PR
255

PARACHUTE

art contemporain
contemporary art

CORPS FLOU / THE IMMATERIAL BODY

octobre,
novembre,
décembre
1991
October,
November,
December
8,00 $

64

9 770318 702002 14

PARACHUTE

64

directrice de la publication / editor CHANTAL PONTBRIAND **directrice adjointe / managing editor** COLETTE TOUGAS **rédacteur correspondant / contributing editor** WILLIAM WOOD **adjointes à la rédaction / assistant editors** JENNIFER FISHER, THÉRÈSE ST-GELAIS **collaborateurs / contributors** LANG BAKER, GUY BELLAVANCE, LISA BROWN, SYLVAIN CAMPEAU, SUSAN DOUGLAS, JIM DROBNICK, CHRISTINE DUBOIS, JENNIFER FISHER, JACQUELINE FRY, THOMAS HAIG, ELIZABETH JANUS, ROBERT LABOSSIERE, JACINTO LAGEIRA, ANDRÉ LAMARRE, JOHANNE LAMOUREUX, VINCENT LAVOIE, MARTINE MEILLEUR, RICHARD NOBLE, ROBIN PECK, CHRISTINE ROSS, THÉRÈSE ST-GELAIS, NOEL SALMON, MICHAEL TARANTINO, DAVID TOMAS, WILLIAM WOOD **graphisme / design** STÉPHANE LORTIE, DOMINIQUE MOUSSEAU **comptabilité / accounting** FRANÇOIS LAHAYE **secrétariat et promotion / secretariat and promotion** CAROLE DANEAU

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** ROBERT GRAHAM, **vice-président / vice-president** COLETTE TOUGAS, **secrétaire-trésorière / secretary treasurer** CHARLES LAPOINTE, **président sortant / outgoing chairman** JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, JEAN SIMARD **rédaction et administration / editorial and administration office:** PARACHUTE, 4060, boul. St-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec), Canada H2W 1Y9, tél.: (514) 842-9805, fax: (514) 287-7146 **publicité / advertising:** (514) 842-9805 **abonnements / subscriptions:** Service des abonnements, 25 boul. Taschereau, bureau 201, Greenfield Park (Québec), Canada J4V 2G8, tél.: (514) 923-9381 **tarifs des abonnements / subscription rates:** UN AN / ONE YEAR – Canada (ajoutez 7% de T.P.S. / add 7% for the G.S.T.): individu / individual 28 $ institution 40 $ – à l'étranger / abroad: individu / individual 40 $ institution 55 $ – DEUX ANS / TWO YEARS – Canada (ajoutez 7% de T.P.S. / add 7% for the G.S.T.): individu / individual 48 $ **diffusion / distribution:** QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec J7E 4H4, (514) 434-2824 – BRITISH COLUMBIA: Great Pacific News, 2500 Vauxhall Place, Richmond, B.-C. V6V 1Y8, (604) 278-4841 – FRANCE: Distique, 5, rue de la Taye, B.p. 65, 28112 Lucé Cédex, 37.34.84.84 – TORONTO: C.M.P.A., 2 Stewart St., Toronto, Ontario M5Y 1H6, (416) 362-2546 – U.S.A.: Bernhard de Boer Inc., 113 East Centre Street, Nutley, N.J. 07110. **PARACHUTE** n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La direction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. Tous droits de reproduction et de traduction réservés © PARACHUTE, revue d'art contemporain inc. / PARACHUTE assumes no responsibility for submitted documents. Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. 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, Points de repère, RILA. PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux / legal deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN: 0318-7020. Parachute est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. Parachute is a quarterly published in January, April, June and October. – courrier 2e classe / second class mail registration n° 4213 impression: Boulanger inc., Montréal typographie: Zibra inc., Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 3ème trimestre 1991 / 3rd trimester 1991. **PARACHUTE reçoit l'aide du / receives support from: Conseil des Arts du Canada / The Canada Council, ministère des Affaires culturelles du Québec, ministère de l'Emploi et de l'Immigration du Canada / Department of Employment and Immigration of Canada, ministère des Affaires extérieures du Canada / Department of External Affairs of Canada, ministère des Communications du Canada / Department of Communications of Canada, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.**

SOMMAIRE / CONTENTS

octobre, novembre, décembre 1991
October, November, December 8,00 $

ÉDITORIAL / EDITORIAL

LE CORPS FLOU / THE IMMATERIAL BODY
par / by Chantal Pontbriand 4

ESSAIS / ESSAYS

LA CHUTE DU SAUT
Interview avec Édouard Lock par Chantal Pontbriand 5

IN PIECES, OF PIECES
Robert Gober by Jim Drobnick 13

ART ET INFLATION CHEZ JEFF KOONS
par Johanne Lamoureux 18

SEVEN YEARS OF LIVING ART
Linda Montano by Jennifer Fisher 23

LA SYNCOPE ET L'EXTASE
Interview avec Catherine Clément par Jacinto Lageira 29

WHAT ANGELS SAW
On the Photography of Christine Davis by Lang Baker 32

LE CORPS, LA VIDÉO
Notes sur la souffrance par Christine Ross 37

THE LABORATORY OF THE SELF
Jana Sterbak by Richard Noble 41

COUVERTURE/COVER
La La La Human Steps, *Destroy*, 1991, photo: Édouard Lock.

COMMENTAIRES / REVIEWS

UN-NATURAL TRACES par Chantal Pontbriand 44

BETTY GOODWIN par André Lamarre 45

CORRIGER LES LIEUX, APRÈS LA PHOTOGRAPHIE DE VOYAGE par Sylvain Campeau 47

TOMBEAU DE RENÉ PAYANT par Martine Meilleur 48

PHOTO SCULPTURE par Guy Bellavance 49

ROBERTO PELLEGRINUZZI par Vincent Lavoie 51

INDIVIDUALITÉS : 14 CONTEMPORARY ARTISTS FROM FRANCE par Thérèse St-Gelais 52

RON BENNER by David Tomas 53

MARINA ABRAMOVIC / ULAY by Jim Drobnick 54

ABSTRACT PRACTICES by Robert Labossiere 56

KEVIN MADILL by William Wood 57

MICHAEL SCHUMIATCHER by Robin Peck 58

AFFINITÉS SÉLECTIVES by Michael Tarantino 59

GENEVIÈVE CADIEUX by Elizabeth Janus 60

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par/by Lisa Brown, Sylvain Campeau, Susan Douglas, Christine Dubois, Thomas Haig, Noel Salmon 62

EN HOMMAGE/IN HOMMAGE

ROBERT HOULE par Jacqueline Fry 66

JACQUELINE FRY : IN MEMORIAM 68

ÉDITORIAL / EDITORIAL

Le Corps flou / The Immaterial Body

Il n'y a de corps que ce qui se jouit, dit Jacques Lacan dans *Encore.* Il n'y a de corps, ou d'existence, qu'à travers ce qui se sent. Ce serait là le sens des images qui traversent ce numéro et le prochain que nous avons choisi de consacrer au corps. Images de blessures, d'envolées, d'inflation, de souffle, de morcellement, de robots et d'anges, comme une nécessaire médiation entre le visible et l'invisible.

Dans un monde caractérisé par son sens de l'éphémère, de la disparition et de l'immatérialité croissante, le corps est ce lien essentiel qui rattache l'imaginaire au réel. Dans un univers où le collectif l'emporte sur l'individuel, le corps sert à restituer la différence, à marquer l'identité. Mais aussi à susciter des liens, avec l'Autre. C'est par le corps que l'on découvre la mort comme la vie; le corps est lieu de transition, de passage, où le temps se loge et se déloge dans un mouvement en suspension. La philosophe Catherine Clément, interviewée par Jacinto Lageira, parle de la «syncope» comme arrêt de la conscience, mort momentanée. La syncope est en quelque sorte une quête contradictoire de l'immortalité, un moyen d'atteindre la vie en passant par le tunnel de la petite mort. Ce serait le lieu recherché par les artistes en général, les danseurs aussi qui, dans leur art, jouent de la respiration et du mouvement, dans une conjuguaison qui fait oublier le temps. Et que ce soit par l'extrême lenteur qu'un Robert Wilson nous a donnée à découvrir au théâtre depuis deux décennies ou, à l'opposé aujourd'hui, chez Édouard Lock, dont le travail chorégraphique tourne autour de la vitesse et du risque, poussant le corps à bout, au-delà de ses limites. Lock espère, comme il nous le raconte dans les propos consignés ici, un corps sans frontières, défiant ces limites qui sont plus celles de notre méconnaissance que celles de la réalité même de son objet. Dans son dernier spectacle *Destroy*, Lock introduit à travers son usage du film et de la vidéo la métaphore de la blessure comme outil de connaissance. C'est un thème qu'explore également Christine Ross à propos de la vidéographie contemporaine : la souffrance comme lieu de réalisation du corps. Il s'agit de «produire du corps de façon à *incarner* le fragmenté, non pas pour séparer le je de la souffrance, mais pour garantir un je dont l'aliénation auto-sentie le situe dans son rapport à l'autre». Chez Robert Gober, sur lequel Jim Drobnick nous livre une analyse fort pertinente, le corps nous est donné à voir comme fragment, perte d'unité, vision parcellaire que l'auteur relie au traumatisme sidéen et à l'homophobie. La mort a partie liée avec cet univers discret et tout en nuances, tout à l'opposé de celui d'un Jeff Koons, dont Johanne Lamoureux nous expose la complaisance *clean*, *slick*, dérivée de la pornographie, «sexe sans sécrétion de la post-modernité». Selon Richard Noble, Jana Sterbak explore pour sa part l'organicité du corps humain en rapport avec les visions mentales correspondantes : le corps retourné sur lui-même dans la robe de viande intitulée *Vanitas*, la crinoline de fer pour un corps en constante suspension... ce ne sont là que quelques-uns des moyens d'appréhender notre mortalité, réalité que l'on passe une vie à apprivoiser, à dompter dans son psychisme. Linda Montano, plutôt que de nous montrer cette réalité à travers l'objet, la travaille sans relâche par l'utilisation qu'elle fait de son propre corps. La vie de tous les jours est une expérience artistique : le corps est le lieu d'expérimentation de plusieurs personnalités. Dans son article, Jennifer Fisher nous explique comment Montano a consacré sept années de sa vie aux différents chakras, points d'énergie situé dans l'organisme, durant son projet *Seven Years of Living Art*. Retour à la syncope comme conscience de soi et du monde, la syncope et l'extase dont Lang Baker voit tout le déploiement se produire dans les anges photographiques de Christine Davis. L'ange du Bernin est l'ange de l'extase : la photographie mime l'ange comme être de lumière, instrument de divination, instrument du possible, ce qui lie la présence à l'absence, ou plutôt, devrait-on dire, l'absence à la présence.

Rainer Maria Rilke et Walter Benjamin ont tour à tour évoqué la figure de l'ange dans leurs écrits. Pour Rilke, l'ange est comme l'artiste, celui qui apporte le lien entre le visible et l'invisible. Pour Benjamin, il s'agit plutôt de l'ange comme figure de l'histoire, signe du temps et du renouveau. L'ange, en cela comme le corps, est ce qui permet de voir.

Le corps : un thème à poursuivre.

CHANTAL PONTBRIAND

There is no body, no existence, except through sentience, says Jacques Lacan in *Encore*. This is the meaning of the images that run through this issue and the next, both devoted to the body. Images of injuries, flights, breathing, distension, fragmentation, of robots and angels that mediate between the visible and the invisible.

In a world characterized by ephemerality, disappearance and growing immateriality, the body is the essential link between the imaginary and the real. In a world in which the group prevails over the individual, the body serves to establish difference and identity. It also serves to create links with the Other. It is through the body that one discovers both death and life, the body representing transition, passage, in which time enters and exits in suspended animation. The philosopher Catherine Clément, interviewed by Jacinto Lageiro, speaks of a "syncope," a loss of consciousness, a momentary death. The syncope is in some ways a contradictory search for immortality, a means of attaining life through the tunnel of transitory death. This is the locus sought by artists in general, and dancers in particular, who conjoin breathing and movement in a configuation which makes us forget time – be it in the languorous movements of Robert Wilson's art of the last two decades or the other extreme, Édouard Lock's current lightning-paced, risk-filled works which extend the body to its very limits. As he recounts here, Lock hopes to see a body without limits, surmounting those barriers which exist not from natural laws, but rather from our own lack of knowledge. In his latest work, *Destroy*, Lock introduces by means of film and video the metaphor of injury as a tool of knowledge. This theme is also explored by Christine Ross with regard to contemporary videography: suffering as corporeal realization. "The body," she writes, "must incarnate division, fragmentation – not to separate the self from suffering, but rather to guarantee a self whose alienation is felt in order to situate it with respect to the Other." In Jim Drobnick's pertinent analysis of Robert Gober, the body is seen as fragment, as a loss of unity, a fractured vision that the author relates to AIDS trauma and homophobia. Death is integral to this subtle, highly-nuanced world – the opposite of that of Jeff Koons, of which the clean, slick complacency derived from pornography is described by Johanne Lamoureux as the "secretionless sex of postmodernism." According to Richard Noble, Jana Sterbak explores the organics of the human body in relation to corresponding mental visions: the body turned inside out in the dress of meat entitled *Vanitas*, the crinoline of iron for a body in constant suspension... These are some of the ways of apprehending our mortality, a reality which we spend our lives trying to subdue or tame within our psyches. Linda Montano, instead of revealing this reality through objects, treats this theme through the use of her own body. In her essay, Jennifer Fisher explains how Montano's project, *Seven Years of Living Art*, was devoted to the chakra, the points of spiritual energy within the organism. We are back to the syncope as awareness of self and the world, the syncope and ecstacy that Lang Baker sees embodied in the photographic angels of Christine Davis. Bernini's angel is the angel of ecstasy: the photograph mimics the angel as a product of light, instrument of divination, of the possible, that which links presence to absence, or rather absence to presence.

Rainer Maria Rilke and Walter Benjamin have both evoked the figure of the angel in their writings. For Rilke, the angel resembles the artist, who bridges the visible and the invisible. For Benjamin, the angel is more a figure of history, a sign of time and renewal. The angel, like the body, allows us to see.

The body: to be continued.

CHANTAL PONTBRIAND

La Chute du Saut

Interview avec Édouard Lock

D'ORIGINE MONTRÉALAISE, ÉDOUARD LOCK S'EST ACQUIS UNE RÉPUTATION INTERNATIONALE PAR LE LANGAGE CHORÉGRAPHIQUE QU'IL A DÉVELOPPÉ DÈS LES DÉBUTS DE SA COMPAGNIE, LA LA LA HUMAN STEPS. RECONNAISSABLES PAR LEUR RYTHME, LEUR VOCABULAIRE ET LE RÔLE DES SÉQUENCES FILMÉES ET DE LA MUSIQUE, LES SPECTACLES QU'IL A CRÉÉS DEPUIS 1980 (MENTIONNONS, ENTRE AUTRES, HUMAN SEX, NEW DEMONS, DESTROY*) LAISSENT TRANSPARAÎTRE À TRAVERS LES CORPS LES STRATES DE L'IMAGINAIRE CONTEMPORAIN.*

CHANTAL PONTBRIAND

On a dit que tu créais une danse viscérale et proche des instincts primaires. Qu'en penses-tu?

Si ça veut dire que c'est une danse qui ne s'arrête pas simplement à une analyse de structure, mais qui initie chez le public des relations ou des émotions qui ne sont peut-être pas très contrôlables, alors oui, absolument. Si je devais définir le succès d'une représentation théâtrale, je dirais que c'est de laisser les gens repartir avec la même réalité qu'ils avaient quand ils sont entrés au théâtre, mais avec le sentiment d'une implication personnelle dans le travail. L'implication personnelle ne veut pas nécessairement dire qu'ils ont aimé, mais qu'ils ont certainement ressenti quelque chose et été atteints par le travail. Il n'y a pas une grande différence entre le politicien et l'artiste. Les deux fonctionnent en utilisant des symboles, sauf que le politicien essaie de générer, à travers cette utilisation de symboles, une attitude positive envers lui-même. L'artiste crée une pièce en utilisant des symboles, en principe de façon anarchique, et il souhaite que la pièce assume une vie propre et qu'elle initie par la suite

LA LA LA HUMAN STEPS, DESTROY, 1991; PHOTO : ÉDOUARD LOCK.

chez le public des réactions relativement négatives par rapport à lui-même en tant que créateur. Le créateur ne doit pas essayer de contrôler ça, en principe, puisque c'est ainsi que se crée potentiellement l'expérience théâtrale.

Comment se développe une chorégraphie?

Je traite du mouvement plutôt froidement. Je le vois comme un langage, une langue non fonctionnelle, mais une langue qui doit quand même respecter certaines structures visuelles, une certaine harmonie. Étant ce qu'on est, on comprend les choses par bribes, partiellement, et non pas la manière dont elles sont liées, le ralentissement, l'accélération du verbe, le rythme visuel en somme. Le rythme, en fait, n'est pas nécessairement la propriété du son, c'est aussi une perception visuelle. On perçoit le rythme visuel avec clarté par rapport au son, l'accélération par rapport au ralentissement, l'arrêt par rapport au départ. Ce sont des manières de parcelliser l'information pour pouvoir l'ingérer.

Comment définirais-tu le langage chorégraphique?

La définition d'un langage comme tel, c'est l'arrêt et le départ. La structure se construit autour de ces arrêts et départs continus et c'est pourquoi il est difficile d'initier un langage qu'on ne connaît pas, de jouer avec

des éléments qu'on ne connaît pas. On peut essayer d'élaborer ce qu'on appelle une langue inventée, mais on s'y embrouille très rapidement parce que c'est difficile d'enchaîner une série de mots tout en conservant une structure d'arrêts et de départs correcte. Le cinéma a bien compris cette série d'arrêts et de départs qui stimule l'œil et change continuellement sa perspective : rapprochement, éloignement, changement de point de vue. Ceci peut également s'appliquer à la chorégraphie. Le spectateur n'étant pas dans une position fixe d'observation, le spectacle peut varier au niveau du positionnement, de l'amplitude comme au niveau de la proximité. C'est la structure d'arrêts et de départs qui initie ça. Le langage chorégraphique pourrait se définir à partir de cette structure.

Dès mes premières chorégraphies, je travaillais sans musique. J'observais les enchaînements de mouvements sans trame sonore, ce qui mettait en relief les relations structurelles. L'œil est très neutre, il n'est pas émotif. Je pense qu'on a encore des yeux de chasseur, en ce sens que l'observation visuelle demeure un mode d'observation très fonctionnel parce qu'elle devait autrefois déceler dans l'environnement les nuances essentielles à la survie. C'est en essayant de devenir conscient des relations rationnelles entre un mouvement et le suivant que s'est enclenchée chez moi la première question : comment s'enchaînent les mouvements?

Quand as-tu commencé à définir ton propre langage?

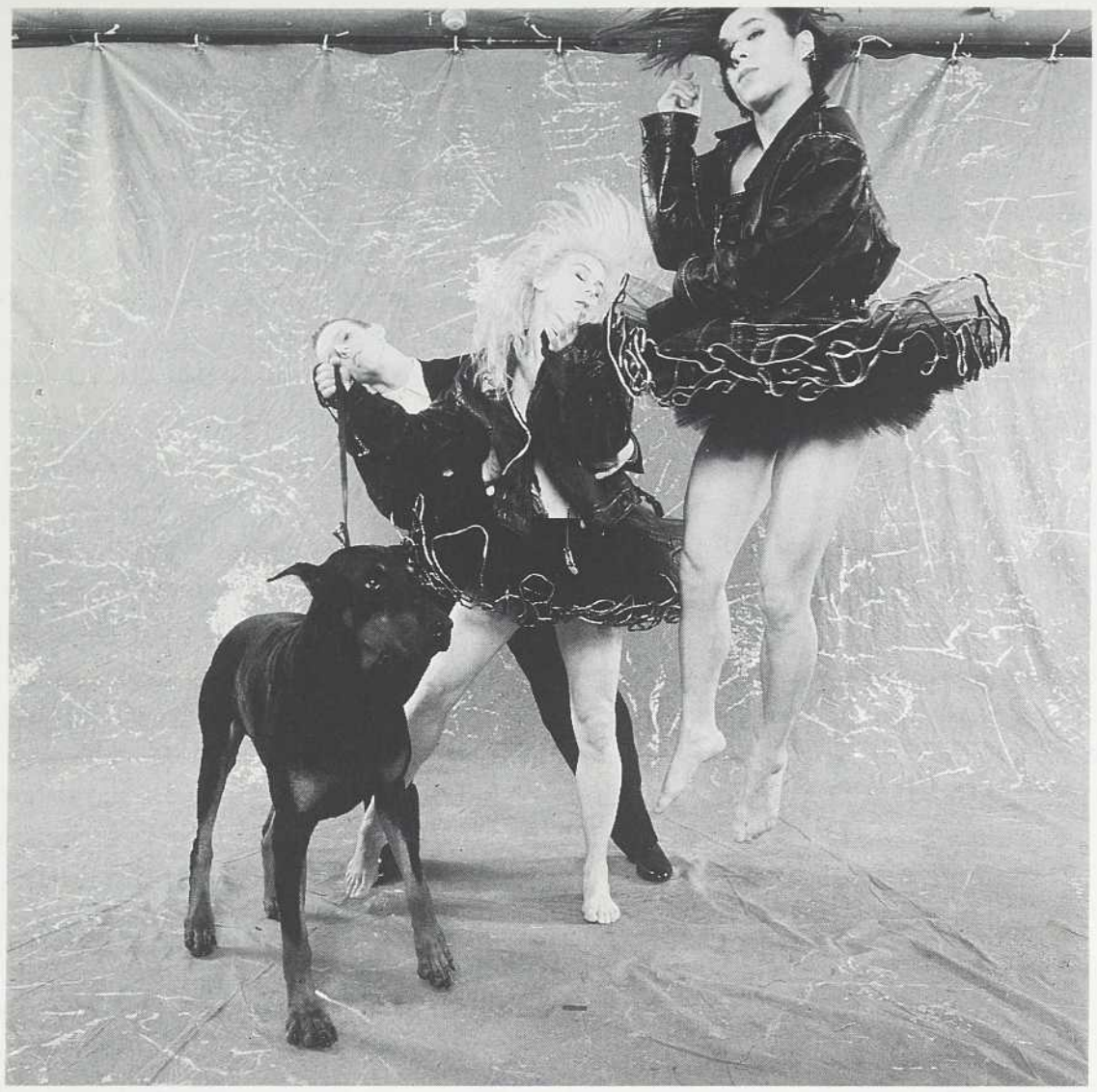
À partir de *Temps volés*, la première pièce que j'ai réalisée dans un contexte professionnel, pour le Groupe Nouvelle Aire. Je ne suis pas entré dans cette situation en me disant que j'allais créer une pièce chorégraphique. Je venais d'un autre environnement, j'avais travaillé dans le cinéma et je voulais écrire. Dans les deux cas, cela peut sembler étrange à dire, il y a une structure visuelle. Je me rappelle d'une expérience faite dans un laboratoire en Angleterre avec des enfants ayant des problèmes de langage. Ces problèmes pouvaient être reliés à la spatialité, l'enfant comprenant mal l'espace qui l'entourait. À travers des exercices de perception spatiale, on avait augmenté les aptitudes de l'enfant pour sa langue, verbale et écrite. Je pense encore qu'il y a une relation très étroite entre la langue écrite, la langue parlée et la conception qu'on se fait de l'espace, et la spatialité est un concept de base de la chorégraphie. Je suis donc venu à la chorégraphie avec cette conception, peut-être un peu naïve ou instinctive, de la façon dont s'imbriquent les relations visuelles. À l'époque, je ne savais pas encore comment l'exprimer en danse, mais j'étais très conscient qu'il fallait que je comprenne cette nouvelle structure, ces nouvelles règles et pourquoi les éléments de ce nouveau langage n'avaient aucune fonction. Contrairement à la fonction du mot, celle d'un mouvement ne justifie pas sa présence dans la structure. Il est toujours possible de changer un mouvement par d'autres, donc pourquoi choisir ce mouvement en particulier? En chorégraphie, il est difficile d'expliquer intellectuellement pourquoi on a fait tel choix, pourquoi on a élaboré une structure de mouvements qui se définit de telle manière et non d'une autre. C'est là où l'on rejoint la poésie, peut-être... As-tu jamais vu un arbre dans le vent? Il y a là une structure d'une complexité effarante que je n'arrive pas à comprendre, mais qui est évidente. Je pense que le corps a une complexité qui ressemble un peu à ça. Dans la société, on privilégie la pensée, alors que la moindre communication *est* pensée, il y a mécanisation à partir d'une origine complètement abstraite. Même quand une pensée a été encodée pour devenir un pas de danse, la fonction de ce dernier demeure brouillée, puisqu'il arrive mal à communiquer l'idée de départ. Si j'exprimais cette idée avec des mots, davantage de personnes la comprendraient, mais je pense aussi qu'il y aurait une plus grande distance entre ce qu'elle a été au début en moi et la façon que j'ai trouvée de l'extérioriser.

Est-ce qu'il y a un vocabulaire dans la danse que je fais? Quand on regarde l'une de mes pièces, je ne pense pas qu'on puisse se tromper à savoir qui l'a créée. On peut en reconnaître la signature même dans un clip. Par ailleurs, je pense que les gens viennent au spectacle avec une certaine attente, celle d'une expérience qui soit «pure» sur scène; si l'on va voir de la danse, il doit n'y avoir que de la danse. Mélanger diverses disciplines dans un spectacle confond encore le public. C'est peut-être un peu triste à dire, mais je pense qu'il n'y a pas beaucoup de gens qui sachent vraiment ce qu'est, en fait, une gestuelle de danse. C'est l'environnement – le décor, la musique, l'intention, le sérieux de la performance – qui définit pour eux la coloration du spectacle plutôt que le choix de la gestuelle. J'ai déjà vécu une expérience un peu étrange en ce sens-là, lorsque le Ballet Bolchoï est venu à Québec. On interprétait un pas de deux avec Louise Lecavalier et Marc Béland, juste après eux qui venaient de présenter un pas de deux tiré du *Spartacus* de Khatchatourian. On leur a demandé de remettre la musique de Khatchatourian pour notre pas de deux qui, évidemment, n'avait rien en commun avec le leur. Pour nous, ça ne changeait pas grand chose parce que de toute façon, en répétition, on travaille en silence. Ce n'est en fait que dans les deux dernières semaines de création qu'on travaille avec la musique; la relation ne se crée jamais avec la musique, la danse est définie, structurée, en silence. Danser sur de la musique de Khatchatourian a eu un effet étrange sur le public à Québec. Certains spectateurs sont venus me voir après le spectacle pour me dire qu'ils appréciaient que je devienne plus cohérent dans mon approche. Pourtant, je n'avais pas changé un pas, pas la moindre partie de la structure. J'ai alors réalisé que la musique joue un rôle important dans la perception des gens, que peut-être les gens ne perçoivent pas la danse mais plutôt l'éclairage, le décor, la musique, qui ne sont pas nécessairement superficiels mais extérieurs au moteur du spectacle, et qu'ils finissent par définir la danse à partir de ces éléments. Je pense que si je présentais mes pièces d'une manière plus simple, peut-être même en silence, on ne se demanderait même pas si c'est de la danse.

On vit dans un environnement complexe, l'expérience pure comme telle n'existe plus. Quand on marche dans la rue, on est continuellement bombardé par des stimulations souvent conflictuelles et on apprend, quand on habite un centre urbain, à faire un montage secondaire de tout ça pour en arriver à une réalité que personne d'autres ne connaît. Je pense que la scène ne devrait pas se divorcer de la réalité qui nous entoure, elle devrait en être une extension. J'ai depuis longtemps déjà abandonné l'idée d'une unité. Cunningham disait, à propos de la synchronicité en danse, que c'était naïf de créer des mouvements de groupe qui soient synchronisés parce qu'il n'en voyait pas d'exemples dans la vie. Je pense un peu de cette façon; je ne vois plus de simplicité ou de pureté d'expérience dans l'environnement. Je vois, par contre, de la pureté dans la perception. Le public fait ses choix, de la même façon qu'on le fait quotidiennement, et il crée une réalité secondaire à partir de la source, et je pense que cette participation est intéressante au niveau théâtral. J'aime mieux commencer avec une source plus complexe et que la simplification se fasse chez le public plutôt qu'artificiellement sur scène par le chorégraphe. Dans l'expérience théâtrale, le public est le seul participant qui arrive à relier le son, la danse, l'environnement, parce qu'il voit ça de l'extérieur, mais les trois sont complètement distincts.

Si tu travailles en silence pendant les répétitions, qu'est-ce qui guide tes choix musicaux pour les spectacles?

Je choisis le compositeur autant que la musique. Je demande au compositeur de bâtir la musique qu'il trouve la plus stimulante et la plus intéressante, et non une musique qui va soutenir la danse. Je ne demande pas nécessairement qu'on me donne la musique avant que la danse soit terminée. C'est pas très neuf comme attitude, Cunningham avait ce point de vue il y a déjà longtemps. La relation entre la musique et la danse est une relation complètement arti-



LA LA LA HUMAN STEPS, **DESTROY**, 1991; PHOTO : ÉDOUARD LOCK.

ficielle, elle n'a aucune raison valable d'exister. Si la danse dépend de la musique, alors ça implique que c'est un art qui n'est pas complet en soi. On ne demanderait pas à un compositeur comment il arrive à composer s'il n'y a pas de danseurs, mais on pose la question inverse à un chorégraphe en pensant que c'est valable. Mais ce n'est pas du tout vrai, la musique ne modifie pas ce que je fais. C'est un peu comme dans un film : l'acteur récite une série de mots et après, au montage, on ajoute une trame sonore qui touchera le public au plan émotif. Mais l'acteur n'a aucune idée de la trame sonore qui accompagnera ses mots. Il ne peut donc pas colorer son travail à partir de cette connaissance.

Quelle analogie ou quelle différence vois-tu entre tes spectacles et les concerts rock?

Ce qui est intéressant dans un concert rock, c'est la réaction du public beaucoup plus que ce qui se passe sur scène. Au théâtre, le public est devenu trop poli. Pour un artiste, c'est très difficile de savoir si le public aime ou n'aime pas, parce que les gens applaudissent quand ils aiment et quand ils n'aiment pas. Le côté féroce du public a disparu et a été repris par le rock. Il y a maintenant une théâtralité du public dans le rock; c'est le public qui est finalement l'événement théâtral. Aussi le rock est un théâtre de la mémoire, les gens entrent là-dedans pour revivre une association entre la musique et divers aspects, divers moments de leur vie. Finalement, ce qui fait la popularité du rock, ce n'est pas tant l'infrastructure musicale que le fait de vivre dans un environnement musical où l'on associe certaines parties de notre vie à certaines chansons. On revit notre jeunesse, on revit notre passé à travers le lien que la musique nous offre. C'est ça en fait la grande différence entre le rock et le théâtre, le rock est devenu un forum du peuple, où le peuple assume une partie de l'expérience théâtrale.

Les musiques que tu choisis sont des musiques très dures, très violentes souvent.

Pas tout le temps; dans *Destroy*, il y a des musiques relativement douces. Celle de David Van Tieghem par exemple. Les compositeurs intéressants ont tendance à être violents dans leur discours musical. Ils ont tendance à renier la mélodie et la douceur, de la même façon que je la renie un peu dans mes chorégraphies. Ils n'aiment pas l'idée d'une ligne mélodique, ils la trouvent dépassée, ils préfèrent le travail sur la structure, la texture et les nuances de couleurs dans le son. La musique est comme un autre moteur qui se trouve sur scène et l'interaction est d'autant plus poussée qu'elle sort des enceintes acoustiques avec beaucoup de vigueur.

Est-ce qu'il y a un rapport entre ton environnement de chorégraphe nord-américain et ton langage?

Je suis un chorégraphe nord-américain et aussi un fils d'émigrés. Il faut rattacher mon travail à mon environnement familial qui était massivement en opposition à ce que je vivais enfant comme Nord-Américain. Ma mère avait des origines espagnoles et marocaines, sa réalité était donc remplie de folies si on la compare aux standards nord-américains. Sa compréhension du mouvement était étrange et très ancienne et ne se souciait pas de la mode. Les danses qu'elle connaissait, elle les avait apprises de sa mère qui, elle, les tenait de ses grands-parents, et ainsi de suite. Il y avait donc chez elle une certaine lourdeur du mouvement, une certaine fatalité par rapport au mouvement. On sentait les générations derrière elle quand elle dansait. Ma mère savait danser, mais elle dansait toujours d'une manière complètement non appropriée par rapport à la situation où elle se trouvait. Au lieu d'apprendre les danses sociales, elle faisait des danses qui étaient carrément des danses rituelles, des danses anciennes qui auraient sans doute davantage eu leur place dans une cérémonie religieuse. J'avais toujours l'impression de voir mes parents complètement déphasés. C'est un effet qui est relativement fort sur un enfant, puisque l'enfant, en fait, veut toujours être accepté, alors que mes parents, eux, étaient complètement déphasés par rapport à la société qu'ils avaient adoptée en venant ici. Je ne peux donc pas dire que mes influences n'ont été que nord-américaines. Je pense que j'ai ressenti l'Amérique du Nord comme un intrus, à la manière d'un...

Comme un choc?

Oui, mais pas un choc culturel que j'ai vécu, mais que j'ai perçu à travers mes parents qui, eux, le vivaient. J'ai compris, enfant, ce que c'était que d'être à l'extérieur d'une société et, même quand je m'y suis intégré, ça ne m'a jamais quitté. C'est comme ça que j'ai commencé à avoir une certaine relation de «voyeur» avec l'environnement dans lequel j'étais. Parce que je n'ai jamais senti que j'étais complètement intégré. J'ai appris à travers cette expérience initiale à voir tout de l'extérieur, même la forme humaine. Il y a des moments où l'étrangeté de cette forme me surprend, où il y a presque une perte au niveau de la référence sexuelle, de la forme aussi... Parfois les gens me paraissent, et moi inclus, comme une étrange agglomération de jointures, et cette sensation de non-appartenance, transposée au niveau même du corps, devient intéressante quand elle s'applique à la chorégraphie. Ressentir une étrangeté face au corps, qui est un outil de base, est peut-être une manière différente de redécouvrir un peu de ses possibilités.

Comment explores-tu ces nouvelles possibilités du corps humain?

Un jour, un peintre m'a fait l'observation que, comme chorégraphe, j'étais toujours

dans une position un peu simpliste par rapport à mon potentiel d'expression puisque l'abstraction ne m'était pas vraiment possible. Je n'étais pas d'accord, mais je ne lui ai pas dit tout de suite; quand je ne suis pas d'accord, je me tais puis j'y pense. Supposons que quelqu'un n'ait jamais vu la forme humaine, qu'il entre dans un théâtre et qu'il voit un danseur danser d'une manière relativement complexe; je pense que, même après une heure et demie, il ne comprendrait pas encore la forme du danseur. Il y a une forme empirique en danse qu'on porte dans notre mémoire et qu'on interpose continuellement entre ce que l'œil observe et la référence mentale qu'on en a. Quelque part, même si on a le désir d'être désorienté, il y a aussi le désir contraire de ne pas perdre l'orientation, le sens. Ces deux réalités se contrebalancent dans l'expérience de la chorégraphie moderne. Mais, si la mémoire ne s'interposait pas continuellement avec sa configuration empirique du corps, peut-être qu'à chaque millième de seconde, l'expérience visuelle serait très différente. Un peu comme un enfant devant un magicien; c'est très difficile pour un magicien de faire de la magie devant des enfants parce qu'ils regardent tout le temps au mauvais endroit, ils n'ont pas encore appris les codes de compréhension visuelle. Ils ne regardent pas au bon endroit pour vivre l'illusion, ils captent donc exactement les trucs, ils les comprennent. Si on regarde un danseur évoluer dans une série de gestuelles durant une heure et demie, s'il y a un grand bombardement d'information et que l'œil reçoit continuellement cette information, je pense que la mémoire, à un certain point, n'arrivera plus à bloquer ce bombardement et que, peut-être pendant cinq ou dix secondes à l'intérieur de cette heure et demie, il y aura un arrêt de la mémoire. Pendant ces cinq ou dix secondes, l'œil sera complètement libre, et ce sera désorientant. On verra une étrangeté apparaître, alors qu'on croyait savoir ce qu'était la forme. On perdra un peu de cette mémoire que je trouve finalement fondamentalement négative. Et pendant ces quinze secondes, on percevra les choses un peu comme un enfant. La chose qui est la plus abstraite, c'est le corps, et tout ce que la danse peut vraiment amener, ce qui est le plus difficile, c'est une vision abstraite du corps. Je ne pense pas que la danse puisse parler en termes de messages, de trames narratives ou de valeurs. Je hais l'idée qu'une pièce de danse est bonne parce qu'elle dit des bonnes choses ou parce qu'elle dit des choses qui sont valables. Tout ce que la danse peut faire, c'est apporter une nouvelle perception de la compréhension structurelle du corps. Une compréhension, une perception qui n'est pas intellectuelle mais viscérale, qui désoriente à la source. Arriver à désorienter la perception de notre propre corps donne une certaine liberté, une certaine joie que je trouve libératrice, puisque tout part de là.

Dans *Destroy*, le corps est lié plus que jamais à la notion de blessure, à la souffrance et à la notion de chute...

Je trouve qu'on est emprisonné dans une temporalité, je veux dire par là qu'on verrait les choses très différemment si le temps avait une vitesse différente. Quand on voit un corps en accéléré, c'est presque comme une irruption volcanique, c'est un frissonnement constant qui donne une perception des personnes très différente. Le côté volontaire est éliminé. Je ne sais pas si je peux m'exprimer de cette façon-là, mais on a toujours l'impression que nos gestes sont volontaires, qu'on pose tout geste avec nos facultés mentales. En accélérant, on perd très rapidement cette impression, on sent plutôt un balbutiement,

LA LA LA HUMAN STEPS, **DESTROY**, 1991;
PHOTO : ÉDOUARD LOCK (CI-DESSUS ET CI-CONTRE).

un éclatement, une fébrilité constante dans une série de mouvements qui sont reliés en fait par... une énergie de vie, je ne sais pas ce que c'est au juste... On ressent que le mouvement est presque imposé par l'acte de vie et, qu'il s'agisse d'un mouvement ou d'un autre, ça ne change rien. C'est presque la constance du mouvement qui est étrange. Le corps est lié à un mouvement continuel et perpétuel, qui a un vernis de fonctionnalité uniquement parce qu'on le voit dans un cadre temporel, mais finalement ce mouvement inclut quelque chose d'autre. Un peu comme ce que j'ai dit plus haut à propos de l'arbre – si on voyait le corps dans une temporalité plus rapide, il y apparaîtrait une série de relations très complexes entre ses divers éléments, créant une espèce d'unité du mouvement. Je serais vraiment fort intéressé de capter pendant quelques jours les mouvements d'une personne, ou de cent personnes, et de les superposer à travers un processus quelconque. Je parie que la moyenne de ce mouvement serait universelle. On l'a déjà fait avec un visage, on a pris la moyenne de visages venant de partout et on en est arrivé à un visage relativement universel. Je pense que, si on arrivait à prendre la moyenne d'une série de mouvements quotidiens de tout le monde, on en arriverait à une moyenne de mouvements. C'est sans doute lié aux lois de la probabilité. Finalement, se penser un individu est une illusion puisque, en quelque part, la probabilité unifie tous les mouvements ou les activités en composantes universelles.

Ça m'apparaît tout à fait mystique comme commentaire ou alors tout à fait épouvantable!

Non. La probabilité nie toute individualité mais le chaos est très individuel. Ce sont deux opposés en physique avec deux fonctions différentes. On ne peut jamais prédire quelle sera la relation d'un individu avec une chose. Pourquoi mettre, par exemple, quinze livres de pression dans un pneu? C'est parce qu'existe la probabilité qu'il y aura assez de molécules d'air dans le pneu pour qu'elles tapent les parois. Ce ne sera pas toujours les mêmes molécules qui feront le travail, on ne pourra jamais dire quelle molécule en particulier tapera la paroi. Pendant un million d'années peut-être, elle se promènera dans ce pneu et ne tapera jamais une paroi. La probabilité, c'est qu'assez de molécules vont la taper pour qu'on retrouve les quinze livres par pouce carré de pression nécessaire dans ce pneu en y introduisant la même quantité d'air. On ne peut jamais prédire ce qu'un individu va faire, mais on peut prédire ce qu'un groupe va faire. Par contre le chaos dit que même la plus petite variante a des relations qui sont relativement importantes à travers la loupe du temps, c'est-à-dire qu'à travers le temps une petite fraction numérique pourra avoir une influence disproportionnée par rapport à sa grosseur. Ça restitue un petit peu l'importance de l'individu. Mais entre ces deux forces, il y a certainement une lutte.

Qu'est-ce que tu recherches à travers la vitesse, le risque, la haute vélocité de ta danse?

Ça rejoint justement mon désir de casser la mémoire empirique, de créer une surcharge d'information qui vient à un certain point brouiller la mémoire. Quand on perçoit une chose comme étant violente, c'est soit parce qu'elle est vraiment violente, soit parce qu'il y a une collision entre ce que l'on considère normal et cette chose qu'on est en train d'observer. Le public qui trouve que ma danse est violente dira deux choses, soit qu'il y a vraiment une violence sur scène, soit que la conception qu'il avait du corps avant d'entrer dans le théâtre a été remise en question. Cette question de la violence perçue est

reliée à une certaine perception de base propre à chacun, et sur laquelle tout repose. Jouer avec cette perception est ressentie comme étant en soi violent. Mais c'est une violence qui est bénéfique finalement, parce qu'elle est une remise en question. Concernant la vitesse de mon mouvement, j'aime bien penser qu'on est aussi abstrait corporellement que l'est notre pensée, et la seule manière que j'arrive à reproduire cette abstraction, c'est à travers la complexité et à travers une certaine vitesse. Pour moi, la vitesse casse la ligne, casse les proportions, casse la forme, et on arrive ainsi à trouver un flux qui se situe sur un plan plus élevé que la beauté, la proportion ou l'esthétique, tous ces termes de concours de beauté qu'on applique souvent à la danse. C'est une question sur laquelle la peinture, le cinéma et la littérature se sont depuis longtemps penchés. Il n'y a aucune autre forme d'art qui se contente maintenant de narration ou d'une observation purement imitative de la réalité. Mais en danse, on continue à privilégier la ligne, les proportions, on trouve que c'est beau de présenter un corps dans des angles flatteurs, dans des mouvements gracieux, harmonieux. Le corps est une entité en violente confrontation avec l'environnement, avec le vieillissement, avec les émotions et les perceptions que l'entité biologique ressent. Pourquoi la danse doit-elle imposer une harmonie, une esthétique, une balance à cette anarchie? Pour moi, c'est une con-

LA LA LA HUMAN STEPS, **DESTROY**, 1991; PHOTO : ÉDOUARD LOCK.

ception erronée.

Comment la danse peut-elle faire ressortir cette autre réalité du corps, pour en faire prendre conscience d'une façon différente?

La danse est une forme d'expression... acoustique. Pour créer un impact au niveau de l'écoute, il faut qu'elle développe une relation entre le chuchotement et le cri. Il faut qu'il y ait un cri, il faut qu'il y ait un volume. Toutes les danses traditionnelles, même celles qui sont relativement vieilles comme le ballet, ont développé cet aspect. Il y a des mouvements qui sont grands et d'autres qui sont petits, puis il y a une variation entre les deux qui établit une gamme, une dynamique. Le créateur entre en contact avec ce vocabulaire et choisit telle partie de la dynamique plutôt que telle autre.

En ce sens, comment compares-tu ton expérience avec le Ballet National de Hollande à ton travail chorégraphique avec ta propre compagnie?

Avec le Ballet National de Hollande, j'ai trouvé intéressante cette idée qu'on puisse calquer un mouvement sur une autre personne sans se soucier de l'effort physique. L'uniformisation des pas est au centre du vocabulaire classique. L'innovation se situe souvent dans la manière dont les pas sont agencés, et non dans l'invention d'un nouveau pas. On peut très facilement créer en variant la temporalité, l'ordre, la structure des pas, sans se soucier de la capacité de l'interprète de reproduire les pas en question. Avec ma propre compagnie, je privilégie le cri parce que je ne crois pas que l'être humain ait une relation particulièrement stable et rationnelle avec son environnement. Il y a une partie de soi qui est foncièrement émotive, subjective, irrationnelle. L'être humain a souvent une perception démesurée de lui-même, en complète contradiction avec ce que la société lui dit qu'il est et en contradiction aussi avec ses paramètres physiques. J'imagine qu'il y a deux millions d'années, un être humain courant pour se sauver d'une espèce de monstre, a été la première créature à penser qu'un jour il se vengerait. Aucun autre animal a cette habilité d'imagination, cette capacité de prendre une situation stable et de l'instabiliser. Cet humain était capable de changer mentalement la réalité qu'il percevait; cela impliquait donc qu'une nouvelle forme d'intelligence était née, qui était non seulement rationnelle, mais aussi extrêmement émotive. Elle ne se satisfaisait pas d'imitation, elle était foncièrement arrogante, foncièrement égocentrique. Quand j'arrive dans mon studio pour créer de la danse, je dois accepter l'animal que je suis et admettre que ceux pour qui je crée des danses ne sont pas des animaux tout gentils, mignons et chuchotants. Nous ne nous sommes pas rendus à ce point-ci dans le temps en chuchotant.

Donc je vois un hiatus entre la réalité intérieure et le corps, et je me demande si cette différence a toujours existé ou si elle est récente. Évidemment, elle m'apparaît récente. Tout ce paraître, ce désir d'être perçu comme un être contrôlé, assimilé, est une acquisition récente. La danse a besoin de se départir de ce concept puisque, si elle reproduit simplement ce que la société fait déjà, si elle ne fait que prolonger l'être poli de la rue en le mettant sur scène, je ne vois pas ce qu'on fout là. Ça continue à être un problème en danse, je ne sais pas pourquoi, même si ce ne l'est plus en peinture ou en musique. Je pense que dès qu'on touche au corps, on touche à un plus grand bagage émotif, une plus grande peur, une plus grande pudeur. On peut accepter des explorations extrêmes quand il s'agit d'une transposition, que ce soit en peinture ou ailleurs. Mais quand on touche la source primaire chez l'individu, il y a encore une certaine pudeur. Il ne faut pas oublier que même le mot est une transposition, et que le théâtre a pu se départir de cette pudeur justement à cause de cela. Mais le corps, lui, est une source primaire.

Dans cette logique-là, est-ce que justement la blessure n'est pas le signe d'une approche du corps plus primaire? La blessure devenant en ce sens quelque chose de nécessaire pour connaître le corps dans toute son étrangeté? On peut voir la blessure presque comme un instrument de connaissance.

La blessure a toujours été une allégorie qu'on utilise pour exprimer qu'il y a un intérieur. L'intérieur, symboliquement, c'est un peu comme une blessure parce que c'est en fait une cassure de forme, une certaine anarchie de forme. On perd justement la structure contrôlable du corps et on rentre dans une structure qui n'est pas contrôlable. On peut prendre le symbole de la blessure, qui est essentiellement une destructuralisation du corps, et l'appliquer au mouvement. Un mouvement qui est complexe, qui est rapide et qui crée un certain inconfort chez l'interprète, est une bonne allégorie de la blessure. Quand on présente une danse qui est extrême et complexe, il y a un prix à payer qui se situe dans l'interprétation. Finalement il y a deux genres de spectacle : charismatique et empathique. Le premier, qui est le plus souvent prisé, prétend montrer sur scène de la perfection. L'interprète se présente dans une forme désirable, parfaite, et le public lui, qui ne l'est pas, l'observe et l'admire. C'est ça la relation entre la salle et la scène. Tandis que le second crée une situation où l'interprète arrive avec une série de problèmes et de tâches qu'il doit résoudre sur scène qui sont aussi difficiles que ceux que le public doit résoudre dans la vie quotidienne. L'incertitude même de voir se résoudre une tâche complexe génère des tensions théâtrales qui sont intéressantes. Dès qu'on arrive sur scène, l'ego éprouve un plaisir qui est indéniable, et je pense qu'il y a une souffrance qui doit contrebalancer ça, sinon, on reçoit une certaine gratification sans en payer le prix. C'est une position qui me rend inconfortable, peut-être pas émotivement, mais très certainement intellectuellement. Il faut quelque part souffrir pour mériter ça et cet acte, encore, est une blessure. Tout ce que la blessure veut dire, c'est qu'il y a une fragilité dans la structure qu'on présente parce qu'elle risque de se désagréger à chaque instant. C'est une réalité précaire, un ensemble d'éléments en équilibre que pour un certain temps. Si on la compare à la réalité extérieure, elle est finalement la plus vraie des deux. Quand je mets une personne en mouvement d'une manière complexe, rapide, cette réalité extérieure – qui s'appuie sur une forme et sur une perception un peu lourde de l'apparence de cette personne – disparaît et est remplacée par quelque chose de moins compréhensible. Ce que j'aime dans la structure que je crée là, c'est qu'elle offre des résistances. Je la crée un peu comme dans un film d'animation : petit mouvement par petit mouvement, presque sans liens. C'est seulement l'interprète qui crée l'illusion du mouvement finalement, qui fait un lien entre une position et une autre. C'est ça qui fait qu'on peut avoir des variantes surprenantes dans les directions et dans les options, parce que cette structure a été bâtie en très petites parties. C'est pour ça que je n'aime pas l'improvisation; quand on improvise, on fait de longs mouvements, un peu comme des autoroutes, et moi j'aime bien bâtir des mouvements qui sont relativement imprévisibles et qui ne peuvent être bâtis qu'en travaillant des petits morceaux de temps.

