in the haptic punctum of the painful touch it took to produce them.

Memory and tactility are prominently activated in the work of Danica Jojich, especially in two commemorative sculptures. In these works, touch – in its proximal haptic sense – grants access to the dead. *To Hon-*

our (1994) is a monument to those who have died during the AIDS crisis. A bronze cast of a packaged condom is contained in a blue velvet box. Inside the box, next to the condom, is a photograph, mounted on a tag, the kind to designate the ownership or provenance of objects, or even the identity of the dead. Inside the box's lid, in silver words on a blue label, are instructions: "To Honour/A token, kept close at hand, to caress." Both the photographic image and the label indicate how to engage with the sculpture: beholding through holding. The awareness of touching keeps one focused in the present. To hold the bronze condom is to experience its cool metal temperature, its weight and hard surface texture. Jojich intends that the act of touching the sculpture assist in accessing the memory of lost loved ones and in this way accelerate the grieving process. Her texturing of memory to ritual tactility can be likened to the grounding that prayer with a rosary invokes.[18] Here the devotional touch is oriented to a felt presence, but absent body. What is asked is the willingness to connect through an intermediary object rendered sacred through its practices for use. There is an aspect of absurdity to being asked to hold something that didn't save someone in order to remember them. For Jojich, it is precisely this confounding of rationality that enables feelings of loss and reminiscence to surface.

In another project, part of the larger, more complex installation, *Marble Pillows* (1995-96), Jojich uses the pillow as an emblem of memorial. After her father died, Jojich placed a carved, marble pillow on his grave. When her mother is eventually buried beside him, another marble pillow will be placed for her. Marking the top of the plot, a headboard of marble – carved to resemble a marriage bed – will join the two. The pillowed double bed as a headstone refigures the grave as a place of domestic comforts, rest, dreaming and succour. Employed by the artist as a meditation in the transitional period of grief, the cool, smooth, feel of these memorials is intended to release the hold of the past and the fear of the future. Touching the marble pillow (or the bronze condom) insists on the present and on a constant returning to the present. Here, the act of touching is "what remains."

Imitate Touch (1990) is one of the many billboard projects Les Levine has produced over the last decade. The piece depicts the forearms of Adam and God of Michelangelo's fresco *The Creation of Adam* from the Sistine Chapel which renders the birth of humanity through an act of contiguous touch. Installed by a freeway in the hinterland of Knoxville, Tennessee, the significance of Levine's billboard lies in the evocation of its context in Bible-belt country where the command to "imitate touch" carries religious overtones: to follow the Christian path, to simultaneously inspire and embody the divine. In a more secular sense, to "imitate touch" is to open attention to the place of connection in art practice itself: the sensing of contact, influence or affect which pose the linkages and possibilities of creative process. In a scientific vein, experiments in brain research have shown that the act of imagining an action activates the same processes in the brain as actually enacting it. In this sense, then, to "imitate" or simulate touch might in fact provoke a tactile experience as far as brain synapses go. Read from a distance, the billboard requests sensorial translation from decoding the visual to emulating the tactile. I conclude with this work as a reminder that the haptic and visual senses are not in fact isolated, but rather, are implicated in each other. The issue is not to replace the visual by the tactile, but to explore the complexity of the senses in æsthetic experience.

The conception of the æsthetic implicit in these works goes beyond its typical use as a marginalized shorthand describing particular formal or stylistic conventions. The æsthetic, as a means of connection and sensorial engagement, can be recuperated and mobilized as a much more complex, wide-ranging and dynamic idea. As I have tried to suggest, æsthetic analysis can elucidate the significance of art's sensorial aspects in the production of knowledge. Without "æstheticizing" or eviscerating the role of power, a haptic æsthetics can account for performativity in acts of production and beholding. The perception of relationship and sensorial affect insists on æsthetic experience not as an exclusively transcendent phenomenon, but as one with powerfully immanent dimensions.

The author would like to thank Constance Classen for her insightful comments and suggestions.

NOTES

1. Mary J. Gregor, "Baumgarten's *Æsthetica*," *Review of Metaphysics* #37 (December 1983), pp. 357-385.
2. See, for example, Christine Battersby, "Situating the Æsthetic: A Feminist Defence," in *Thinking Art: Beyond Traditional Æsthetics*, Andrew Benjamin and Peter Osborne, eds., London: Institute of Contemporary Art, 1991; Silvia Bovenschen, "Is There a Feminist Æsthetic?," trans. Beth Weckmuller, in *Feminist Æsthetics*, Gisela Ecker, ed., London: The Women's Press, 1985 (1976), pp. 23-50; Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994; and Hilda Hein, "The Role of Feminist Æsthetics in Feminist Theory," *The Journal of Æsthetics and Art Criticism*, 48:4 (Fall 1990).
3. Michèle Barrett, "The Place of the Æsthetic in Marxist Criticism," *in Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds., Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988, pp. 697-715.
4. Terry Eagleton, *The Ideology of the Æsthetic*, Oxford: Basil and Blackwell Ltd., 1990.
5. J.M. Loomis and S.S. Lederman, "Tactual Perception," in *Handbook of Perception and Human Performance*, K. Boff, L. Kaufmann, J. Thomas, eds., New York: Wiley, 1986.
6. John M. Kennedy, *Drawing and the Blind*, New Haven and London: Yale University Press, 1993.
7. While I'm aware that Wurm's weight gain is quite likely faked, I choose to work with it "as if" it were true.
8. Susan Buck-Morss describes how the rise of anæsthetics coincided with the cultural symptom of modernist shock in "Æsthetics and Anæsthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered," *New Formations* #20 (Summer 1993), pp. 123-143.
9. *Deep Throat* is continuous with *Corps étranger*, a work involving similar views of the body commissioned by the Centre Georges Pompidou, Paris.
10. Hatoum states: "[P]reviously my strategy was much more politically straightforward, but today my work tends to be more subtle and more about creating an atmosphere in a space that you can relate to than relating to a specific situation in the world. . . . I tend to deal with the phenomenology of the space." Cited in Eve-Lotta Holm, "Light Sentences, Ars 95 in Helsinki: Mona Hatoum," *Material* #24 (1995), n.p.
11. David A. Green, "Need Your Love (Martin Kersels)," *Art Issues* (March/April 1996), pp. 15-17.
12. Grosz, *op cit.*, p. 92.
13. Kersels cited in Howard Halle, "Heavy: An L.A. Artist Shows that Size Matters," *Time Out New York* (September 1996), p. 32.
14. Green, *op cit.*, p. 16.
15. Elizabeth Grosz, during a meeting of a reading group in feminism and cultural studies at the home of Renée Baert, Spring 1994.
16. Diderot cited in Kennedy, *op cit.*, p. 292.
17. Kennedy, *op cit.*, p. 8.
18. Margot Bouman, "Danica Jojich," *Parachute* #78 (Spring 1995), p. 54.

Jennifer Fisher is a writer living in Montréal.

L'auteure tente de redéfinir la notion d'esthétique en débordant les limites conventionnelles la liant au style, à la transcendance et au jugement. À partir de la signification originale du mot – sentir –, l'auteure avance que l'esthétique doit aussi être reconnue comme mode de communication et d'investissement sensoriels, comme pratique performative et comme morphologie des sensations. Commentant certains artistes contemporains dont le travail fait appel au sens haptique, incluant les facultés tactile, cinétique et proprioceptive, l'essai révèle les interprétations possibles de l'esthétique au-delà de paramètres visuels.



FRANCIS ALŸS, MALECÓN, HABANA VIEJA, CUBA, 6 MAI 1994.

Serge Guilbaut

Rodney Graham et Francis Alÿs

Silences, discours et cacophonie: Voyages aux centres de la périphérie

Rodney Graham vit et travaille à Vancouver. Francis Alÿs, artiste belge, vit et travaille à Mexico. L'œuvre de chacun d'entre eux me paraît emblématique de la nouvelle donne artistique contemporaine. En effet un monde nouveau prend forme sous nos yeux à une allure vertigineuse et rend difficile toute véritable compréhension analytique de la dislocation qui en résulte. Le choix de ces deux artistes, illuminant notre quotidien, a été suscité par leurs œuvres où les métaphores nourrissent des modes de pensée largement originaux. Leurs productions, dans leur extrême diversité, jalonnent notre époque et donnent à lire, en quelque sorte, l'espace artistique contemporain délimité par leur différence. Au sein de la fameuse et soi-disant inéluctable « globalisation », dont on nous rabat les oreilles à longueur de journaux télévisés, leurs travaux jouent des possibilités extrêmes,



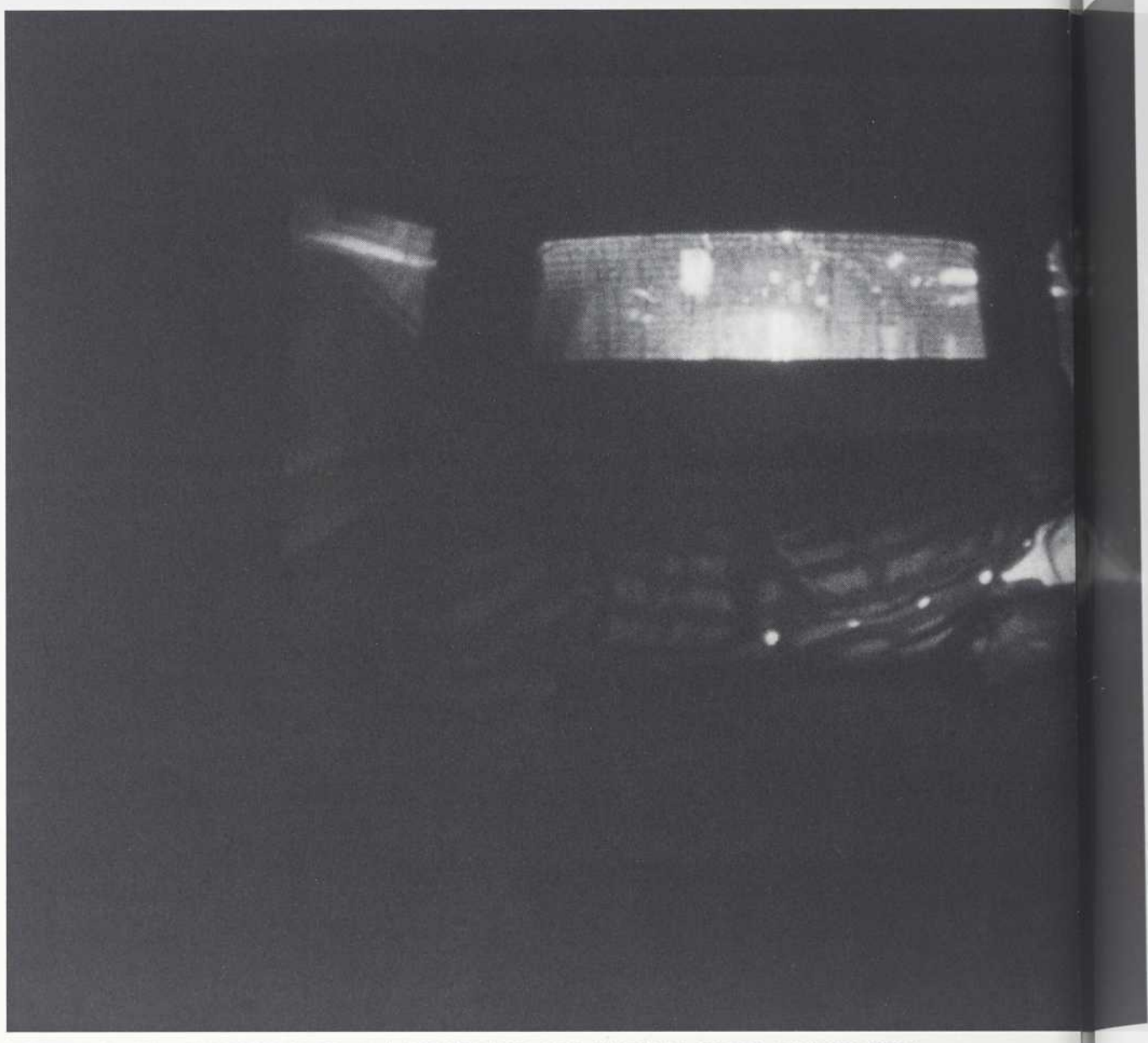
FRANCIS ALŸS, SANS TITRE (PACK RAT), 1992, MÉTAL MAGNÉTISÉ ET ROUES DE HOUILLE, 25 X 8 X 19 CM.

parfois difficilement tenables, de la représentation critique. Ils réalisent bien évidemment pour cela un spectaculaire grand écart.

La globalisation en dépit de certains rêves d'harmonisation générale évoqués au début du processus, a créé de fait, nous le savons maintenant, un monde profondément éclaté et divisé sous l'égide du capitalisme tardif. Paradoxalement ce monde s'est simultanément ouvert à d'autres constructions idéologiques et à d'autres visions sociales. Les minorités ont réussi à faire entendre leurs voix et la disparition de la dictature du « goût » a contribué à mettre en question une modernité devenue pesante et autoritaire. Il est désormais possible d'écouter, de voir, et même de comprendre des positions et des analyses qui auraient été perçues hors de propos voire dangereuses il y a une dizaine d'années encore dans le contexte de cette modernité. Lorsqu'on a réalisé que le monde n'avançait plus dans un unique sens, cet espace de liberté, découvert alors que le modernisme s'estompait, a fait place à la panique culturelle généralisée. Vus de l'occident, les anciens schémas ne permettaient plus de lire ce monde où s'écroulaient des pans entiers des systèmes en présence. Les certitudes banalisées du modernisme et ses hiérarchies biens huilées faisaient place à un capharnaüm que la tranquillité des censeurs avait réussi à canaliser en jouant sur la crainte du chaos. Cependant, la totale libéralisation culturelle établie depuis quelques années entraîne son corollaire, la désintégration de la société « civile », sur laquelle on compte à l'aube du XXI^e^ siècle pour réorganiser la vie quotidienne. Nombreux sont ceux qui, aujourd'hui, ne supportent plus ce déséquilibre, cette rupture radicale, espérée depuis toujours mais perçue



RODNEY GRAHAM, **HALCION SLEEP**, 1994, VUE DE L'INSTALLATION.



RODNEY GRAHAM, **HALCION SLEEP**, 1994, DISQUE LASER NOIR ET BLANC; PHOTO: (TREVOR MILLS) VANCOUVER ART GALLERY.

comme éminemment dangereuse puisqu'elle draine dans son sillage tous les refoulements, « bons » ou « mauvais ». Cette crise latente, cette déstabilisation confinant à un état de guerre civile permanente a été mise en scène par la culture populaire, dans des sit-com ou plus particulièrement dans les films des frères Coen. L'un d'entre eux, *Fargo*, tire son nom d'une petite localité du Minnesota. Celle-ci engoncée dans ses longs hivers et ses traditions est protégée par une communauté norvégienne repliée sur elle-même. Dans ce film peu hollywoodien les frères Coen proposent une métaphore sur la rapide transformation de nos sociétés et sur les dangers qui l'accompagnent. Le film est construit à la fois sur l'irruption du mal, caractérisé par une série de crimes sauvages dans une communauté assoupie, et sur la manière avec laquelle le shérif féminin parvient à maîtriser la situation. Le monde familial, qui jusque-là ronronnait dans un environnement sécurisant, voit ses repères sauter un à un lorsqu'un mari, confronté à un amoncellement de dettes, est acculé à la faillite. Avec l'aide de quelques malfrats il projette le vrai-faux enlèvement de sa riche épouse. Spéculant sur les sentiments de son beau-père, il espère une solide rançon pour régler tous ses problèmes. Impuissant, il assiste à l'effondrement de son plan qui dégénère en une cascade d'événements violents et transforme la charmante localité en champ de bataille. À l'instar des romans philosophiques du XVIII[e] siècle qui peignaient la réalité sociale, ce développement surprenant se réfère à la situation traversée par les démocraties occidentales après les euphories irresponsables des années quatre-vingt.

L'enquête est rondement menée par l'officier de police féminin qui, dans cette atmosphère d'extrême violence, représente le seul point stable de cette fable. Son espace familial (elle attend un enfant) semble la protéger de cet univers chaotique. Psychologiquement et culturellement détachée du monde qui l'entoure, elle est capable, une fois chez elle, de ne s'intéresser qu'à la banalité effarante de son mari. Ce n'est qu'à ce prix, le film nous le montre cruellement, qu'elle conserve son calme. Elle doit, semble-t-il, à une mort interne de pouvoir, jour après jour, vivre avec la mort et la violence extérieure. Elle s'accommode de la violence comme on s'en accommode après avoir vu et revu les massacres perpétrés et retransmis par les médias. Le film, donc, nous donne une sorte de recette pour affronter les moments volatiles que nous connaissons aujourd'hui : violence des rues, guerres économiques, guerres fratricides à l'extérieur comme à l'intérieur. Cette résistance n'est possible sans doute qu'au détriment de la pensée et de la connaissance. Le monde paraît réglé par des réflexes. Contrairement aux films d'Hollywood biens calibrés, construits à la chaîne en direction d'un public international, ce film montre bien que le monde contemporain demeure, pour l'essentiel, incontrôlable.

La simplicité des convictions permet effectivement au shérif de survivre dans ce cauchemar au prix d'une mort affective. L'extérieur déboule et explose tout autour d'elle sans qu'elle n'en soit davantage affectée qu'un autre héros des années 1990, Forrest Gump. La différence cependant est flagrante, *Fargo* ne laisse pas le simple d'esprit naviguer joyeusement sur une platitude d'événements sociaux et politiques qu'il ne comprend pas. Il souligne au contraire l'absurdité criante du détachement personnel face au déferlement du quotidien. À Hollywood, tout réussit au simple d'esprit Gump qui incarne avec perversité le rêve américain dans son détache-



Coquitlam Sleepy Lodge

ment politique et social têtu. Ce « nouveau sauvage » est amplement rétribué par un système qui ne s'accommode nullement de l'imbroglio politique. Forrest Gump traverse avec succès toutes les crises de la vie sociale américaine sans comprendre. Contrairement à *Fargo*, Gump est un personnage positif, attachant jusque dans son indécrottable optimisme américain. Plus on est détaché, plus on est décérébré et plus il y a de chance que l'individu accède au sommet et fasse comme Gump la une de *Fortune Magazine*. Ce message, assimilé par la grande masse des spectateurs aux États-Unis, contribua à l'indiscutable succès du film. Il fut cependant perçu par une minorité comme une métaphore cruelle de l'incurie de la société américaine violente et abêtie. La condition du succès individuel réside chez Gump dans la coupure entre l'individu et l'histoire. Dans ses tribulations passives à travers l'histoire récente des États-Unis, l'idiot sympathique exprime l'horreur conservatrice de la politique quotidienne qui, loin de constituer un art de vivre réservé aux politiciens, est partagée et discutée par tous. Cette politique, ce social n'a pas d'autre but que celui d'empêcher la bonne marche des affaires, seul véritable moteur de la civilisation occidentale à l'aube du XXI[e] siècle. Elle devient dans ces deux films à succès un frein à la réalisation complète du rêve américain. Cette manière de voir recycle la vieille idée de la fin des idéologies proclamée par Daniel Bell aux États-Unis à la fin des années cinquante. Plus l'être est décérébré et robotisé, plus, dans cette nouvelle utopie, il a des chances de se voir récompensé. Ces deux films, très différents dans leurs objectifs, se rejoignent cependant dans le fait que leurs héros sont incapables d'assumer une vie sociale responsable et engagée, face à l'extrême complexité et dislocation du monde contemporain. Pour survivre aujourd'hui, disent-ils, il faut être décérébré ou violent. Toute humanité semble avoir été absorbée par la violence du quotidien et la banalité même de cette violence. Tout paraît perdu fors l'humour et l'ironie de ceux qui savent !

Fargo et *Forrest Gump* présentent en fait des solutions qui n'en sont pas. Face aux complexités de l'histoire, un bonheur auquel on accède grâce à une lobotomie ou à une bonne dose de stupidité est proposé. On devient alors insensible et monolithique au point que la survie intellectuelle et affective dépend de cet état. Avec ses nouvelles possibilités d'expression identitaire, l'éclatement du monde occidental moderne en une myriade d'éléments produit des effets pervers et souvent contradictoires qui traduisent l'effarement contemporain face à la perte des repères traditionnels. La verticalité assurée du pouvoir moderne est remplacée par une mosaïque horizontale plus attrayante. Cependant, les pièces de cette mosaïque ont parfois du mal à s'emboîter pour faire sens. Hétérogénéité et hybridation garantissent certes la diversité, mais sont aussi productrices d'incompréhension et de « médiévalisation » des espaces publics. Avec d'autres films moins subtils, où explosions et destructions fonctionnent de la même façon, ces deux œuvres sont devenues un symbole de choix pour représenter le chaos de ce « nouvel ordre mondial » dont on parlait il y a quelques années. Sans les communistes pour jouer les « Body Snatchers », nous sommes confrontés au cauchemar de notre propre création tel que l'art contemporain le met continuellement en scène.

L'incompréhension de cette nouvelle anxiété devenue incontournable est exprimée par l'hyper-violence des explosions et

des tueries spectacularisées ou au contraire par l'enfermement psychologique total. D'autres solutions plus optimistes ont été avancées par le cinéma. Le film féministe *Thelma et Louise* en est un exemple sans que pour autant leurs protagonistes soient capables de tirer les conséquences politiques de leurs analyses. Cette fable, en effet, récupère et détourne les mythes virils de rébellion et de liberté qui ont fait la gloire des films américains mais se termine, Hollywood oblige, par un magnifique et vertigineux saut de la mort dans un précipice d'une beauté à couper le souffle. La femme moderne retrouve sa liberté dans cette même nature sauvage que les cow-boy avaient essayé de domestiquer. Mais « rebelle with a cause »[1], après tant de découvertes personnelles et au bout d'une course folle vers la liberté au volant de la voiture traditionnellement réservée aux hommes, la femme est en fin de compte réassignée à la nature à laquelle elle essayait d'échapper. Pourtant, tous les signes sont magistralement pervertis afin de la faire accéder aux mythes masculins de l'écran. Dans les vastes espaces de l'Ouest, elle devient rebelle, violente et attachante dans sa quête de liberté. Mais le saut de la mort dans un canyon sauvage la rend à cette nature, au féminin. L'image finale de la voiture en plein vol fait miroiter l'utopie du héros vainqueur malgré tout, en nous renvoyant dans nos foyers avec l'idée qu'il y a peut-être, comme dans les feuilletons populaires, une suite. Cependant au contact de la rue lorsqu'on remonte en voiture pour « rentrer au bercail », la réalité s'impose. Alors qu'on roule dans la ville, l'image gelée, en suspension dans notre pensée comme une image miraculeuse, s'évanouit, se défait en s'imposant à la conscience. L'image, la voiture, le rêve s'écrasent dans le ravin avec d'autant plus de fracas qu'on avait voulu y croire, l'espace d'un instant. Les rebelles avaient rejoint les lieux mythiques des déesses. Elles faisaient corps à jamais avec l'épave, au fond du canyon, enfermées dans une machine qu'elles croyaient dominer. Certes, cette mort ritualisée pourrait être lue comme une ultime résistance, une ultime liberté. Liberté de l'esclave qui se refuse à plier comme ces milliers de Chichimèques confrontés à la puissance espagnole qui se jetèrent du haut d'une falaise au XVI^e^ siècle pour échapper à leurs conquérants et rester libres. En fait seul le terrain reste libre, abandonné à l'ennemi qui s'accommode fort bien, comme toujours, du symbole.

RODNEY GRAHAM ET FRANCIS ALŸS

C'est au milieu de ces palabres contemporaines, de cette panique générée par la rapide désintégration du paysage reconfiguré faisant fi des balises traditionnelles et des codes biens rodés, que certains jeunes artistes traditionnellement marginalisés introduisent dans le discours ambiant leur ironie et leur humour. Discours si grinçants qu'ils projettent à des années-lumières en arrière les propositions esthétisées, calibrées, et branchées des artistes périphériques nouvellement médiatisés. Maintenant que les centres sont condamnés eux aussi à copier, que la notion d'originalité s'est dissoute dans la défiance, les artistes de la périphérie sont devenus à leur tour promoteurs de discours qui collent au plus près de la réalité postmoderne. Depuis des lustres la copie et la réutilisation des concepts mis en chantier au centre étaient leur lot. Leur habileté à manipuler le double sens, l'ironie et le sous-entendu les ont resitués. Cela, doit-on dire, jusqu'à ce que les centres, qui ont encore gardé leur puissance économique, les découvrent et les introduisent dans le circuit postmoderne, décentré, « générique », comme on le dit des médicaments. Ce pseudo-discours sur l'identité est vidé de sa substance régionale afin d'absorber les discours minoritaires dans un flot globalisant, célébrant la différence comme un festival exotique sans grande chance, pour autant, de transformer les attitudes. Confrontés à cette situation qu'ils connaissent bien, les deux artistes périphériques Francis Alÿs et Rodney Graham apportent des solutions totalement opposées, particulièrement intéressantes puisqu'elles ne peuvent être mises en œuvre que de leur position excentrée. Alÿs, Belge de Mexico, a décidé de marcher, de circuler, de parcourir le monde, d'accentuer sa marginalité en la marquant du sceau symbolique de la trace, du passage éphémère qui enseigne et qui dévoile. Le globe-trotter contemporain n'est cependant plus celui d'antan. Ce n'est plus le grand voyageur intellectuel qui, de la fenêtre des palaces internationaux, regarde le monde d'un œil hautain et visite les terres les plus reculées afin de remplir un réservoir d'images propres à être recyclées dès son retour au centre, produisant et reproduisant ainsi l'identité de « l'autre » à partir de ses fantaisies.

Alÿs n'est pas comme le vent. Il n'est ni comme Pégase, ni comme le léger Hermès. Alÿs a des semelles de plomb. Ses chaussures sont ressemelées, garnies d'aimants très puissants qui attirent tout ce qui traîne dans les rues des villes qu'il traverse. Il ramasse métaux, vieilles ferrailles, fragments du monde urbain abandonnés dans les caniveaux, petits crachats de l'urbanité. La chose a son importance, car il joue sur la notion de vagabond postmoderne qui traîne, comme dans le temps, le terroir avec lui. La boue lui colle encore au soulier, pour reprendre l'expression utilisée avant la deuxième guerre mondiale pour traduire dans la langue la difficile transition de la campagne à la ville. Face à l'agressivité du centre voyant là l'indécrottable part qui caractérisait le nouveau venu, l'immigré, cette image indélébile du terroir collant au soulier, conférait au personnage la confortable nostalgie de son coin de terre et de ses spécificités. L'identité régionale profonde et sympathique, bien souvent caricaturée, devait être extirpée du corps moderne si l'on voulait devenir un citadin, si l'on voulait se fondre dans le courant international. Il valait mieux être chaussé de souliers adaptés aux trottoirs et salons de la cité que des galoches du terroir. Avec Alÿs, la boue des chemins est remplacée par l'ordure métallique internationale qui fait de lui une sorte de voyageur des temps de l'impérialisme industriel. On le voit circuler à La Havane, à Mexico, à Amsterdam. Il collectionne les reliques de cet âge du fer qui fout le camp. Il symbolise une nouvelle façon d'être artiste. Les images ne circulent plus, c'est l'artiste qui voyage, non pour suivre des réseaux initiatiques à la Beat, ou des réseaux de communication comme Fluxus, mais plus prosaïquement pour marquer les différences au sein d'un système touristique planétaire envahissant. En marchant, il rencontre les gens de la rue, des enfants, des marchands, des passants avec qui il noue rapidement des liens éphémères. Ce flâneur des temps nouveaux, ce chiffonnier postmoderne ressemble à un philosophe de Manet à qui on aurait administré une forte dose de dérision. Le travail effectué par Alÿs ne se borne pas à passer par la rue, à construire en les dévoilant les réseaux affectifs du quotidien qu'il intègre dans la production de ses images peintes. Ses toiles, en effet, tout en saluant Magritte et Andy Warhol délimitent un espace dans lequel la parole est donnée au local. Son contact avec la rue ne l'effraie pas. Au contraire, il y trouve sa respiration, sa vitalité, son « authenticité » pour employer un mot difficilement utilisable ces temps-ci. Cette rue le différencie singulièrement de la vie policée et polie des grands centres industriels qui produisent l'art à la chaîne. La ville de Mexico où il travaille possède encore une industrie artisanale qui côtoie en un collage étonnant la cyber-modernité et le capitalisme avancé de la méga-métropole. C'est au milieu de cette exubérante spécificité qu'Alÿs intervient. Par une stratégie s'apparentant à certaines démarches conceptuelles, il réussit à reformuler l'activité du peintre en mettant en échec les modernistes prétentions au neuf et à l'unique. En demandant à des artisans, peintres locaux de panneaux publicitaires, de reproduire et d'interpréter à leur manière les maquettes surréalisantes qu'il leur procure, Alÿs, en conservant toutefois la possibilité de créer conceptuellement, abolit les notions d'originalité et d'auteur. Mexico, ville

qui a conservé une active et exubérante tradition artisanale, lui permet de revitaliser en s'amusant la production d'images. Andy Warhol lui-même, dans une ville aussi industrialisée que New-York ne réussit dans cette voie qu'au prix d'énormes difficultés et de gros efforts. Le ludique, la surprise, l'inversion des rôles, l'ironie, la critique des genres et des lieux sont l'apanage du travail d'Alÿs: un discours ironique sur nos us et coutumes contemporains. Du chaos ambiant, Alÿs extrait des images, met en branle des actions qui nous propulsent dans un monde nouveau. Pour nous, il a dégraissé un monde, fait de relations et de règles différentes, afin que l'on sache bien qu'il est encore possible de se repérer et d'entretenir un dialogue avec l'endroit où l'on vit dans une société née après la chute des certitudes modernes. Pour cela, il convient de ne pas suivre servilement un schéma directeur venu d'ailleurs, mais de musarder à travers le quotidien local confronté crûment aux nouvelles exigences économiques globales contemporaines. Il crée ainsi de nouveaux moyens de circulation, met au jour des lectures du monde souvent ignorées, mais toujours biens réelles dans leur fonctionnement journalier. Dans ce contexte, comme chez les surréalistes, le banal devient le merveilleux. La voix ici est cependant redonnée à la rue. On « ne la parle pas », c'est elle qui interpelle, qui cause, comme si de rien n'était, alors qu'elle dégonfle justement les discours modernes sur la rue. En s'immisçant dans l'épaisseur du quotidien afin d'y retrouver des espaces respirables où il est possible de conserver une autonomie d'action et de pensée, Alÿs enclenche pour nous une manière de voir et de sentir les choses, une facilité de naviguer dans le flot contemporain. Dans un monde nouveau où l'explosion et la désintégration des méta ou méga-discours offrent la possibilité de nouvelles configurations, Alÿs manipule et déjoue les pièges du contemporain sans jamais toutefois tomber dans la béatitude.

On retrouve chez Rodney Graham cette ouverture d'esprit, cette dérive dans la société contemporaine, cette utilisation du quotidien dans la transgression d'une certaine idée de la tradition. Si le jeu, l'ironie, la relation au passé sont des éléments saillants de son œuvre, il ne partage pas avec Alÿs le désir d'extérieur et d'élan vers les autres. Tous deux s'embarquent dans des périples et des dérives internationales mais Rodney Graham, après avoir expérimenté le grand large, se retire dans les espaces protecteurs de son atelier. Il propose pourtant une œuvre répondant aux mêmes pressions postmodernes. Celle-ci, toutefois, s'inscrit encore dans la tradition du musée et du studio. *Halcion Sleep*, créée en 1996, ouvre un espace intellectuel considérable à l'intersection de l'histoire de l'art, de la culture populaire et de l'histoire de l'avant-garde grâce aux réverbérations visuelles mises en jeu dans cette « installation » présentée dans l'espace raréfié et clos du musée.

La banalité apparente des trois objets réunis là, un pyjama, un téléviseur et une carte postale épinglée au mur, tout comme le travail d'Alÿs, illustre et commente la difficile situation de l'artiste contemporain responsable. Beaucoup plus pessimiste, la vision de Graham, est cependant, dans son analyse du défi post-moderne, toute aussi aiguë que celle de l'artiste belge. Pour lui, ce défi est à la fois stimulant, étouffant et dangereux dans son éclatement radical. Prise dans sa totalité, l'œuvre, sous une apparente déconstruction des paramètres classiques par l'utilisation de la culture populaire, retourne cette culture populaire comme un gant et dévoile un scepticisme profond face aux nouvelles extases de la post-modernité et à l'euphorie théorique de l'après guerre froide.

La pièce minimale de Graham se compose de trois parties. Au centre, un film vidéo noir et blanc présentant l'artiste endormi sur le siège arrière d'une automobile, défile sur un écran, flanqué de part et d'autre de deux objets qui donnent au film un relief particulier. L'œuvre simple, directe, dépouillée est, nous le verrons, totalement imprégnée de sens. En effet, elle est porteuse de réflexion quant à la situation de l'art contemporain à l'époque cybernétique, une époque décloisonnée sans avoir été décolonisée, une époque qui semble avoir tout oublié du passé pour se concentrer sur les seules possibilités du futur. Le travail d'arrière-garde que Graham semble poursuivre est loin d'être passif. Son agressivité réside dans une telle mise en perspective de la mémoire que celle-ci en s'endormant nous sensibilise aux nouveaux problèmes drainés par la « globalisation ». Le rappel de notre enfance enclenche notre mémoire et la force à considérer le présent. Cet exercice périlleux pourrait donner naissance à une nostalgie conservatrice, mais le piège est désamorcé tant par la contextualisation du film dans l'espace d'exposition que par la causticité du propos. Graham, pour notre plus grande joie et délice, remplace insidieusement par la petite musique de sa mémoire, cette histoire que l'on a pu voir réapparaître récemment à Vancouver dans les allégories postmodernes, retaillées à grande échelle et à grands frais cybernétiques. Graham ici, est très proche de Wols, cet artiste confronté à l'effondrement du monde d'avant-guerre, qui en 1948 jouait toute l'œuvre de Bach sur son banjo, afin de la décaper et lui ôter la patine pompeuse des années d'adulation et d'académisme. Pour Wols, sa petite musique atteignait l'essentiel de l'œuvre replacée au cœur de la vitalité et de l'urgence du compositeur. Face à une histoire presque toujours écrite par les pouvoirs, la mise en place du doute à travers l'aigre-douce mémoire donne au travail de Graham toute sa force contemporaine. Graham, c'est le ver dans la pomme, la poésie dans l'histoire, le doute dans la béatitude, l'instabilité au sein de l'épanchement post-moderne.

Épinglée au mur, à droite de l'écran de télévision, une petite carte postale aux couleurs pastel d'un autre âge, représente un vieux motel bas de gamme de la banlieue de Vancouver. Le bâtiment rose pâle est un témoignage des années cinquante, ère flamboyante où l'optimisme de la classe moyenne s'affichait dans une nouvelle façon de voyager, de vivre et de rêver. À gauche, une boîte en plastique transparent protège telle une châsse un pyjama à larges rayures grises et bordeaux. Trônant au centre, l'écran télé, rattaché virtuellement à ces deux membres extérieurs est le corps même du travail. Cette présence, comme dans une maison contemporaine, envahit l'espace. On note cependant une différence de taille: le sofa rituel a disparu. Le corps du visiteur, lorsqu'il pénètre dans la salle, est soudainement en manque. Plus d'affalement possible ni de passivité allouée: les deux objets contigus interfèrent avec une telle violence conceptuelle et visuelle qu'ils affaiblissent l'impact du film noir et blanc défilant sur l'écran.

Le film met en scène un moment de la vie de Rodney Graham, un de ses souvenirs de jeunesse. Enfant, après une promenade il regagnait, endormi sur le siège arrière de la voiture, le domicile familial. Sécurisé et confiant, protégé par la chaleur du père, il se laissait bercer par le mouvement de l'automobile. Tout en refusant de faciles nostalgies, la mémoire, dissoute par l'humour agressif de la mise en scène, aiguise ce souvenir de bonheur ensommeillé. En effet, la scénette est présentée avec trente ans de recul, lorsque le baby-boomer a grandi. Il dort toujours au fond de la voiture, mais les choses ont bien changé. L'enfant a grossi. Plus qu'une image d'innocence abandonnée on a devant les yeux Baby doll-Lolita dans son lit. L'abandon, s'il existe, est d'un type nouveau. L'alanguissement que l'on constate de prime abord sans trop comprendre, grâce à la présence des deux objets cloués au mur, prend rapidement la forme complexe d'un discours métaphorique sur la condition postmoderne. Le va-et-vient conceptuel imposé au visiteur entre la télé et les objets épinglés au mur est un pré-requis pour la lecture. Leur présence insistante empêche de se noyer dans l'image vidéo hypnotique du dormeur et de la consommer. Celle-ci n'est plus qu'un élément qui prend sens dans sa relation avec les autres. Le pyjama et la carte postale, objets codés,

nous agressent de leurs signaux spécifiques. Le pyjama rayé, présenté sur un cintre comme une relique, rejoint dans l'inconscient public des musées, les gilets de Duchamp et le costume de feutre de Joseph Beuys. Chez Beuys, l'énergie concentrée symboliquement dans un tissu de laine, de poils et de cheveux enchevêtrés dénote une force interne sous pression. Tout en l'annonçant, le pyjama « looké » de Graham, avec ses larges rayures et son aspect satiné, évacue cette énergie et la transforme en une atonie « cool », désengagée, en dépit de l'évidente relation que l'on peut souligner avec les uniformes imposés à leurs prisonniers par les nazis. Le choix de Graham n'est pas innocent. En optant pour les rayures de sinistre mémoire, il compose une image virtuelle dont la puissance émotive exceptionnelle frappe l'imaginaire. Comme, par feutre interposé, la veste de Beuys se référait elle aussi à l'holocauste, le pyjama rappelle ces tissus de cheveux confectionnés dans les camps. L'émotion est cependant sapée par le rictus intellectuel que l'artiste amarre à l'image, puisque comme dans tout objet contemporain, même l'histoire est devenu le champ des « designers ». Pour nous alerter sur cette entreprise de dé-signification, Graham nous donne à voir un uniforme rayé satiné comme si le passé avait été pacifié, spectacularisé et transformé, comme l'art contemporain, en marchandise ultime. Au moment où des hordes de Yuppies se ruent pour acheter des machines à café construites par la firme allemande Krupps de triste mémoire, ce pyjama vient à point pour rafraîchir le sens, bien que Graham ne cesse d'ironiser sur sa disparition. Cette image peut fonctionner ou non. Rodney Graham rapporte d'ailleurs que lorsqu'il fut présenté à Barcelone, au lieu d'évoquer la Deuxième Guerre mondiale, la torture et l'enfermement, cet amalgame connotait, pour l'imaginaire des Espagnols, les couleurs de l'équipe de football locale et la fierté de la communauté.

La carte postale du motel aux couleurs roses nauséeuses, renvoie à la banlieue, frontière entre centre-ville et abords urbains américains en expansion. Ce monde périphérique n'est que no-man's land de signes disloqués et instables, espace en devenir. Dans le souvenir de Graham, le motel marque les limites de la ville et du monde civilisé, avant la construction des autoroutes, au début des années 1960. Cette image, dans ce contexte, représente la limite même entre passé et progrès. C'est aussi le signe d'une culture populaire spécifique qui aurait grand besoin d'être protégée tant elle subit les coups de butoir de l'expansion moderne. Retrouvée, cette carte postale parle au présent de choses laissées pour compte par le modernisme. On les redécouvre avec plaisir et anticipation comme une sorte de thérapie préventive aux abus modernistes. Cette démarche, véritable archéologie du contemporain, a sans doute des affinités avec ces discours révisionnistes articulés par des architectes comme Venturi ou Reinher Banham, qui au-delà des habituels lieux de désastre cherchent dans les « strips » commerciaux et industriels du capitalisme flamboyant des espaces possibles pour des identités originales. La petite carte postale décharge dans notre inconscient tout un univers issu de la publicité et du paysage culturel draîné par Las Vegas et Disneyland. Le message subliminal, ici présent dans sa triangulation visuelle, nous place au centre de réverbérations émises par une multitude de connotations. Celles-ci nous interpellent et nous donnent littéralement à voir et à penser le voyage culturel effectué ces dernières années à travers la post-modernité. Pour certains et Rodney Graham est de ceux-là, ce périple a été, en fin de compte, davantage un aller et retour vers une initiation qui a mal tourné plutôt qu'un voyage d'agrément. Comme un naufragé jette une bouteille à la mer sans savoir ce qu'il en adviendra, Graham lance avec une certaine ironie un message pessimiste, sans aucune certitude sur sa juste réception. Ce geste désespéré pose d'importantes questions quant à la finalité de la production et alimente le débat, en cette fin de siècle, sur les produits culturels.