En même temps, c'est dire que le travail est une sorte de défi au temps, une sorte de défi à la mort aussi.

Je ne sais pas si je pourrai jamais défier la mort, je pense qu'elle me défiera plutôt. Je ne crois pas vraiment complètement à ce que je perçois, je n'y ai jamais cru. Les frontières qui définissent là où le corps arrête et là où l'environnement commence sont fausses. En fait, je pense qu'elles existent quand le corps est complètement en arrêt; dès qu'il commence à bouger, ces frontières sont effacées. Par exemple : je te regarde, tu es ainsi, je n'ai aucune garantie que tu as un dos, je ne peux rien garantir, c'est ce que je vois. Même ma mémoire me trompe. C'est normal parce que c'est un peu difficile de fonctionner seul. Le fait de continuellement présumer qu'il y a des choses qui sont là, qu'on peut les voir crée aussi des habitudes de perception qui sont fausses. C'est quoi, la chorégraphie? Est-ce que ça se situe dans l'espace? Est-ce que ça se

LA LA LA HUMAN STEPS, DESTROY, 1991; PHOTO : ÉDOUARD LOCK.

situe vraiment dans le temps où le mouvement existe ou est-ce que ce n'est pas plutôt une série de mouvements qui coexistent comme un tout? Faire un spectacle de danse, n'est-ce pas un peu comme faire une peinture sur une toile? La peinture, elle, est une trace sur une autre, une série de couches; en danse par contre, la temporalité fait qu'on crée une série de mouvements qui sont séquentiels. On n'arrive jamais à faire ce qu'un peintre fait, on n'arrive jamais à superposer le tout. Ultimement, ce serait merveilleux de faire une chorégraphie d'une heure et demie qui se situerait dans une seconde. Peut-être est-ce ça qui se passe dans la mémoire finalement, peut-être le public résume-t-il une heure et demie de spectacle en une seconde, à la fin. C'est ça la chorégraphie. Je crois qu'une des raisons pour laquelle j'ai intégré le film dans mon travail, c'est justement parce qu'il joue avec les temporalités, parce que le film est capable de ralentir et d'accélérer le temps. Je crois que la perception peut le faire aussi mais que, théoriquement en tout cas, sur scène, on ne le peut pas. On est prisonnier d'une certaine accélération du temps.

De quelle manière te sers-tu du film?

Le film permet de jouer avec le temps, de ralentir, d'accélérer le mouvement. Il permet aussi de jouer avec la proximité. Être physiquement proche de quelqu'un crée une attitude émotive secondaire. Les seuls moments où l'on chosit d'être proche de quelqu'un physiquement, c'est quand on est très intime avec la personne ou quand on va l'attaquer. Sinon, on reste à une distance relativement moyenne. Le film, parce qu'il augmente la taille de la personne, crée une situation de rapprochement entre le danseur et le public et crée aussi ces effets secondaires émotifs. Même quand le film est passé, l'effet qu'il a eu sur les gens reste et le public est un peu forcé de voir ce qui va suivre à travers cet effet émotif secondaire. Le film agit donc comme filtre entre le public et le danseur, il varie leur relation, il la déstabilise.

Le film et la vidéo ont été davantage utilisés dans tes deux dernières pièces, *New Demons* et *Destroy*. Est-ce qu'il y a eu une évolution entre les deux?

Dans *New Demons*, le film jouait avec l'idée de projeter un corps en chute continuelle. Même si c'était un élément de la danse qui était repris, grâce au film, ça devenait carrément un élément du spectacle à part entière. Dans *Destroy*, je ne me suis pas contenté de faire une analyse du mouvement; le travail a plutôt évolué vers une analyse symbolique. Le film m'est apparu comme un bon outil pour changer radicalement et l'environnement et le personnage. La pensée n'a aucun problème à osciller très rapidement. On ne perçoit pas simplement; dans les conversations par exemple, on a tendance à gérer plus qu'une couche d'images, à parler à quelqu'un et à voir d'autres images en même temps. Ce passage radical et normal d'un environnement à un autre est un aspect que j'exploite avec le film.

Cette préoccupation de la blessure qui revient dans ton travail, n'est-ce pas une manière de prendre conscience d'une réalité corporelle, toujours présente dans un univers technologique déshumanisé?

La blessure filmique n'est pas vraiment une blessure, c'est une représentation, une certaine manière d'esthétiser. Le film de *Destroy* commence avec des blessures et finit avec des êtres qui sont faits complètement de lumière. L'épée traverse encore l'ombre du corps à la toute fin, comme elle avait traversé l'interprète au début du film; il n'y a plus de blessure, il n'y a plus rien. Ça va de plus en plus vers l'abstrait.

Et pourquoi l'épée?

L'épée est un symbole qui évoque autant la procréation que la religion, il est violent et spirituel en même temps. C'est aussi un archétype. Une épée qui traverse un corps dans un film n'est pas un symbole de mort comme il peut l'être dans la vraie vie. Dans le film, il est d'abord et avant tout un symbole, un élément dans une série de symboles.

Est-ce qu'on peut parler de la notion de quête, de spiritualité même, dans ton travail?

Ces fameux mouvements à l'horizontale que les gens remarquent plus que tout dans mon travail sont essentiellement une horizontalisation dans un monde qui est vertical. Quand on pense, rêve ou dort, on est horizontal; quand on est réveillé, on est vertical. Les deux ne se marient jamais. Et quand on les voit mariés sur scène, sans trucage, on perçoit du danger comme si les deux entraient en collision. De plus, après une chute à partir de cette position horizontale, il ne devrait pas normalement y avoir d'autres mouvements. Que ça continue, ou que ça se répète, et qu'à un certain point ça devienne presque un jeu, c'est complètement irrationnel. En danse, on a toujours considéré le saut comme étant un beau symbole. On envoie l'interprète en l'air et, supposément, c'est là qu'il est le plus beau. Moi, ce que je trouve le plus intéressant, c'est quand il retombe, parce qu'il est voué à la défaite. Quand on saute dans les airs, on retombe. Pour moi, c'est la chute qui crée l'intelligence parce que l'être qui redescend est en pleine pensée, il analyse comment redescendre. Un jour, on fera des chorégraphies sans gravité et on se demandera comment on arrivait autrefois à créer des chorégraphies où chaque saut entraînait une chute.

With his company La La La Human Steps, Montréal choreographer Édouard Lock has developed a language earning him international renown. Since 1980, with works like *Human Sex*, *New Demons*, *Destroy*, he has established a style recognizable by its rhythm, vocabulary, use of filmed sequences and choice of music. In his choreographies, the body becomes a screen where the multiple layers of contemporary imagination are projected.

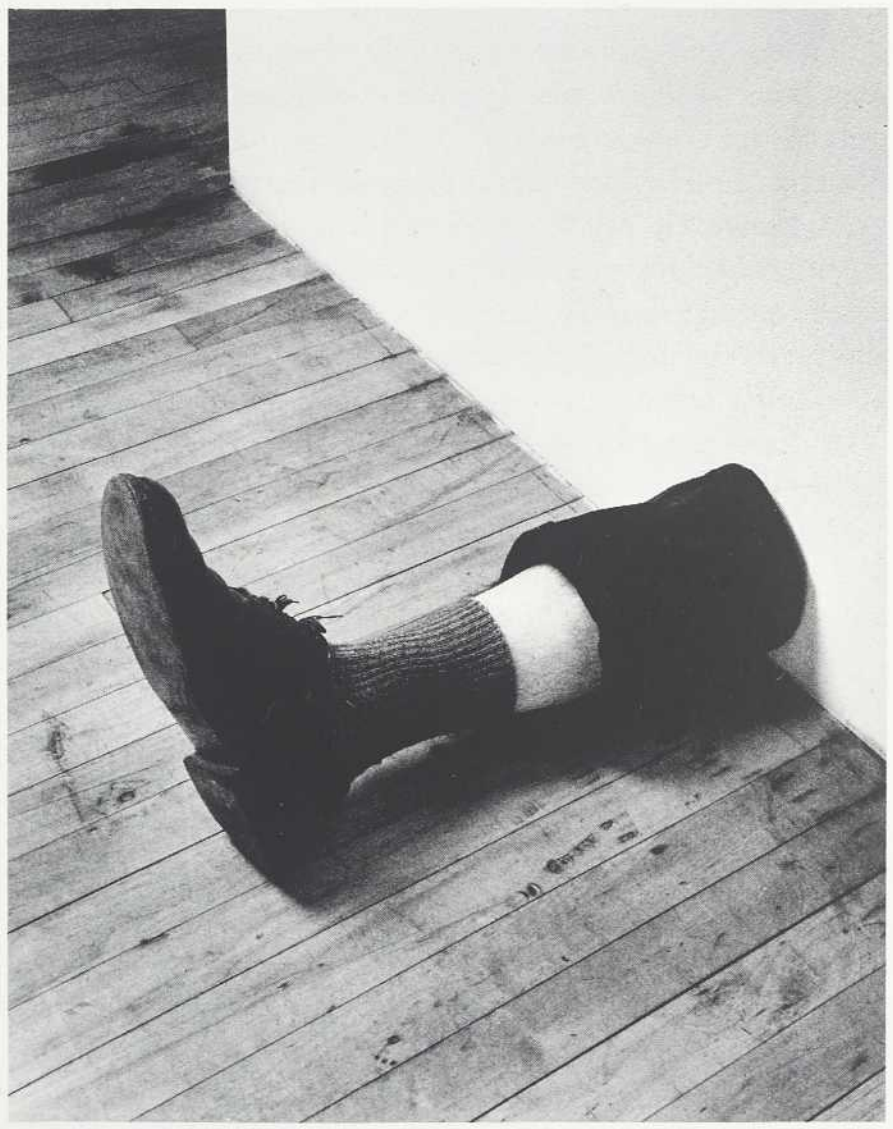
In Pieces, Of Pieces

Robert Gober

JIM DROBNICK

For me, death has temporarily overtaken life in New York City. And most of the artists I know are fumbling for ways to express this.[1]

Robert Gober's career and the epidemic of AIDS are nearly coexistent. His early works, much discussed in terms of childhood trauma and the loss of innocence, drew extra pathos from the many tragic deaths in the artworld. The phantom presence of bodies in his sculptures mirrored the human loss in the community: nothing remained of departed friends except the patina of memories on their furniture. Gregg Bordowitz explained the intensified sense of melancholy: "We experience nostalgia for events that happened, not years ago, but months ago, weeks ago, because we miss people who participated in these events and died shortly afterwards."[2]



UNTITLED LEG, 1989-90, WAX, COTTON, WOOD, LEATHER, HUMAN HAIR, 12 1/2" X 5" X 20"; PHOTO: (ANDREW MOORE) COURTESY PAULA COOPER GALLERY.

Gober's sinks and urinals waited for patrons to queue up, but only gallery visitors arrived to witness the objects' wistful expectations. *Bed* (1986), with its body-formed depression, seemed newly vacant, beckoning for its occupant to return but who, as we knew, would not. *Wedding Gown* (1989) stood ghostly and empty, a wedding evidently cancelled while in process (like the folk witticism describing a person making a swift retreat: "they left so quickly their clothes remained standing."). And *Two Partially Buried Sinks* (1986-87), a *memento mori* in a more traditional form, displayed washbacks transformed into headstones for a departed couple. As to the writing of eulogies for deceased friends, Gober remarked that "most of us are no longer amateurs."[3]

Despite the abundant critical exegesis linking Gober to the work of Jeff Koons and Haim Steinbach, Gober's insistence on fabricating his objects never quite fit the celebrated postmodern strategies of appropriation and simulation. His painstaking, hand-crafted versions of domestic objects, contrary to the readymade aesthetic, featured existential traces of the artist's presence and reinvested industrially-made objects with a psychological aura unmatched by his contemporaries.

Three recent works by Gober heighten the degree to which he engages with the body – body fragments cast in wax. These objects indicate a shift in his practice from the theatrical staging of domestic interiors to the highlighting of the actors themselves; from objects used by people, to limbs and torsos as surrogate performers. The *mise-en-scènes* of wallpaper, furniture, and plumbing – rem-

iniscent of Raymond Williams' description of modernist theater as "dramas in closed rooms" – are momentarily usurped by the protagonists that may construct and inhabit these tableaux. The earlier concern of resurrecting past primal scenes now yields to a phenomenology of corporeal presentness.

Gober's sculptures, by virtue of their verisimilitude, are now boldly confrontational. They confront us as if they are performers, and though faceless, stare as if they had eyes. Without bases or pedestals, the feet of the sculptures rest upon the same floor our feet rest upon – in real rather than abstract space. The vulnerability summoned in viewers by scenes of intimate bodily functions is now a vulnerability of being directly challenged as to one's personal and political stance regarding homophobia. Or, to borrow a polarity articulated by Douglas Crimp, Gober's early work may be situated in *mourning*, his recent trajectory in *militancy*.[4]

"Militant" may be a bit strong to describe Gober's recent output, but there is a sense of coming out and embracing homoerotically charged subject matter. In the same text on AIDS, death and the New York art scene that prefaces this article, Gober asks himself: "How could I add to the dialogue without exploiting it? How could I get past my own anger to write something that had larger calmer metaphorical ripples?" While his cribs and playpens may be reduced (by a cynical observer) to the same nostalgic yearning for childhood bliss and domestic harmony that also characterizes the repressive moralism of the Reagan/Bush era, the new works may not be so broadly construed. They aggressively pinpoint challenging and controversial issues in gay and gender politics, yet without sacrificing the "calmer metaphorical ripples" essential to Gober's *œuvre*.

A shift in materials, from plaster and wood to bleached beeswax, parallels this change in imagery and issues. Wax is inexpensive, domestic, organic, the substance of candles and crayons, and embodies a humanity distinct from the carcinogenic, high-tech resins of Duane Hanson and John de Andrea. Philosophically, wax continues Gober's explorations of the do-it-yourself ethos of pioneer Americana and its rites of candlemaking.[5] Supple and pliable like flesh, beeswax uncannily depicts the subtle contours of the body and radiates a warm, translucent glow that mimics the *élan vital* of skin. Its display parameters also parallel human survival needs: if kept too cold it will crack, too hot it will melt.

Gober's first sculpture in wax is *Untitled Leg* (1989-90). Cast from the artist's own body, it is clad in a shoe, sock, and a hiked-up pants cuff that exposes a furry calf. It juts out into the gallery space like a slapstick prank waiting to trip the unwary. Despite the wear testified by the well-trod shoe, its arrested poise suggests rigor mortis rather than mobility. It extends from the wall at a relaxed but cadaverous angle, as if (in an ersatz Edgar Allen Poe story) the body is incompletely encased by the brick and mortar.

According to Gregg Bordowitz, "something about it resembles a crime scene," and carries associations "both violent and sexual."[6] In an interview with Gary Indiana, Gober offered two insights into the twin axes of violence and eroticism:

> [M]y mother ... used to work as a nurse in an operating room, and she used to entertain us as kids by telling stories about the hospital. One of the first operations was an amputation, and they cut off the leg and handed it to her.
>
> [I]t's the sight you see if you glance under a stall in a men's room. You see that portion of a man's identity, and it's very highly charged for one reason or another.[7]

The fascination that marked my experience of the piece pivoted upon its immaculate appearance. If the leg speaks of violence, it is not a gruesome violence, but one sanitized and professional, and hence hidden by a veneer of authority and social sanction. The bleaching of the wax gives the leg an albino complexion as if it was soaked in formaldehyde. It suggests, in other words, taxidermy.

That *Leg* is cast from the body of a gay man is both significant and ominous. Given the calls for the quarantining of those testing positive for HIV, and the notorious disregard shown by public authorities to disseminate accurate information on how to avoid contracting HIV, it might very well be the preserved leg of the *last* gay man. As Simon Watney observes:

> We are witnessing the precipitation of a moralized biopolitics of potentially awesome power – a cunning combination of ... eugenics and a master narrative of "family health" – with social policies that aspire with sober fanaticism to the creation of a modernity in which *we* will no longer exist.[8]

Whether a curiosity for a private *Kunstkammer*, an educational exhibit meant to "enlighten" the public about "threat" of homosexuality, or an example of human aberration on view at carnivals and tourist attractions, the leg-as-specimen posits

> ... a stainless world in which *we* will only be recalled, in textbooks and carefully edited documentary "evidence," as signs of plagues and contagions averted – intolerable interruptions of the familial, subjects "cured" and disinfected of desire, and "therapeutically" denied the right to life itself.[9]

The ultimate destination of *Leg* is bound to be another form of incarceration or quarantine, the museum collection (a version already belongs to the Hirshhorn Museum in Washington, D.C.). There it will be protected by guards, security systems, and conservation professionals. Its shielding from that corollary of biomedical politics, homophobic violence, is a luxury that, ironically, is unavailable to gay individuals, or to the artist, on that institution's sidewalk. Yet, while it "exemplifies the violence done by the systematic presumption of heterosexual viewers in the established art world,"[10] it also credits the gaining of a "foothold" at a time when representations of gay and lesbian bodies are subject to vitriol, defunding, and cancellation.

Untitled (1990) unabashedly exalts in homoerotic pleasure. It is a lifesize cast of male legs and buttocks and unfailingly elicits a strong reaction. The spread of the feet leads the eye down the angle of the legs to the exposed groin like railroad tracks to the vanishing point. Incongruously, a musical score is imprinted on its rump (Gober found it on the street, unsigned and untitled and liked that the phrases appeared upbeat).

In true Rabelaisian style, the sculpture "moons" the limited tolerance of gay presence.[11] Rather than presenting the Apollonian bare chest and head shot ubiquitous in contemporary advertising and palatable to the general public, Gober presents the naked lower half of the body, the "dirty," Dionysian parts, and thus confronts the machinations of homophobia: that gays can be tolerated as long as gay bodies and gay fantasies remain hidden and unspoken.

The musical butt reflects the growing sentiment of gay and lesbian activists that "to be 'in your face' is a revolutionary act."[12] It is the sculptural equivalent of the brazen ACT UP chant: "We're here. We're queer. Get used to it." It pointedly mocks William F. Buckley's bigoted suggestion that

> Everyone detected with AIDS should be tattooed in the upper forearm, to protect common needle users, and on the buttocks to prevent the victimization of other homosexuals.[13]

The tattoo in Gober's case is not a warning, nor a message from the Surgeon General or local law enforcement agency, but a carnal serenade to a socially stigmatized erogenous zone.

If the work is "grotesque," it is because of the comic, insouciant painting of a song on the butt – in contrast to journalistic portrayals and government denouncements of gays as perverse, psychopathic, or irredeemably degenerate. Contrary to the rabid and sadistic scrutiny placed upon the gay, male body because of AIDS, and the moralistic use of the physical deterioration of the PWA as a metaphor of – and punitive retribution for – the "sin" of homosexuality, the explicit homoeroticism and humor recuperates the male body from the fear it manifests in the popular imagination.

Much of the discomfort provoked by this piece (Gober says that it works as barometer, revealing how open people are to the body) may be due to the uncharacteristically subordinate and sexualized posing of the male

UNTITLED, 1990, WAX, COTTON, WOOD, LEATHER, HUMAN HAIR, 9" X 16 1/2" X 45"; PHOTO: (ANDREW MOORE) COURTESY PAULA COOPER GALLERY.

nude. Rosalind Coward proposes that while our society has been inundated with images of women,

> Nobody seems to have noticed that men's bodies have quietly absented themselves. Somewhere along the line, men have managed to keep out of the glare, escaping from the relentless activity of sexual definitions. In spite of the ideology which would have us believe that women's sexuality is an enigma, it is in reality men's bodies, men's sexuality which is the true "dark continent"....[14]

Richard Dyer, in *Heavenly Bodies*, explores the contradiction that male pinups pose to a heterosexually-defined society:

> ... they exemplify a set of dichotomies – they are pictures to be looked at, but it is not the male role to be looked at; they are passive objects of gaze, but men are supposed to be the active subjects of gaze, and so on.[15]

That the sculpture is horizontal, rather than vertical, subverts classical standards of the male nude and the abstract ideals of masculinity. Dyer continues that if the male nude was to be shown, it had to be shown in action, and in a way that

> ... denied the erotic dimension of such images, that insisted classical style nudes transcended sexuality and were a celebration of the ideal beauty of the human form, 'proportion, symmetry, elasticity and aplomb' in Kenneth Clark's words. This defence of the nude effects a double articulation – it is both a way of producing potentially erotic images while denying that that is what is being done, and also a way of constructing a mode of looking at the naked form (as generations of art school students have) 'dispassionately,' without arousal.[16]

By transgressing conventional portrayals of the male nude as the timeless exemplar of power and authority, Gober's nude reneges on its duty to buttress male claims to a "naturally" hierarchical position in society.

Gober openly embraces gay sensuality and refuses to perpetuate the conventions of denial and dispassionateness. Headless, and therefore "thoughtless" and uninfluenced by rational arguments or moralistic pleadings, it symbolizes a release from hostility and condemnation. This pleasure, claimed in defiance of social opprobrium, threatens the social order. "For me and other gay men," declares Bordowitz, "maintaining a high quality of life, for however long life is, depends upon a commitment to celebrate our sexuality and to understand it without judgment or compromise."[17]

While audience reaction to the buttocks is generally one of disgust or scatological humor, *Untitled* (1990), a wax sculpture endowed with both a female and a male breast, elicits ambivalence and awe. A dual chest, one maternal and fleshy, the other flat and hairy, is appended onto the casting of a large sack, which in a supermarket or hardware store incarnation might hold a hundred pounds of sugar, fertilizer, cement mix, or even the plaster for Gober's renowned sinks. With folds that mimic skin and underlying abdominal muscles, and a paunch-like settling of contents that presages middle-age, it illustrates what Susan Stewart claims is the paradox of the body: "being contained and container at once."[18]

By dividing the chest bilaterally, in an impossible anatomical juxtaposition, Gober draws upon mythic formulations of hermaphroditism, rather than upon medical diagnoses of intersexed individuals. The polymorphous pleasures traditionally represented by hermaphrodites in Greek and Roman cultures,[19] where they symbolized "abundance, richness, a promise of eternity,"[20] causes great anxiety in our own erotophobic culture. In fact, it presents before us a quandary similar to the one faced by parents and doctors in 3-4% of all births. These cases of ambiguous sex determination are most often dealt with immediately, by erasure, with the intervention of hormones, surgery, and socialization, rather than by letting the child decide – lest s/he mature into some version of Gober's sculpture.

That the anatomical insignia of gender are located at the position on the sack usually reserved for a product name, registered trademark, or a company logo, modernizes the myth of the hermaphrodite with metaphors of the marketplace. Gender identity is equated with brand identity, and biological attributes are no more or less than eye-catching graphics designed to facilitate product recognition and foster consumer loyalty.[21] Sequestered off in a corner (as it was installed at the Whitney Biennial, where it was possible to miss, unlike Gober's musical butt) implies that this package (as most marketed goods) is part of an infinite series, yet also different, even pathetic, perhaps an error discovered by quality control and set aside. Armless, legless, and headless, the sculpture seems to be at the mercy of an unsympathetic economy and social organization structured upon a rigid gender taxonomy and unwilling to accommodate difference.

UNTITLED, 1990, BEESWAX AND HUMAN HAIR, 24" X 15 1/2" X 12"; PHOTO: (JAMES DEE) COURTESY PAULA COOPER GALLERY.

In recent feminist theory, however, that very difference, embodied in the sartorial variant of hermaphroditism, or cross-dressing, heralds a utopian escape from compulsory gender assignment. Transvestism represents *the* paradigm for the fluid malleability of sexual identity.[22] By destabilizing supposedly natural categories of gender, and by unlinking the causal and inevitable correspondence between "sex" and "gender," it exposes the workings of ideology insinuated into language and social practice. Whereas sex is assumed to be natural, physiological, essential, and stable, gender is argued to be cultural, psychological, constructed, and variable. Judith Butler, insisting that gender is never a completed project since it must be constantly maintained, imitated, and reconstructed by repetitive acts and gestures, concludes that all gender is performative. The failure to attain the perfect status of being male or female suggests that there are many varieties of gender – not just two, but a multiplicity.[23]

The law, on the other hand, refuses to acknowledge this multiplicity. While for several hundred years medicine has recognized, as Julia Epstein notes, that "no absolute distinction exists between the sexes," but "simply variations on a continuum whose midpoints are less densely populated than its outer edges,"[24] the state requires newborns to be registered with a name and sex at birth. Ambiguously-sexed individuals (psychologically as well physically) pose a challenge to a gender system whose binary matrix is crucial and unopposable – so that an inequitable social order may be perpetuated. That order has historically functioned to preserve the hierarchy of male privilege, and to promote heterosexual marriage as the only model for legal alliance. Those of indistinct gender, as Epstein demonstrates at length, have been traditionally persecuted for "fraud" (attempting to illicitly gain access to powers reserved for men), and for violating "public morality" (that is, by marrying and thus possibly engaging in homosexuality). Not only is the cultural construction of gender based upon sexism, it is also based upon homophobia – thus subjecting a two-fold hex upon Gober's sculpture.

Ultimately, the waxwork problematizes the division of individuals into mutually exclusive sexes. Conflating antithetical categories of male and female into one being, the sculpture is both and neither. It disrupts the entrenched responses we may habitually accord to either gender, and in that defamiliarized limbo questions the viewer's own sexual identity. Its dissonance also confounds the polarization and essentialism of the terms "homosexual" and "heterosexual," making them seem narrow and archaic. The hermaphrodite sack embodies (what is for some) an anxious truth about the human body: that its potential for pleasure is intrinsically and inextricably bisexual. While speaking across the gap of sexual and gender difference – Gober also undermines the stability of that difference altogether.

In his transition from furniture to bodies, Gober also shifts thematically: from death to life, from elegy to eroticism. The sculptures refute the prophecies of apocalyptic postmodernists who giddily theorized the body's obsolescence by advanced technology and virtual reality. While Gober's fragments may invoke readings of a tragic self unable to cohere as an integral whole, or synecdochically refer to a menacing, intolerant body politic that fractures individuals in order to impose a normative vision of pleasure and gender construction, they also speak of resilience and evasion. "I don't think art is inherently cynical," remarked Gober in one interview, "I think it's hopeful."[25]

NOTES

1. Robert Gober, "Cumulus from America," *Parkett* No.19, 1989, pp. 169-171.
2. Gregg Bordowitz, "Against Heterosexuality," *Parkett* No. 27, 1991, pp. 100-104.
3. Gober, *op cit.*, p. 169.
4. "Mourning and Militancy," in Russell Ferguson, et al., eds., *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1990), pp. 233-245.
5. Candlestick-making can now be added to Gober's repertory of craft techniques that includes sewing, cooking, and wicker-weaving. His *Untitled* (1991) is a sculpture of a candle, sexualized by the application of hair at its base. See also Maureen P. Sherlock's "Arcadian Elegy: The Art of Robert Gober," *Arts Magazine*, September 1989, pp. 44-49.
6. Bordowitz, *op cit.*, p. 102.
7. Robert Gober, as interviewed by Gary Indiana in "Success: Robert Gober," *Interview*, May 1990, p. 72.
8. Simon Watney, "The Spectacle of AIDS," in Douglas Crimp, ed., *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism* (Cambridge: MIT Press, 1988), p. 86.
9. *Ibid.*
10. Bordowitz, *op cit.*, p. 102.
11. Susan Stewart postulates that "The grotesque body ... is a body of parts. Those productive and reproductive organs which are its focus come to live an independent life of their own. The parading of the grotesque is often the isolation and display of the exaggerated part – the mummer hidden by his huge, balloon-filled breasts, or, on a less formal level, the high-school boy substituting a 'moon' in the car window for that symbol of balance, proportion, and depth, the face. This scattering and redistribution of bodily parts is the antithesis of the body as a functional tool and of the body as still life, the classical nude." *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1984), p. 105.
12. Alisa Solomon, "In Whose Face?," *The Village Voice*, July 2, 1991, pp. 28-29.
13. William F. Buckley, as quoted by ACT UP in their New Museum of Contemporary Art window installation, *Let the Record Show ...* (1987) and included in Douglas Crimp's introductory essay to *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism, op cit.*, p. 8.
14. Rosalind Coward, *Female Desires* (London: Paladin, 1984), p. 227.
15. Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (New York: St. Martin's Press, 1986), p. 117.
16. *Ibid.*, p. 121.
17. Bordowitz, *op cit.*, p. 100.
18. Stewart, *op cit.*, p. 104.
19. In Western culture that myth has a long history, going back to Plato and Ovid. According to Plato, the first human beings were androgynous doubles – male-male, female-female, and male-female – that were split down the middle by envious gods. Their separated halves, or us contemporary humans, must then seek out the other to achieve wholeness and completion. Ovid's story, told in *Metamorphoses*, recounts how an amorous water nymph named Salmacis, spurned by Hermaphroditus, pleads for a miracle that would forever unite them. The gods act literally, and merge the two like Gober's sculpture. See Leslie Fiedler, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self* (New York: Simon & Schuster, 1978), pp. 188-90.
20. Marie Delcourte, as quoted by Fiedler, *ibid.*, p. 186.
21. My metaphor combining packaging with gender identity reflects the appearance of "designer bodies" unleashed by popular medical techniques of the last decade: cosmetic surgery, silicone injections, and steroids. Hermaphroditism also infuses that archetypal body image of the 1980s – body building – where men flaunt breasts and women sport vein-popping muscles.
22. I am indebted to the remarks of Diane Fuss for an overview of the literature on cross-dressing. See also Michael Moon and Eve Sedgwick, "Divinity: A Dossier, a Performance Piece, a Little-Understood Emotion," *Discourse* 13.1, Fall-Winter 1990-91, pp. 12-39.
23. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990), pp. 134-41.
24. Julia Epstein, "Either/Or – Neither/Both: Sexual Ambiguity and the Ideology of Gender," *Genders* No. 7, Spring 1990, pp. 124.
25. Robert Gober as interviewed by Craig Gholson in "Robert Gober," *Bomb*, Fall 1989, p. 34.

Jim Drobnick is an artist and writer living in Montréal.

L'auteur observe dans les récentes sculptures de Gober un changement d'imagerie (des intérieurs domestiques aux fragments de corps) et de matériau (du plâtre et du bois à la cire). À partir de ces considérations formelles, l'auteur aborde le travail de Gober en ce qu'il provoque comme réflexion sur l'identité sexuelle, l'érotisme homosexuel et la perception «homophobe» du sida. L'auteur soutient également qu'en explorant l'hermaphrodisme, Gober opère une déstabilisation de la différence sexuelle.

Art et inflation chez
Jeff Koons

JOHANNE LAMOUREUX

Inflation : n.f. (1920, empr. angl.; XVe, «enflure», sens du lat. *inflatio*). 1- accroissement excessif des instruments de paiement (billets de banque, capitaux) qui entraîne ou tend à entraîner une hausse des prix et une dépréciation de la monnaie. [...] 2- *Par ext.* (1925). Extension, augmentation jugée excessive d'un phénomène. *Inflation verbale.* 3- *Pathol.* Gonflement (d'un tissu, d'un organe par infiltration de gaz ou de liquide). *Petit Robert* (1978)

Ne jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver.

Gilles Deleuze

Durant la dernière décennie, peu d'artistes américains ont autant retenu l'attention que Jeff Koons. On l'a exposé et commenté sous tous les labels chauds des dernières années : New Sculpture, Endgame, Néo-Géo, Generic Art. Réduites à leur formulation la plus

VUE DE L'INSTALLATION À LA 44E BIENNALE DE VENISE, SECTION «APERTO», 1990; PHOTO : SONNADEND GALLERY.

frappante et la plus simple, les œuvres de Koons sont définies comme des ready-made assistés où se rencontrent une iconographie *pop* et un e facture minimaliste. Pourtant cette description ne recouvre pas l'ensemble de sa production. Ce raccourci néglige, entre autres, les reprises de photographies publicitaires (qui l'apparenteraient aux «appropriationnistes») et la série de sculptures sur bois polychromes d'une facture plus artisanale.

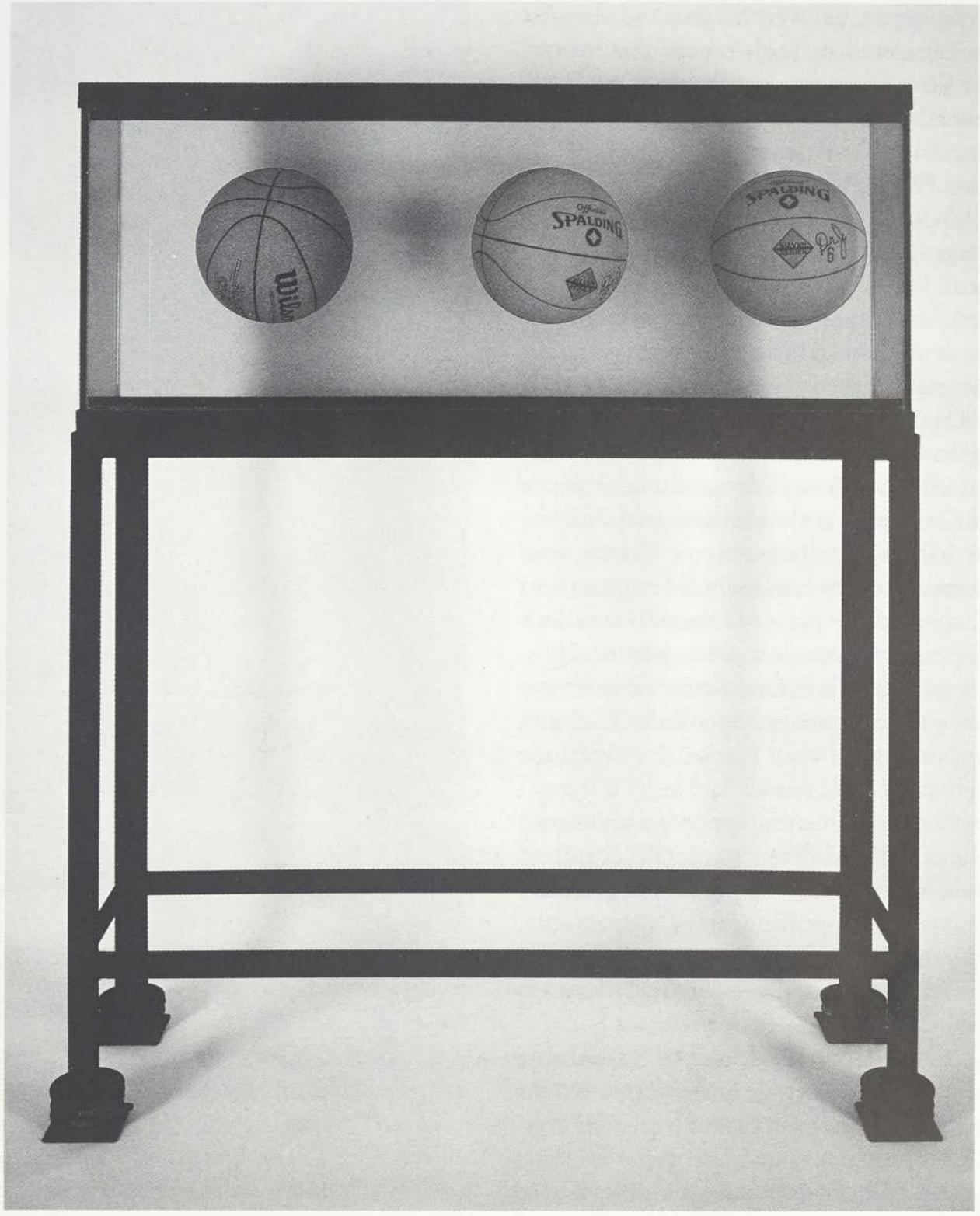
La réception critique de Jeff Koons subit l'emprise de son incroyable *success story* et s'accompagne souvent d'une attention ouvertement démesurée ou insidieusement oblique pour la *persona* de l'artiste, pour le rôle qu'il défend en public[1]. Comme le charisme est une sécrétion inodore de la glande du succès, Jeff Koons a la réputation d'être un individu charismatique. Même l'entrée en matière de la récente interview de Koons par Robert Storr soulignait la qualité de présence du personnage[2]. Deux brèves remarques s'imposent à ce propos. Primo, Jeff Koons a manifestement autant de présence que les objets qu'il signe. Car, ainsi que nous le verrons, la plupart des commentaires se concentrent, avec une réelle pertinence, sur l'effet de présence des œuvres de Jeff Koons. Secundo, une certaine vigilance est requise dès lors que se met en place le mécanisme de projection bien connu qui consiste à lire en parallèle l'homme et l'œuvre et à réfracter les qualités de l'un sur l'autre et vice-versa. Or cette confusion, cet incessant passage entre chose et individu, entre une appréhension animiste des choses et une saisie réifiante des individus, constitue précisément l'opération la plus caractéristique du travail actuel de Koons.

En 1988, Jeff Koons rencontre Ilona Staller, dite Cicciolina, alors députée du parlement italien et vedette du cinéma porno. La production de Koons marque cet événement biographique par une série de tableaux au laser, représentant Jeff et Ilona dans diverses poses directement empruntées au répertoire de la pornographie, série qui fut montrée au dernier Aperto de Venise, au sein d'un engouement médiatique de premier ordre. Cette spectaculaire conversion amoureuse semble frappée du sceau d'une double inflation.

Surenchère de la mythographie. Koons ne se contente pas de proposer un resserrement entre l'homme et l'œuvre. Il élabore en entrevues une vision absolument mythique de son rôle d'artiste, où dans une zone grise, quelque part entre la psychose et le fantasme, lui et sa dulcinée posent tour à tour comme Adam et Ève, la Vierge, ou Dieu lui-même, dans le cadre d'un retour au Paradis terrestre dont l'enjeu semble être une libération de l'individu par le sexe. Koons en profite aussi au passage pour préciser que son travail récent n'est ni kitsch, ni pornographique, ni ironique, ni cynique[3]. Les lecteurs demeurent libres de se partager entre ceux qui le déclarent de bonne foi et ceux qui continuent de souligner le caractère parodique de cette entreprise.

Surenchère de l'opportunisme politique. *Made in Heaven* est une série pornographique quoique puisse prétendre Koons : ses déclarations servent à vrai dire à exciter le rapprochement, à le fonder, soit sous le mode d'une dénégation («vous allez croire que c'est de la pornographie mais vous vous trompez»), soit sous la figure d'une antiphrase («vous savez bien, spectateurs éclairés, que je dis le contraire de ce que je pense»). Koons mise sur la montée conservatrice aux États-Unis et sur le fait que la censure, depuis le débat Mapplethorpe entourant le financement public de l'art, est à l'ordre du jour, ce qui rend les défenseurs de la liberté d'expression et les militants plus timides dans leur façon de pointer du doigt. À vrai dire, ne serait-ce que par leur «détournement de la censure à des fins publicitaires»[4], ces œuvres de Koons s'apparentent déjà aux stratégies de la pornographie[5]. Tout ce par quoi Koons entend distinguer son travail de la production pornographique, au nom d'une réconciliation de la *middle-class* avec elle-même et avec ses propres valeurs, n'est qu'une reprise des alibis par lesquels la bourgeoisie sanctionne et contrôle ses représentations de l'acte sexuel. Les mises en situation de Koons sont de ce point de vue absolument «respectables» : hétérosexuelles, génitocentriques, voire depuis juin dernier, protégés par les liens bénis de la conjugalité.

Rares sont même les puritains assez austères pour demander de remettre le sexe en cage et d'habiller le corps sur l'écran : du cul, disent-ils mais pourvu d'un sens rédempteur, nous pouvons tout voir à condition que soit respecté l'excès du sens sur l'image [...]. Bref, ce ne sont plus les corps qui



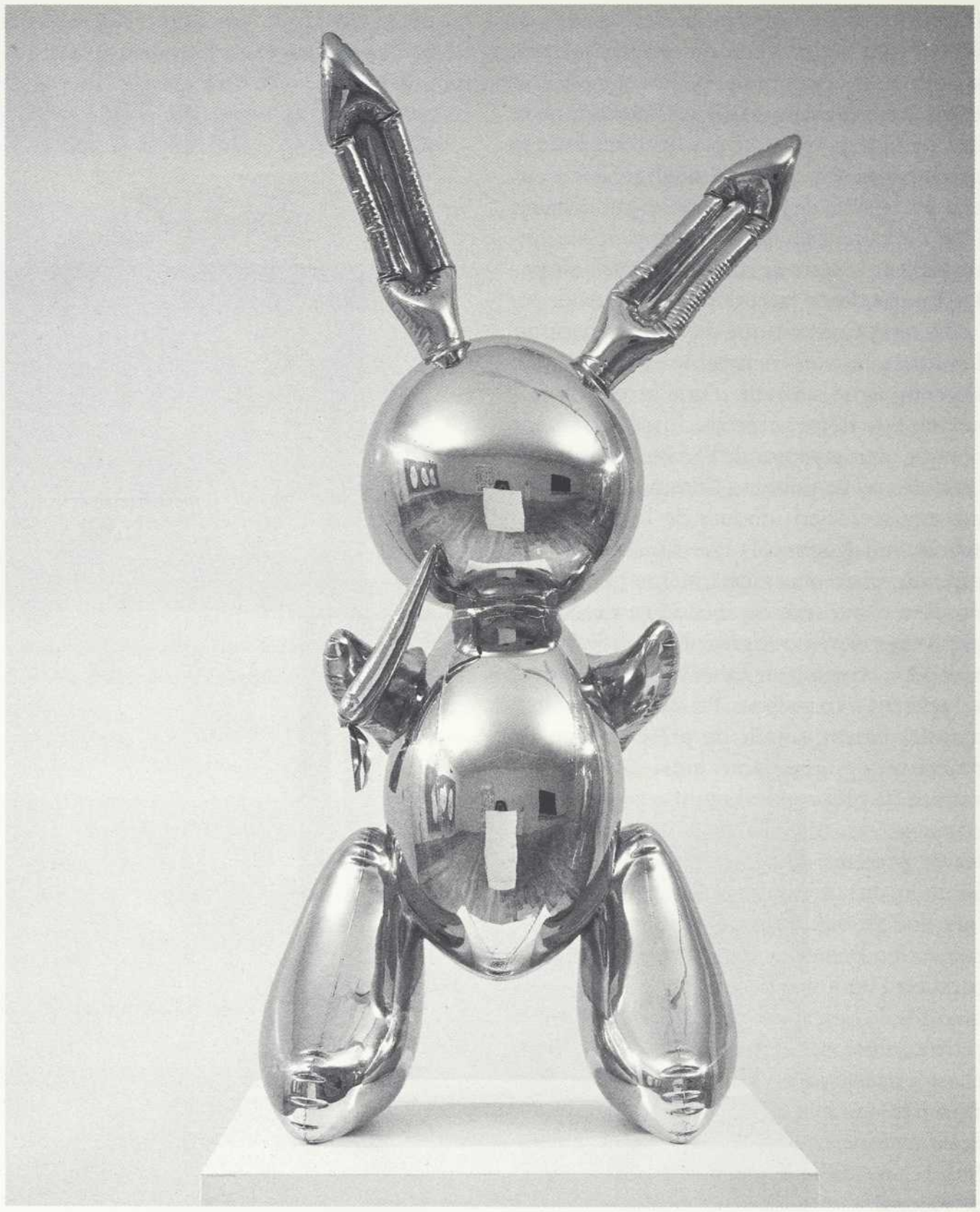
THREE BALL TOTAL EQUILIBRIUM TANK, 1985, VERRE, FER, EAU, RÉACTIF DE CHLORURE DE SODIUM, 3 BALLONS DE BASKET, 153,7 X 123,8 X 33,6 CM; PHOTO : SONNABEND GALLERY.

sont obscènes, c'est la gratuité de leur ostentation. Du dévoilement lui-même, le grief se déplace vers son absence de signification. Pour mériter l'épithète de cochon, il faut être deux fois dévêtu : d'habits et de transcendance[6].

Or, au chapitre de la transcendance, Koons ne lésine pas. Tous les registres possibles sont convoqués, à travers les propos de l'artiste ou par le détail et le dispositif des œuvres elles-mêmes. Registre esthétique : c'est la traditionnelle invocation de la qualité du modèle et des œuvres[7]. Registre thérapeutique : le sexe est libérateur. Rien jusqu'ici qui ne soit déjà généreusement rabâché par la production pornographique commerciale. À cela s'ajoutent l'alibi passionnel (ils s'aiment d'amour!), la transposition édénique (qui rappelle le caractère totalitaire que l'imagination pornographique partage, selon Susan Sontag, avec l'imagination religieuse[8]) et un vague programme politique inspiré par sa muse députée[9]. La transcendance du sexe par la valeur politique est une astuce particulièrement habile car elle permet à Koons, sous prétexte de rendre hommage à l'engagement de Cicciolina, de prêter sa voix au fantasme mâle par excellence du cinéma pornographique respectable : le consentement de la femme prouvé par sa constante disponibilité[10]. Enfin, le rapport sexuel chez Koons, à travers une exacerbation de la *oneness* qui le lie à Ilona[11], est présenté comme un rapport au même qui nivelle ou nie la différence sexuelle, et qui est en cela exemplaire du postulat égalitaire qu'entretient la pornographie respectable, selon laquelle, ainsi que l'analysent Bruckner et Finkelkraut, «il n'y a pas de différence, toute jouissance est phallique»[12].

La place de cette série dans l'ensemble des stratégies mises de l'avant par Koons constitue peut-être son aspect le plus intéressant. En recourant aux stéréotypes et arguments canoniques de la pornographie, Koons est confronté à une structure idéologique qui est le corollaire parfait, le revers incontournable, de celle par laquelle furent appréhendés ses ready-made assistés. Les commentaires d'exposition font, dès le départ, presque systématiquement allusion au caractère anthropomorphique de ces objets. On souligne leur «pure présence physique», présence «immaculée», «virginale»[13], leur pouvoir de s'imposer comme «individual states of beings»[14]. À ce propos, Hal Foster rappelle, avec beaucoup de pertinence, la formule de Marx concernant la forme fantasmagorique du fétichisme de *commodity* dans laquelle les objets apparaissent comme des «êtres indépendants doués de vie»[15].

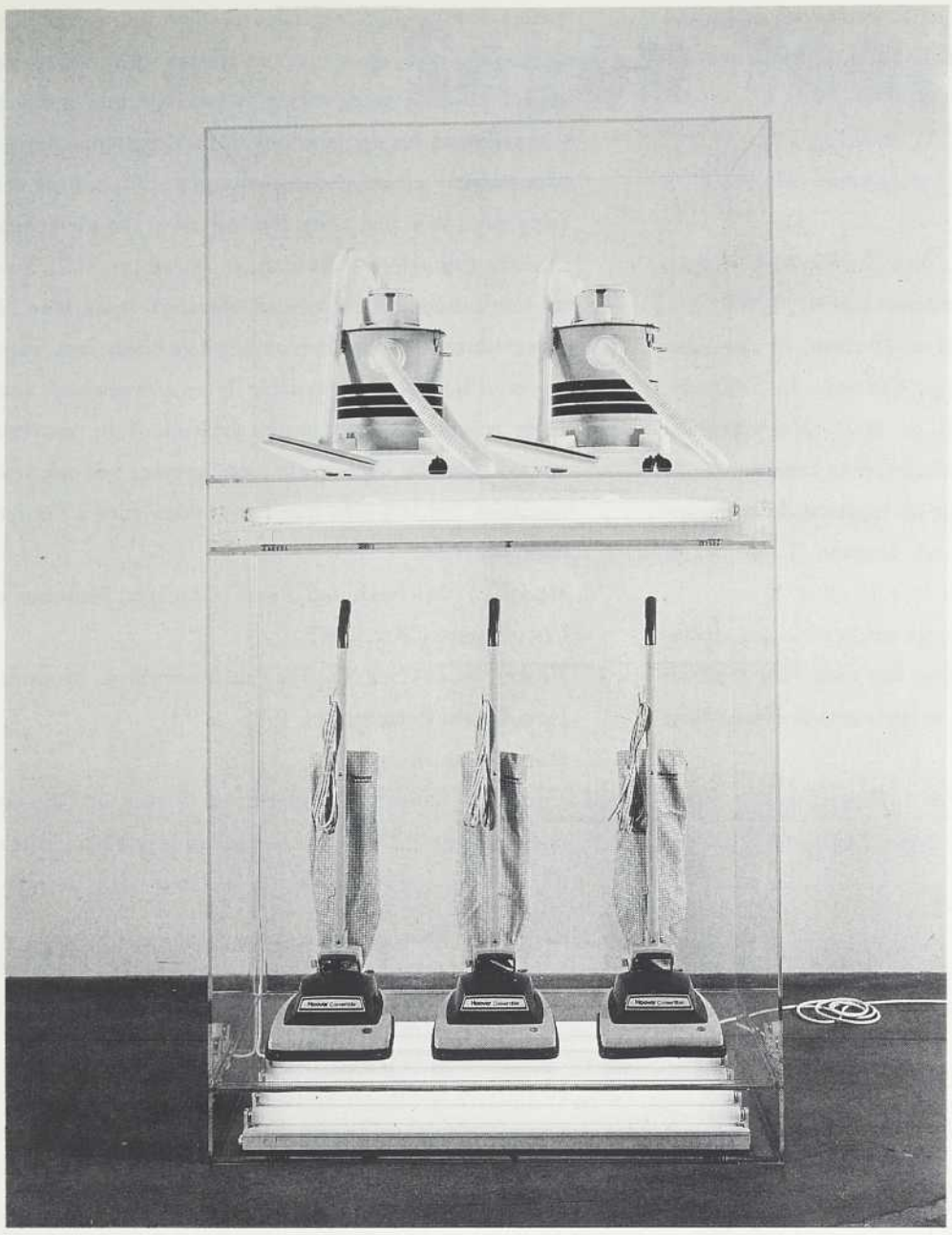
Par rapport à cette anthropomorphisation fétichiste de l'objet de consommation, la série des tableaux pornographiques exploite le parcours inverse : la réification des rapports entre individus telle que l'emblématise le discours pornographique, cet autre versant de



RABBIT, 1986, ACIER INOXYDABLE, 104,14 X 48,26 X 63,04 CM; PHOTO : SONNABEND GALLERY.

l'Eden du loisir (*shop and fuck*) auquel Koons renchérit. Parmi les connotations animistes qu'ont suggérées ces objets, leur identité sexuelle constitue un réseau riche et particulièrement investi. Les fleurs gonflables ont, du seul fait qu'elles soient gonflables et exhibées, «une sexualité franche et une innocence qui conduit tout droit à *The New*, une œuvre intégralement virginale». Cet ensemble (*The New*) est sans doute «l'œuvre la plus vidée de sexualité que j'ai jamais faite». Néanmoins «les aspirateurs ainsi enfermés ont une sexualité féminine tandis qu'une sorte de sexualité masculine se trouve soudain mise en évidence dans les bidons. Mais l'interface entre ces deux ensembles est particulièrement vide de sexualité»[16]. Koons établit en fait un parallèle à peine voilé entre la double nature des aspirateurs, ces *breathing machines*, ces *air-sucking machines* (marchandises virtuellement échangeables mais en quelque sorte préservées par leur exhibition et sauvegardées dans leur «virginité»), et la double ombrelle (Vierge et Ève) dont il coiffe Cicciolina. Cette convergence se trouve renforcée dès lors qu'on aura remarqué à quel point ces connotations s'étaient sur la récurrence de procédures et de paramètres matériels spécifiques : le *revêtement* et le *gonflement*.

Les tableaux-laser de Koons sont particulièrement nettoyés de toute picturalité : ils sont de la sorte plus «objectifs». Ils tendent vers la photographie et élimine le grain de la peau picturale dont René Payant, à propos des tableaux à thème sexuel de Salomé ou Fetting, analysait les vertus de déstabilisation du pornographique[17]. La surface des œuvres de Koons, comme les corps qui y sont représentés, sont *slick* : elles conservent de la sorte un trait récurrent de ces œuvres associées au courant Néo-Géo. Qu'il s'agisse des parois de plexiglass célant les aspirateurs



NEW HOOVER CONVERTIBLES, NEW SHELTON WET/DRYS 5-GALLON DOUBLEDECKER, 1981-1987, 3 ASPIRATEURS «CONVERTIBLES», 2 ASPIRATEURS «5-GALLON WET/DRYS», PLEXIGLAS, LUMIERE FLUORESCENTE, 251,46 X 137,16 X 71,12 CM; PHOTO : SONNABEND GALLERY.

ou des gangues réfléchissantes qui moulent divers objets appropriés, la conception de la surface est, le plus souvent chez Koons, celle d'une peau sans pore. Ilona est, dans un esprit similaire, fantasmée comme une surface qui ne donne aucune prise : «Nothing sticks to her»[18]. Si cet idéal «Teflon» du corps ne freine pas le fantasme fusionnel de Koons avec sa partenaire, c'est probablement qu'il s'appuie sur un autre fantasme, celui de la «peau commune»[19].

I. Michael Danoff a déjà remarqué l'intérêt de Koons pour certains éléments : l'air et le liquide[20]. Les tableaux de Koons néglige le second élément au profit du premier. Ils proposent une sexualité sans fluide, le «sexe sans sécrétion de la postmodernité»[21]. Le projet de *Made in Heaven* réitère toutefois avec une certaine évidence ce que j'appellerai l'*obsession pneumatique* de Jeff Koons. Koons, dès 1978, exposait des fleurs de plastique et autres jouets gonflables. (Parmi les artistes du pop art envers lesquels Koons entretient une dette non soulignée, il conviendrait peut-être de faire à Claes Oldenburg et à ses *soft sculptures* une plus grande place : Koons paraît avoir décidé de redonner à celles-ci un volume et une certaine tenue.) *Le Rabbit* est un dérivé particulièrement astucieux de cet intérêt : la tension y est maximale entre un objet initial gonflé à l'air mais finalement moulé en acier inoxydable. Outre l'opposition entre l'extrême fragilité du matériau premier et la résistance du revêtement ultérieur, on notera que la propriété de l'acier inoxydable est précisément de résister aux effets d'oxydation causés par l'air. (Dans le même esprit, Koons a aussi coulé dans le bronze un canot pneumatique et il a surnommé ses aspirateurs des «breathing machines».) Une large part de l'efficacité métaphorique du travail de Jeff Koons procède ainsi d'une dialectique matérielle entre la nature ou la fonction de l'objet trouvé et les modifications qui lui sont apportées par l'artiste, que ce soit à travers le redoublement d'un moulage ou à travers le dispositif de leur mise en exposition.

Le thème sexuel de *Made in Heaven* privilégie les points du corps qui peuvent alimenter cette fascination pour l'objet gonflé, soufflé. Dans la présentation de son entrevue avec Koons, Robert Storr décrit sa visite chez l'artiste et note, parmi le «matériel d'atelier», l'équipement Nautilus de la chambre à coucher dont Koons lui fit fièrement la démonstration[22]. Les résultats de cette «gonflette» sont effectivement visibles dans les tableaux qui mettent en valeur les biceps bandés de Koons, histoire d'accompagner avec décorum l'érection de son sexe. Les poses qu'il adopte avec Ilona accentuent aussi, conformément aux stéréotypes du genre, les seins de Cicciolina[23], dont on remarquera en passant l'inexplicable surnom «joufflue»[24].

L'obsession pneumatique de Koons prend aussi tout son relief à la lumière du fantasme édénique qui sert de fond à ces situations pornographiques et qui déplace l'orbe de cette production du générique vers le génésique. Adam et Ève renvoient bien sûr au début de la Création. «Alors Yahweh Dieu forma l'homme de la poussière du sol et insuffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant» (Genèse, 2)[25]. Koons, modèle et metteur en scène, occupe à la fois la place d'Adam et du bon Dieu. Il est généreux. Il veut bien qu'Ilona jouisse avec lui, comme lui, de ses nouvelles facultés démiurgiques. «We're God»[26], déclare-t-il en accord avec la posture symbiotique de cette «identité imaginaire des consciences dans l'amour»[27], laquelle trouve aussi appui dans le texte de la Genèse : «Ils sont deux avec une seule chair». La chair d'Adam, on s'en souvient. C'est dès ce modelage inspiré, bien avant la «faute», que la libération par le sexe prétend pouvoir laver, lever, dépasser, que des rapports de préséance sont établis au Paradis.

Qu'à cela ne tienne, entre temps, Koons aura encore une fois déplacé beaucoup d'air et prouvé qu'il a l'art de reconnaître où et d'où souffle le vent.

NOTES

1. Quoiqu'il en soit, cette accolade d'un art froid et d'une *persona* forte a probablement encouragé la comparaison fréquente de Koons et de Warhol : Koons serait un Warhol nouvelle manière, atteint d'une logorrhée aiguë. Niant les affinités de leurs mythologies respectives, Koons affiche une distance un peu condescendante envers Warhol et souhaite être rattaché plus directement à la figure de Duchamp. Voir Storr, Robert, «GymDandy», *art press*, n° 151 (octobre 1990).
2. Robert Storr insiste sur «l'ingénuité qui imprègne toute la présence de l'artiste. Ce quelque chose d'impossible à décrire mais qui produit l'impression la plus durable – à la fois désarmante et dérangeante – sur beaucoup de ceux qui ont rencontré Jeff Koons, dont l'auteur de ce texte.» *Op. cit.*, p. 14.
3. *Ibid.*
4. Bruckner, P. et Finkelkraut, A., *Le Nouveau Désordre amoureux*, Paris, Seuil, 1978, p. 59.
5. Cette forme de provocation politique est ausi jouée sur le plan esthétique par Koons. Voir ses propos sur l'*essence* éternelle de la peinture, sa nécessaire *pureté*, sa valeur monumentale, dans Renton, A., *Flash Art*, vol. XXIII, n° 153 (été 1990), p. 110-115.
6. Bruckner, P. et Finkelkraut, A., *op. cit.*, p. 56.
7. Gagnon, Jean, *La Pornographie et le monde urbain*, Montréal, G.R.A.A.V., 1984, p. 15. Selon l'auteur, les deux formes de la respectabilité de la pornographie pour la classe moyenne nord-américaine sont l'élaboration «d'une sorte de *star system* du bas-ventre avec une pointe d'ironie à l'égard du cinéma traditionnel et (le jeu) sur la "qualité" de ses produits». Pour les revendications de Koons concernant la rédemption par la qualité des

œuvres, ou simplement sur la beauté de son modèle, voir Storr, R., *op. cit.*.

8. Sontag, Susan, «The Pornographic Fix», cité *in* Gagnon, J., *op. cit.*, p. 14. La série de Koons a pour titre *Made in Heaven* : le distributeur des derniers films pornographiques de Cicciolina a pour raison sociale Visual Paradise! Sur le caractère paradisiaque de l'anti-narrativité pornographique, voir Bruckner, P. et Finkelkraut, A., *op. cit.*, p. 64.
9. La prestation sexuelle se veut chez Cicciolina une forme d'engagement social. Voir à ce sujet «The Rise of a Roman Empress» (1987). Ce film mettant en vedette la députée Cicciolina, fut réalisé par Ricardo Schicchi, celui-là même qui signe les reproductions du travail de Jeff Koons pour une entrevue dans *Flash Art*. Au début de ce film, Cicciolina, dans son accoutrement de dentelles immaculées et avec sa couronne de fleurs sur le front, se présente chez son avocat qui lui apprend que sa cause vient d'être rejetée en appel. Toutefois, grâce à une nouvelle loi, il lui est possible de faire du travail social au lieu de purger sa peine (pour acte indécent) en prison. S'ensuit une série de visites à domicile au cours desquelles Cicciolina, star célèbre et Mère Teresa des déshérités sexuels, se dévoue afin de guérir divers inconnus reconnaissants de leurs maux sexuels les plus variés et les plus prévisibles.

ILONA'S LEGS UP WITH SILVER SHOES, 1990, HUILE SUR TOILE, 2,43 X 3,65 M; PHOTO : SONNABEND GALLERY.

10. Bruckner, P. et Finkelkraut, A., *op. cit.*, p. 70.
11. En contrepoint à l'exacerbation des tensions ou contradictions dans le travail antérieur de Koons, notamment dans la série *The New*, le projet *Made in Heaven* semble placé sous l'égide d'une fusion symbiotique contagieuse et euphorisante, la «oneness». Pas de barrière entre Koons et Cicciolina, («We are just one»); pas de barrière dans le monde, («there is no barriers in the world and this is one of the things the film is communicating [...] I have no perceptions of barriers as such»); pas de barrière entre son travail actuel et son travail sculptural antérieur («They can't be separated. They're one.»). Renton, A., *op. cit.*
12. Bruckner, P. et Finkelkraut, A., *op. cit.*, p. 72.
13. Jones, A., «Jeff Koons», *Artsmagazine*, vol. 58, n° 3 (novembre 1983), p. 13.
14. Koons cité *in* Garrels, G., *New Sculpture*, Chicago, University of Chicago, Renaissance Society, 1986.
15. Foster, Hal, «The Future of an Illusion, or the Contemporary Artist as a Cargo Cultist» in *Endgame*, Cambridge, M.I.T., 1986, p. 102. Marx établit d'ailleurs à ce sujet une analogie entre cette forme de fétichisme et la religion. Sur les rapports de la fantasmagorie au pornographique, cf. Gagnon, J., *op. cit.*, p. 128.
16. Storr, R., *op. cit.* Les remarques sur la série des aspirateurs apparaissent une première fois dans *New Sculpture* (1986) où elles sont mises en rapport avec le *Grand Verre* de Duchamp.
17. Payant, René, «L'Érotisme de l'image», *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976- 1987*, Laval, Trois, 1987, p. 229-247.
18. Renton, A., *op. cit.*, p. 112.
19. Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 40-44. Dans cet ouvrage qui étudie la peau comme métaphore de l'appareil identitaire, Anzieu consacre au fantasme de la peau commune quelques pages pertinentes pour le cas qui nous occupe. Devant la correcte interprétation de ses besoins, le bébé se construit une «enveloppe de bien-être, narcissiquement investie, support de l'illusion [...] [auquel] un être accolé de l'autre côté de cette enveloppe réagit en complète symétrie.» Il arrive que «le fantasme originaire de la peau commune se transforme en fantasme secondaire d'une peau renforcée et invulnérable (caractérisée par sa double paroi accolée).» Ces remarques permettent de souligner le caractère de régression infantile qui colore l'auto-représentation de Koons dans *Made in Heaven*. On notera son aspect poupin, sa dévotion récurrente aux seins de Cicciolina et les déclarations dont il accompagne ses prestations : «I am getting younger and younger and every day I look like a boy coming out of the shell of the man the day before». Renton, A., *op. cit.*, p. 112. Tout se passe comme si l'englobante *oneness* (cf. *supra*, note 11) garantissait désormais la possibilité de briser sans risque les coquilles d'acier inoxydable de ses *alter ego ready made* et de revenir à l'imaginaire béatitude d'un nouveau-né/pornographe «spirituel» : en somme, une nouvelle modalité des tensions que nous avons vues à l'œuvre dans *The New*.
20. Danoff, I. Michael, *Jeff Koons*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1988.
21. Kroker, A., et Cook, D., *The Post-Modern Scene*, Montréal, New World Perspectives, 1986, p. 13.
22. Storr, R., *op. cit.*, p. 14.
23. Voir aussi dans cette perspective *Woman in Tub*, une porcelaine de 1988 où une femme dans une baignoire se tient les seins. La reproduction se trouve dans Storr, R., *op. cit.*, p. 19.
24. L'empaquetage de la version anglaise des vidéos de Cicciolina insiste sur le sens de son surnom italien : *the little chubby one*.
25. Le rôle du souffle (pneuma) dans le récit de la Genèse reformule aussi un thème déjà latent chez Koons : celui du souffle de la création. Une note d'I. Michael Danoff, dans le catalogue de Chicago, soulignait déjà l'importance du thème de Pygmalion à cet égard. La rencontre de Koons avec Ilona Staller vient renforcer l'intérêt de ce recoupement. Pygmalion, un jeune sculpteur de talent, résolument mysogyne, haïssant les défauts dont la nature avait comblé les femmes, avait décidé de ne jamais se marier. Son art lui suffisait, se disait-il. Mais le sculpteur tombe amoureux d'une de ces statues et obtient de Vénus le privilège de pouvoir l'animer grâce à ses baisers. Voir les *Métamorphoses* d'Ovide, chapitre X.
26. Renton, A., *op.cit.*, «We become everyone. We are just one. You know, we're God.», p. 112.
27. Gagnon, J., *op. cit.*, p. 99.

L'auteure remercie Véronique Rodriguez pour sa contribution bibliographique et Éric Boisvert du Club Vidéo international Saint-Zotique

Johanne Lamoureux est critique d'art et professeure d'histoire de l'art à l'Université de Montréal.

The author observes in Jeff Koons a confusion between his work and his persona, particularly in conceiving of things as animate while reifying individuals. Linked recently with Ilona Staller – known as Cicciolina – the American artist, according to Lamoureux, has realized a double excess of mythmaking and political opportunism. Commenting on the pornographic character of the work, she describes its "inflatable obsession" characterized, amongst other things, by the recurrent use of air as material.

Seven Years of Living Art

Linda Montano

JENNIFER FISHER

SITTING: DEAD CHICKEN, LIVE ANGEL, ROCHESTER, N.Y., MAY 1971; PHOTO: MITCHELL PAYNE.

Within the tradition of performance art, the use of the body and consciousness as a medium relies on an ontology of presence. Performance posits the polemics and politics of live encounter where the potential for exchange exists.

Linda Montano's work explores the territory between the merged and discrete self: the borders of physical, mental, sexual, and spiritual embodiment. Her earlier collaborative performances explored the boundaries between self and other in situations of prescripted duration. In 1973 she was handcuffed for three days with Tom Marioni and from 1983 to 1984 she was tied by an eight-foot rope with Tehching Hsieh, with the stipulation that they not touch for an entire year.[1] In work with her ex-husband Mitchell Payne, she delineated the bonds of relationships, and while partnered with composer Pauline Oliveros she explored the limits of the senses as a way of reconstituting faith. Common to these works is their function of intensifying self-awareness at points of contact and articulation.

On December 8, 1984, Montano began *Seven Years of Living Art*, a performance which frames as art the complexities of her everyday life. The piece has simmered for almost seven years fueled by Montano's intensity and the ingredients of her social relations. Her aim has been to achieve "self recognition" and to re-energize and reclaim her body.[2] It began with a conceptual recipe of commitments formulated to generate particular states. On a daily basis for seven years she "vowed" to:

1. Stay in a coloured space (minimum 3 hours);
2. Listen to one pitch (minimum 7 hours);
3. Speak in an accent (except to immediate family);
4. Wear one colour clothes.

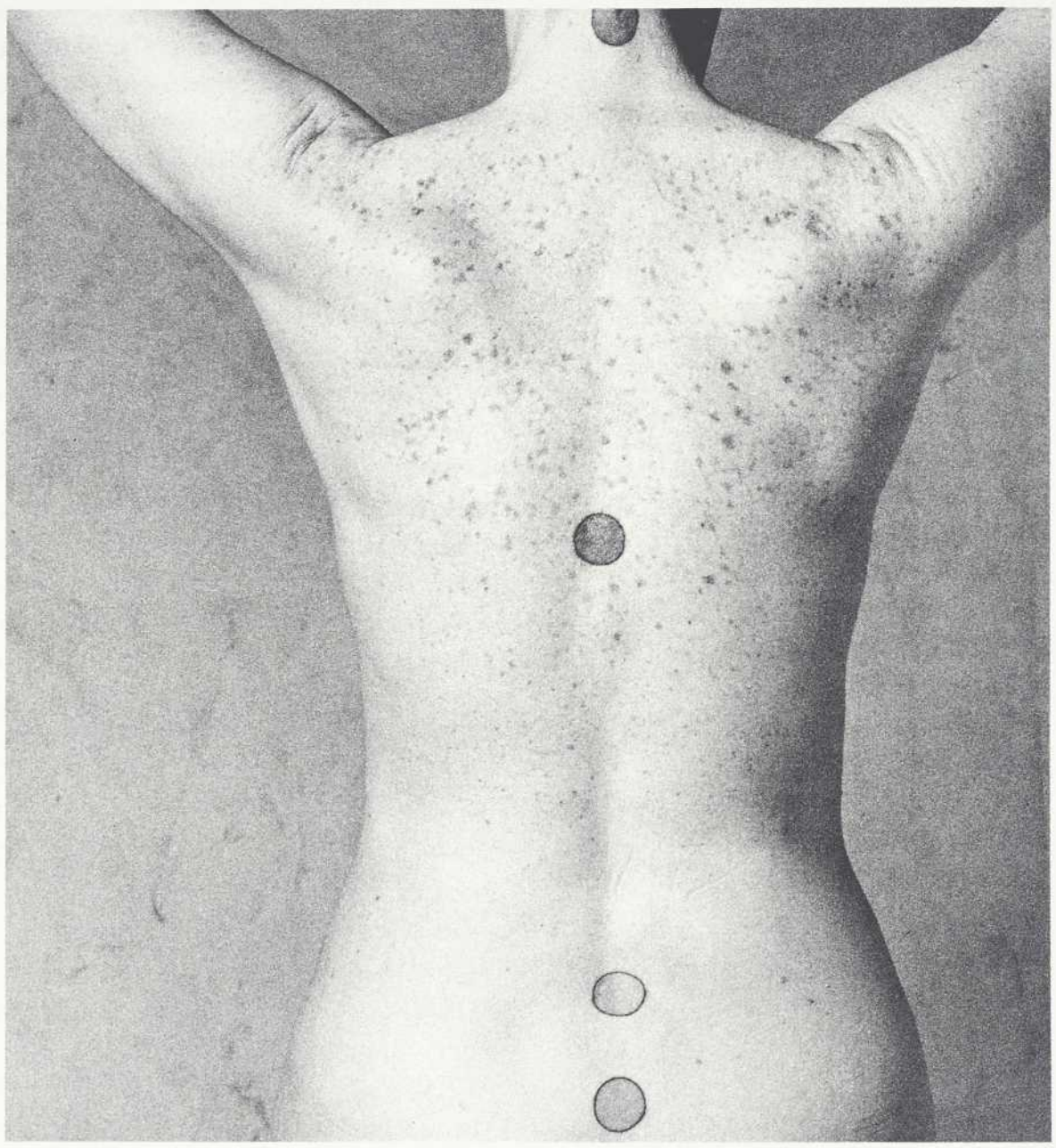
These algorithmic practices are the result of a highly individualistic interpretation of the Indian *chakra* system. The mention of chakra may call to mind New Age appropriations of nonwestern traditions critically suspect as orientalist commodifications of the "exoticism" of other cultures. Yet at this historical juncture, to strictly hold to "western" models of thought alone assumes a notion of "pure" culture that does not actually exist. Montano's investigations are not

naive, but the result of a long-term commitment to blending meditative discipline and art practice. She has woven together utopian strains of transpersonal psychology with the surrealist belief in the transformative power of art.[3] In turn, the planes of affect generated by Montano's attention to colours, sounds and "being available" to people and functions as an energy transformer and corresponds to a specific colour, an internal organ, an emotional quality, and a psychic state. For Montano, practices based on the chakra system provided the basis for exploring focus within the body. Her recipe for experiencing colour, space, accents, and sounds has been formulated as an experiment in generadoption of particular practices which "frame" awareness.

Montano's Collaborative/Attentional Model of performance is cyclical in structure. "A chosen task" is framed by "time of long or short duration" which thus "merges art and life" and "trains the mind." This in turn is "witnessed by others" who also may choose "to perform" a chosen task; and so the cycle continues, with each task generating the next.[4] Constantly in flux, this model is methodologically similar to the Italian "weak thought" which posits a framing, testing and reframing of hypotheses so that aleatory elements can be incorporated into the production of knowledge.[5] Montano's incorporation of the encounter into her performances constitutes this aleatory element.

In contrast to the extreme restriction "enforced" by the rope in her collaboration with Tehching Hsieh, *Seven Years of Living Art* has focussed on transformative expressions which expand the boundaries of self. On a biological/psychological level, it supports a conscious passage through menopause (the temporal frontier of biological reproductive capacity). As a meditative discipline, it involved localizations of awareness inside and outside the body (putting into question the limits of embodiment). Artistically, it allowed her to combine a multiplicity of performance techniques: accents, costume, paying attention, endurance, sound, and personal availability (destabilizing fixed identity in the exploration of alter-egos). These expressions are by no means isolatable, but complexly interwoven within the work.

During the first year Montano wore only red, working out of the first chakra which has the quality of one pointed desire. She instantiated her commitment to merging art and



PHOTOGRAPH OF MONTANO SHOWING CHAKRA TATOOS, EACH REPRESENTING ONE YEAR OF SEVEN YEARS OF LIVING ART, 1985; PHOTO: ELLEN JAFFE.

more disembodied "entities" opens up a range of possible identities.

Each year of *Seven Years of Living Art* is devoted to one of the seven chakras. Indian philosophy holds that the chakras (literally "wheels") are energy centres within the subtle body. The subtle body is believed to vitalize and animate the physical body. In other words, the subtle body "drives" the physical body like a person drives a car. It is experienced in the dream state and houses the feelings and thoughts. Its system of *nadis* are channels which contain and distribute *prana*, the life force. Where the nadis function to connect the chakras, the breath is the means of circulating between them.

Interpretations vary somewhat, but usually there are seven lotus-shaped chakras located vertically along the spinal column and at the top of the head. Each chakra

YEAR	LOCATION	COLOR	PITCH	PSYCHOLOGICAL QUALITY
DEC. 84-85	TIP OF COCCYX	RED	B	SEXUALITY
DEC. 85-86	PUBLIC AREA	ORANGE	C	SECURITY
DEC. 86-87	NAVEL	YELLOW	G	COURAGE
DEC. 87-88	HEART	GREEN	D	COMPASSION
DEC. 88-89	THROAT	BLUE	A	COMMUNICATION
DEC. 89-90	THIRD EYE	PURPLE	E	INTUITION
DEC. 90-91	TOP OF HEAD	WHITE	F	BLISS

ating particular awareness – of sex, security, courage, compassion, communication, intuition, and bliss – in accordance with each successive chakra.

Importantly, the yogic philosophy holds that the subtle body is subject to *will*. While people may not choose their life conditions, they are capable of modifying their attitudes and feelings. The directing of attention is a key discipline within yoga: hence Montano's life on her skin by undergoing the tattooing of the chakras as seven circles at points on her spine and head, emblems of an art-fueled intention in a manifold process of enactments and encounters.

Each year she has assumed a different allegorical identity which she "channels" through a particular guide. The piece required her to speak with accents which typified these personalities, and which Montano felt were

necessary to keep it light. The idea of "channelling" puns upon the body as "medium." Where an acting performance implies interpretation, one of channelling involves translation. The channelling of a "fictive" identity playfully deflates the self-seriousness of psychics who claim to be pure links to the truth. In addition, it entails a double reversal of fiction that becomes the basis for reconceiving her personal and public voice by multiplying the possibilities of identity. By pushing the limits of the discrete self in this way, Montano has renegotiated herself in relation to individuals, groups and institutions.

Where much of *Seven Years of Living Art* involved solitary inhabitation of artistic intentionality, institutional contexts have supported its social dimension of collaborations and encounters. In Kingston, in upstate New York, Montano created the Art/Life Institute where sixteen day residencies each year were an opportunity to frame everyday life in temporary alliances of "living together." At the New Museum in New York City, Montano continues to give Art/Life Counselling for a day each month in a room painted "the colour of the year." For this, the New Museum has made an extraordinary seven-year commitment in providing a windowed room for the duration of the piece.

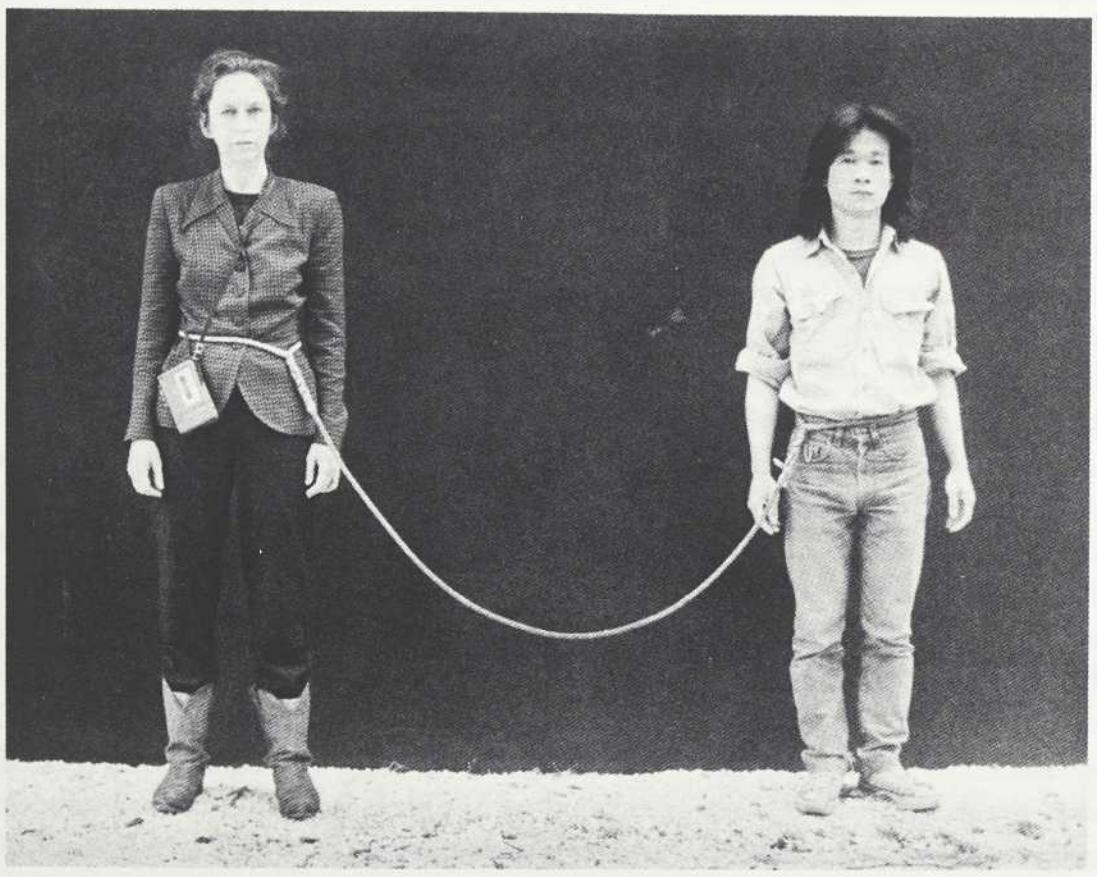
The Life /Art Counselling sessions introduce a subjective, symbolic elliptical discourse (an "other" to monologic analytic language as it is produced out of an encounter) into the establishment of the museum.[6] These events are also a means of entry into the piece. The readings activate participants by "just talking" or using palm reading and Tarot cards: a fortune teller's epistemology. With the information she finds, Montano formulates a visualization that people can do on their own. The intimacy of this encounter recalls the confidentiality bond of medical practitioners,thusredefining the distanced relationship of artist to audience.

ART LIFE COUNSELLING, MARCH 1986, AT THE NEW MUSEUM IN NEW YORK.

There have been risks in these encounters, where Montano has allowed herself to be vulnerable and the boundaries have been betrayed. During one art/life reading a mentally unstable man held a hammer over her head and threatened to kill her. She maintained eye contact with him, enacting her channelling persona, until he decided not to kill her "this time." It recalls situations where victims of abuse in effect "leave their bodies." Yet Montano's refusal to relinquish focus eradicated – in this instance – the roots of fear that would have fed the force of this violent individual.

Montano's blending of art and life finds its antecedent in Duchamp. The "post-menopausal" nude photograph of Montano in drag is the reverse transvestism of Duchamp's well known auto-erotic self-portrait as Rrose Sélavy. Thomas McEvilley describes the metaphysical narcissism in the art making process where "the artist gazes into himself or herself as into a Beloved." In turn, the artist's studio constitutes the concept of "place" where such narcissistic autogeneration occurs.[7] Montano brings breath and studio together as the vehicle of her artistic self.

This piece has been about breaking down the division between art and life. There is no longing for studio. The studio is in every breath, and the breath becomes a studio that



LINDA MONTANO AND TECHING HSIEH, **ONE YEAR ART/LIFE PERFORMANCE**, 1983-1984.

you carry with you. The breath is the horse or the bridge, the link, the place to clear the debris of past and future.[8]

The studio, here, is not fixed in space. Rather it exists in undulating inhalations and exhalations, and in the still place between the two. The studio/breath exists metaphorically as the "bridge" between the discrete and social selves.

For Duchamp, the breath itself was a work of art. His readymade, *Paris Air*, 1919, was an ampule broken and resealed by a pharmacist to contain fifty cubic centimeters of air labelled "sérum psychologique." It is significant here that Duchamp described himself as a *respirateur*:

> I like living, breathing, better than working. I don't think that the work I've done can have any social importance whatsoever in the future. Therefore, if you wish, my art would be that of living: each second, each breath is a work which is inscribed nowhere, which is neither visual nor cerebral. It's a sort of constant euphoria.[9]

Duchamp speaks of his art in the subjunctive, "my art would be that of living," which is the tense of museum displays where objects from any time or place constitute a "possible" present distinct from the everyday. In this sense, Duchamp's euphoric "breath" and *Paris Air*, which the artist presented as a gift, are both framed by an intentionality which places them in liminal time and which is ultimately self-referential. In contrast, Montano speaks of "breathing" in the present tense as the "link between past and future." Where she, too, relies on the framing activity of artistic intentionality, it remains focussed on awareness itself: unbounded and incorporating the aleatory element of other human beings. As Moira Roth states, Montano differs from Duchamp in that she "stresses collaboration, offers her art as a model for others, and aspires to a future in which art will not be necessary for her as a frame."[10] Ultimately, Montano opts to situate herself in no one space but from a motile space of encounter.

Trinh T. Minh-ha describes the "Vital Breaths of Life," from Chinese philosophy, as a model for transition out of paradoxical reductionism. Where the Yin-Yang principle (the Vital Breaths) governs the Full, it is the second order relation, the Full's alternation with the Void, that allows for separation, transformation and unity. The Void, then, constitutes the third term, and with it, "a binary system becomes ternary": the Void affording the interval of change.[11] In a similar way, Vipassana meditation focuses on the vacuous place between inhalations and exhalations as an exercise in cutting through rigid mental habits. The model of "breathing," in these examples, introduces a third term in the "form versus content" dyad; one which affirms circulation and movement. Similarly, Wendy Jacob's "breathing" *Wall* which was exhibited at this year's Whitney Biennial mobilizes the stasis of binary terms. In this subtle piece, the gallery wall appeared to be expanding and contracting like a human diaphragm accompanied by sounds of rushing air. Where so much of contemporary art has relied on the stability of the gallery space, this work proposes the easing of absolute institutional boundaries, opting not for a place inside or outside but within the movement of the frame itself. Montano, Trinh and Jacob, in exploring metaphors of the breath, have located their concerns precisely in expanding the links of articulation.

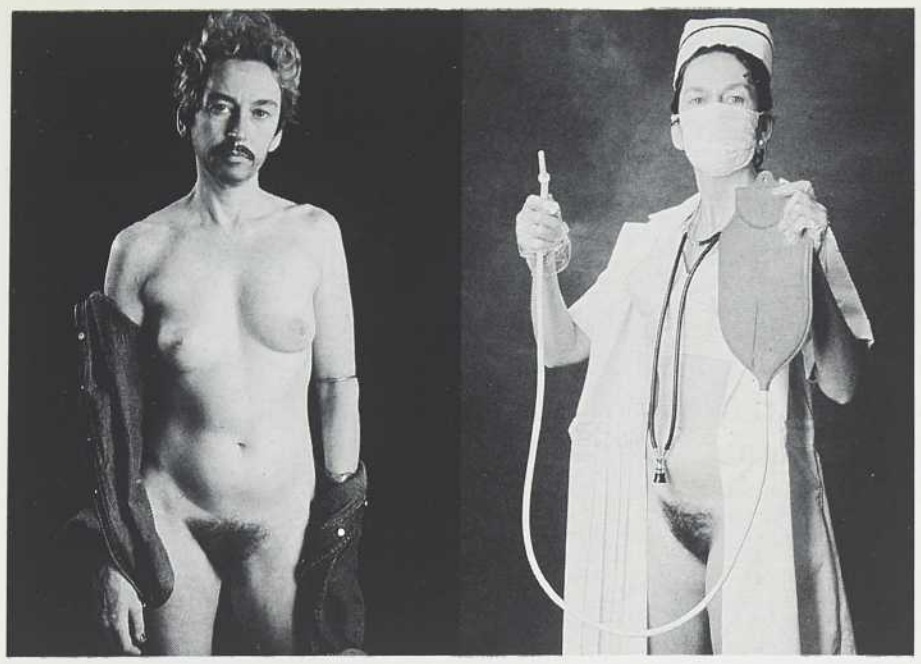
Intensified breathing characterizes transformative experiences of the body: the breath-driven pushing of childbirth, the shared breath of sexual passion, the tortured gasping of painful death, the inhalation of surprise, the exhalation of fear. The breath generates the opening of the boundary of the self to become other, just as it marks the transition of subjective body in, out and through the social world. Montano has taken up the breath as intrinsic to generating "presence."

> I've been working more and more with the idea of "just breathing" which is presence, which is being vulnerable, and putting out, but without being touched or sexually violated, as both a conscious object and presence.[12]

Montano focuses attention on the breath in order to *localize* mental activity. This, in turn, involves a reevaluation of its significance.[13] The act of breathing posits a locus of negotiation between inside and outside the body, and between bodies within the social. Ultimately, Montano's embrace of the pragmatics and metaphors of breathing to focus her particular engagement with art making offers a compelling model not only for dislodging the habits of a totalizing mind set, but also for creating links between polarized constructions of identity.

In Montano's art practice, self-transformation becomes the mediating element in practices of formally "framing" the content of her "everyday life." Identification becomes a transformative vehicle – the third term in the form/content relationship – for entering and exiting a field of possible identity constructions. It becomes possible, then, to try on personas as one tries on shoes.

The impulse for complete identification characterizes the experience of mystics who direct their devotion to the point where there is a merging of the self and other. During her early life, Montano was passionately involved with religion, its people and practices. She spent two years (1960-62) in a convent as a novice of the Maryknoll nuns in training to be a missionary. The daily practices were rigorous and nonverbal: rising at 4 or 5 am from little beds in curtained off dormitories of thirty, singing in the chapel as one of 700 nuns on one side facing 700 on the other. Talking was allowed only for one hour in the evening. During this time she found she was unable to eat normal amounts of food, yet she could not bring herself to vocalize it at daily confessions. Racked by anorexia nervosa, she left the convent after her body had wasted away to eighty-two pounds. Still, she maintains that she *had* experienced ecstacy, although it had been brought about in conditions where her only expression of



LINDA MONTANO AND ANNIE SPRINKLE, 16 SLUTS AND GODDESSES WITHIN LINDA MONTANO — DISCOVERED AND DOCUMENTED IN TWELVE HOURS, FROM ANNIE SPRINKLE'S BOOK ANNIE SPRINKLE POST PORN MODERNIST (ORIGINAL PHOTOGRAPHS ARE IN COLOUR).

control had been physical denial. For her, the mystery and power of the church, where women have limited agency, had presented a contradictory challenge: to merge with or react against.[14] To have merged would have literally involved self-annihilation.

Montano made a transition from religion to art through graduate school in Italy and Wisconsin. Her series of *Dead Chicken, Live Angel* performances during the early 1970s brought to earth her awareness of her body as both objectified by, and witness to, an audience. She was elated at finding herself getting the kind of attention that she used to give nuns, priests, saints, and statues. In another piece, she reenacted the crucifixion while enunciating the aspects of Catholicism which were no longer of any use to her. Performance enabled her to merge, but at the same time to identify bodily sensations and performative states.

Seven Years of Living Art combines depth involvement in collective explorations with evaluation and analysis. Its dimension of self-inquiry keeps this work from being merely an unconscious enactment of multiple personality pathology. In this work, religious identity becomes a site in which to reverse her earlier role in the church as passive woman/observer to the point of conferring a campy "sainthood" for herself and others.

The Catholic church usually prefers to recognize dead saints (that can't talk back). Yet, "sainthood" is not confined to one tradition, or even by tradition itself. Many saints were perceived during their life times as fools, eccentrics or ascetics who had little to do with the political institution of religion. Similarly, Montano's self-conferred "sainthood" is a provocative metaphor for "self-legitimation" within the art world, transgressing the taboo against artists valorizing their own art, a job which is assumed to belong to critics, curators and dealers.[15]

During the 1987 "Summer Saint Camp" at the Art Life Institute, the participation of feminist/activist porn stars Annie Sprinkle and Veronica Vera set the tone as they playfully submitted to the discipline of Montano as "Sister Rosita" whose rules emulated the frugal life of a religious order: keeping a monastic schedule, eating rice and beans, taking cold water baths and being careful not to use too much toilet paper. "Sister Rosita" is a familiarization of "Sister Rose Augustine," Montano's name while a novitiate. The event took place during "the yellow year" which was focused on the third chakra governing the quality of "courage." This Summer Saint Camp simultaneously provoked enactments of nun-like denial with dionysian, ecstatic celebrations of sexuality. Montano's discipline proposed that "structure gets substituted for worldly success, dreaming for TV, walking for cars, awareness for entertainment." Each day participants did exercises to visualize the seven chakras and then *performed* from one at night. For Montano this juncture marks a shift decidedly away from the austerities that had brought her so close to anorectic thanatos, to living in the embrace of eros. This was forged by Montano's collaborative relationship with Sprinkle and Vera "two bona fide ... SEX NATIONAL TREASURES."[16]

STILL FROM MITCHELL'S DEATH, 1978, 22 MINS., BLACK AND WHITE VIDEO.

As *Seven Years of Living Art* is nearing its end, Montano's work has moved into explicit enactments which play upon sexual fantasies and stereotypes. Highly polemical, especially given the current censorship debate, this approach to sexual representation seeks to re-educate and demystify constructions of desire. Montano has written erotica where the roles of pleasure giver and communicative receiver are traded equally between the couple.[17] For Sprinkle's book, Montano produced *16 Sluts and Goddesses Within Linda Montano – Discovered and Documented in Twelve Hours.*[18] These experiments have opened up possibilities for taking the plunge into an unbounded realm of social and sexual identities. This work can be situated with Sprinkle's as a pro-sex affirmation in an age characterized by fear of AIDS: in performances promoting safe sex practices, manifesting erotic fantasies and confronting homophobia. Importantly, in this context, Montano, Sprinkle and Vera *insist* on being conscious during sex. Their investigation is circumscribed within the tradition of Tantra where sexual energy is balanced and controlled. The day after our interview Montano was off to do a Tantric sex workshop with Sprinkle in upstate New York.

Where Montano has been driven to express the life force, *Seven Years of Living Art* to a large degree also centered on experiences involving death. The current context does not allow for a separation of sex and death. As Montano points out, "AIDS has made death a very comfortable word because so many people are dying. I was doing 'worried well' so I decided to address it in my work." Where the

nature of sexual taboos has shifted, dealing with death is integral to addressing the hidden parts of sex.

In 1978 Montano produced *Mitchell's Death*, first as a performative monument to her ex-husband and later as a videotape. This piece works as a catharsis of grief, bringing emotions up and out of her body in a textual chant by a living virgin in a pieta-like relationship to the absent body. The rhythmic monotone, punctuated by inhalations, tumbles out words as a stream of mourning. The narrative describes the shock of hearing the news, the reactions of friends and her encounter with the body of Mitchell.

The video starts with her face framed tightly, but out of focus. The gradual focussing slowly reveals acupuncture needles piercing her face. This is not simply a confessional, rather the incanted memories become a means of intense focus and release. Her practice of this place of mourning has born a space for speaking of death.

Entries from Montano's journal during the "green year" – the fourth chakra where the quality is compassion – record events as her mother was dying and the death of her brother-in-law. She describes these tragedies as ways into her heart which enabled her to dislodge past hurts. During this time Montano kept her "disciplines" minimally, and struggled not to judge herself too harshly. She gained certification in hospice training to care for, and give emotional support to, the terminally ill. In February she collaborated with thirty-eight people in a swimming pool performance in Columbus, Ohio. As she describes it:

> It was an extravaganza, a spectacle, a circus in water, a healing and an event that shook the rafters. Two AIDS counsellors were available to do talk about AIDS on a one-to-one basis; a country western band sang one note, while a Chinese woman told her life story in her native language. I was under the water, forty-nine minutes being rebirthed by a woman therapist and held by a man who looked exactly like my dead ex-husband. All of the chakras were represented by performers and swimmers and there was a nude amazon-like guardian who presided over the piece from a life guard's chair. After the event there was a four hour bonfire in the ceramic courtyard and people burned papers with their life issues written on them.[19]

Montano has described herself as an art social worker, perhaps a translation of the earlier impulse to become a missionary. Her work dealing with death, eating disorders, sexuality and money are attempts to demythologize these life issues and support personal empowerment.

On December 6, 1991, Linda Montano will conclude *Seven Years of Living Art* with an art "feast" held at the New Museum in New York. This event will bring together the institution, the artist and the museum's staff in a carnivalesque reversal of the everyday work space.