Au centre de ce triangle visuel, notre position de voyeur permet de visionner le film, en conservant néanmoins à l'esprit les deux autres objets. Ces derniers interfèrent à la périphérie de notre vision comme un bruit visuel brisant l'effet de contemplation annoncée par l'image de télévision. Le caractère noir et blanc de la pellicule permet de retranscrire la scène comme dans un film noir. Quelque peu trouble, ce film recèle l'anxiété. Construit autour d'une action complexe, indéterminée, difficile à saisir, il est élaboré sans coupure ni montage. Un film cru. Comme dans les films d'Andy Warhol, rien, semble-t-il, ne se passe à l'écran. Tout s'inscrit ailleurs, dans la salle, dans la tête des spectateurs, dans les interstices de l'intertexte. Revenons aux faits : un jour de décembre 1994, dans une chambre médiocre d'un motel de Burnaby, Rodney Graham après avoir passé son pyjama à rayures, prenait, entouré de deux amis, une double dose de drogue Halcion. Peu après, ses compagnons le transportèrent à l'extérieur, inconscient sous l'effet de la drogue, l'installèrent tant bien que mal sur le siège arrière d'un mini-van et mirent le moteur en marche. Ainsi commença la translation du corps inerte de l'artiste vers le centre-ville de Vancouver où se trouve son atelier. Ce voyage est filmé de bout en bout, en temps réel, très simplement. Il s'agit pourtant de retranscrire des choses bien compliquées. Documentaire sur un voyage initiatique à rebours d'où, comme on dit vulgairement, « il est revenu ». Mais revenu de quoi au juste ? De tout. Confronté « au plus rien » de cette fin de siècle, face à « la fin de l'histoire », face à la « fin des grandes illusions », face au désespoir, il est revenu, désabusé et désengagé de tout. Graham est revenu de ses illusions attachées à l'art moderne ou post-moderne dans ses caractérisations caricaturales forgées par notre culture. Des alternatives plus nuancées ont été laminées par une pensée unique envahissante. L'œuvre donne à voir le résultat d'une pensée poétique qui a voulu se libérer des effets débilitants de l'idéologie moderniste paralysant, dans son simplisme, bien des imaginations et dans son uniformité verticale, bien des désirs. Voyage initiatique, disais-je, car tout est construit selon les schémas de la grande tradition picturale religieuse. Les connotations se bousculent au portillon pour mimer le présent. Les images mentales se succèdent à une telle rapidité qu'aucune d'entre elles ne s'impose véritablement. Elles s'additionnent. C'est une véritable déposition motorisée. Le corps est laissé à la vue du spectateur, inerte, presque sans vie. Celui-ci peut tout à sa guise l'observer assoupi, offert passivement au regard scrutateur. Des comparaisons osées, et notamment avec les dépositions médiévales ou les corps d'éphèbes romantiques, peuvent surgir. Abandonné, assoupi, ce corps cependant ne s'en laisse pas conter car il contredit ou déplace le sens traditionnel de l'image qu'il évoque. Qu'il s'agisse de l'arbre de Jessé jaillissant du saint endormi ou de Jacob et de son échelle pointée vers le paradis, le but de l'art traditionnel réside toujours dans l'évocation d'un salut futur, d'un espoir radieux. Le sommeil de ces héros ne perd rien pour attendre car leur réveil promet un optimisme scintillant. Graham nous coupe ici l'herbe sous le pied, déstabilise nos habitudes culturelles en instance. Si la vue d'un corps peut faire penser à l'Endymion de Girodet, celui dont la beauté devrait rester éternelle, il faut bien dire que le corps de Graham en pyjama s'oppose radicalement au propos stylistique qu'il induit. Le corps qu'on nous dévoile ici, est un corps certes encore séduisant, mais dont l'empâtement est souligné comiquement par les trépidations de la voiture sur l'asphalte. Il est un « beau au bois dormant » volé de ses sortilèges et de sa magie et en conséquence ravagé par le temps. Le réveil sera difficile. Cette parodie laisse un goût de cendre, tant la déception est inscrite dans l'inconscient historique de l'image cathodique. Le corps ballotté est mécanisé, sans vie, animé seulement artificiellement par les légères secousses produites par la suspension bien huilée du véhicule. Cette mécanisation du corps est importante car elle marque la différence entre l'optimisme moderne et la pa-



FRANCIS ALŸS, CATÁLOGO 2-1 (DÉTAIL) 1993, HUILE SUR TOILE, 20 X 23 CM.

nique contemporaine. C'est pour cela d'ailleurs que le type de drogue (Halcion) utilisé par Graham au cours de ce périple nocturne est crucial. Cette drogue est en complète opposition avec celles dont firent usage les historiens de la modernité, Baudelaire, Artaud ou Walter Benjamin, pour pénétrer au cœur de celle-ci. Le haschisch donnait à Benjamin, lors de son séjour à Marseille, une acuité visuelle suraiguë qui lui permettait d'expérimenter la cité d'une manière plus acérée et plus complexe. La drogue permettait à son imagination de démarrer instantanément au contact de la vie quotidienne de manière à expérimenter tout ce que la ville moderne avait à offrir. Benjamin, en état de suréveil, expérimentait avec plus d'acuité son environnement. Le vin, pour Guy Debord, avait aussi cette vertu. Cette position éminemment optimiste est contredite par Graham lorsqu'il absorbe délibérément de l'Halcion, drogue typique des années 1990. Celle-ci, en ne suscitant aucun rêve chez son consommateur, l'assomme littéralement et efface de sa mémoire toute trace des événements ayant conduit à la prise. Comme son nom l'indique [N.D.L.R. : dans la mythologie grecque, Alcyoné est la fille d'Éole, transformée en oiseau comme son époux pour avoir prétendu être plus heureux que Zeus et Héra; présage de calme et de paix], l'usager entre dans une zone de calme complet, d'aplat, de perte de conscience du corps. Ce nirvana décérébré est loin des plaisirs psychédéliques des années 1960 qui faisaient appel non seulement à l'inconscient, mais aussi à l'imagination. Si les drogues psychédéliques poussaient à la socialisation à outrance, l'Halcion – signe des temps – en appelle, au contraire, à la privatisation totale de l'expérience. Le voyage de Graham qui démarre comme une fable nostalgique de retour aux origines, se transforme rapidement en cauchemar et s'achève au centre-ville, dans son atelier. Grâce à la voiture du père, l'artiste réintègre l'espace sécurisant de l'atelier, sorte de retour au sein de la mère protectrice. L'atelier pour quelques créateurs de la fin du XX^e^ siècle a une valeur comparable à celle que lui conféraient certains artistes de la fin du siècle précédent. Ce sont des espaces clairement délimités où l'étude, la pensée, l'analyse peuvent enfin s'effectuer à l'abri des pressions de la mode et du marché postmoderne.

Cette pièce est particulièrement pessimiste, même dans l'œuvre de Rodney Graham. Celui-ci, contrairement à son habitude, pousse le bouchon un peu loin dans la description du tunnel sans issue de cette fin de siècle où la connaisance et la compréhension sont devenues trop aiguës pour permettre la production. La connaissance qui analyse et s'introspecte, produit ici non plus le désir de parler mais celui de se taire. L'assoupissement de la raison n'induit même plus des monstres comme chez Goya mais un calme plat, continu, comme si on avait débranché l'appareil qui maintenait le corps en survie. Cette œuvre glacée semble clore une manière de voir le monde à partir de Vancouver. Dans les années 1960 et 1970, elle avait été inaugurée par Ian Wallace et Jeff Wall. En effet, dans sa première œuvre importante de 1969 intitulée *Landscape Manual*, Jeff Wall voyageait lui aussi en automobile dans la ville de Vancou-

ver. C'était cependant pour décrire une expérience moderne et la difficulté rencontrée dans sa représentation, nouveauté et complexité. Jeff Wall, dans cette œuvre, insistait cependant sur un fait: « Le facteur le plus important dans ces voyages en voiture est la conscience qu'ont les participants de leur habilité à comprendre l'abstraction du temps réel ou à former des systèmes d'images en temps réel concernant leurs activités dans un contexte aussi large que possible.» Chez Graham aussi, c'est bien au retour du flâneur qu'on assiste. Cependant le flâneur est moribond, aux antipodes de celui de l'optimiste Jeff Wall. C'est aujourd'hui le retour alangui d'une dérive urbaine qui aurait mal tourné. Cette dérive, à force d'enseigner à une société goulue les mécanismes de répression et de cooptation, s'est figée, solidifiée, même si, transparente et lisible, elle demeure à jamais inaccessible. Nous sommes témoins en quelque sorte de l'émergence d'un « glass ceiling » pour tout artiste conscient des problèmes contemporains.

Alors que l'enthousiasme pour tout ce que l'on nomme postmoderne est en baisse sensible, l'œuvre de Graham et d'Alÿs me semble significative des possibilités artistiques ouvertes après le modernisme. Ces œuvres, dans leur extrême différence, mettent en jeu les grandes options qui prennent place, à la fin du xx^{e} siècle, dans le monde de l'art. Je me réfère ici à ceux qui tentent de développer un discours critique alors même que l'environnement d'ensemble du capitalisme tardif, produisant les effets que l'on sait au niveau planétaire, est de moins en moins propice à la critique. Ces deux artistes prennent la culture de consommation comme elle est, dans toute sa sophistication. Sans être dupes, ils parviennent par la parodie à la tenir à distance. Issus de la nouvelle ère hyper-capitaliste et face à un monde nouveau qui a perdu ses frontières traditionnelles, ils réagissent de manière opposée à partir de deux villes excentrées logées au creux de la pensée théorique artistique contemporaine. Depuis longtemps en effet, les cultures périphériques ont développé des discours parallèles en étroite symbiose avec les problèmes contemporains. Aujourd'hui seulement ils deviennent porteurs de sens grâce à la panique des centres confrontés tant à la perte de leur prestige qu'à leur superficialité. En insistant sur la schizophrénie contemporaine et en produisant un discours fracturé à dessein mais toujours prêt à se reconstituer, ces deux œuvres examinent le terrain nouveau avec autant de pertinence qu'un scanner le ferait sur un cerveau stressé. Opposées, les solutions proposées par les deux artistes n'en sont pas moins complémentaires. Éphémères, les deux œuvres sont indirectement critiques du fait même qu'elles ne reproduisent pas la vie artistique habituelle. Graham veut retourner au centre du corps artistique, un espace en rupture avec la cacophonie ambiante, pour continuer à penser. Alÿs, ventriloque visuel, pérore en pointant du doigt son espace privilégié. À travers d'autres voix, il insiste en effet sur l'espace urbain quotidien, ses pièges mais aussi ses surprises et les possibilités qu'il offre pour invertir les discours et faire dérailler les certitudes.

Ces deux positions balisent en quelque sorte le nouveau champ théorique contemporain avec des travaux qui subvertissent la notion romantique de l'artiste héroïque visionnaire. Leur activité propre propose deux réponses à la question: comment vivre artistiquement après la fin des utopies?

Il y a de cela longtemps, écrire l'histoire (avec un grand H) servait à définir des identités, le plus souvent nationales. L'identité d'un état méritait, disait-on, d'être célébrée et commémorée dans toute sa gloire, magnificence et compassion. L'admiration pour le passé sélectionné était la norme. S'il arrivait que des histoires critiquent ce type de construction, elles étaient loin d'être nombreuses. Aujourd'hui, comme le note Lynn Hunt et Margaret Jacob dans leur livre *Telling the Truth about History*, il est pratiquement impossible d'accepter l'ancien schéma monolithique, du fait que les complexités du passé mais aussi les relations personnelles et idéologiques de l'historien avec les constructions d'identités nationales et avec la reconstitution historique elle-même, sont de plus en plus connues. Cette récupération de la complexité est fascinante eu égard l'effet déstabilisateur qu'elle produit. Elle est aussi très déprimante pour ceux qui préfèrent continuer à lire le passé comme si rien n'était venu déranger ces belles constructions. Plus discrets que jamais, les héros du passé ont regagné leurs foyers partageant la vedette avec des centaines de nouveaux venus qui expriment d'autres visions, d'autres constructions et font obstacle au déroulement tranquille d'une histoire linéaire et historiciste.

Visiblement, dans les pays anglo-saxons, ce courant est aujourd'hui le plus agressif. Il a réussi à redessiner le paysage culturel. Les changements de lecture ont été si radicaux que la directrice du National Endowment for the Humanities aux États-Unis, Lynne V. Cheney, décréta dans un état de panique avancée que si la discipline était en crise profonde, la faute en incombait à l'histoire sociale et à la politisation à outrance du champ historique. Elle écrit: « Les sciences humaines ont été réduites à établir que la vérité, la beauté et l'excellence, ne sont pas des valeurs éternelles, mais des notions transitoires, des mécanismes établis par certains groupes pour consolider leur "hégémonie" sur d'autres.» Je crois qu'elle a raison de penser que l'histoire sociale, l'histoire sociale de l'art et même la déconstruction furent, avec leur méfiance intrinsèque, incapables d'accepter les discours globalisants et hégémoniques de « l'ordre des choses ». Ils mirent le champ d'étude en crise, non pour l'appauvrir, mais au contraire pour l'enrichir. La nouvelle histoire culturelle, qui associe justement les questions soulevées par l'histoire sociale et par la déconstruction, étudie autrement voire autre chose. Elle se différencie de l'histoire traditionnelle par la compréhension sociale et métaphorique des rapports culturels et sociaux secouant la vie contemporaine. Cela contribue sans doute à lui conférer plus d'épaisseur encore. La grande majorité des historiens d'art et des spécialistes d'histoire culturelle anglo-saxons a fini par découvrir que l'histoire était écrite du point de vue du pouvoir dominant, qu'elle était profondément idéologique et que les historiens – volontairement ou non – étaient impliqués dans une importante bataille culturelle et politique à la fois. Le passé est ré-écrit comme une archéologie de nos croyances dans le champ de l'histoire de l'art et de l'histoire culturelle. La dissolution des canons esthétiques traditionnels, très marqués par les limites mêmes des systèmes dominants d'une part et une vigilance accrue quant à la manière d'écrire ces histoires parallèles et excentriques d'autre part, désigne aux États-Unis et au Canada, les principaux éléments du débat en cours. Être capable, par exemple, de faire une critique de ce qu'on appelait la culture moderne sans tomber dans le travers inverse qui consisterait à ériger en modèle essentiel des formes considérées jusqu'alors comme marginales, est une difficulté majeure. Cette forme de « révisionnisme » était peut-être nécessaire lorsqu'il s'agissait de marquer l'urgence à s'intéresser à la marginalité. Dorénavant, l'attention se porte sur la manière avec laquelle les formes culturelles se construisent par rapport aux différents pouvoirs en place. Elles le font, en participant à la bataille de représentation produite par toute société, au sein des représentations culturelles internationales d'identité. Ainsi, les études comparatives de cultures régionales dans un contexte international, sont vitales pour le sens même des productions culturelles, la compréhension de la production et de la réception. Leur objet n'est pas tant de montrer les influences de telles ou telles formes, mais bien d'insister sur la signification de leurs différences. Au lieu de rejeter « le modernisme » comme on a trop tendance à le faire aujourd'hui, il serait plus productif, me semble-t-il, d'analyser les raisons pour lesquelles, à un moment historique bien précis, une certaine manière de produire des images, est devenue obsolète au détriment de toute autre. Quel type de valeurs tel ou tel style d'art

encourageait-il dans ses plis formels ? Quel genre de pouvoir tel ou tel style mettait-il en évidence dans ses discours ? comment le représentait-il ? Cette nouvelle forme de révisionnisme, celle qui déstabilise l'histoire par la mémoire, doit déplacer le centre d'intérêt de la recherche plutôt qu'essayer de remplacer l'ancien type de narration par un autre, certes plus correct politiquement parlant, mais néanmoins tout aussi autoritaire. Il faut au contraire essayer d'écouter et de faire parler ceux qui, de l'extérieur, ont depuis toujours produit des discours parallèles réprimés ou ignorés, même si cela peut mettre en danger l'illusion d'unité et d'identité nationales. En fait, comme le montrent les exemples des deux artistes périphériques que j'ai choisis, les questions les plus intéressantes viennent aujourd'hui de l'extérieur. Elles émanent de ceux qui ont eu à souffrir de la globalisation du discours moderne et de son homogénéisation et de ceux qui ont été si longtemps marginalisés qu'ils ont développé, en opposition aux discours préfabriqués mis en scène par la plupart des musées, des stratégies de survie et des manières de penser leur propre différence. Les concepts d'hétérogénéité et d'hybridité sont au cœur de la nouvelle approche qui fait la force de la pratique artistique et de l'histoire de l'art nord-américaines actuelles.

Maintenant que l'homogénéisation moderniste s'est dissoute, il semble plus utile d'étudier la colle qui liait entre elles les pièces disparates de la mosaïque moderne plutôt que d'en recoller les morceaux.

Les œuvres d'Alÿs et de Graham prennent dès lors tout leur sens tant elles délimitent les paramètres de la question. Être partout et nulle part et pousser la dépersonnalisation à l'extrême sont les caractéristiques du premier. Il se coule pour cela dans l'œuvre artisanale d'autres artistes peintres (sign painters) ou met au jour les fantasmes, désirs, goûts et rêves culturels d'une clientèle internationale qu'il valorise en collectionnant, par exemple, les copies de l'obscur tableau de Jean Jacques Henner, *Fabiola*, réalisées à travers le monde. Anti-héros par excellence, Alÿs met le doigt sur les mécanismes de création des valeurs. Graham, en revanche, est confronté au labeur complexe de l'artiste postmoderne. L'atelier redevient un refuge où le temps s'arrête et laisse la place à la pensée, à la contemplation et à l'analyse. Celui-ci est ressenti comme un espace où l'on peut encore souffler et poser son sac de voyage avant de repartir dans un nouveau périple. L'attraction de l'atelier, bien qu'elle soit sans cesse repoussée, est réelle. Graham n'y échappe guère. Engagé éternellement dans un même circuit, il regagne toujours son atelier après ses excursions. À travers elles néanmoins, il nous enseigne à regarder le monde selon différents points de vue et l'exercice de la « caméra obscura » nous révèle paradoxalement le contenu idéologique des représentations. Son univers au revers carnavalesque aiguise notre lucidité. Il rend transparent le monde opaque dans lequel il nous entraîne, et de là, jaillit la lumière !

Ces deux artistes montrent bien la vanité qui accompagne le rêve de l'originalité à tout prix, inscrit dans le culte de l'individualisme contemporain. Le pluralisme qui en découle est certes intéressant. Il ne doit pas pour autant cacher que seuls le conflit et la différence font sens. Dans un monde où tout paraît organisé en fonction de la défense de l'individualisme, on oublie aisément l'interconnection des individus et des groupes dans la vie quotidienne. Il suffit souvent d'appartenir à un groupe pour détenir une vérité et vouloir l'imposer à l'autre. Chandra Talpade Mohanty le note avec justesse : aujourd'hui, la notion de politique collective est fortement érodée dans la reformulation, en termes individuels, des notions de race et de différence. La devise des années 1960 et 1970 selon laquelle « l'individuel est politique », a été, dans les années 1990 restructurée dans la formule « le politique est individuel ». En d'autres termes, le politique se réduit à l'individuel, et les questions de comportement personnel, d'attitude, et de style de vie tiennent lieu d'analyse politique du social. La lutte politique individuelle est perçue comme la seule et unique forme de lutte politique[2].

Au sein de cette transformation globale des rapports entre continents, pays, régions et groupes sociaux, certains artistes préfèrent aujourd'hui produire des discours à la limite de l'histoire de l'art, de la philosophie et de la sociologie. Ils diffèrent en cela de leurs confrères des années 1980 qui endossèrent le rôle, brièvement lucratif, de la star médiatique et institutionalisée. Si, comme d'autres avant eux l'avaient fait, ils jettent un regard critique sur les institutions du monde de l'art, c'est avec une connaissance aiguë des différents points de vue en présence. Partagée par certains historiens d'art et certains critiques, cette connaissance donne à la culture la possibilité de réécrire l'histoire et d'accepter, avec réticence parfois, les mises en question venues d'autres horizons. Les voix les plus intéressantes ne sont nullement celles qui essayent de reproduire la vieille partition exotique de l'art international[3], tant elles sont hypnotisées par le chant des anciennes sirènes des centres traditionnels. Elles sont l'apanage de ceux qui font irruption avec force dans les réseaux d'activité, qui percent l'épaisseur des discours contemporains, en particulier ceux qui font référence à des notions d'identité à partir d'expériences vécues localement. Aujourd'hui, on n'est plus branché sur un courant continu mais sur un courant alternatif et même – poursuivons la métaphore électrique – sur un courant de Foucault, celui-là même qui répond précisément et directement aux champs magnétiques variables. Tel est le message véhiculé par le petit chien mécanique et aimanté d'Alÿs. On pourrait évidemment prendre plaisir à extraire de ce mot l'attirance qu'il exerce sur toute une série d'autres sens, comme par exemple « aimer » ou « amant », et souligner de la sorte la direction que prend le travail d'Alÿs. Nous ne nous étendrons pas sur ce thème. Espérons, cependant, qu'il restera longtemps possible de balader de par le monde ces attrape-sens aimantés. Il en va de notre connaissance et de notre émerveillement. Cette petite activité dérivante et étonnante diverge, dans sa conception même, de celle qui a présidé à la mise sur le marché de ces machines froides et sans surprise que l'on a programmées au contraire pour « coller au terrain » : les nouveaux missiles de croisière !

NOTES

1. Jeu de mots à partir de *Rebel without a Cause*, titre original du film de Nicholas Ray *La Fureur de vivre*.
2. Chandra Talpade Mohanty, « On Race and Voice: Challenges for Liberal Education in the 1990s », *Cultural Critique*, 14, hiver 1989-1990, p. 204. Cité par Joan W. Scott in « Multiculturalism and the Politics of Identity », *October*, 61, été 1992, p. 17-18.
3. Pour réemployer ici une expression longtemps répétée à propos de l'art gothique.

Serge Guilbaut est professeur d'histoire de l'art à la University of British Columbia à Vancouver.

The author addresses the disintegration of the modernist discourse and its social and cultural consequences. Discussing such American films as *Fargo*, *Forrest Gump* and *Thelma and Louise* as examples of contemporary malaise, the author then analyzes the work of Franci Alÿs, a Belgian artist based in Mexico City, and Rodney Graham, a Vancouver artist. Although their respective practices vary in form, both artists use irony and a wry sense of humour to criticize the notion of representation and consumerism. In their work, they use the everyday and the banal to articulate a parallel discourse that questions two late-capitalist tenets: originality and individuality.

Stephen Horne

Michael Fernandes

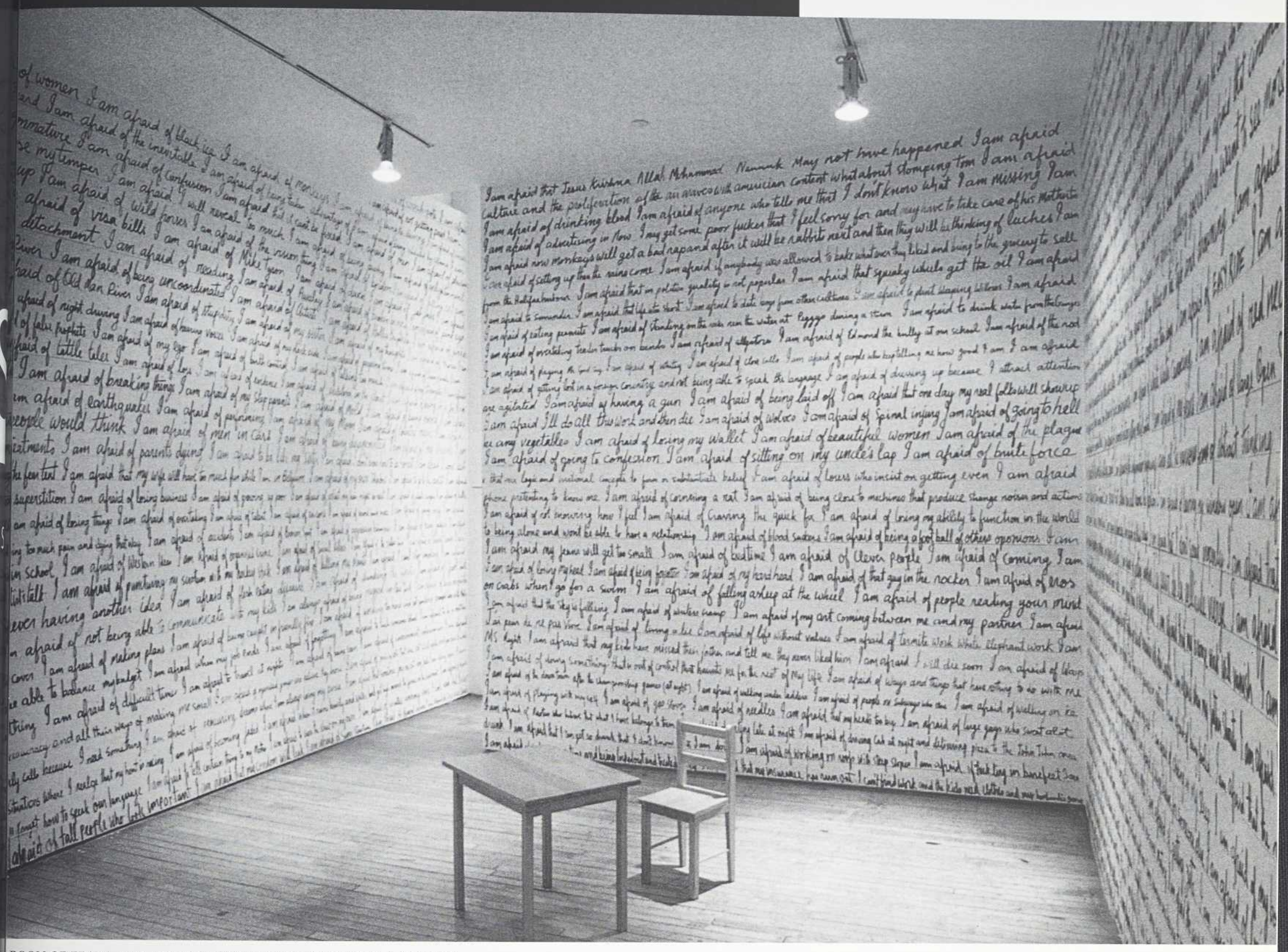
The Everyday Escapes

It may be cold up here today, but it's very hot down there. Where I come from palm trees sway and men with frilly sleeves sing calypso under trees, where the tourists are always dropping in . . . and out. And then, when it's all done, they disappear in a big plane. – Michael Fernandes[1]

Characterized by elusiveness, the works of Michael Fernandes never cease to insist on the unstable nature of the world. In considering his works of the past twenty years I have formed the view that this elusiveness is purposeful, culturally specific and belongs to a general strategy of resistance which includes the emergence of cultural difference as an enunciative strategy. The potential for a displaced authorship to function as a place from which to speak is acknowledged in a text piece of 1992: *I have lost my parrot. If you find it I am not responsible for what it says*. This work raises the question of speaking and its positionality, multiplying and displacing authorship in complex and often paradoxical stratagems.

Critically locating an artist's work suggests a framing which secures it with respect to issues and discourses. By its very nature, Fernandes' work persistently resists this securing, and we need not assume that the apparently inarticulable nature of the work, its resistance to language itself, will be lost to the unifying tendency of description and interpretation. Those strategies of resistance which identify Fernandes' works often rely on practices which correspond to certain aspects of postmodern and feminist disruptions of authority and this can help to critically situate his work. But even where it is possible in a text such as this one to attribute some coherence and regularity to a body of work, the work itself resists reductions such as "authorship." Of the many means by which this work does this, two aspects are here foregrounded; that of the work's relationship to the environment of everyday life and that of its emphasis on improvisation, especially through a performance of language shifts.

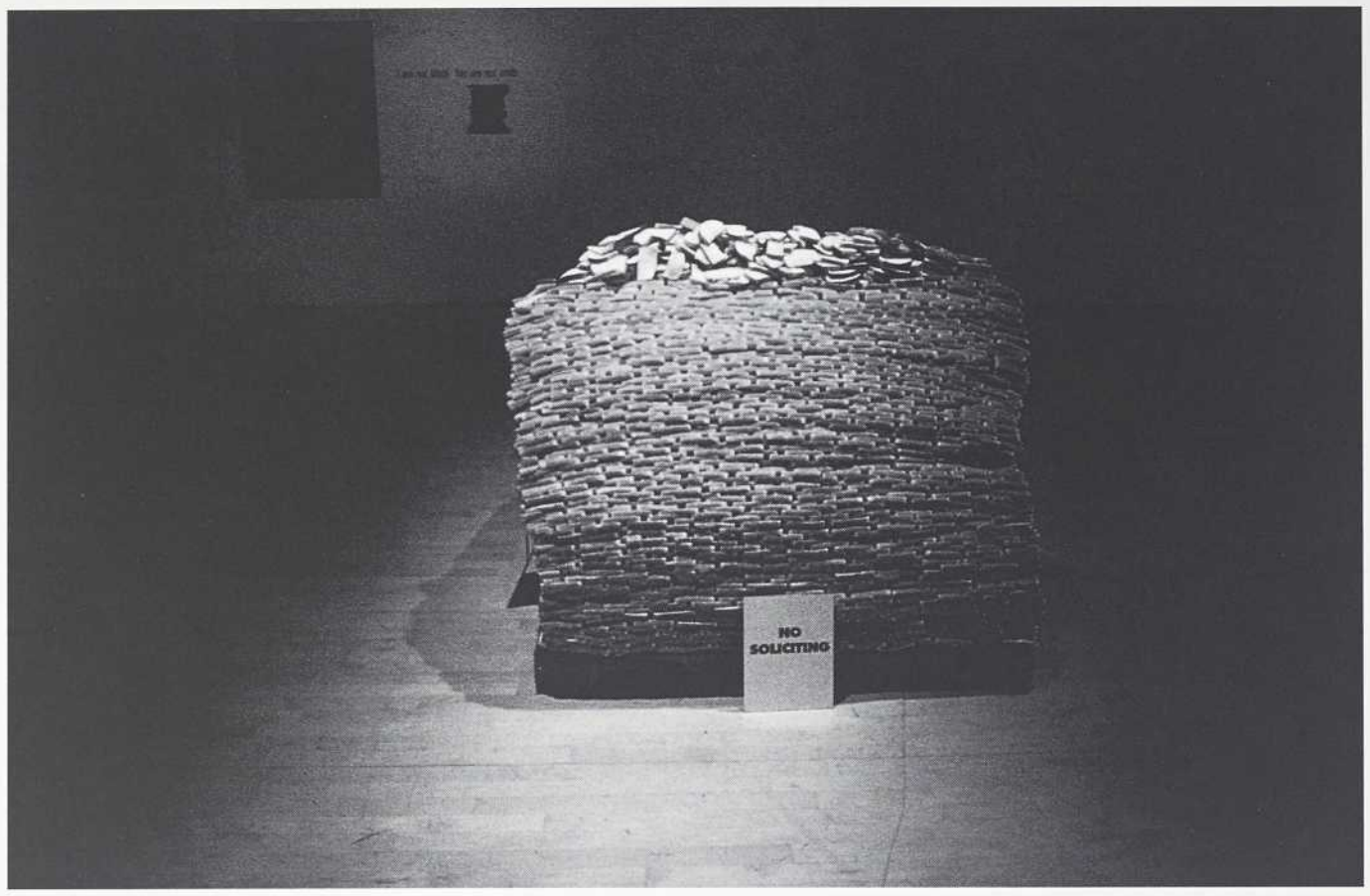
Fernandes' works abound with regionally specific motifs (such as parrots, bamboo, clothing, music and accents) which provoke



ROOM OF FEARS, 1995, INSTALLATION VIEW; PHOTO: PETER MCCALLUM.

questions of place, origin and belonging. These three terms are conventionally understood in unifying and homogenizing terms. For example, place is typically conceived as location, a fixed point in a measurable, uniform space. Similarly, origin is considered roughly synonymous to "cause," a single point. Following these notions of place and origin, *belonging* is then typically understood by way of identity, that is as a self-same, enclosed "core." The discussion of identity has taken many directions within postmodernism. The critique of the identity principle has its roots in Heidegger, then Derrida. Heidegger showed how origin and identity depend on difference, on the relatedness of the two, of "the between." The relation is what is stressed and from which a "gathering" proceeds that brings about "belonging." This critique of identity, but in the form adapted by way of Derrida, has often been incorporated into feminist and post-colonial theory. This particular adaptation has tended to undermine "belonging" by understanding the "gathering" by way of Derrida's "gathering of radical alterity endlessly displacing its closure,"[2] a notion which disperses rather than truly gathering what is differentiating itself. This emphasis on deferral has been read (by Stuart Hall) as a politics of infinite dispersal, a politics of no action at all.[3] A perspective on these issues of belonging and difference, gathering and differentiation, formulated with this reading in mind, contributes to a conception of place as a site of resistance, as a living place incorporating difference while refusing "the politics of infinite dispersal" which is merely the flip side of modernist unity and homogeneity. This conception of place as site of resistance suggests a post-colonial response to what Rosalind Krauss has described as universal placelessness.

These terms, identity and origin, are important in Fernandes' works in so far as they are, from the outset, problematized and relativized by the work's very nature. They have become culturally provisional and individually improvisational in his work, engaging in a performance of "diasporan subjectivity," a subjectivity intertwining belongingness



WHITE BREAD, 1990, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

with multiplicity. Frequently, elusive references occur to the impact of displacement within his personal history and while we might attempt to ascribe autobiographical intent to Fernandes' involvement with the themes of home and place, it is necessary to recognize that in undermining unities he also undermines conventional notions of the autobiographical self. That is, those conceptions of authorship which rely on the centrality of the author as a fixed point of origin, of meaning.

Aspects of Fernandes' works which are immediately apparent are its particularly spare æsthetic, bringing it into a proximity with agit/prop, its use of everyday materials and locations, its use of improvisation as a form within installation that brings it close to performance art. Fernandes' concern with the relationship between place and improvisation can be observed in the majority of his works over the last twenty years. Fernandes often incorporates contingent aspects of the exhibition situation, invoking the history and terms of site-related art, and making it important to find the locus of Fernandes' art.

Fernandes himself has described the site of his works as being "like a market . . . where we brush up against [the crowd]."[4] In *White Bread* (1990), a large and ordered display of bread lay on a table or base, arranged slice by overlapping slice (as if) available to the gallery visitor. This scene is of an excess, of a private property guarded on each of its four sides by officious declarations: *no gathering, no soliciting, no standing*, and, *no pets*. The inclusion of this last in the series of four signs refuses, by its out of place humour, the possibility of authoritative style. A hybrid site transposed from both the traditional village marketplace and the contemporary supermarket, this site gathers public and private, intertwining them in the memory of a familiar everydayness. Any tendency toward romanticism or exoticism is undermined by the artist's choice of bread; an urban version, well preserved against the decay its village counterpart would likely suffer through the duration of the exhibition. Through this process or temporal dimension the "mortality" of the body is metonymically present. The stacking of this bread as an art material in an art gallery has another more oblique and more political reference to the administrated availability of food resources within technological society with its automated production and reduction of entities to a supply of bland accessibility without genuine nurturance.

These works incorporate the two practices of resistance which most characterize Fernandes' works; the integration (which is also always a metonymic displacement) of the art with everyday life, and his pushing of improvisation to the point where the work becomes performative in so far as in its mode of existing it is resistant to any reproduction or repetition. Where these two paths intersect is in the theme of resistance to representation. American critic Peggy Phelan, writing on performance says:

> Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.[5]

This ontology of subjectivity is manifested in impermanence and is related to the gap that might be thought of as the being of time itself, impermanence and emptiness then being strategies of resistance with respect to any claim to a full or substantive present, a present which could actually only have its being outside time.

In *I Am A Failure* (1995), a two-part installation incorporating *The Fixing Room* and *The Room of Fears*, Fernandes again invoked the village market as a site from which to draw and to shape *place* within the exhibition space. To create *The Fixing Room* he let it be known by vernacular methods such as word of mouth and the classifieds that he was available at the gallery to fix whatever damaged objects or equipment persons would bring to him. Objects such as household appliances, decorative objects, power tools and so on were gathered at the gallery before and during the "fixing" process. His specific terminology is instructive: *to fix* is a term with a complex multiplicity of meanings. Here, because of its context in a performance work, a work of living art, it has a contradiction which functions as a strategy in Fernandes' consistent preoccupation with the problem of representation. His use of terminology here is specific: as well as repairing, to fix means also to locate in space or time, to orient oneself by "getting a fix" on a stable point of reference, to place as in to affix, but the primary sense seems to be *to secure*, in the sense of a representation that in fragmenting an "object" from the flux of time, secures it.

During this extended performance, objects to be "fixed" were attended to and placed on shelves in the exhibition space. "Fixing" was a standard process for each object of whatever origin; each was either wrapped in or was marked on its surface with grey duct tape. In this case the tape's reparative aspect could be understood in two ways: first as marking and second as binding. These imply aspects of identity formation, the marking which makes something unique, a framing which separates and objectifies, while the binding aspect embodies processes of holding together, of coherence and wholeness. It seems that in this work the marking and the binding are relational: the marking binds identity through difference (if difference in this case is understood as difference between entities) and fixing as securing becomes relative to fixing as difference.

In another room of the gallery Fernandes carried out the *Room of Fears*. This piece recalls the title of his 1990 exhibition, *Walls*, where "wall" is simultaneously an principal aspect of the gallery convention and also a

FIXING ROOM, 1995, INSTALLATION VIEW; PHOTO: PETER MCCALLUM.


k-pots I am
tting paid I am
g I am afraid of cancer
id by aliens I am
m afraid of pleasu
of enlightenment
of falling ice I am
t jabs I am afraid
afraid of pink eye
m afraid of junkies
afraid of thorns I am
of transplants I am
y strengths I am afraid
f being in a fa I am
moved I am afraid
music I am afraid
f my dreams I am
m afraid I won't last
s the dentist I am afraid
e surgery I am afraid of bulls
going crazy I am afraid
f being judged I am afra
raid of student loans I am
smoking I am afraid
am afraid of frost bit
m afraid of being surprised
mding enough time with Mol
I am afraid to be a mother
intervarsity I am afraid
ht at night and you have to walk
I fade I am losing hair I am
the basement I am afraid of bugs
where I can't read that I am
ke I am afraid of Circular SAWS

metaphor of fear, a boundary or defensive barrier. This theme may also be found in *The Fixing Room*'s subversion of the fixing/securing whose ultimate objective is avoidance of transience, avoidance of the non-being which pervades every existent:

> I am afraid of crossing over. I am afraid of falling asleep in the tub and drowning. I am afraid of cops with bad tempers. I am afraid of Easy Ride. I am afraid of large open spaces. *J'ai peur de la pellicule vierge*. I am afraid that the rich rule. I am afraid of being fooled. I am afraid of insanity. I am afraid I don't speak properly. I am afraid of choking in my sleep. I am afraid there is no place for me.

These and many more handwritten lines cover all the walls, floor to ceiling in the *Room of Fears*. Otherwise empty except for a single small table and chair, the room becomes an inversion of the uniqueness of each person's fears, homogenized by quantity and the continuity of the uniform handwriting. The single chair places an individual writer/viewer in the midst of the immense flow of voices. The lines of handwriting, tightly unified by their adherence to the rectilinear confine of each wall, render public and "exterior" the "interiority" of such explicitly psychological material. The solitary situation of self-interrogation, of narcissism is introduced through the location of the single chair and very small table amidst the emptiness of the room. The surface of the walls, if taken as the outside of a body, correspond with the Freudian sense of ego as springing from the surface of the body – a mental projection of the surface of the body. The narcissism of the body with its satisfactions in the fantasies and scenarios of the psyche is here displaced onto the surfaces of the gallery, subverting or "unfixing" the fixed opposition of interior and exterior.

The audience collaborative aspect in these works marks an affinity with the performance/installations of Philippine-born artist David Medalla. In *Eskimo Carver* (1977), Medalla invited viewers to participate by creating a knife from a pile of debris collected beforehand in the room. Each knife maker was also invited to place their work in the installation, to title and sign their work writing directly on the wall. Although Fernandes' *Fixing Room* and *Room of Fears* also incorporated the collaborative activities of volunteers in a work attempting displacement of his own authorship, it may be that Medalla's work has gone farther in this direction by recognizing the autonomy of the participants in this dialogical piece.

A large bamboo trunk forms the "spine" of an earlier work titled *Growing Up Strong* (1995). Having been severed from its roots and shipped abroad as commodity, this bamboo nevertheless maintains its connection with a regional identity. In regions where bamboo proliferates, such as Fernandes' native Trinidad, it forms the basis for the domestic, constructed, environment, the equipment of everyday life (housing, tools, furniture). Although bamboo in the forest creaks, rustles and cracks, this bamboo in the gallery speaks with the aid of recorded audio tape, the speaker inside the bamboo taking the place of the larynx, the repetition of its voice, its memory, available on demand through the device of the electro-magnetic recording tape. In this installation, the solitary bamboo trunk is propped in a corner with a photograph, a tape deck and the title *Growing Up Strong*. The bamboo is about the height of a person. The title is painted low on the wall, down where roots would have been. A rectangle of transparent green acetate "frames" a photograph. A young child of indeterminate gender is standing in a "low rent" residential back yard within a northern cityscape. The green of the acetate covers not only the image itself but the wide border of the print. The tape deck is simply and obviously placed on a shelf at about waist height, no attempt having been made to tidy up the work by placing this very ordinary piece of equipment out of sight. The sound is held within the trunk (body) of the bamboo by a kitchen towel stuffed in the upper opening. To listen to the recording requires that the viewer place his or her head closely against the bamboo. A deep male voice with a West Indian accent rhythmically recites:

> A big car like Mum, tall like Mum, run fast like Mum, a big job like Mum, strong like Mum, feet like Mum, engineer like Mum, stubborn like Mum, careful like Mum, honest like Mum, independent like Mum, muscles like Mum, tough like Mum, healthy like Mum, cook like Mum, happy like Mum, just like Mum. . . .

Concentrating on gender relations in language, on the relationship between place and mother, this piece substitutes *Mum* into the list where the expectation would be alternately Mum or Dad. This juxtaposition of the backyard scene, the bamboo, and the West Indian accent with the gender relations of the speaking positions indicated by the child, the recorded male voice, and Mum destabilizes the possibility of there being any fixed point from which the work may be "understood." The positionality of the viewer is a consequence relational, contingent, to his or her implication within the network of possible realities constructed in the work.