> All the staff from the New Museum will be in the piece. Seven people who speak seven different languages will tell the story of their lives for the last seven years. One of the guards will play the harmonica and accordion and is going to sing "Home on the Range" at the end. There will be two people tied together, hopefully nude, a man and a woman with snorkels on. People will be giving massages and giving out popcorn. The director, Marcia Tucker, will be in male drag.[20]

To attempt closure in concluding this piece would be arbitrary and antithetical to Montano's aesthetic. Even to select elements for discussion in such a complex multi-contextual art work as *Seven Years of Living Art* is inherently reductive. Montano does not collapse conceptions of art and life, but rather opens up the articulations between them. Locating the studio in the breath establishes a locus of change, movement, and choice in inventing herself. Artistic intentionality becomes willed awareness, both generating an open-ended relational context and providing a vehicle for navigating across, and entering into, different constructions of identity. The yoga technique of concentrating attention on a thought or image until mental distraction is suspended is called a *dharana*.[21] Montano's art/life experiment may be considered as an extremely extended dharana, an intensely focused medium of transformative engagement for herself and others.[22]

NOTES

1. In 1983/84 Montano was tied to Tehching Hsieh by an eight-foot rope in a performative experiment of collective ego. They lived in Hsieh's loft on Hudson Street in New York and maintained their usual activities – working back-to-back at their desks, bike riding, teaching, and odd jobs. Becoming each other's limitation, in effect, framed the piece as art. They got sympathetic responses from young mothers, pregnant women, people walking dogs, S & M practitioners, and policemen. Linda Montano in an interview with Alex and Allyson Grey, "Linda Montano and Tehching Hsieh's One-Year Art/Life Performance," *High Performance* No. 27, Vol. 7, 1984.
2. Angelika Festa, *Redemption in the Art and Life Performances of Linda Montano*, unpublished Master's Thesis, New York University, 1989, p. 61.
3. Transpersonal psychology separated the methodologies of particular religious practices from the ideological context of the religion itself, enabling, for example, non-Hindus to practice yoga or meditation. Tom Haig traces the roots of New Age discourse to nineteenth century spiritualism, notably the Theosophical Society which produced translations of Buddhist and Hindu texts and explained terminology for the western reader, setting the ground for large scale reinterpretation of eastern thought beginning in the fifties. Tom Haig, *New Age Discourse: From Utopian Rhetoric to Market Category*, unpublished draft, 1991. Angelika Festa situates Montano within the surrealist project. *Op. cit.*
4. Moira Roth, *Linda Montano: Seven Years of Living Art* (New York: The New Museum, 1984), p. 7.
5. Dick Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things* (London and New York: Routledge, 1988), p. 226.
6. See Trinh T. Minh-ha, "Critical Reflections," *Artforum*, Vol. XXVII, No. 10, Summer 1990, p. 72.
7. Thomas McEvilley, "The Darkness Inside a Stone," *Anish Kapoor*, catalogue for the British Pavilion at the Venice Biennale, 1990, pp. 14-19.
8. Interview with Linda Montano by the author, June 9, 1991.
9. Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trans. Ron Padgett [New York: Da Capo Press, 1987 (1967)], p. 72.
10. Moira Roth, *op. cit.*
11. Trinh T. Minh-ha, *op. cit.*, p. 132.
12. Interview with Linda Montano by the author, June 9, 1991.
13. Andrew Rawlinson defines "yoga" as those traditions which hold that the localization of experience is also the transformation of it. Andrew Rawlinson, "Yoga Psychology," in Heelas and Lock (eds.), *Indigenous Psychologies* (New York: Academic Press, 1982), p. 256.
14. Linda Montano, *Profile*, published by Video Data Bank: School/Art Institute of Chicago, Vol. 4, No. 6, December 1984.
15. Carol Duncan, "Who Rules the Art World?," *Socialist Review*, Vol. 13, No. 4, July/August 1983, pp. 99-119.
16. Linda Montano, "Summer Saint Camp 1987, with Annie Sprinkle and Veronica Vera," *The Drama Review*, Vol. 33, No. 1, Spring 1989, pp. 94-103.
17. Linda Montano, "1 + 1 = 1," *The Act*, Vol. 1, No. 3, 1988/89, pp. 44-48.
18. Annie Sprinkle's book, *Annie Sprinkle Post Porn Modernist*, is available from Good Vibrations, 1210 Valencia St., San Francisco, CA 94110, for $35.00 US.
19. Linda Montano, unpublished journal for *Seven Years of Living Art*.
20. Interview with Linda Montano by the author, June 9, 1991.
21. Jaideva Singh, *Vijnanabhairava: A Treasury of 112 Types of Yoga* (Delhi: Motilal Banarsidass, 1979), p. xiii.
22. I would like to thank Jim Drobnick for his suggestions during the writing of this piece.

Jennifer Fisher is a writer living in Montréal.

Ce texte se concentre sur la performance de Linda Montano intitulée *Seven Years of Living Art* qui, amorcée en 1984, trouvera sa conclusion en décembre 1991. Basée sur le système hindou des chakras, la performance s'élabore autour d'une transformation de l'identité qui, opérée à partir de sept points du corps, explore la notion d'incarnation autant physique, mentale, sexuelle que spirituelle. Abordant le travestissement, elle rappelle Duchamp dont elle se rapprochera encore davantage par son usage particulier de l'air, voire la respiration, qui lui fait transgresser les frontières entre l'intime et le social, l'art et la quotidienneté.

PHOTO TIRÉE DE LA COUVERTURE DE **LA SYNCOPE. PHILOSOPHIE DU RAVISSEMENT** (ÉD. GRASSET); PHOTO : MAGNUM.

La Syncope et l'Extase

Interview avec Catherine Clément

JACINTO LAGEIRA

CATHERINE CLÉMENT EST L'AUTEURE DE PLUSIEURS OUVRAGES DONT LE PLUS RÉCENT, LA SYNCOPE. PHILOSOPHIE DU RAVISSEMENT, *PUBLIÉ CHEZ GRASSET, TRAITE DE LA SYNCOPE ET DES SES INTERPRÉTATIONS AUTANT MÉDICALE, GRAMMATICALE, MUSICALE QUE POÉTIQUE ET MYSTIQUE. DÉSIGNÉE COMME «ÉCLIPSE CÉRÉBRALE» OU «MORT APPARENTE», OU ENCORE «FAUX PAS DU CERVEAU», LA SYNCOPE SERAIT D'ABORD UNE «SUSPENSION DU TEMPS ET UNE ABSENCE DE SUJET» INSCRIVANT ICI SA CONCORDANCE AU CORPS S'ÉVANOUISSANT, AU CORPS FLOTTANT.*

Pourriez-vous donner sinon une définition de la syncope, du moins la ligne directrice qui relie tous ces moments de l'Histoire dans votre livre *La Syncope. Philosophie du ravissement* – puisque cela va de Platon jusqu'à nos jours. Pouvez-vous retracer ce parcours?

Peut-on parler d'un moment dont, théoriquement, il est impossible de rendre compte, puisqu'il s'agit de l'anéantissement de la conscience? On peut désigner ce moment, décrire son «avant» et son «après», et j'ai pris de nombreux exemples pour illustrer cette difficulté : l'instant de la valse, le vertige des derviches tourneurs, les acrobaties du bel canto dans l'opéra, l'évanouissement bien sûr, l'orgasme... Tous les moments extatiques. C'est le moment infinitésimal où la conscience s'arrête. Le plus élémentaire, banal et impossible à décrire, c'est l'éternuement, que l'on retrouve d'ailleurs dans la philosophie tantrique, où il est présenté comme l'une des voies majeures de l'extase.

La ligne directrice est d'abord européenne: les grandes philosophies systématiques se sont efforcées, pour l'ensemble, de canaliser, contrôler, et neutraliser ce moment d'anéantissement, qu'elles perçoivent plutôt comme un danger. Ce sont des philosophies de protection et de renforcement de la conscience. En Inde, où court l'autre fil de ce livre, c'est le contraire. L'effort de la philosophie tend à faire disparaître la conscience pour atteindre le «*samadhi*», qu'on peut traduire par l'extase, anéantissement ou dissolution de la conscience. L'objectif est rigoureusement antithétique : l'ego existe, c'est l'ennemi, il faut le détruire. Dans les philosophies européennes, au moins jusqu'au romantisme, il est au contraire exalté, construit, souverain.

Mais, de Platon à Bataille, les philosophes avaient tout de même conscience que c'était présent, et ils essayaient soit de l'intégrer, soit de le rejeter complètement par diverses manœuvres systématiques.

Il est difficile de philosopher sans connaître ces moments-là. Mais en Inde, la mort est un passage vers une autre incarnation, un simple passage, tel que l'extase finale – *samadhi* signifie aussi «mort» – est un idéal positif : non seulement on ne s'en protège pas, mais encore on le cherche. La prégnance de la réincarnation imprègne toutes les religions de l'Inde, même le judaïsme, même le christianisme, tant est puissante l'imprégnation hindoue. En Inde, il est extravagant de ne pas penser la réincarnation; et l'idée du temps, cyclique, oblige à concevoir le sujet individuel comme une transition entre deux vies. La syncope n'y est rien d'autre qu'un aperçu de cette transition.

Votre livre étant en partie consacré à l'Inde, quelles sont les perspectives que cela a ouvert pour vous et que pensez-vous

que cela puisse apporter?

Les nombreuses philosophies indiennes sont ignorées en France, pour des raisons que Roger-Pol Droit a très bien expliquées dans son livre *L'Oubli de l'Inde*. L'une d'entre elles m'a été assez claire, car elle rejoint les apprentissages de la psychiatrie et de la psychanalyse, que je connais bien : c'est le tantrisme. Lequel d'ailleurs a des adeptes philosophiques aux États-Unis et au Canada. Parfois, version mineure, le tantrisme n'intéresse que comme traité d'érotique généralisée pour magazine libertin. Mais c'est un peu comme si l'on oubliait la pensée de Sade, ou que l'on commentait l'homosexualité dans l'œuvre de Platon en faisant fi de la pensée! Il est important de savoir qu'il existe une grande philosophie tantrique, assez proche de la psychanalyse.

Vous parlez de la pratique psychanalytique?

Non, je parle de l'appareil théorique, plus particulièrement celui de Lacan; je pense également à Bataille, qui m'apparaît comme une sorte de tantrique spontané. Pourtant, il ne connaissait pas le tantrisme, il précise même qu'il ne veut pas le connaître; or son œuvre suit «spontanément» le chemin tantrique. Pourquoi? Je n'ai pas d'explication. Peut-être peut-on penser qu'une certaine attention portée à des moments évanescents conduit à une pensée qui n'est plus focalisée sur la protection de la conscience, mais sur son contraire : c'est ce que Bataille a défini comme un «mysticisme athée». Je crois qu'il existe de nombreux cas de ce genre dans une certaine littérature française; mais la pression intellectuelle et la méconnaissance de l'Inde en général interdisent, de fait, ce genre de rapprochement.

DERVICHES TOURNEURS, KONYA, TURQUIE.

Pour revenir un peu à l'érotisme et à la sexualité, quels sont les rôles qu'ils peuvent jouer par l'entremise de la syncope dans cette dissolution du sujet? Est-ce qu'ils ont des fonctions simplement physiques? Si, en effet, il n'y a pas une forme langagière de ce travail, il y a quand même des répercussions sur la pensée elle-même.

Certainement, la syncope affecte la pensée. L'exercice de la litanie – répétition de paroles à l'infini – appelle la fonction du signifiant. Soit le bel canto, par exemple; lorsque Lucie de Lammermoor chante sa folie, et qu'elle le fait en vocalises, le contenu de sens s'éclipse au profit du signifiant pur. Il ne s'agit nullement de communiquer du signifié; il ne s'agit que de souffle et de répétition.

Repartons des exercices de souffle dans le yoga, art majeur des techniques syncopales. Quelle que soit la figure de yoga, elle consiste à arrêter le souffle le plus longtemps possible. Si vous arrêtez de respirer pendant une minute, vous aurez des taches rouges ou noires devant les yeux, vous suffoquerez. Le yoga est un ensemble de techniques capables de maîtriser les nuisances de l'arrêt du souffle, et, semble-t-il, selon les textes, de parvenir à un sentiment «océanique» – c'est Romain Rolland qui est l'inventeur du terme. Et, en effet, de nombreux mystiques décrivent l'extase comme une arrivée de vagues, comme la mer, d'où l'«océanique». Une immensité palpitante. Sujet : néant. Pensée : détruite, ou plutôt, fondue.

Le tantrisme, qui se sert du yoga, utilise une mythologie anatomique particulière : les yogis pensent arriver à l'extase en retenant le sperme, qui remonterait le long de la colonne vertébrale et arriverait jusqu'au crâne, où au lieu d'exploser à l'extérieur, il imploserait. La copulation devient, dans le tantrisme, le moyen d'arriver à ces fins-là. Pour nombre d'Indiens, cette pratique est aussi claire dans leur esprit que, chez nous, la psychanalyse. En revanche, l'idée d'aller voir un psychanalyste n'est pas évidente en Inde : dans une société dont la base est la famille élargie, où l'on ne vit qu'en famille, l'individu autonome est obligatoirement marginal, déviant et malheureux. L'idée qu'il faille aller payer quelqu'un à l'extérieur pour lui raconter ses histoires de famille, alors qu'on est en famille, est aberrante. C'est en Inde que j'ai vrai-

ment compris que la naissance de la psychanalyse était profondément liée à la dégénerescence de la famille en Europe. En Inde, la famille n'est pas encore décomposée.

Ces techniques requièrent un apprentissage...

Bien sûr! En Inde, les systèmes de transmission du savoir sont doubles : l'occidental et le traditionnel. Le traditionnel ressemble aux dialogues de Platon, ou au compagnonnage en Europe : en danse, en musique, en philosophie, en yoga, en peinture, en sciences, etc., on ne peut apprendre qu'en face d'un maître – le gourou. On ne peut pas apprendre sans un maître – en tête-à-tête – et en vivant avec lui. Et le maître ne dispense pas de cours : il vit, il montre, et en montrant, il démontre.

Une fois que l'on a acquis une certaine capacité ou une certaine autonomie à agir sur son propre souffle, son propre corps, cela devient une pratique individuelle et le maître n'est plus nécessaire. Vous parlez de certains yogis qui, parvenus à ce stade, se retirent totalement du monde.

Oui, il existe des renonçants absolus, qui vivent dans la solitude. Ils ont suivi le chemin entier de l'apprentissage, puis ils se sont mariés, puis, une fois les enfants éduqués, ils ont le droit de se retirer du monde, puis de célébrer leurs funérailles, de détruire leurs autels sacrificiels, ils sont «morts». Ils peuvent devenir des maîtres, et enseigner : spontanément, la foule indienne recherche le renonçant illuminé, le Sage qui a, lui, trouvé quelque chose. Il suffirait d'ailleurs, si l'on veut plaisanter avec ce scénario, de se mettre au pied d'un arbre sans bouger, et en moins de deux heures, quelqu'un vous apporte un fruit; en quelques jours, la foule vous consacre comme gourou. Je ne plaisante qu'à moitié: il existe des Français qui l'ont sincèrement fait, et qui sont devenus gourous.

C'est donc quelque chose qui est toujours inscrit dans le social...

Oh oui! C'est aussi important que l'est dans nos régions l'idée d'intellectuel. Mais ces individus solitaires sont des «morts» à la société; leur statut n'est plus celui de l'humanité; et la notion d'individu au sens où nous l'entendons existe si peu en Inde qu'un de mes amis psychanalystes – il s'appelle Sudhir Kakar et quatre de ses livres sont traduits en français – a inventé l'étrange notion de «dividu», façon de désigner le sujet comme membre du collectif, exclusivement. La notion d'individu émergera sans doute en Inde si l'importance des nouvelles couches moyennes se poursuit; mais on n'en est pas encore au stade de l'individualisme... En Inde, j'ai compris une phrase de Lacan assez énigmatique : «le collectif n'est rien, que le sujet de l'individuel». En Inde, cela se retourne; l'individuel n'est rien que le sujet du collectif.

Il y a deux moments où apparaît la figure de l'ange, celui de la dernière phrase de *La Marquise d'O* à propos de cet officier, et puis un peu plus loin, à propos du placenta. Pouvez-vous expliquer cette figure de l'ange, qui apparaît en filigrane? C'est un peu curieux la façon dont vous la mettez en scène. Pourquoi l'ange?

L'ange, c'est plus que la bisexualité, c'est l'a-sexualité, la neutralité. Mieux encore : c'est une transmutation sexuelle imaginaire. La plupart des extases mystiques, et pour le coup en dehors de l'Inde, témoignent de cette étrange alchimie. En Inde, elle est notoire et banale : le yogi masculin accède à des traits féminins à travers l'extase, et vice-versa pour les femmes. Il est vrai que, dans le panthéon polythéiste hindou, nombre de dieux sont bisexuels. Mais c'est si public en Inde que l'on comprend mal, de retour en Europe, pourquoi le clivage culturel et social entre le caractère masculin et le caractère féminin est si marqué.

L'ange qui apparaît à la Marquise d'O est fort amusant. Cette chère enfant s'évanouit dans les bras de ce qu'elle croit être un ange; c'est un homme, et il l'engrosse. De là à définir l'ange comme l'objet du désir tout-terrain et tous sexes, il n'y a qu'un pas, que Lacan a franchi. Par exemple, en appelant «hommelette» l'entre-deux sexes. C'est plus compliqué lorsqu'il fait intervenir dans cette affaire le placenta. Reprenons : l'objet du désir n'est pas une totalité, pas une identité; c'est toujours un objet partiel, «métonymique», dit-il en se référant à la figure de rhétorique qui prend la partie pour le tout, comme on le voit dans le fétichisme qui s'attache à un accessoire, le prenant pour le corps tout entier. Et l'objet du désir non fétichiste s'attache d'abord aux «choses» tombées du corps : la parole, l'urine, le sperme, les sécrétions, le regard. Or le placenta est la toute première chose qui tombe du corps, à la naissance; l'enfant lui-même est la partie d'un tout dont le placenta est le déchet. Lacan imagine le placenta comme une espèce de crêpe amibienne qui vient se coller sur le visage, façon vampire de cauchemar. L'ange c'est ce qui s'échappe, à la rupture de la naissance, entre le placenta et le bébé. On peut l'appeler l'âme, le moment de rupture.

La question du temps court tout au long du livre dans la musique, dans la danse, puisqu'il y a toujours des jeux sur les arrêts, sur la temporalité qu'on essaie de retenir. Pouvez-vous en parler du point de vue de la danse et de la musique, qui sont assez présentes dans votre livre?

La syncope, c'est le non-temps. Si la définition de la syncope est d'abord médicale – arrêt de la circulation sanguine, arrêt du cœur, perte de conscience –, la seconde est musicale : c'est l'effet produit par une note qui se prolonge au delà de sa durée légitime – entendez, au delà de sa durée codée – et qui produit, de ce fait, un décalage. Même chose dans la danse : un faux-pas calculé. Par exemple, dans le tango : le moment de décalage est particulièrement travaillé, notamment dans la figure renversée, qui marque l'arrêt des danseurs sur place. Même chose, absolument invisible, dans la valse. Il y a un retard, qui provoque une avance.

Il y a un parallèle à faire avec certaines pratiques en Inde, en ce sens que les syncopes dont nous parlons sont des choses travaillées. Ce n'est pas quelque chose de donné. C'est un travail.

C'est vrai, la syncope dans les pratiques philosophiques indiennes est le résultat d'un travail. Mais cela semble souvent aux limites des capacités humaines : allez donc contrôler l'éternuement! Et cependant, aucun doute, telle est bien l'une des prescriptions tantriques : contrôlez l'éternuement, et vous ouvrirez les portes de l'extase.

Un jour, mon maître de yoga arriva presque mourant; il avait une hépatite, plus du paludisme, et un incœrcible hoquet, devant lequel le médecin – indien – se déclara impuissant. Mon gourou était mort de honte; au bout de trois jours, il rêva de son propre gourou, qui, dans son rêve, le tançait vertement : mauvais élève, veux-tu pratiquer telle posture, et telle autre... Naturellement, cela marcha; le hoquet s'arrêta.

Cette anecdote peut s'interpréter en tous sens. Le hoquet était psychosomatique, et ne pouvait céder qu'au fantasme du Maître. L'efficacité symbolique est dotée d'un pouvoir sans limites, qui peut tout sur le corps. C'est si vrai que l'un des exercices les plus réputés des yogis, selon la tradition, est d'arrêter la vie – pendant près d'un mois, et sous terre – pour la faire repartir ensuite. Ce fantasme de l'extase et ce travail sur la syncope ont en Inde le plus grand rapport avec une quête forcenée, opiniâtre – et contradictoire – de l'immortalité.

Jacinto Lageira est critique d'art et vit à Paris.

Catherine Clément is the author of numerous books. In her latest work, *La Syncope. Philosophie du ravissement*, published by Grasset, she addresses the notion of "syncope" in medical, grammatical and musical terms, as well as poetic and mystic. She defines it as a "cerebral eclipse," an "apparent death" or as the "brain stumbling," but first and foremost as a "suspension of time and an absence of subject," the latter definition opening onto a vanishing, immaterialized body.

What Angels Saw

On the photography of Christine Davis

LANG BAKER

The things that we have up to now appreciated as "true," "good," "reasonable" turn out to be isolated cases of inverted powers – I put my finger on the perspectival falsification in favour of which the human race affirms itself. That is the condition of life which takes pleasure in itself; the human being experiences joy in the means of its conservation, and it is as a part of these means that the human being does not want to deceive itself, that individuals are ready to aid one another and to listen to one another, that on the whole the successful type knows how to live off the unlucky. In all of this is expressed the Will to Power, with its lack of scruple against returning to deceptive means – and one can imagine the evil pleasure that a god experiences at the spectacle of the human being admiring itself. Nietzsche

Led by the prejudices of education and its dangerous *amour propre* which would always carry the human beyond its sphere, not being able to elevate my weak conceptions to this

CHRISTINE DAVIS, **ORACLE**, 1988, INSTALLATION DETAIL; PHOTO: (BLAIR ROBBINS) COURTESY S.L. SIMPSON GALLERY.

great Being, I force myself to descend to myself. I approach that infinite distance that He has placed between His nature and my own. I desire more immediate communications, more particular instruction, and I am not content to render God similar to man, and to be privileged amongst my species I want supernatural light, an exclusive cult, I wish that God say to me that which He has not said to others, or which others have not understood like me.

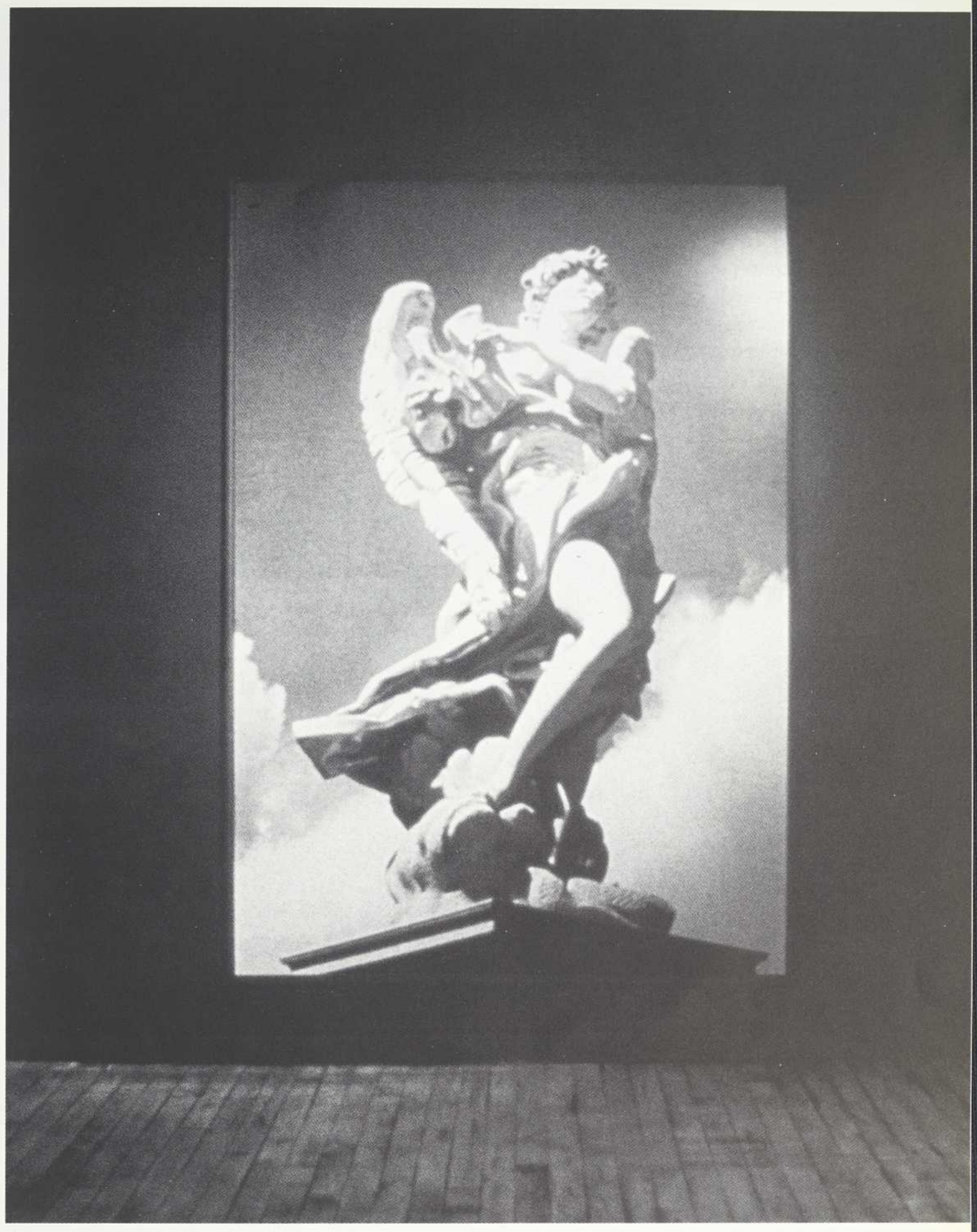
Confession of the Savoyed Priest in Rousseau's *Émile*

ILLUSTRATION I: "ORACLE"

There is no progress: the appearance of the image would be a point in history where everything was decided. It is not that the conditions of this decision were necessary. Rather it is the point where we would imagine a decision of world historical consequences. The sensibility of the image also posits a community of sensibility and thereby a link of the sensible and the communal to the day-to-day. If Émile is right to believe that justice and truth are linked, the community and beauty of others (especially of their souls) must ultimately be implied in a just ordering of all things.

The photograph involves a consciousness, an experience, that is completely necessary, but which is not truth. However its mode of "non-truth" differs from the painting which is something "new," found in the paint for the first time by the strokes of the brush. In painting this particular phantasm of originality is implied: the painter has a soul at his fingertips, and thereby a major condition of the extent to which painting remains tied to the conception of a community of exemplars, the "great artists."

At the same time there is an ecstasy of the surface that involves a terror with respect to the event that the surface would encounter.



CHRISTINE DAVIS, **ORACLE**, 1988, INSTALLATION DETAIL; PHOTO: (BLAIR ROBBINS) COURTESY S.L. SIMPSON GALLERY.

On one of Bernini's angels the wing feathers are pressed by the wind, and the vanity of the mortal who sees its own form in the Angel is for a moment the necessity of this surface. Bernini's Angel is ecstatic, outside time but necessary (in) time. The photograph is vain in its claim not to be in the world of its image. But vanity is not a form of knowledge, nor is it a technique: vanity is a false image of a power or a virtue. It can be unconscious and involuntary. I have never seen (with my own eyes) this statue and yet I live in the world for which it is made and remade. Reading the photograph would involve deciding what hangs in the balance of light surface event – an invention of memory.

ILLUSTRATION II: "CORPUS DELECTUS"

In reviewing the sources of early Christian dogma one finds that the Angel indeed has a function that is surprisingly similar to that of the photograph. The Angel, like the photograph, reflects light in a manner that presents that which is not present, offering an image. Of course, with the Angel the absent present that the image replaces is radically different: while it is true that photographs do not simply show what is/was there, they maintain some relationship to this "place" where something was and which is very much a human place. Something quite different

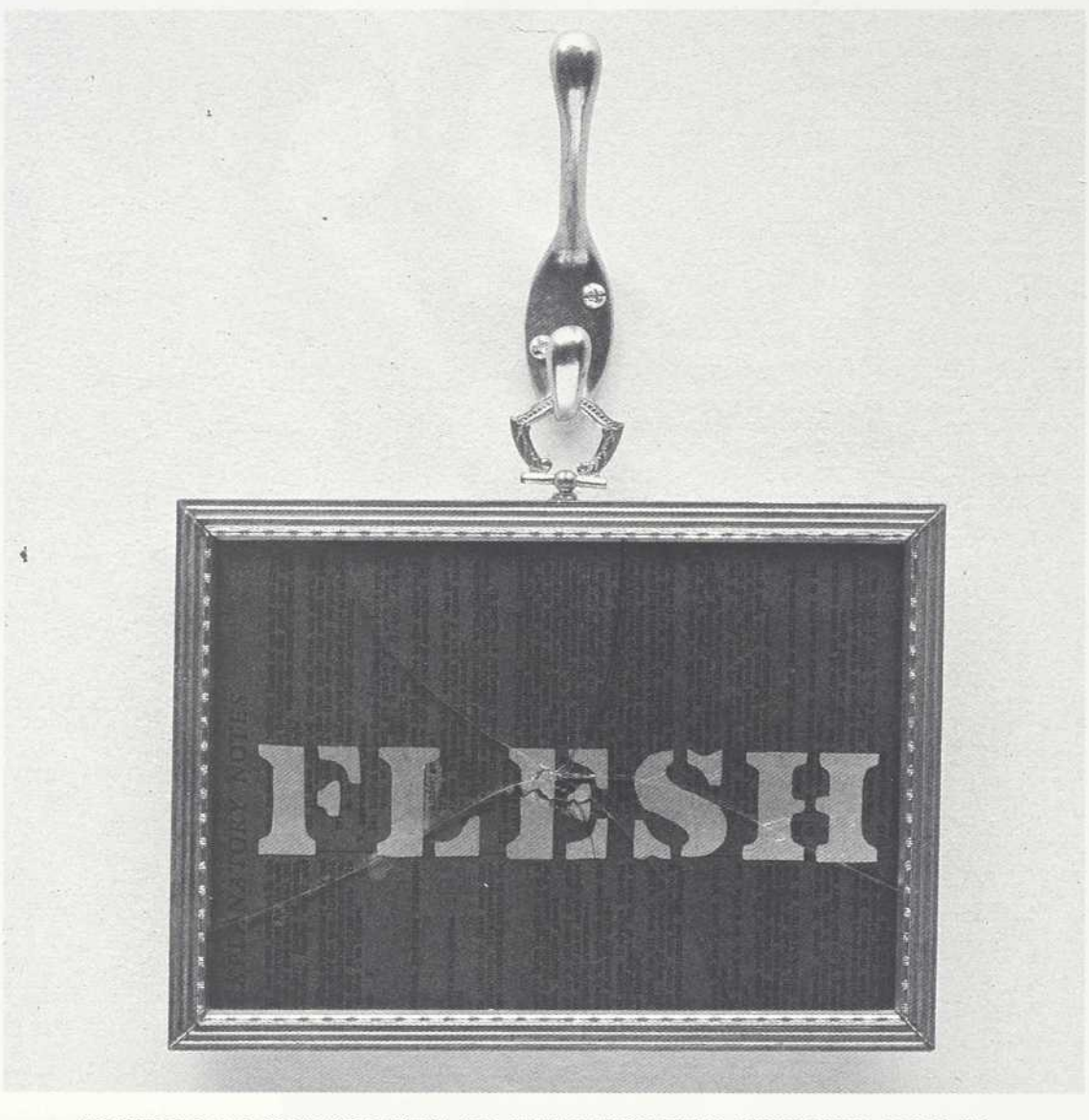
from the visage of God radiating in its full glory.

Angels were taken to sustain an extraordinary power as the mediators of voice and image. They were often carriers of God's messages, but their more constant act was to mediate, to serve as vehicles of the eternal light (which involved a flame which would burn off the arms and legs of the ascending initiate, a conception often traced to the story of Enoch – see G.S. Scolem, *Major Trends in Jewish Mysticism*). As such they also stood as images of beings that partake of a knowledge of the infinite. They are images, then, in two senses. First, they reflect the divine light, not as composite bodies might reflect the sunlight, but as a becoming body of that light. Indeed angels were conceived as having a non-composite or "subtle" corporeality. Second, and by implication, they embody the divine. For early Christianity this was reflected in a prevalent concern that angels not overshadow Christ in this function of the becoming human of God, reflected for example in the insistence that the knowledge of Christ's coming be excluded from the angels, at least until after the event itself (Gregory the Great's teaching to the contrary in the seventh century A.D. was generally condemned as "audacious," reports Stapert in *L'Ange Roman*).

If Christ was the manifestation of God's love for a sinful and unjust humanity, Clement of Alexandria had asserted in the third century A.D. that angels were subject to another interest in the human, for angels were tempted to turn away from God and look instead upon the beauty of the human so wondrously fashioned in God's image. How just then that it is in the image of the human form that artists would present the image of the Angel, messenger of God. What the angels desire in the human is what is human in the Angel.

If the angels mediate the voice and image of God, they also manifest a visual image of humanity's most divine power – speech. Like the Angel that traverses the near infinite distance between God and human (they are sometimes conceived as carrying prayers to God) speech itself manifests a velocity of inclusion: the voice implies a plurality of voices; language is always already another's, many others', has already pre-inscribed the difference of other speakers of my language and has already written itself as the difference of foreign and ancient tongues. The mutual seduction of the subtle non-composite body of the Angel and the beauty of the human form is realized on the side of the Angel: humanity continually fails, in its own eyes, to achieve the beauty angels see. The voice and image of the Angel would take its authority from God inasmuch as the Angel would be God's messenger. The artist's Angel, between bird and human, borrows from the animal the power of flight, allegory for this journey from or to God whose infinity would outdistance any distance. If in the Jewish tradition one can speak of a fundamental identity of the sacred text and the angels, whose names and being are unified in the creative and emanative powers of God's word, in the Christian tradition the angels emerge from the complicity of the text, taking on the qualities of classical conceptions of beauty.

When God becomes human through Christ the proximity of the two parallel infinite distances – God and human, human and sacred text – are joined by an ethical proximity. The closing of the distance between God and human erases the sacred distance and negates the outdistancing distance. Christianity de-sacralizes the infinite: here we have the self-destructive dynamic recognized by Nietzsche and which haunts the post-Reformation aesthetics supported by the Roman popes, including that of Bernini who was hired to represent their divine messengers. For when the infinite enters the world as the world's completion, as the perfection of the excess that had given the infinite a history, another time of the infinite becomes necessary: a world that is not sacred continually re-asserts itself – God-man last man still hobbles from place to place even as he would have done with the world.



CHRISTINE DAVIS, **CORPUS DELECTUS**, 1986, INSTALLATION DETAIL, MIXED MEDIA, 18 X 23 CM;
PHOTO: (STAN DOUGLAS) COURTESY S.L. SIMPSON GALLERY.

ILLUSTRATION III: "UNANIMOUS HORIZON"

It is this world which insists that is captured, formalized and iconified by the photograph which simulates in reverse the relationship of eternal and temporal inasmuch as it takes the instant within time and a-temporalizes it through the image. Yet it is this very simulation of eternity which renders the photograph itself a remembrance of a truth and a virtue which exceeds time. In vain the photograph would usurp the power of the Angel – instead it retraces the figure of eternity in the banal: dependent upon light it cannot but seek to refigure the divine power within the ubiquitous presence of light. This is its inevitable subtext and its inevitable vanity: to claim to re-enact the mediation of the light of Truth within the image of the everyday, the everyday rendered the image of the image of Truth.

The appearance of the angels and their qualities can exist only in the witnessing of a divine power, either immediately or by report. The report that would give a true account of the power of angels, of their ability to outdistance any distance, could only issue from a divine source – prophecy – and such a source and report is sacred text which

CHRISTINE DAVIS, UNTITLED #5, 1989, MIXED MEDIA, 74 X 81 CM; PHOTO COURTESY S.L. SIMPSON GALLERY.

maintains the history and truth of prophecy for humanity. It too preserves the truth by displacing it: the voice of God in the fire is too terrifying for Moses' companions who fear death. For Kabbalists the sacred text was the source of esoteric knowledge of the divine powers, revealing the hierarchies of Angels, Cherib, Thrones, the four worlds and the ten Serifith. Indeed the world of the Torah itself exists first as an immaterial and "angelic" text that preceeds the material manifestation, and is itself preceded by two previous worlds of emanation of the divine Word (see G.S. Scolem, *The Messianic Idea in Judaism*).

The photograph is vain in its claim as witness; what it lacks is the element of witnessing that is so emphatically tied to textuality. The photograph comes closest to acceding to Truth when its own infinite distance from the textual witness is its topic, when it figures its a-discursivity in an image of the manifestation of the witness of truth: the mysterious conjunction and fragile balance of powers, light, time, involving a felicity which would reveal an event in expression. Such would be the power, the virtue proper to the photograph conceived as an image within a history of histories of the image. To this extent the photograph reveals the limit of any aesthetic that would distinguish the beautiful and the ethical, most notably Kant's which conceived purely aesthetic experience and pleasure in the free play of the faculties with respect to the art object, a play freed from any purpose, goal, or good beyond the formal possibility of the excercise of the faculties. Similarly the photograph does lay claim to a certain indifference with respect to its subject; any lighted and reflecting object or space will do. What this reveals is a kind of re-doubling of the need for the image, and not its devaluation as is often assumed, for the photograph reveals the possibility of there being no image whatsoever, of a reflection that witnesses nothing, no power, no mediation. Photographs inscribe the iconic, reasserting their necessity and fragility. In this sense an aesthetic without an ethics becomes unbearable, for one cannot stand to experience immediately the mundane, any more than one could stand to stare directly into the face of the divine.

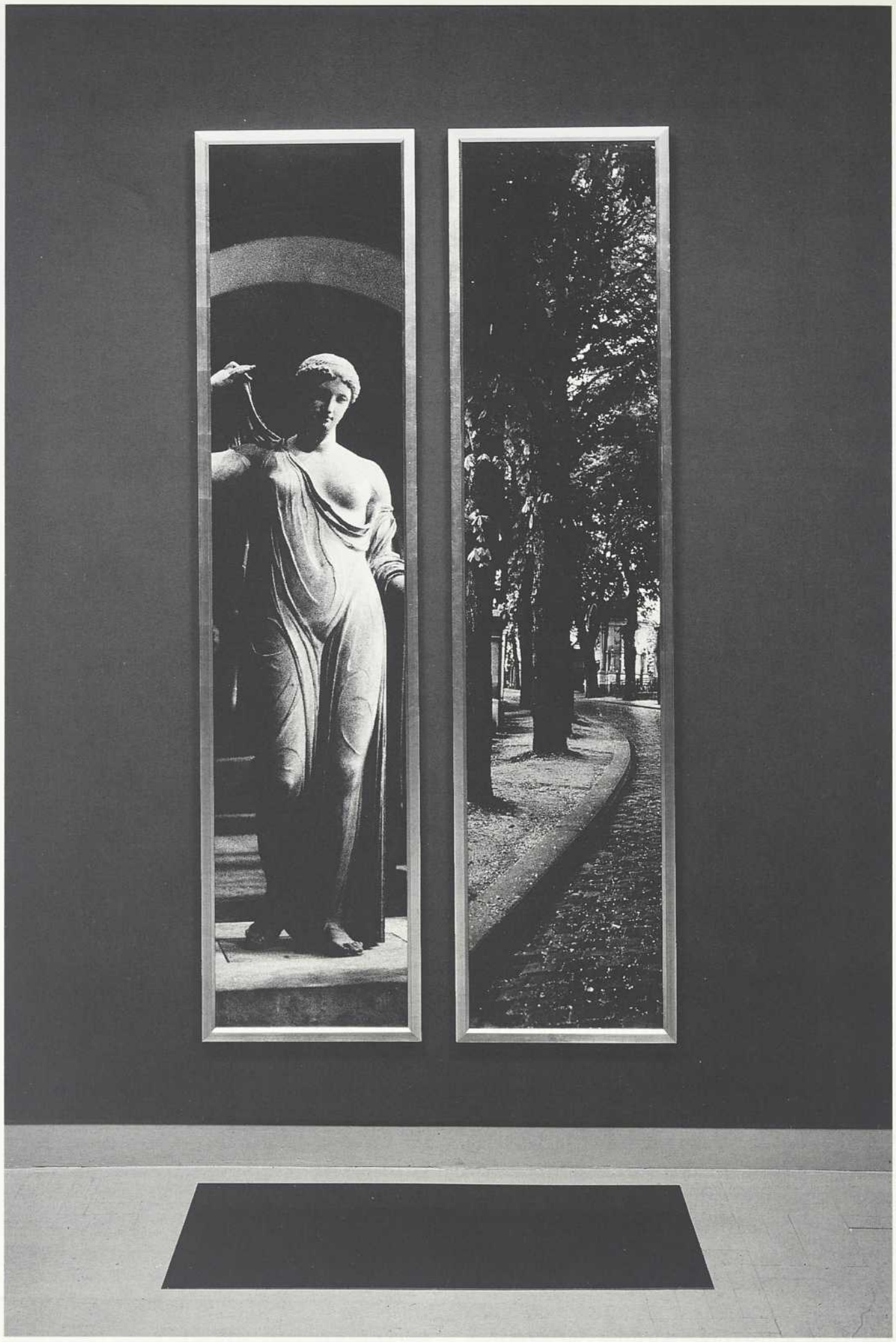
Recognition of the confusion of the Beautiful and the Good – of aesthetics and ethics – implies recognition of a power in the beautiful image which exceeds consciousness. The power of a good deed exceeds that deed as its beauty; the experience of a beautiful form is the experience of a good inasmuch as beauty is itself a virtue, a power which reveals itself. It is a power that moves from a state of non-presence into action, and which thereby involves the affirmation of a certain border of consciousness and a-consciousness or non-consciousness. The affirmation of the beauty of a virtue thus involves the affirmation of the destruction of the logic of experience by a consciousness of that which the image mediates – the Good which is forever good. In this sense we can speak like platonists without being platonic (inasmuch as the reality or unreality of these images of the eternal and of the eternal itself hardly matters): the particular act of charity partakes of Charity, the particular act of justice of Justice: these acts involve a consciousness of what must be eternal, even as this consciousness must destroy the time of mortal consciousness. The image of the eternal takes as its material the particular – this strong body, this kind act, this subtle form – in order to communicate the Good, even as the beauty of the Good, the eternity of the Good, bespeaks the exceeding of the human.

The beauty of a virtue would exist only in the shadow of its destruction, and it is in the light of this destruction of its link to a good that the fragility of the Good assumes a form which would be valued for itself, without reference to an end. The virtue risks falling into the lascivious, or ascending to destruction: thus it is between pleasure and power, both a good and a force. Bernini's baroque prefigures the modern chaos which issues from the attempt to distinguish the moral law from the beautiful form, as if the image, as if the light and all its manifestations, would escape the extinguishing of the divine, myriad refractions of the broken mirror of the angelic hosts.

Could there be a virtue, a good, that would be the affirmation of this disjunction of consciousness and image? Such a world would have to be a world that comes to be unmade, falls apart. The beauty of a virtue cannot be of a made world.

POST-SCRIPT: ILLUSTRATION IV

"*Il faut être heureuse*" – one must be happy, writes Rousseau, and throughout the *Lettres Morales* addressed to *Émile*'s lost Sophie – lost through the inevitable disjunction of passion and codes of social appearance – there can still be letters, a social separation. Not so for the Savoyed priest in the Émile proper who recognizes the necessity of temptation immediately involving the divine: the temptation of the image of self or God bespeaks the requirements that the soul be educated to the imperatives of the citizen, to be turned from these images. The sexless Angel of Christianity can always be confused with an illusion – the war between the angels of heaven and hell might be unrecognized, itself illusion. In the hell of the photograph flesh becomes light as space, producing infinite citizens: even flesh takes on what would have been the power of divinity – an angel, not Christ, bearing the cross. Angels saw only themselves and not humanity.



CHRISTINE DAVIS, UNTITLED #3, 1989, MIXED MEDIA, 2.06 X 1.07 M ; PHOTO COURTESY S.L. SIMPSON GALLERY.

NOTES

F. Nietzsche, as cited in Klossowski, P., *Nietzsche et le Cercle Vicieux*, Paris: Mercure de France, 1969.

J. J. Rousseau, *Émile*, Oeuvres complètes, vol. IV, Paris: Gallimard, 1969.

G. S. Scholem, *The Messianic Idea in Judaism*, New York: Scoken, 1971.

G. S. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York: Scoken, 1969.

A. Stapert, *L'Ange roman dans la Pensée et dans l'art*, Paris: Berg International, 1975.

The author wishes to acknowledge the essay by Monika Gagnon, *Beauté Convulsive*, (Toronto: Artspeak, 1989) on the work of Christine Davis which greatly facilitated his reflections.

Lang Baker teaches at York University in Toronto. The purview of his work in writing and translation rests in continental philosophy and theory.

Lang Baker commente le travail photographique de Christine Davis en apposition avec des textes de Nietzsche et de Rousseau. La Volonté de Pouvoir nietzschéenne, à travers laquelle la race humaine s'affirme, s'oppose à l'appel de Rousseau pour une communion avec le divin qui soit exempte de narcissisme. Ces textes mettent en place une structure comparative que l'auteur établit entre la fonction de la photographie et celle de l'ange dans la tradition judéo-chrétienne, comme étant tous les deux porteurs de lumière et de l'absence présente.

Le Corps, la Vidéo

Notes sur la souffrance

DÉPARTEMENT D'ENTRAÎNEMENT À L'INSANITÉ, DANLKU 1, 1989, VIDÉO; PHOTO : JIMMY LAKATOS.

CHRISTINE ROSS

Peut-être pourrions-nous faire aussi un plaidoyer pour Narcisse (ou du moins invoquer les circonstances atténuantes en sa faveur). Dans un monde où la maîtrise technologique a progressé si rapidement, ne peut-on comprendre que le désir de sentir – et de *se* sentir – devrait surgir comme une compensation nécessaire, même dans ses excès, à notre survie psychique?[1]

À l'*origine* de la vidéo, le corps *insiste*; il se pose d'ailleurs lui-même (comme) l'origine sous l'impulsion d'une phénoménologie de la primauté du corps vécu[2] et en opposition directe à l'expérience de plus en plus objectivée, spécialisée et télévisuelle du sujet. Mais en s'appuyant totalement sur des technologies de reproduction, la pratique vidéo prépare, logiquement, et comme le soutient à juste titre Rosalind Krauss[3], le terrain même qu'elle cherche à résister, soit le champ impersonnel de la fragmentation et de la déréalisation postmodernes du sujet. Disons aussi que le corps, aux débuts de la vidéo, est souvent lié à une *souffrance*. L'épreuve d'une douleur physique ou mentale, réelle ou simulée, est ce qui finalement peut confirmer le corps et le distinguer du technologique.

À cet égard, il est significatif de constater aujourd'hui un certain retour à la souffrance. Reprise de l'origine en quelque sorte, de la phénomémologie d'un corps pour soi à sentir, pour *se* sentir. Mais le *se* n'est plus tout à fait ce qu'on espérait naguère car la vidéo actuelle le déplace, cherchant à construire un corps fragmenté qui puisse au moins révéler une subjectivité intersubjective : parce que *je* suis l'autre, c'est-à-dire en perte d'identité, dépourvu de limites distinctives et protectrices, *je* serais aussi *comme* l'autre, un soi d'identification qui me relie à l'hors-soi. Je pense plus particulièrement à *Comme une Tempête* (1990) de Lise Bonenfant que nous ne pourrons que souligner : dans cet autoportrait effectué après plusieurs années de documentaires sur la souffrance des autres, la vidéaste tente de situer la souffrance devenue sienne, par empathie, la canalisant le long d'un chemin de croix pour aboutir à une sorte de corps mystique amené par l'inséparabilité nécessaire de la souffrance et de l'amour. Nous nous attarderons ici sur un autre vidéo-

gramme où la souffrance est abordée en termes beaucoup plus violents : *Danlkû 1* du D.E.I. (Département d'Entraînement à l'Insanité) où le sujet est devenu chair comestible, s'éprouvant comme de la viande. Dans les deux cas néanmoins, l'urgence est belle et bien celle-ci : produire du corps de façon à *incarner* le fragmenté, non pas pour séparer le je de la souffrance, mais pour garantir un je dont l'aliénation auto-sentie le situe dans son rapport à l'autre. C'est ce que la souffrance *doit* révéler, car comment lui donner sens, autrement? Cette révélation d'un entremêlement de l'intérieur et de l'extérieur renforce ce que Jean Starobinski dégage de sa lecture de Valéry : «telle est la souffrance – la mienne et pas la mienne, en même temps»[4].

Le corps de *Danlkû 1* (1989, coul., 10:15 min.) de Neam Cathod, Mhaël et Loulou Anode est avant tout un *corps-surface* se déployant selon une esthétique d'*entrechoc*, de grinçage sonore, d'addition, d'agression et de contamination des images, qui ne cesse de déplacer les limites de l'obscène et de l'excès. Retenons quelques-unes de ces séquences. D'abord, l'enfant au jeu, dont le regard apeuré fixe la caméra (et le spectateur) alors que son corps émerge simultanément d'une tente et d'un vagin de femme en «jouissance» pornographique : la caméra vidéo est ici présentée comme le point d'intersection de l'enfance et du porno, l'enfant étant positionné à la fois comme acteur et spectateur de la scène impropre qui se déroule de l'autre côté de la caméra. Suivront des juxtapositions répétées d'images de sexe et d'oppression sud-africaine, ainsi que l'entremêlement des ouvertures du vagin et d'un avion militaire, du sexe *et* de la violence. Puis le glissement clignotant d'un Donald Duck sur différents plans qui à nouveau confronte et associe l'enfance et le monde adulte, le jeu et la guerre, le Nord et le Sud, nous introduisant au sein même de l'intolérable : la violence comme pur spectacle. Mentionnons aussi : l'entrelacement des images guerrières et d'un abattoir, site d'évidement (en mode ralenti) des entrailles d'une carcasse, et le dédoublement d'un plan qui met en contact un pénis en érection et un étron en expulsion. Enfin, la scène d'un prêtre qui récite sa messe, mais dont la cérémonie sera immédiatement souillée par les scènes pornos qui s'y entremêlent.

Comme on peut le constater, ce qui fait et participe de l'excès ici, c'est bel et bien le corps; l'obscène passe par un corps *excessivement* présent alors que paradoxalement une telle présence ne cesse de se donner sous forme de trouée et d'évidement. Les images appropriées (de livres, de la télévision, du cinéma) viennent régulièrement se cogner à des images d'orifices corporels en pratique d'expulsion et de décharge qui sont d'ailleurs, pour la plupart, des images recyclées de réalisations vidéo antérieures. Qu'il s'agisse de scènes militaires, sexuelles ou religieuses, les images sont confrontées à un corps vidéographié en processus d'évidement : à un anus en défécation, à une carcasse animale en processus d'étripage, aux plaies qui sillonnent les diverses surfaces organiques. Attardons-nous quelque peu sur la séquence de la défécation: elle est singulièrement la séquence la plus propre et la plus pure de *Danlkû 1* (d'un point de vue technique, comme nous le verrons plus loin, elle en est tout au moins la moins hallucinée). Seule image non recyclée et non superposée (à part le plan de l'Africaine en marche) du vidéogramme, l'unicité de son plan, sa stabilité et sa longueur toute relative (environ cinq secondes) en font un plan central. Si le reste du récit offre des images impures, contaminées par la voie de contacts imagiques *de façon à dévoiler l'impureté de leur légitimité*, l'image de la défécation nous plonge au contraire dans la *pureté de l'impureté*, dans la centralité et la répétition de l'acte du rejet. Décharger le ventre de ses excréments, évacuer, éjaculer, projeter avec force, délivrer, étriper, éviscérer, extirper, fusiller, se purifier par le purgatoire de la messe : tous ces actes s'accumulent en effet par une opération de rejet et d'évidement. En cela ces actes sont un écho du processus même de confrontation des images qui, par leur montage *halluciné*, se heurtent, se cognent, s'agressent, s'expulsent, pour se relier de façon impure, insoutenable. Les orifices corporels ont donc une fonction double de trouée et d'expulsion à la fois interne et externe à l'image : elles *révèlent* les corps humain, machinique (l'avion, le fusil) et vidéographique (l'ensemble des images) comme des (pseudo) entités perforantes et perforées. Ce sur quoi il importe d'insister ici, c'est qu'il y a toujours quelque chose ou quelqu'un qui finit par jaillir des ouvertures (l'enfant du vagin, le militaire de la carcasse animale, l'éjaculation de la messe, entre autres).

Par cette logistique de l'évidement, c'est l'ensemble des images et de leur contenu qui se révèle comme déchet à recycler. *Danlkû 1*, c'est *ça* : le déploiement d'une surface-corps en tant que celle-ci participe de l'*excrémentiel*. Pour être plus précis : le réel mass-médiatique s'affirme comme un détritus évacué par un corps qui le ré-intériorisera pour le déféquer à nouveau, se nourrissant de l'excrément social qui à la fois le précédait et en émerge. *Ça* s'étale spatialement, *ça* fait champ étiré. Quoi au juste? Simultanément la vidéo et l'organisme humain : *Danlkû 1* propose un monde où s'annihile l'ensemble des classifications distinctives qui ont pu s'établir au sein même du champ vidéographique (vidéo d'art, télévision, documentaire, vidéo de surveillance, vidéo porno, vidéo familiale, etc.), tout comme il abolit la différence entre l'intérieur et l'extérieur du corps.

Dernière remarque : l'acte d'évidement, précisément parce qu'il est producteur de détritus, correspond aussi à un acte de purge, à une purification qui vide les cavités de leur contenu pathologique[5]. *Danlkû 1* joue donc sur cette ligne frontière entre la ruine et le renouveau, propulsant l'obscénité du monde (non seulement son inconvenance, mais aussi son absence de scène, c'est-à-dire l'effondrement de la différence entre le sujet et l'objet) comme seule possibilité de s'en purifier, de s'en émanciper. Homéopathie à son plus ultime degré, avec cet impératif crucial : surtout ne pas jouer le jeu de la censure.

Ainsi, si le corps est excessivement présent, c'est non seulement en raison de la récurrence de sa reproduction, mais surtout par l'exacerbation de sa fonction et de sa qualité d'orifice. Le corps ingère, rejette et se purifie de tout ce qui pourrait se poser en extériorité; en cela, il s'étale jusqu'à devenir le processus même de la constitution des images. C'est cette surface biologique et pathologique

DÉPARTEMENT D'ENTRAÎNEMENT À L'INSANITÉ, DANLKU 1, 1989, VIDÉO; PHOTO : JIMMY LAKATOS.

qui participe de l'excrémentiel propre à une société en ruine. Arthur Kroker dira de l'excrémentiel : «séduction sans amour», «désir sans référent», «corps sans organes»[6]. Il est la manifestation de la disparition du corps comme différence, et d'une schizophrénie en tant que coprésence des contraires : corps torturé *et* corps en jouissance.

Mais il se rapporte également au narcissisme, à un corps replié sur soi. Car le narcissisme aigu produit précisément ce que Didier Anzieu désigne comme une peau imaginaire constituée en «contrepartie défensive d'un fantasme de peau décharnée», c'est-à-dire une double paroi physico-psychique où le dedans et le dehors non seulement forment un tout mais sont notamment soumis à la structure en anneau de Mœbius : «de même que le dehors devient un dedans qui redevient un dehors et ainsi de suite, le contenu mal contenu devient un contenant qui contient mal»[7].

L'excrémentiel serait en cela stratégique. Pour Kroker, il donnerait à voir le manque scandaleux du réel «au centre de l'expérience postmoderne» issu du développement des lois capitalistes et technologiques de l'échange, du recyclage et du traitement des objets/données. Il serait en fait un refus (refus baudrillardien s'il en est un) de résurrection d'un réel qui n'existe plus, c'est-à-dire refus de référent historique, du principe de réalité du social, de la logique référentielle et signifiante de signe[8]. Le vide : *ça* (la surface, le corps-surface), (ne) serait *rien*. Mais il est loin d'être sûr que *Danlkû 1* vise à révéler l'absence : il s'agit plutôt ici de produire (excessivement) des images qui, néanmoins, pour des raisons de montage, n'en sont pas, d'émettre du visible qui, bien qu'il soit non existant, n'est pas pour autant sans effet. Il y a décalage par rapport au vide, que le vidéogramme ne cesse de remplir par des images qui tournent cependant à vide. Nous y sommes. L'hyper-montage de *Danlkû 1* a été constitué à l'aide d'un hallucinoscope, une machine de montage mise au point par Neam Cathod qui permet de procéder à des expérimentations sur la persistance des images rétiniennes, la psycho-acoustique et la psychologie de la perception[9]. D'un point de vue technique, l'hallucinoscope est une machine qui confère de la vitesse au défilement des images, de façon à élaborer des interpénétrations variées de plans, des alternances sonores et visuelles, des accélérés et des ralentis. Il permet aussi d'insérer des images imperceptibles à l'œil nu, de rendre des effets courts, soudains et inattendus de luminance, et de produire des images virtuelles qui, tout à coup et selon une logique qui tient essentiellement du hasard, s'engendrent dans et suite à l'*entrechoc* rapide des images. Une telle expérimentation répond à une prémisse spécifique : pour Cathod, l'image vidéo *n'existe pas* dans la mesure où contrairement aux images filmique, photographique et picturale, elle est avant tout immatérielle, c'est-à-dire que sa visibilité ne tient pas à son support magnétique (qui autrement en assurerait son autonomie matérielle), mais à sa constitution temporelle, point par point, par balayage électronique sur l'écran. Cette image, elle n'existe en fait que pour le spectateur (dans sa tête, sur sa rétine, dans ses viscères). D'où ce choix pour une esthétique qui privilégie l'hallucination et le subliminal, deux stratégies perceptives qui sont à la base même du montage de *Danlkû 1*, des stratégies qui se rapportent justement au rien, soit à la négation, soit à la non-perception de la réalité extérieure.

Ainsi, au moment du visionnement, notre perception participe régulièrement d'une hallucination. L'objet de perception n'existe alors qu'en tant que résolution et résidu virtuel d'images passées ou de stimuli visuels et sonores particuliers; ou encore, il est manipulé par l'insertion d'images subliminales (effectives mais non visibles, absentes pour le regard) maladroitement captées par le cerveau en raison de l'insuffisance des informations à traiter. C'est là le procédé de montage vidéographique constitutif de l'excès : nous sommes en état d'hallucination ou de suggestion, la surface n'est plus que l'effet d'un regard troublé qui s'effectue à (sur le) vide, alors que nous ne pouvons voir ce qui est vraiment là, c'est-à-dire le rien, l'absence. L'œuvre refuse le vide, elle joue avec le rien, par cette légitimité qui lui confère le rien vidéographique, pour produire et manipuler le voir. Car l'hallucination, d'un point de vue neurobiologique, c'est *ça* : des images mentales évoquées en dehors de notre volonté et en l'absence d'objets extérieurs, une vision intérieure où le rappel et l'enchaînement des images produites «ne sont plus soumis à la composante intentionnelle de la conscience», le dialogue entre le monde extérieur et le moi étant perturbé par un déficit de comparaison entre objets perçus et conçus[10].

Mais n'est-ce pas ce à quoi se rapportent les images de *Danlkû 1*? Nous y voyons un

corps-surface (biologique *et* électronique), sans limites, sans capacité distinctive, perforé et perforant; l'objet mental est un corps narcissique en processus de ruine et de dé-réalisation. Il y a ici une certaine résonance entre le vide de la vidéo et l'objet de vision, entre l'image et l'hallucination, car la scène *est* ce qui est en voie de se perdre (proche de l'image vidéo comme *rien*). L'hallucination côtoie donc l'*hallucinose* (événement hallucinatoire dont le sujet reconnaît le caractère illusoire), non pas que le sujet reconnaisse l'irréalité des images perçues, mais parce qu'il voit quelque chose qui se rapporte à *ça* : l'orifice exacerbé, le corps en ruine. Le regardeur, tel le corps qui persiste (dans les ruines de l'image), résiste au vide, ne peut qu'y résister, comme si c'était là l'ultime forme de survie face au rien : produire une image à partir de rien, substituer à celui-ci *rien qu'une image* (hallucinée, virtuelle ou subliminale) qui ressuscite le corps et le social en tant que surface pathologique, ou plutôt précisément parce qu'ils correspondent à une peau en déficience immunitaire qui simultanément ingère et rejette, incorpore et (s')évide. Car, à l'instar de plusieurs bandes vidéo récentes sur le sida (qui occupe de plus en plus et de façon quasi exponentielle le champ actuel de la vidéographie[11]), le corps est ramené pour dire la ruine. Insistons néanmoins sur ce fait : le corps de *Danlkû 1* n'est pas donné (halluciné) dans sa surface mais comme surface (en tant qu'il est nivellé, fragmenté, étalé, sans distinction, faisant corps avec l'électronique).

Encore convient-il de situer la portée d'une telle hallucination, car si cette pratique a le mérite (ce serait là son éthique) de s'accorder et de participer à la constitution du corps-surface qui se donne à voir, nous ne pouvons après tout *la voir* en tant que telle. Sa raison d'être est ultimement ailleurs, du côté du subliminal auquel elle s'annexe pour opérer le *sentir* du corps-surface. Rappelons ici ce que nous étions à même d'oublier : le regard de l'enfant de la première séquence, qui indique à quel point l'expérience du corps-surface en est une qui vise directement celui du spectateur. Il s'adresse simultanément à la scène pornographique qui l'interpénètre et au spectateur du vidéogramme; dès l'*origine* donc, le regardeur était en jeu en tant qu'il est constitutif et constituant du rebut, sujet halluciné qui, dans les faits, ne cesse de nier le monde extérieur. Corps narcissique donc, mais aussi regard sur un corps extérieur, hallucination et hallucinose. Si le rejet et l'évidement par défécation sont ultimement un acte de purge et de purification, cette renaissance correspondrait à une *reconnaissance*, de la part du spectateur, de sa participation à l'aliénation de l'autre et de sa propre aliénation. Mais il doit pour cela sentir sa propre pathologie : l'efficace des images viscérales subliminales tient justement au fait qu'elles produisent une souffrance *réelle* chez les spectateurs et que ces malaises différeraient de l'un à l'autre. *Danlkû 1* vise donc, pour autant que cette douleur ressentie existe, le positionnement social de chaque regardeur et sa responsabilisation face à son auto-aliénation. Pourquoi cette insistance sur le corps si ce n'est, en effet, pour indiquer que la surface abolit les corps, c'est-à-dire *notre* et *mon* corps-peau *en même temps*, en tant qu'il n'est presque plus rien, *presque-peau* (viande) qu'une surface me permet tout au moins d'éprouver, comme mienne et non mienne, en tant qu'elle me délimite et m'excède. Corps-surface, je suis l'autre que j'ingère et qui m'ingère, mais j'en décale aussi dans la mesure où je suis un corps pour soi *à l'image* du corps de l'autre.

La surface, l'image, ultimement, *ça* ne représente plus, *ça* dépiaute, dans un but spécifique : pour une souffrance, c'est-à-dire pour produire le corps du spectateur et l'ouvrir sur du *presque-rien*, ce qui n'est, justement, pas rien, mais un *corps-surface pour soi* saisi par le regard que l'individu porte sur son propre corps[12]. Un corps phénoménal donc, qui sous-tend la capacité du sujet d'élaborer, via l'auto-perception de son corps, un *décalage* entre le corps «réel» objectif, le corps pour autrui, le corps idéal et le corps auto-évalué, par une phénoménologie qui, bien qu'elle puisse être une hallucination, *signifie* pour le sujet car elle est aussi une douleur éprouvée. Un tel corps, pour autant qu'il soit considéré comme un corps-surface, suppose la sauvegarde d'un certain narcissisme, tout comme il sous-tend la plasticité de l'image du corps, variant selon les expériences corporelles et l'auto-perception d'un sujet qui ne serait d'emblée, et c'est ce que *Danlkû 1* ne cesse de révéler, que de la viande et comme de la viande.

NOTES

1. Starobinski, Jean, «A Short History of Bodily Sensation», *in* Michel Feher, *et al.*, éds., *Fragments for a History of the Human Body*, vol. 2, New York, Zone (4), 1989, p. 370. Notre traduction.
2. Voir Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, et plus particulièrement ce passage qui établit l'importante distinction entre l'objet et le corps qui fonde la primauté du corps propre vécu (p. 106).
3. Voir Krauss, Rosalind, «The Cultural Logic of Late Capitalist Museum», *October* (54), automne 1990, p. 12. Sa réflexion porte plus spécifiquement sur le Minimalisme mais pourrait aussi bien englober les débuts de la vidéo.
4. Starobinski, Jean, «Monsieur Teste Confronting Pain», in M. Feher, *op. cit.*, p. 393. Notre traduction.
5. Si *Danlkû 1* existe de façon autonome, il a déjà été présenté sous forme d'installation en concomitance avec un deuxième vidéogramme, *Danlkû 2*, diffusé par un moniteur juxtaposé. Dans cette dernière œuvre, la simultanéité de la ruine et de la purification est non seulement consolidée, mais expérimentée. On quitte en quelque sorte les images mass-médiatiques pour entrer dans le domaine du vécu. *Danlkû 2* est une bande vidéo narrative en noir et blanc qui met en scène trois jeunes punks impliqués dans un rituel satanique. Site de magie noire, de culte (avec ses objets traditionnels : croix, cierges, autel, etc.) et de survie (dénotée par le port du masque à gaz). Le rituel se transforme rapidement en un jeu de roulette russe diffusé en ralenti : les jeunes cernés de noir pointent à tour de rôle le fusil à leur tempe, le regard hagard et clownesque dirigé vers la caméra, mettant au défi le spectateur, frôlant hasardeusement la mort. La scène se termine par la mort de la jeune femme qui se dédouble en un fantôme vêtu d'une robe de mariée. Le rituel, à l'instar de l'évidement de *Danlkû 1*, est simultanément une opération de purification et de morbidité, deux processus qui trouvent leur liaison intime dans le corps gisant (la punk morte) mais *fantomatiquement* vivant (la mariée en blanc, signe de pureté) de la fin, comme si la morbidité ne pouvait exister sans l'acte de la purification, proclamant la purification par delà la morbidité.
6. Sur l'excrémentiel, voir Kroker, Arthur et Cook, David, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, Montréal, New World Perspectives, coll. «Culture Texts Series», 1987, [1986].
7. Anzieu, Didier, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod/Bordas, coll. «Psychismes», 1985, p. 125 et 129.
8. Kroker, A., *op. cit.*, p. 15 et 79-81.
9. Les explications qui suivent proviennent d'un entretien entre l'auteure et Neam Cathod, le 30 avril 1991.
10. Sur l'hallucination, voir Changeux, Jean-Pierre, *L'Homme neuronal*, Paris, Librairie Fayard, coll. «Pluriel», 1983, p. 184 et 192-193.
11. La liste est longue; soulignons, entre autres, l'importante anthologie de vingt-deux vidéogrammes, *Video Against Aids* (1989), coordonnée par John Greyson et Bill Horrigan, réalisée par Kate Horsfield et codistribuée par Video Data Bank (États-Unis) et V Tape (Canada).
12. Nous puisons ici dans le concept du *corps pour soi* tel qu'il a été défini par Marilou Bruchon-Schweitzer, dans *Une psychologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Psychologie d'aujourd'hui», 1990.

Christine Ross est professeure à l'université Concordia à Montréal et est historienne et critique d'art.

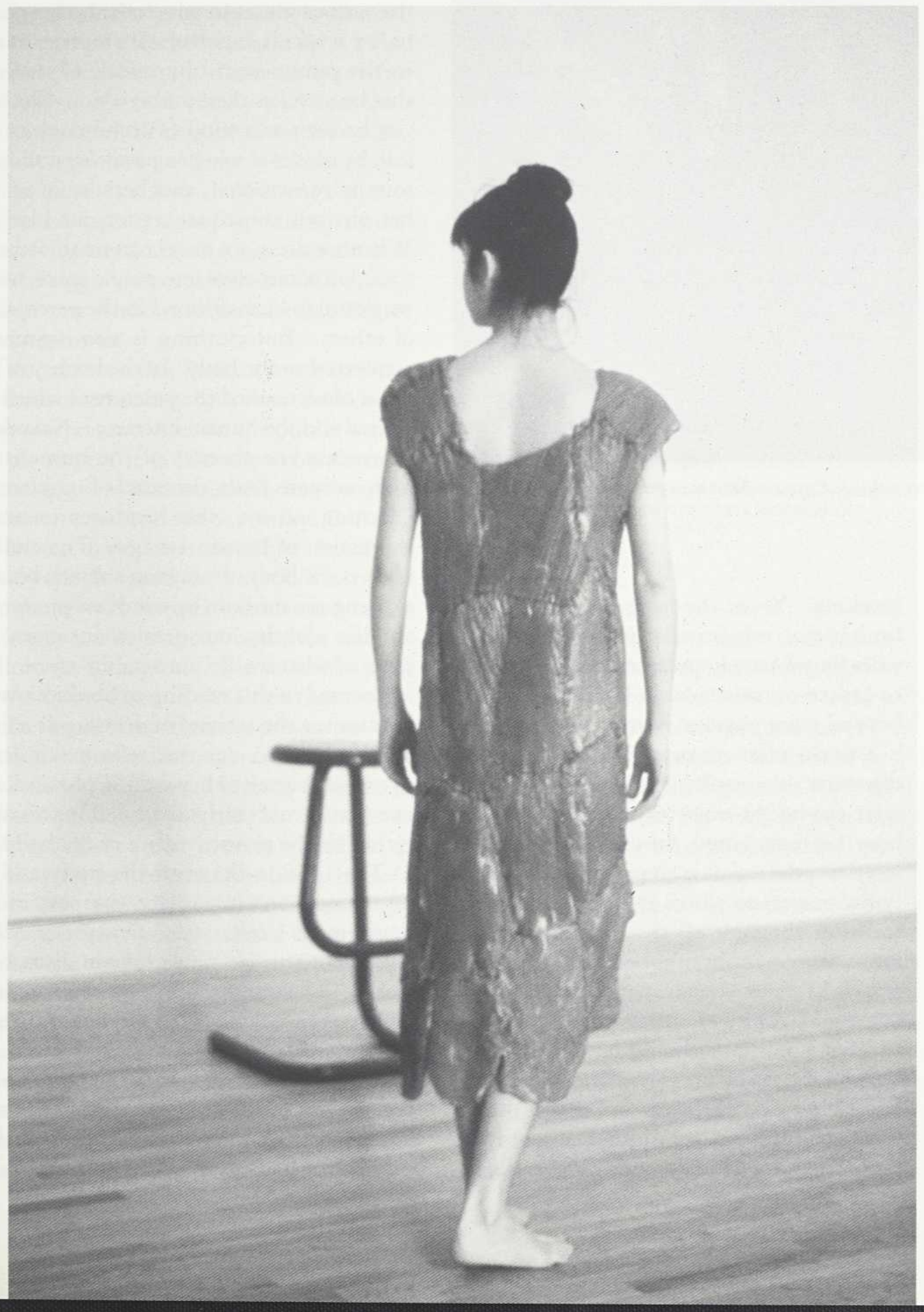
The author affirms that it is the ordeal of physical and mental pain that has distinguished the body from technology, and that, in this regard, there is presently a certain return to suffering. Taking for example the video *Danlkû 1*, produced by Le Département d'Entraînement à l'Insanité or D.E.I. (The Department for Training in Insanity), she demonstrates how the body in *Danlkû 1* is composed of electronics displaying a perforated and pierced entity where the bodily orifices and elimination systems compose its most eloquent aspects.

The Laboratory of the Self

Jana Sterbak

RICHARD NOBLE

In Jana Sterbak's *Golem: Objects as Sensations*, a number of body parts are spread out across a room, as if to mark the bare inventory of a life. The physical remnants of a self lay dispersed across the floor in parts; dissembled fragments of matter, heavy, dense, and yet somehow resonating with life. There is a powerful physicality to this work, which prefigures the art she has made since. The analogical relation between subject and material – lead hearts, a bronze spleen, a rubber stomach – dramatically reinforces the sensual, even visceral impact of these small sculptures. And the choice of subject itself, body parts, refers us directly to the physical basis of our being, to the dark, viscous biology of the body. This strategy of recalling us to our bodies is perhaps the most recurrent theme in Jana Sterbak's art. In addition to body parts she has made dresses of meat and electrically heated wire, she has constructed an electrified chaise longue which sparks to the touch, and huge aluminium hoop dresses in which a woman is suspended trapeze-like, in mid-air. Each work reflects her preoccupation with the complex role of the body in the formation of human subjects. For Sterbak, the body is the ground of our subjectivity. Her art invokes a peculiar kind of materialism in which the traditional mind/body dualism is reversed. The body – its desires, its mortality, the forces that contain it and empower it – becomes the focus of what we are.



The *Golem* is a pivotal work, because it initiates two ideas that recur consistently in Sterbak's subsequent explorations of the embodied subject. The dispersed human fragments reduce us to our most basic constituent feature, matter. Part of Sterbak's point in doing so is to tie our conscious experience of self to its material basis in the body. For instance, a number of the sculptures refer us to our internal vital organs, aspects of our bodies that are essentially mysterious to us. We might imagine them as an amputee imagines a phantom limb, but in the main they form no part of our mental picture of ourselves; we do not conceive ourselves in terms of them. Yet, from the standpoint of Sterbak's materialism, there is a sense in which our subjectivity presupposes them. Our vital organs are the

VANITAS PERFORMANCE, 1991; PHOTO: COURTESY OF THE NATIONAL GALLERY OF CANADA.

seat of our mortality. When they give out, life gives out, and because of this they have profound consequences for our notion of self. They give temporal shape to our lives, without which the very idea of a life would be impossible. Our expectations, our sense of what we have or can become, are necessarily framed and made possible by the physical limitations of our bodies. We cannot possibly conceive ourselves independent of them.

This is uncontroversial. Few of us would deny that we are embodied, or that the body has some fairly significant consequences for how we conceive ourselves and our lives. But for Sterbak, the body's materiality, what Cartesians would have called its animal nature, has a very complicated role to play in our formation as subjects. It remains, on one hand, the constant ground of our subjectivity, a ground to which the intensely physical nature of her art continually draws us back; and one, we should add, that she finds profoundly mysterious and strange. However, she also finds in the body's physicality an impetus to transcendence, which links together a variety of forms of human expression. Art, magic, science and technology, even fashion, all represent for her attempts to transcend the confines of the body, and in the process create ourselves as subjects. For Sterbak, the imagination, the will to create new descriptions (or representations) of ourselves and our world, begins as an attempt to transcend the physical. Each of these forms of human expression is examined in her work, in part because each represents for her the necessary striving of individual subjects to create themselves beyond the limitations imposed by physical nature.

The complexity of the body's position in Sterbak's art, then, arises from the apparent contradiction in what it represents. On the one hand, as the seat of our physical being, it links us to the blind, amoral, and often irresistible forces of nature, against which the purpose of human beings are constantly breaking. Yet at the same time, the body's limitations, in particular its mortality, provides the primary impetus to freedom, the will to create ourselves as individual subjects beyond mere physical being. Furthermore, her works offer no easy resolutions to the dilemma this implies. She is concerned to trace the body's trajectory in our social life: how it is represented, the consequences of its locations, the way it is empowered and equally the powers to which it is subjected. Yet running through all this is the constant reminder of our physical being; impelling us always to create ourselves anew as it demonstrates the vanity of our efforts to do so.

This is not, one should hasten to add, a recipe for pessimism. On the contrary, the will to imagine ourselves and the world beyond the brute reality of physical nature is both inevitable and something she is concerned, in certain instances, to celebrate. In this respect one thinks particularly of *I Can Hear You Think (Dedicated to Stephen Hawking)*. In this work two crudely sculpted iron heads sit on the floor, one wrapped in copper wire and connected to a transformer, the other sitting independent, but connected to the first by a magnetic field generated between them. The work suggests the possibility of non-verbal or telepathic communication, a meeting of minds independent of the body. But it also, in its reference to Hawking, recognizes and celebrates a person's transcendence of the extreme and blindly arbitrary limitations of his body. Hawking's genius, despite his debilitating disease, is a triumph; a stellar example of a creative intellect's ability to soar beyond the constraints of its physical being.

HEART SERIES, 1979, LEAD, PHOTO: (ISAAC APPLEBAUM) COURTESY GALERIE RENÉ BLOUIN.

Few of us, however, can aspire to Hawking's achievement. For most of us, the impetus to self-creation is fraught with ambiguity, and it is this ambiguity that provides the most fertile source of Jana Sterbak's art. Of the various guises in which the body appears in her work, it is perhaps its representation in the public world by means of clothing that best evokes these ambiguities. Clothing can be seen as a kind of technology of the self, by means of which a person's public persona is constructed, and because of this it has obvious consequences for our identity. When we dress, we project an imagined construction of ourselves into public space, which we desire to be reaffirmed in the perceptions of others. But clothing is also intimately connected to the body. In the history of art, it has often marked the juncture at which the animal and the human intersect.[1] Nakedness represents the absence of the human, the body as mere flesh, denuded of its identity. Clothing, on the other hand, represents an expression of human artifice. The clothed body is the body of a human subject, because clothing is a medium by which we project our specific identity, our gender, our class, our sense of what we are, into public space. It is important to this reading of Sterbak's work that we see the activity of dressing as a form of self-creation: one that reflects our desire to project ourselves beyond the physical, but one that is constantly disrupted in this aspiration by the private reality of the body.

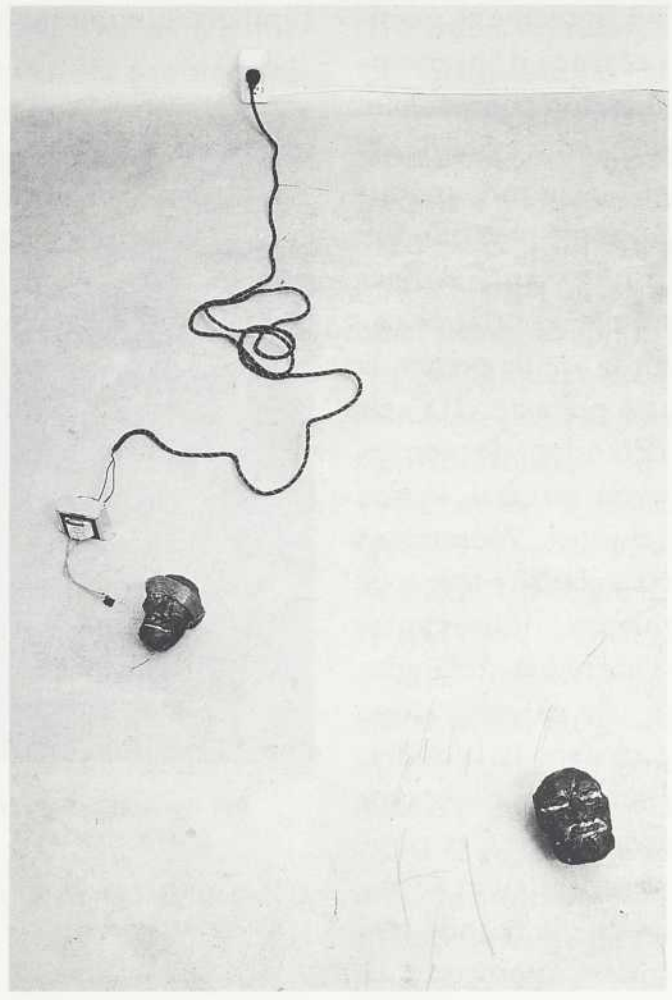
The tension between the body and its representations is perhaps sharpest in the now famous *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*. This is a powerful and disturbing work. The sheer sensual impact of raw flesh, and its association with a woman's frock, violently disrupts the implicit dualism between the animal and the human present in the activity of dressing. It reminds us that however we create ourselves we remain bodies: subject to the body's desires and trapped in

the body's mortality.

This may help to explain the astonishing level of public attention the work has received. The *Flesh Dress* invokes a sense of tragedy that is fundamentally foreign to us. Its title refers to a tradition of painting and sculpture grounded in the Christianity of early modern Europe. In this culture the body was associated with our fallen state, and so inextricably bound to the tragic. As the source of our vanity and our concupiscence it alienated us from God, and its mortality proved that its pleasures would be fleeting and insignificant in the face of the retribution it would incur. The *Vanitas* tradition in art reaffirmed this tragic view of the body by emphasizing its decay and the vanity and futility of its pleasures. The *Flesh Dress* contrasts this conception of the body to our own, and this is at least partly why the work is so shocking. Its gradual desiccation parallels the inevitable consequences of our mortality, and in doing so mocks our culture's obsession with self-improvement. All the diets, the exercise programs, the entire culture of caring for the body, is held up as a kind of deluded Calvinism; as if striving to preserve an ideal of physical purity will somehow deliver us from the tragedy of our mortality. In this sense the *Flesh Dress* is a kind of cautionary tale. It acknowledges our desire to escape the darker, more frightening dimensions of our physical being, but it reminds us that the tragic cannot simply be willed away, at least not without a considerable degree of self-delusion.

I noted above that Sterbak treats clothing as a kind of technology by means of which the subject represents itself in the public world. In this respect it is like any other form of technology, it at least ostensibly empowers us to control some aspect of our reality. Dressing can be seen to empower the subject in a number of ways. It would seem to afford us power over ourselves, because it enables us to exert control over the image of ourselves we project into the social world. But it can also yield control over others, in the sense that we can use the image of ourselves we project through dressing to manipulate and control their perceptions and desires. Sterbak's interest in technology closely parallels her interest in clothing. Both are intimately connected to our striving to free ourselves from the constraints of physical nature, and both imply that power (over ourselves, over others, over nature) is a necessary means to achieve this freedom. But the notion of power entailed in Sterbak's analysis of our self-creations is a complex one. It involves a seemingly unresolved tension between empowerment and dependence, and the unavoidable implication that we cannot have one without the other. The technologies we develop to free ourselves from nature do, she seems to suggest, empower us. But they can also make us dependent, and become a kind of prison in which the body is controlled and even distorted.

This tension is explored in her two monumental hoop dress constructions: *Remote Control I* and *Remote Control II*. The hoop dresses are very large aluminum constructions in which a woman is meant to be suspended in a canvas panty. The constructions are set upon wheels which are motorized, and can be controlled by a remote. In exhibition, the remote is generally passed between



I CAN HEAR YOU THINK, 1984-1985, MIXED MEDIA; PHOTO: ROBERT KEZIERE) COURTESY YDESSA HENDELES ART FOUNDATION.

the woman "wearing" the dress and a male attendant, marking a symbolic shift in control. When the construction is controlled by the attendant, it can be seen as a kind of prison. It surrounds its subject and leaves her entirely helpless, suspended in mid-air and drawn this way and that by the male attending her. In this guise the work suggests the extent to which we become dependent upon and controlled by the technologies we produce. What begins as an attempt at empowerment can become an extreme form of dependence. We may dress ourselves as a means of self-expression, but we may also become imprisoned by the image we have created.

Yet when the remote is passed to the woman in the dress, the entire thrust of the work is reversed. In gaining control of the dress the subject is dramatically empowered, indeed she gains control over the entire room. She becomes the centre of our gaze, and by means of the remote she can control our spatial experience of the room. In this sense the hoop dresses achieve a kind of choreographic reversal of dependence and empowerment. They suggest that the power we seek to produce ourselves is inevitably ambiguous in its effects; that it is essential to our self-creations but that we cannot hope to control the consequences of its use.

I would argue that this ambiguity is central to Sterbak's project. Her work powerfully reconstructs the physical basis of our being, and yet finds in this an impetus to get beyond the physical by means of artifice. There is a certain romanticism to this. The will to imagine ourselves and our world is held to be integral to what we are, and this provides her with at least some degree of optimism about our self-creations. Yet at the same time this optimism is tempered by the body's stubborn physicality. Its desires, its mortality, its fundamental mystery, all incline her to the view that it will eventually frustrate our attempts to get beyond it. The body's presence in Sterbak's art reflects her disenchantment with any kind of millennial promise, whether religious or ideological. In the absence of a divine or historically necessary redemption, the artist is turned back on herself and the possibility of self-creation. Her art affirms the necessity and the value of the individual's imaginative project, tempered by the recognition that it can never be fully achieved.

NOTE

1. Mario Perniola, "Between Clothing and Nudity" in Michel Feher ed., *Fragments for a History of the Human Body* (New York: Zone, 1989), p. 237.

Richard Noble teaches politics at the University of Winnipeg and has recently published a book entitled *Language, Subjectivity, and Freedom in Rousseau's Moral Philosophy*, with the Garland Publishing Company of New York.

Richard Noble examine la relation entre le corps et ses représentations dans les œuvres récentes de Jana Sterbak où le contrôle et la dépendance sont les deux pôles entre lesquels l'ambiguïté prend place. Entre le corps-désir et le corps mortel, entre l'homme et l'animal, les limites de l'identité, incarnées entre autres par le vêtement, se trouvent perturbées. En un sens romantique selon Noble, le travail sur le corps chez Sterbak oscillerait entre l'optimisme de l'auto-création et le désenchantement de ne pouvoir y arriver.

UN-NATURAL TRACES

Barbican Art Gallery, Londres, 19 avril – 16 juin

Il n'est certes pas simple de donner une quelconque vision du Canada à l'étranger à ce moment-ci de son histoire. «Un-Natural Traces», une exposition organisée par Carol Brown, conservatrice au Barbican, tentait de saisir, au fil des œuvres sélectionnées, un certain Canada. Il s'agissait d'opposer à la vision européenne, celle des vastes espaces, l'idée d'un Canada urbain et sophistiqué. De plus, cette exposition devait contraster avec une exposition à caractère historique, présentée dans les mêmes lieux, et rassemblant des œuvres de la peinture paysagiste canadienne de 1896 à 1939 («The True North»). Beau concept à toutes fins pratiques, permettant au visiteur du Barbican d'expérimenter divers Canada, divers moments d'histoire et de peinture.

Quelles sont les traces dénaturées dont parle cette exposition? Elles sont issues du travail d'une quinzaine d'artistes qui usent de tous les médias imaginables. La dominante est cependant photographique : Jeff Wall, Lynne Cohen, Robin Collyer, Angela Grauerholz, David Buchan, Claire et Suzanne Paquet, Ross Muirhead, Claude-Philippe Benoît. Le contraste avec les tableaux de «The True North» est d'autant plus évident. La distanciation caractéristique de la photographie fonctionne à plein chez ces artistes dont le regard aiguisé offre une vision des choses empreinte de connotations et de références culturelles.

Par exemple, le cimetière de Jeff Wall montre une portion de nature entièrement domestiquée et aménagée pour signaler le passage du temps. La bande de terre qui sert de support au cimetière est assise au bas de la photographie et semble reposer sous le poids de l'immensité bleue et de l'éclat de lumière qui s'y manifeste. Un monument à la mémoire de l'holocauste sert de prétexte à la photographie. La nature est ici le lieu d'une intense luminescence qui éclate au-dessus de l'intervention humaine. La photographie est le dispositif qui redonne accès à la lumière et à l'immensité bleue. *The Old Prison* offre un point de vue sur un paysage entre terre et eau, une sorte de *no man's land*, où l'appropriation humaine se manifeste par la présence d'interventions hétéroclites : un pont au loin, des lampadaires, des bâtiments divers, une grue, comme un animal étrange, à l'avant-plan. En soi, rien là n'est intéressant. À l'extrême droite, coupée par le cadrage, apparaît la vieille prison, là aussi comme un prétexte. Il s'agit d'un lieu de détention, d'enfermement, un univers carcéral, le lieu de l'insigne criminel. Monument ou prison, lieu colonisé par le souvenir des morts ou des vivants, l'un comme l'autre font référence à des systèmes de valeurs, à une morale inscrite dans la lumière, laissant des traces lumineuses sur une surface sensible. Ces photographies réapproprient le sublime, et font que le monde réel ploie sous sa masse lumineuse. Le photographe capte la nature dénaturée et lui confère une réalité nouvelle empreinte de vide, d'absurde. Le résultat s'inscrit comme médiation entre le visible et la réalité cachée des choses. Double rapt qui rappelle que rien ne laisse présager l'avenir, rien de la colonisation humaine de la nature, rien de l'activité humaine en général, ne laisse présager d'un futur dévastateur.

Lynne Cohen présente dans ses photographies des intérieurs de lieux publics fortement mis en scène, hallucinants même par les réalités contrastées qui s'y côtoient: le bureau «ministre» en vision frontale et autoritaire, contre un fond de papier peint représentant un ciel légèrement nuageux; une boutique de chapeaux où ceux-ci sont accrochés sur des branches de bouleaux... dans les deux cas, la nature est intériorisée et filtrée à travers les fantasmes de l'inconscient.

Chez Robin Collyer, il y a un repérage des installations hydro-électriques qui ressemblent à des bungalows de banlieues. Là aussi se dégage une poésie inattendue, absurde par rapport à la logique fonctionnaliste à laquelle sont destinés ces bâtiments. Par contre, les maisons de banlieues qu'il photographie, de manière aussi froide et techniquement efficace que les installations précédemment mentionnées, semblent plus prêtes à accueillir des voitures et des robots que des êtres humains, vu leur apparence absolument «clean», et l'importance marquée de la porte de garage par rapport à la porte d'entrée. Toujours chez Collyer, il y a ce renversement de la réalité banale en objet d'étonnement, toujours il réussit à inscrire au sein des visions et des objets les plus quotidiens une sorte de creux, un vide inattendu.

JEFF WALL, THE OLD PRISON, 1987, CIBACHROME, LUMIERE FLUORESCENTE ET VITRINE, 85 X 245 X 24 CM. COLL. FONDS NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN, PARIS.

Angela Grauerholz sait fort bien mener le jeu elle aussi quand elle nous confronte avec des images tout à fait étranges, et pourtant tellement banales, comme celle de ce gros plan de canapé futuriste aux lignes aérodynamiques et épurées, dont l'extrémité est coupée à l'avant plan par le cadrage, et devant lequel est posé un cendrier, cylindre métallique. Le pur et dur du design moderniste est ici livré à l'errance de l'imaginaire, le futur se conjugue sur le mode du passé, la photographie est teintée de sépia, artificiellement marquée par le brunissement du temps. Passé, présent et futur perdent leur sens dans le kaléidoscopage temporel de la photographie. On pourrait tout aussi bien parler de kaléidoscopage gravitationnel à propos d'une autre photographie d'Angela Grauerholz, celle où des nuages apparaissent de bord en bord de l'image, laissant transparaître une explosion de lumière dans sa partie supérieure. Ici aussi, les points de repère n'existent plus. L'imagination est laissée flottante, errante à nouveau.

Dans le même esprit, citons l'installation vidéographique de Daniel Dion: *Great Divide/Grande Barrière*. Deux écrans côte à côte montrent des images de montagnes dont les surfaces sont parcourues à des temps rappellant le rythme d'absorption de l'imaginaire, rythme empreint de variations. La double image juxtapose en un seul temps des variations «picturales» qui miment l'errance et l'individuation dans la perception. On pourrait facilement parler à propos de ce travail de multi-perspectivisme, ce qui vient contrer la perception monolithique qu'on peut avoir du Canada, symbolisée par ses montagnes Rocheuses, lieu de l'infini, lieu de la grande nature, mais nature béante et inexplorée. Ce prétendu vide n'existe pas. Il est le fruit d'un imaginaire en cavale, Dion le montre bien.

La photographie, la vidéo, média au plus près du réel, sont les

plus aptes à en montrer paradoxalement les dessous, les sens cachés, les mystères inexplorés. La camera obscura, entre les mains de ces artistes, est le lieu de l'imaginaire de l'Autre. L'artiste n'est que le médiateur entre le visible et l'invisible. Plus cette médiation est forte, plus les signes sont flottants, plus le travail perdure dans l'oeil du spectateur, «comme une épine dans l'oeil» dirait Heiner Muller.

Cette épine, à voir «Un-Natural Traces», on la découvre avec plus de trouble et de conviction dans certaines œuvres que dans d'autres. Ainsi, les traces sont-elles davantage dé-naturées ici que là. L'exposition présentée au Barbican avait de ces moments forts, mais elle était peut-être trop souvent ponctuée de moments plus faibles. En l'occurrence, la pièce maîtresse dans l'installation de l'exposition, le *Earth Wagons* de Kim Adams, ramenait le tout à un ensemble plus carnavalesque qu'il n'eût fallu. Dans ce contexte, les tableaux d'Eleonor Bond semblaient également déplacés, étonnamment crus par rapport à la subtilité de la majorité du travail phtographique en présence. En se concentrant sur un moins grand nombre d'artistes, l'exposition aurait pu avoir une plus grande force d'impact et donner de l'art au Canada un aperçu plus percutant.

Il est dommage aussi qu'il ait fallu nous resservir le discours édulcoré d'un Canada colonisé, victimisé par son histoire dans un texte du catalogue signé Bruce Ferguson. À notre avis, ce genre d'analyse n'appartient qu'à des intellectuels frustrés, dont les pensées vont à l'encontre de la pratique artistique qui a cours aujourd'hui au Canada. Là où Ferguson proclame l'absence de lieu (*placelessness*) qu'il trouve caractéristique du Canada, nous distinguons au contraire une très grande personnalisation et une articulation subtile de la question de l'identité.

«Un-Natural Traces» a le mérite de soulever des problématiques intéressantes au lieu d'avoir tout simplement rassemblé les figures de proue de l'art canadien. Ainsi, avec plus ou moins de succès malheureusement, l'exposition aligne des artistes et des œuvres de différents calibres, ce qui ne contribue pas à la rendre aussi convaincante qu'on le souhaiterait dans ce cas-ci. Encore aurait-il été souhaitable d'en resserrer la problématique et d'aiguiser son jugement face aux œuvres. Il n'en demeure pas moins que la pertinence du résultat demeure et que nous serons longtemps sur les traces du dé-naturé à la canadienne.

– CHANTAL PONTBRIAND

BETTY GOODWIN

Galerie René Blouin, Montréal, 7 juin – 9 août

Tout accrochage est une lecture. Tout accrochage propose non seulement un parcours, des rapprochements entre les œuvres, des différences, mais il produit un système, un ensemble de relations qui oriente autant la perception et la réception que l'interprétation et l'appréciation. Si c'est l'artiste lui-même qui réalise l'accrochage de ses pièces, ce travail constitue en soi une œuvre : l'accrochage fait œuvre à un niveau d'intervention qui se superpose aux œuvres isolées. Michel Butor a pointé ce qu'il appelle la généralisation de la notion d'œuvre d'art, «l'œuvre d'art n'étant plus seulement le tableau par exemple, mais l'exposition à l'intérieur de laquelle celui-ci est présenté, utilisé, terme dans une phrase, touche dans une autre toile». L'artiste propose ainsi une lecture de sa production. Cette lecture comme œuvre, cette œuvre-lecture peut atteindre une telle cohérence que l'accrochage d'œuvres diverses franchit alors la mince frontière qui le sépare de l'installation comme œuvre unique et multiple.

Lorsque l'accrochage est le fait d'un conservateur, ou d'un directeur de galerie, le travail de lecture vient de l'extérieur et l'exposition appartient déjà à un second degré: nous sommes invités à recevoir les œuvres de l'artiste à travers le regard d'un autre, à l'intérieur d'une mise en scène qui effectue d'emblée une organisation, voire une réorganisation, de l'œuvre. L'exposition de Betty Goodwin *par* René Blouin offre une telle lecture. Malgré qu'elle s'étende sur vingt-six ans – «Œuvres 1965-1991» –, il ne s'agit pas d'une rétrospective. Les pièces ne sont exactement ordonnées ni chronologiquement ni formellement selon l'appartenance à une série. Il s'agit plutôt d'une lecture en spirale, entremêlant les dates, les techniques, les périodes, en écartant volontairement des œuvres marquantes.

Dans la majorité des cas, une pièce a été tirée d'une série et confrontée à d'autres, extraites de la même façon. Dans la première salle, les six grandes pièces constituent une suite approximativement chronologique, bien que des séries complètes soient absentes de ce survol circulaire. Une veste de 1974 fait face à une bâche inachevée de 1976, complétée pour l'exposition. Un dessin de la *River Bed Series* (1977-1980) figure à côté d'un *Half-Passage* de 1981. Une chaise peinte au goudron sur céramique répercute la noirceur et le tracé d'une toute récente *Steel Room*. Ainsi se répondent textures, thèmes, formes, couleurs, d'une série à l'autre. Cette récapitulation du langage de l'artiste met en évidence la diversité des processus de pliure et de dépliement (tissus fermés, espaces rétractiles, formes dédoublées), d'attachement et de détachement (veste décousue, puis épinglée, bâche agrafée, cordes dénouées qui pendent), de stabilisation et d'instabilité (boîte de métal sur longues tiges d'acier, chaise aux pattes brisées). C'est dire, à travers le parcours de Goodwin, l'insoutenable tension, maintenue, exacerbée, entre la force et la fragilité, entre une toujours croissante menace de désintégration et un énergique travail de soutènement.