The image of the urban backyard and the exposed tape deck in *Growing Up Strong* are examples of the incorporation of commonplace utilitarian objects and procedures within Fernandes' installations. These sorts of materials are the things with which permanence and durability are established in our environments but conversely they are the sorts of things which, in their ordinariness, tend to disappear. Fernandes adopts this dynamic to destabilize a culturally prevalent demand for permanence, incorporating the elusiveness that Maurice Blanchot described as an essential trait of the everyday:

> It allows no hold. It escapes. It belongs to insignificance, and the insignificant is without truth, without reality, without secret, but perhaps also the site of all possible signification. The everyday escapes.[6]

Oblique and elusive, *the everyday* is what escapes. Quoting Chilean painter Eduardo Leon, Jimmie Durham, an astute observer of art's relationship with everyday life, wrote:

> I am alive now. I want always the most quotidian relationships between art and other areas. We need a new set of relationships. My generation, like all of those before us, is so academic, and politics was also always connected to the academy . . . . I am always searching for a quotidian dialogue – the spontaneity in the streets, the people's mythology. I like to mix things up. Everything has equal value as material; paper is paper. If I use a piece of paper, with all its content that I find in the street, that's just as good as stretched linen.[7]

As performance and improvisation form a basis for resistance to representation, for Fernandes so also does the alternation of everyday life with art. As Henri Lefebvre noted, "the everyday" constitutes the platform upon which the bureaucratic society of controlled consumerism is erected. It is precisely there that Fernandes intervenes with a work like *Is That You Dick? Is That You Jane?* (1982), a piece which used large photographs of the aisles and shelves in a typical drugstore. The usefulness of "everyday life" for Fernandes lies in its banality, a quality which brings us back to existence in its very spontaneity and as it is lived. (What counts as banality must of course be culturally relative; for Fernandes, mangos may be more banal than potatoes.) Incorporating aspects of the everyday into works or integrating aspects of the work into the environment of the everyday allows the work to escape specialized formulation, at least in the moment when, lived, it resists all coherence, all regularity.

This reliance on the concepts of everyday life and improvisation links Fernandes' work to aspects of Fluxus and of Situationist art, especially in regard to the work's resistances to institutional mediation. Pursuing this connection would, however, overly Europeanize this work which is more effectively related to "post-colonial discourse," through its affinity with the practice and thought of artists such as Jimmie Durham, Trinh T. Minh-ha, David Medalla and David Hammons. Hammons, for example, has explored similar sites in his performances and installations. His *Bliz-aard Ball Sale* (1983) in the East Village during which he set up a vendor's "stand" where he sold snowballs during a winter day, or his

Doll Shoe Salesman (1985), in which he sold rubber doll shoes arranged in patterns on the street, fifty cents per foot and, although useless, reportedly sold almost immediately.

Fernandes typically works with low-tech, banal materials and situations, ignoring the sensuous pleasures of hand-made art and the look of refinement, preferring to leave his materials connected with their sources in environments of the everyday, whether of the cold industrial north or the warm earthy south. These materials are frequently lifted from the media or commercial sites, again relating to agit/prop devices. In fact those works of Fernandes which resemble agit/prop may be his least interesting even though they have incorporated aspects of the local artistic milieu in Halifax, Nova Scotia where Fernandes works. The production techniques involved in these more reactive works are often variations on photo-text and so lack the sensuousness of many of his other more "musical" pieces. When a work falls short it is where the voice of moral authority sneaks back in, usually with a reactive impulse and, in spite of the artist's best attempts at self-undermining, something almost like a conventional agit/prop statement is communicated. Again, as was often the case with Fluxus and Situationist art, "non-art" sites figure frequently in his work: music, poetry, stories, rhythm and secrets are layered into store fronts, billboards, banners or radio. Like Hammons, Fernandes carries out his work with certain irreverences, telling stories as he goes. These frequently consist of anti-æsthetic strategies such as impermanence, ridiculous or awkward humour and form a basis for his refusal of refinement.

And what of the experience of disjunction which so characterizes Fernandes' works? It does seem that, viewed ontologically, Fernandes' works exist in the manner of a gap, that they manifest themselves in this mode that, technically, is installed by strategies of shifting "language." These shifts or acts of language variance themselves signify a post-colonial identity. Disjunctive effects, in this case, have to do with the creation of a cultural "distance" which arises not through faulty communication but rather through the "metonymic gap." This gap also functions, like poetic language, as a resistance to closure and it is possible to find in the writing of artist/theorist Trinh T. Minh-ha, an understanding of poetic language with which Fernandes' work could be affiliated. She writes:

> [N]ot the poetic as the site for the consolidation of a subjectivity, or as an æstheticized practice of language . . . the nature of poetry is to offer meaning in such a way that it can never end with what is said or shown, destabilizing thereby the speaking subject and exposing the fiction of all rationalization.[8]

These, and other, of Fernandes' works relate the artistic practices of improvisation to issues of place or site. The factor of impermanence is an aspect of these works as is the inter-relation of the work with the ontology of "everyday life." It is this aspect of temporality that relates Fernandes' work to a notion of place like that found in architect Kenneth Frampton's argument that the "place form" is a site of resistance.[9] As well, the aspect of impermanence can be interpreted in relation to Phelan's observation that, "Performance's only life is in the present."[10] The context here suggests a particular definition of "present," an understanding of presence which is relational, rather than exclusionary, with absence. By *site* Frampton means not geographic or physical location but rather any ontological "gathering" capable of allowing for *place*, an understanding which rests on the conception of origin and difference offered above. The aspects of Fernandes' work linking it to theories of post-coloniality and especially "displacement" are also pertinent to a discussion of the place form as resistance in so far as issues of boundary, territory and belonging are here foregrounded.

It is helpful to consider where Frampton's theory of place intersects with the perspective of post-colonial discourse and where it diverges. His theory of place, which he says is based in the presentation of a structural poetic, integrates Heidegger's notion of place as dwelling, a sitedness which gathers itself only in dividing itself, in differentiating itself. Place makes room for something by creating limits, boundaries that differentiate it from other places. His analysis argues that *place* cannot exist within an indifferent modern space (uniform and homogeneous) and that to accommodate differences we need not simply space but belonging-places (*topos*) integral with the social, natural world.

These works of Michael Fernandes do propose conceptions of place and origin, of home and of place based on practices of belonging which rest on difference rather than identity. This distinction is important for the project of "diasporan subjectivity" and post-colonial discourse. In this context, the currently fashionable theories of nomadism might seem more appropriate than any description of home as belonging-place. However these need not be understood as diametrically opposed if place as home is understood as an unfinished place of variable historical and geographical boundaries. What is discarded is the conception of home as site of a privileged subject or self-same identity that excludes Otherness. Home conceived along the lines of place suggested by Fernandes' work, by post-colonial discourse in general, would be a complex, contextualized multiplicity traversed by differences of race, class, culture, gender and personal histories. This approach need not annul identity, but be beyond and alongside identity in an affirmation of a rootedness locating itself in the in/between place.

The æsthetic of incompleteness found in the site as embodied in Fernandes' work offers an insight into a world where forms are unstable and elusive. Site and origin here exist in the gathering which defines a "present," not a fixed, full, or substantive present but a fluxing, a pres/absencing. The world encountered here exists in its resistance to being named or secured. In its inarticulable nature it refuses the efforts of the comprehending subject. Fernandes' field of vision creates a world of infinite metamorphosis that seems to resist language itself. At its best, his work disrupts the secured and the static, and we find an intuitive deconstructionist favouring resilience, slipperiness and impermanence.

NOTES

1. Michael Fernandes, *It's Very Hot Down There* (1985), untranscribed sound work.
2. Jacques Derrida, "White Mythologies," in *Margins*, Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 271.
3. Stuart Hall, "Minimal Selves," in *Identity*, ICA Documents #6, London: ICA, 1987, p. 45.
4. Michael Fernandes, *Walls*, Toronto: The Power Plant, 1990, p. 12.
5. Peggy Phelan, *Unmarked*, New York, London: Routledge, 1993, p. 146.
6. Maurice Blanchot, "Everyday Speech," *Yale French Studies* #73 (1990), p. 11.
7. Jimmie Durham, *A Certain Lack of Coherence*, London: Kala Press, 1993, p. 168.
8. Trinh T. Minh-ha, "Speaking Nearby," in *Visualizing Theory*, ed. Lucien Taylor, New York/London: Routledge, 1994, p. 441.
9. Kenneth Frampton, "Towards A Critical Regionalism," in *The Anti-Æsthetic*, ed. Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1983, p. 24.
10. Peggy Phelan, *op cit.*, p. 146.

Stephen Horne is an artist and writer living in Montréal.

Les œuvres de Michael Fernandes, selon l'auteur, se distinguent par leur caractère évasif et paradoxal. Cette «esthétique de l'incomplétude» serait une forme de résistance qui bouscule les définitions conventionnelles du foyer et du lieu, de l'appartenance et de la différence, de l'identité et de l'origine. Trinidadien vivant maintenant à Halifax, l'artiste puise dans ses diverses expériences du quotidien pour aborder la différence culturelle en tant que stratégie d'énonciation qui accomplit ce que l'auteur qualifie de «subjectivité de la diaspora».



RAT DE VILLE N° 5, 1995, SÉRIGRAPHIE SUR PVC, 132,6 X 300 CM.

Chantal Pontbriand

Étrange étrangeté

Le Défilé de Suzanne Lafont

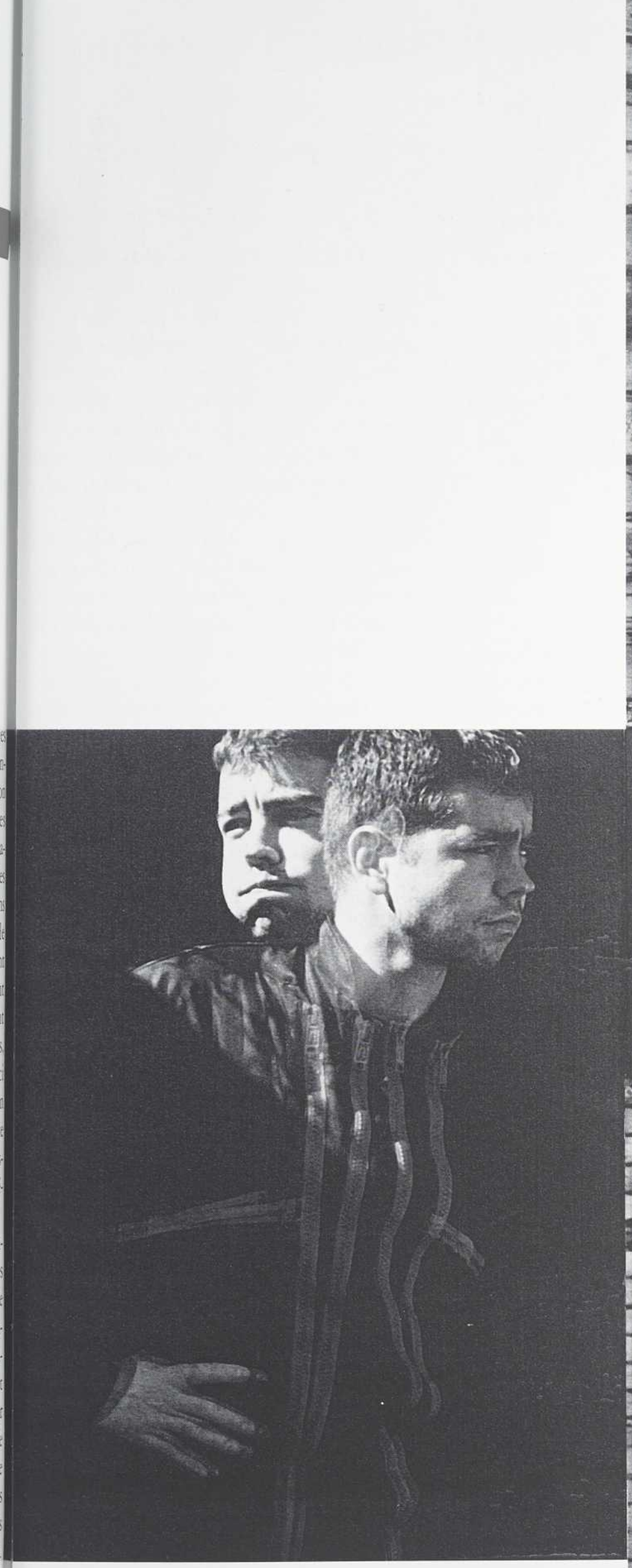
Dans une série récente, « Le Défilé » (1995), Suzanne Lafont introduit une nouvelle manière de travailler où figure et fond s'articulent dans des champs séparés, sans jamais toutefois renoncer à leur proximité. Des figures esseulées sont juxtaposées à des images de ciels, de bâtiments ou à des annonces publicitaires, gravitant dans le monde, comme en orbite autour des choses, sans pouvoir s'en détacher complètement, sans jamais se séparer de la force centripète qui se dégage du monde et des choses.

À propos d'un travail qui a immédiatement précédé celui-ci, effectué dans la même veine, elle dit :

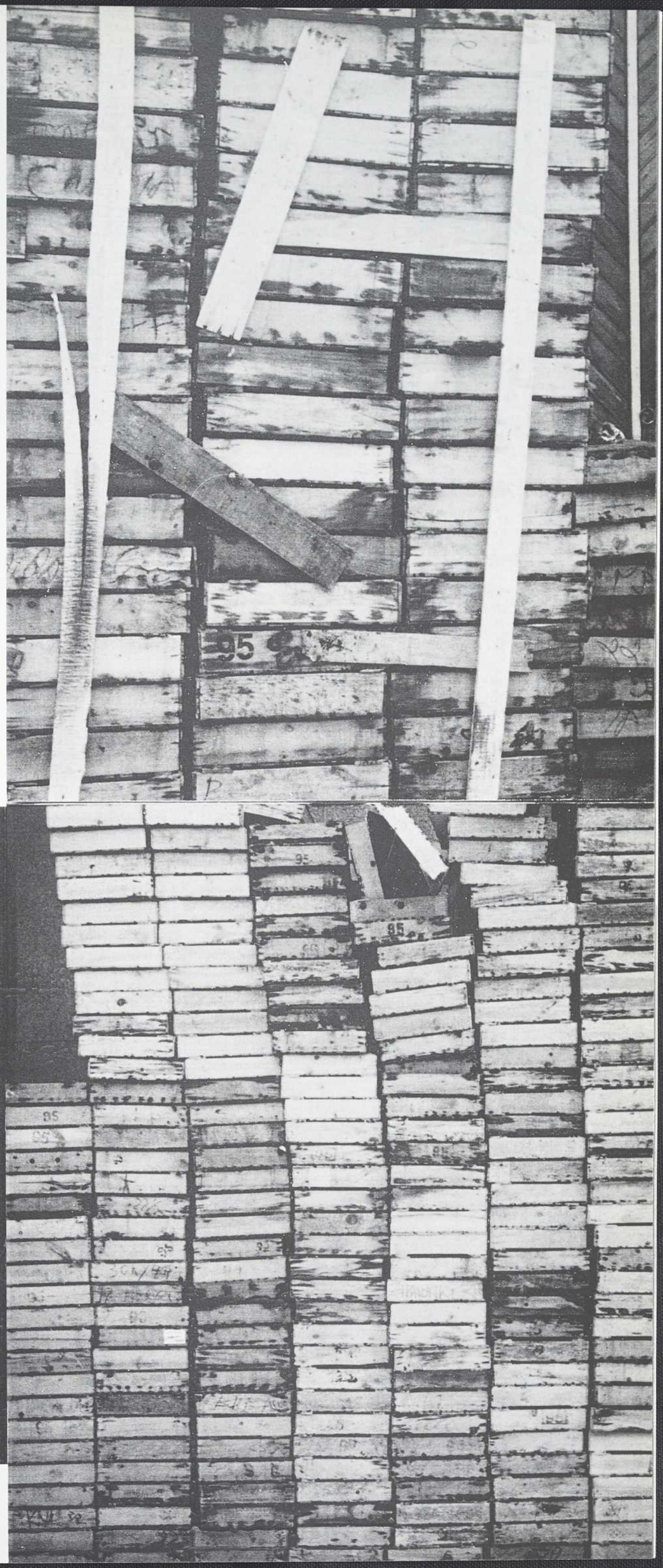
> Toutefois je ne voulais pas que la contextualisation dans le monde de la figure humaine ait lieu dans la continuité figure/fond. Je ne voulais pas de résonance, de communication souterraine entre les êtres et le monde, pas de rayonnement de la figure dans l'épaisseur des choses, pas de développements métaphoriques, pas d'associations analogiques entre ces deux termes, mais, au contraire, un dialogue qui garde aux choses leur caractère prosaïque, concret, provisoire, manifeste. Ce qui revient à peu près à énoncer la question en ces termes : comment poser la relation de la figure au monde à partir de sa distance, de son déracinement, de sa séparation ?[1]

En isolant ses photographies de personnages et de choses, Suzanne Lafont pointe la solitude des êtres et la dynamique qui lie les êtres au monde. Elle campe ses personnages dans un environnement urbain, dans un contexte contemporain ; cette volonté trouve son écho dans la facture photographique des œuvres qui sont cette fois réalisées en sérigraphie, accentuant le grain et la nébulosité des images. Cet effet mime l'effet de l'affiche dans la ville, dont la qualité graphique est de l'ordre du transitoire, de l'éphémère, autant que de la pertinence dans le temps présent du message à passer. Les œuvres reflètent l'échelle des panneaux publicitaires urbains, adoptant le rapport spécifique que celles-ci peuvent avoir avec le passant-regardeur : un rapport qui engage tout le corps, à la limite tous les sens, puisqu'il se marie à une atmosphère, un climat, une température, une météorologie du corps urbain.

Dans *Le Balayeur*, un triptyque qui comprend deux petites photographies de mêmes dimensions de bâtiments et une plus grande d'un personnage, elle met côte à côte personnage et bâtiments, et crée d'emblée un parallèle entre les deux en les contextualisant réciproquement. Le personnage du balayeur est vu debout, de profil, la tête recourbée vers l'avant et tenant un balai – au manche de bois traditionnel et emblématique – de ses deux mains gantées. Il porte un costume gris de travailleur de rue, travailleur de la ville.



GARDIEN N° 2, 1995, SÉRIGRAPHIE SUR PVC, 255,2 X 185,5 CM.







LE BALAYEUR, 1995, SÉRIGRAPHIE SUR PVC, 203 X 274 CM.



La photo montre une double exposition, de sorte que le mouvement flou du balayeur apparaît, l'écart entre deux temps du mouvement devient visible. Nous avons devant nous non plus un seul balayeur mais deux, mêlés dans une sorte de corps élargi aux frontières indéfinies; un grand corps avec quatre mains et bras tenant deux balais, un profil qui renvoie à un autre enfoui dans la chair. Ce redoublement fait écho au redoublement de la photo de droite: une façade de bâtiment, tour résidentielle à la Mies van der Rohe. Une grille comprenant structure et fenêtres, la grille de la répétition, du pareil au même, de l'individualité compromise au nom de l'espace commun, d'une esthétique qui voulant harmoniser le monde en vient à supprimer l'individu[2]. Suzanne Lafont renforce la répétition du même en réexposant cette photo une deuxième fois. À la répétition quasi machinale du geste du balayeur se juxtapose la multiplication du même dans l'environnement urbain, la réitération de la trame urbaine, à la verticale comme elle est à l'horizontale. Le principe de la grille, mythe structurant de la modernité et du modernisme plastique, apparaît autant dans le damier des rues qui caractérise la ville moderne que dans la structure des édifices qui en occupent le sol. Le mouvement, dans ce contexte rigide de l'environnement bâti, surdéterminé, est le seul échappatoire. Imprévisible, chaque fois différent, il articule le propre en chacun, le différent.

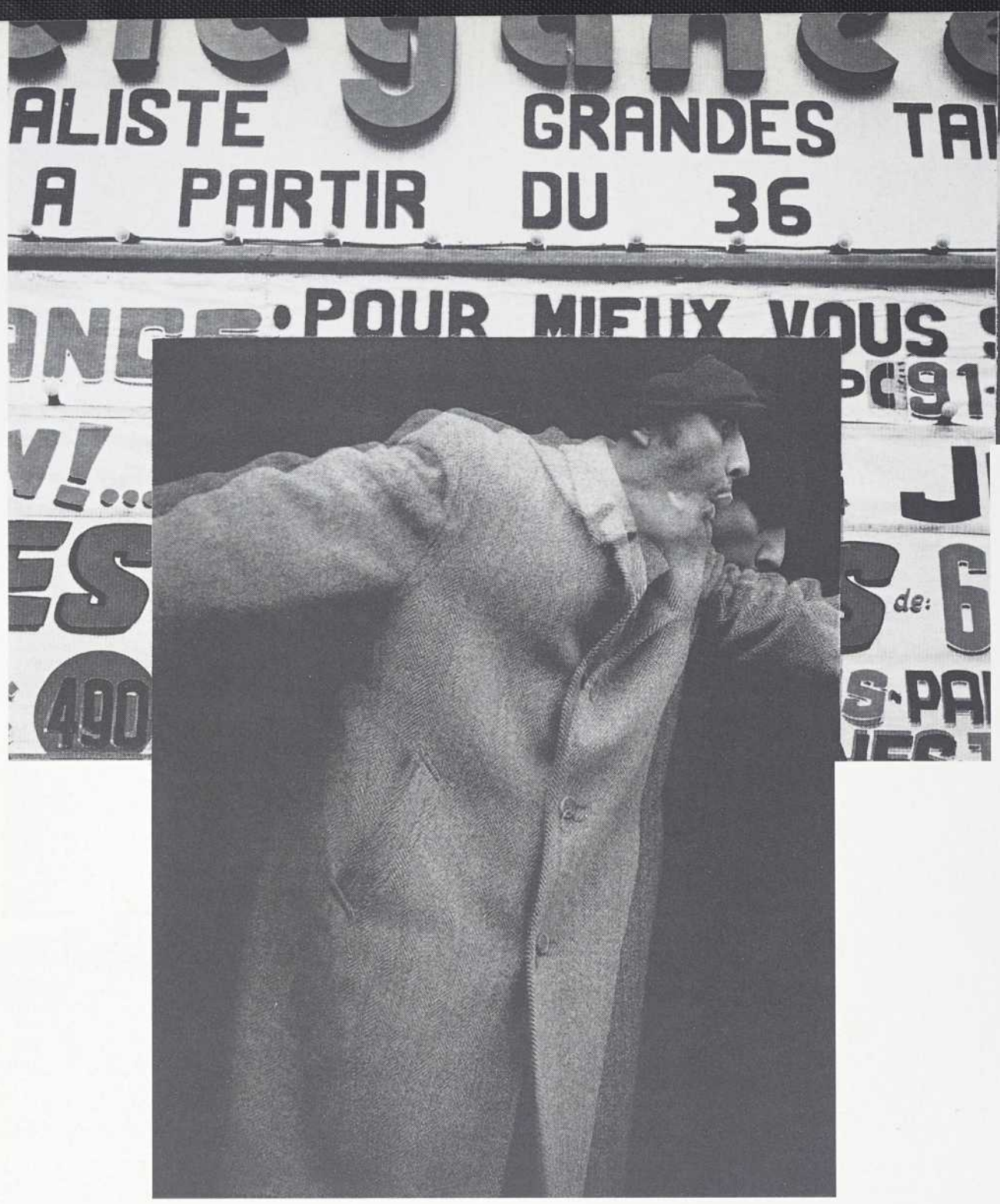
La photographie allie dans ses composantes mêmes les deux éléments. Il donne du monde une vision perspectiviste, alignant les êtres et les choses dans le champ de vision selon une vue héritée de la Renaissance, et contre laquelle Pascal même s'était montré critique[3]. Cette emprise sur l'espace est contrebalancée par le travail de la lumière qui à son tour a un impact sur la représentation du mouvement. Le mouvement apparaît lorsqu'il n'y a pas assez de lumière, lorsque la lumière du monde vient à manquer, lorsque le monde lui-même est en manque. Dans ce manque, apparaît le mouvement, apparaît la vie. Comme pour la lumière, le détail dans la photographie est révélateur de la quotidienneté (du quelconque) et de son travail: il révèle le propre de l'être humain. À regarder de près les photographies de façades anonymes que montre Suzanne Lafont, on découvre dans le détail le propre de chacun; des univers personnalisés ici et là par des plantes, des rideaux, des vêtements, des taches de couleur et des formes apparaissent pour marquer l'être spécifique de chacun[4].

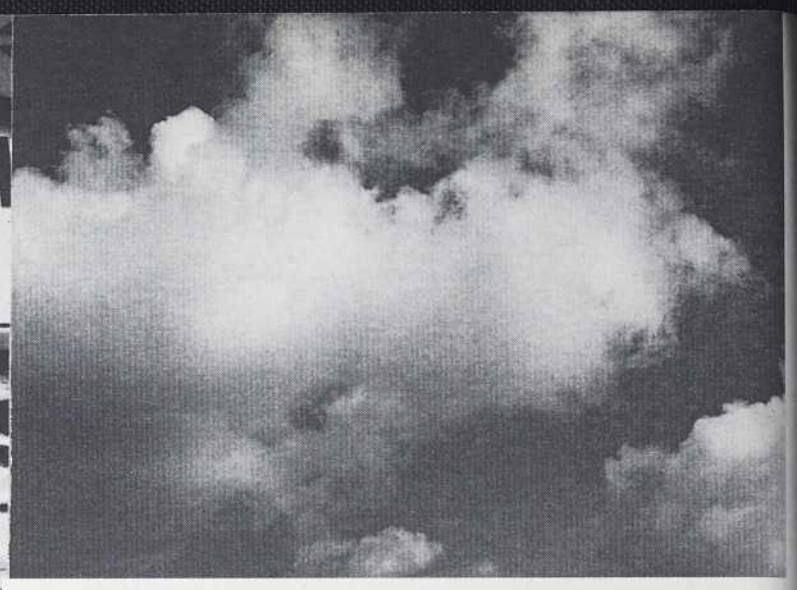
Dans *Gardien*, la figure humaine est à nouveau confrontée à une certaine opacité: deux photographies de caisses de bois sont empilées l'une sur l'autre, comme le sont les caisses elles-mêmes. L'accumulation, le poids sont évoqués. On sent bien pourtant la fragilité de l'ensemble, les lignes incertaines de chaque rangée empilée, la manière dont chaque pile semble précaire; la latence inhérente à ces objets, vides, en attente d'être emplis, de resservir, en attente d'une fonction. Dans le bas, à gauche, surgit une nouvelle figure dédoublée. Un homme qui regarde à gauche, qui regarde à droite. Un regard de guetteur, fait à la fois pour protéger et surveiller, pour conserver et exclure. Quand, à l'avant-plan, son visage est tourné vers la droite, ce regard cherche, scrute l'horizon, regard hors de soi, dans le monde. Son double derrière, les joues gonflées, formule une moue d'exaspération, se renvoie à lui-même dans un moment d'introjection[5]. Il porte cette fois le monde en lui. Cet homme à la tête de Janus n'a qu'un seul corps, vêtu d'un habit galonné, noir strié de rouge[6]. Sur ce corps n'apparaît qu'une seule main, appuyée sur la hanche, geste de repos, d'attente, de latence. L'homme et la chose sont en proie à un même phénomène, celui de gravité, ce phénomène de l'entre-deux, qui relie les choses entre elles, qui pointe l'espace et le temps entre elles. La *stase*. L'état. L'entre-deux de l'état.

Encore faudrait-il ici évoquer le point de vue. Celui du « gardien », le personnage dans l'œuvre, la figure du tableau, c'est celui qui regarde hors de lui, vers le monde. Il nous regarde nous, spectateur(s). Nous le regardons nous aussi, ce jeu nous est familier. On remarque ici que son regard, celui de l'autre, ici en l'occurrence, nous évite, nous ignore, ou semble le faire. Quoique ce regard scrutateur montre bien qu'il n'en est rien. Comme nous, il cherche à voir. Sa moue n'est pas particulièrement anodine non plus. En tant qu'acte tourné vers l'intérieur, la moue est aussi un signe de communication, un vouloir-communiquer, un acte de rhétorique. Dans ce monde que Suzanne Lafont met en scène, les acteurs, c'est ainsi qu'elle les nomme, et c'est ce qu'ils sont, au propre comme au figuré, exécutent des gestes, et du coup, inventent leur propre « pays de rhétorique », selon l'expression de l'anthropologue Marc Augé[7]. Ce pays se définit par la reconnaissance, l'altercation, l'appel à l'autre, direct ou indirect. Il se crée donc ici dans le rapport entre la figure dans le tableau et la figure du spectateur un lien de familiarité, une familiarisation qui passe par le regard et le point de

DANSEUR N° 3, 1995, SÉRIGRAPHIE SUR PVC, 157,2 X 340 CM.







ÉLÉGANCE N° 4, 1995, SÉRIGRAPHIE SUR PVC, 196 X 260 CM.

vue, par une focalisation. Un jeu d'échos, similaire à celui du *Balayeur*, se produit dans les photographies où tout est affaire de point de vue aussi. Le mur créé par l'empilage de caisses est montré dans deux échelles différentes, une photo ayant été prise d'un point de vue plus éloigné que l'autre. La variation des points de vue, la circulation des regards, créent la mouvance dans l'image.

Le geste, le mouvement, presque inévitablement Suzanne Lafont en vient à la danse. La série du « Défilé » met en scène le mouvement même dans ce troisième tableau. Le jeu des redoublements est ici poussé à son comble. Deux images sont consacrées à un même personnage (il s'agit de deux prises d'une même séance de pose présentées dans deux agrandissements de tailles différentes): il bouge, la tête de bord en bord, les mains de haut en bas. Il rappe, il zappe, la caméra capte tout en double exposition. Çà et là, le flou apparaît; ailleurs, l'image est nette et précise, comme pour les mains recouvertes des gants blancs de travailleurs, grossissant formellement le détail de la main comme dans *Le Balayeur*, *Gardien* et *Rat de ville*. Le costume ressemble à celui du « gardien », un peu cirque, un peu livrée. Le danseur pose contre un fond rouge, mais l'assemblage dans lequel il se retrouve ici le juxtapose à deux photographies d'immeubles: les façades que l'on avait rencontrées dans *Le Balayeur*. Le mouvement paraît exacerbé ici par rapport à celui du *Balayeur*. Le déploiement des mains apporte une sorte de frénésie à l'ensemble, en grand contraste avec la sévérité des façades modernistes. Le personnage se situe quelque part entre Shiva, dieu hindou de la danse, conciliant destruction et création, et le rappeur des villes contemporaines, entre le côté mystique et transcendant de la danse, dans la fascination et le ravissement que de tout temps elle procure. Dans la danse, le geste est pure potentialité. Il n'a pas de sens achevé, il est communication d'une pure communicabilité. « Dans le mouvement de ceux qui dansent, l'absence de but se fait chemin, le manque de fin devient moyen, pure possibilité de se mouvoir, politique intégrale.»[8]

Un ciel bleu chargé de beaux nuages blancs et la découpe d'une annonce publicitaire forment l'arrière plan d'*Élégance*, où se profile un « passant », homme vêtu d'un paletot gris pâle et d'une casquette marine. Il a les bras étendus, l'un vers l'avant, l'autre vers l'arrière, le torse légèrement tourné vers la caméra. Sur un fond noir, cet homme semble plonger vers l'avant, vers le vide, en proie à une précarité, un déséquilibre quelconque. Le vertige. Le sentiment désorientant de l'apesanteur, de la perte de gravité. Le visage de notre homme marque sa stupeur, alors qu'il cherche à reprendre son souffle, qu'il cherche son souffle; ce souffle propre qui lui permettra d'échapper à l'air ambiant l'aspirant dans sa vacuité même. Le personnage est ici aussi flottant, flou, pris dans son « bougé » qui lui confère un double profil, l'un plus enfoncé que l'autre dans le noir et la disparition. Notre personnage ressemble à l'ange, demi-dieu, demi-homme, celui qui aurait la capacité de s'abstraire du monde, tout en étant dans le monde, celui qui fait le transit entre ciel et terre, entre désirs et réalités. « Élégance », lit-on sur le panneau d'affichage, « pour mieux vous »... Désir, beauté, désir de beauté. Signe de distinction, de particularisme dans le commun. L'ange au tableau effectue le vol (toujours) vertigineux entre la réalité et le sublime.

Le passant est l'homme de la ville, le toujours pressé, celui qui n'a pas et plus le temps d'arrêter. N'existe plus pour lui le temps de la pause, ni de la pose, un tant soit peu qu'on se réfère à la photographie même. Le passant est constamment dans le mouvement, dans le contingent, son être se définit comme être en mouvement, le bougé dans la photographie est le « démon » du temps de pose. Il pointe les limites de la photographie, son inaptitude à saisir le mouvement tel qu'il est dans la réalité. La photographie ne peut pas montrer le mouvement, elle peut seulement montrer un brouillage de l'image, un flou, une perte de définition, un effacement, l'envers de quelque chose, sa face cachée, son inconnu.

La photographie « rate » donc quelque chose. Dans ce ratage, elle en expose

PASSANTE N° 6, 1995, SÉRIGRAPHIE SUR PVC, 154,2 X 359,8 CM.


RITA Z
sur les trac

d'autres, elle expose l'autre, soit l'étranger. D'abord le preneur d'image, cet autre qui a voulu voir; dans ce vouloir-voir, il a cherché à enregistrer, à capter, à conserver, à réexposer, à comprendre en somme. Cela nous amène à *Rat de ville*, dont une photographie de rat, un masque en fait, porté par un acteur dont le col de la veste est retourné, première d'une série de quatre, étalées comme un jeu de cartes à l'horizontale. Les trois autres photographies montrent la même découpe d'un panneau publicitaire, détail agrandi à trois échelles différentes, les unes un peu plus grandes que les autres. C'est la lettre M, en noir sur fond jaune qui domine l'attention, produisant un mmm... gigantesque à la lecture. Cette immense onomatopée participe de ce « pays de rhétorique » que nous évoquions plus haut, et met l'accent sur l'empathie avec le spectateur... En effet, le rat de gauche nous apparaît comme une figure fort empathique. Son regard nous plonge droit dans les yeux. Sa main gantée de blanc (toujours ces gants de travailleurs vus précédemment) devant la bouche est comme un geste d'excuse, camoufle un hoquet ou un oubli, ou, on ne saurait trop dire, tout simplement un moment pensif, une pensée surgie de nulle part, le genre de pensée dont on ne sait quoi faire encore, qui surprend, une pensée inconnue, inattendue. Celle-ci pointe vers l'ouvert, comme le mmm... par ailleurs qui se situe entre le moment pensif et le moment de délectation.

Au bas des panneaux reviennent trois fois les lettres *l e c t*, comme dans délectation justement, comme dans lecture, comme dans élection. Au plan de l'histoire des mots, « rat » a une histoire qui date du Moyen-âge dans la langue française, et vient de gratter, ronger... il évoque la déperdition, la dégradation, la ruine, quelque chose qui vit aux dépens d'autre chose, dont la substance mine la substance de l'autre. Lafontaine a parlé du « rat de campagne »; ce que Lafont nous présente, c'est un rat de ville, un rat contemporain qui attaque, qui ronge les fondements de l'urbanité actuelle, de la vie civile de maintenant. Il métaphorise l'écroulement des valeurs traditionnelles de la cité, la crise de la cité telle que nous la traversons actuellement. Le mmm... en est un de doute et d'angoisse, autant que de malin plaisir à miner un édifice dont les bases apparaissent aujourd'hui et pour le futur plus ou moins pertinentes. Au rat correspond la ratière, le lieu du piège; tout le jeu du rat des villes est donc de voir à sa survie en tentant d'échapper au piège, en en tentant le désamorçage, tout en s'en tirant pour le mieux avec l'appât. Mais, plutôt que de « crever comme un rat », locution métaphorique d'usage, on peut s'en tirer plus honorablement en étant rat de l'opéra, c'est-à-dire danseur, comme nous le montre bien Suzanne Lafont dans cette série, ou encore, rat de bibliothèque, et tirer du savoir, c'est-à-dire de la pensée même, son salut. Voilà pour le *l e c t* de lecture.

Quant au *l e c t* qui renvoie à élection, rappelons-nous qu'on peut aussi rater une chose ou une personne, et que dans ce ratage il est question du rapport à l'autre, de concordance et de discordance, de la capacité d'être-ensemble (toujours en rapport avec la problématique de l'étrangeté). Là aussi, il peut y avoir plusieurs formes de mmm... celui du doute comme celui de la délectation surgissent aussitôt. La justesse ici se situe dans l'oscillement possible entre l'un et l'autre, dans le jeu de la démocratie donc. Dans la conscience et la distance que celle-ci exige. Le rat masqué est un rat qui accepte de se démasquer, qui montre son jeu: essentiellement personnage du doute, et de la distanciation critique. Celui qui ratisse le fond de la cité dans ses moindres recoins, dans ces plis et replis, pour en exposer la vérité nue.

La Passante est sans doute l'œuvre qui, dans cette série « Défilé », dégage le plus de sérénité. Quatre photos se voisinent en juxtaposition l'une à côté de l'autre, dans la succession: une image montre le détail d'une façade d'immeuble de béton gris où l'on voit quatre fenêtres où se reflètent le monde extérieur, une femme de profil en robe estivale, tenant un sac brun d'où émerge un journal, une nouvelle photo, détail du même immeuble, avec six fenêtres cette fois, un plan d'eau vu en plongée, entrecoupé de haut en bas par une structure de béton servant à la canalisation. Laissant derrière l'agitation des personnages précédents (le rat mis à part), l'image de la passante est nette, aucun flou ne vient la brouiller. Seule sa posture, le corps légèrement incliné vers le haut, suggère un mouvement, suppose que le personnage marche vers l'avant. Les trois autres photos dénotent un calme imperturbable, dans leurs plans en aplat, où chacun des éléments est bien cadré à angle droit, bien défini dans ses contours, très graphique en somme, suggérant une grille, une logique, une rationalité, toutefois moins oppressante que celle entrevue dans les photos d'immeubles précédentes. Une lumière chaude et claire joue sur la peau de *La Passante* à la manière d'un Georges de La Tour ou d'un Manet, effet accentué par la robe blanche contre le fond noir. La femme porte son sac près d'elle, pressé contre son ventre. Elle porte son paquet comme si elle en était enceinte, comme une enceinte, quelque chose qui la définit, et qui la met au monde. Son sac contient un exemplaire du journal «*Libération*»... à la une ce jour-là, « Sur les tra... », c'est tout ce que l'on peut voir, le reste du texte étant caché par le sac. Mais le réflexe de la mémoire et de l'apprentissage nous fait voir et lire « Sur les traces... » La passante passe, ni passager, ni voyageur[9]. Son trajet nous est inconnu. Elle n'a pas d'identité momentanée (instantanée), elle n'est pas classifiée, numérotée, comme le voyageur qui irait, disons, en train de Paris à Marseille, ou en avion de Paris à Montréal. La passante est dans le trajet, sans plus. Elle est dans le temps, non pas dans la destination[10]. Son identité, son être-en-soi se tient et s'acquiert dans le passage, dans le temps, dans le mouvement vers l'avant. La passante ne peut être passante que pour l'autre, elle est un phénomène des villes. Les passants passent: ils font partie du paysage des villes, de leur sociologie, ils font la ville, dans ce qu'elle représente comme être-ensemble, comme relation de l'un à l'autre.

Suzanne Lafont a féminisé la passante, qu'en dire? Que l'acte de passer a quelque chose en soi de féminin, que le temps qu'il représente est un acte qui tient du féminin en soi, qu'être enceinte est forcément toujours féminin, que la gestation tient essentiellement du féminin, que l'acte créateur est féminin. Que le féminin est nécessaire pour éclairer le monde, contrebalancer le rationalisme dominant des temps présents, introduire de la matière à penser, à vivre. Les fenêtres bien alignées de l'immeuble de béton reflètent ici le ciel dans un mirage bleuté: les fenêtres, percées de l'intime, sont ici miroir du monde extérieur, renvoient à ce monde, nous renvoient à nous, spectateurs, le monde. On y voit ici un arbre, là un nuage. Ce jeu de miroir reflète le jeu de miroir de la photographie même, sa capacité d'être une camera obscura, de prendre l'image et de la rendre, de la capter et de la réfléchir, de la redonner. Ainsi, la passante est-elle sur les traces du monde, toujours sur les traces, comme ce mot trace sur le journal qui n'a pas de fin, qui est un perpétuel commencement. Passer reflète l'acte même de créer, mouvement propulsant le passé vers l'avant, être sur les traces, c'est être à la fois dans le passé, le présent et le futur, c'est avancer en tenant compte d'un héritage, d'une mémoire, tout en cherchant à le dépasser, et ce dans le balancement du « quotidien », puisque c'est bien de quotidienneté qu'il s'agit ici, avec ses actes anodins, en apparence sans conséquence. *La Passante* pointe le rôle de l'art et celui de la photographie, qui enregistre pour recréer, qui est trace, tout en étant objet neuf, mouvement. La dernière photographie de ce groupe montre un plan d'eau retenu par une fortification en béton, elle montre le captage des eaux, leur rétention momentanée, transitoire; la nécessité de cette rétention, de ce captage, se justifie par une plus grande énergie, une intensification de l'énergie disponible. *La Passante* expose la nécessité de s'arrêter pour repartir, de capter pour comprendre, de saisir pour se ressaisir, par-

ticulièrement dans le contexte d'une société sous l'emprise de la vitesse et de la crise des valeurs sociales et individuelles.