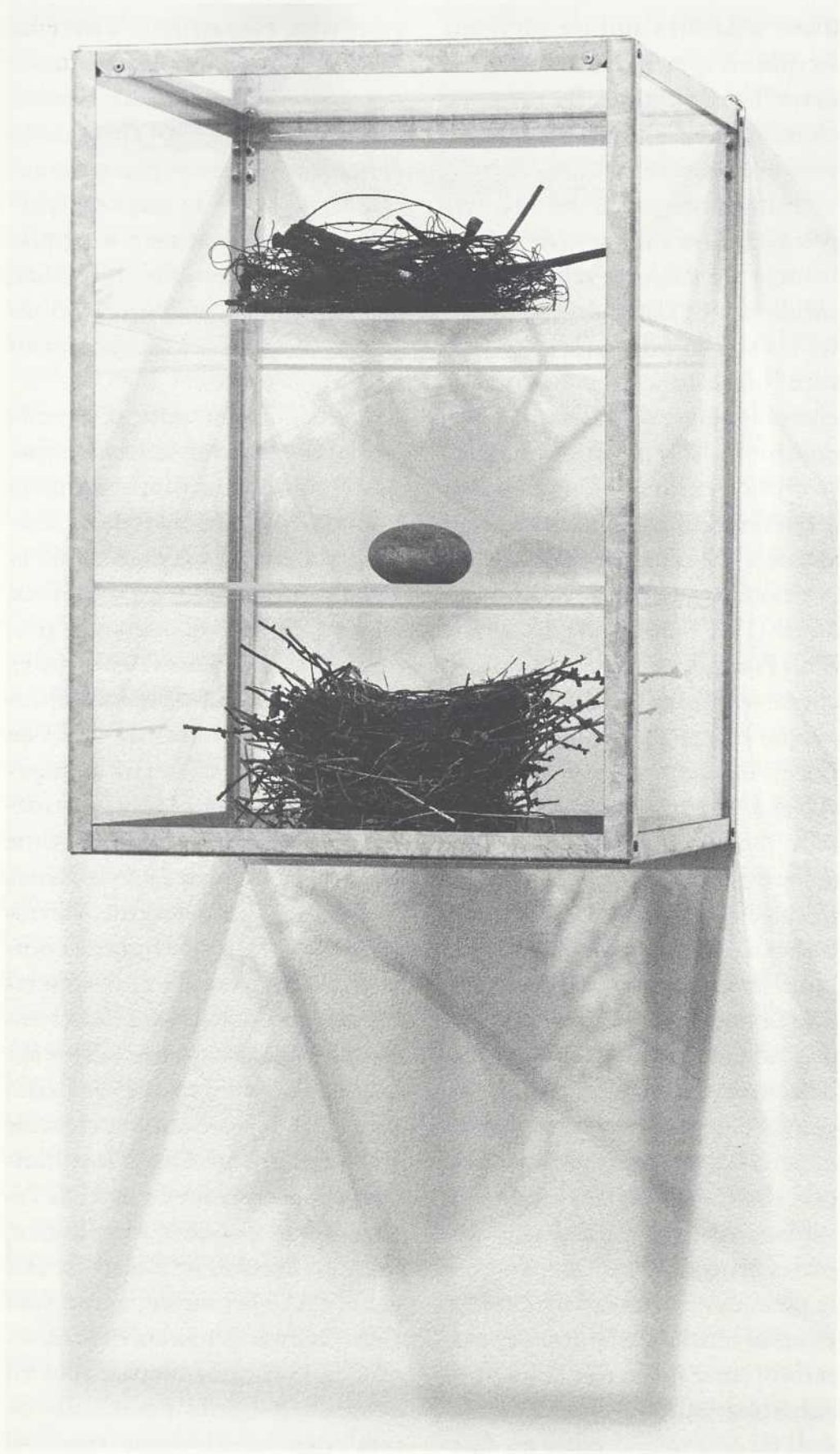
Les personnages de Goodwin, bien que leur irruption fût récente (vers 1982), étaient devenus emblématiques de l'œuvre entière. Aussitôt apparue, la figure humaine, corps nageant, souffrant ou prostré, semblait avoir relégué au second plan vestes, bâches, passages, lits, chambres et chaises. Il était temps de rafraîchir notre regard, de le libérer d'un poncif en train de se cristalliser. Le parti pris de René Blouin a été de choisir, sauf une, des œuvres sans personnages. Non que les objets, vêtements et lieux ne puissent être interprétés comme des formes susceptibles de soutenir, de contenir la figure humaine. Cependant, l'absence de sa représentation force à éprouver l'objet et le lieu *comme tels*. La bâche terminée en 1991 a pour titre *Passage for a Tall Thin Man* : l'œuvre entière évoque ce passage étroit, ambigu, rétréci, parfois bloqué. En l'absence du personnage auquel ce passage pourrait être destiné, le corps du spectateur subit directement le rapport à la figure qui travaille ces œuvres, à la fois hantées, en manque, closes et attirantes, désirantes et aimantées.

Dans la petite salle, dix petits et moyens formats, œuvres sur papier et sculptures, proposent un étonnant saut dans le temps. Parmi des œuvres anciennes (1965 et 1973) – en majorité exposées pour la première fois – s'insère une production toute récente (1990, 1991). Il s'agit ici d'une coupe synchronique (les six pièces de 1973 en font foi) où deux séries s'entrecroisent : les nids et les textes (définition du mot «nest», du verbe «to draw», page de la série *Notes*).

Si titrer, c'est déjà écrire, l'accrochage consiste à rédiger, à composer, à faire texte. Les rapports formels et thématiques de cet ensemble – dans la petite salle – appartiennent au domaine de l'écriture. Par répétition : les *Notes* de 1973 deviennent *Steel Notes*, indiquant la persistance du souci de l'écriture chez Goodwin. Cependant, la métallisation de l'écriture fait écho, on le découvre, à une *Steel Door* photographiée en 1973. L'accrochage comme lecture met en évidence les séries sonores des titres : nest, nests, stone, notes. Il faut ajouter le nœud – «knot» – de bronze de 1990. Remarquons aussi la rime nest-vest, qui fait le lien entre les deux salles de l'exposition.

On saisit à quel point Betty Goodwin effectue un travail d'écriture intrinsèquement relié à sa recherche plastique. On a déjà souligné les relations constantes

qu'entretient son art avec la littérature : citations d'Anne Hébert, de Beckett, de Brecht, d'Artaud, dans les titres et les œuvres. Cet accrochage permet d'aller plus loin en démontrant le rapport direct que cette œuvre maintient avec la langue. Les séries de 1973 révèlent qu'au départ, par le recours au dictionnaire, par la reproduction de textes, cet art était écriture, travail sur le langage.



BETTY GOODWIN, NESTS AND STONES NO. 2, 1991, CLOUS, ROCHE, FIL DE MÉTAL, AIMANTS ET NID, 37 X 26,5 X 26,5 CM; PHOTO : (LOUIS LUSSIER) GALERIE RENÉ BLOUIN.

Plus de vingt ans plus tard, la langue se fait pesante. Absente de tout papier, elle devient *Steel Notes*, ces plaques d'acier où des fragments divers s'attachent à de puissants aimants. Significativement, une œuvre de 1991 appartenant à cette série comporte l'inscription *The Absence of Signals*. Au moment où le dévoilement d'œuvres anciennes recule le début de cette entreprise, lui écrit une préhistoire, le texte se fait négation des signes, dit son silence.

Les dessins et les gravures de nids étaient déjà associés aux commencements de l'œuvre de Goodwin, mais jamais leur rôle fondateur n'avait été mis en relief. Ce thème, présent dès 1965, suggère autant une ouverture matérielle (forme circulaire, tracés multiples entrelacés) qu'une naissance symbolique de l'œuvre (contenant vide, polysémie de la définition reproduite du mot «nest»). On saisit la parenté avec la veste, vide d'un corps absent. De même que le texte s'est durci, métallisé, appesanti en *Steel Notes*, enfermé, étouffé dans une *Steel Room*, de même le nœud de bronze de 1990 semble signifier que le nid s'est pétrifié, noué, que son ouverture circulaire s'est durement et définitivement close. Son titre, *It Is Forbidden to Learn*, renvoie à l'interdiction de toute connaissance, à la fermeture de tout texte. À la manière des slogans tragiques des *Steel Notes*, le nœud de bronze matérialise l'intensité d'une loi cassante, s'appliquant autant au corps qu'à l'esprit, autant au domaine politique que philosophique.

Constamment l'œuvre de Goodwin est aux prises avec ces terribles forces de fermeture : d'où le travail de marquage auquel est sujette toute surface, papier, tissu ou métal, comme s'il s'agissait de graver, ou d'écrire sur la paroi, à la manière des graffiti recueillis sur la *Steel Door*. Cependant, plus que d'un enfermement, il peut s'agir d'une exclusion, l'espace fermé signifiant une intériorité inaccessible, celle du *Château* ou de *Devant la loi* de Kafka : «Ici nul autre que toi ne pouvait pénétrer, car cette entrée n'était faite que pour toi. Maintenant, je m'en vais et je ferme la porte.»

Inversons la perspective. La *Steel Room* ne pourrait-elle constituer le signe d'un désir de repli, d'une intimité protégée, fermée à double tour, d'une extrême vulnérabilité qui tente de se galvaniser contre les agressions du monde, d'une sensibilité écorchée cherchant désespérément à se claustrer? L'image initiale du nid suscite une relecture de l'œuvre entière. À l'origine expérience du vide générateur, du contenant, de la forme ouverte, le nid comme œuvre plastique, multiples traces organisées circulairement, apparaît parfois comme un tunnel, un souterrain, un terrier (encore Kafka), mais surtout comme une nébuleuse de traits, dont la rotation implique à la fois des forces centripètes et centrifuges. Ce mouvement spiralé constituait d'entrée de jeu une figure du travail de l'artiste, fonctionnant plus par cycles que par séries, complétant des œuvres inachevées, reprenant thèmes et motifs, repassant régulièrement par les mêmes points, *mais à un niveau différent*. Ainsi le nid, plus qu'origine et que lieu de l'œuvre, signifie l'œuvre elle-même, intimité menacée, monde ouvert.

La boîte vitrée *Nests and Stone No. 2* synthétise cette vision. Une pierre entre deux nids. En bas, un nid trouvé, habitat désormais déserté, vestige du travail animal (Goodwin conserve depuis longtemps des nids trouvés, dans son atelier). Au centre, une roche banale, œuvrée par la lente érosion naturelle. En haut, un nid métallique, un *steel nest*, fabriqué de déchets usinés, fils de métal, clous. Au coeur de ce nid humain, couronne d'épines rouillée : des aimants. De même que pour les *Steel Notes*, le recours à l'aimant concrétise cette extraordinaire force centripète à l'œuvre chez Betty Goodwin, son intense passion de retenir, de contenir, d'attirer les fragments du monde. Plus précisément, ce nid rouillé n'appelle pas de contenu, œuf ou oiseau. Le travail de l'aimant consiste plutôt à tenir le lieu, à maintenir sa forme, à faire œuvre.

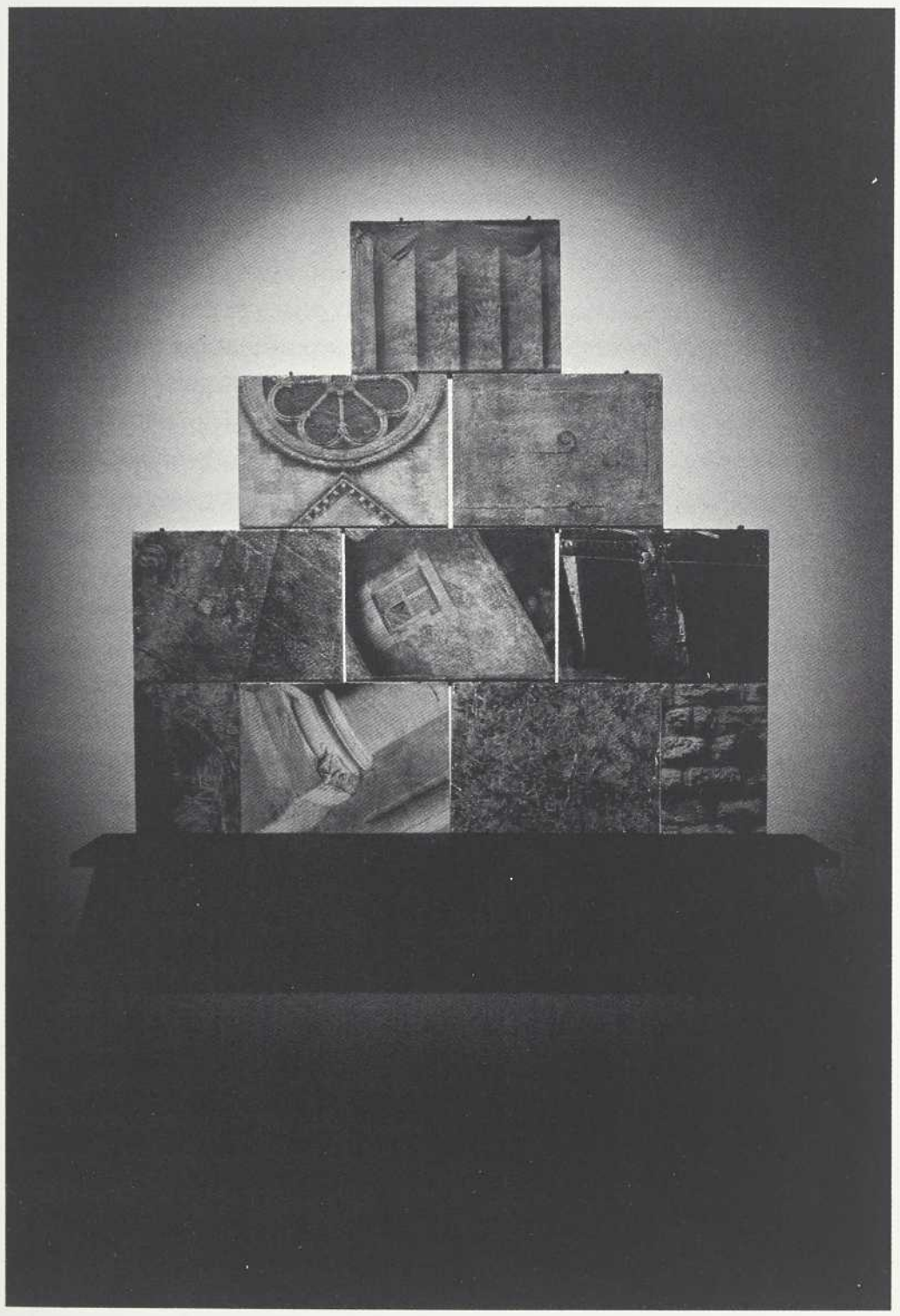
Une eau-forte de 1973 reproduit un texte (recopié de qui?) distinguant désir et amour. Alors que le désir constitue «a move toward POSSESSION», donc une force centripète, les majuscules dactylographiées lui opposent un «ETERNALLY UNSATISFIED LOVE», au contraire force centrifuge : «IN THE act of LOVE the person goes out of himself». Les sections de définitions reproduites en 1973 traduisent le même mouvement contradictoire. Le nid comporte à la fois un sens positif, habitat, abri, retraite, lieu de repli, et un sens négatif : «The abode of anything evil, baneful or criminal; as a nest of rogues, a nest of vice.» (En français : nid de brigands, nid de vipères.) Donc un espace à la fois à désirer et à fuir, lieu de repos à rechercher pour s'y enclore ou lieu de production, de création, de

négation (d'où la connotation péjorative). De même, la longue sélection d'extraits de la définition de «to draw» comporte des sens contraires, en particulier ceux de tirer vers soi ou derrière soi – «to pull along, to haul» –, ou d'incorporer – «to inhale» –, concurremment avec des significations impliquant une sortie du corps – «to eviscerate» – ou d'un lieu – «to extract» –, ainsi qu'évidemment la définition du geste créateur lui-même, de représentation – «the speaker drew a picture» – ou de tracé, dessin, signature. Ce battement des forces contraires anime depuis ses débuts le travail de Betty Goodwin. Entre nidification et métallisation, entre expulsion et aimantation, non seulement tient-elle passionnément une position intenable, mais elle creuse sans cesse.

– ANDRÉ LAMARRE

CORRIGER LES LIEUX, APRÈS LA PHOTOGRAPHIE DE VOYAGE

Maison de la Culture Frontenac, Montréal, 13 avril – 19 mai



FRANÇOIS VAILLANCOURT, **ÉTUDE POUR UN PHÉNIX**, 1991, PHOTO SUR PLAQUE DE CIMENT, 1,21 X 1,01 M.

André Gunthert, dans une conférence qu'il donnait dans le cadre de «Corriger les lieux», mentionnait qu'il avait été fait grand cas, au cours des dix dernières années, du traitement particulier que la photo inflige au temps et que c'est à un étroit rapport entre l'un et l'autre que sa nature a été confinée. Pourtant, le fameux «ça a été» pourrait s'adjoindre aisément d'un «là», devenant ainsi un «ça a été là». Aussi judicieuse que soit cette observation et aussi légitime qu'on puisse juger l'effort de ne traiter que de lieux, il me semble que la seule description possible, en des termes empruntés à Roland Barthes, est celle-là, de dire que «cela a été là» et de ne plus chercher à disjoindre le tout. Thierry de Duve, dans un article trop peu connu («Pose et instantané, ou le paradoxe photographique» *in Essais datés I. 1974-1986)*, avait fait le relevé, à partir du couple *autrefois-là-bas* et de son contraire le *maintenant-ici*, de ce que suscitait en nous la photographie. Tout y était adroitement abordé; depuis les réflexions de Durand et Dubois sur la photo à celles de Rosalind Krauss sur l'index. Et, paradoxalement, ce texte, pour revisé qu'il soit, avait été rédigé avant leur contribution à l'analyse de la photographie. Cette façon d'aborder de front le complexe espace-temps de la reproduction photographique, alors apparue chez lui comme incontournable, est la seule qui soit intrinsèquement liée à la nature du signe photographique. Elle seule nous permet de dire que cela a été, même à supposer que l'on soit devenu amnésique, idiot ou primitif d'un coup et qu'on ne sache plus rien de cet *arché* dont Schaeffer nous dit qu'il est inséparable de l'expérience de réception de l'image. Cela seul, donc, qui permet une telle ingénuité, c'est de reconnaître le lieu où cela a été. Voilà donc pour le couple espace-temps de la photo. Mais cela suppose aussi que le lieu dont on parle puisse avoir une définition englobante.

Il est évident que ces lieux auxquels s'en remet l'exposition de la Galerie Dazibao, et qu'on nous dit avoir été «corrigés», comme vient sans doute de l'être notre propre perception de l'image photographique, ne sont pas de simples lieux matériels. Il y a, dans cet intitulé, une singulière apostrophe qui nous incite à corriger les *lieux* communs de nos convictions. Dans «Après la photographie de voyage», il fait entendre un «après les lieux». Et ceux-ci sont ici des lieux de l'imaginaire comme du réel. Il faut entendre lieux comme on entendrait «topos». Puisque c'est à une notion devenue caduque, à une topique ressassée que va notre appréciation de la photo, de sa nature de mémoire du temps comme des espaces.

Le lieu, comme la mémoire et dans son double sens, peut donc être fortement connoté culturellement. Alors il apparaît comme une situation simplement reprise, dans un deuxième tour de vis, insistance de mauvais aloi pour un sens à combler. Lieu impossible de soi dans le monde ou dans l'histoire, *The Center of the World* de Sharon Kivland témoigne d'un faux anthropocentrisme, alors qu'un bras déplié, soutenu d'un néon allumé, s'étend sous une carte géographique couvrant l'Europe jusqu'à la Chine. On appréciera, en habitants du Nouveau Monde au-delà des monstres de la fin de la terre plate, cette outrecuidance occidentale à se définir comme centre. Mais plus que le simple désaveu d'un orgueil caucasien, c'est à une difficile situation que s'adresse cette installation. Le tout n'est pas à prendre au pied de la lettre. Après tout, une carte en vaut une autre et celle qui nous vient de l'opération photographique n'ajoute rien à celle du relevé géographique. Les lieux, ne l'oublions pas, sont ici des impossibles, ne cherchent pas à situer. De même les extraits d'écrits de Stendhal, tiré de *La Vie d'Henry Brulard*, autobiographie camouflée de l'auteur, sont un lieu impossible de l'histoire à partir du lieu impossible de l'autobiographie. Marc Archambault, se servant de cette autobiographie embarrassée comme paravent de ce qu'il a à nous dire, retourne l'opération de camouflage sur elle-même et ne nous dit plus que la teneur du mensonge. Ajoutons à la liste des tentatives embarrassées de fausse biographie par l'image, l'œuvre d'Anne Ferran, petite tablette réunissant de nombreuses photos provenant d'un quelconque album de famille. Ou encore *Centraal Station*, de Claire et Suzanne Paquet, qui continuent d'intégrer

texte et image l'un à l'autre. Le caractère de preuve auquel cela tend à identifier l'image est ici nouvel argument à la thèse d'une photo par elle-même muette, reposant sur la seule force d'une monstration sur laquelle les mots viennent surenchérir ou s'amuser à brouiller encore plus.

De ces lieux impossibles, peut-être est-ce encore Geoffrey James qui en témoigne le mieux. Son entreprise de prise et reprise de lieux lourdement connotés de la civilisation gréco-romaine, ces ruines dont il excelle à tirer des vues panoramiques, accompagnées du commentaire qu'il fait de sa découverte de pareils sites en bordure des autoroutes de la Ville éternelle, sont cependant plus directement de l'ordre d'une nostalgie vaguement indignée par cet abandon dans lequel elles sont laissées. La même remarque vaut pour les lieux imaginaires, construits et accessibles à la vue seulement avec l'aide d'une loupe, de Sylvie Readman. Vague féerie de lumières dansantes au sein desquelles on discerne confusément un quelconque sous-bois; enchanté, il va sans dire. Le titre de cette petite installation de deux photos presque entièrement noires, où l'image du centre est le résultat d'une projection de deux diapositives se chevauchant, en dit plus que tout le reste : *Entées*. Force de cette prise d'images, rapt d'une iconographie déjà existante, renversement de ces conditions de projection, l'œuvre est faite de deux photos originales d'un paysage de Saint-Jean-Port-Joli, couplées à celle, d'abord correcte puis renversée, d'une reproduction d'un peintre de la *Hudson River School* (1850-1860), image de berger au bucolisme emprunté. La disposition du tout et le retournement de la reproduction composent un semblant d'album surinvesti d'images. Les façades composées d'images planes de ruines romaines, tel ce *Forum Romanum Bis III* d'Alain Laframboise, participent d'un même enjeu.

Une chose demeure certaine; la thèse ici développée tient d'une pièce à l'autre. La cohésion est belle à voir et il semblerait que tout ce que peut nous valoir une telle insistance sur les «lieux» de la photo, est ici rassemblé en ces œuvres. Il reste cependant un doute. Non, je le répète, sur la justesse de ce jugement clairement exposé lors de la conférence d'André Gunthert et qui vient adroitement éclairer les œuvres présentées, mais plutôt sur la fortune critique de ce privilège trop étroitement associé à la reproduction des lieux, à ce travail sur le *là-bas*. Car, «après la photographie de voyage», c'est après le voyage et ici, d'un autre que nous. La mémoire de cet *autrefois* est ici bloquée par l'intrusion d'un autre, d'une subjectivité qui semble se retirer des lieux reproduits. Ce qui agit entre l'autrefois d'une image et le temps présent de celui qui s'y *expose*, cet entre-deux qui est l'essentiel de l'expérience photographique n'est plus de même teneur, ni n'a la même force d'évocation dans le cas de la confrontation entre lieux présents et lieux passés d'un autre, visités par un autre. Entre l'espace vécu, ce que Denis Roche appelait la chambre blanche, petit périmètre restant du lieu saisi, et l'espace présent de l'exposition, peu de commune mesure, sinon dans l'installation. – Et ici, je pense à celle d'André Martin qui, sans doute, a réalisé cet enjeu. – Alors que quiconque est confronté au souvenir d'un autre peut encore le faire sien, par la force d'une nostalgie insidieuse, le lieu, lui, reste opaque. Il ne peut être repris que par une mémoire collective, métissé des valeurs qui lui furent prêtées au cours des années. Sa connotation est d'abord culturelle et peut devenir *cultuelle*, si cet enjeu tournait au fétichisme et à l'idolâtrie. Ainsi faut-il risquer le tout pour le tout et de faire de cette opacité l'essentiel de son enjeu esthétique. Alors la photo devient savant subterfuge, mensonge éhonté et élève cette acception de sa pratique au rang d'esthétique. Ce qui semble se montrer à nous sans ostentation aucune cache la force indicielle de qui dit *là*, quelque part, disparu dans sa pirouette démonstrative, le déictique de son intentionnalité lointaine, pur opérateur du dispositif. Sans *l'autrefois*, le *là* devient un *là-bas* insondable, une énigme, un mystère, dont le dévoilement repose tout entier sur la connaissance commune, l'horizon topique des connaissances de tout un chacun. Et peut-être faudrait-il alors revenir aux artistes et mentionner, à juste titre, le travail de François Vaillancourt dont le *Sphynx* ici présenté représente sans doute à lui seul tout ce qui précède. Accumulation de gros plans en angles tombants, mise côte à côte de blocs de pierre auxquels ont été incorporées les photos, retour à la pierre de la cristallisation photographique,les images de Vaillancourt travaillent l'énigme de la reproduction photographique et exposent le mutisme du monde devant nous. Ou de nous devant le monde.

– SYLVAIN CAMPEAU

TOMBEAU DE RENÉ PAYANT

Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal, 3 avril – 11 mai

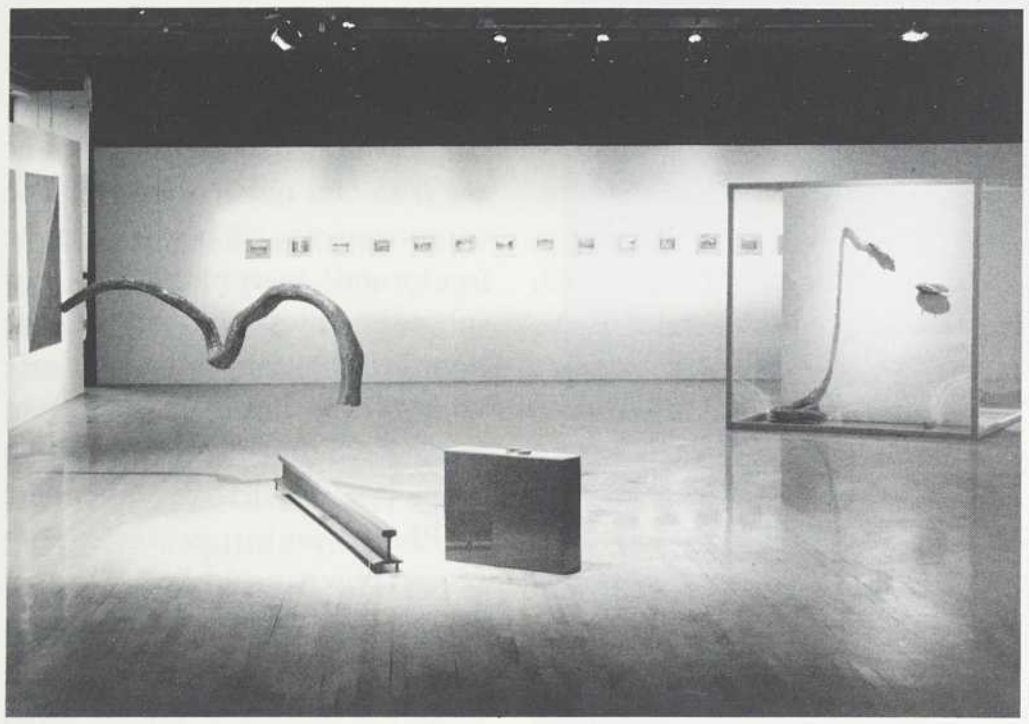
Tombeau de René Payant. Ce pavé lourd jeté dans la mare par les quatre conservateurs (Marc Archambault, Catherine Bédard, Christine Bernier, Alain Laframboise) engageait les œuvres de douze artistes (Steven Curtin, Suzanne Giroux, Tom Hopkins, Peter Krausz, François Lacasse, Suzelle Levasseur, André Martin, Gilles Mihalcean, Roberto Pellegrinuzzi, Louise Robert, Céline Surprenant, Laurie Walker) dans une entreprise plutôt périlleuse. Il faut bien le (re)dire, la méconnaissance, ici, du genre que désigne le tombeau (habituellement littéraire ou musical, beaucoup plus rarement artistique) les aura exposées au double risque de la restriction sémiotique et du détournement castrateur. Risques aggravés avec le nom propre, et qui plus est *ce* nom propre, accolé au tombeau. En fait ce titre, «véritable concept qui sert de moteur à tout le projet d'exposition» (cf. Christine Bernier : «Le Tombeau de l'artiste. Autoportraits et vanités»), résume le défi que les conservateurs se sont lancé d'abord à eux-mêmes. À cet égard, le catalogue qu'ils proposent n'est pas que la modalité d'une persistance de l'événement; il aura été partie intégrante de cette exposition, le lieu véritable d'une convergence des œuvres et du titre les coiffant, de même que l'opérateur d'une possibilité transdisciplinaire du genre pointé par le titre.

C'est dire que l'intérêt particulier de *Tombeau de René Payant* repose au premier chef sur la relation d'interdépendance aménagée entre son lieu textuel et celui des œuvres. Or, s'il faut acquiescer à l'effet que ce tombeau s'érige, qu'il prend forme et sens à la confluence de deux sortes de corpus, il demeure difficile du strict point de vue des œuvres, et sous l'intention de sens du titre qui insémine le dispositif de leur mise en contiguïté, de dissiper une ambiguïté sur leur statut. Ambiguïté que ne partagent pas les textes du catalogue dans la mesure où, advenant après les œuvres et après le texte de René Payant, il leur est permis d'endosser pleinement la portée signifiante du tombeau et de faire voir, en prises et découpages multiples, «comment une œuvre a sollicité ses récepteurs et les a menés au-delà de sa propre définition» (cf. Alain Laframboise avertissant le lecteur dans son texte liminaire de ce que suppose le genre emprunté par le titre).

Or, mise à part *Promenade pour veduta avec R.P.* de Suzanne Giroux (cette pièce marginale se retrouvait au reste seule sur un étage en raison de ses dimensions imposantes), les œuvres de l'exposition n'abritent pas le texte de Payant, pas plus qu'elles n'aménagent, hors du catalogue et à côté de leur dénominateur commun, des lieux de résonnance qui travailleraient explicitement sur les effets d'une dissémination du legs intellectuel de Payant, à l'instar de ce par quoi s'inscrit le contenu du catalogue. On ne concluerait pas pour autant que les pièces ne réussissent pas à étayer le projet de *Tombeau*. Elles y arrivent au contraire, et de brillante manière avec le concours des conservateurs, mais elles pourraient fort bien aussi se constituer en une exposition indépendante du titre et du concept. Ce corpus serait donc une sorte de relais, né-

cessaire quoique arbitraire, pour matérialiser un projet dont la motivation ne semble pas se départir d'un caractère d'indécidabilité : sont-ce les œuvres qui fournissent prétexte et matériau au *Tombeau* ou bien est-ce le tombeau, en tant que projet théorique, qui est prétexte à faire une exposition?

Payant publié aux Éditions Trois en 1987 peu de temps après la mort de son auteur) à l'endos d'autant de toiles sur châssis retournées contre le mur. Éclipse de l'image au profit du texte, soustraction de la vue signalée à chaque station de la lecture. Non sans ironie, le renversement des tableaux prévien-



«TOMBEAU DE RENÉ PAYANT», VUE PARTIELLE DE L'EXPOSITION. SUR LA PHOTO, ŒUVRES DE FRANÇOIS LACASSE, GILLES MIHALCEAN, PETER KRAUSZ ET LAURIE WALKER; PHOTO : CATHERINE BÉDARD.

Voilà de quoi induire une attitude perceptuelle somme toute profitable pour la visite de *Tombeau de René Payant*. L'équivoque du motif retenue sous ce titre éperonne l'attention de l'oeil, attise un désir d'hypothétiques *vedute*, sollicite une réceptivité du spectateur le renvoyant ainsi à l'activité initiale et obligatoire du critique, du commentateur, du théoricien devant les œuvres : stase du regard. Se souvenir que René Payant fut d'abord un spectateur, un regard attentif et soucieux d'une intégrité de l'œuvre qu'il aura infatigablement réitérée dans l'écriture.

À refaire, à ré-écrire, en abrégé, un parcours dans *Tombeau*, on se bute évidemment à l'impossibilité de rassembler le corpus sous une proposition unique autant qu'à l'improbabilité d'entrevoir les mouvements du regard qu'y aurait posé René Payant. La promenade organisée par Suzanne Giroux soutient jusqu'à un certaint point l'irréversibilité de cette absence en inscrivant quatorze citations tirées de *Vedute. Pièces détachées sur l'art, 1976-1987* (ouvrage de René

drait le spectateur/lecteur contre toute attente de conciliation entre la présence d'une parole, fût-elle penchée sur l'art, et celle de l'œuvre, ici parodiée par l'embourgeoisement d'un accrochage pointant la désuétude d'une certaine histoire de l'art. (Sans doute faut-il aussi lire dans le dos à dos doublé de cet effet de parodie le positionnement du discours de Payant à l'égard d'une tradition restrictive de la discipline.) Au bout de la traversée, la seule image donnée à voir s'ouvre sur un banc désert dans le jardin de Monet; empreinte d'un silence qui ne réverbère, dans la durée du regard guettant les fluctuations légères de l'inscription vidéographique, que l'écho d'une absence, d'une amputation, d'un écart, insoluble.

Ruptures, suspensions, forclusions, manques à voir, impossibles récits : il faut apprendre dans cette exposition à déambuler sur la bordure de failles, dans l'interstice de fragments. D'une œuvre à l'autre, et peut-être est-ce là une impression renforcée par le *Tombeau* qui les chapeaute, les modes de l'insaissable se multiplient. L'indevinable sous-texte de la série *Night Train* de Peter Krausz, les tableaux masqués par François Lacasse dans *À la mémoire de*, le corps impalpable des *Promenades matinales* de Céline Surprenant, l'évanescence de la figure de soi dans la séquence que propose Suzelle Levasseur, la fuite d'une émotion inscrite dans le tableau de Louise Robert témoignent d'autant de retraits, d'exils, de mises en berne pour lesquels les œuvres deviennent signes, traces, repères, trajets parallèles. À cheminer à travers cette exposition, on peut aussi bien s'immobiliser à la surface des choses, des images, s'incruster sur la frange muette du visible qu'être happé dans la dérive interprétative, s'activer à traquer la porosité ou la précarité des limites entre le perceptible et le non-dit.

Dans *Vieille Branche* de Gilles Mihalcean, le caractère allusif des éléments de l'installation, maisonnette en chocolat sur branche de fer, pièce de monnaie aplatie sur un rail en noyer, poignée de cuivre sur un bloc de granite, appelle des histoires, fait s'amorcer des fictions qui demeurent suspendues, court-circuitées par les enjeux de l'assemblage qui les suscite. Une semblable volatilité relationnelle caractérise le travail de Laurie Walker dans des compositions comme *Beds in the Wake* et *Common Ragweed – Ambrosia Artemisiifolia* où l'assemblage s'exhibe dans l'œuvre, donne prise au fictionnel alors que «la production d'une signification reste retenue sinon laissée au spectateur», ainsi que le note Alain Laframboise (cf. «Après l'érotisme»). La remarque vaudrait d'ailleurs pour l'exposition entière, du moment qu'on l'envisage, hantée par le tombeau, comme une sorte d'assemblage. Le regroupement de ces œuvres interpellées pour faciliter et solliciter, dans l'ancrage d'une figure critique, la réflexion au pluriel ne se sera pas traduite pour les conservateurs par la mise en place de réseaux circonscrits de significations. En vertu de quoi, l'exposition est bien du côté de l'assemblage plutôt que du dispositif. À chaque œuvre aura été laissée sa marge de sens, une aptitude au retranchement qui tout à la fois accentue les fractures entre les pièces et multiplie les possibilités de circulation de l'une à l'autre. Quant au spectateur, il aura pu jouer à sa guise sur ces réserves et ces zones d'indiscernable pour accommoder son passage au *Tombeau.*

– MARTINE MEILLEUR

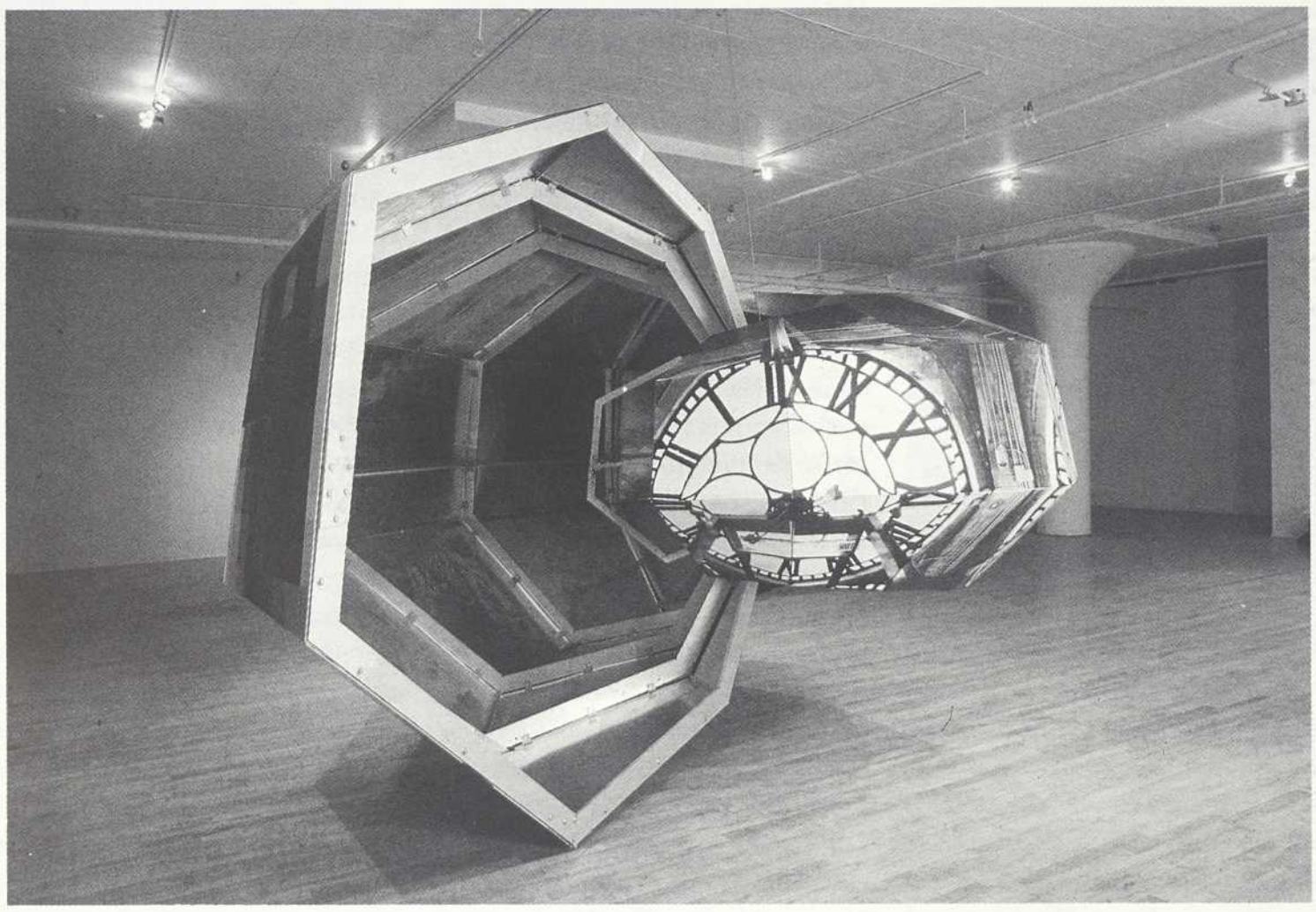
PHOTO SCULPTURE

Galerie Oboro et Galerie Optica, Montréal, 23 mars – 21 avril

Photo Sculpture procède de l'*observation provoquée* des interactions possibles entre deux registres d'expression spontanément et conventionnellement asymétriques : d'un côté, la sculpture, déploiement volumétrique de masses, profondeur de la matière, solidité des objets; de l'autre, la photo, impulsion de signaux plus diffus, stimuli moins sensoriels que temporels, atopie de l'image. En un autre sens aussi, un art plastique contre un art visuel, sinon un métier d'art contre une profession culturelle, ou encore une tradition disciplinaire contre un système technologique d'emblée «trans» sinon «post» disciplinaire. Les artistes invités représentaient de fait un éventail assez large de positions possibles quant à cette forme particulière d'interdiscipline, ou d'indiscipline. Ainsi deux des artistes sont ou ont été associés jusqu'ici surtout à la sculpture (Allocherie, Bourassa), deux autres à la photographie (Altman, Readman), deux autres enfin, les plus jeunes d'ailleurs, étant d'emblée (plus) «multi»(Paiement, Lacerte), ce qui souligne en un sens la progression multidisciplinaire (ou l'éclatement monodisciplinaire) auprès des plus récentes générations.

Bien que le thème soit l'objet d'une interprétation assez libre, ou personnelle, les œuvres qui en ressortent n'en restent pas moins marquées par ces points d'ancrage différents, permettant de distinguer les sortes d'œuvres, en deçà

de leurs qualités esthétiques pour ainsi dire. Ainsi, l'incidence physique de la sculpture dans l'œuvre de Readman, plutôt photographe, est moins qu'apparente, comme à l'inverse celle de la photo dans l'œuvre de Bourassa. Ici, l'«autre médium» est en quelque sorte caché dans le titre : *Les Vertus cardinales* (Readman) marque une référence à la tridimensionnalité sculpturale comme *Le Portrait du Prince* à la tradition photographique, demeurant dans les deux cas des clés indispensables pour découvrir la présence de l'objet dans l'image (Readman) ou de l'image dans l'objet (Bourassa), une condition de participation au processus de formation de l'image objet. *Dérives noires contiguës* d'Alloucherie tout comme *Regards instables* d'Altman jouent d'une relation en apparence plus symétrique de l'image photo à l'objet sculpture, en un face à face justement instable (Altman) ou par contiguïté (Alloucherie). On peut toutefois remarquer dans un cas comme dans l'autre que l'«autre médium» tend à y fonctionner comme horizon de la discipline cardinale (et non plus centrale) : la sculpture chez le photographe, qui demeure l'objet d'une interprétation strictement photographique, plutôt didactique et pour ainsi dire techno-pédagogique, évoquant beaucoup l'artefact d'exposition scientifique; la photo chez la sculpteure, qui les dispose à la périphérie pour en retenir surtout les propriétés de matière, comme autant de points de fuite ou de points de chute, murailles et trous à la fois, ponctuant l'espace engendré par les infranchissables monolithes placés au centre de l'installation. L'horizon reflue vers le centre, comme à la tombée du jour, cette pénombre provenant beaucoup des photographies, auxquelles les monolithes empruntent d'ailleurs la texture, ces derniers étant traités comme autant de surfaces sensibles à une lumière (essentiellement, artificiellement) photographique. Il y a là un effet de vases communiquants, qui engage dès lors à une série de glissements plus sémantiques – entre le centre et la périphérie, le dedans et le dehors, le domestique et le sauvage, le salon empaysagé et le jardin intériorisé – et qui en fait une sorte d'image à traverser, dans la pénombre. Enfin, le *Zéphyrographe* de Paul Lacerte et le *Dead on Time* d'Alain Paiement procèdent plutôt par condensation de l'image à l'objet, ou vice versa, entité d'emblée autonome, ou, tout au moins, abordent plus explicitement encore la possible autonomie d'une telle chose. Ce n'est pas un hasard si tous les deux présentent, au sens propre, des objets flottants, par une tentative d'annexion d'une image strictement mentale à une matérialité plus physique (et vice versa). Le *Zéphyrographe* est une sorte de fiction mobilière, ou domestique, fiction rétroactive d'un artefact socioculturel, prototype au design hypothétique mais qui aurait bien pu avoir été inventé, une sorte d'antique science-fiction. Cet appareil mobilier, moitié bahut, moitié télé, en suspension dans l'espace de la galerie, a ainsi recours aux raffinements de l'ébénisterie d'art et à un dispositif de diffusion de fragments d'images mises en mouvement par un ventilateur dissimulé à l'intérieur du meuble, ou de l'appareil. L'image objet change de sens selon que l'on adopte le point de vue de la sculpture ou celui de la photographie : d'un côté l'impression d'un concept mobilier exclusif, de l'autre l'imprégnation sociale d'une image mentale plus codée, suggérant tout aussi bien un moment d'infiltration domestique de l'image que d'annexion domestique des images, leur domestication intimiste. *Dead on Time* d'Alain Paiement, portion de temps statufiée, a quelque chose de plus métaphysique (une spirale de temps déployée dans l'espace) ou métabiologique (une conque, mi-végétale, mi-animale, flottant au fond de l'océan). Plus vivant et plus abstrait à la fois, moins domestique, il y a là aussi une torsion plus extrême de l'objet plastique à l'image visuelle : une sculpture vide, ou évidée, recouverte d'une peau photographique, et dévorée en un sens et dans l'autre par un mouvement chrono-photographique. La reproduction photo du projet, ou du concept, va d'ailleurs plus loin et reste plus étonnante que ce qu'on pouvait voir en galerie, comme si en tant que sculpture elle ne tenait pas tout à fait à l'espace (sculptural), mais plutôt au temps (photographique), parce que faite pour être photographiée, réduite en galerie à l'état de maquette agrandie d'un concept visuel, ou d'une image strictement mentale.



ALAIN PAIEMENT, DEAD ON TIME, 1990-, WORK IN PROGRESS; PHOTO : PHILIPPE DE GOBERT.

Photos sculptures ou images objets, photos sculptures d'images objets peut-être, pour désigner, faute de mieux, une double contingence, celle de la relation disciplinaire d'un côté, celle de la relation aux artefacts de l'autre, toutes deux problématiques, et entre eux ce champ de translation possible s'instituant malgré tout : objet flottant, image tridimensionnelle... Sous le couvert d'une apparente neutralité, l'intitulé indique bien cette posture paradoxale du moment interdisciplinaire. Comme le dit l'un des organisateurs, convoquer aussi spécifiquement deux médias à l'exclusion de tous les autres, c'est inévitablement reposer la question de la spécificité du médium à partir d'une scène qui n'est plus du tout celle de la pureté moderniste, sans être pour autant celle de l'impureté ou de l'informel. Par bien des côtés, le moment interdisciplinaire invite plus à amplifier les divers formalismes modernistes qu'à les évacuer, à rivaliser en quelque sorte avec eux. Le titre, qui renonce au trop univoque trait d'union attendu entre photo et sculpture, souligne une autre intention des organisateurs : la question est moins celle d'une «photo-sculpture», éventuelle néo-discipline cherchant ses fondations à la jonction de la photo et de la sculpture, que celle de l'émergence progressive d'un champ plus complexe entre des traditions relativement contingentes, mais néan-

moins engageantes. Coup de sonde dans une région plutôt mouvementée de la nébuleuse interdisciplinaire actuelle, *Photo Sculpture* a ainsi pour effet d'amplifier une situation, interdisciplinaire, d'emblée expérimentale et fortement aléatoire. Ceci lui confère, par contraste aux bilans rétrospectifs, ce caractère prospectif, à la fois très proche des préoccupations immédiates d'artistes, tout en étant porteur d'une interrogation plus générale quant à la nature, disciplinée ou indisciplinée, de l'interdisciplinarité.

– GUY BELLAVANCE

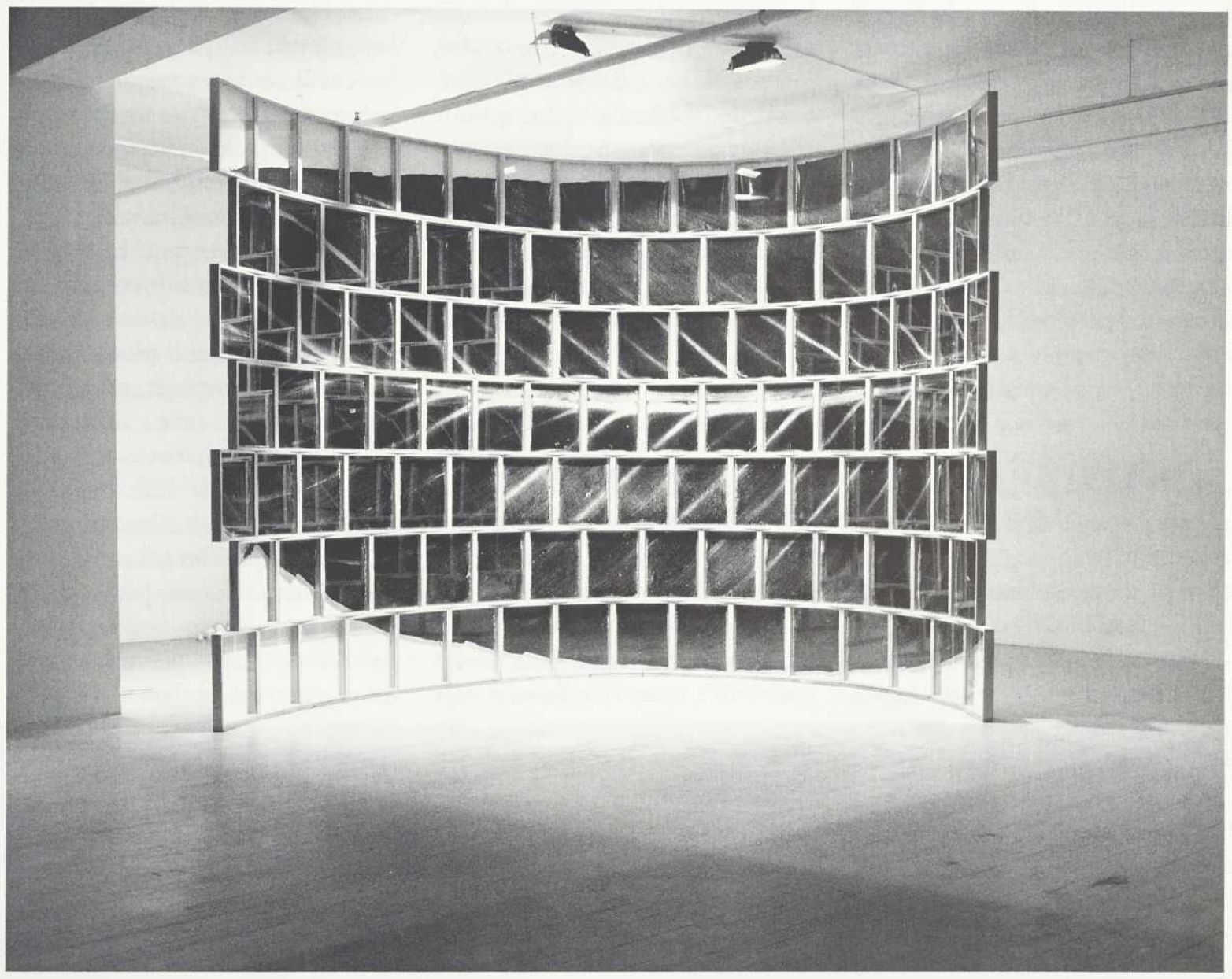
ROBERTO PELLEGRINUZZI

Galerie Brenda Wallace, Montréal, 23 mars – 20 avril

Dans son célèbre *Rapport sur le daguerréotype*, François Arago exprime d'entrée de jeu le regret que la photographie n'ait pas été découverte plus tôt. Selon lui, si la photographie avait existé au XVIII[e] siècle, elle n'aurait pas hésité à s'acquitter de la tâche morale consistant à préserver l'image «d'un bon nombre de tableaux emblématiques, dont la cupidité des Arabes et le vandalisme de certains voyageurs, ont privé à jamais le monde savant». La photographie aurait donc raté une belle occasion d'accomplir une action édifiante. De même, un contemporain d'Arago intéressé par les sciences naturelles pourrait regretter que ses prédécesseurs férus des sciences de la vie n'aient pas pu léguer de savantes applications photographiques. À une époque où la volonté de jeter un regard minutieux sur le monde s'accompagnait d'un idéal de la représentation nourri des privilèges de l'observation, il y a fort à parier que la photographie eût joué un rôle de premier plan dans la mise en ordre du vivant. Les travaux récents de Roberto Pellegrinuzzi paraissent prendre au mot le projet dix-huitiémiste d'enquêter sur le naturel.

On a longuement glosé sur la dimension indicielle de l'image photographique et de ses rapports à l'affect. D'ailleurs, certaines pratiques exploitent sciemment les sentiments engendrés par la contiguïté de l'objet photographique. Pensons à la photographie journalistique qui souhaite éveiller un sentiment moral, à la photographie intime qui émeut ou encore à la photographie pornographique qui enrage, excite ou ennuie. On a, par ailleurs, moins souvent parlé de la capacité de la photographie à générer un affect *moyen* (Barthes). Ce genre de sentiment, qui découle par exemple du plaisir de la découverte, semble être le lot de la photographie appliquée, soit d'une photographie foncièrement documentaire et directement engagée dans une entreprise savante. Avec *Le Chasseur d'images (détail)*, 1991, Pellegrinuzzi renoue avec cette tradition de la photographie scientifique par le biais d'une réflexion sur la généalogie de la photographie appliquée aux sciences naturelles.

Commentons d'abord l'œuvre de petit format intitulée *Matrice*, 1991, puisque c'est précisément d'elle que Le *Chasseur d'images (détail)* origine. Un cadre horizontal accroché au mur montre une feuille de plante verte collée sur un plan convexe. Le mode de présentation de cette feuille s'apparente à celui rencontré dans les planches de botanique où une esthétique de la nudité notamment exprimée par l'emploi d'un fond neutre permet au végétal de se présenter explicitement. De plus, cette feuille est découpée par un fin quadrillage qui l'atomise davantage poursuivant ainsi la logique paradoxale des sciences naturelles qui, pour être au plus près de la nature, semble devoir du coup la détruire. Face à cette œuvre apparaît *Le Chasseur d'images (détail)* qui est la reproduction photographique grand format de la dite feuille. Comme on le devine, l'agrandissement morceau par morceau du contenu de *Matrice* continue à vider la feuille de son naturel du reste déjà altéré. D'abord en renonçant à reproduire la feuille grandeur nature, *Le Chasseur d'images (détail)* compromet l'un des principaux moyens de connaître le vivant, soit celui de l'expérience. En amplifiant les détails qui caractérisent cette espèce foliée, l'œuvre monumentale de Pellegrinuzzi privilégie plutôt l'observation comme mode de connaissance de la nature corroborant ainsi l'idée voulant que la photographie, à la suite du microscope, soit dans la lignée des instruments au service des sciences de la vie. Aussi, le noir et le blanc de la reproduction photographique inscrit-il délibérément le sujet observé dans le champ de l'analyse en désignant la forme plus que la couleur comme le principal critère d'évaluation. De plus, l'atomisation exacerbée de la feuille ne fait que renforcir l'impression d'une



ROBERTO PELLEGRINUZZI, LE CHASSEUR D'IMAGES (DÉTAIL), 1991, PHOTO NOIR ET BLANC, BOIS, VERRE ET CARTON, 109 ÉLÉMENTS : 31,5 X 39 X 4,5 CM

nature plus théorique que vivante.

Ce processus de dénaturalisation de la feuille inauguré par *Matrice* et poursuivi par *Le Chasseur d'images (détail)* ne saurait toutefois satisfaire les exigences d'une taxinomie des végétaux. Car comment pourrait-on répondre aux objectifs didactiques établis par un tel classement si l'intégrité physique de l'objet d'analyse n'est pas assurée? Cette feuille incomplète pose en effet un sérieux problème d'identification. Ne remplissant pas les conditions minimales nécessaires pour l'identifier, il nous paraît donc évident que cette feuille n'est assujettie à aucune taxinomie. Puisque la nomination du visible est à la base de toute classification, on imagine mal comment cette feuille pourrait prendre place dans un système de connaissance intéressé à établir les constantes et les variations entre les différentes espèces. Cependant, l'œuvre de Pellegrinuzzi demeure liée aux applications photographiques produites par les sciences empiristes principalement en ce qui a trait à la méthodologie employée. *Nature morte*, 1989-1990, est à cet égard particulièrement intéressante. Formant une plante entièrement composée de photographies de feuilles, cette œuvre pousse à l'extrême l'ambition des sciences naturelles d'être au plus près de leur objet. Or, en proposant une adéquation parfaite entre la feuille et sa représentation, *Nature morte* crée un monstre d'inanité parfaitement respectueux de la logique paradoxale qui anime les sciences de la nature.

Sans pour autant affirmer que le botaniste en herbe préférerait l'œuvre de Pellegrinuzzi aux études du frère Marie-Victorin, il reste néanmoins que *Le Chasseur d'images (détail)*, tout comme *Matrice* et *Nature morte*, est le résultat d'un travail patient et minutieux. Dans le catalogue accompagnant l'exposition, Olivier Asselin insiste avec raison sur l'importance du lien qui unit le travail de Pellegrinuzzi aux origines historiques de la photographie. Il y a en effet dans son usage du médium une dimension artisanale qui évoque l'enchantement des premières images. Il y a aussi dans la disposition spatiale de l'œuvre une référence à l'installation comme mode de présentation contemporain. Cette œuvre, qui paraît issue d'un herbier impossible, théâtralise plus qu'elle n'analyse le vivant convoquant ainsi le spectateur à faire l'expérience d'un espace où la nature se montre rebelle au classement.

– VINCENT LAVOIE

INDIVIDUALITÉS: 14 CONTEMPORARY ARTISTS FROM FRANCE

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 25 janvier – 7 avril

Jean-Michel Alberola, Richard Baquié, Catherine Beaugrand, Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Blocher, Christian Boltanski, Daniel Buren, Sophie Calle, Gérard Garouste, Thierry Kuntzel, Bertrand Lavier, Annette Messager, Michel Parmentier et Niele Toroni sont les quatorze artistes français aux œuvres les plus «neuves» et les plus «intéressantes» de la dernière décennie selon les commissaires de l'exposition *française* à Toronto, Roald Nasgaard et Marie-Claude Jeune. Ceux-ci sont fermes dans la justification de la tenue de cette exposition qu'ils disent «sélective et non thématique». C'est ce qui explique que l'on parle d'artistes et non pas d'art français, s'appuyant sur le dit fait que «la créativité française réside dans le caractère individualiste de chacun des artistes français». Par cette phrase, le regroupement se trouve justifié. Or, celle-ci, qui en vaut bien d'autres, et qui n'est pas nécessairement fausse, est marquée de cette latitude qui évoque peut-être finalement la crainte, presque toujours présente dans ce type d'expo, de la définition, voire de la circonscription. Parler d'individualités, c'est faire preuve de souplesse, c'est considérer chaque cas pour lui seul de sorte qu'aucun ne soit compromis dans l'histoire de l'autre. Parler d'individualités, et le pluriel rassurera encore davantage, c'est jouer sûr.

Entre tous les artistes choisis, le lien, il est vrai, est difficile à faire; entre certains, il est d'une évidence reconnue. Que l'on pense à Buren, Parmentier et Toroni, par exemple, dont les démarches pointent le dégagement de l'artiste en faveur du lieu où l'œuvre, comme commentaire critique, prend place. Ou que l'on pense encore à Boltanski, Calle et Messager dont les œuvres font appel aux notions de biographique, de narrativité, voire, plus largement, de mémoire collective et... individuelle. Il n'est pas dans notre intention toutefois de tenter d'établir ici des rapprochements – dont certains seraient assurément forcés mais *rhétoriquement défendables* –, d'autant que nous n'en voyons ni l'intérêt, ni l'utilité.

Partons du simple fait que le Musée des beaux-arts de l'Ontario nous a montré une exposition d'artistes provenant tous de France. En soi, l'idée est stimulante, d'autant que l'occasion ne nous est pas si fréquente de voir un tel rassemblement, aussi défendable ou critiquable qu'il soit. Sauf que curieusement, l'impression qui nous en est restée en est une de déjà-vu. Comme si, d'actuelle qu'elle était, cette présentation s'était transformée en exposition *historique*, laissant voir ce que l'on savait être, à quelques exceptions près, les acteurs de la France artistique contemporaine.

Personnellement, j'apprécie toujours *découvrir* les installations picturales de Buren, de même que j'aime encore assister aux enquêtes intimes et *voyeuses* de Sophie Calle et voir les œuvres à la fois ironiques et chargées de Boltanski, mais cela ne suffit pas néanmoins à rendre cette exposition «nouvelle» ou originale. De même qu'il ne suffit pas non plus d'inté-

THIERRY KUNTZEL, **L'HIVER (LA MORT DE ROBERT WALSER)**, 1990, INSTALLATION VIDÉO.
COLL. DE L'ARTISTE.

grer à cette expo le travail de plus jeunes artistes pour la rendre plus fraîche.

Dans l'ensemble, nous noterons néanmoins la participation de Sylvie Blocher dont l'œuvre, *Vue sur jardin*, établissait un rapport troublant entre le naturel et l'artifice, entre le réel et l'iconique. L'œuvre était composée de douze éléments surmontés de stéréoscopes, tous placés de sorte que nous regardions dans les lunettes dirigées vers les fenêtres, et comportant chacune une vue en relief particulière concernant le jardin, détail de jardin ou objet posé dans le jardin, par exemple.

De tous et de toutes cependant, nous retiendrons principalement le choix heureux de Thierry Kuntzel. *Hiver (La Mort de Robert Walser)* est fait de trois rectangles lumineux de format identique placés côte à côte. D'assez grandes dimensions, les trois rectangles ne peuvent être entièrement vus d'un seul trait, d'autant que les projections qui respectivement les constituent varient continuellement. Dans les rectangles des extrémités, c'est la couleur ou l'intensité qui change insensiblement, alors que dans le panneau central, un corps, dont la définition se fait de plus en plus précise, émerge des plis d'un tissu blanc. À première vue, on saisit difficilement les variations des images, surtout celle du centre, tant chaque variation se fond dans celle qui lui succède. Il faut que notre regard insiste pour y voir le dévoilement du récit contenu dans la disparition du linceul et l'apparition d'un corps dont la proximité est devenue telle qu'on perçoit le grain de la peau. C'est, en somme, la surface de la chair qui déloge celle du tissu, se joignant aux surfaces des monochromes des extrémités pour traduire l'anéantissement. Le corps de cette façon immobilisé et de cette manière recouvert de blanc évoque le gel qui aurait emporté Robert Walser «mort dans la neige un soir de Noël». La froideur et la mort sont, par ailleurs, manifestées par cet usage des couleurs froides occupant les extrémités de l'œuvre et l'évanouissement de ces monochromes d'abord, et de l'image centrale ensuite. Comme si un silence imminent prenait place et forme par le biais de ces projections réduites, mais sensibles et efficaces.

Dans le mince lot des effets-chocs de l'exposition, on pourrait joindre à la froideur formelle, mais séduisante de l'œuvre de Kuntzel, le discours tout aussi froid mais alors passionné de Buren et de Parmentier à qui, je suppose, on avait demandé, comme à tous et à toutes les autres, un texte expliquant leur démarche. Différent des autres textes, celui de Buren et de Parmentier est contestataire, dans la mesure où il n'appuie ni la thématique de l'exposition, ni le choix des artistes (eux y compris) et dont la présence, finalement, viserait leur abstraction «de cette histoire». Leur critique est virulente du milieu artistique français (artistes et critiques confondus) et le ton paraîtra, pour certains, acerbe. Or, cette critique de Buren et de Parmentier, comprise par Bernard Blistène comme faisant partie de leur tradition polémiste, «transperce» les textes et entrevues des commissaires qui tentent, tant bien que mal, de s'accommoder des propos des deux représentants du groupe B.M.P.T. Le concept de l'expo comporte une part de fragilité que les deux artistes semblent avoir ébranlée; c'est, entre autres, ce que l'on retient des textes commentant cette exposition d'art français dont l'homme au linceul demeure notre meilleur moment.

– THÉRÈSE ST-GELAIS

RON BENNER

Galerie Brenda Wallace, Montréal, February 16 – March 16

Words like "place," "identity," and "nomad" have gained a certain currency in the artworld in recent years principally as a result of the rip-tide of postmodern fragmentation and subaltern influences that have gripped critics, artists, and curators increasingly since the late 1970s. It is this rip-tide that has gradually swept the art community away from the habitual shores of high-modernist aesthetic practices and plunged it into the cauldron of disciplinary uncertainty and contestation that it presently inhabits. While place and identity were late casualties of the theoretical currents whose residues, caught in the tidal pools of museums and public galleries, have since stagnated in the form of a new artistic and theoretical academicism, "nomadic" has come to designate a wide variety of social and academic trajectories in this postmodern cauldron, trajectories that have in a number of cases still managed to follow fissures in its so-called governing late-capitalist logic. There is a history to be traced here – of critical practices of legitimation, of an institutional politics of representation, and the interfaces between the two. There is also a history of marginalized bodies to be written – of artists whose works were no doubt deemed "politically sensitive," socially or ethnically "uncomfortable" or "inferior." Finally, there is the question to be raised, yet again, of how first world art institutions can still manage indigenous and third world art, its practices and products, in the name of Western Art; and how individuals and practices can still flourish in spite of such benevolent management in the name of Western Civilization.

However, notwithstanding its fashionable currency, *nomad* is still a good name for the more distant of these institutionally marginalized individuals: Nomad from *Nomos*, the Greek for "pasture" but also related to *Nemesis*, "distribution of justice," and *Nomisma*,"current coin." These artists relate to institutions as nomads to village or town dwellers, as homeless persons to home-bound persons ("home" being understood, of course, to mean a relatively "fixed" architectural site such as, in the present case, a Western style house, museum or gallery). They relate, moreover, to its contradictory etymology by way of their systemic or sporadic eschewal of, or exclusion from, a dominant canon and given institutional geography of Western Art that *together* form a System capable of "minting" its own aesthetic coinage as well as distributing its own brand of institutional justice. They must therefore always, in one way or another, be considered in relation to it. However, in the case of some of these nomadic artists it is as if the net effect of eschewal or exclusion is the tracing of itineraries and paths as mysterious and fundamental to a dominant taste culture as those aboriginal paths, the songlines, were to gestation and production of Bruce Chatwin's unusual autobiographical travelogue of the same name. For these artists, as for the Australian aborigines, and in contrast to many contemporary professionalized artistic practitioners, it is the journey that counts and not the institutional sites they might temporarily inhabit. As Chatwin points out in the case of the Australian Aborigine: "By spending his whole life walking and singing his Ancestor's Songline, a man eventually became the track, the Ancestor and the song" (*The Songlines*, 1988, p. 179). This behavior contrasts sharply with the behavior of institutionally socialized individuals – those artists who gravitate toward and circulate around art institutions and those other academics, publishers, art gallery and museum curators whose identity structures thrive on fixing in print or on white walls the new and unusual in terms of the old and habitual.

One such nomadic artist is Ron Benner whose gift to us, according to the summary of post-1978 work presented at the Galerie Brenda Wallace, is a difficult and painful cartography of Western imperialism, the schematic outlines of which are synonymous with his travels across North, Central and South America as well as Cuba, Europe, and the Middle East. To dwell on this cartography is to ponder configurational pauses – three-dimensional encampments – in a particular quest for identity, a quest that is, however, cast in transcontinental as opposed to purely institutional terms.

For Benner, the geography of travel engenders identity: "To know where you're from you have to know the landbase." Hence his quest to "know all of the Ameri-

cas" – to "*listen* to the Americas." Given this quest, given these works, how does one talk about the links between the two? In terms of art, its institutions and practices, or in terms of history, its social and political spaces and the pathways that connect them? To opt for the latter is to engage a work in the double register of Benner's initial itinerary and one's own later voyage, and to do so is to enter a complex historical network plotted by a difficult technology of representation: installation art with, in this case, its components of photography, found and manufactured objects and agricultural produce. It is to travel and *listen* in Benner's sense – that is to listen to the objects as well as the people depicted, the stories told – and move step by step in terms of photographic fragments and diverse objects in a manner that progressively reconfigures one's consciousness in terms of a new geography of identity plotted according to a sophisticated three-dimensional representational field. To move across and throughout this field is to move crab-wise, or in Brownian motion, but also along a 360° visual axis, from the itinerate eye of the camera to the products of the hand – metal fencing and poles, agriculture and horticultural produce – or vice versa: to shift back and forth and, in the process, to weave meaning across boundaries and cultures. In doing so one listens to another articulated experience of the world. It is a special world defined by the quest for self-identity and a new sense of place. In fact, for Benner the two are synonymous – with the local and regional overlapping with the continental and transcontinental.

As we look and engage, travel and experience, listen and identify, we also become nomadic voyagers between peoples and cultures – between Attiwandaronk Indians and English and French settlers in *And when your streets are empty* (1978-1979); white and black South Africa in *Across the line: In memory of Ruth First* (1984); London, Ontario, and Havana, Cuba, in *Capital Remains* (1986/1988); Saskatoon, Saskatchewan, the Instituto de Pastoral Andina, Peru, and a Quechua farming cooperative near Cuzco in *Trans/Mission – Drought Simulation* (1988/1991). By visually linking objects and photographs in space we move along invisible paths between peoples, cultures and histories confronting ourselves, our ancestors, other peoples and their ancestors, as well as linking current artistic practice with other practices – those of farmers, ancient aboriginal earthworkers, corporate and government representatives, and radical journalists.

RON BENNER, TRANS/MISSION -- DROUGHT SIMULATION, 1985-86, INSTALLATION INFLUENCED BY AN EXPERIMENT IN DROUGHT SIMULATION AT GUELPH UNIVERSITY IN 1989, 2.89 X 3 M; PHOTO: (R. MAX TREMBLAY) COURTESY GALERIE BRENDA WALLACE.

To engage such works – to listen to them – is to begin to disengage oneself from one's own cultural matrix, to stand, finally, culturally denuded in order to more effectively embrace fragmentation across a representational field that gives voice to others. It is to engender dialogue with ghosts of distant and not so distant ancestors whose exploits are etched in the economic and political residues of Euro-American colonial activity in order to question our own motives, our own production and complicities in a Western System of Representation that shows no signs of acknowledging its own past, the powers of its own representational tools and dubious institutional practices. If, indeed, there is, as Chief Seatlh of the Suquamish Nation pointed out in 1853, "no death, only a change of worlds" (which was quoted in Benner's installation *And when your streets are empty*), then Benner's installations constitute the lightning rods to ground our vision in those other worlds so that we may never forget the consequences of physical and pictorial travel in the service of economic and political conquest. For these are the dimensions of our own imaginary and not so imaginary landbase that we must negotiate in the passage between our pasts and futures.

Thus, it is in these multiple senses that these works are testimony to the worlds we all inherit and inhabit in our contemporary historical situation. Let us therefore conclude, as Anatole France (quoted in Chatwin) once did, that although "it is good to collect things ... it is better to go on walks," for it is by way of Ron Benner's walks – his travels – that we have been privy to the linkage between the two principal etymological roots of nomad: that of pasture or grazing and the violent impact of commodity capitalism, its Euro-American monetary system and its own particular brands of justice. For it is precisely this linkage that infuses "place," "identity," and "nomad" with dirt, blood, and pain – the elements of a world governed by forces that continue to escape the current web of institutionally articulated models of Theory and Practice that are increasingly dominating artist activity at this time, in this last decade of the twentieth century.

– DAVID TOMAS

MARINA ABRAMOVIC AND ULAY

Musée d'art contemporain, Montréal, February 24 – April 21

It is difficult not to be moved by Abramovic's and Ulay's romantic and final work, *The Lovers: The Great Wall Walk*. The epic project was conceived in 1980, when the two sought an alternative to their notoriously aggressive and injurious performances. Painful physical actions like *Relation in Space* (1976) (their first collaboration), in which the two artists walked, then ran, into each other, colliding with ever-increasing force (lasting fifty minutes), gave way to exhaustive meditative tableaus like *Nightsea Crossing* (1981-86), in which they sat at opposite ends of a table, silent and unmoving (performed ninety times, for an average of seven hours). For over a decade, their notoriety rested upon the strength of their extraordinary personal relationship and their willingness to undergo rigorous ordeals to both test and affirm it.

Walking the Wall was to be another in this series: lovers reuniting after an arduous trek. By 1988, however, their relationship had deteriorated. The theme of reunion shifted to one of separation, as they decided to use the walk to inaugurate their autonomy. As Abramovic remarked: "We each take [a] 2000 km march to say goodbye."

The Lovers: The Great Wall Walk presents work created after the

walk. The Musée apportioned each artist two rooms, with the central bay going to Ulay. Despite working independently, both executed similar types of work: images from the walk, renderings of their relationship, and sculptural recreations of the Wall. The difference in their approaches is apparent even in the titles chosen for their respective halves of the exhibition. For Ulay, it is "The Wall, The Walk, The Alien," connoting a closed, packaged entity. Abramovic's title, on the other hand, "Boat Emptying/Stream Entering," proposes a presence that is ongoing, soulful, and centered upon the continuing process of releasing and absorbing.

To document the journey/performance (and satisfy Chinese demands), each artist engaged their own crew and combined their efforts afterwards for the film *The Great Wall: Lovers at the Brink*. Both narrate introspective, brooding texts overlaid upon images of themselves hiking along the Wall. Ulay, a hooded, mysterious stranger, fiercely strides through landscape and village, alien and alienating. His loner persona symbolizes, perhaps, his experience of Chinese society's antipathy to individualism. Abramovic, however, is more socially interactive and spices her walk with mythological fantasy sequences. She lunches and sleeps with a peasant family, recounts dreams, confronts visions, and recites legends about the Wall.

All the images of China – whether in film, slides, video, or photograph – face problems endemic to Westerners visiting the Orient. *Chang Cheng Nei Wai*, Ulay's half-hour, multi-projector slide show, is conspicuously replete with photogenic and exotic images. Despite describing himself as "greedy for authenticiy," Ulay's visual choices appear to be limited by preconceptions of the picturesque. Thomas McEvilley, who visited Ulay en route, confirms this in his catalogue essay: Ulay avoided industrial sites in favor of natural vistas.

In *Boat Emptying/Stream Entering*, Abramovic nestles three video monitors under 2-meter, bamboo parasols. A shaman, holding a snake in either hand, appears in two of the monitors: in one, he presses the snakes to his eyes, in the other, into his mouth. The third monitor presents a hand-held camera shakily traversing the Wall. While the installation conveys Abramovic's admiration for the culture, the images remain uncontextualized and problematically arrested at the level of visceral shock.

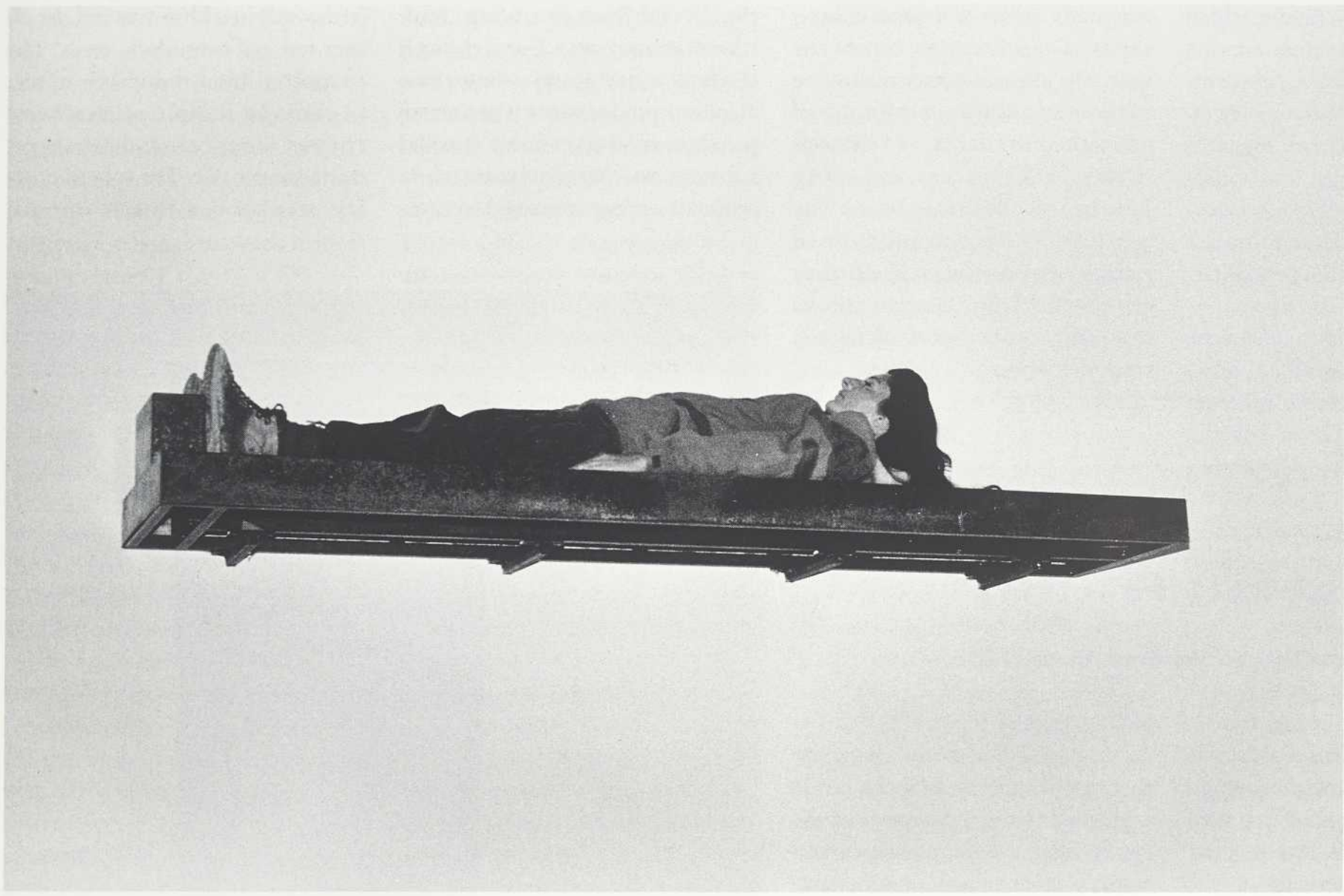
Abramovic's study of relationship, *The Lovers*, is a pair of matching urns tipped on their side and placed mouth to mouth. They mirror each other exactly, except that one corresponds to Ulay's height, the other Abramovic's; one is matte, the other glossy. It recalls not only Brancusi's *Kiss*, but also their performance *Breathing In/Breathing Out* in which the artists locked lips and recycled the other's breath until nearly unconscious.

Ulay's approach, though, uncritically reinforces anatomical essentialism. His *Men 98, 107*, and *110*, a seemingly infinite series of penis-shaped arches, are held erect by cables in the central exhibition space, while *L'Orchestre de Femmes*, five vase/womb silhouettes cut from aluminum sheets, pose in an adjacent room – flat, passive, and attached to the wall.

The dragon mythology central to the poetical understanding of the Wall proved irresistible to both artists. Ulay's *Mai*, a sinuous semi-circle of molded glass fragments, evoked the Wall's stony, eroded ruins, and eerily suggested the bleached vertebrae of a vanquished, long-dead dragon.

Abramovic, meanwhile, emphasizes the Wall's living aspect – its pulses of spiritual and magnetic energy. Her *Dragon* series consists of twenty-five copper pedestals, chairs, and beds, each cantilevered from the wall and crowned with a block of polished quartz. Museumgoers are invited to stand on *White Dragon*, sit on *Red Dragon*, and lie upon *Green Dragon*, and absorb energy akin to that of the Wall. With feet resing on copper bases and heads upon quartz "pillows," viewers complete an electric circuit, like a battery, that activates a transformational psychic technology.

Abramovic demonstrated the use of her energy conductive platforms, or "transient objects," at the



MARINA ABRAMOVIC, PERFORMANCE DURING THE VERNISSAGE OF THE LOVERS: THE GREAT WALL WALK AT THE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL; PHOTO: (DENIS FARLEY) COURTESY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

opening by lying upon one for three hours, eyes open, intensely concentrating. According to a recent interview, the performance and platforms express a dual intention: encouraging others to experience states of illumination she experienced during the walk, and training the audience to comprehend artworks of the future, which she projects will be pure energy. Meditation, she explains, also embodies a nascent politics: by "emptying the mind" and arriving at "a state of nonthinking," one undergoes the mental preparation necessary to renegotiate the priorities of an information-rich but spirit-poor society.

While it is difficult not to be moved by *The Great Wall Walk* and its objects, it is also difficult not to be uneasy. The artists are, after all, Westerners seeking authentic culture, exotic sights, enlightening experiences, and appropriating China's grandest monument. Of the works in the exhibition, only Abramovic's *Dragons* avoids the questionable ethics of cultural tourism. It nurtures a dialogue with Chinese traditions instead of unilaterally representing them or aestheticizing them as *objets trouvés*. Here the viewing experience common to museums, a scopic consuming of enshrined artifacts, is replaced with a participatory, engaging framework. Whether or not one experiences the transmission of energy or agrees with the utility of non-thinking, *Dragons* speaks of an affirmation that is, by nature, transformational.

– JIM DROBNICK

ABSTRACT PRACTICES

Power Plant, Toronto, March 15 – April 28

Ever since Maurice Denis' dictum that a picture before all else is essentially a flat surface covered with colours assembled in a particular order, artists have investigated the aesthetic possibilities of the reduced, structured pictorial field. This investigation, loosely categorized as modernism, came to a head in the sixties and its contours have been largely erased or drawn over by subsequent critical developments. But it is becoming increasingly evident that new theory and the art that has developed in modernism's wake is frustrated by certain contradictions:

Deconstruction has metamorphosed into appreciation of transformation, whereas the exposure of ideological codes has mellowed into self-referential devices ... a full circle has been described. Abigail Solomon-Godeau, *The Critical Image* (Bay Press, 1990)

In less theoretical terms, it also might be observed that much new art based on post-structural, deconstructive theory tends to be strategized, instrumentalizing materials and subject matter and neglecting rather than theoretically exhausting aesthetic and poetic effect.

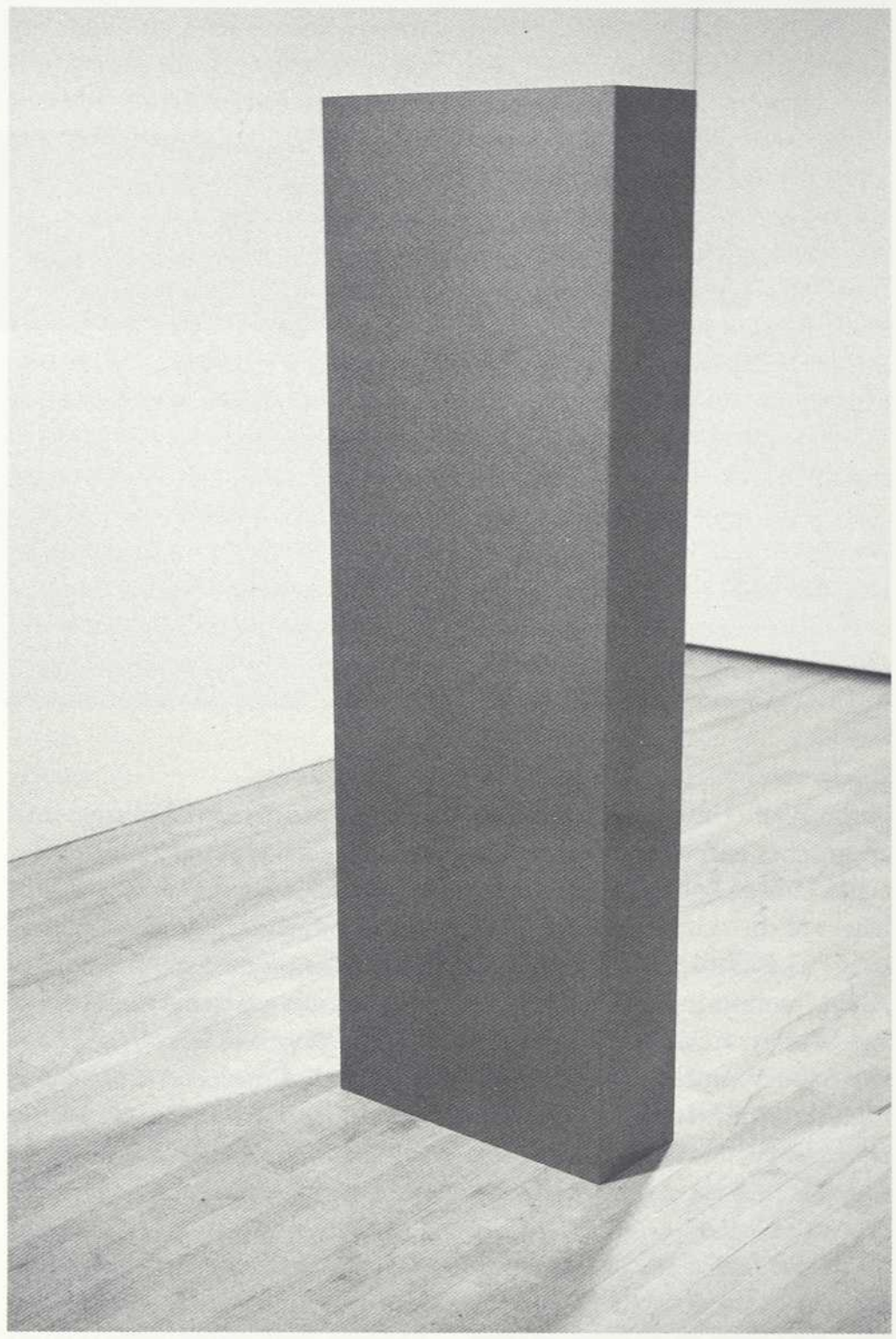
If there is a danger that new theory will prove to be the circle at the end of the modernist cul-de-sac, and that contemporaneous artworks will prove just as redundant, then there is a need to re-examine modernist practices. This exhibition of works by four of Canada's pre-eminent abstractionists belongs to this project.

If in the course of such research there is a danger that certain practices will fall into disfavour while others are recuperated, the re-evaluation process reminds us that our history is constantly being rewritten and that we should proceed with caution. This exhibition ensures that the critical values and efficacy of abstract practices will not be ignored, but at the same time demonstrates the difficulty in estimating the value of practices that persist past a particular critical moment and over an entire artist's career.

Curator James Campbell has chosen works that variously raise questions of perception, process, representation and history, questions that are familiar to abstract discourse. The exhibition demonstrates that these questions do not pass out of existence with popular trends but, developed throughout an artist's career, show changes that are indicative of changes in their context.

Jean-Marie Delavalle's monochrome objects, tucked into the margin of the main gallery under the second floor overhang, look like minimal art. Even though slightly more plastic than their minimal predecessors, they are so pared down as to evince a familiar subversion. Minimalism made other art appear contrived in comparison to its direct, material formality. Delavalle's minimalism doesn't subvert the other work in this show, however, in part because brush strokes, shiny plastic surfaces and irregular sizes and formats counteract the negative effect of the monochrome. These works are more about pure plasticity and perhaps about the physical, perceptual relation of the viewer to the object.

Jaan Poldaas combines primary colours serially according to a plan (red over blue, blue over red, black over red, red over black, etc.). The planning has a reductive effect, negativing individual aesthetic choices about colour, line, shape, composition, etc. The system quality is enhanced by the smooth surfaces and machine-like edges where the colours meet. Like Delavalle's, these paintings make conflicting references. They combine the look of sixties colour field paint-



JEAN-MARIE DELAVALLE, **VOLUME ROUGE**, 1991, PLASTIC ENAMEL ON ALUMINUM; PHOTO: COURTESY THE POWER PLANT. COLL. OF THE ARTIST.

ing with concerns for serialization and process. Compared to his earlier entropy painting, one of which was exhibited upstairs, Poldaas' newer works are not as clearly systematic. There are some fairly subtle differences of hue and gloss. The artist seems to have allowed some margin for error in mixing a particular red or blue. But without leaving concrete evidence of the process, as he did in the entropy paintings, the works are easily mistaken for a highly imagistic, perhaps ironic, postmodern play on Mondrian. If there is a reductive strategy at work here, it is suppressed.

Ric Evans' huge juxtaposed trapezoids and triangles of solid colour evoke hanging drapery. They loosely refer to the kimono, a shape that Evans has explored throughout his career. The colours chosen are stylish, ochre and black for example, tempting a comparison to current fashion trends. The paint itself is hastily applied, almost carelessly. Each piece is made up of panels that have different depths. This further confuses perspective already frustrated by the unorthodox shapes. The combined effect of colour, texture and shape is an intimate scale. Despite their size, the works appear delicate, fragile. These are almost not abstract works at all. They do not self-refer to the square picture frame, to the wooden support, to perception or painting process. The reference to draped fabric is casual. Like Delavalle's and Poldaas', Evans' paintings are uncomfortably outside of typical sixties abstraction. They have more to do with representation than abstraction. Evans plays liberally with representational codes; the frames are cut like paper, articulated hastily, flattened roughly with colour, and thrown together like clothing; overlapping, shadowing, hanging out in space. They produce a complex effect that threatens to deflate abstraction altogether.

Claude Tousignant's aluminum panels are painted with flat colour and mounted against each other in shallow relief. These, like Delavalle's, have a plastic quality as the colours float in front of the shadows cast by the panels as if suspended in air. Or suspended in art history. Titles *Homage to Cézanne* and *Homage to Malevich* direct interpretation towards history. This is a highly conservative act of mainstream affirmation. Nevertheless, Tousignant's blue and purple is convincingly Cézanne's, just as his black and white is Malevich's and in this respect he shows complete mastery of colour, materials and composition. About abstract practices these works show industry and the honing of perception over a lifetime. They are entirely absent of the negative connotations carried by the other works in the show.

If abstraction created interest in part because of its critical value, such interest cannot be preserved when the context in which criticism derived its meaning changes. A self-conscious irony and nostalgia may still activate the work, but its youth will not be recaptured. This exhibition illustrates to what extent the critical discourse which informed abstraction in the sixties has ceased to be provocative. But it also shows how works that appear superficially the same may arise out of very different practices and concerns. The conflicting and contradictory references in the work in this exhibition show how capable abstraction is of carrying new critical meaning.

– ROBERT LABOSSIERE

KEVIN MADILL

Artspeak Gallery, Vancouver, March 28 – April 26

In these pages, some years ago, Jeff Wall wrote of how "Manet was without followers after his death. He is still in the happy position of being without followers" (*Parachute* 35, p. 7). Some wondered at the time whether Wall – by working through Manet's legacy – was predicting the same happiness for himself, but recent years have seen his pedagogy and example leading to a kind of local succession – both emulating and adversarial. Yet none of his students has so blatantly engaged his work than Kevin Madill in this exhibition titled "Queer Landscape." I happily say engaged rather than identified, for what Madill has done, by instating his practice with that of his teacher, is to present an interesting, salient gloss on the staged photograph eminently associated with Wall himself.

Something of his influence is immediate in recording that two of the four photographs in the show used the medium of back lit cibachrome transparency, with one, *Young Man at his Window*, approximating a Wall-issue figure on a thoroughly modern stage. The title is descriptive enough, as a young male and a window view compose the scene, but the figure is placed before the window, blandly facing the camera, so that the sunny view outward places the face in shadow. A signal highlight on his nondescript suit-and-tie costume disturbs the ease of reading the image as a sort of estimate for classic modernist alienation. A pink-triangle lapel pin blazons the man as gay, and the setting out the window – in Vancouver's West End – is in a neighbourhood locally known for its concentration of gay men. Another detail, this time out the window, places the figure of a construction worker on a crane in the middle ground, ringing the changes on a gay stereotype out of a perfectly "normal" urban sight. These details, miniscule but unmistakable, condition interpretation to what might be said to be an alarming extent. The anomie of the man can be read against his "secret," his suit be taken for his "cover," his placement indoors becomes a metaphor for his professional "closet," his shadowed face and the cartoon bubble-like worker become a way to not utter the "Love that dare not speak its name." The image, being ever so able to be slotted into a pervasive ideology of denigration, becomes a decoy for its beholder's unspoken misrecognition of its place in "cultural literacy."

While such an image could be said to work like Wall's by encouraging the play of stereotype against type and detail against tableau, Madill has built his image upon a premise different from Wall's usual procedure. Where the triangle operates to punctuate the image, it is a sign that determines our reading through its congruity with an "invisible" identity socially secured through systematic discrimination. With Wall, it is usually a gesture that punctuates the picture, almost always signaling a (relatively) secured identity and this visually particular element organizes the dramatic tableau. Madill's figure is not "gay" without his badge, and, with the assumption of this identity, the tableau used to picture him is irredeemably saturated by the binarisms of a homosocial, homophobic regime – the portrayed individual doesn't have to do anything for meaning to gather. This way of indicating incongruity is echoed in the pendant light-box image of a pair of shirtcuffed hands awkwardly clasping. Belonging to the same body – yet contorted as one flexed hand attempts to subdue its "limp" partner – this image, portentously titled *Sexuality and Power*, makes clear the lack of fit between the visible and the identical, as well as alluding to the Foucaldean surveillance of sexuality in order to concentrate on the significance of the structures in place to inform meaning rather than the irony of slippage between image and "truth." If we as viewers now return to look at *Young Man at his Window* hung on the adjoining wall, we may be able to adjudicate more acutely the pictorial uses of shadow, detail and setting which so enthusiastically connive a "gay" young man.

The other photographs, situated in another gallery and also paired, assume a less derivative format while continuing Madill's concern with visibility. *August 1979* is a large, six by three metre composite tableau hung from the Artspeak skylight like a baroque ceiling painting. Craning our necks (like Wall's *Young Workers*), we spectators witness a bloodied, beaten-up figure face down to the floor surrounded by his three assailants to the right and a pair of flag-bearing rescuers to his left.

KEVIN MADILL, THE POLITICS OF DESIRE, 1991, LAMINATED CIBACHROME, 100 X 100 CM.

An ignominious type of decoration, the scene is both fantastic and historically rooted, as Madill recalls a series of attacks on gays in the late seventies which had as their particular finale the ceremonious dumping of the victims off the seawall in the West End's Stanley Park. As Scott Watson notes in his catalogue text for "Queer Landscape," these attacks (and the occasion when an assault was foiled by two gay rescuers) went unreported in the regular press. This heroic treatment by Madill, then, plays on the recovery of an invisible moment in local history, but its preposterous configuration foregrounds the problematics of celebration.

With its scale and with its computer-simulated montage strangely skewed, Madill's image is understood as at conflict with the entire notion of a coherent space and consistent positioning. The allegorical and realist aesthetics called up by technique and placement conflict not just with the concept of a pictorial tradition but, importantly, with the question of whose traditions, whose picturing is already in place before the tableau was staged. Indeed, *August 1979* is generous in implying that the coherent space and subjectivity underlying the tableau is at odds with the conflicts implicitly "thrown off" in the assumption of coherence and in the specifics of the contention it pictures. Where does this image find a resonance with the past? Do the baroque associations suggest a martyrdom or the ascent of the sanctioned militant? Does the image speak in the tones of a misty past before AIDS decimated the gay community and thus inadvertently suspend the complications of contemporary, post-AIDS homophobia? Such questions, it seems for Madill, retain their pertinence by being unresolved precisely because resolution would fix the meaning, the identity and the triumph portrayed would thus be for the right side.

The Politics of Desire, pendant to *August 1979*, is another hand shot, an attempt at an emblem reliable in its contradictions. Against a circular matt recalling the pink triangle badge, a hand coated in a latex glove describes an inverted triangle, a spiralling spring held between thumb and index finger. The spring no doubt of a coiled desire, the sort of economical metaphor that cues the normative and suggests a politics we can both counter to, and reconcile with the ambivalence of the latex gloved hand. Sign of safe-sex, but also prophylactic for the police as they round up ACT UP members, the dual reading is a forceful, elegant device for what Madill calls the "queer space" outside "the values of heterosexism." It is his stress upon sustaining such contradictions while affirming "other" values that makes Madill's work a reminder of the constructedness of the stage picture and its straight landscape. Wall's work – at least in its most recent appearances – has come to look too full and complete, finally too certain to admit contradiction, and Madill's example should lead back to a new reading of his teacher's practice and thus avoid the ruse of following. As he made evident in this exhibition, the structure of leading and following is something best contended with than being in any way happy about.

– WILLIAM WOOD

MICHAEL SHUMIATCHER

Grunt Gallery, Vancouver, April 23 – May 11

Conrete grey slabs, hung like architectural panels, shrouding the walls of the gallery like a scene from a New York gallery in the late 1960s or early 1970s, when the death of sculpture seemed imminent; Michael Shumiatcher's sculpture may at first be taken for a parody or an apologetic or repentent neo-minimalism. It can be understood to be anachronistic, outside its conventional place in time, both in relationship to the popularity of art like photography as well as in relationship to Shumiatcher's earlier production. Consider his sculpture from the early 1980s like *Monument to Stanley Kubrick* ("the alien was a piece of art") and *The Great Uncarved Block* (a solid cubical block of tar paper accompanied by a quotation from Lao Tzu, ca. 200 BC, "should desire rear its ugly head, it will be crushed down again by the Uncarved Block") with their apparently popular contemporary culture references to science fiction cinema and exotic ancient religion. These early works were witty and opportunistic, picking away at the tidbits remaining in the ruins of minimalist practice.