Entre « Le Défilé » et les œuvres précédentes de Suzanne Lafont, *Sac à main* est une œuvre charnière. Quatre panneaux sont alignés de gauche à droite. La plus petite image, celle de l'extrême gauche, montre un personnage en plan américain dont on voit le visage et la main de profil. La main s'avance et dépasse légèrement le torse pour esquisser un geste de préhension, geste d'envie, de concupiscence, de défi, de déviance peut-être – dans tous les cas, il s'agit encore d'une altercation. À droite, trois images d'un même sac vu de différents angles : les images sont de plus en plus grandes en allant vers la droite, le sac prend des proportions de plus en plus gigantesques jusqu'à atteindre environ un mètre de hauteur et presque autant en largeur. Le sac est ouvert; il est aussi vide, bien que déployé dans toute sa capacité. Il baigne dans une lumière orangée, irréelle, une lumière proche de l'infra, à la limite, une lumière en dessous de la moyenne, plus basse que, du dessus, de l'arrière, du fond... La main cherche, elle cherche à prendre, elle veut avoir, geste rhétorique, geste qui amène un sens, un sens ouvert toutefois. Que cherche-t-elle ? Que veut-elle ? Seul l'œil du spectateur (œil de l'étranger) peut comprendre qu'il s'agit du sac et cet objet de désir, plus il se trouve loin, plus gros il est, moins il est accessible, plus le désir s'en trouve-t-il augmenté. (Notons aussi que le sac à main, surtout en ce qui a trait à la femme, et cette expression est d'usage moderne, est un objet que l'on traîne toujours avec soi, et qui est en quelque sorte un double de soi, son microcosme, son objet transitionnel qui, selon l'expression de Winnicott, permet d'entretenir une relation avec le monde.) Lafont nous introduit ici dans une logique du rêve, la chose est assez claire, mais elle utilise aussi un des principaux artifices de la culture visuelle, à savoir la perspective.

D'abord en utilisant la logique du rêve, elle nous place dans une position de recul face à nous-mêmes, face à la réalité et nous ramène à la fonction même du rêve qui en est une de distanciation et d'analyse par rapport au désir. La perspective est un dispositif qui permet de rendre compte de la réalité en l'organisant sous la forme d'une représentation. Les plans sont alignés et gradués de façon à donner une illusion de proximité et de distance. Dans cette logique, il faut traverser les plans les uns après les autres pour passer de l'avant à l'arrière. Les plans les plus éloignés ne sont pas les plus accessibles. Alors que dans *Sac à main* cette logique est bien présente, sauf qu'elle est déconstruite et remise en scène puisque les plans ne sont pas empilés les uns sur les autres dans un mouvement qui irait de l'avant vers l'arrière, mais alignés et séparés dans un alignement qui va de gauche à droite et qui demeure frontal, dans tous les cas. Et ils sont à une distance égale du spectateur, malgré l'artifice du grossissement du sac qui pourrait suggérer un rapprochement ou un éloignement. Cette réflexion sur *Sac à main* nous permet de reporter ces considérations sur la série du « Défilé ». Si « Le Défilé » fonctionne également par processus de condensation et de déplacement comme le rêve, et que le sens n'en est jamais prescrit ou final, les œuvres y déconstruisent la logique traditionnelle de la perspective, dans le refus de s'y soumettre. Le principal indicateur de ce refus nous vient de la séparation systématique de la figure et du fond, en plus du redoublement des figures (mêmes) à des échelles différentes, dans des plans nettement séparés et distincts, et du redoublement des plans, des « fonds », également à des échelles différentes. Lafont pousse cette logique de la désarticulation de la perspective, qui participe d'une logique de l'étrangeté, jusqu'à se réserver la possibilité de disposer autrement chacun des panneaux photographiques dans l'ensemble de l'œuvre selon les accrochages. Aucune prescription formelle ne saurait donc fixer à tout jamais l'arrangement, ni en déterminer le sens.

Ce flottement du sens, prélude à tout événement, chez Suzanne Lafont est un élément à retenir, car il est la porte ouverte vers le rétablissement, ou la continuité à assurer par rapport à une quelconque croyance dans le monde. Le sens est sens en tant qu'ouverture. Le sens n'a de sens qu'en tant qu'il demeure ouvert à une redéfinition constante[11].

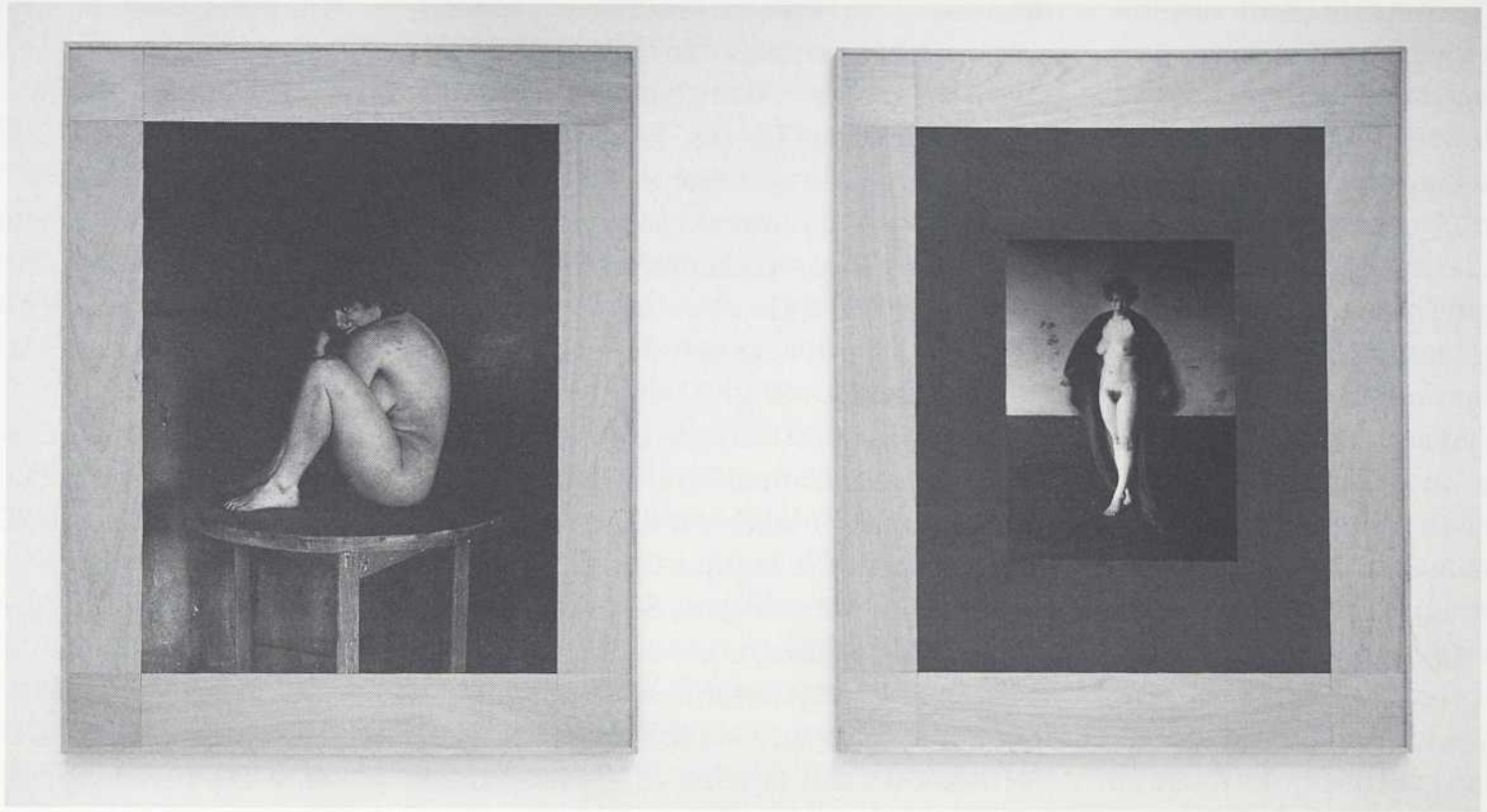
Ainsi demeurons-nous étrangers à notre étrangeté.

NOTES

1. Suzanne Lafont, Communication dans le cadre du séminaire : *Pour un nouveau narrateur, nouvelles modalités du récit dans les arts visuels*, Santiago, 1996.
2. Dans ces premiers travaux photographiques inspirés des photographes de l'objectivité allemande, dont Renger-Pentsch, Suzanne Lafont a exploré et critiqué les concepts plastiques modernistes, en particulier celui de la grille.
3. Paul Virilio fait cette remarque au sujet de Pascal, in Paul Virilio, entretien avec Philippe Petit, *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Textuel, coll. Conversations pour demain, 1996.
4. Les remarques contenues dans ce texte au sujet du rapport à la communauté se retrouvent chez Agamben. « Le commun et le propre, le genre et l'individu ne sont que les deux versants qui se précipitent des lignes de faîte du quelconque. (...) Le passage de la puissance à l'acte, de la langue à la parole, du commun au propre, a lieu chaque fois dans les deux sens selon une ligne de scintillement alternatif où nature commune et singularité, puissance et acte échangent leurs rôles et se pénètrent réciproquement. L'être qui s'engendre sur cette ligne est l'être quelconque, et la manière dont il passe du commun au propre et du propre au commun s'appelle *usage* – c'est-à-dire *ethos*. (...) Ce qui constitue l'être propre de toute créature devient ainsi sa faculté d'être substituée, son être de toute façon dans le lieu de l'autre. », Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XX^e siècle, 1990, p. 26-29.
5. Suzanne Lafont a exploré le langage du geste dans ses séries « Souffleurs » et « Chœur des Grimaces » (1992). Cette exploration s'est limitée au visage dans les deux cas, ce qui est proche de la bouche, proche du lieu d'expression de la langue. Lafont a dit déjà qu'elle cherchait à voir s'il était possible d'élaborer une langue non connotée, qui expose « hors de la consistance d'un sens » une situation de communication. Une situation qui transite par le(s) corps.
6. Au sujet de Janus « gardien du monde » : « Quelles que soient les choses que tes yeux font voir, ciel, mer, nuage, terre, elles sont mon domaine et restent dans ma main, Mon office est de garder le vaste monde. » (Ovide, *Les Fastes*, I, 117). Janus est le dieu romain des commencements, de la transition. Ainsi peut-on l'évoquer à titre de soutien dans la crise actuelle, et la voir comme passage plutôt que comme impasse.
7. *Cf.* Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XX^e siècle, 1992.
8. Giorgio Agamben, « Le Geste et la danse », *in Revue d'esthétique*, n° 22, 1992.
9. Le projet *Bilbao* de Suzanne Lafont (199?), comme exploration du voyage et du rapport du voyageur au contexte (à l'essence, un être dans le monde) peut être vu comme un prélude au « Défilé », et en particulier à *La Passante*.
10. Virilio, dans le livre pré-cité, évoque la notion de « trajectif », comme nécessité de renouer avec la durée pour contrer la contraction du temps que nous amènent, entre autres phénomènes contemporains, les nouvelles technologies.
11. Il me semble que dans l'œuvre la plus récente de Suzanne Lafont, *Trauerspeil* (1997), cette problématique de la « redéfinition constante » de l'être dans le monde est rendu explicitement par rapport à la notion de lieux, en particulier.

Ce texte est paru dans le catalogue de l'exposition « Suzanne Lafont, Le Défilé » présentée au Musée départemental de Rochechouart du 23 mars au 22 juin 1997.

In this essay on a series of photographs by French artist Suzanne Lafont, the author bases her analysis on the relationship between the everyday and the notion of strangeness. Entitled "Le Défilé" ("The Parade"), the series shows characters whose identity, although recognizable, remains elusive and visually unsettled. Passer-by, dancer or streetsweeper – all are part of a cityscape where the only shared experience is solitude and where meaning must always be renegotiated.



UNTITLED, 1988, PHOTO ON BARITE PAPER, EACH SECTION 232 X 187 CM; PHOTO: PETER COX, COURTESY GALERIE PAUL ANDRIESSE.

Domeniek Ruyters

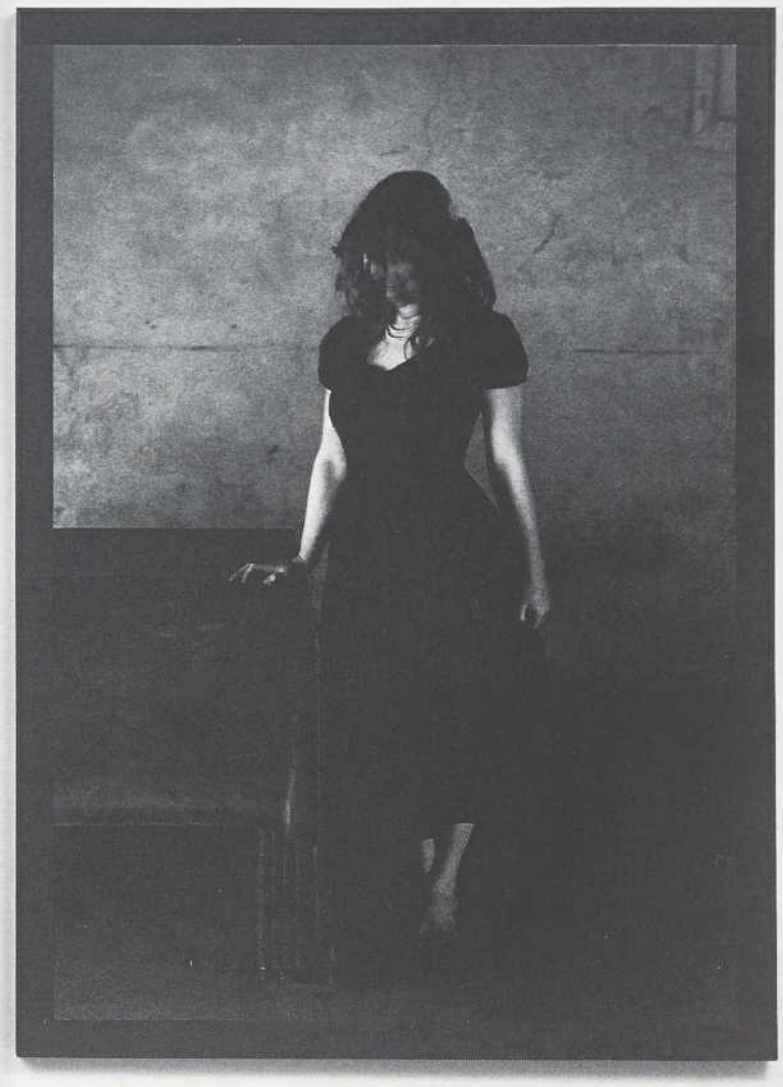
Between Dilemma and Deadlock

Lidwien van de Ven

The exploration of the substance of communication is a recurrent theme in my work. A constant attempt to grasp the relationship between "I" and "the other," the correlation between things. In that sense, therefore, also an exploration of the possible and impossible connections between bodies and objects, and each of these concepts within oneself. –

Lidwien van de Ven





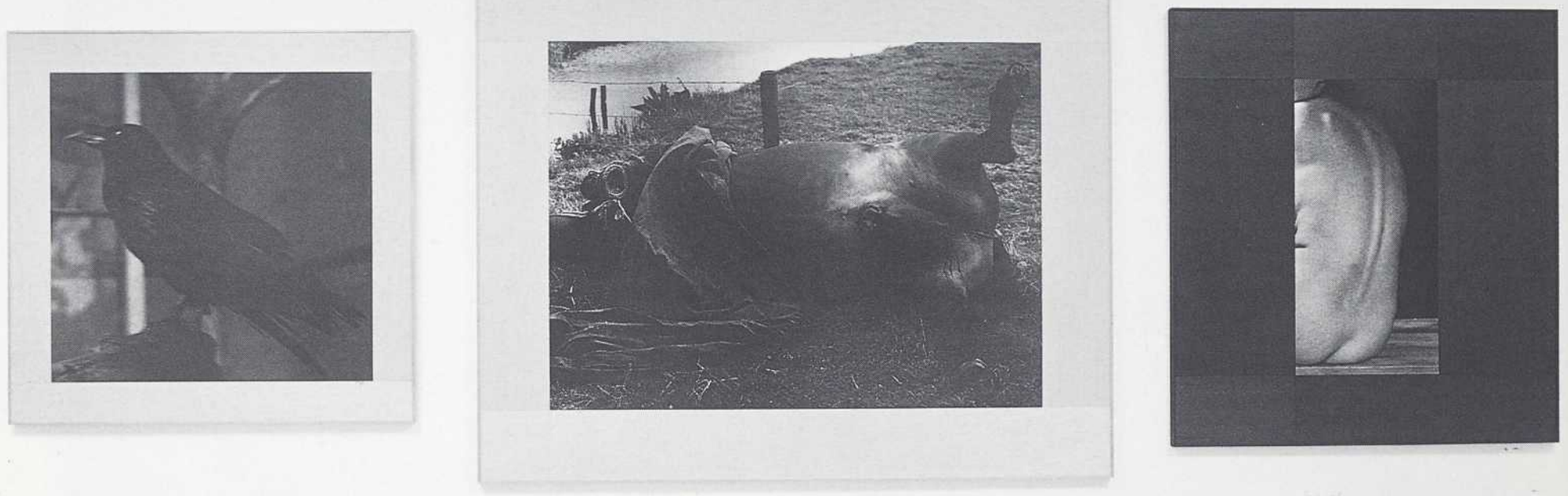
UNTITLED, 1990, PHOTO ON BARITE PAPER, 251 X 212 CM, 215 X 155 CM; PHOTO: PETER COX, COURTESY GALERIE PAUL ANDRIESSE.

Untitled, 1988 is a large format, photographic self-portrait in black and white, enclosed in a wide wooden frame. The format and the frame, as well as the deep black tints of the prints, gives this picture a powerful, monumental presence. They force the viewer to relate directly to the image in a more or less one-to-one relationship. In her early work, Van de Ven depicts herself alone, with few attributes, and without any specific details of time or place, in an equally timeless, drab looking space which could be a basement or a storage place. She is often naked or dressed in a thin anonymous dress, and she is nearly always seen in a strange pose.

Although Van de Ven's photographs are invariably presented in a severe formal frame that keeps the viewer at a distance, she does at the same time seek to establish an emphatic contact with her public. We see her often looking directly at the viewer, pointing her naked body. But at the same time she often turns slightly away from the camera to avoid revealing everything. With a penetrating look, the obscenity of the body and the pose is held in check, the unimpeded look of the viewer hampered. These moments reveal the other side of her exhibitionism, which transforms Van de Ven from a willing object into a protesting subject, attempting to counter the onlooker's voyeuristic objectification. Consequently the viewer often feels uncomfortable in the face of Van de Ven's work, as though one were trying to appropriate something which one is not entitled to.

Van de Ven's work bears no trace of the traditional concept of the self-portrait where the essence of a person is laid bare. Indeed, the identity of the woman remains indeterminate, without a clearly defined character. In fact the woman is constantly presenting herself as someone else, thereby frustrating the possibility of a simple and unequivocal interpretation. Van de Ven explores the female subject by creating a constant flux between a more objective and a more subjective positioning of the body. She plays with the naked body and its vulnerability, thereby challenging the relationship between the viewer and the image. The disinterested enjoyment of art is transformed into a problematic ethical relationship between viewer and subject, prompting a constant reappraisal of positions.

Van de Ven resists the idle consumption of the image, not only through the ambiguous positioning of the nude, somewhere between concealment and exposure, with the reciprocal look as both seduction and repulsion,[1] but also through an idiosyncratic combination of images that defies categorization. When combined, images with an immediately recognizable character suddenly lose their power of communication, becoming instead dumb or blind elements that serve to confound straightforward interpre-



UNTITLED, 1991, PHOTO ON BARITE PAPER, 140 X 150 CM, 192 X 239 CM, 167 X 151 CM; PHOTO: PETER COX, COURTESY GALERIE PAUL ANDRIESSE.

tations. In undermining various visual idioms and clichés, Van de Ven lays bare the terms under which we look at things, thereby allowing the intrinsic value of the image to emerge. However subservient the portrayed woman seems to be, in the coercive formal order to which she must sometimes literally subject herself, crouched down or forced into the ground with disheveled hair and a wild look in her eyes, the "hysterical" type is never definitive, complete, and thus remains debatable. There is always one detail in the pose that prevents one from making a facile art historical or feminist interpretation. It is impossible, finally, to make a symbolic interpretation, in relation to the iconography of this type, because the image is never sufficiently unequivocal. The reading of the cliché is frustrated, thus turning the viewer's gaze into the real subject of the work.

Since 1988, Van de Ven has extended the scope of motifs in her work. First she introduced depictions of animals and plants, and then she went on to make text-works, consisting of black words on black panels. The text-works are a natural extension of the way Van de Ven has steadily refined the syntactical approach to images. *Untitled, 1990* consists of a picture of a black horse standing in a meadow beside a painterly representation of a woman dressed in black, wearing a veil through which one can just detect a mean grimace. The woman assumes the same pose as the horse, thereby creating a cryptic relationship between the two disparate images. The diptych acts as a model of the way images can interact with one another. One is stimulated to interpret the pictures in an indefinite narrative relationship, without clear-cut conclusions.

While the questions raised by her early work focused on the ethics of the body, Van de Ven's work in the 1990s took on a more complex character. The motifs became more numerous, the differences between them greater. Moreover the manner of photography changed. Up until then it was comparative, almost documentary in style; in the 1990s it became more manipulated. Close-ups and movement-blurred pictures, like dynamic stills, make the images increasingly difficult to read. They emphasize the images' sign-like status and widen the gap between image and reality. These images also underline the filmic aspect of the work. Close-ups in Van de Ven's work command attention without literally being directional. More binding is the visual rhyme that gathers together disparate images in a formal manner, setting in motion a more thematic association. Nevertheless, the interrelationships of the visual rhymes are neither conclusive nor definitive. In the final analysis, and despite all the various connotations, the image combinations serve almost exclusively to highlight their own elusiveness.

What stands out among all these shifting relationships is the way in which animals and plants transform the narrative of the work into an ethical discussion. The heightened complexity of the work is particularly manifest in the presentations which have taken on an increasingly layered organization. An exhibition in 1992, in which close-ups formed a major theme, illustrates this development. As a reference to Joyce's *Ulysses*, each photowork/chapter incorporated a depiction of a part of the body; collected together these disparate images formed a corpus, albeit an incomplete body without organic coherence. The close-ups actuate perception, allowing viewers, as they zoom in and out, to discover surprising aspects. *Untitled, 1991*, a large triptych whose central panel portrays the massive figure of a dead horse lying in a meadow, appears to conceal a crime. From small details, invisible from a distance like the gaping wound in the stomach, one concludes that the animal died a violent death. But once discovered, the hidden plot placed the entire exhibition within the theme of murder: the shock and silence of discovery, the denial and the grief, and finally the question of guilt. As far as the latter is concerned, a terrifying dwarf next to a huge eye would seem to be the most likely candidate. But that, of course, is pure speculation.

One of the results of using the photograph as a sign or symbol in a syntactical connection is the loss of presence, of the "this-has-been," as Roland Barthes calls it.[2] In the early portraits this directness was still the prime cause of the work's disturbing effect. In the later, more complex compilations, the indexical directness of photography, its supposed transparency or actual objectivity, no longer predominates. Many of the photographs are out of focus, sometimes blurred by movement, and in every case the significance is determined by the syntactical rela-



UNTITLED, 1995, INSTALLATION VIEW; PHOTO: PETER COX, COURTESY GALERIE PAUL ANDRIESSE.

tionship between images. Given this development towards an increasingly linguistic use of image, it is no surprise that visual quotation should assume an increasing presence in Van de Ven's work. She creates a fluid, fleeting intertextual network in which each reference is only a temporary allusion in a sea of possibilities. Everything is related to everything else within a structure which suggests both a closed universe and a labyrinthine network.

Since 1994, Van de Ven has been preoccupied with film in an increasingly literal way. In 1995, she divided a room in two by means of virtual wall. In one half there was a reading table with several scientific books (including Freud), and works of literature (including Shakespeare), and in the other there were two beds, a monitor and a chaotic collection of chairs blocking the door. On the wall in two languages were the words "sleep, death, murder, fall," states which were also portrayed in a series of monumental photographs on the wall. A murder, excerpted from Nicolas Roegs' film *Don't Look Now*, was shown at regular intervals on a monitor. There was a feeling of being in a time vacuum in which various existential states exist side by side rather than consecutively. This idea of simultaneity was underscored by the bipartite presentation of the installation: detached reflection drawing on scientific and literary sources juxtaposed with the uncanny world behind the virtual wall; where dream and reality merge, where chaos prevails and where murder, like a displaced thought, returns every so often.

It was notable that the viewer, who is always given a crucial role to play in Van de Ven's work, was more than ever cast as participant, as actor. Shut up in a film set, between a door with no handle and an exit blocked by chairs, one was forced to reflect on the scenarios which had, or could have, been played out in this room, on dream and reality, on life, death and the longing for death, on time and space. The staged ambiguity in ways of seeing and being, of subject and object, served to heighten the viewer's uneasy feeling – so characteristic of Van de Ven's work – of being a participant in a game that, despite all the allusions, knows no solution, but will end somewhere between dilemma and deadlock.

NOTES

1. The reciprocal look of the woman checks, immobilizes, the look of the viewer and turns it into the true subject of the work. For the reciprocal look, the theoretical consequences in relation to the myth of Medusa, see Craig Owens: "The Medusa Effect, or, The Specular Ruse," in *Beyond Recognition*, Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 191-201.
2. Roland Barthes, *Camera Lucida*, London: Hill & Wang, 1984, p. 76

Transl. from the Dutch by Nicoline Gatehouse.

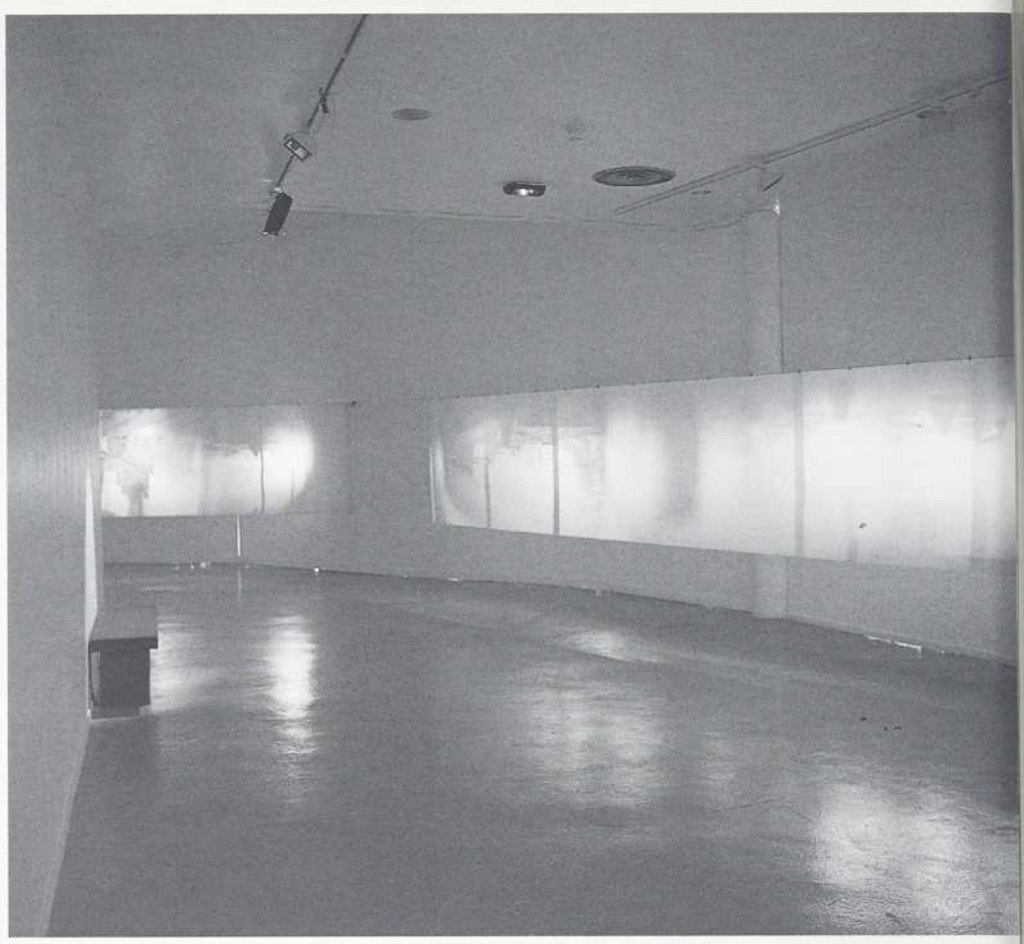
Domeniek Ruyters is a writer and editor in The Netherlands.

Cet essai présente le travail de Lidwien van de Ven, une photographe néerlandaise. Utilisant un vocabulaire d'images liées au corps féminin et à la nature, et faisant allusion au cinéma et à la linguistique, van de Ven joue sur les représentations conventionnelles de la femme, sur l'ambiguïté du sens et sur la négociation active du regardant devant des œuvres aux effets intertextuels parfois dérangeants.

VIDÉO ART PLASTIQUE – 10E RENCONTRES HÉROUVILLE SAINT-CLAIR 1996

Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie, Le Café des Images, Hérouville Saint-Clair, 4 octobre – 30 décembre

Créées en 1987, à l'initiative de Danielle Kosmalski – aujourd'hui disparue – et de Daditte Berbrian, les Rencontres d'Hérouville Saint-Clair comptent parmi les plus importantes manifestations qui existent en France en matière de vidéo art plastique. Dans le contexte d'une actualité où l'art contemporain est la cible privilégiée de toutes les nostalgies académiques et de toutes les réactions, ces Rencontres qui sont organisées par le Centre d'art contemporain de Basse-Normandie et Le Café des Images en collaboration avec la Bibliothèque Municipale et la Comédie de Caen/Théâtre d'Hérouville, connaissent chaque année un vrai succès d'estime. Par delà la qualité intrinsèque de leur programmation, c'est le principe même de l'image vidéo qui l'explique. Le phénomène de l'écran – qu'il soit grand ou petit – reste un objet de fascination et de culture immédiate et la spécificité de son économie implique une participation proprement ritualisée qui le dispute aux formes convenues de la création artistique. Dans cette qualité-là et sans s'embarrasser de quelque orientation thématique que ce soit, les Rencontres d'Hérouville ont d'abord et avant tout le souci d'être un champ d'expérimentation. Si ce choix d'une manifestation sans propos thématique générique est défendable (peut-être pas tout de même jusqu'à l'absence totale de toute préface au catalogue!), on peut toutefois le regretter parce qu'elle y gagnerait non seulement une structure mais permettrait de mieux confronter les approches des uns et des autres par la communauté d'intention qui les lierait alors. Tout en restant pleinement dévolues à la promotion et à la diffusion d'un domaine spécifique, celui d'un art vidéo consacré à la projection de bandes-films, les Rencontres d'Hérouville ont connu au fil du temps une lente transformation. L'air du temps et l'évolution des mentalités les ont entraînées à faire valoir de plus en plus ce qu'il en était aussi du rapprochement entre technologies nouvelles et arts plastiques. Rien de plus normal, d'ailleurs, dans le contexte duel du centre d'art – dont les responsables, Gilles Forest et Brent Klinkum, ont pris en main la manifestation – et du théâtre – qui permet matériellement les installations les plus spectaculaires.



MIREILLE BARIL, LA RENCONTRE DES FOYERS, 1996, INSTALLATION.

Quatre artistes canadiens – Michèle Waquant, Mireille Baril, Jacques Perron et George Bures Miller – se partageaient donc l'essentiel de la programmation arts plastiques avec le Madrilène Daniel Canogar et le jeune Français Antoine Boutet. S'il était bien difficile d'y repérer le signe d'une quelconque identité nationale, c'est que le phénomène de banalisation qui frappe l'ensemble de la création artistique internationale n'a pas plus épargné les arts vidéos que les autres modes d'expression. Très diverses dans leur propos, les installations des plasticiens en appelaient néanmoins à une même dimension spectaculaire, l'image étant pour chacun d'eux l'enjeu d'une scénographie plus ou moins affectée. Imposante chez Waquant dans cette *Impression débâcle* où elle « tend à se projeter comme volume » (E. Milon), débordant et emportant tout du regard sur son passage, l'image était au contraire toute douceur dans *Pour Simone* dont le visage fixé s'anime de l'ombre portée du tremblement d'un feuillage. L'installation de Mireille Baril, *La Rencontre des foyers*, offrait quant à elle une image proprement renversante: explorant les ressources de la camera obscura renvoyant l'extérieur urbain à l'intérieur, elle était augmentée d'un dispositif vidéo inscrivant le spectateur dans l'image fictive, impliquant de la sorte une relation immédiate au présent dans une ambiguïté dialectique du dehors et du dedans. D'un total dépouillement, la mystérieuse *Figure* de Jacques Perron forçait pour sa part notre regard; elle nous imposait le sien, quoique complètement méconnaissable. Question d'identification. Tout en nous obsédant, l'image nous échappe; quelque chose d'essentiel y est à l'œuvre qui nous interroge sur les relations entre l'être et le paraître. Beaucoup plus ludiques, les installations de George Bures Miller n'en jouaient pas moins avec l'idée de péril: un luminaire saisi d'inattendues secousses, des pieds qui cherchent en vain à toucher terre, des mains qui battent comme des ailes... Autant de situations conçues comme de *Simple Experiments in Aerodynamics* dont l'invention totalement débridée détermine une esthétique de l'instable défiant toutes les lois de la science, voire toute règle qui soit. Entre rêve et réalité, entre ombre et lumière, la série d'images de corps humains intitulée « Incorporeo » de Daniel Canogar introduisait à Hérouville une dimension fantastique. Celle-ci invitait en effet à un parcours quasi labyrinthique à la rencontre de figures, les unes projetées au mur, les autres échues au sol, comme il en est de ces images de lanternes magiques tout à la fois merveilleuses et inquiétantes. Pour sa première installation, Antoine Boutet nous ramenait en revanche aux réalités d'un monde plein d'incertitudes, celui du Viêt-nam, un monde mêlé de paysages enchanteurs et de sourires pudiques. Ses *Grillons et ses 5 bouteilles à la mer*, conçus comme autant d'« appels au large lancés sans illusion » faisaient se succéder images, témoignages et messages bouleversants pour une invitation « au plus fabuleux des voyages immobiles » (J. Gillon), celui de la mémoire.

Les Rencontres sont le carrefour concerté de toutes les tendances, de toutes les origines et de toutes les générations. Si c'est là leur marque, c'est toutefois un choix qu'il conviendrait de reconsidérer parce que les temps ne sont plus les mêmes qu'à l'époque de la fondation de la manifestation: le « tous azimuts » n'est plus aujourd'hui vraiment de mise. Or c'est ce qui était proposé une fois de plus l'automne dernier, à l'occasion du dixième anniversaire des Rencontres. Alors que d'autres auraient irrésistiblement saisi l'occasion pour établir un bilan ou jouer la carte rétrospective de l'activité déployée, les organisateurs avaient choisi de mépriser les nombres ronds et de faire comme à leur habitude. Quoique l'accent ait été mis sur la production canadienne, les Rencontres 1996 sont restées un rassemblement très éclectique. On pouvait

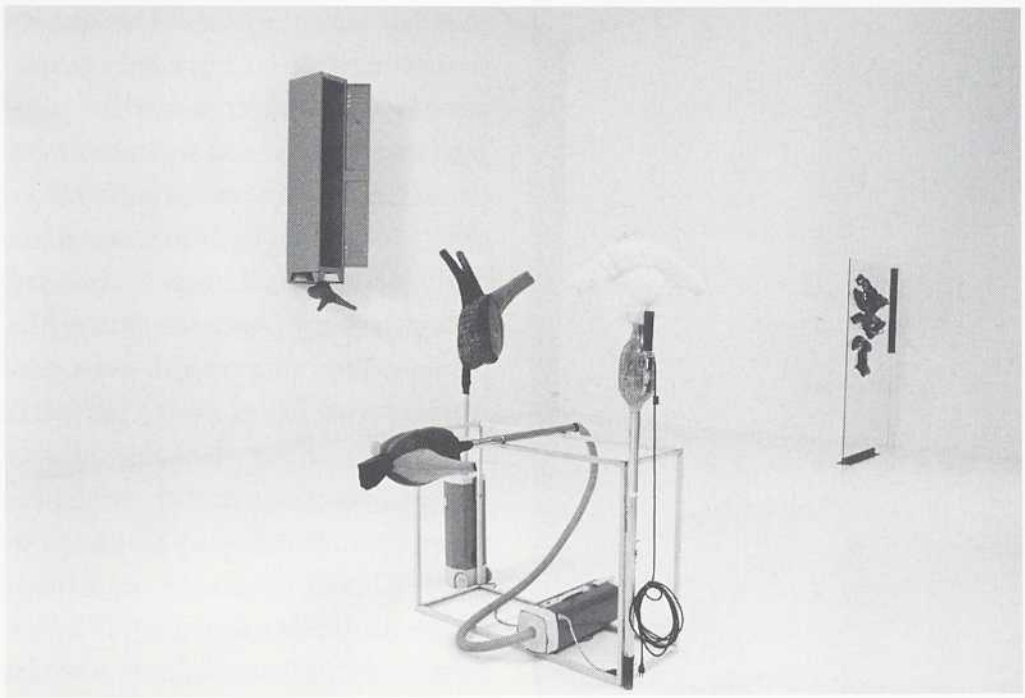
y déceler cependant une tendance très générale à la mise en jeu d'images en abîme appelant ici et là tant le mémorable que le fugitif, le révolu que le contingent, comme s'il en était d'un moment hésitant de l'histoire à se déterminer, voire à se repérer.

– PHILIPPE PIGUET

STEPHEN SCHOFIELD

L'Aquarium, galerie de l'École des beaux-arts de Valenciennes, 16 octobre – 23 novembre

Le titre de cette exposition, « Si je peux le dire ainsi : père ambigu », est moins sibyllin qu'il ne semble à la première lecture, pour peu que le regard et la pensée s'exercent attentivement sur les enveloppes, matrices, volumes, tuyaux et autres volubilités présentés dans l'Aquarium à l'automne dernier. Cet intitulé concentre en lui les constituants du travail de Stephen Schofield, à savoir : quelque chose de jamais donné en entier, d'énoncé à demi-mots et de presque aussitôt repris, sur un mode courtois, au sens du roman courtois médiéval qui disait doucement les sentiments les plus forts et les jeux les plus érotiques – si je peux le dire ainsi. Puis l'ambiguïté et la révolte au cœur du travail par le recours constant aux entités polymorphes et aux inversions, aux allusions dualistes pénétrantes, qui suggèrent la crête étroite entre un état du féminin et celui du masculin, entre la création et la procréation, – père ambigu. Et pour finir la confluence et la dépendance mutuelle du langage et de la perception, les enjeux de cette sculpture étant croisés dans des titres aux allures de comptines ou de jeux de mots à la fois graves et espiègles. Face à ce travail, quelque chose se dégage, de l'ordre de l'irrévérence et de la révolte. Une traversée succincte de l'étymologie du mot « révolte » et de la richesse de sa polyvalence nous invite à ne pas nous fier aux apparences des sculptures de Stephen Schofield. Le mot révolte – du latin *volvere* – a produit dans son évolution des dérivés avec des significations tels que « courbe », « entourage », « envelopper », « rouler », « s'enrouler », et en italien, *volta* signifie « retournement », tandis que *volumen*, – feuilles enroulées autour d'un bâton, qui a donné « livre » – avec un sens spatial d'« enveloppe », de « couverture », acquerra un sens plus abstrait de « masse », de « grosseur ». Ces diverses évolutions étymologiques sont unies par une idée matrice et motrice : « enrouler » et « couverture ». L'acception moderne du mot « révolte », issu de mots italiens ayant préservé le sens latin de « retourner » et « échanger », implique d'emblée un « détournement », qui conduira plus tard à la « volte-face ». Au sens psychologique le mot comprend une idée de violence et d'excès par rapport à une norme et correspond à « émouvoir ».



STEPHEN SCHOFIELD, VUE PARTIELLE DE L'EXPOSITION : NAVEL (1992), YOU SAY SWEETER, I SAY SWEATER(1992), ROCH (1996); PHOTO : (JACQUES HOEPFNER) L'AQUARIUM, VALENCIENNES.

Navel (1992), *You Say Sweeter, I Say Sweater* (1989-1992), *Agathe, sa sœur* (1996), *Roch* (1996) : dans leur mise en espace sans emphase et en raison de la retenue adoptée par Stephen Schofield, ces sculptures sont des révoltes assurément, pour autant que tous les termes évoqués précédemment se retrouvent dans les œuvres réunies, entre enroulement et couverture, retournement et détournement. La dérision, l'excès, l'opposition n'y sont pas seulement qu'une question du montré, ils proviennent aussi du contraste entre l'apparence formelle délicate et tendre des œuvres, matrices et enveloppes, au premier regard, et son contenu caché, plus ou moins, obscène et provocant.

La pièce *You Say Sweeter, I Say Sweater* est composée de trois enveloppes d'étoffe légères, des soies, qui forment de vrais-faux vêtements d'enfant, cousus par Stephen Schofield selon les techniques du tailleur pour hommes, durcies par un sirop selon les méthodes des blanchisseuses, des religieuses ou des bonnes maîtresses de maison, puis gonflées d'air, associés à trois aspirateurs et deux tuyaux qui s'enroulent volubilement, contenus dans une structure métallique qui permet l'érection ou la tenue de ces formes faussement molles, vides et informes. L'air, matière légère et impalpable par excellence, agit comme le béton dans d'autres pièces, et force la résistance de l'enveloppe d'étoffe en s'imposant à ces formes dans un défi à la pesanteur et à la gravité.

L'ambivalence sexuelle et sexuée est une constante du système symbolique de ces sculptures : les membres plus ou moins érigés des vêtements gonflés d'air ou de gravier, sont cousus de façon à évoquer des orifices d'expulsion ou de pénétration, d'absorption ou de succion, anus, vagin, muqueuses sexuelles ou encore nombril, comme dans la pièce éponyme, *Navel*.

Navel, une enveloppe d'étoffe délicate, de la taille d'un petit enfant, réduite à un tronc et deux ou trois prolongements en forme de manches, bourrée de gravillons, est suspendue à une armoire métallique de bureau. Le mobilier assure pour cette forme un rôle de tuteur et génère une dynamique entre des forces opposées et complémentaires; le meuble de bureau ici, les barres d'échafaudage dans *You Say Sweeter...* renvoient au monde masculin du travail et du pouvoir, au monde de l'autorité patriarcale et s'opposent aux enveloppes, aux matrices du monde féminin et utérin, mais correspondent à la décision de Schofield de désigner le processus de travail comme condition de présentation.

En cultivant les signes de l'ambiguïté, Schofield oppose deux à deux les termes de la sculpture : le dehors / le dedans, le vide / le plein, le dur / le mou, l'imperméable / le poreux, le lisse / le rugueux, le naturel / le manufacturé. Ambivalentes, les sculptures de Schofield ont un contenu et un contenant faits de matières différentes mis dans une tension violente. Elles ont un épiderme et une chair, à la différence des sculptures de bronze, elles aussi moulées à partir d'une matrice; ici la périphérie et la profondeur, la peau et la pulpe n'offrent pas la même matière, l'apparition du dehors qui pénètre et du dedans qui déborde est prégnante.

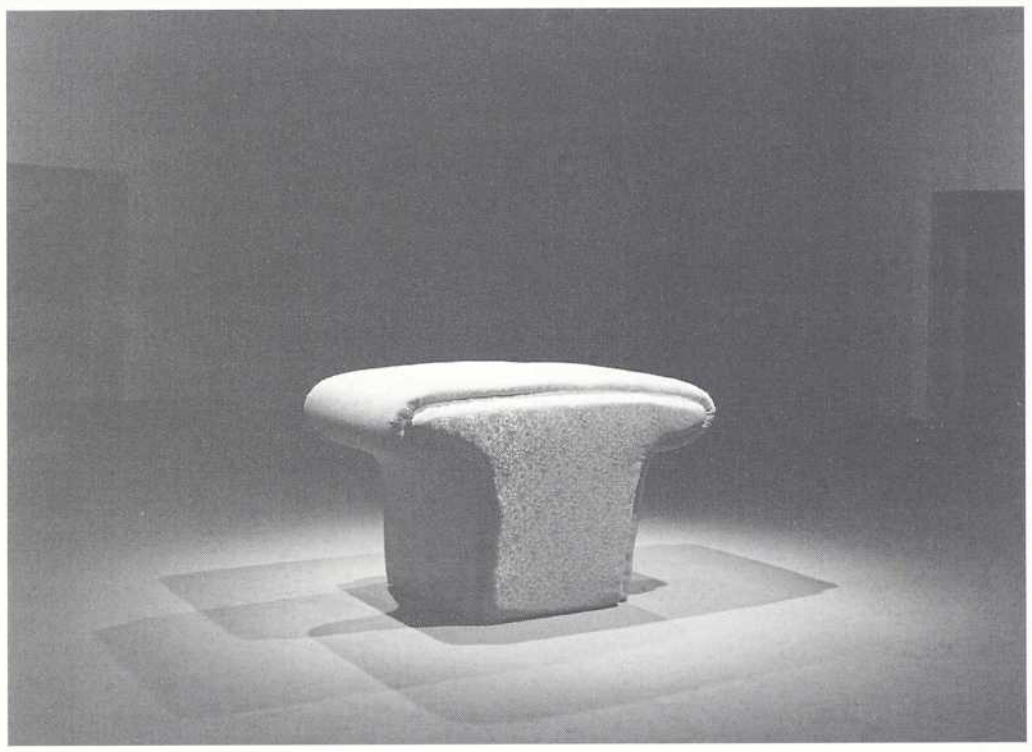
Ce débordement est flagrant dans les pièces plus récentes, *Roch* et *Agathe, sa sœur*; toutes deux présentaient un dispositif similaire constitué d'une plaque de verre verticale, de la hauteur du corps, placée perpendiculairement au mur de la galerie, soutenue par des cadres métalliques, et de laquelle s'échappent des poches en plastique qui ont servi de moules pour le ciment qu'elles dévoilent, des sortes de bubons dans le cas de *Roch*, dont l'histoire hérétique veut qu'il ait été pestiféré, ou des seins pour *Agathe, sa sœur*, martyre chrétienne représentée dans l'iconographie traditionnelle portant ses seins coupés sur un plateau. Une manière de rappeler que, là où nous croyons souvent avoir un corps fait de chair pleine, nous sommes un amas de poches sans cesse remplies puis vidées d'air, de liquides, de jus, que

la peau protectrice se putréfie, que le corps peut être morcelé. Là où nous pensons avoir une enveloppe, une peau écran, nous n'avons qu'une membrane poreuse et putrescible; ainsi l'individu est poreux: un autre met son empreinte sur lui, en lui, corporellement, dans l'expulsion et l'absorption. Mais il s'agit aussi bien de tisser du lien, de l'affectivité et, dans ce sens, cette sculpture participe à la fois du rapport à soi et du rapport à l'autre, de l'espace intime et du lien social, du contenant et du contenu. Là où la sculpture de Stephen Schofield devient singulière, c'est là où l'intime pénètre, là où derrière les jeux de reformulation et de réorganisation de la sculpture, l'intime s'infiltre, dans la force de sa révolte, avec les incertitudes et les hasards du sens, avec quelque chose de l'ordre du clivage du sujet, pas hétérosexuel ou homosexuel, mais beaucoup plus quelque chose d'une nouvelle définition du sujet dans les allées et venues entre les mondes féminin et masculin.

– CATHERINE LEGALLAIS

MICHEL ARCHAMBAULT

Musée du Québec, Québec, 2 octobre – 24 novembre



MICHEL ARCHAMBAULT, YELLOW SHAPE, 1991, TEXTILE, 108 X 178 X 102 CM; PHOTO: (JEAN-GUY KÉROUAC) MUSÉE DU QÉBEC

L'art de Michel Archambault n'a pas pour fonction d'inquiéter; il trouble. Il ne participe à aucun tourment de l'âme, il ne se complaît pas dans la douleur, ni même dans la tristesse; ni ne souffre, ni ne blesse. C'est un art de réflexion souriante, de clivage de sens qui soulève le sourcil bien haut. L'exposition que le Musée du Québec consacre au travail de l'artiste propose quelques sculptures et deux montages photographiques. La diversité des médiums rappelle que Michel Archambault est un artiste pluridisciplinaire qui n'hésite pas à toucher le design de meubles, la performance, l'installation (y abordant aussi l'univers sonore), le dessin, la gravure, la peinture ou la photographie. Ses œuvres présentent une parenté avec le minimalisme américain; mais un minimalisme croisé de sensualité et d'humour. Elles ne sont pas indifférentes à l'espace, ses sculptures s'y inscrivant en volumes positifs et négatifs, parfois munis de roulettes qui suggèrent un investissement encore plus dynamique du territoire. Même si la diversité de la production de Michel Archambault défie la classification normative que le critique ou historien de l'art cherche à imposer à tout travail de création, il émane des œuvres réunies au Musée une cohérence certaine.

Au premier contact, l'aspect familier des objets ne laisse qu'entrevoir leur pouvoir de dérouter la logique. Rien ne rebute, tout intrigue. En quoi sommes-nous mis en présence avec une œuvre comme *Surface*? Un meuble? *Surface* en a des éléments de définition comme en témoignent son recouvrement de cuirette bourgogne, sa finition qui fait appel à de nombreuses techniques de rembourrage – cordons recouverts qui entourent certaines arêtes, jupettes de sa partie inférieure. Le langage esthétique est celui des designers des années cinquante et soixante. Quelque chose court-circuite pourtant ici la définition du « meuble » : la fonction. La fonction de *Surface* échappe à la logique du meuble. L'œuvre mesure près de deux mètres de haut... difficile d'y poser les pieds en regardant la télé. Même fonction chimérique pour *Yellow Shape*, plus kitsch avec son recouvrement de satin broché comme on en retrouvait sur les interminables canapés d'inspiration « Louis XV campagnard » des *sixties* et sa couleur jaune outrancière. Avec sa forme de chapiteau de colonne et ses dimensions dépassant l'échelle humaine, il appelle à l'interprétation fantaisiste. Que peut-on y poser sinon une Marylin de calendrier ou un culturiste huilé, selon les goûts?... Et cette autre pièce, *Ezra*, dans laquelle les étages d'un pouf ne finissent plus de se superposer, sans doute pour accueillir une sultane « au petit pois » au fessier sensible. *Néo-terrestre* se décline en couleurs « retour à la terre » très soixante-dix, mais les trois minuscules sièges qui le composent, trop peu profonds pour qu'un enfant s'y assoit, sont posés au mur à une hauteur qui interdit jusqu'à cet usage.

Michel Archambault se fait donc irrévérencieux envers les arts décoratifs et plus particulièrement l'art du meuble qui se définit généralement par une fonctionnalité minimale. L'artiste balaie du revers de la main, main qui maîtrise parfaitement les techniques auxquelles elle fait appel, tout un passé de mobilier utilitaire. À travers l'histoire des arts décoratifs, même les créations les plus étranges du baroque ou du second empire portaient en eux une vocation utilitaire quelconque. La question est réglée, il ne s'agit pas de meubles... mais en avons-nous jamais douté? Pas plus en fait qu'en face de *Travel Arrangement*, une œuvre récente de 1996, nous ne pouvons nous croire longtemps en présence d'appareils fonctionnels. *Travel Arrangement* se présente en deux structures métalliques distinctes mises en rapport l'une avec l'autre. La première, d'aluminium gracile, peut faire songer à un support étagé pour recevoir des plateaux de cafétérias... des valises plus probablement – du moins selon ce que le titre suggère. Des cylindres qui tournent librement sur des tiges permettent sans doute de faire glisser ces valises sans difficulté. Une utilité toute relative... Le second élément, en acier émaillé blanc, a les allures aérodynamiques d'un traîneau, mais Michel Archambault l'a posé sur des patins transversaux propres à bloquer toute avancée. Ce que la main droite de l'artiste donne, sa main gauche le reprend.

Les montages photographiques présentés dans l'exposition fonctionnent aussi selon un mode semblable. Dans *Notre regard parcourt l'espace et nous donne l'illusion du relief et de la distance. C'est ainsi que nous construisons l'espace: avec un haut et un bas, une gauche et une droite, un devant et un derrière, un près et un loin.* (Georges Perec, *Espèces d'espace*, 1985), l'artiste nous confronte encore à un paradoxe de perception et de finalité. Le titre annonce bien l'intention d'explorer le thème de la situation spatiale. Une série de photographies, encadrées séparément et accrochées côte à côte, sont utilisées pour illustrer ces notions. La photo d'un mannequin hors *focus* avec une jolie gueule et un col rond un peu *treky* côtoie celle d'un transistor et d'une télé sphériques, la moitié de la télé disparaissant à l'extérieur du cadrage. Photo suivante: un lustre rond en plastique se découpe sur l'intersection riche en effet d'ombres et de lumière de deux murs et d'un plafond et nous projette dans un jeu de perspective. Vient ensuite la photo, parfaitement floue, d'un mannequin à la Twiggie et enfin, celle, tout aussi floue, d'une chaise probablement signée Charles Eames. Que retient-on de cet exercice? Un jeu sur le thème de la profondeur de champ et sur le cadrage, une suggestion de différents états de situation spatiale, mais tout ça dans le contexte plus qu'illusoire d'un médium en deux dimensions,

celui de photographies sagement alignées au mur, à la même hauteur et toujours à la même distance du regardeur. En bref, à travers les œuvres présentées, Michel Archambault nous invite à nous engager dans une voie qui nous amène invariablement à une destination imprévue. Toujours dupés, nous en venons bientôt à remettre en question nos a priori. Archambault déstabilise nos certitudes de perception – en douceur et avec humour – et nous force à constater les risques de la séduction des formes et des apparences quant à la finalité réelle des choses.

– CYRILLE-GAUVIN FRANCŒUR

JOHN FRANCIS

Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 24 novembre – 22 décembre

Les installations investissent souvent l'espace en favorisant le désordre et la prolifération d'objets, pour créer un impact visuel et provoquer chez le spectateur une réaction immédiate. À l'écart de cette tendance, l'installation de John Francis exploite les possibilités de manipulations discrètes du lieu. Plutôt que le choc et l'intensité rapidement vécue de la brève apparition, ce travail offre au spectateur l'expérience de la sensation lentement acquise; cela pourrait se décrire comme un malaise qui sourd peu à peu, pour finalement s'installer et nous engager.

La rigueur proprement scientifique et technique de l'installation suggère la tradition formaliste sans toutefois en retenir le projet utopique de pureté de la forme ou de la vision. Par ce renvoi au formalisme doublé d'un rejet, l'installation explore les contradictions qui se situent à l'origine de nos principaux doutes et fournit du coup une des voies les plus intéressantes dans les productions actuelles qui exploitent la relation de l'intellectuel et du sensible.

Ces « Œuvres récentes » constituent en fait une installation qui se compose de quatre groupes d'éléments : des moniteurs vidéo, des néons, des tuiles de linoléum et des dessins. Les neuf moniteurs nous font face dès que nous entrons dans la salle et s'imposent, distants et isolés, à l'autre extrémité de la pièce. Ils nous attirent, d'autant plus qu'il est impossible d'identifier l'image des écrans. Nous percevons toutefois leur son, un grésillement semblable à celui d'une vieille ampoule sur le point de griller. Mais d'abord, pour traverser la pièce, il nous faut passer sous quatre rangées de néons suspendus à quelques centimètres de notre tête. Si près de notre corps, ces néons sont oppressants. Et nous restons immobilisés, hésitants à pénétrer plus loin dans l'œuvre et à franchir cet hostile seuil virtuel.

La disposition de ces éléments lumineux nous invite, en attendant, à observer les alternances symétriques de néons allumés et éteints, ainsi que les motifs basés sur les nombres et sur les jeux de permutation. Lorsque nous nous décidons finalement à circuler dans la pièce, ces jeux se poursuivent dans les motifs des deux surfaces de linoléum. Si à première vue ils semblent identiques, nous réalisons qu'en fait ils se composent de combinaisons complexes de nuances de noir et de blanc. Enfin, lorsque nous arrivons à l'extrémité de la salle, l'image des moniteurs vidéo se précise et nous identifions l'origine du bruit qui nous intriguait dès le seuil. Des mouches virevoltent... Nous avons lentement avancé, attirés par un grésillement d'origine apparemment technique, pour nous retrouver face à l'image dérisoire de mouches.

Cette alternance des dispositions affectives et intellectuelles rappelle la production antérieure de John Francis, qui mettait en évidence le schisme entre raison et émotion, entre esprit et corps, et que James Campbell identifiait comme une série de réflexions psychologiques et philosophiques sur la dimension sombre et corporelle de la nature humaine. Dans cette production récente, les antinomies fondamentales sont encore réunies, mais Francis affirme cette fois un délestage systématique du poids symbolique des objets. La plupart de ceux que nous pouvoir voir dans cette exposition sont en effet usinés et choisis parmi les plus froids ou les plus représentatifs des milieux institutionnels. Devant ces produits de notre société clinique et normalisée (écoles, hôpitaux, salles d'attente, etc.), la relation au ready-made et à la pensée duchampienne peut être évoquée, ajoutant à la démarche une discrète distance ironique.

En effet, pour rendre encore plus prégnante cette réunion d'antinomies fondamentales qu'il nous propose, il a conçu l'installation avec une autre artiste. Christiane Ainsley, dont la production semblait jusqu'à présent s'opposer radicalement à la démarche de Francis par les choix esthétiques, le traitement de la matière ou le choix des matériaux, a conçu la composition des surfaces de linoléum dont l'organisation visuelle rappelle la silhouette pyramidale de ziggourats. Ce motif inscrit sur le sol fait d'ailleurs écho aux dessins préparatoires accrochés sur le mur d'entrée de la salle. Ces dessins d'Ainsley permettent de mettre à distance notre perception des formes, toujours affectées par la matière et son traitement. Plus sensuels que les tuiles, les dessins sont réalisés sur un support de papier à texture granuleuse, recouvert d'une couche picturale épaisse (acrylique travaillée à la spatule) ou dense (encre de chine). Mais aussi, de par leur accrochage, ils sont les derniers éléments de l'installation que nous percevons. Ainsi, la vue des dessins se vit comme un microcosme de l'expérience de la salle entière : l'allusion à l'art pop se manifeste par l'utilisation d'objets tirés du quotidien et surtout par l'inversion de la hiérarchie des styles, où se trouvent relégués à l'arrière-plan le *High Art* et sa position hégémonique.

En même temps, les localisations et utilisations habituelles des matériaux ou des objets sont en apparence respectées : on retrouve les dessins sur les murs, les tuiles sur le sol, les néons suspendus du plafond et les écrans vidéo au fond de la salle. Par contre, le décalage sensoriel créé par la manipulation subtile de chacun des objets nous engage dans un complexe système de contradictions et instaure le paradoxe du « tout » dans le « rien ». Aucun élément ne vaut pour ce qu'il est et notre présence contribue essentiellement à mettre en œuvre la stratégie de cette installation qui nous amène à surinvestir de sens des éléments anodins.

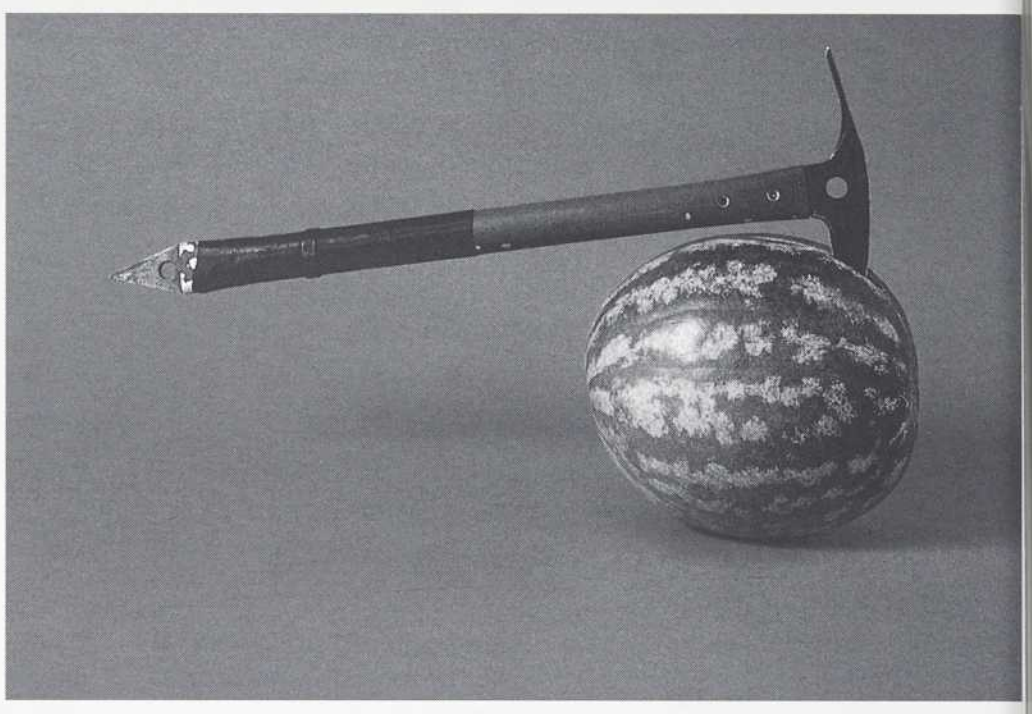
Si John Francis a simplifié la dimension formelle et délaissé toute référence à une forme d'alchimie



JOHN FRANCIS, « ŒUVRES RÉCENTES », 1996, VUE DE L'INSTALLATION, PHOTO: JOHN FRANCIS.

métaphorique, son travail actuel propose avec plus d'insistance une réflexion philosophique dans la mesure où s'y trouve renforcé l'aspect phénoménologique. Il s'agirait plus précisément d'une expérience esthétique telle que récemment décrite dans toute sa complexité par la philosophe Françoise Dastur, où l'installation n'a qu'une relation indirecte avec ce qui nous est donné à voir, où les phénomènes vécus et sentis dans l'expérience de l'œuvre ne nous sont pas donnés pour être pris tels quels. Notre propre présence constitue essentiellement l'événement pour le spectateur qui fait le saut dans cet instant – parfois interminable – dans cette installation, qui instaure comme principale préoccupation la temporalité de l'être en tant que contexte philosophique.

– CHRISTINE BERNIER



BLUE REPUBLIC, **TROTSKY**, 1996, CIBACHROME, 101,6 X 76,2 CM; PHOTO: CENTENNIAL GALLERY.

BLUE REPUBLIC

Centennial Gallery, Oakville, 23 novembre – 19 janvier

Si l'économie de moyens est généralement perçue comme une qualité de la rhétorique des arts visuels contemporains, elle présente aussi un risque. Celui de l'ellipse aliénant. Celui de l'incommunicabilité, de l'hermétisme. Faire avec peu ne veut pas dire bien faire. Le « less is more » de l'un peut être le « less is a bore » de l'autre. Mais lorsque le pari est tenu, lorsqu'avec une intervention minimale l'art sait encore dire, la justesse d'expression ou la capacité d'engager l'imaginaire, c'est selon, d'ordinaire est grande. Car dans le meilleur des cas, user de moyens réduits signifie savoir cerner l'essence des choses. Devant l'esthétique élémentaire des Torontois Anna Passakas et Radoslaw Kudlinski – les représentants canadiens du collectif d'artistes canado-polonais Blue Republic –, cela se traduit par une sollicitation de l'émotion et de l'expérience, invitées à prendre la relève là où les œuvres cessent de nommer.

Préparée par Richard Rhodes pour la Centennial Gallery des Oakville Galleries, en Ontario, la plus récente exposition du tandem Passakas-Kudlinski de Blue Republic est un exemple notoire de ce que peuvent et, par définition, doivent être les arts *visuels*. À une époque où l'art vérifie et repousse ses limites dans l'interdisciplinarité, où texte, son et images électroniques constituent régulièrement ses piliers, il est presque surprenant de constater à quel point une production proprement plastique peut meubler le silence. Mariant les legs stylistiques de l'art conceptuel et minimaliste – un « néoisme » en mal d'appellation légitime, où symbolisme et formalisme ne se répudient plus, mais s'épaulent –, l'installation *in situ* de ces deux artistes livre un coup d'œil infiniment visuel, où sont ciblés couleur, géométrie et échelle.

Une immense salle peinte en noir sert ici de repoussoir à une mise en scène dépouillée à la palette saturée: au plafond, quatre ventilateurs à hélices bleu outremer pivotent d'un pareil ralenti; au sol, s'élève et s'étend également pour plus de cinq mètres une structure de bois inclinée couverte de bâches de plastique orange; puis de part et d'autre de la porte d'entrée, au mur faisant face au monumental carré, deux photographies de dimensions modestes mais vives de couleur donnent à voir des pastèques qui jouent les têtes... mutilées. L'une, sur fond rouge, s'appelle *Trotsky*; elle est parée d'un pic à glace au manche bleu qui lui fend l'écorce. Sa contrepartie sur fond noir se nomme *Kennedy*; elle est percée en son mitan d'une petite ouverture parfaitement circulaire qui laisse paraître le rose de sa chair. Dans le coin d'une petite pièce contiguë, blanche cette fois, est visible depuis la grande salle un empilement d'une vingtaine de tapis de gymnastique bleus. Il demeure sans titre, comme d'ailleurs ses pairs tridimensionnels qui, en cela, semblent vouloir faire contrepoids à la charge nominale des photographies.

Quand bien même qu'on voudrait s'en tenir à la logique minimaliste de cette installation, qu'on choisirait de lire l'accumulation de tapis comme un cube rectangulaire, le plan incliné comme un champ monochrome et les ventilateurs comme des taches colorées, la présence des images de fruits meurtris nous l'interdit. Titres lus, la métaphore des assassinats de Trotski et de Kennedy ne pourrait être plus explicite. Cela dit, et les autres éléments sont là pour nous en convaincre, il serait improbable que cette exposition ait pour seul objet de nous rappeler que l'un et l'autre de ces politiciens-emblèmes ont trouvé la mort par des blessures infligées à la tête. Que le sens de cette production transcende la simple leçon d'histoire, on n'en doute pas, mais qu'en est-il, puisqu'on ne le nomme pas? C'est précisément dans cette amorce sémantique laissée pour compte que naît l'intérêt de ce travail.

Le fait de signifier la lecture des photographies avec une telle clarté, à la fois visuelle et documentaire, assure en quelque sorte notre attention. De même que le choix d'une référence aussi connotée est un incitatif considérable pour garder en éveil notre curiosité. Si tout va bien, l'impact symbolique de ces images nous prédispose à sentir, à tisser des liens et à arrêter un sens là où cet art, audacieusement ouvert, ne fait que suggérer. Qui plus est, l'effort photographique est corroboré par l'inéluctable effet de séduction qu'exercent les couleurs complémentaires des bâches, ventilateurs et matelas. En d'autres termes, ces objets, cette charpente, sont à ce point esthétiques qu'on a plutôt envie de leur trouver une entrée. Tout va bien, donc.

Du littéral au métaphorique, on passe de la cessation analogique des deux charismatiques figures de pouvoir à celle de leur combat, à tout le moins de l'illusoire étanchéité de leurs idées. En tant que systèmes d'idées, la révolution permanente comme la démocratie à tout prix, à tout pays, génèrent leur part d'entropie. Et de la dégradation naturelle naît le besoin de la combattre, comme le risque que cette nécessité se traduise en une fermeture à l'extérieur, en des « concepts pétrifiés », comme les nomme Edgar Morin. C'est alors que l'idéologie, entend le sociologue, troque sa théorie contre une doctrine. « Une doctrine, écrit-il, empêche l'endoctriné de voir la réalité qu'elle aveugle. » Quant aux zones aveugles, elles constituent une terre fertile pour le potentiel destructeur. Celui, apparemment, que représentent les deux photographies; des images à la fois violentes et séduisantes, à l'instar de ce qu'ont pu être les idéologies qu'elles signalent. Si l'idéal politique de Trotski, comme de Kennedy, logeait à l'enseigne d'une amélioration des conditions sociales, leurs actions, suggèrent subrepticement ces images, ont entraîné de la destruction, dont l'ultime, en ce qui les concerne, fut la leur.

Deux bannières, un sort. Deux écorces, une chair... vulnérable, périssable. Et la narration suit son cours. Faisant écho à ces « absolutismes » dégonflés, la paroi tramée de toiles derrière laquelle on

peut circuler rappelle un refuge, un abri temporaire, un contexte de nécessité, voire d'urgence. Même rengaine pour les tapis de gymnastique, sortes de lits provisoires, empilés sous l'éclairage cru de la salle blanche, devenue clinique, institution, où l'individu repose sans individualité. Que dire, enfin, des bleus engins qui tournent ensemble silencieusement, paresseusement, dans les hauteurs de la chambre noire? Va-t-on toujours au ciel après la mort? Dans une œuvre ouverte, tout est possible.

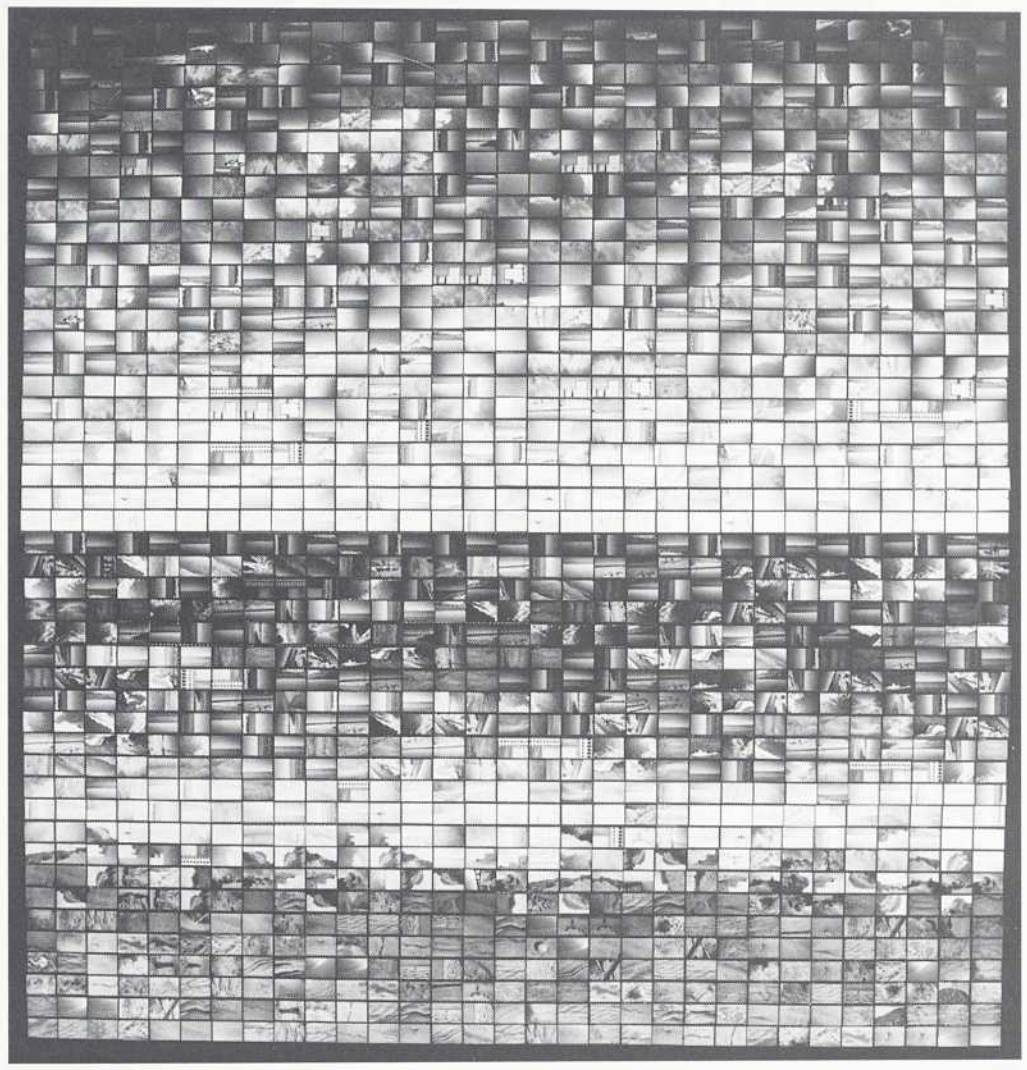
– JENNIFER COUËLLE

EUGÉNIE SHINKLE

Quartier Éphémère, Montréal, 5 décembre – 25 janvier

Depuis que la photographie est entrée dans un maelström d'images caractéristiques de notre société du spectacle, « le monde de l'art » semble désormais unanime à reconnaître son importance dans le domaine des arts visuels au XX^e^ siècle. Qu'ils soient théoriciens, critiques ou conservateurs, tous constatent aujourd'hui sa formidable influence sur l'espace imaginaire en général et l'activité picturale en particulier. Conséquemment, Barthes a beau mentionner le caractère théâtral de l'art photographique et en proposer une lecture mélancolique basée essentiellement sur la fonction indicielle de l'image, l'avènement inauguré par l'invention de la photographie n'en a pas moins été un événement sur le plan de l'image picturale. D'entrée de jeu, l'image photographique s'y est infiltrée tel un *pharmakon* venu contaminer la traditionnelle hiérarchie des beaux-arts ouvrant, entre autres, la voie à ce que Foucault appellera « la peinture photogénique ». C'est vers cette nouvelle avenue où peinture et photographie reconfigurent l'histoire de l'image en art, que je dirigerai mon regard sur la récente exposition d'Eugénie Shinkle intitulée « Point de vue ».

Artiste photographe, Shinkle s'est surtout fait connaître jusqu'à présent par sa production sur le paysage comme représentation de notre espace naturel. Ce travail questionnait principalement le rapport que nous entretenons face à celui-ci, laissant voir la mise à distance du paysage sur la Nature, sa reconstitution symbolique. En effet, le paysage, quel qu'il soit, n'est-il pas toujours un espace visité, altéré? La Nature n'est-elle pas toujours, comme la fleur de Mallarmé, absente de tout bouquet? Mais ces réalisations sur l'idée de paysage, malgré les diverses interventions proposées, n'en conservent pas moins les traces du paysage comme milieu humain. « Point de vue » nous convie à un tout autre spectacle, formellement plus baroque et où le contenu, s'inspirant toujours du paysage, revisite en photo l'espace pictural du tableau.



EUGÉNIE SHINKLE, LIGNE D'HORIZON, 1996, PLANCHES CONTACTS, BOIS, 127 X 127 CM; PHOTO: (GUY L'HEUREUX) QUARTIER ÉPHÉMERE.

D'abord, trois grandes photos noir et blanc intitulées *Rebuild I*, *Rebuild II* et *Fragment*. Cette dernière, photographiée en 1993, sert d'épreuve « originale » aux deux autres. L'image représentée y est évidemment la même, soit une paroi rocheuse sur laquelle se révèle tout ce que celle-ci peut contenir de surfaces crevassées, craquelées, de lignes entrecroisées ou brisées, visibles sous diverses tonalités de la gamme des gris. En reproduisant sans plus la surface de cette paroi, *Fragment* demeure au niveau d'une définition optique de l'image. *Rebuild I* et *II* vont, quant à elles, se détourner de cette vision et montrer, grâce à l'intervention de l'artiste, des images révélant une dimension haptique, dimension où le regard découvre une fonction de toucher propre au plan pictural. Shinkle réussit cette incarnation du pictural en photo par le collage de planches contacts de la même image reproduite en plusieurs exemplaires et déposées selon différentes épaisseurs à des endroits spécifiques à chacune des photos retouchées. Mais puisque, comme le souligna un jour Delacroix, l'ennui de toute peinture c'est le gris, cette première approche photographique du pictural appelle nécessairement la couleur.

Une série de quatre « photos », placées dans des cadres de bois, entame ce processus. Dans cette série, les photos servant de support aux planches contacts ont été supprimées. Ces dernières forment dorénavant seules l'image à voir et sont maintenues ensemble par du fil noir cousu à la machine. Pour *Surface rocheuse I*, *II* et *III*, les planches contacts sont dans les différents tons variant du roux au brun; pour *Nuages*, elles sont bichromes: bleu et blanc. Devant ces « photo-montages », l'idée du paysage résiste à peine; et l'analogie, qui veut que la photographie soit associée à l'idée de miroir, définitivement s'estompe. C'est que le paysage n'est plus ici construit telle une vue du monde extérieur comprise comme forme symbolique, mais bien plutôt comme une véritable poiêsis. Autrement dit: une fiction. Fiction qui requiert dès lors une rhétorique capable de dénaturer le caractère purement indiciel de l'image photographique et produire son aspect iconique. En effet, l'image fictive exige plus qu'une image photographique résultant d'un enregistrement chimique de la lumière naturelle, elle apparaît grâce à une scénographie originale mise en scène par ce que Riegl appelait le «*kunstwollen*». Or, chez Shinkle cette volonté artistique se vérifie par la mise en forme de ces fragments d'images qu'une dernière série de quatre tableaux, point fort de cette exposition, va utiliser de manière à suppléer la palette du peintre.

L'élaboration de ces tableaux aurait pu être simple et rassembler sur une surface plane les images couleur en fonction de ce à quoi elles réfèrent, comme c'est le cas avec la série précédente, mais il n'en est rien. Chaque tableau, formé de milliers de planches contacts collées les unes à côté des autres sur un support de bois, est construit de manière à donner du relief à l'image du tableau et ce, grâce à une structure à chaque fois originale. Aussi, malgré les thèmes choisis, toujours reliés au paysage, les planches contacts qui produisent ces images sont utilisées librement sans rapport avec ce qu'elles représentent. Bien sûr, contraire-

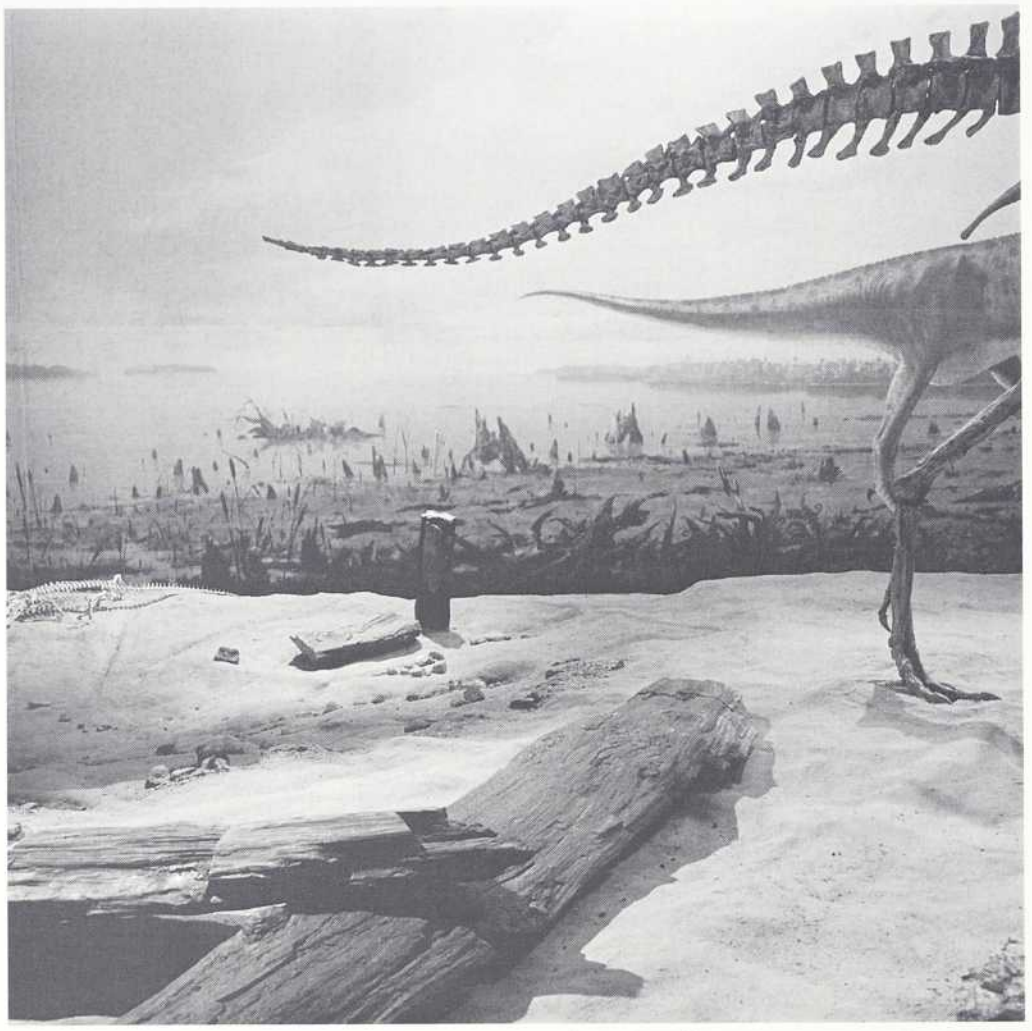
ment à la fabrication des couleurs à laquelle s'est astreint pendant des siècles l'artiste peintre, l'œil photographique saisit toujours les couleurs à partir de l'environnement. Il les capture techniquement en un clin d'œil là où elles se livrent. Toutefois, une fois développées, ces photos couleurs ne sont plus que du matériel à composition. En ce sens, la main du photographe est loin d'être dans ce cas une main sans sujet. Et comme pour bien d'autres artistes photographes, mais ici de façon tout à fait évidente, le travail exige le passage du laboratoire à l'atelier, lieu où s'achève le paysage. Par exemple, *Mâchefer (Breughel à Hamilton)* séduit d'emblée par ses couleurs vives. Divisé en deux parties, l'une d'un bleu ciel éblouissant, l'autre de différents « pigments » vert et brun, ce tableau est traversé au centre par un imposant triangle couleur rouille légèrement soulevé de façon à donner à celui-ci une forme arrondie. Ce tableau renvoie délibérément au peintre du XVI[e] siècle, Breughel. Plus précisément à son tableau *Tour de Babel*. Avec *Le Jardin de Brunelleschi*, l'artiste s'ingénie à reproduire grâce à un astucieux montage à deux niveaux un jardin anglais, tout en faisant un clin d'œil à l'inventeur de la camera obscura. Un autre tableau, intitulé *Trou*, montre une spirale tout en relief et présenté comme pour un monochrome sur un seul ton, celui d'un brun roux capturé à la surface des pierres. Enfin, *Ligne d'horizon* suggère le paysage d'une plage de sable s'offrant aux flots de la mer sous un ciel estival. Cette ligne d'horizon suit une courbe à peine visible qui va des premières rangées, celles du haut et du bas du tableau jusqu'à la ligne centrale, celle qui forme l'horizon et divise le tableau en deux sections. Deux sections qui, scrutées attentivement, montrent une panoplie d'images provenant de sable blond, de maison de villégiature, de ciel azuré, de mer verdoyante, de nuage, de galets qui, dès lors qu'on s'en distancie s'effacent sous l'unique image inventée, celle du tableau. En l'occurrence: une plage au bord de la mer qui n'existe nulle part ailleurs que là où elle est donnée à voir, c'est-à-dire devant nous et comme en peinture.

C'est principalement avec cette série de tableaux que « Point de vue » rencontre l'idée du paysage tel qu'entrepris à l'intérieur de cette exposition. C'est sous cet horizon que le paysage s'invente. Horizon qui n'a rien à voir avec le punctum tel qu'interprété par Barthes, à l'intérieur d'une esthétique de la réception, mais plutôt avec un punctum considéré à partir d'une esthétique de la création. C'est sous cette perspective que Shinkle imagine le paysage. C'est sous cet angle qu'elle pointe l'idée du paysage. Idée qui comme en peinture s'élabore au sein d'une mise en scène picturale. Un paysage qui même en photo joue moins sur la conscience affective du spectateur que sur le plaisir de faire et de créer par d'autres moyens ce qui fut longtemps convenu d'appeler le propre de la peinture.

– ANDRÉ-L. PARÉ

RICHARD BAILLARGEON

Dazibao, Montréal, 16 janvier – 23 février (1re partie)
Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal,
23 janvier – 23 février (2e partie)



RICHARD BAILLARGEON, PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE LA SÉRIE « TERRES AUSTÈRES », 1990-1996, PHOTO: DAZIBAO.

Le paysage n'existe pas. Affirmation péremptoire, et qu'on contestera. Pourtant, je le maintiens; le paysage n'existe pas. Comme idéalité, comme essence que l'on peut approcher sans l'atteindre, peut-être; comme sentiment du Sublime, comme transcendance constante, possible devant un réel qu'il excède par son aspect d'irreprésentable, d'ineffable; peut-être là, dans cet absolu de la nature même de ce qu'est le Beau, peut-être là existe-t-il. Mais il occupe alors la psyché générale artistique, il opère comme une sorte d'outrepassement idéal devant ce que l'on voit. Le paysage, c'est la nature habillée d'une grandeur qui est comme la paille dans notre œil. C'est la totalité de la nature saisie par le sentiment esthétique, la majesté écrasante d'une surenchère appréciative qui épouse ce dépassement de nos facultés appréciatives, leur saturation perceptive devant ce suprasensible à la puissance n. C'est, en un mot, l'insaisissable, ce qui rend vain toute appréciation puisque cet effet va au-delà de la sensation.

Aussi faut-il plutôt, ne serait-ce que pour pouvoir en parler, parler d'horizon et ne jamais user de ce mot que pour décrire l'irrépresentable, une valeur idéale à laquelle l'artiste se mesure. C'est dans la manière d'approcher cet inatteignable qu'il faut parler de l'œuvre artistique.

Mais l'horizon aussi renvoie à une sorte de continuum dont on ne peut saisir qu'une des modalités, qu'une partie. Il n'en reste pas moins que c'est sur cette ligne d'horizon que l'être se présente et agit, que les choses se placent sous son regard; choses dont l'artiste dispose pour son interprétation propre du monde. Ainsi peut se comprendre et être appréhendé le paysage, dans cette ligne d'horizon où se module l'esthétique particulière d'un artiste.

En choisissant comme titre de son exposition « Le paysage et les choses », Richard Baillargeon installait une opposition entre le proche et le lointain, projetait le paysage comme fond sur lequel ces choses et des êtres apparaissent; il mettait en place son espace et jetait sur lui un cadre, arraisonnant, coupant le paysage et ne le rendant du coup possible que dans son fractionnement. Les trois parties de cette exposition sont autant de promenades le long de cette ligne d'horizon. « Promenades au couchant » présentent ainsi des images extraites d'un film réalisé par l'artiste. En quatre blocs de quatre, neuf, huit et trois images, il présente son univers, monde de l'eau du fleuve qui passe, du vent qui fait de même dans les feuilles, découpes sur l'arrière-scène de l'Ile d'Orléans de Saint-Michel-de-Bellechasse. Une table et une chaise, celle-ci d'abord vide puis occupée par l'artiste, viennent ponctuer ces images. Nous passons sans discontinuer d'une scène ouverte à l'horizon fuyant, au paysage ouvert, à des plans rapprochés où des éléments, souvent naturels, viennent littéralement boucher l'écran. Car, en plus, c'est d'un écran qu'il s'agit. La facture de l'image, son piqué particulier, sans parler du cadre aux lignes incurvées, donnent bien l'impression de l'image prise d'un écran de télévision. Aussi, le paysage

n'est-il pas une ouverture ici, un plan d'infini, puisque jamais ne peut-on oublier cet obstacle à la vue, qui est en fait le signe de l'appareil particulier, de cet engin de vision qui nous permet de se délecter du spectacle de la nature. En ces images, nulle impression d'infini et de magnitude n'est possible. Elles permettent en fait de ramener le paysage à hauteur humaine.

En fait, ces images n'évitent pas le sujet de la magnificence de la nature. Elles n'en traitent pas directement, voilà tout! Elles sont plutôt le récit et la valeur particulière de cet impact existentiel. Le paysage n'est jamais ici que vu, c'est-à-dire pris dans les rets d'une interprétation, d'une sensibilité particulière. Alors que l'objectif paraît se tourner vers les choses pour nous les rendre en images, il apparaît plutôt que l'appareil, ce faisant, se détourne de son objet comme pure contemplation et délectation pour concentrer son attention sur celui qui voit, la manière dont il voit et saisit les choses et les êtres. Le paysage est bien ici inatteignable et inentamé; son intérêt réside plutôt dans le rapport que l'artiste entretient avec celui-ci.

La deuxième série, « Champ/la mer » ne nous est pas étrangère. Non seulement en avons-nous vu des bribes en certaines occasions, mais elle réitère ce sentiment de dépassement existentiel qui résulte presque en une dissolution du regard posé sur les choses, absorbé en celles-ci. Cette série, en sept blocs, fait intervenir images et courts textes dont la facture est proche du haïku dans leur brièveté expressive. Un peu comme les images, une impression prédomine; celle que c'est dans la manière particulière dont chacun crève le silence et s'y enveloppe, dans cette tournure où il crée cet écrin qui l'enchâsse et l'assiège tout à la fois que réside toute leur force. Peu d'action dans ces textes comme dans les images: un autoportrait où l'artiste se voile les yeux de la main, image au diapason de la disparition du pronom personnel. L'artiste ne dit cet « il » qui le désigne dans la distance que pour se montrer dans une parole où il s'autodésigne: « Il a dit/Marcher vers le soleil/Marcher ». Le regard réel dérobé dans ces images où sa version projetée, reprise et « emboîtée » dans l'appareil, tend à se montrer sur le point de sa dissolution dans les choses. À cet égard, l'image de la route en serpentin qui mène à la petite maison de Saint-Michel-de-Bellechasse où, dans la vitre qui nous sépare du dehors, se montre la réflexion de l'appareil-photo, cette image est instructive sur la teneur de ce regard ici aussi caché. Cette saisie instinctive des choses environnantes est à la mesure des écrits: « N'a plus pensé/Que des pas/Ne s'est plus retourné/ N'a plus peur ». Choses vues et choses bues, ingérées. Images prises et retournées à cela d'où elles viennent; photogrammes issus d'un film dont on ne sait pas l'histoire, qui ne disent rien de cette histoire, seulement de cette part qu'on y prend.

Dans « Terres austères », cela va plus loin, c'est plus nettement un sentiment de déréliction. À des images des *Badlands* de l'Alberta, une région riche sur le plan géologique et sur celui des vestiges et ossements qu'on y a retrouvés, Richard Baillargeon en ajoute d'autres qui proviennent de livres, images rapportées où les traces de la « reprise » photographique sont évidentes, et de l'intérieur du Royal Tyrrel Museum of Paleontology. Entre l'horizon plat des extérieurs et la mise en scène intérieure de scènes assez jurassiques, puis entre celles-ci et celles en provenance des livres, le monde se déroule ou se ferme, s'ouvre sur un horizon sans relief ou le regard se bute sur une étendue en trompe-l'œil ou sur une image rapportée. Sans parler de ces chambres de motel sans apprêt, désespérante dans leur nudité et leur fonctionnalisme conventionnels, dans leur matité bête à pleurer d'angoisse. Les légendes au bas de cette série creusent encore le gouffre entre le réel et ce qu'on attend de lui alors que « D'infinis rivages dévastés », imaginés seulement, ne sont que pacotilles lamentables et presque sordides dans le faux-semblant de cette « eau mais c'est du sable ». On peut toujours entendre et attendre « De longues rumeurs au levant » mais « Il se fait tard » pour explorer plus avant le gouffre de cette solitude dont le souvenir nous échappe déjà, presque fossilisé dans ce désert…

Même dans sa déréliction, le monde est une simulation.

– Sylvain Campeau

JOSEPH BRANCO, MARIE A. CÔTÉ

Édifice Peck, 5505, boul. Saint-Laurent, espace 4211, Montréal, 25 janvier – 1er mars

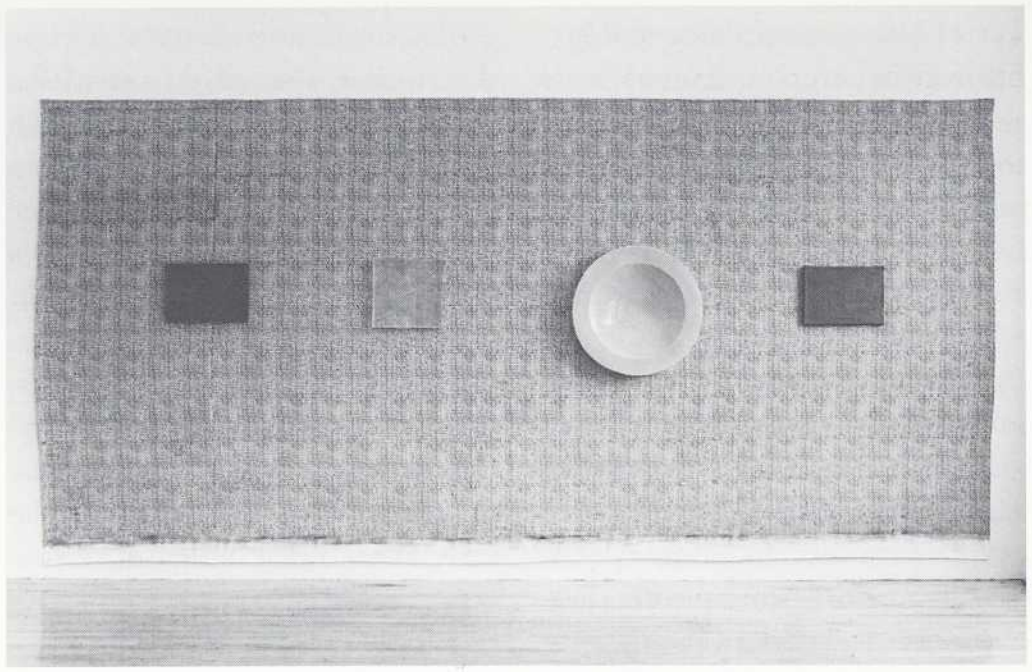
C'est loin d'être un hasard si Joseph Branco et Marie A. Côté partageaient un même espace d'exposition l'hiver dernier. Car au-delà de la contingence des frais d'exposition à couvrir, il apparaît de plus en plus clair que leur travail se joue dans une zone qui tient à la fois de l'autonomie, mais aussi du partage et de la complémentarité. Autrement dit, Branco et Côté ne sont pas de simples « colocs », et la cohabitation récente de leur travail prenait une tournure encore plus naturelle que jamais.

Il faut dire que le quotidien, l'espace de partage qu'il suppose, voire l'interpénétratation de certains espaces qu'il provoque, représente l'un des moteurs de leur production. On sait notamment la place centrale qu'occupe chez Branco le questionnement de la nature morte comme genre, et par ailleurs la fonction de cristallisation qu'a représentée ce genre par rapport à l'une des représentations possibles du quotidien, celle qui tourne autour de l'art et de la table. Chez Côté, depuis longtemps également, la pratique de la céramique, et son extension hors du champ utilitaire, entretient un rapport de proximité naturelle avec cette question du quotidien. La force de l'exposition de l'hiver dernier tenait à la manière dont leurs pratiques respectives allaient tirer des conséquences inédites de cette situation de départ.

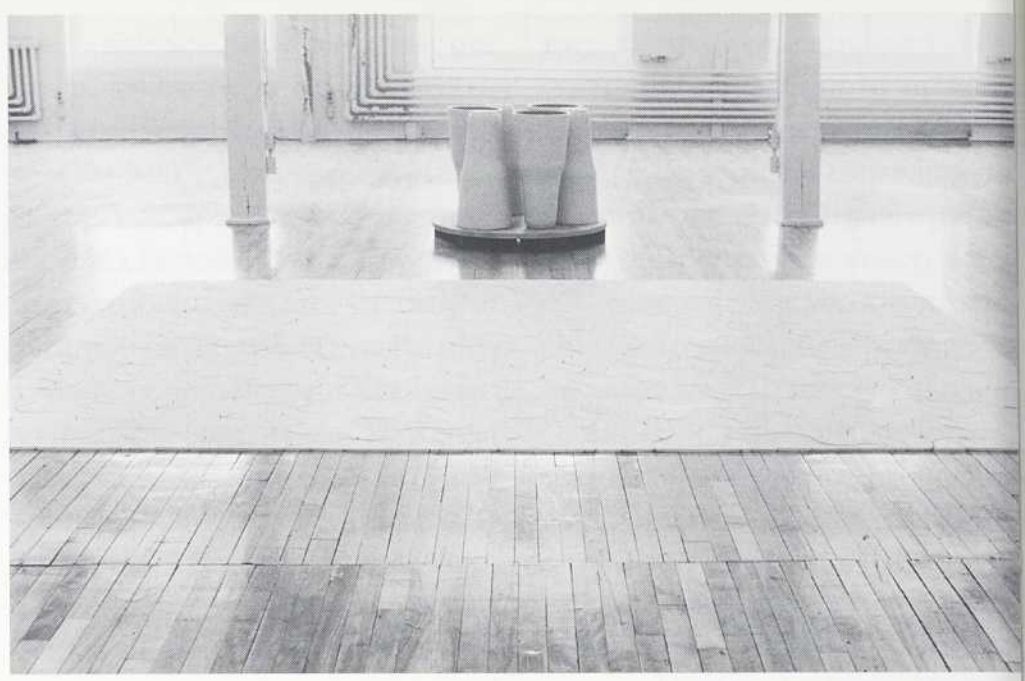
On entrait donc dans un espace taillé d'un seul bloc lorsqu'on s'adressait au 4211 de l'Édifice Peck. Un espace qu'il n'était pas la peine de diviser en murs ou en limites tangibles, tant naturellement la production de chacun y trouvait sa place – celle de Côté formant une sorte de parcours circulaire dès l'entrée, celle de Branco occupant les deux murs se faisant face près du mur vitré du fond. Une mise en scène qui accentuait les registres spatiaux spécifiques à chacun: questionnement des limites ou plutôt des fondements de la représentation picturale chez Branco, et mise en relation d'éléments sculpturaux intimement liés les uns aux autres chez Côté.

L'une des qualités premières des œuvres proposées – et qualité qui frappait le regard d'entrée de jeu – tenait à leur rencontre de la matière juste. Il faut entendre ici non seulement le choix judicieux des matériaux, mais aussi la qualité du travail de la main ou du moule leur prêtant forme de telle manière qu'ils nous apparaissent dès le premier coup d'œil comme des objets intrinsèquement achevés, des manifestations de matières ayant trouvé leur juste forme tranquille. En toute logique, Branco se tourne vers le verre, la cire, le bronze, mais aussi l'acrylique et l'aluminium quand il est question de mettre en scène des éléments constitutifs de la nature morte, tandis que Côté joue principalement de céramique, de tissu et de bois. Et si on devait identifier parmi ces matériaux ceux qui font le « passage » de l'un à l'autre, c'est-à-dire le véritable pont entre les deux pratiques ici convoquées, la céramique – et plus précisément la porcelaine – et le tissu ressortent presque d'eux-mêmes. Presque avec la même évidence qu'une assiette posée sur une nappe... Une « évidence » qui est bien sûr dans le même temps différence, et qui permet de mettre en lumière la spécificité de chacune des pratiques.

Nature morte, a-t-on dit de Branco. Mais surtout relecture critique des fondements picturaux du genre. D'où le caractère radical de l'entreprise, c'est-à-dire qui questionne, en les convoquant en un même lieu, les racines du genre. Il était une fois une nappe, a-t-on envie de dire. Mais pas n'importe quelle nappe. Une immense nappe épinglée au mur, et même plutôt deux nappes se faisant face sur leur mur respectif. Pas n'importe quelles nappes aussi parce que tissées de



JOSEPH BRANCO, **NATURE MORTE**; SÉRIE NAPPE I, 1996; PHOTO: MARIO BELISLE.



MARIE A. COTÉ, **TAPIS ET SANS TITRE**, 1995-1996; PHOTO: MARIO BELISLE.

manière à confondre notre perception de la grosseur et de la texture des fils noirs et blancs qui s'y entrelacent. Mais surtout des nappes faites pour évoquer la trame d'une toile qu'il resterait à couvrir de peinture, ce que l'artiste s'est d'ailleurs employé à faire, mais à l'état d'ébauche seulement, dans le bas de chacune des toiles. De la peinture à peine esquissée, mais de la peinture quand même, avec juste ce qu'il faut de couleur pour y croire. Mais si peu qu'on pourrait aussi bien ne pas la voir.

Et sur chacune des nappes, quatre objets-tableaux accrochés en succession linéaire horizontale. rectangulaires, carrés ou circulaires, bleus, verts ou jaunes, translucides ou opaques, faits de cire, de verre, de bronze, d'aluminium ou de porcelaine, mais surtout portant tous impérativement une trace de toile plus ou moins fine à partir de laquelle ils ont été moulés. Toile sur toile donc, mais toujours sans cadre, si ce n'est la toile elle-même, un acquis, si on peut dire, de la production de Branco depuis déjà un bon moment, poussé ici à la limite de sa logique. Avec tout ce qu'il faut, donc, pour qu'il y ait peinture de genre réfléchissant sur elle-même, c'est-à-dire réfléchissant simultanément sur l'objet de ses représentations autant que sur sa manière-matière. Mais réfléchissant aussi au sens spéculaire du terme, de par la disposition des deux toiles l'une face à l'autre et leur composition similaire. Similaire mais non identique, ouvrant ainsi un véritable espace de réflexion positionant le spectateur à l'intérieur même du dispositif. L'aller-retour entre les deux toiles, loin de s'épuiser en un seul coup d'œil, s'enrichit de nuances qui culminent dans le redoublement, face à face l'une de l'autre, d'une émouvante paire de porcelaines vertes nées du même moule. Évoquant une forme d'assiette épurée, un brin naïve, elles sont indissociablement liées par l'écho qu'elles se renvoient, en même temps que résolument dissociées par la distance objective qui les sépare. Et puis il y a ce vert, la fragilité des nuances entre un vert et son double... Tout se passe donc comme si la rigueur de l'ensemble trouvait ici, quelque part entre ces deux « assiettes » posées sur leur « nappe » respective, son point d'aboutissement sensuel : richesse épurée des formes rondes qui ne semblent plus qu'attendre l'heure du repas.

La table est donc pour ainsi dire dressée pour l'autre versant du parcours. La courbe et la sensualité épurée de la forme ronde constituent en effet une veine majeure traversant la pratique de Marie A. Côté. Et comment ne pas sentir ici que la genèse de ces formes précises a intimement à voir avec la matière dont elles sont issues ? Il n'est en effet pas indifférent de constater à quel point la terre – et pas n'importe quelle terre – reste un point d'ancrage majeur dans la pratique actuelle de Côté. Terre qui prendra un temps la forme utilitaire d'une assiette ou d'un bol, mais aussi terre qui saura élever au rang d'archétypes, par le jeu combiné des proportions, de la facture et de la mise en scène, des objets qu'on croit connaître d'abord pour leur valeur d'usage, et qui se révèlent ici dans la plénitude de leurs formes essentielles.

Notre savoir des formes et des usages ainsi mis en question, il ne « servirait » à rien de chercher à mettre des fleurs dans des vases renversés, ni de servir la soupe dans des bols de bois peint remplis à ras bord de leur propre substance pleine et opaque, pas plus que notre tête ne saurait trouver le repos à s'appuyer sur un oreiller de porcelaine, ni notre corps, la chaleur, à se voiler sous une chappe de soie. Et si un enfant entreprend de traverser en courant un « tapis » de porcelaine déposé à ses pieds, c'est que la valeur d'usage fait ici corps avec l'archétype au point qu'ils se confondent dans la perception que peut en avoir l'enfant. Ce qui valide en quelque sorte la quête des formes fondamentales qui traverse en douceur la pratique sculpturale de Côté.

L'insistance avec laquelle les courbes se lovent les unes aux autres dans des pièces comme *D'après Morandi*, *Sans titre* et *Tapis* n'a probablement d'égal que la propension des matériaux convoqués à assumer la luminosité qui leur est propre. Matière, texture et couleur agissent ainsi de manière à décanter la forme sinueuse jusqu'à sa racine. Mais il ne faut pas croire que la courbe n'existe qu'en elle-même et pour elle-même. En effet, la limite spatiale des objets singuliers composant les trois pièces susmentionnées est constamment relancée par la proximité de ses pairs. *Sans titre*, par exemple, fait alterner six vases effilés posés alternativement à l'endroit et à l'envers sur un socle circulaire de pierre calcaire. L'harmonie est saisissante dans la manière dont les courbes d'un vase épousent l'envers des courbes de son voisin, la proximité spatiale créant des interstices qui font respirer l'ensemble d'un entendement secret. Comme si ces formes s'étaient cherchées l'une l'autre depuis la nuit des temps, et qu'une fois réunies elles n'avaient pas vu l'intérêt de se séparer, tant leur manière d'être ensemble leur était naturelle. Et que cette proximité sensuelle était une manière de nommer le partage essentiel dans la continuité des jours.

– JEAN-CLAUDE MARINEAU

VITA PLUME
BUSEJE BAILEY

Observatoire 4, Montréal, January 22 – February 15

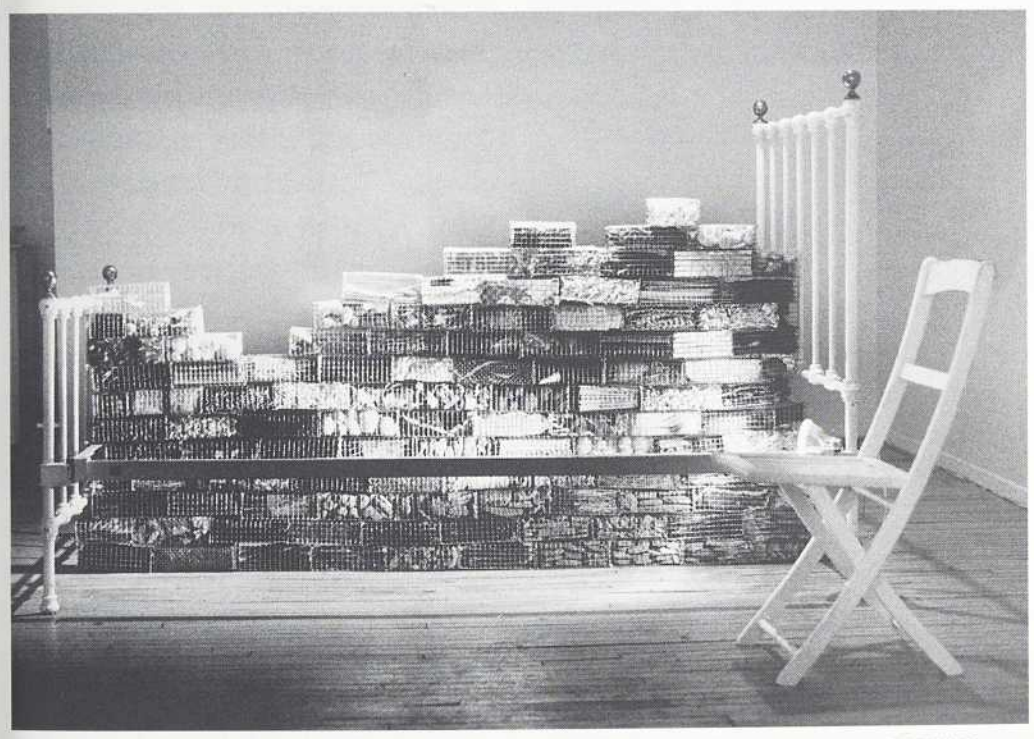
To walk into "Retaining. . . Desire" by Vita Plume and Buseje Bailey is to interrupt an intimate yet inviting conversation about the act and art of remembering. Dealing with the different vessels that exist to retain memory, and, by extension, personal and cultural histories, this exhibition was the product of a year-long communication

between Plume in Montréal and Bailey in Toronto. For the artists, ordinary everyday objects such as bricks, bags and garments play important roles in the preservation of memories.

In "Retaining. . ." or *Huff. . . Puff. . . and. . . BLOW!!!* (1997), Plume, an artist of Latvian descent who has been exhibiting her work across Canada, the U.S. and Europe since the 1980s, uses an old bed to address the notion of memory. This choice of setting, complete with matching white chairs on each side of the bed, immediately situates the viewer within a domestic space, a place of refuge and of contemplation. However, the site is problematized by the focal point of the installation – an unfinished wall constructed out of steel mesh bricks that substitutes for the bed's mattress. Representing the artist's neatly packaged memories, the tinselly bricks, laid with care on top of each other, are filled with an eclectic collection of objects. These "artifacts of her daily existences" range from dried tea bags and flowers, popcorn, soup spoons and balls of coloured yarn to stuffed animals, books, photographs, personal letters and rocks of all shapes and sizes.

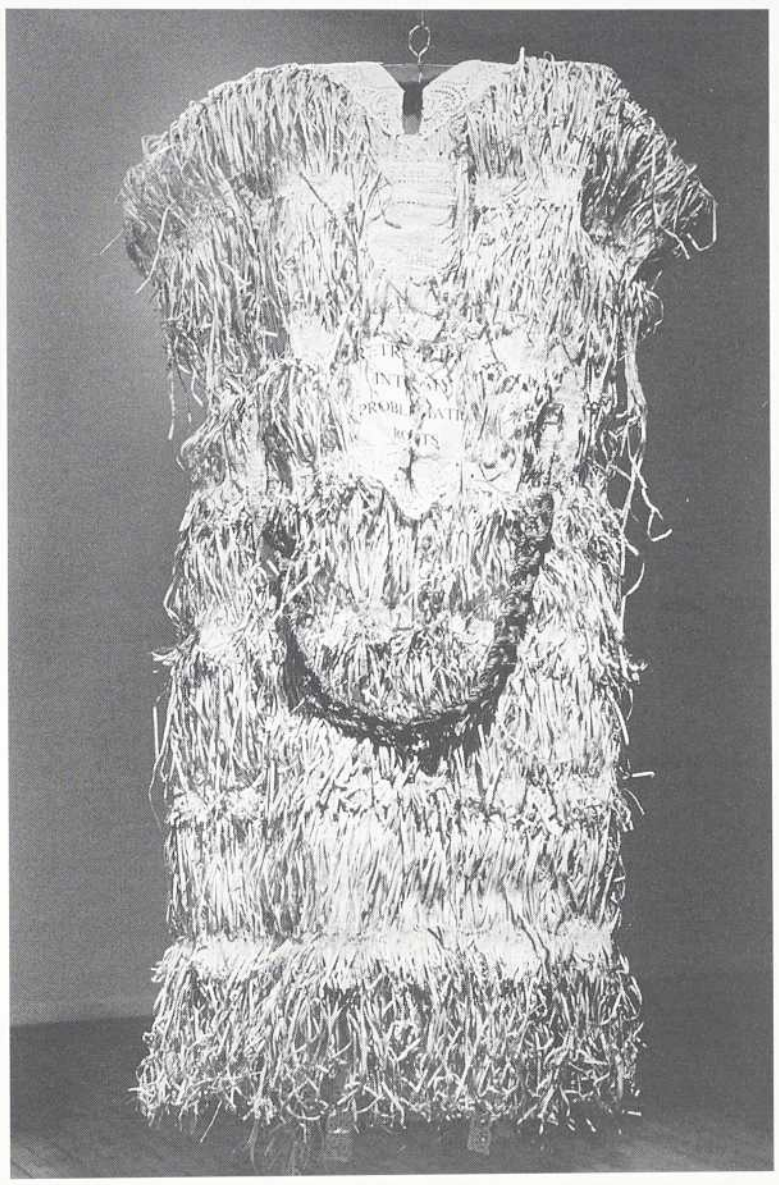
Cast in a dramatic light by a strong spotlight on its right, this wall is a reference to both the relationship between memory and materiality, and the political, military and ideological barrier of the Iron Curtain. In the collaborative text written by the artists to accompany the exhibition, Plume writes: "My family has lived divided, separated by/. . . the Iron Curtain/. . . by more than a wall." By deliberately placing this wall in the domestic sphere, the installation blurs the borders between home and world, public and private, the ego and the subconscious. Moreover, it reveals the ease with which memory disrupts the perceived order of things through a process of selective remembering. As a result, *Huff. . . Puff. . . and. . . BLOW!!!* demonstrates the actual instability of the walls that people construct around themselves, their memories and their nations.

For ". . . Desire" or *The Stage of Desire* (1997), Bailey continues this fabrication of memory in its use of sculptural elements and a series of dresses to critique the absence of Black women's historical subjectivity. Jamaican-born Bailey has been exhibiting her work in artist-run centres across Canada since the late 1980s. In this latest installation which represents a move away from her recent video-based work, Bailey has assembled a cast of objects that bring to life her experiences of childhood and womanhood that make up the individual she is today.



VITA PLUME, HUFF. . . PUFF. . . AND. . . BLOW!!!, 1997, BED, CHAIRS, FOUND OBJECTS; PHOTO: BRYAN JIM.

The three dresses, all unique in their own treatments, give an immediate sense of corporeality to the absent actors of this narrative. Found at the back of the gallery is a faded pale green dress worn by a nine-year-old Bailey to her aunt's wedding encased in a battered wooden frame beneath a pane of glass onto which the words "the viewing room" are stenciled. According to Bailey, this dress, decorated with scarves and chain-like ribbons, "is the site where we find the innocent dreams of a girl child. . . where the child is still full of hope and dreams." Reinforcing the theme of childhood innocence and discovery nearby is the sad clown smothered with newspaper clippings about growing pains. The clown whose face is half-black and half-white is shielded by a giant leaf made from bamboo and organic twine, and alludes to the fear of cultural assimilation upon Self-discovery.



BUSEJE BAILEY, **THE STAGE OF DESIRE**, 1997, TRADITIONAL AFRICAN DRESS IN MIXED MEDIA INSTALLATION; PHOTO: BRYAN JIM.

Echoing the light green colour of the child's dress is the free-flowing traditional African robe constructed out of shredded confidential documents left behind by the corporate world. Except for the front which is painstakingly woven out of different coloured paper and the trimmings of paper doilies at the sleeves and collar, the many strands of shredded paper hang like a cascade of straw and natural fibres over almost the entire robe. Partially hidden by a yellow braid under the dress front are the words "retreating into my problematic roots." This handmade garment and the neighbouring old blue and white floral print dress enshrouded by a plastic tent covered in text on ideas of the Self, both refer to how Black children, never taught in school about the histories of the diaspora often undergo an intense search for Self identity later in life in order to reclaim their cultural heritage.

Making the closing speech for the finale of *The Stage of Desire* are the two masks of Bailey's face. One, covered in thick black paint, represents the falsity of the term "Black" while the other, left unpainted to allow the different colours of the paper to come through its waxy surface, represents the actual multicultural nature of the diaspora. Held in a bag woven out of the same shredded paper as the traditional African

robe, they speak of Bailey's present experience of self-discovery and understanding of difference. All these objects – the dresses, the masks and the clown – are linked together through their predilection to a containment of some sort that safeguards the memories which they embody. Bailey's *Stage of Desire* not only comments on how women have resisted the way society controls and negates their lives very early on through fashion and the education system but also suggests how memories are often reconstructed through the preservation of material possessions.

In Bailey's work, as in Plume's, the impossibility of material objects to fully engender memory is revealed in their fragility, permeability and transiency. A testimony to the memories which not only shield us from everyday invasions of the Self but also ensure that tomorrow is not lost without a past, "Retaining. . . Desire" is a reminder that life itself depends on the act of remembering and the strength and resilience of the vessels chosen to embody the mnemonic process.

– Alice Ming Wai Jim

JIM GRANT

Gallery 101, Ottawa, February 27 – March 28

In a text accompanying Jim Grant's installation "Dr. Livingstone I Presume? Pictures from an Ordinary Childhood," Joanne Lacey asks:

> What does it mean for a white Englishman. . . to go back to his family album in order to excavate an understanding of the formation of his subjectivity? [I]s this kind of artistic archæology of the self a narcissistic self-indulgence, a trafficking in me-ism?

It is a good question, and one which could be asked, not only of this installation, but of a growing body of work by artists who use autobiographical inquiry as a place to enter the ongoing debate on representation, identity and art.

In the second installment of a broader curatorial investigation titled "Subject to Representation" by Kevin Gibbs, Jim Grant presents a series of five larger-than life figurative canvasses (spot-lit against deep blue walls): a choice of exhibition design which works well to index the work to contemporary "historical" exhibitions such as "The Queen's Pictures" recently on view at the National Gallery. Grant's paintings, displayed in heavily polished, black, wood frames, capture photographed glimpses of the artist and other members of his family at different stages of their lives. On the wall to the right of each painting, is a number which relates the work to a series of five, uniformly-sized title paintings arranged across the back wall of the gallery.

Like the other paintings on display, the large (3 x 4 m) heavily glazed work, *Dr. Livingstone I Presume?* captures children performing to the parental gaze. Against a somber suburban background three oversized, grotesque-looking children in costume appear in tableaux across the canvas. The youngest child wears oversized khakis, a large pith helmet and carries a cardboard sign which reads "Dr. Livingstone I Presume." Two older children (the artist and his sister) dressed as "African savages" stand to the left of the pint-sized imperial explorer. They display a stuffed, polka-dotted sackcloth beast suspended on a long stick held between them. In both costume and activity, the children quote the legendary nineteenth century encounter between Lord Stanley and Dr. David Livingstone in deepest Africa. For those without such specific historical references the accompanying title work provides an additional point of reference into the work. *Ben dressed as Lord Stanley, James & Clare dressed as African savages, standing on the Village Green after winning the 1976 Hampsthwaite Show Fancy Dress competition as "Dr. Livingstone I Presume?," August 1976.*

Set in a context of bourgeois solidity, like flies in amber, Grant's heavily glazed children shift upon reflection from a site of innocent play into a twilight world of alienation. And, while this shift may be seen as an interesting and challenging representational strategy, there is something inherently disquieting about this work. In what appears as a deliberate anti-painting strategy, Grant draws from an extremely limited palette and applies his paint systematically, almost by rote, to a monochromatic underpainting which at times emerges from behind the glazes. Limited by a consciously thin range of tones, and a peculiarly flat, almost one-dimensional method of describing figures, Grant's children are rendered virtually abstract against the realism of their surroundings. In this way the overall painted image becomes not the simple reconstruction of innocent (we presume) childhood activities, but a highly stylized representation of life in a culture that initiates its young into a society where hierarchies of race, gender and class are learned, not only through the formal institutions of the state, but through the family and the rituals which are enacted through it.

On either side of *Dr. Livingstone I Presume?* are two other paintings, each monochromatic representations of somewhat deteriorated black-and-white domestic snapshots. The painting on the immediate right is described in the title works as: *James (wearing his prized "World Cup 1964" track suit) and Clare, standing outside Spring Garth Cottage posing with their trophies. Hampsthwaite, 1964.* Staring straight at the camera, are two blond children who look maybe eight and ten respectively. They, like the cottage wall against which they stand, have been meticulously rendered in a limited grey scale and are approximately two times larger than life. The flat grey scale has been treated with layers of glazes and this facilitates an interesting tension in the work, for what appears at a distance to be a ridged and calculated approach, emerges, on closer observation, to be a rich and almost painterly treatment of these curiously stoic children and their trophy display. Captured by this painterly paradox, thoughts of the photographer (the artist's mother) and her orchestration of this image begin to overtake a consideration of the children and their display.



JIM GRANT, JAMES (WEARING HIS PRIZED "WORLD CUP 1964" TRACK SUIT) AND CLARE, STANDING OUTSIDE SPRING GARTH COTTAGE POSING WITH THEIR TROPHIES. HAMPSTHWAITE, 1964, 1997; PHOTO: TIM WICKENS, COURTESY GALLERY 101.

Title work #5 is perhaps the most subtly disquieting work in the exhibition. Looking more like an image taken at a carnival where photographers provide period costume to their patrons than a family portrait, *John (wearing authentic colonial pith helmet) sitting in the living room of Brook Cottage holding six-month old James on his knee. Hampsthwaite, August 1967* depicts a straight faced and solemn, young man (the artist's father) in otherwise ordinary clothing staring straight

into the camera. The infant Grant is not in costume. As with the other works on display it is not long before our attention slips away from those represented in the pictures, to the absent photographer, the artist's mother. Her unseen presence dominates the proceedings, her subjectivity informs both our reading of Grant's highly individualized and culturally specific paintings, and by extension our own experience as producers and consumers of family imagery.

In his installation Grant has constructed in a highly systematic and laboured fashion a body of work that creates an interesting tension between gallery empowered history painting and domestic photography. Grant's somber theatricality focuses our attention on childhood and displays it as a complicated theatre through which we rehearse those values and beliefs which order our roles in the adult world.

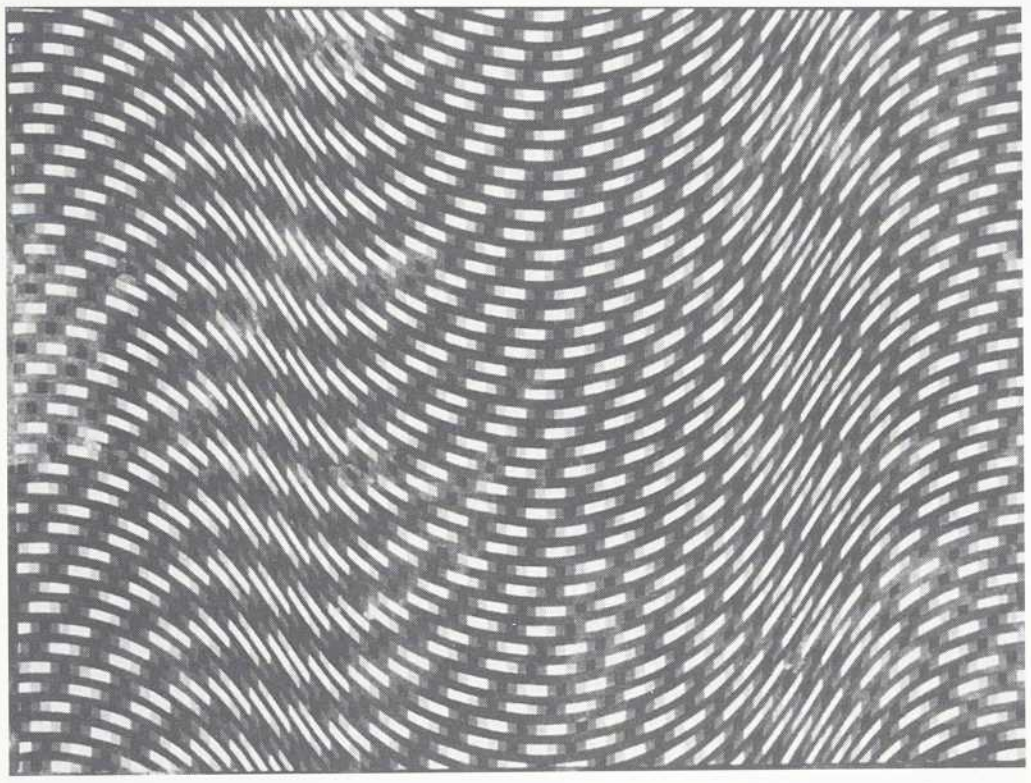
– ERIC WALKER

PERSPECTIVE 96

Art Gallery of Ontario, Toronto, November 13 – February 9

"Perspective 96" is the last instalment of George Gilmour's annual endowment to showcase young artists. For the exhibition, curator Jessica Bradley chose four painters: Cora Cluett, Eric Glavin, Angela Leach and Steven Shearer. Barring only Cluett, whose work is the most painterly, the remaining three are producing hard-edge. In her catalogue, Bradley makes connections to their work and the entrenched lexicon surrounding the genre: Minimalism, Pop, Op, Neo-Geo, and the thoroughly trampled simulation theories of Jean Baudrillard.

The potential dilemma of painting in this style is carrying the overwrought baggage of ensconced history. Bradley is right, you cannot disassociate their work from what preempts it – nor are these artists necessarily trying to. But there are differences between then and now. That all the artists' works make reference to mechanicalism and digitalization suggests a perpetual motion of the genre which has proven to be particularly adept at continual mutation. In fact, in Toronto anyway, there seems a tangible resurgence of younger artists talking about the theoretical concerns of modernism over postmodernism. "Perspective 96" taps at this generational revisionism as though a kind of paradigm shift mixing in with a frantic end-of-millenia trajectory that keeps coming back to the vapidness and infinitism of technology.



ANGELA LEACH, ABSTRACT REPEAT #2, 1994, ACRYLIC ON BOARD, 10 X 13.5"; PHOTO: COURTESY THE ART GALLERY OF ONTARIO.

The inclusion of Cluett's tactile work, which seems oddly and probably intentionally out of place, is her theoretic base: the insulating sociological aspects of computers, particularly with the Internet. The repeated symbols she uses in her paintings spell out, in computer dingbats, kiss (: = *), and are stamped in grid repetition. Her colours are saturated opalescent reds, auburns and aged-whites applied like stucco, rich and tactile, and inches thick. Cluett suggests a polemic between medium and meaning, the human-like warmth of the work butting up against current social insulation and detachment through digitalization. But the result is a bizarre stalemate of either being too obvious or not convincing enough. Obvious in the sense that her references to technology don't lead anywhere, or appear forced within the overriding context of this exhibition. Unconvincing in the sense that her tactile impressions far outweigh any conceived notion on digitarianism.

But Cluett's works do have a link, if only in a loose way, to the remaining artists' works which are also defined by the presence of techno-vapidness, though ultimately they are working at defying it. In fact, to see Eric Glavin's graphic, linear and "pseudo-retro" paintings in reproduction is simply ineffectual, even though it is mass reproduction to which his work refers.

Hard-edged paintings like *Hollow Jewel* are intentionally blemished – a slight variation within flat layers of colour, for instance – that are all important flaws defining his paintings as paintings; elements that scanners cannot pick up. Glavin's subject matter, or lack thereof, is latent and so far removed from any origin that there is only an imprint of an undetermined memory. His choices of jarring, almost sick, colour combinations and heavily stylized forms hark back to indecipherable made-in-America fashion periods somewhere within the late 1950s right up to the 1990s obsession for retro. In a video shown during the exhibition, Glavin is talking in his studio and tacked to the distant wall is a Snickers wrapper. Oddly, that wrapper – which doesn't appear to have succumb to any restylized up-dates – embodies the hyper-stylization found in his paintings. His kind of sophisticated populism goes beyond anything immediately retrievable, which is why the Snickers' graphic seems so loaded as a tempting starting- or end-point.

A similar pseudo-retro sensibility is found in Angela Leach's work. Her paintings are small and long, like swaths of fabric. Six stripes of colour, repeated in some manner in all of her paintings, meander in patterns like Op Art interpreted through suburban basement decor and, somewhere in there, Jean Miró and his biomorphisms produced under the influence of self-induced starvation and sleep deprivation. (Those are my references, though Leach's own mentioned sources are just as permeable and arbitrary: an African mask from her parent's home, her collection of jazz albums from the seventies, a stackable set of stools she uses in her studio, and her adjunct profession as a weaver.) The paintings are beautiful, riveting things, and the six-coloured bands are pure psychedelia. But ultimately, her work is about the tedium of her stencilling and filling-in process that, like Glavin's slight imperfections, cannot be created by any other means other than by hand.

I would put Steven Shearer and Leach's work together as the strongest match, in part because their processes to some degree define their work, though Shearer's *Untitled* grid paintings that line up along the wall and have the look and feel of kitchen tiles, are completely produced outside of handcrafted production. He uses mathematical equations for signage machines to "paint" the work. Why Leach and Shearer connect is not in their methods – each being the extreme of the other – but the end product. Both are visually similar and equally rich, particularly with Shearer's intricate grid works. In another stylized series, Shearer turned the bar code into a graphic pattern reproduced in duplicate and in insipid autochromes – one brown, the other orange. To give his colour range

more description would suggest something "tasteful." Shearer's colours are intentionally anti-tasteful, like a 1970s rayon leisure suit in Miami. These works, and in particular *TGIF*, which feels completely familiar in its connection to optical graphics of 1950s and 60s, that a distinction from the previous era is hardly perceptible.

The "Perspective 96" painters are serendipitous grazers; lifting, pilfering, appropriating from everywhere but without actually making a direct reference to origins – which is not too far from what the Internet does and is doing; of warping concepts of time and place within chronology, as well as dismantling any sense of property, ownership or originality. Which is different from the kind of appropriation used in the 1980s, with artists like David Salle or David Diao, who grafted from mass media iconography to skew the notion of high and low brow. None of the "Perspective 96" artists refer back to an identifiable icon and any nameable reference point is seamlessly omitted.

– CATHERINE OSBORNE

MYTHS FROM CYBERSPACE

The Koffler Gallery, North York, November 14 – December 31, January 16 – March 2

Carolyn Bell Farrell and E.J. Lightman, the curators of "Myths From Cyberspace," consider cyberspace "essentially reified, mythologized. . . discontinuous with existing social, political and economic structures." Oddly, only one work actually references cyberspace, if indeed cyberspace is defined in William Gibson's original terms as a bodiless space where, by way of computer technology, temporal and physical considerations of lived space are irrelevant. Instead, what Lightman's and Bell's exhibition offers, through the work of four women artists, is a critique of the perceived socio-political transparency of technology in general not just cyberspace.

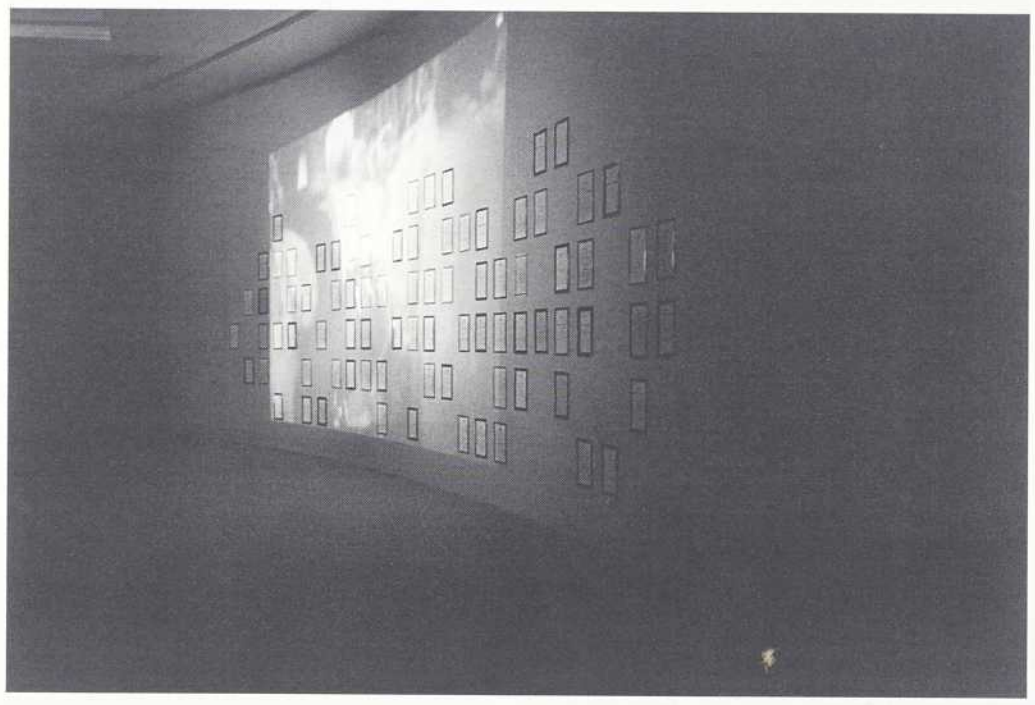
In order to question the downside of technology, familiar fears are reiterated in "Myths From Cyberspace": the risks of the genetic manipulation of the body; soulless technology replacing comforting spiritualism; ever-youthful technology masking history; and technology as an agent of patriarchy. Familiarity, of course, calls for new angles; the artists meet this challenge and remarkably avoid cliché.

"Myths from Cyberspace," divided into two parts, began with an installation by Sylvie Bélanger and three works by Nell Tenhaaf, all of which offer a discourse on the female body. Furthermore, Tenhaaf's recent artistic and theoretical focus has been on bio-technology and genetic engineering.

Naturally, such fields continue to raise panic over possible abuse of ethics and human rights, so they are particularly appropriate for debunking science's claims of objectivity, the central premise of Tenhaaf's *Fit* (1995). *Fit* comprises a box of about ATM height, built to display a computer screening an animation of a woman, posed spread-eagled, placed amidst genetic material. Overlain text reading, "what would be made of me," describes this woman's concerns over a possibly genetically-altered self. Of course, such genetic changes could easily fall into the wrong hands. A second piece of text flashing across the screen – "what made me" – straightforwardly raises the disturbing question as to what (male) social pressures will determine this woman's image.

Similarly, the external construction of individual identity through technology is emphasized in Tenhaaf's two wall pieces, *Orphaned Life Form* (1995) and *Apparatus for Self-Organization* (1995), in which outlines of female figures are respectively framed in wall-mounted circular, aluminum cases. Lights controlled by internal circuit boards blink on and off every few seconds suggesting flickering of states of consciousness, those of the figures they illuminate. However, these states are not privately motivated, the figures are passive as underlying technology works the switches initiating them. Tenhaaf shows the masculine history of technology and how hidden mechanisms of control monitor female identity.

While related to Tenhaaf's work by the consideration of the female body, Sylvie Bélanger's installation, *L'entre-deux* (1996), does not share a technological frame outside the presence of video images. A projection of a reclining nude covers the gallery wall in front of a domestic setting sketchily marked by an antique carpet and a false window with a frilled white curtain. Speaking on a disembodied audio track, she dreamily wishes to be outside in warm weather. In the video sequence, she poses in the fetal position and faces away from the viewer, as if her body is holding her in from the idyllic escape she desires. Her body, to borrow Foucault's metaphor, is a prison. While cyberspace may be, at least in theory, a way to make a jailbreak into a body-free state, Belanger does not directly play with that possibility.



MAGGIE DORNING, COME LIKE SHADOWS, SO DEPART. . . , 1997, VIDEO PROJECTION INSTALLATION; PHOTO: THE ARTIST, COURTESY THE KOFFLER GALLERY.

Nancy Paterson's *The Machine in the Garden* (1993) included in the second part of the exhibition, places a tempting slot machine directly between the viewer and three video monitors. Paterson employs gambling as a metaphor for the apocalyptic risks surrounding technology still remaining in this post-Cold War era. Her chosen images therefore depict war, violence, and a patriarchal portrait gallery of religious and political leaders. The jackpot image Paterson has chosen, which appears simultaneously on all three monitors, is the face of a woman, a "prize," an object awaiting those who gamble with technology and win. The woman's eyes, ears and mouth are covered in reference to the Buddhist adage, "see no evil, hear no evil, speak no evil," and for an attempt to maintain a state of spiritual introversion despite an overload of techno-violence. Technology taking us away from Eden, or from spiritualism of all kinds, is a premise Paterson's title posits as central to the interpretation of her piece. The satanic gambling machine, representative of the testosterone-driven temptations encouraged by technology, oversees the feminine and utopic Garden of Eden. The result is an astute gender reversal of Christianity's male-worshipping history, a reconstruction where men take a bite out of the technological apple.

Paired with Paterson's installation, Maggie Dorning's *Come like shadows, so depart. . .* (1996) also investigates how the mesmerizing power of technology can cause the erasure of the past, although Dorning refers to historical fact rather than fading belief structures. She exhibits reprints of death notices from the late nineteenth century,

images downloaded from her Web site. Severed from their actual historical context, they remain as ghosts locked in a state severed from linear time. These anonymous notices, framed in black and identical in design, describe how quickly history is forgotten in technological society. Further suggesting alienation, Dorning has covered the obituaries with black and white video loop imagery of a stream of anonymous pedestrians on busy urban streets. This take on depersonalization by technology is saved from cliché by Dorning's accurate reading of technology's preference of a for-the-moment consciousness to an historical one. This premise is furthered by the World Wide Web source of the images because in cyberspace, linear time, is by theory irrelevant, meaning linear history would also be so.

While Dorning's use of cyberspace is integral to her artistic thesis on historical amnesia, cyberspace is nowhere else to be found in this exhibition. "Myths From Cyberspace" falls victim to the present overuse of cyberspace as a catch-all term for new technology, and in this exhibition, for all technology. Lightman and Bell give this erroneous billing precedence over a rare showing of feminist perspectives on technology. A surprising oversight, since the feminist demythologization of technology, especially in Tenhaaf's and Paterson's contributions, was the most binding perceptual paradigm as well as the most rigorously considered conceptual angle of this all-woman exhibition.

– EARL MILLER

WILLIE DOHERTY

Art Gallery of Ontario, Toronto, February 13 – May 11

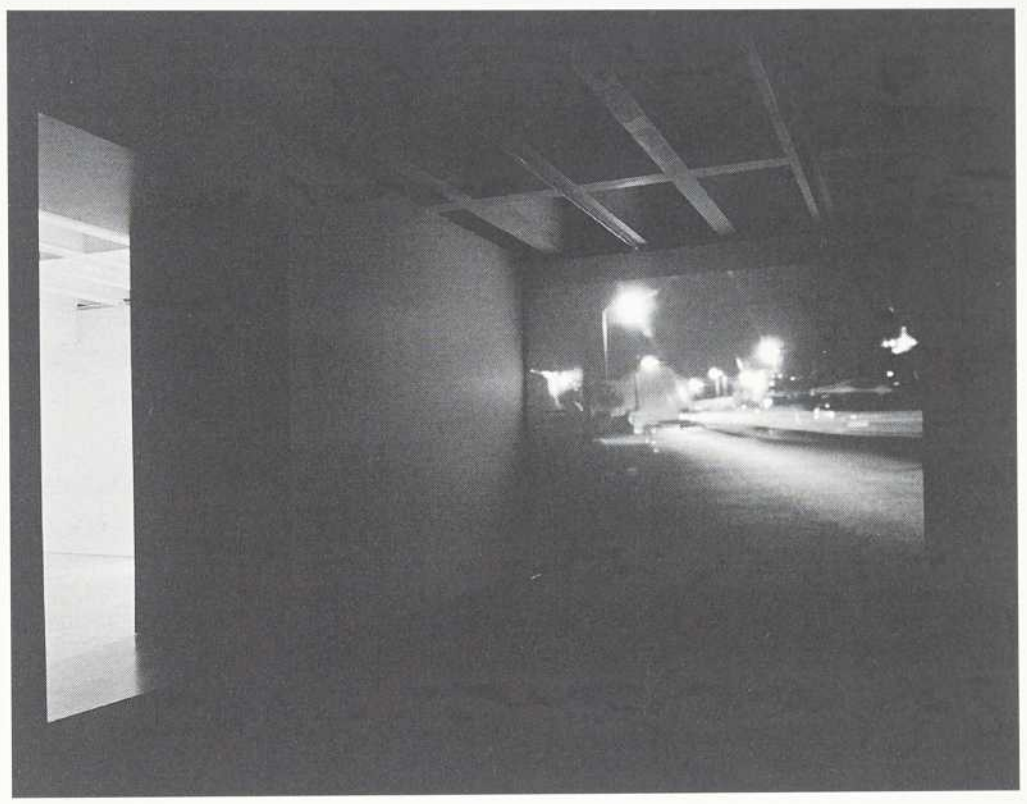
Those familiar with interpretations of Ireland circulated through Hollywood, the tabloid press and documentary broadcasting will know that a radical break is needed from current approaches to the study of Ireland, where history has long been subject to representational conventions developed to serve British colonialist authority and later adapted in support of nationalist struggles against it. In this context, the construction of representations of Ireland and Irishness that refuse to collude with these discursive practices becomes an exciting and difficult challenge, one taken up by Willie Doherty in his video and sound installation *The Only Good One is A Dead One* (1993), a work that takes as its source a selection of images and sounds recorded in and around the city of Derry.

From opposite walls of a darkened rectangular room, speakers amplify the voice of a softly spoken young Irishman:

> I worry about driving the same route everyday. I don't remember now when I started feeling conspicuous. A legitimate target. I've been watching him for weeks now. He does the same things everyday. Sadly predictable, I suppose. The fucker deserves it.

Both victim and assassin, self and other, and as much stalked as stalking, the subject of this work is difficult to pin-down. Is the man a Unionist or Republican? Colonized or Colonizing? It is impossible to tell. Continuing to listen to the monologue, we hear the man describe how he tracks and targets a potential victim. The voice is calm and collected. The man appears as a terrorist: a cold-blooded, brutal killer; a perfect fit for those tabloid images of child-bombing IRA men favoured by the British press.

Then, just as we think we "know" him, he describes the terror he experiences at the thought of his having become himself both the object of public scrutiny and a potential target. From here the man sympathizes with the family of a recent victim, describing how he had recently seen their "heartbreaking" mourning for the man on evening television. In the context of these passages, it is difficult to reduce this man to media stereotypes of the terrorist which framed our earlier impressions of him: the man now seems more like the thoughtful – even sensitive – working-class republicans featured in Ken Loach or Neil Jordan films, than he does some anonymous tabloid terrorist. However (just as you finish re-appraising the man) the tape returns to the beginning of the monologue, we are again exposed to descriptions of assassination assignments and we are again reminded of how complicated identity and subjectivity are in this context.



WILLIE DOHERTY, THE ONLY GOOD ONE IS A DEAD ONE, 1993, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY ART GALLERY OF ONTARIO.

In the centre of the room sounds recorded from the inside of a car travelling quickly along winding roads begins to intersect with the monologue, and, in so doing, directs our attention away from the man's voice (and the associations we bring to it) and towards two wall-sized video sequences that are simultaneously projected onto opposite corners of the space. Using point-of-view shots and available light, both sequences are recorded at night, appear to be unedited, and (like the soundtracks) play continuously throughout the installation. The first sequence has been taped from inside a car parked at the intersection of two city streets. The camera is static and the street relatively free of activity. Whatever movement that is recorded is generated by pedestrians and vehicles passing in front of the camera. The projection is very dark and there is no sound. The images from this sequence strongly reference recordings from video surveillance systems, devices which are prominently posted throughout Derry to monitor the day-to-day movements of the people who live there.

The second sequence follows the path of a driver as he quickly drives along a small country road, on the hills outside a city. More like documentary or domestic recordings than images from security cameras, this sequence has been taped from inside the car using a hand-held camera pointed at the road ahead. The driver appears to be circling the outskirts of the city and, in the distance, the same views of urban street lighting periodically reappear, reminding us that, while the road appears rural, the context remains urban. Nowhere in either sequence does the protagonist appear; instead, Doherty uses the scale of the projections and the point-of-view perspective of the recordings to compel us to imagine ourselves as that absent presence: both retreating victim and methodical assassin.

Doherty's decision to locate this work in the city is an important strategic departure from the typical pastoral tendencies of more traditional nationalist rhetoric, where an urban intellectual elite continues to promote Irish nationalism

as the expression of a rural nation's struggle to gain cultural and political independence from an industrialized Britain. Since the time of partition in 1925, the vast majority of all people living in the six counties of Northern Ireland, whether Catholic or Protestant, Unionist or Nationalist, Republican or Loyalist, have lived urban lives in cities where identity is not just a matter of ethnicity and religion, but something constructed in relation to class, gender, sexual orientation, education and race: issues conveniently obscured by such pastoral rhetoric. These issues which could well serve to unite many of those most directly impacted upon by the "Troubles": people living in urban working-class neighbourhoods; the chief recruiting grounds for paramilitaries on either side of the divide.

While Doherty's installation is obviously not an attempt at the inclusive representation of these multiple experiences of contemporary Irish identity, it does create an interesting space where we can reflect not only on these competing representations of life in Ireland, but on our own role in the perpetuation of the various myths that facilitate them. Structured with almost cinematic tension, this work – unlike many of the recent films addressing the North of Ireland – refuses to paint Irish political activists as either barbarous terrorists in service of a fanatical cause, or simple victims of Britain's continuing colonial enterprise. This allows Doherty's installation to challenge both the authority and currency of these clichéd caricatures for, as full subjects in representation, the protagonists of Doherty's work are neither terrorists, nor freedom fighters, rather they are the complicated subjects of complex historical, political and discursive circumstances: forces that, while not historically entirely of their own making, continue to be constituted by their actions.

– AOIFE MAC NAMARA

IN EXTREMIS

Mendel Art Gallery, Saskatoon, January 10 – March 2

As we approach the year 2000, cultural theorists, inspired by the upheaval that accompanied the arrival of the year 1000, have begun searching for signs of pre-millenial anxiety in our own age. I am reluctant to encourage this search, as it is largely grounded in a form of pseudo-mysticism that fails to acknowledge the scientific and technological progress humanity has made in the intervening thousand years. But it is true that society is bedeviled by a host of problems that, at times, appear unsolvable.

With "In Extremis," curator Dan Ring examines this issue through the presentation of art works by five contemporary and three sixteenth-century Flemish artists that touch on various sources of societal malaise such as racism, political intolerance and personal alienation. "In Extremis means 'at the point of death,'" Ring notes in his curatorial statement:

> Here, it refers not only to physical death, but also to a liminal experience where thresholds are crossed and identity becomes unstable. These works, despite their differences, reflect the profound social and technological change we're experiencing.

The exhibition's highlight is Francis Bacon's *Study for Portrait No. 1*. The painting is based on Velasquez's *Pope Innocent X* (1650). Although executed in 1956, Bacon's version shows remarkable prescience in foretelling the decline of papal influence in the Western world. By isolating the seated pontiff against a black background, and rendering his features in a drawn and haggard way, Bacon heightens the psychological tension. It is as if the pope is on trial for some ecclesiastical crime. This reading is reinforced by the scaffolding of white lines that enclose the figure. A Bacon trademark, they evoke, in modern eyes, the bullet-proof glass of John Paul's "pope-mobile." Once an esteemed theologian whose doctrinal pronouncements were regarded as infallible, the pope, through the Vatican's intransigence on such matters as birth control and the ordination of women, has largely been marginalized in the West.

Through the inclusion of three medieval Flemish paintings on a religious theme – *The Mocking of Christ* (Wolfgang Katzheimer), *The Flagellation of Christ* (Master of the View of St. Gudule) and *St. Catherine on the Wheel* (artist unknown) – Ring reminds us of a time when the pope's status as an intermediary between God and humanity was more secure. Each painting depicts a scene of violence where semi-grotesque peasants in medieval garb torture and persecute Christ and another leading Christian figure – St. Catherine – a fourteenth century reformer and mystic who, among other endeavours, strove to end a war waged by the papacy against the Italian city-state of Florence. Not only do the paintings provide an historical context for other works in this exhibition, such as Jeff Wall's *Jewish Cemetery* (1986) and Geneviève Cadieux's *La Fêlure, au chœur des corps* (1990), they also, through their celebration of pain as a means to transcend corporeal reality, articulate a central tenet of medieval religion. This tenet, which is closely linked to the concept of martyrdom and what religious skeptics have described as the "life-denying spirit" of Christianity, is at odds with the modern preoccupation with personal and material fulfillment.

Like Bacon's *Study*, Andy Warhol's blue-on-orange screenprint *Electric Chair* (1971) is also based on a pre-existing image – in this case, a *Life* magazine photograph of the electric chair at Sing Sing prison where Julius and Ethel Rosenberg were executed as Soviet spies in 1953. With its simple frame construction, leather straps to restrain the condemned and metal back plate to transfer the current, the chair epitomizes Hannah Arendt's observation on the "banality of evil." Of course, the electric chair is an instrument of justice and not evil. But to the extent that most American criminals who receive death sentences are members of underprivileged minorities, the justice system is obviously not as "blind" as political and economic elites would have us believe. In the Rosenberg's case, even before their execution, many people felt the Jewish couple did not receive a fair trial. Thus, Warhol's image serves as both a poignant argument opposing capital punishment and a cau-



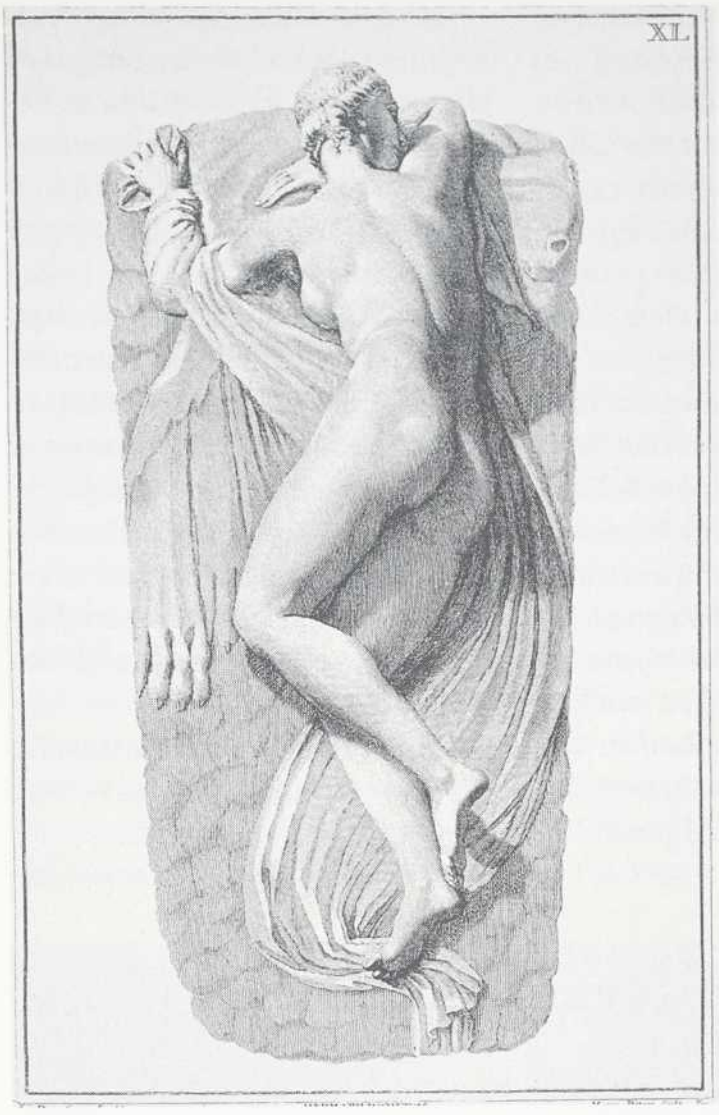
FRANCIS BACON, **STUDY FOR PORTRAIT** #1, 1956, COLLECTION OF THE NATIONAL GALLERY OF CANADA; PHOTO: COURTESY THE MENDEL ART GALLERY.

tionary warning against the type of political extremism that gripped America during the Cold War.

While the above-mentioned art works discuss issues that are international in scope, Edward Poitras' *Small Matters* (1990) holds particular relevance for Canadian viewers. The installation's central component is a set of four, wall-mounted, nail-and-wire enclosures, each containing a crumpled page from Dee Brown's *Bury My Heart at Wounded Knee* (1970). The four excerpts, which chronicle the dislocation and genocide experienced by southern First Nations during Euro-American colonization of the United States, are marginally readable. But crumpled like garbage, they serve as a powerful evocation of how Aboriginal viewpoints, artifacts and history have been demeaned and discarded by dominant culture. The enclosures, in contrast, hem the pages in, just as reserves hemmed the First Nations in and prevented them from pursuing their traditional lifestyles. The theme of marginalization is further developed through the presentation of two textual elements – one listing four American massacres of Aboriginal people (Wounded Knee, Summer Snow, Trail of Tears and Sand Creek); the other, a partial list of American tribes, such as the Cheraws, Montauks, and Pequots, driven to extinction in the seventeenth and eighteenth century. Executed in white on the gallery wall so that the letters are barely visible, the text underscores the extent to which the First Nations have been excluded from political and cultural discourse in Canada. Ring's inclusion of Poitras' work here reminds us that if this country is to survive as a viable entity, First Nations' aspirations for greater autonomy must be accommodated.

My lone complaint with "In Extremis" relates to the underrepresentation of women artists. Of the seven credited artists in the exhibition, only Geneviève Cadieux injected a female sensibility into Ring's eclectic socio-cultural forum. Neither morbidly pessimistic nor foolishly optimistic, "In Extremis" has two messages to offer. First, that angst and fear are integral components of the human condition, and second, that the only true apocalyptic threat we face at the end of the millenium (aside, perhaps, from a rogue comet) is that which will occur when we stop communicating with each other.

– GREG BEATTY



DOM CAMPIGLIA (DELINEATOR), CAROL GREGORI & MARCO PITTERI (ENGRAVERS), UFFIZI HERMAPHRODITES, 1734, FROM FRANCESCOI GORI, MUSEUM FLORENTINUM, III (STATUÆ ANTIQUÆ DECORUM), COPPER ENGRAVING; PHOTO: COURTESY BRUCE RUSSELL.

SALA DELL'ERMAFRODITO

Or Gallery, Vancouver, November 23 – December 21

In "Sala dell'ermafrodito," Bruce Russell has created an archæology of the mythological, medical and art historical hermaphrodite. A key trope in the normative narratives of heterosexuality, the hermaphrodite is a fertile site at which gay and lesbian identities are articulated. Hence this exhibition comprised of turn-of-the century books on sexuality, sixteenth, seventeenth and eighteenth-century engravings, printed white t-shirts and a large colour photograph, which, in the curator's words, is one installment in a dreamed of "series of installations that ... explore the inherited concepts which coalesced to form the modern concept homosexual."

One could argue that such a project belongs in a museum. Producing work for an archive of gay and lesbian cultural history is in some senses a museological enterprise. However the recontextualization of popular or historical objects and images is now an accepted part of the vocabulary of the artist and Russell has chosen to make this process of appropriation the focus point of the exhibition.

A large colour photograph of a detail of Nicola Buonvicini's *Salmacis and Hermaphroditus* painted on the ceiling of the Sala dell'ermafrodito at the Villa Borghese, from which the show takes its title, is suspended from the roof rafters. Its positioning above the viewer's head mimics the original painting's relationship to the famously erotic Roman statue of Hermaphrodite which once lay on the floor of the Sala. At Or, Salmacis and Hermaphrodite look down onto a naked floor, and the referent, the weighty marble sculpture, is metaphorized into an empty space onto which centuries of fantasies of sexual otherness have been projected. Heavily eroticized, the hermaphrodite is the fullness which completes the lack produced by the lonely repetitions of a normalized heterosexuality. And in the gallery, as the viewer gazes at the other elements of the show, the photograph is there, a reminder that one stands in the achingly beautiful place of the other, the two-sexed god/dess.

Conceptions of hermaphroditism may change with changing times, but one thing remains constant: the fascination with sexual otherness produced by the repeated image of a doubly sexed being. Accounts of native hermaphrodites were among the stories told by travel books describing the curiosities of the new world. Two engravings by Jacques le Moyne de Mourges, depicting hermaphrodites of "Florida," illustrate the fascination with sexual and racial otherness which characterized Europe's expansion into other worlds. By contrast, engravings by François Perrier (1638) and Dom Campiglia (1734) of the Borghese and Uffizi hermaphrodites respectively, associate hermaphroditism not with primitivism, but with the high culture of antiquity.

Jump to the modern era and three turn-of-the-century books reveal a more salacious twentieth century obsession with sex and sexual fantasy. Two tomes by Magnus Hirschfeld and another by a certain Dr. Kress lie open at pages on which hermaphroditic genitalia are illustrated. Behind them hang three Fruit-of-the-Loom t-shirts (pun intended) printed with sixteenth and seventeenth-century woodcuts: a "male/female" hermaphrodite, a Platonic impress of two oppositely sexed bodies joined together in a sexual embrace, and an alchemical emblem depicting a hermaphrodite with Moses and Satyr. The whole is crowned by the photograph of the Borghese ceiling. From roof rafters to books and walls to empty space on the floor, the viewer comes full circle in this dizzying display of the circularity of sexual discourses and the hermaphrodites they have produced through the ages.

Comprised of copies of copies, this show also raises the question of the supremacy of the original work of art. Which is more authen-

tic? An engraved resemblance of the Uffizi hermaphrodite by Dom Campiglia, which lies in its own Sala dell'ermafrodito at the Uffizi Gallery and is itself another copy of the professed Hellenic original? Or a modern day t-shirt printed with an art historical reference to Hermaphrodite produced by the artist/curator? Exhibitions of contemporary art are often the result of a curatorial assemblage or collage, and hence at one level a representation of the curator's own creative practice. The ceiling photograph, an unabashed mechanical reproduction of an acknowledged work of art, stands as a metaphor for the entire installation: the appropriative nature of curatorial practices.

In "Sala dell'ermafrodito," Russell has successfully interrogated the curatorial role: both in its relationship to the original and the copy, and in relation to his own continued practice of researching gay social history. By self-consciously presenting appropriated art historical materials in a contemporary installation, Russell's exhibition affirms that historical revisions of visual culture are part and parcel of the changing terrain of contemporary visual art. We might call it a hybrid practice, one shared by artists, historians and cultural theorists alike.

– MARILYN BURGESS

ROBERT LEPAGE, EX MACHINA

Brooklyn Academy of Music, New York, December 1 – 14



ROBERT LEPAGE, THE SEVEN STREAMS OF THE RIVER OTA, 1996, STILL FROM PERFORMANCE; PHOTO: COURTESY BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC.

A number of superlatives immediately arise when confronted by a performance by Robert Lepage – stunning, magical, intense, virtuosic. While one may expect to witness inventive staging, narrative complexity and striking visual effects, one may not be prepared to experience his works' emotional vividness and profound depth of feeling. "Compassion" is not a term usually associated with contemporary avant-garde theatre, yet, for Lepage, it is an essential and distinguishing feature.

The epic structure of *The Seven Streams of the River Ota*, comprising seven acts, spanning eight hours, engaging ten actors and actresses in over thirty roles, is matched by an epic thematic. A meeting between a U.S. military photographer surveying the devastation of the first atomic bomb and a woman disfigured by the blast, a *hibakusha*, initiates a cross-generational series of events that will stretch over the next fifty years and venture across three continents. With scenes set in Hiroshima, a Nazi concentration camp, and a hotel room where one character with AIDS calmly submits to a doctor-assisted suicide, death and destruction figure prominently. At the same time, however, glimmers of rebirth, survival and humour emerge in these and other scenes to render the emotional tenor of the performance difficult to summarize.

Equally epic was the process of creation. *The Seven Streams* developed over a three-year period by Lepage and his collective Ex Machina, who collaborated on the writing and prolonged evolution of the piece. Stylistically, Lepage incorporated a promethean diversity of staging techniques and theatrical traditions, from bunraku puppetry and kabuki to farce and opera, along with striking effects with film, video, mirrors, screens and shadows. The internationalism of the narrative is reflected in the half-dozen languages spoken in the piece, and reaches a crescendo of literality with the inclusion of an interpreter, complete with headphones and booth, simultaneously translating the characters' dialogue.

Based as it is on the events of Hiroshima and the Holocaust, *The Seven Streams* cannot help being considered in the context of "anniversary culture." By resisting any overt appeal to commemoration or education, the poetry of the work seems to place it outside of the domain in which the debates on the politics of memory are normally situated. If the goal of many of the recently inaugurated monuments and museums is to make the events of the 1940s resonant to those for whom these events may only exist as distant, historical abstractions, then Lepage achieves a certain measure of success where the efficacy of photographs (however horrific), artifacts (no matter how many or how authentic) and reconstructions (despite their accuracy) remain problematic. Lepage's work operates on a different register than can be engaged solely via the issues of representation or meaning; it is one which implicates diverse layers of experience on the much more emotional and sensorial level of affect.

In some ways Lepage takes up the challenge of what to do after the deconstructive strategies of the avant-garde – shock, disruption, estrangement, reflexivity – have been banalized and assimilated into mass cultural style. Viewing *The Seven Streams* in New York, it is instructive (and perhaps inevitable) to compare it to some of the city's prominent theatrical agitators and innovators. Lepage, for instance, is able to match the visual power of Robert Wilson, the visceral intensity of The Wooster Group and the sudden shifts and dissonances of Richard Foreman, and montage these disparate strategies into a fluid and poignant experience. Yet there is also a striking difference. As Wilson's staging has the tendency now to degenerate into a series of facile one-liners, the energy of The Wooster Group to verge on a kind of chic sadism and Foreman's paranoid world to collapse upon itself, Lepage's perspective is more generative than critical, recuperating the power of emotional insight, wisdom, and, at the risk of sounding hopelessly uncritical, compassion for the human condition.

While emotion, one could argue, was always present in the avant-garde (of what value was estrangement and perceptual disorientation if it only was experienced intellectually?), Lepage's theatre of the senses evokes it in such a way that one might qualify it oxymoronically as a "radical absorption." That is, the work absorbs its spectators in a compelling emotional experience and, at the same time, comments upon and decenters its power to do so from *inside the experience itself*. Although Lepage is not the only thaumaturge elevating *pathopoeia* (the Greek term for creating or soliciting emotion) from a minor rhetorical strategy to a central dramatic experience, his work is a particularly moving call for the reconsideration of emotionality. Absorption may appear to be the opposite of politicized dissonance, to be an audience position of passivity and suggestibility rather than one of agency and volition. *The Seven Streams* is, by turns, too slow, too novel, too surreal to be mindlessly digested. Under Lepage's direction absorption does not equate with "hypnosis"; it assumes complex, even critical dimensions.

If "compassion" and "emotionality" are difficult words to write, let alone attempt to theorize as challenging vehicles of æsthetic engagement, it is due to their disreputable association with Vic-

torian sentimentality, escapist popular culture and techniques of manipulation, not to mention occupying the inferior binary position to "will" and "rationality." Critics have rightfully assailed the ideological assumptions underpinning some blunt appeals to the emotions, especially in the realm of politics and advertising, yet at what point do these analyses foreclose the positivity of emotion altogether? Admittedly, Lepage's work plays across a range of charged issues, of which emotionality is but one. Yet it is in regard to the politics of the emotions that he inspires a subtle and radical discussion.

– JIM DROBNICK

AMALIA MESA-BAINS

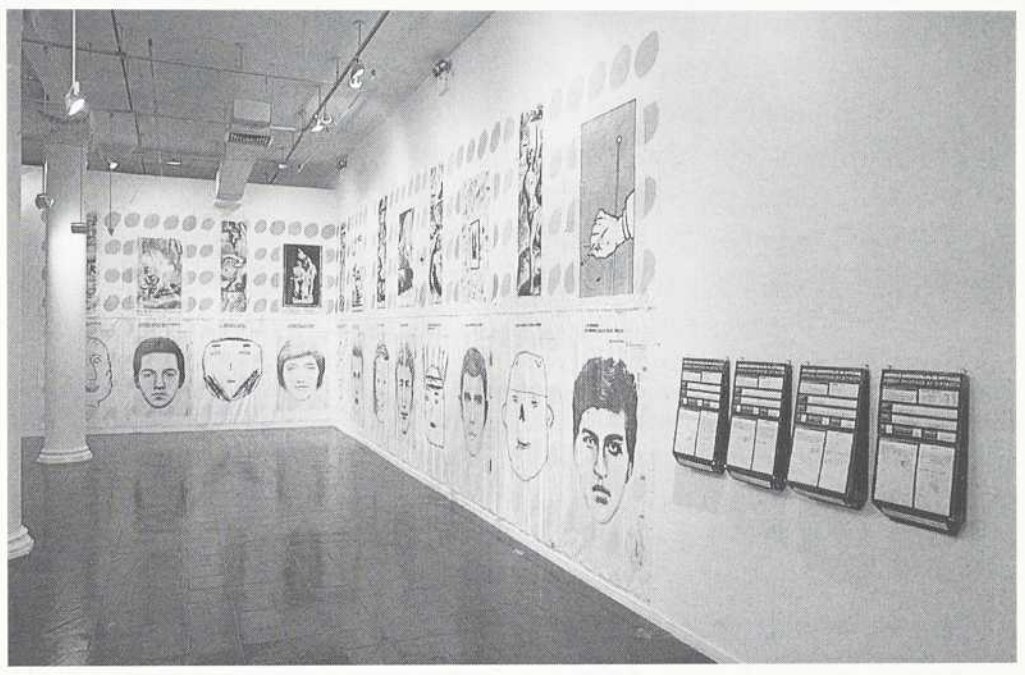
Steinbaum Krauss Gallery, New York, February 15 – March 15

EUGENIO DITTBORN

The New Museum, New York, February 12 – April 13



AMALIA MESA-BAINS, "VENUS ENVY CHAPTER III," 1997, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY STEINBAUM KRAUSS GALLERY.



EUGENIO DITTBORN, LA CUISINE ET LA GUERRE, 1994, AIRMAIL PAINTING; PHOTO: COURTESY THE NEW MUSEUM.

In New York, a discontinuous definition of "lo latino" is emerging with a focus on institutions and publications that generate critical discourse. Asked what factors impinge on these new debates, the critic will answer that it has to do with a history of exclusionary discourse and a set of historical, cultural, social problems that go with defining the terms. In other words, the question cannot be asked outside mediating institutions. A physical geography makes questions of identity ever more brittle and subject to reformulation. In terms of the parameters of what "latin american culture" represents, for a majority it refers to a Chicano and Nuyorican presence that culturally and artistically might be seen as paradigmatic but, in the U.S. at least, remains a phantom culture all the same.

At the local level, the heterogeneity of an internally variable and complex community of commonalities and differences is yet to be adequately registered, and a totality of culture, in which distinctions of class, race and sexual identification as well as intergenerational conflict are articulated, would also take account of a specific artistic community relative to more broadly defined international artistic communities. On this register, questions of globalization and privatization come into the discussion as state involvement in the parameters of the discourse and what it represents as latino throw the idea of radicality into relief in a different way. The linkage between identity and territorial boundaries establishes still another repositioning of latino culture. Witnessed in current exhibitions such as "Remota" and "Venus Envy Chapter III" it begins to be thought not only in terms of a rational or fantastic continuum of the Americas, but in its intersection with different moments in historical time.

Mesa-Bains represents a linkage of lo latino through the vernacular in its sense of a collective exploration of cultural memory, practice, and the questioning of gender and sexuality. *Cihuatlampa* is a spiritual and mythical site from which to respond to the experience of being outside cultural determinations and social roles. Offering a critique of the restrictions placed upon women in the patriarchy, the artist explores the mythical existence of primal beings whose fierce femininity reflects itself in the structure of a large-scale, hand-held mirror (a form associated with Venus), and vestments made of copper mesh, or coloured feathers. Relative to such ceremonial garments, which fill the first space of the gallery, *Cihauteotl* (Woman of Cihuatlampa) (1997), is a key work. In the figure of a sleeping woman, it suggests ancient burial mounds, thus the home of the mythical Amazonas, warriors of legend.

The second part of the exhibition, subtitled "The Room of Miracles," extends the notion of spiritual revisionism towards the material evidence of a long-lost past. One of a series of monoprints on canvas, *Venus Envy Chapter I: Abuela Mariana y Antepasados* (Grandmother Mariana and her Ancestors) (1997), presides over and organizes the materials and tools of the physical anthropologist, whose archæological research lies on shelves and worktables, in installation works such as *Der Wunderkammer* (1997), implying the presentation of a moment at the end of a culture. What is striking about this collection of tagged specimens interspersed with magnifying mirrors and sample mounts is the way in which it carries the notion of the acquisition of culture through direct observation. Meaningfully, as the viewer identifies individual elements within the artwork such as a small statue of the Virgin of Guadalupe, a packet of seeds, a starfish, visually and discursively what is conveyed is a pragmatic recasting of Latin American art and culture as a diverse collection of obscured fragments whose importance lies in situating a space beyond intellectual verification.

Dittborn's "Remota" also promotes a rethinking of culture from sociopolitical premises. The Airmail Paintings were originally conceived as a strategy to circumvent both the state censorship imposed between 1973 and 1989 in Chile, and a cultural boycott designed to protest that regime from outside. Sent all over the world, each image finds its way through the postal system to its exhibitionary destination, a journey explained by the fold as a system and a pragmatic

invention in the artist's critical practice. Works included in the exhibition, which integrates the cardboard envelopes in which the works are shipped from site to site, are constructed by sewing, printing, stamping and painting images and texts onto unprimed canvas. The conceptualization of the fold situates, wryly and rebelliously, a doubled combination of a metaphorical space that can be interpreted as the pleating of internal and external political situations relative to the object, and a physical space for the articulation of a series of breakages and disappearances along the edge of representation and surface phenomena. In the largest painting, *La Cuisine et la Guerre* (1994), which consists of twenty-four panels, notions of displacement, historical memory and erasure are explored especially in terms of references to indigenous Chileans whose history includes persecution by Spanish conquistadors, and more recently the Pinochet regime. Juxtaposed elements – newspaper photos of mummified cadavers, petty criminals, a murdered political dissident, drawings by children and schizophrenics, and historical engravings – collaged onto a white ground, provide a detailed sense of how, for the artist, processes of globalization operate to erase from the memory of official culture certain concepts of identity, state and nation.

In this, the linkage of identity with territorial boundaries come in to register themes of separation, exile and return, forming associations for the viewer that tacitly and implicitly speak to what is "americanicity." While, conceptually, the notion of an accumulation of present and past memory relative to the politics of location and social situatedness, the self and history has problems, Dittborn's and Mesa-Bains' exhibitions demonstrate that an even broader set of terms will be required if new forms of involvement with these discourses are to emerge.

– Susan Douglas

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Bruce Barber, Serge Guilbaut and John O'Brian, eds., *Voices of Fire: Art, Rage, Power and the State*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1996, 212 pp., ill. b. & w. & col.

This volume brings primary sources from the *Voice of Fire* controversy (cartoons, press clippings, radio and television transcripts) together with essays on the altercation and Barnett Newman's work. In doing so, it shows how the sound bite that initiated the controversy (Felix Holtman's "two cans of paint and two rollers and about ten minutes would do the trick"), while rather banal, instigated a series of provocative questions: Is fiscal restraint as important as the independence of cultural experts? Would the National Gallery best galvanize Canadian identity by promoting Canadian culture, or by collecting the world's best art? How do we feel about having national identity moulded by an institution that operates independently of public opinion? What do we think of the claim that there is a "best" in art?

These queries are particularly interesting because they came, often with subtlety and insight, from an extraordinarily wide public. *Voice of Fire* is a costly work of American "modern art," and its purchase provoked outpourings of anxiety regarding government spending, mandarinism and national identity. But these outpourings came from very distinct constituencies. Holtman and the Canadian Artists' Representation (CARFAC) both had concerns: the MP thought the acquisition was an extravagance, CARFAC that it downplayed the importance of Canadian art.

The salient point is that opposition to the purchase was not exclusively the province of boorish, anti-government xenophobes. This book's usefulness, then, is that it invites us to think about the responses as heterogeneous, and to resist the temptation – a strong one, as one editor notes – to dismiss all of the antagonism as ill-informed, uncultured buffoonery. *C. R.*

Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, 192 p., ill. n. et b.

À la suite de *L'Art contemporain* publié dans la collection «Que sais-je?» en 1992, le *Petit Traité d'art contemporain* s'engage dans une réflexion où il tente l'ébauche de paramètres concernant la «nature» de l'art contemporain. S'appuyant pour une bonne part sur ce que Cauquelin nomme la vulgate («résumés des jugements les plus habituels sur l'art»), le «traité» se veut interroger la validité des dires de cette vulgate, c'est-à-dire «sonder ses prétentions» ou «voir en quoi ce qu'elle nous livre comme attente à combler pourrait bien être déçu par l'art contemporain». D'entrée de jeu, l'auteure nous met en garde. Devant celui qui dit ne rien comprendre à l'art contemporain, il faut entendre que ce sont moins les objets exposés qui ne sont pas compris que l'ensemble du jeu comme tel ou plus précisément les règles de ce jeu. L'exemple choisi par Cauquelin: le techno-art ou les technimages qui constituent l'un des objets «déceptifs» par excellence, c'est-à-dire qui ne rencontrent pas les attentes de la «doxa». Toujours «aux limites» ou «sur les limites», l'art contemporain opérerait dans un réseau de «croyance», d'«opinions», de «propositions» qui font partie de ce qui peut le définir en même temps qu'il chercherait à s'en défaire. L'art contemporain ne serait-il pas indissociable, tout compte fait, de la déception même qu'il provoque? *T. St-G.*

Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA, London, UK: MIT Press, 1996, 300 pp., ill. b. & w.

This collection of seven essays, none of which are reprints, charts the complex genealogy of the theory and practice of contemporary art in the United States over the last three decades. Crucial to Foster's argument is recognizing traces of avant-garde practices in contemporary work in terms of æsthetic form and cultural-political strategies. An in-depth and detailed inquiry questions and supports the critical position of what Foster defines as two phases of neo-avant-garde artistic practice. Miminalism is defined as an important critical and transitional influence, and is the primary focus of the second essay. Because Minimalism challenged conditions of established perception, argues the author, an important critique of the social-space of art, its exhibition context and its commodity status were developed. But in tracing this legacy, Foster also recognizes that the influences of Minimalism are largely outside history, language and sexuality. These critical areas are connected by Foster to the "repetitions and ruptures" of the second phase of the neo-avant-garde. Perhaps most importantly, the essays examine how perception becomes reflexive under the influences of Minimalism and the art practices that followed. This approach is grounded, as the title suggests, in an often suppressed corporeality that is inseparable from social-spatial sites, both political, institutional and cultural. *P. R.W.*

Sylvain Maresca, *La Photographie. Un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, coll.«Logiques sociales», 1996, 267 p., ill. n. et b.

L'essor des sciences sociales dans les années 1930 est contemporain de la mise en œuvre de vastes projets photographiques à vocation documentaire, lesquels s'inspirent plus ou moins librement des sciences de la société. Or dans le même temps, ces dernières, pour des questions de légitimité académique, renoncent à l'usage de la photographie à des fins de démonstration scientifique. Il faudra attendre les années 1970 pour que se développe un courant «visuel» dans les sciences sociales renouant avec l'utilisation de la photographie. Le sociologue Sylvain Maresca étudie cette rupture en dressant le bilan des relations entre photographie et sciences sociales. Si la première partie de l'ouvrage propose une relecture de corpus connus (August Sander; F.S.A.) consacrés à la représentation de groupes sociaux, la seconde ex-

plore des situations concrètes d'application du portrait photographique aux sciences de l'homme. C'est la fonction instrumentale et le réalisme opératoire de la photographie que ce livre interroge au travers d'analyses particulièrement rigoureuses et bien documentées. Cette étude apporte également un éclairage méthodologique probant sur un certain nombre de problèmes touchant les représentations actuelles de l'Autre, paradigme bien connu de l'art contemporain. L'Autre, culturel et/ou ethnique, n'a-t-il pas transformé l'artiste en une sorte d'ethnologue, et la photographie, très humble servante, en un simple instrument de valorisation de la différence? *V. L.*

Rainer Rochlitz (sous la dir. de), *L'Esthétique des philosophes*, textes de Richard Shusterman, Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer, Peter Bürger, Christophe Menke, Henri Mechonnic, Marc Jimenez et Dominique Chateau, Paris, Éditions Dis Voir, 1996, 156 p.

Avant d'être celui d'un recueil de textes, présenté et dirigé par Rainer Rochlitz, *L'Esthétique des philosophes* était le titre d'une série de conférences, organisées au Musée d'art contemporain de Marseille à l'initiative de Jacques Serrano, réunissant des philosophes dont les écrits structurent le débat sur l'art en France aujourd'hui. Leurs interventions, dont neuf sont reproduites dans cet ouvrage, portaient sur la contribution de la philosophie à notre connaissance de l'esthétique et de l'artistique.

Rochlitz s'oppose à la tendance actuelle de nommer « esthétique » l'ensemble des discours sur l'art. Il propose plutôt de définir l'esthétique comme « théorie de la critique », situant ainsi le débat dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler une « pragmatique de la critique ». La « reconstruction des principes de la critique » devenant alors « l'une des plus importantes fonctions de l'esthétique ».

Parmi les thèmes abordés, le plus controversé se résumerait à la question suivante: la discussion à propos de l'art est-elle futile?

Si Gérard Genette soutient qu'une argumentation portant sur la réussite ou l'échec d'une œuvre est « en principe inefficace », il estime en revanche qu'une démonstration portant sur son statut (s'agit-il ou non d'une œuvre d'art?) est susceptible d'en modifier l'appréciation « puisqu'on n'apprécie pas de la même façon le même objet selon qu'on le tient ou non pour une œuvre ». L'argument semble artificiel tant il est rare dans nos expériences esthétiques quotidiennes d'avoir à nous demander si tel objet est, ou non, une œuvre d'art. Nous savons que l'objet possède une prétention à la validité esthétique, bien que le véritable enjeu demeure l'évaluation de l'œuvre.

Selon Rochlitz, la critique experte n'est qu'une extension des opinions, plus ou moins fondées, exprimées tous les jours dans les galeries et à la sortie des cinémas. Si ces opinions se réduisaient à des impressions subjectives, elles n'engendreraient certainement pas de discussions aussi animées. *S. W.*

Christine Ross, *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré*, Montréal, Éditions Artextes, 1996, 140 p., ill. n. et b.

Malgré l'apparence de ses qualités mimétiques, l'image vidéo se constitue en fait comme image de surface, plus opaque qu'elle ne le laisse paraître. Relevant d'une esthétique *mangeuse* de profondeur, pour reprendre l'expression de l'auteure, l'art vidéo demeure en éternel conflit entre un désir de liaison avec l'autre et la nature absorbante et narcissique de son image électronique.

À travers l'analyse de vidéogrammes s'échelonnant sur vingt ans, Christine Ross présente différentes catégories de surface qui ont dominé la pratique artistique vidéo depuis ses débuts dans le milieu des années soixante: le spectacle (General Idea, Daniel Reeves), le narcissisme (Vito Acconci), le reflet (Peter Campus, Richard Angers, Bill Viola), le féminin (Kate Graig, Nan Hoover, Dara Birnbaum, Sadie Benning). Ross propose ici une histoire thématique de cette jeune discipline. Son ouvrage présente également une réflexion critique à propos des notions tirées des textes fondateurs tel que l'autoportrait (Raymond Bellour), le narcissisme (Rosalind Krauss), l'identité performative (Judith Butler).

Reconsidérer l'art vidéo, c'est justement ne pas perdre de vue la matérialité affichée de son image, une présence saillante qui conditionne les diverses stratégies de représentation. À partir de cette icono-vidéographie, le travail de Christine Ross ouvre sur des considérations sociales et culturelles où la notion d'identité occupe une place centrale. Ainsi, l'image vidéo, entre surface et profondeur, entre subjectivité et altérité, se constituerait peut-être comme analogon de notre relation au monde.

Le texte publié chez Artextes est une adaptation de la thèse de doctorat de l'auteure présentée à l'Université Paris I. *J. L.*

Ralph Rugoff, *Circus Americanus*, London/New York: Verso, 1995, 204 pp., ill. b. & w.

Circus Americanus is a curious, insightful collection of essays by American art critic Ralph Rugoff. The bulk of the essays, written between 1990 and 1995, first appeared on the arts pages of the *LA Weekly* where Rugoff is a featured writer. The essays are predominantly about the social trends and visual culture in Southern California, with a few excursions into the rest of the United States and Canada. The collection's title refers to a growing spectator culture that finds its locus in Los Angeles, megalopolis of a near-future America.

The topics Rugoff covers range from photographs of nudists to tours of waste treatment plants, but he is at his best when writing about museums and theme parks. Rugoff is fascinated with the proliferation of museums in and around Los Angeles. He argues that the museum vitrine has had a more profound effect than the automobile or the mass media in deciding the visual landscape of Southern California. *Circus Americanus* includes descriptions of visits to the Beit Hashoah Museum of Tolerance, the L. Ron Hubbard Life Exhibition Hall, and many other institutions – including a strange, wonderful place called the Museum of Jurassic Technology. Although Rugoff is quick to point out the shortcomings of museums, he can recognize the quirky, magical properties that some do possess, like the grotesquely beautiful exhibits of pathological anatomy at Philadelphia's Mutter Museum. Rugoff's keen, ironic prose is complemented with fitting illustrations by photographers Mark Lipson and Debra DiPaolo.

In the introduction, Rugoff cautions us about reaching a point where our environment is so mediated that reality can no longer be experienced. Consequently, Los Angeles' "culture of distraction" may well be the shape of things to come in North America and *Circus Americanus* provides a thoughtful look at this trend, with the humour and wisdom necessary to cope with these transformations. *L. D.*

CATALOGUE / CATALOGUE

M. Catherine de Zegher, ed., *Inside the Visible, An Elliptical Traverse of 20th Century Art: In, Of, and From the Feminine*, Boston, Flanders, Cambridge and London: Institute of Contemporary Art, Kanaal Art Foundation, MIT Press, 1996, 496 pp., ill. b. & w. & col.

Accompanying a major exhibition at The Institute of Contemporary Art in Boston, *Inside the Visible* presents forty-two illustrated essays responding to a collection of twentieth-century artworks by thirty-seven women of diverse backgrounds and experiences, such as Louise Bourgeois, Theresa Hak Kyung Cha, Lygia Clark, Yayoi Kusama, Agnes Martin, Ana Mendieta and Charlotte Salomon. This carefully structured catalogue reveals a consistent history of artistic practices by women whose works deal with the loss of historical memory, discrimination based on differences of ethnicity, sexuality and class, and the traumas associated with various forms of displacement.

The catalogue opens with essays by M. Catherine de Zegher, Jean Fisher, Paul De Vylder, Griselda Pollock and Bracha Lichtenberg Ettinger, situating the artworks in the context of a feminist critique of modernism, while calling attention to methods used to question

the patriarchal presumptions housed within the institutional framework of art. By focusing on the symbolic and semiotic aspects of language as they relate to phallocentrism and feminine corporeality, these writers propose new cognitive and social options based on theories of sexual difference.

The main body of the catalogue consists of individual essays on each artist by writers such as Benjamin Buchloh, bell hooks and Rosalind Krauss, along with others by non-Western writers. Together these essays create a multi-layered text which explores some of the most debated issues of contemporary art, drawing on disciplines of phenomenology and psychoanalysis to art history and Marxist-influenced social criticism. This multiplicity of voices disrupts unified and coherent forms of meaning, initiating an open-ended process in which "difference" becomes a vital source of dialogue and debate.

Inside the Visible is a complex feminist historiography of art by women of the twentieth century. It presents a cross-cultural look at feminist art in which acknowledging the historical and geographical differences between artists becomes a necessary starting point for personal reflection and action. *J. S.*

ALBUM / ALBUM

Nobuyoshi Araki, Nan Goldin, *Tokyo Love*, Zurich: Scalo, 1995, 208 pp., ill. col.

Nan Goldin's first provocative photo-series, *The Ballad of Sexual Dependency*, unleashed obsessive desire and pathos with such ferocity that many were stunned. The tragic and beautiful *Ballad* finds a life-affirming companion in *Tokyo Love*. *Tokyo Love* began in the spring of 1994 as a collaboration between Goldin and Japanese photographer Nobuyoshi Araki. Although worlds apart, they were doing similar things, with similar people. In this book they come together. *Tokyo Love* is arranged so we see Goldin's and Araki's photographs indiscriminately.

One common thread between Goldin and Araki is their love for the people they photograph. Araki's portraits are straight-on, studio-style photography. His subjects are not all beautiful, some are shown with acne and a combination of cockiness and teenage awkwardness. They love to model for him, to smoke and to camp it up. Goldin treats her subjects with a striking familiarity. These teenage victims of punk-kitsch confabulation are photographed candidly in transient hotels, at parties and in public spaces. Her subjects are almost ambivalent to her lens, caught in acts of defiant sexuality and unself-conscious bruiting. These kids are tough and compulsive, part of Goldin's self-described "tribe."

Tokyo Love is a book dedicated to the principle of "joy in living." Though they are surrounded by friends dying of AIDS-related illnesses, addiction, suicide, the people in these photographs persevere. Their enjoyment in life is not sacrificed. *Tokyo Love* is a breather, a party. *T. M.*

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

Theodor W. Adorno, *Æsthetic Theory*, Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, eds., Robert Hullot-Kentor, trans., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 390 pp.

La Centrale, *Voix singulières*, Montréal, La Centrale, 1997, 76 p., ill. n. et b.

Francine Couture, (sous la dir. de), *Les Arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, 432 p., ill. n. et b. et coul.

Irmeline Lebeer, *L'art ? c'est une meilleure idée!. Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997, 272 p.

Museu d'art contemporani Barcelona, *Indiferencia y Singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, 1997, 294 p., ill. n. et b. (textes en espagnol/texts in Spanish).

Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997, 210 pp., ill. b. & w.

Michael Taussig, *The Magic of the State*, New York, London: Routledge, 1997, 206 pp., ill. b. & w.

Catalogues/Catalogues

David Lamelas: A New Refutation of Time, texts by Lynda Morris, *et al.*, Rotterdam: Witte de With, 1997, 188 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en allemand).

De-Genderism, texts by Yasuo Kobayashi, *et al.*, Tokyo: Setagaya Art Museum, 1997, 136 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en japonais).

Lorraine Fontaine, Jacqueline Salmon, texte de Dominique Baqué, Paris, Services culturels de l'Ambassade du Canada, 1997, 70 p., ill. n. et. b. et coul. (text also in English).

Marien Schouten, texts by Rudi Fuchs, Marcel Vos, Ulrich Loock, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1997, 140 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en néerlandais).

Markus Lüpertz: Paintings, text by Rudi Fuchs, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1997, 216 pp., ill. col. (texte aussi en néerlandais).

Màscara i Mirall, texts by Joan Fontcuberta, Anatxu Zabalbeascoa, Barcelona: Museu d'art contemporani, 1997, 100 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en espagnol).

No Place Like Home, texts by Richard Flood, *et al.*, Minneapolis: Walker Art Center, 1997, 144 pp., ill. b. & w. & col.

On a Balcony: A Novel (Mark Luyten), texts by Kathy Halbreich, *et al.*, Minneapolis: Walker Art Center, 1997, 114 pp., ill. b. & w. & col.

Le Plaisir de l'objet. Nouveau regard sur les arts décoratifs du XX^e siècle, textes de Martin Filler, *et al.*, Montréal, Musée des Arts décoratifs, 1997, 320 p., ill. n. et b. et coul.

Sarkis. Au commencement le son de la lumière à l'arrivée, textes de Deepak Ananth, Aykut Köksal, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1997, 88 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Livres d'artiste / Artist's books

Christiane Gauthier, Marc Petit, *Furtifs*, Paris, Dumerchez, 1997, n.p., ill. n. et b.

David Lamelas, *Publication*, Rotterdam: Witte de With, 1997, 36 p.

Élise Turcotte, Jocelyne Alloucherie, *Deux ou trois feux*, Montréal, Dazibao, 1997, 72 p., ill. n. et b.



DATES DE TOMBÉE :
• programmation régulière : LE 1er SEPTEMBRE •
• projets spéciaux: EN TOUT TEMPS •
NOUS AVONS DÉMÉNAGÉ

du 6 septembre au 5 octobre 1997

Laiwan

small medium and not large
livres et collages de 1982 à maintenant

Malcolm Goldstein et Lani Maestro

atelier/performance

du 11 octobre au 9 novembre

David Miller

Vincent Missing
installation sonore interactive
performance le 11 octobre

Vidéastes d'Ecosse

commissaire Nikki Forrest

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

articule

4001, rue Berri #105, Montréal, Qc. H2L 4H2
tél: (514) 842-9686 fax : 842-2144
email: articule@cam.org http: //www.cam.org~articule

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI

Gilbert Boyer

15 juin au
14 septembre

Oeuvres sonores et visuelles

- au Musée régional de Rimouski
- à l'extérieur dans la ville de Rimouski
- sur le réseau téléphonique du Québec

en composant

1-888-RAPPELS

Marie Perrault
commissaire

Une exposition rendue possible grâce à l'appui des programmes d'Aide aux expositions et d'Aide à la réalisation dans les nouveaux médias et en audio du Conseil des Arts du Canada, de Prim et D-Box.

D-BOX

Événement bénéfice

GALERIE B-312

6 septembre - 4 octobre 1997

Installation

GLENN GEAR

11 octobre - 8 novembre 1997

Installation

NATALIE FONT

15 novembre - 13 décembre 1997

Appel de dossiers
15 septembre 1997

B·312
ÉMERGENCE INC.

372 Ste-Catherine o., espace 312, Montréal, Qc H3B 1A2 (514) 874-9423

Remerciements à tous nos membres et donateurs,
au Conseil des arts et des lettres du Québec,
au Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal et au Conseil des Arts du Canada.



Pierre Blanchette, «11e heure», 1997
Peinture: 270 x 710 cm

ESPACE MÉMOIRE
L'exposition événement

au **CENTRE D'EXPOSITION**
de **BAIE-SAINT-PAUL**
du 21 juin au 15 septembre 1997

Pierre Blanchette
Pierre Bourgault-Legros
Pnina Gagnon
Peter Krausz
Horacio Sapere

HOMMAGE SPÉCIAL À **MARCELLE FERRON**

et aussi
«RE-VOIR» LA DERNIERE ÉDITION DU SYMPOSIUM

23, rue Ambroise-Fafard (418) 435-3681

Subventionné par le ministère de la Culture et des Communications du Québec

The Ottawa Art Gallery
La Galerie d'art d'Ottawa

Regional Representation in the Canada Council Art Bank/Représentation régionale à la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada

10.07.97–14.09.97

Guest Curator/Commissaire invitée: Diane Génier

Mike MacDonald

10.07.97–14.09.97

With the support of the Canada Council Touring Office/
Avec l'appui de l'Office des tournées du Conseil des Arts du Canada

Keith Piper & Ramona Ramlochand

25.09.97–23.11.97

With the support of the British Council/Avec l'appui du British Council

2 Daly Avenue, Ottawa, Ontario K1N 6E2
(613) 233-8699 FAX (613) 569-7660

THE OTTAWA ART GALLERY ACKNOWLEDGES THE ONGOING SUPPORT OF THE CITY OF OTTAWA, THE REGIONAL MUNICIPALITY OF OTTAWA-CARLETON, THE ONTARIO ARTS COUNCIL, THE CANADA COUNCIL, ITS MEMBERS, SPONSORS AND DONORS.

LA GALERIE D'ART D'OTTAWA REMERCIE LA VILLE D'OTTAWA, LA MUNICIPALITÉ RÉGIONALE D'OTTAWA-CARLETON, LE CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO, LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA, AINSI QUE SES MEMBRES, COMMANDITAIRES ET DONATEURS DE LEUR APPUI.

Chroniques en rail : trains et photographie contemporaine / Track Records: Trains and Contemporary Photography

Roy Arden, Ron Benner, Murray Favro, Vera Frenkel, Angela Grauerholz, O. Winston Link, Louise Noguchi, Glenn Rudolph, David Tomas, Douglas Walker, Kathryn Walter, James Welling

Organisée par les Oakville Galleries en collaboration avec le MCPC./Organized by Oakville Galleries in collaboration with CMCP.

De la collection : Femmes au travail
From the Collection: Women at Work

18 | 07 | 1997 — 28 | 09 | 1997

mcpc cmcp

Musée canadien de la photographie contemporaine
Canadian Museum of Contemporary Photography

1, Canal Rideau, Ottawa (613) 990-8257 http://mcpc.beaux-arts.ca
Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.
1 Rideau Canal, Ottawa (613) 990-8257 http://cmcp.gallery.ca
The CMCP is an affiliate of the National Gallery of Canada.

Canada

The Whaler's Lament
Daniel Ellingsen
installation
June 12 - June 28

Tom's Flesh
Jane C. Wagner & Tom di Maria
16mm film
June 12 - June 28

Women's Work: Black Women in the Visual Arts
curated by **Buseje Bailey**
work by **Lillian Allen, Donna-Lee Bolden, Chrystal Clements, Marie-Denise Douyon, Tanya Hamilton, Paulette Hawkins, Donna James, Charmaine Lurch, Melinda Mollineaux**
presented with CAN:BAIA's CELAFI Festival
July 9 - July 26

Exhibitions held in
YYZ's satellite gallery
80 SPADINA AVE.
SUITE 313
TORONTO

YYZ acknowledges the support of The Canada Council; the Ontario Arts Council; the Province of Ontario, through the Ministry of Citizenship, Culture and Recreation; the City of Toronto, through the Toronto Arts Council; and the Municipality of Metropolitan Toronto.

YYZ Artists' Outlet
17 St. Joseph St., Suite 207
Toronto, ON
M4Y 1J8

tel. 416-410-8851 | fax 416-960-0528

YYZ

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

27 June to 7 September 1997

Rococo Tattoo
The Ornamental Impulse in Toronto Art

Gallery Hours: Noon – 6 p.m.,
Wednesday: Noon – 8 p.m.,
Monday: Closed

231 Queens Quay West, Toronto, Ontario
For more information call 416 973-4949

ARTISTS' PROJECTS: EDUARDO ABAROA Mexico • VITO ACCONCI US • KIM ADAMS Canada • FRANCIS ALŸS Mexico • FERNANDO ARIAS Colombia • DAVID AVALOS US • JUDITH BARRY US • REBECCA BELMORE Canada • MIGUEL CALDERÓN Mexico • TONY CAPELLÁN Dominican Republic • CHICANO PARK ARTISTS TASK FORCE US • JAMEX AND EINAR DE LA TORRE Mexico • GONZALO DÍAZ Chile • MANOLO ESCUTIA Mexico • IRAN DO ESPÍRITO SANTO Brazil • CHRISTINA FERNANDEZ US • ANDREA FRASER US • THOMAS GLASSFORD Mexico • QUISQUEYA HENRÍQUEZ Cuba • JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DIEZ Venezuela • LOUIS HOCK US • SPRING HURLBUT Canada • DOUG ISCHAR US • DAVID LAMELAS Argentina • KEN LUM Canada • LIZ MAGOR Canada • ANNA MARIA MAIOLINO Brazil • RUBÉN ORTIZ TORRES Mexico • ROSÂNGELA RENNÓ Brazil • MIGUEL RIO BRANCO Brazil • BETSABEÉ ROMERO Mexico • DANIELA ROSSELL Mexico • ALLAN SEKULA US • GARY SIMMONS US • LORNA SIMPSON US • MELANIE SMITH United Kingdom / Mexico • PABLO VARGAS LUGO Mexico • NARI WARD Jamaica / US

TIJUANA

NEW PROJECTS IN PUBLIC SPACES BY ARTISTS OF THE AMERICAS

INSITE97

NUEVOS PROYECTOS DE ARTE PUBLICO DE ARTISTAS DEL CONTINENTE AMERICANO

SAN DIEGO

NEW COLLABORATIONS: HELEN ESCOBEDO Mexico • PATRICIA PATTERSON US • MARCOS RAMÍREZ ERRE Mexico • DEBORAH SMALL US

ARTISTS' PROJECTS AND NEW COLLABORATIONS CURATED BY: JESSICA BRADLEY • OLIVIER DEBROISE • IVO MESQUITA • SALLY YARD

SAN DIEGO/TIJUANA COMMUNITY ENGAGEMENT PROGRAMS: BORDER ART WORKSHOP/TALLER DE ARTE FRONTERIZO • SHELDON BROWN • CARMEN CAMPUZANO • AMANDA FARBER • OCTAVIO HERNÁNDEZ • FRAN ILICH • ALFONSO LORENZANA/FRANCISCO MORALES • DANIELLE MICHAELIS • UGO PALAVICINO • REVOLUCIONARTE • ROBERTO SALAS • GENIE SHENK • ERNEST SILVA • GLEN WILSON • CINDY ZIMMERMAN

SAN DIEGO • TIJUANA
SEPTEMBER 26 - NOVEMBER 30, 1997

INFORMATION 619-544-1482
http://www.insite97.org

Art Gallery of York University

Landon Mackenzie

May 1 – June 29, 1997
September 3 – 21, 1997

Curated by Jack Liang

N145 Ross Building, 4700 Keele Street
North York, Ontario M3J 1P3 (416) 736-5169
http://www.yorku.ca/admin/agyu

---

main gallery

Pseudonyms and Similarities June 26 - August 2

Michael Balser, Alan Belcher, Jennifer McMackon, Richard Storms, Sharon Switzer, Adrienne Trent

Eliza Griffiths September 11 - November 1

project room

Heather Cameron June 26 - August 2

Destabilized Landscape: Post-Colonial Space and Unreal Estate September 11 - November 1

curated by Lisa Steele and Kim Tomczak

What Was Taken...and What We Sell by Nora Naranjo - Morse

window

Anna Lefsrud June 26 - August 2

439 King St.W.
Toronto, ON.
Canada M5V1K4
tel 416-977-1412
fax 416-977-8622
mercer@interlog.com
www.interlog.com/~mercer

Mercer Union

TRACK RECORDS:
Trains and Contemporary Photography
May 10 - June 29, Centennial & Gairloch Galleries

SURVEY RESULTS SHOW...
July 12 - August 24, Centennial & Gairloch Galleries
Organized and circulated by the National Gallery of Canada, Ottawa

DOMESTIC BLISS
July 12-August 24, Gairloch Gallery Video Salon
Nunaqpa (Going Inland) by Zacharias Kunuk

JEANNIE THIB
September 6 - November 2, Gairloch Gallery

SOO-JA KIM
September 6 - November 2, Centennial Gallery

CENTENNIAL GALLERY
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY
1306 Lakeshore Road East

oakville galleries

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

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

AGW
ART GALLERY OF WINDSOR

fetish
Mina Totino, Permindar Kaur, David Grenier
ongoing

Dis/Location Markers
Marian Penner Bancroft, Brenda Pelkey, Arthur Renwick
Guest Curator, Cheryl Sourkes
to July 13

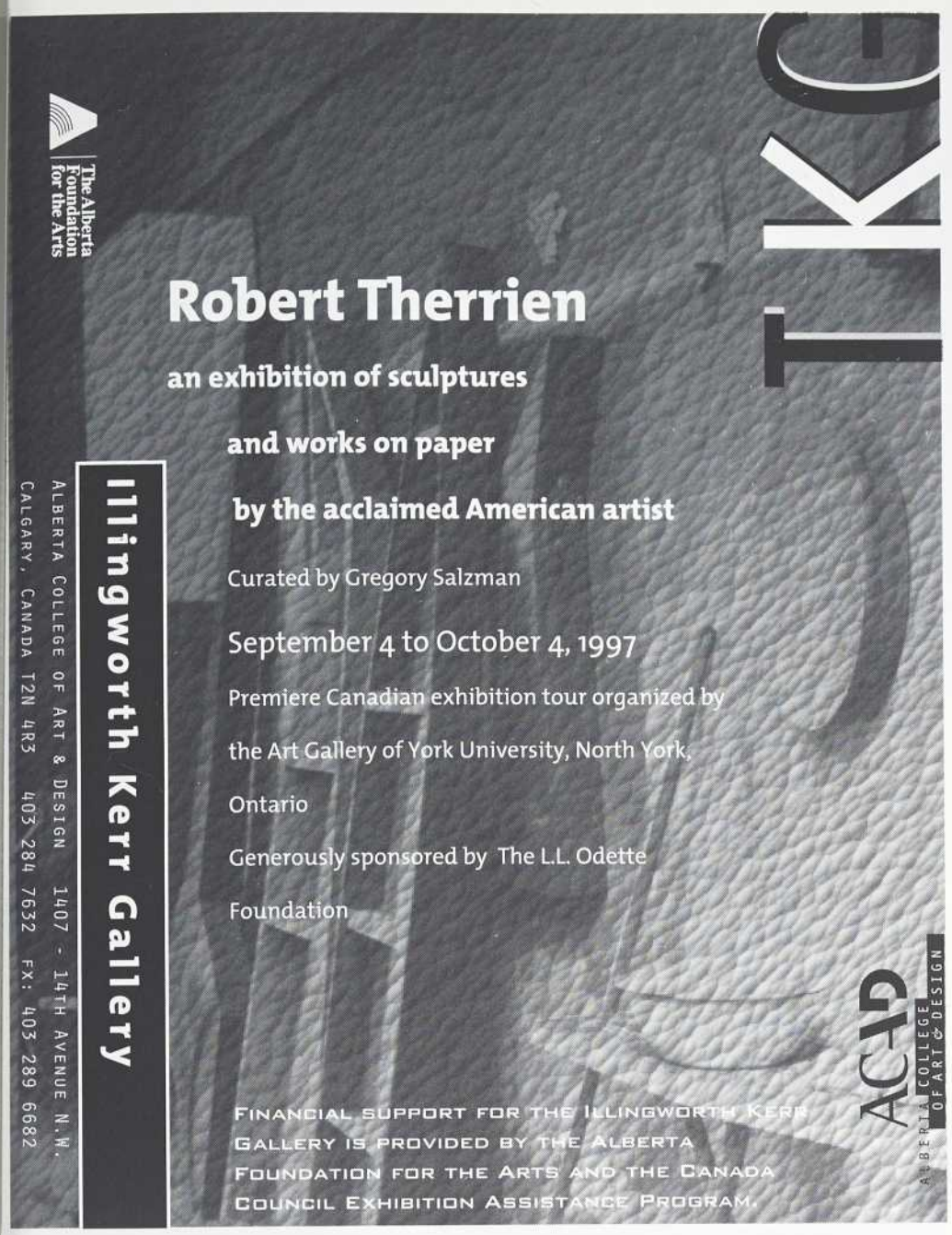
Jamelie Hassan: Aldin's Gift
to July 20

Windsor Collects: 150 Years of Canadian Art
July 12 - October 5

AGW Southwest Triennial
July 26 - October 12
Guest juror, Robin Metcalfe

Opening Reception for *Southwest Biennial* and *Windsor Collects*,
Friday, July 25 at 7 pm

3100 Howard Avenue Windsor, Ontario, Canada N8X 3Y8
Tel: (519) 969-4494 Fax: (519) 969-3732



CONTEMPORARY *Art Gallery*

MICROSCOPES & TELESCOPES
Redefinitions of the City
guest curated by Marc Boutin
july 5 - aug 9

SUSAN SCHUPPLI
Slow Pressure
sept 6 - oct 18

555 Hamilton St. Vancouver BC V6B 2R1
Phone 604 681-2700 Fax 604 683-2710
e-mail: cag@axionet.com

The Contemporary Art Gallery wishes to acknowledge the financial support of the Canada Council, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the BC Arts Council, and our members.

Germaine Koh

PERSONAL

5 July to 24 August

OPENING RECEPTION
5 July, 2-4 pm
artist's talk, 2 pm

Exhibition catalogue with essays by Wayne Baerwaldt and Jan Allen
Funding assistance by The Canada Council Exhibition Assistance Program

Agnes Etherington Art Centre
Queen's University, Kingston, Ontario K7L 3N6
Tel: 613 545-2190 Fax: 613 545-6765

May 17 - June 22

MAJOR LEAGUE / MINOR LEAGUE
America's Baseball Stadiums by JIM DOW

Organized by the Albin O. Kuhn Library & Gallery, University of Maryland, Baltimore County, & the Smithsonian Institution Travelling Exhibition Services. Supported in part by Preferred Service Customs Brokers, Sierra Systems Consultants Inc.

June 28 - July 27

ROBERT LINSLEY
One Hundred Views of Mount Baker

DENIS LESSARD
Les Roses

Both exhibitions are supported by the Canada Council

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

Gallery Hours
Wednesday-Sunday
12–5 pm
Thursday
12–9 pm

PRESENTATION HOUSE
Gallery

ART DEALERS 2

30 galleries/30 solo exhibitions

ART
FASHION
CINEMA
PARTIES

MARSEILLE
JULY 3-7
OPENING
JULY 3

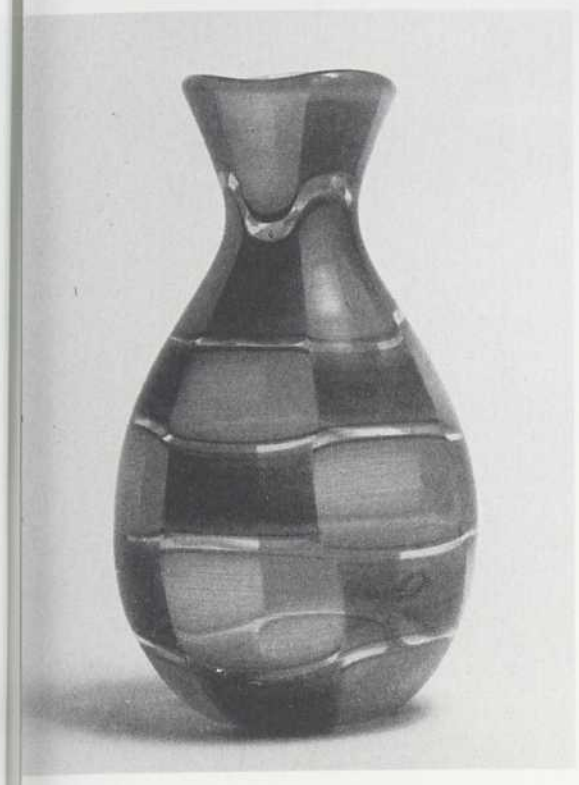
Air de Paris (F) Galerie du Jour Agnes b. (F)
American Fine Arts & Co (US) Art Concept (F)
Arlogos (F) Baronian (B) Bernier (G) Dorfmann (F)
Estrany (E) Franck + Schulte (D) Goodman (US)
Hammer (GB) Hussenot (F) Jablonka (D) Janssen (B)
Joo (C) Jousse-Seguin (F) Lambert (F) Météo (F)
Modulo (P) Navarra (F) Persano (I) Rein (F)
Rizzo (F) Scheibler (D) Sintitulo (F) Sonnabend (US)
Sparta (F) Sollertis (F) Tanit (D) Templon (F)
Vallois (F) Verney- Carron (F) Paolo Vitolo (I)

ART FAIR JULY 3-7
EXHIBITION JULY 8-SEPTEMBER 30 12:00-8 PM
FRICHE DE LA BELLE DE MAI 19 RUE GUIBAL
13003 MARSEILLE
ORGANIZATION: ARCA PRODUCTION 20 QUAI DE RIVE NEUVE
13007 MARSEILLE
TEL 33 (0) 4 91 54 02 22 FAX 33 (0) 4 91 55 66 88

supported by: Ville de Marseille
Conseil Général des Bouches du Rhône
Conseil Régional Provence Alpes Côte d'Azur
DRAC Provence-Alpes Côte d'Azur



Joep van Lieshout with Orgone Helmet, 1996



Joep van Lieshout with Organe Helmet, 1996

Bar Rio Vier

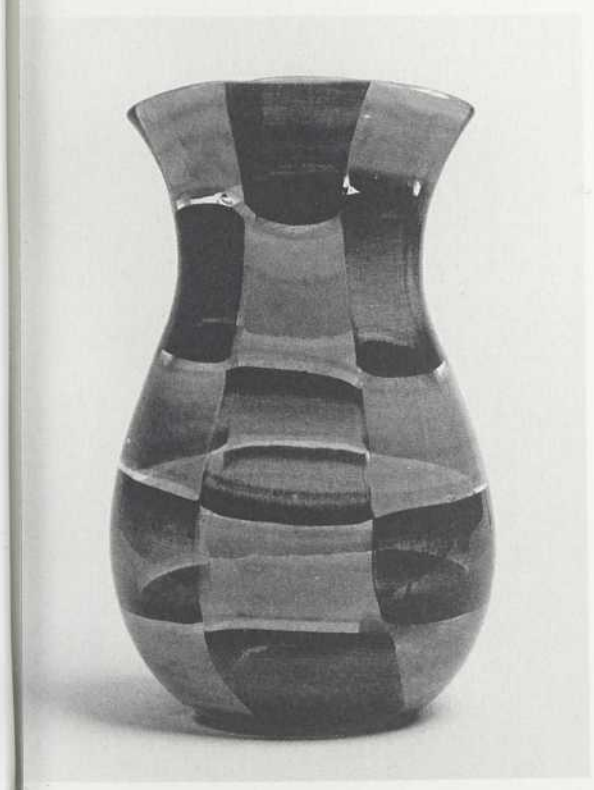
POIRIER · SCHWEITZER

C.P. 336 Westmount
Canada H3Z 2T5
514·939·9855

Vases · Ercole Barovier · *1956*

Hommage au
MUSÉE *des* ARTS DÉCORATIFS *de* MONTRÉAL

à l'occasion de l'inauguration
de ses nouveaux locaux



PARACHUTE

une nouvelle critique | a new criticism

un colloque sur la critique et son positionnement depuis les années soixante | a symposium on criticism and its positionning since the sixties

avec des artistes et des critiques de | with artists and critics from
Montréal, Toronto, Vancouver, Paris...

au Centre Canadien d'Architecture, à Montréal les 7 et 8 novembre
at the Canadian Centre for Architecture, Montréal November 7 &

à paraître à l'automne | upcoming this fall
une section spéciale sur le Japon | a special section on Japan