The new sculpture is restrained, even dignified, by comparison to the earlier work. It seems not so much a parody as a cunning attempt to pass as the real thing, an unacknowledged appropriation of minimalism, some sort of complex plagiarism of minimalist practice. Within his own body of work the form of this sculpture derives from two "concrete paintings" that Shumiatcher cast in the mid 1980s, *British Landscape* (1984) and *Japanese Landscape* (1986). These "paintings" were hung horizontally but were made essentially the same way as the more recent slabs, cast against the surfaces of glass or steel plates. Because of this technique some of the slabs have surfaces like glass and others are more like steel. One bears the faint impression of grinding marks lifted from the steel surface. Each slab is the same size, 3' x 6' x 3/4". This sculpture provokes a review of minimalism in relationship to sculpture and a recognition of the achievement of Shumiatcher and his contemporaries, including the "lawn boy" group of sculptors in Halifax (Mark Whidden, John Kennedy, Phil Grauer), with whom Shumiatcher was associated in the early 1980s while attending the Nova Scotia College of Art and Design.

MICHAEL SHUMIATCHER, INSTALLATION VIEW, GRUNT GALLERY, APRIL 1991;
PHOTO: BRENDA HEMSING.

Consider two levels of perception that operate in this work. The first level is the literalist level of anti-Cartesian rationalism as championed by artists like Donald Judd in the 1960s; it is the level of simple number systems and laconic technical practice. That this level also conjures up the spectre of platonic geometric space and classicism in art history is misleading since minimalism is historically derived not from sculptural reductivism (the essentialism of Brancusi, for example) or constructivism, but from American color field painting and pop art. It became conflated and confused with sculpture during the early 1970s (Carl Andre's use of Brancusi's bases as a conceptual starting point for his own sculpture, for example). Shumiatcher resurrects this confusion, this historical conflation, by representing, that is by making a sculpture, of minimalist practice.

The second level of perception is the perception of material "nature," complexity and chaos organized as projections of our expectations at encountering a complexly patterned surface in an art gallery, but these are anti-social works, inviting the slothful gaze rather than the social glance or the voyeuristic glimpse. In two of the slabs Shumiatcher has unfortunately intervened, embedding small bits of industrial debris, some steel washers and a small gear, in the setting concrete to reappear again on the surface. They are unnecessary over-expressive signs and do not appear in the later pieces.

Shumiatcher works past the sullen emphasis on physical mass that ruins so much sculpture. His sculpture is wall mounted, polite (recall Ad Reinhardt's definition of sculpture as something you bump into when you back up to look at a painting) and recollective of minimalism's sources in the painting discourse (recall Judd on Stella, "... paintings as slabs..."). Shumiatcher presents us with an apparently extreme physical fact, doubles back into an illusory fiction and then snakes back a third time when we recognize this sculpture as both a representation and an historical extension of the minimalist discourse, some sort of minimal sculpture distinct from reductivist or constructivist traditions.

After its initial conflation with minimalism in the 1960s, it seems that the haunted physical reality of sculpture, a reality that exists simply because sculpture occupies real space, was not self-contained enough to survive the transition from minimalism to conceptual art in the early 1970s (from Carl Andre to Lawrence Weiner for example). In the aftermath of this transition much sculpture appeared only as wall reliefs, compressed or stored sculpture. One can chose to interpret Shumiatcher within this context as survivalist sculpture, sculpture impoverished through its contact with minimalism. It is a fantasy to think that this work can ever retake the floor. Shumiatcher's slabs look more like funeral trappings than storage batteries. Recall sculpture as the express representation of the inert, of the dead. This is a morbid art. The slabs look like limestone sarcophagi lids. Although Shumiatcher does manage to elegantly appropriate and entomb minimalism with a humble few visual signs, he also allows us to consider in which ways and to what extent sculpture, as the art of the tomb, is minimalism.

– ROBIN PECK

AFFINITÉS SÉLECTIVES

Palais des Beaux-Arts, Brussels, February 22 – March 23

In 1990, the Palais des Beaux-Arts inaugurated a series of exhibitions entitled *Affinités sélectives*, curated by the French critic Bernard Marcadé. Each successive exhibition featured a pair of artists, who presented work in one of the two rooms off of the Palais' rotunda, referred to as "antichambres." The "confrontations" which resulted from these pairings were, by and large, accomplished to the detriment of the participating artists.

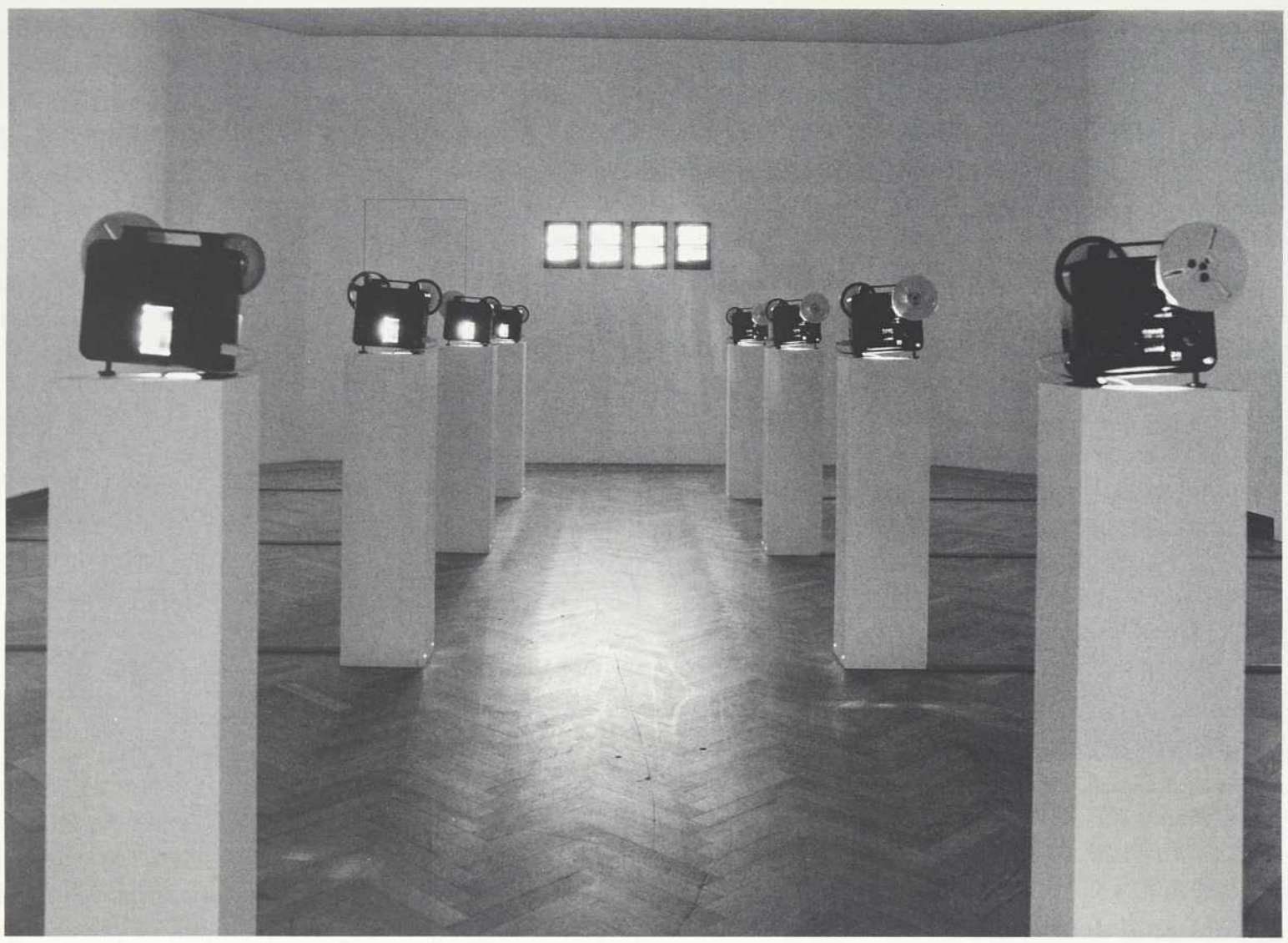
For most of the series, the pairings themselves were uninspired, although this should not be taken as a reflection on the artists, who included Christian Boltanski, Giovanni Anselmo, Sherrie Levine and Marcel Broodthaers. At best, as in the opening exhibition, which paired Anselmo and Niele Toroni, one found familiar, if tenuously connected works. Each room was exquisitely installed, but functioned more as a distinct gallery exhibition. At its worst, as in the combination of a single painting by René Magritte with a series of "related" works by Paul-Armand Gette, the concept of the series proved to be superficial and startlingly naive.

It was not until the final exhibition, which featured the Belgian artists Leo Copers and Patrick Corillon, that a balance was struck between works in which relationships seemed natural rather than forced. For the first time, the two rooms could be seen together, as unique elements of complementary, yet distinct, views.

Copers' untitled installation was directly related to the experience of visiting a museum. On entering the room, one found the wall space completely draped in velvet curtains. Eventually, one realized that they may be pulled aside by the viewer to reveal a series of thirteen paintings by Belgian artists from the turn of the twentieth century, which were borrowed from local museum collections.

The installation may be approached on a number of levels. In a Belgian context, it clearly relates to the work of Broodthaers and his *Museum of Modern Art* project (1969), in which the actions of collecting, displaying and viewing were foregrounded. Copers translates these events into a physically active role for the spectator, which is a refutation of the ordinary (passive) museum experience. The series of paintings in a gallery may be seen as the equivalent of the concept of "invisible editing" in a narrative film. The purpose of both is to efface the method of presentation. In his piece, Copers joins cause and effect, turning the viewing of art into a function of desire.

Corillon's installation also demands a certain amount of effort on the part of the viewer. Much of his work is centered on the creation of semi-fictional characters, around whom the artist weaves fantastic narratives of their private and public lives. Often the work can seem more influenced by lit-



PATRICK CORILLON, THE VISIONS OF OSKAR SERTI, 1991, SIX FILM PROJECTORS, LIGHT PANELS; PHOTO: (PHILIPPE DE GOBERT) COURTESY PALAIS DES

erary figures like Raymond Roussel than by contemporary visual art practice.

At the Palais des Beaux-Arts, one entered Corillon's gallery by parting a pair of heavy curtains. Ten film projectors, mounted on pedestals, show a series of "home movies," with rapidly shifting views of scenes that are interrupted by splashes of red or green. The images seem to be in the act of decomposing, situated between recognizable subjects and abstract patterns. On the far wall is a text about a writer, Oskar Serti, supposedly the maker of the films. The story tells us that in 1932, Serti began to lose his ability to perceive color. Eventually, he regained it by wearing a pair of shoes whose soles were designed to inflict severe pain. The pain would then induce colorful, visual images for the writer. The color spots that we see in the films were placed there by scientists to approximate the writer's visual experiences as he filmed these scenes, wearing the above-mentioned shoes.

At first, it seems as if Corillon wants to place the viewer in the position of separating fact from fiction. In fact, both of these categories start to shift as we attempt to make sense out of the fleeting images in the darkened room. Like Copers' installation, Corillon rejects the possibility of a facile, unquestioning assimilation of visual impressions. Using an ironic approach to the notion of the exhibition and an insistence on the active role of the viewer, both artists fashion a rigourous construction of elements in order to lay bare the process of seeing.

– MICHAEL TARANTINO

GENEVIÈVE CADIEUX

Centre d'Art Contemporain Genève, May 25 – July 21

In one of her most powerful installations to date, Geneviève Cadieux has transformed the large main gallery – 6000 square feet – of the Centre d'Art Contemporain Genève into a darkened viewing box for her most recent piece, titled *Portrait de famille*. In keeping with her previous work, Cadieux continues to examine the seductive power of the photographic image and its role as purveyor of meaning by using such cinematic devices as the close-up, a large scale, and framing.

In the Geneva exhibition, her first one-person show in Europe since representing Canada at the 1990 Venice Biennale, three large light boxes, each measuring eight feet high by eight feet wide, have been placed in a triangular configuration so that the light emitted shines away from the central space, much like the light projected off of a cinema screen. On one side of each box is a cibachrome transparency of a facial close-up of a member of her family. On entering the darkened gallery space one is directly confronted with the image of a young woman, which could be the artist, but is instead her sister. The sister, wearing a black dress and set against a black background, is shown with her eyes closed, tears streaming down her face. To the left one sees the next box, again facing away from the center. The face on this box is that of Cadieux's mother – a beautiful grey-haired woman in a purple dress set against a white background. The mother wears a pained expression but without tears; instead, her eyes appear, due to superimposition, both open and closed. Continuing around the installation to the left is the third light box, again projecting outward, where one finds the image of the artist's father. The father, whose image completes the trio, is shown wearing a dark business suit, his eyes lowered, taking the pose of one in thought or in mourning.

While moving around the space the viewer is acutely aware of the reverse side of each box, which has an unprotected cibachrome with a detail from each person's body. From almost every point in the gallery one sees, sometimes only peripherally, a fragment of the family group. The complementary cibachromes to each facial image are as follows: the back of the sister's head and shoulders corresponds to her face; a cupped hand with a drop of blood marking its palm corresponds to the mother's image; and a bare male torso superimposed with the red lips of a woman's open mouth is the reverse of the father's image. The interior lighting gives these photographs, as well, the illusion of being projected.

The strength of *Portrait de famille* lies on several levels, the most obvious being the very personal and emotional effects of the images. But its more subtle force lies in Cadieux's conception of space and the scale and placement of the boxes: she creates a *mise-en-scène* that forces one into a physical and emotional displacement – there is no clearly intended path to follow, no evident progression or hierarchy. The large size of the boxes and their proximity to each another demand the viewer's immediate, physical involvement. As one moves around each image, the two others always remain within sight; thus, one is compelled to see each box as distinct yet related to the others, much like the individuals represented.

A text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations ... but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto

said, the author.

Roland Barthes, *The Death of the Author*

By nature the photographic image leads to a feeling of discontinuity, of a single moment frozen in time, or as Cadieux has said, an image "linked to a specific moment ... the photographic moment." Unlike film, this discontinuity works in opposition to a sequential narrative, forcing the viewer to reconstruct, or recreate, a narrative using her or his own learned assumptions. Much like the reader of Barthes' text, the viewer of *Portrait de famille* constructs the meaning of the work; and, in inviting this collusion, Cadieux reminds us that the reception and reading of images – essentially, the way we look, and in most cases, learn – is determined by the cultural baggage we bring to what we see.

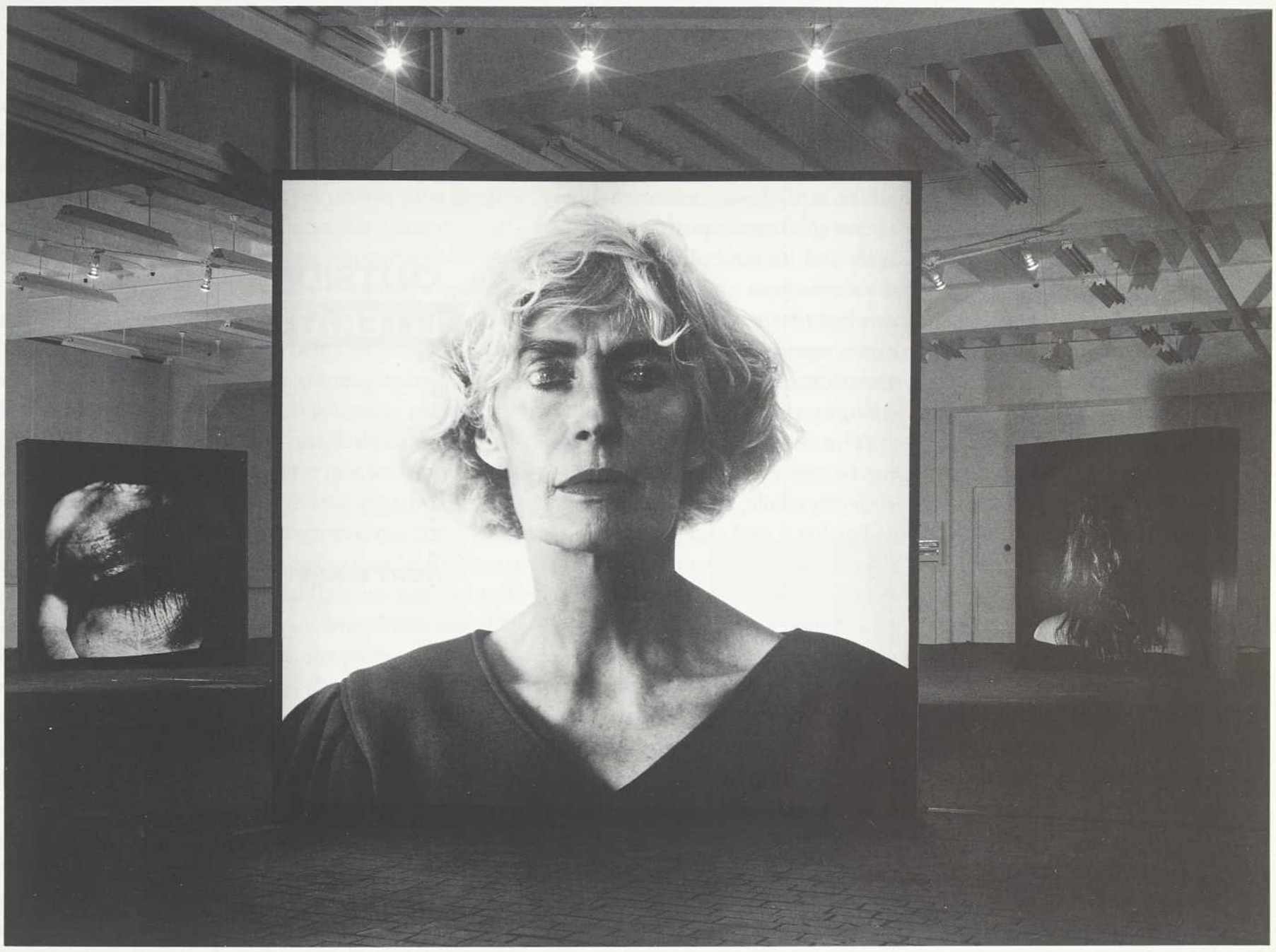
That photography, as opposed to the more traditionally male media of painting and sculpture, is the chosen medium of many women artists of Cadieux's generation indicates its attractiveness as an alternative to tradition, but also as one that gives the artist a significant amount of control – particularly over the photographic object. It is clear from her work that Cadieux recognizes the possibilities photography offers as a feminist alternative, as well as its potential to subvert traditional notions about art. When asked what appealed to her about the medium, two ideas surfaced repeatedly in her answer: photography as the most modern, i.e., non-traditional, technique available; and, the "distance" that photography allows between photographer, or subject, and the photographed object. There is, of course, another element which does not escape the artist: the power of the photographic image in a world that is saturated with visual information and therefore hungry for it.

The question of power, the power of images, and the control behind their making is frequently a subtext of Cadieux's work, one that surfaces with a new, more personal dimension in *Portrait de famille*. The relationship between power and identity is the *sine qua non* of family dynamics. From early childhood through adolescence to adulthood, the development of one's identity passes through phases that require separation and a struggle to assert oneself as distinct from one's parents. For Cadieux, *Portrait de famille* works like an element in this individuation process, an attempt to capture her identity (it is important to note that the artist's self-portrait is missing from the group) from those who have created it. By photographing her family, and particularly their faces, Cadieux takes control of them both metaphorically, by taking and holding their images with the camera, and literally, by determining their poses.

Le visage est une force vide, un champ de mort. Antonin Artaud

The relationship of one's face, as the only visual indication of one's self-identity, to an inner "essence" has been the focus of study for centuries. From the ancient studies of physiognomics, which sought to schematize external features in order to understand one's countenance, to the early days of photography, which was thought to capture one's essence along with one's image, the face has been central to discussions on the distinction, and connection, between the body and the soul, the intellect and the emotions. The history of portraiture in art and photography is closely connected to this idea, for copying one's likeness meant preserving one's identity. And as verisimilitude was essential, photography has been, since its inception, the prefered means of portrait-making. While Cadieux's portraits fit into this tradition, they do so with a modern criticality and a theoretical grounding that early portrait photography lacked.

Cadieux's idea of distancing herself from the photographic object – in this case her family – is an attractive, and perhaps necessary, psychological tool that may have allowed the artist to make so personal a topic public. Quite con-



GENEVIÈVE CADIEUX, **PORTRAIT DE FAMILLE**, 1991, THREE LIGHTBOXES WITH CIBACHROME TRANSPARENCY AND PHOTOGRAPH, EACH 2.4 X 2.4 M; PHOTO: (GEORG REHSTEINER) COURTESY CENTRE D'ART CONTEMPORAIN GENÈVE.

trary to other contemporary photographic portraits, for example the quasi-anthropological studies of Thomas Ruff, Cadieux's are invested with a look inward, at her own genetic identity. In *Portrait de famille* the distance that essentially exists because of the photographic apparatus, is partially negated by the images themselves. The close-up, used here by Cadieux in much the same way it is used in film, functions as a punctuation mark that freezes the narrative, holds the viewer's gaze, and allows one to see in excruciating detail what is not possible with the naked eye. The stark directness of the transparencies hides nothing from the viewer – the lines of a life lived are evident, almost painfully so, on the faces of the mother and father. The deep focus on the sister's closed eyes and tears underlines the photograph's emotive power.

Strong form allows content to exist.

Geneviève Cadieux

Cadieux's understanding of the perceptual process clearly has determined her formal choices in *Portrait de famille*. Light emitted from an object in a dark room immediately draws one's attention. To catch and hold this attention, Cadieux frames and crops the images in such a way that limits the visual field, thus defining how they are seen and, inevitably, understood. This framing isolates the object from its context, the viewer from the object, and produces the uncomfortable feeling of seeing without being seen. One focuses on the eyes, which are averted in all three portraits, and this blocked gaze acts, as Cadieux has said, like a "veil," enhancing the feeling of separation.

In fragmenting the body – the faces, the hand, the torso – Cadieux also alludes to that which is absent, outside the frame, therefore reinforcing the desire to look by activating the desire to know. What is hidden is mysterious, and maybe even forbidden; and she plays on the desire to construct meaning by placing images on both sides of the boxes, compelling one to look for clues, as one would for pieces to a puzzle.

The mother seems a mystical figure – eye's both open and closed, like the blind prophet who sees without looking. The photographic detail of her cupped hand with the blood spot looks like stigmata, symbolically suggesting the stigmas one carries – those mental, physical, or social peculiarities that each individual possesses. More mysterious still is that the image of the hand is an almost exact visual description of one of the dictionary definitions of stigma, as a mark on the skin that bleeds during certain mental states.

The father's detail is the most intimate. His bare chest, cropped at the neck and below the waist, is imprinted with the blown-up red mouth of Cadieux's sister, an image taken by the artist from an earlier piece, titled *Hear Me with Your Eyes*. The mouth, which at first seems to be a wound on the father's chest, is slightly open, the teeth barely visible, suggesting either a cry of pain or ecstasy. The lips' positioning on the torso draws a connection between the heart's position in the body and its symbolic function as the instrument of feeling. Seen in combination with the father's face, one is again reminded of the dichotomy between feeling and thought, the heart and the head.

The image of the sister, who can be seen as Cadieux's surrogate, is shown whole, the back and front of her head and shoulders represented intact. Yet unlike the images of the mother and father, which are revealing, hers is concealing. Her facial expression is ambiguous, despite the teardrops; her gesture on the reverse side is a defiant one, a turning away from her parents. It is again a reminder of the power, the struggle, and the separation involved in family dynamics, a dynamics acted out through Cadieux's eyes and the lens of a camera. If one's family relations determine how one functions in society, then the family can be seen as a microcosm of society as a whole. This thought-provoking idea, and the universally human questions raised by Cadieux in *Portrait de famille* – such as who we are and where we come from – are inevitably what one takes away from this exhibition.

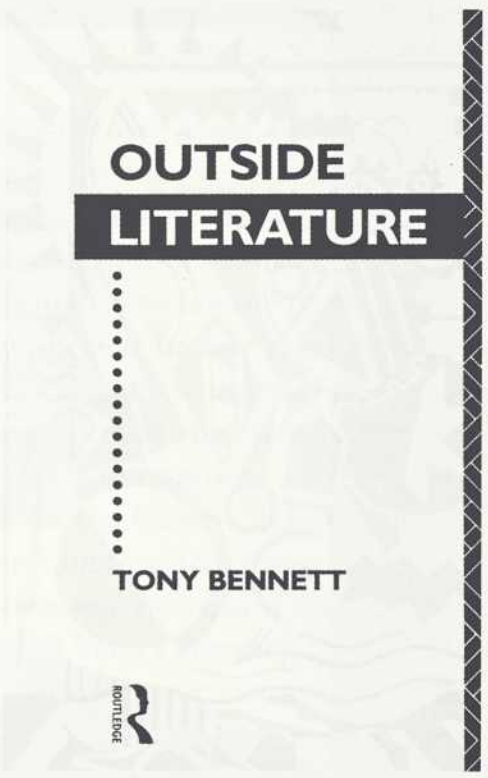
– ELIZABETH JANUS

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES/ESSAYS

Tony Bennett, *Outside Literature*, London: Routledge, 1990, x, 310 pp.

Tony Bennett's recent book *Outside Literature* invites reconsideration of the boundaries between literature and history, aesthetics and politics, critical theory and political practice. Bennett criticises the traditional understanding of literature as an aesthetic category. He argues instead for "a theory of literature that will construe its object as a historically specific, socially organised and maintained field of textual uses and effects" (142).



History is understood by Bennett not as a set of real past events, but "as a particular socially organised zone of representation existing within the present" (277). From this perspective literature and history are "adjacent zones of institutionally regulated practices" (283). Bennett steers between the ideas that history determines literature and that literature and history are caught up within an endless play of intertextuality.

Bennett draws selectively on the theories of deconstruction, Foucault, and Marxists "in order to develop a historical sociology of literary forms, functions and effects" (35). In his best chapter, Bennett criticises theories of the novel. Watt's *The Rise of the Novel*, according to Bennett, is fundamentally flawed by the assumption that the novel is a progressive realization that evolved in relation to capitalism.

Traditionally, genre formation focuses on the novel as a "type of writing." Bennett points out that to classify literature into genres is a subjective organization of differences. Consequently, he suggests "the concept of genre is more usefully interpreted when used as a means for analyzing historically and culturally variable systems of the regulation of reading and writing practices" (81).

Bennett's detailed study of Marxist literary theory contains discussion of Lukács, Althusser, Eagleton, Jameson, Benjamin, Habermas, and Gramsci. Each one is rejected for succumbing to the bourgeois temptation of totalising theories of the function of criticism. Bennett proposes an alternative: "It is necessary to displace the mood of inquiry from the singular to the plural: to ask not what the function of criticism is... but rather what roles might be performed by different types of critical practice" (242).

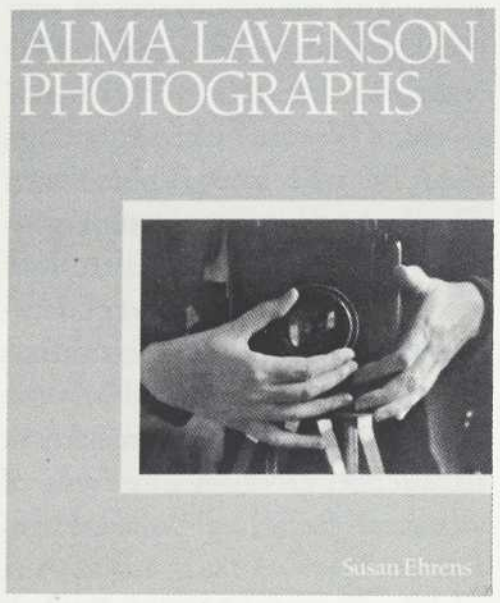
Much of Bennett's work shares similarities with recent feminist criticism, yet he does not acknowledge fully that others are exploring the relationship between historical materialism and philosophical reasoning. Perhaps he should reconsider this boundary between Marxism and feminism.

L. B.

Susan Ehrens, *Alma Lavenson : Photographs*, Berkeley, Wildwood Arts, 1990, 106 p., 64 ill. n. et b.

Alma Lavenson est une figure peu connue de la photographie américaine des années vingt. Il

faut dire qu'elle commence sa carrière de photographe de façon bien modeste, ne voulant jamais prétendre, même à un âge plus avancé, aux honneurs. Jeune fille de fa-



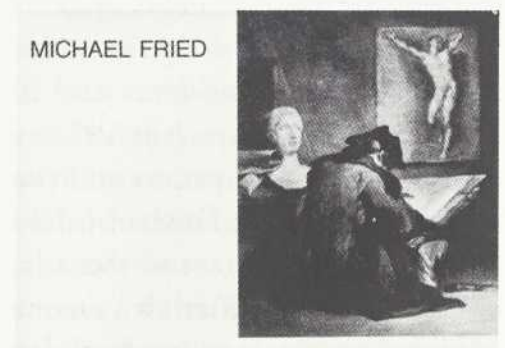
mille aisée habitant d'abord San Francisco, rapidement déménagée à Oakland après le tremblement de terre de 1906, elle est d'abord sensibilisée à la chose artistique par son philanthrope de père qui voit moins de mal à cela qu'au désir de travailler de sa fille. Si bien que celle-ci tourne rapidement toutes ses énergies vers son nouveau passe-temps. Elle rencontre Imogen Cunningham dont elle deviendra l'amie, puis Edward Weston qui la semonce gentiment parce qu'elle ne s'est pas encore corrigée de sa patte pictorialiste et ne jure encore que par le flou artistique. À sa grande surprise, les photos qu'elle envoie aux grands magazines de l'époque – dans lesquels elle est d'ailleurs allée chercher ses connaissances techniques – sont publiées. Ensuite, elle se retrouve, après amende honorable et retour au rendu net des petits diaphragmes, invitée à la première exposition des membres du Groupe f. 64. Après des années de travail presque documentaire entrepris sur le *Mother Lode*, contrée de petites villes abandonnées par les chercheurs d'or, une participation à l'exposition d'Edward Steichen *The Family of Men*, puis une sorte de passage à vide de quelque vingt ans, elle se remet au travail les dernières années de sa vie, jusqu'à sa mort en 1989. Entre-temps, son travail avait recommencé à susciter de l'enthousiasme suite à des reprises et recherches entreprises sur le Groupe f. 64 depuis 1966. Elle avait été, dirait-on, redécouverte, corrigeant un oubli dont elle-même, de par sa timidité et son éducation, était sans doute en partie responsable.

L'album qui nous est suggéré parvient sans peine à prouver le grand talent d'Alma Lavenson. Il faut d'abord dire qu'elle apparaît comme une figure exemplaire pour les érudits et exégètes de la photo. Puisqu'elle fait le pont entre le pictorialisme du tournant du siècle et le modernisme au couteau de Weston et de f. 64. Une caractéristique toutefois assez intéressante d'Alma Lavenson, c'est que, si elle se commet à ces courants, elle ne s'identifie pas au point où ses photos disparaissent sous un préjugé esthétique dominant. De ses flous de terre et d'eau du port d'Oakland à ses photos du *Mother Lode*, en passant par ses natures mortes de verre ou ses photos plus modernistes de bennes à ciment, quelques traits, qui n'appartiennent qu'à elle, y résistent. Comme si quelque chose se réservait le droit, au-delà des engouements esthétiques, d'être une simple photographe. Figure oubliée d'un tournant exemplaire aux États-Unis, il serait quand même à souhaiter que son travail nous soit présenté avec plus de rigueur. Des projets entiers, qui n'ont pour la plupart jamais vu le jour sous forme de publication, sont ici présentés un peu hors contexte. On souhaiterait une plus grande cohérence. Il y a, dans ce tardif engouement pour Alma Lavenson, des opinions à redresser sur la portée de son travail et sur ses directions successives. *S. C.*

Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990, 265 p., ill. n. et b.; trad. franç. de Claire Brunet

La présente édition française est la traduction d'un essai majeur de la théorie américaine de l'art, paru il y a une dizaine d'années et qui eut, en ce temps, un retentissement important. Quoique bien tardive, la traduction de *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* nous gratifie néanmoins d'un recul intéressant : dans l'avant-propos exclusif dont elle est dotée, Fried y explicite au mieux la ligne conceptuelle qui est la sienne et la cohérence qui lie ces travaux d'érudition sur la peinture française du XVIII[e] siècle avec ceux de critique qui le firent connaître avec un certain fracas, il y a vingt-cinq ans (notamment ceux se rattachant aux peintres formalistes américains et surtout sa critique percutante de la sculpture minimale). En présentant également les travaux subséquents à ce livre qui concernent Courbet et Manet, respectivement publiés (*Courbet's Realism*, 1990) et en cours de rédaction (*Manet's Modernism*), Fried rend compte ainsi, ultimement, de la pertinence de son questionnement «déplacé» – un déplacement qui relèverait d'un changement drastique dans l'axe d'analyse des œuvres par rapport à ce qui a été précédemment consacré à ce sujet dans la littérature.

La simplicité dans l'énoncé de cette problématique – *Quelle place le tableau réserve-t-il au spectateur?* – ne saurait en masquer la force ni l'ardu de la démonstration : «Mes ambitions sont aussi modestes quantitativement que larges conceptuellement», dira l'auteur. Cette question de «la juste place du spectateur» déporte la conception de l'origine de la peinture moderne hors de ses assises traditionnelles : c'est la *structure d'intention* de la tradition moderne que Fried s'attache à trouver par là, au contraire d'une tentative de cerner un moment fondateur de la Modernité par l'analyse d'individualités toutes désignées. De son étude de l'art minimal – en tant que celui-ci peut être considéré comme ayant «révélé» la question du spectateur, comme lui ayant donné sa «visibilité» théorique en l'amplifiant jusqu'à l'état de crise –, Fried en conserve deux paradigmes fondamentaux, l'«absorbement» et la «théâtralité». Sur ce point, soulignons en terminant que l'édition française nous vaut des précisions philologiques notables dont la pertinence dépasse l'intérêt immédiat du livre. Ainsi, par exemple, le terme anglais d'*absorption* nous est-il rendu par «absorbement» et ce, par accord mutuel entre la définition qu'en donne l'*Oxford English Dictionary*, d'une part, et la définition que donne Diderot dans *L'Encyclopédie* (1751) sous l'article «Absorber», d'autre part. *C. D.*



Linda Hutcheon, *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies.* Toronto: Oxford University Press, 1991, 160 pp., illus. b. & w.

Mark A. Cheetham with Linda Hutcheon, *Remembering Postmodernism: Trends in Recent Canadian Art.* Toronto: Oxford University Press, 1991, 146 pp., illus b. & w.

These two books, shelved side by side at my local bookstore, should be read together. Both texts share a common approach to Canadian postmodern praxis: a thematic focus, Hutcheon's centering on irony and Cheetham's on memory. Linda Hutcheon teaches English and Comparative Literature at the University of Toronto; for some time now, her attention has been centered on the politics and the poetics of literary and visual representation, her eye drawn to the paradoxes of modernism and postmodernism and to the ironies of oppositional practice. In *Splitting Images*, she returns to these concerns affirming, among other things, that the Canadian penchant for compromise is a cultural virtue and a national strenght. Mark Cheetham is an Associate Professor at the Univer-

sity of Western Ontario in the Department of Visual Arts; *Remembering Postmodernism* addresses the authority of cultural memory, claiming for Canadian postmodern art a unique standing based on historical memory and political engagement.

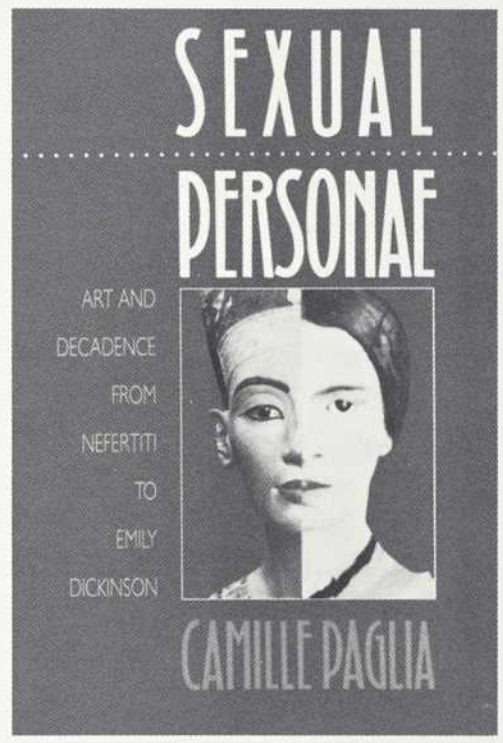
The interests of both authors are remarkably coincident, their texts unusually complementary. Cheetham covers the working of memory in relation to art's history, the subject and the social; Hutcheon catalogues the social and political ironies of literary and visual representation. Hutcheon sweeps across post-colonial and postmodern engagements with the conditions of appearance, Cheetham records partial views of specific aesthetic debates. Cheetham flatters his analysis of postmodern memory with an "afterword" by Hutcheon developing a general theory of Canadian politics and art; Hutcheon's lines, duplicated in her own text, are supported by Cheetham's illustrative material.

Schooled in art history, I can appreciate Hutcheon's and Cheet ham's iconoclastic position vis-à-vis the traditions they represent. The authors are posted on the interface of convention and disciplinary taboo; the terms of art historical engagement still include, for the majority at least, disengagement from the current, dismissal of the political and distance from the real. Trying to make sense of a movement still in transition and therefore not anaesthetized or fixed by time from a position within the system is worthy of note, not simply because mapping the moment is something like nailing jello to the wall (slippage is inevitable) but because going against disciplinary practice is to agitate the nexus of power calling into question as it does its hierarchical investiture. Strategic displacement of institutional power has been effected with some success by authors such as Griselda Pollock and Victor Burgin but seldom within the Canadian context. And, while these interventions are becoming more frequent in the literary disciplines (French Studies, English) they are still far from commonplace. In this sense both books are original, Cheetham's perhaps more so since it lacks the personal and institutional credentials garnished by Hutcheon in previous works and since his book develops a fresh thematization of Canadian postmodernism.

While both Hutcheon and Cheetham are risk-taking in their attempt to develop a postmodern discourse particular to Canada, however, *Splitting Images* and *Remembering Postmodernism* represent a specific kind of institutionalized practice. In what they choose to re-present to the reader, both authors privilege textuality (writing, logos) over production, mind over body. Visual and literary practices requiring an emotional and personal response born of direct experience, a lived positionality of race, class, gender, sexuality and ethnicity – in short, direct social and political identification – take second place in their enquiries to those requiring detailed intellectual engagement and a commitment to vanguard aesthetic codes. This is not to say the two are incompatible. Nor is it to deny the significance of language in the dissemination of ideas concerning identity and subjectivity. There are numerous examples in the books that prove otherwise. Rather it is to mark the foregrounding of western, white and elite systems of power and knowledge as exclusionary forms of address and to flag the erasure in both these books of the inscriptions and the memories of the flesh, bodily traces, a different set of records. Where, to name just two examples, is Lisa Steele in her birthday suit or Geneviève Cadieux's corporeal gestures? If it is true, as Hutcheon and Cheetham amply demonstrate, that in Canadian postmodern aesthetics art history is being mined for its subversive potential and irony is an enunciative strategy for provocation, we need to ask ourselves not only of whose history we speak but also of the terms and conditions of our engagement. Cheetham points to the disciplinary selectivity of art history, but he fails to locate the intellectual collusion within his office walls. Hutcheon points to her Italian-Canadian heritage, but this does not explain away her anglo-centricity. In locating postmodern practice within an ideological superstructure bounded and compartmentalized by the authority of the word, the exclusivity of such a position must be proclaimed and problematized.

Intentionally or not, both authors produce a politics of representation, speaking for the already visible, specifying the identity of the canonized. The same visual artists are cited in both texts, even the same works, creating the effect of a litany of the legitimated. But by whom have they been validated? Who else in the Canadian postmodern scene employs parodic reversals, subversions or witty intertextual appropriations? Who is being left out, marginalized, suppressed? Is it enough to speak abstractly about post-colonialism, race and ethnicity, to touch on male desire, to mention Jane Rule by name? And, while we remember the effects of memory on future generations, as Cheetham urges us to do (p. 73), should our imagery not extend to video, mail art, film or performance? These questions aside, *Splitting Images* and *Remembering Postmodernism* are important works that expand the boundaries of Canadian cultural theory. They are essential reading for anyone seriously engaged in contemporary Canadian postmodern thought and current theoretical discourse. *S.D.*

Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New Haven: Yale University Press, 1990, 718 pp., illus. b. & w.



And now ... the Revenge of the Canon. How else can one explain this 700-page rant against "Rousseauism" (Paglia's grab bag term for feminism, marxism, postmodernism, poststructuralism, and liberalism), recently nominated for a National Book Critics Circle Award. *Sexual Personae* revamps canonical criticism with a bizarre hybrid of neo-conservative and libertarian aesthetics. Advancing a theory of decadent art, Paglia insists critics acknowledge the pornographic, sadistic, and amoral "tradition" in western art that she copiously documents. Paganism, one learns, is the root of decadence, and the persistence of pagan decadence becomes the key to rewriting the entire history of western art from early Egyptian statues to 20th century pop culture. This revision traces an embattled western civilization as it resists the destructive, "chthonian" forces of Nature by creating cults of archetypal "sexual personae." The cyclical recurrence of paganism points to the eternal truth of this battle: the repression of decadent art leads to sado-masochistic violence – the revenge of Nature. This demonstrates the necessity of decadence; art should be freed of all moral, social, and political limitations.

Like vengeful Nature, Paglia's grandiose ambitions frequently get the better of her. Insisting western art is a privileged realm, Paglia rejects, in addition to censorship, a social view of art. Her haste to undermine the tyranny of the social leads her almost immediately to annex art to the realm of the biological. Endless, hackneyed analogies between sexual anatomy and culture (ejaculating penis = cinema projector; womb = passive self-absorption) qualify art, society, and economy as male achievements. Women, in this scenario, are not "equipped" to produce great art, being physically bound to a rapacious Mother Nature who constantly threatens to wipe out the precarious cultural feats of men.

Male violence, puny by comparison, is the flip side of artistic genius: "There is no female Mozart because there is no female Jack the Ripper."

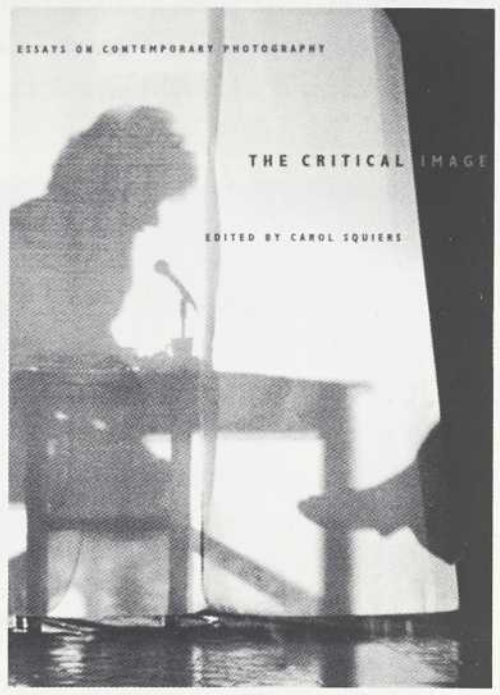
Paglia's hatred of female Nature is only surpassed by her revulsion for feminism. To be fair, the book contains kernels of brilliance. Reading English romantic poetry against the grain, Paglia makes a convincing argument for a hidden, sado-masochistic subtext. Similarly, she rescues Emily Dickinson ("America's Madame de Sade") from the clutches of timid critics who have ignored the poet's florid, violent imagery. Yet much of Paglia's innovative work reproduces that of the critical discourses she claims most to despise. She appears oblivious to projects within feminism that map out the cultural terrain of sado-masochism. Nor does she acknowledge the collapse in distinction between high and popular culture that she constantly deploys as one of the long-standing strategies of postmodernism: "I want to show meaning arising from simple, everyday things," she advances as if the first ever to do so, "... and thereby to liberate criticism and interpretation from their imprisonment in classroom and library." Her attacks against feminism and postmodernism amount to the knocking down of straw men, leading one to wonder if she's bothered to read much of what she so vehemently dismisses.

What she *has* been reading for the past fifteen years is no secret. The book owes a great deal to Harold Bloom, Paglia's mentor, and her argument that the western decadent tradition is primarily visual (in contrast to a word-oriented, Judeo-Christian tradition) conflicts with the overwhelming attention she gives to works of literature. The visual arts merit only a few brief chapters, the most comprehensive being a discussion of the pre-Raphaelites. But inconsistencies are perhaps to be expected in a book that reduces all of culture to an author's singular *idée fixe*. Ironically, in trying to move around, rather than beyond, the orthodoxies of deconstructionism, Paglia rebuilds edifices that are far from natural. Her book inadvertently demonstrates what cultural theorists have known at least since Barthes – "Nature" is a powerful construct that serves to shore up social, cultural, and political hierarchies. *T. H.*

Carol Squiers (eds.), *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, Seattle, Bay Press, 1990, 240 p.

De ce livre, il faut comprendre d'emblée que le terme d'«image» est à prendre au sens large. On y retrouve moins des analyses de l'effet des ou de l'image photographique et de ce qui incite en elle à un tel usage, que leur utilisation à des fins idéologiquement suspectes. Pour être pleinement honnête, il faut cependant ajouter que d'autres articles versent parfois dans des analyses plus étroitement liées à la «nature» de la photo. Je pense ici à Christian Metz et à Silvia Kolbowski dont les textes s'adressent respectivement à la relation entre photo et fétiche et à celle de l'image photo avec la psyché féminine. Avec la réserve que, dans ce dernier cas, on assiste à un rapport de parfaite obédience entre la photo et des considérations de nature psychanalytique... Mais, encore une fois c'est presque obséquieusement que la photo s'incline devant ce qui la manipule et nulle attention n'est accordée à cette caractéristique. Alors que c'est cette espèce de prégnance que l'on retrouve dans tous les textes qui devraient en faire le sujet central.

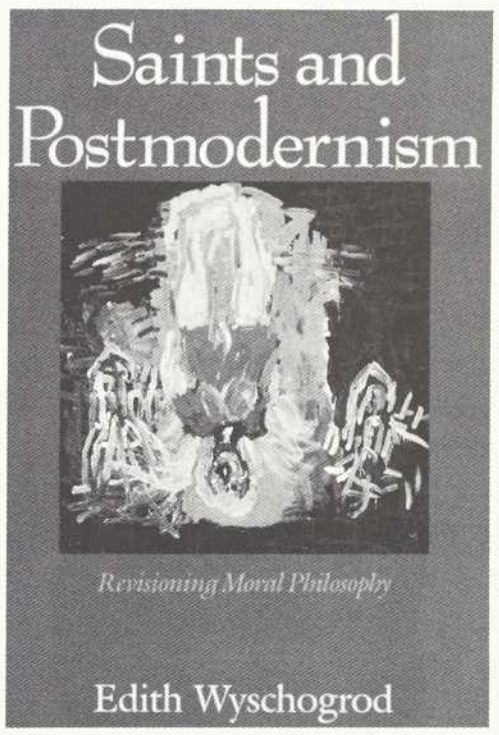
C'est en fait le succès et la prolifération des images publiques qui semblent exercer une fascination sur tous les collaborateurs, une forme d'iconolâtrie à laquelle nul, malgré les efforts faits pour en suivre scrupuleusement les effets, ne semble capable de résister. L'article sur les efforts, couronnés de succès, de l'entourage de Reagan pour construire une image du Président, la description des scénarios de manipulation que devenait chacune de ses communications aux journalistes, sont là pour témoigner de cette voie de traverse qu'emprunte trop souvent cet ouvrage. Témoin aussi, cet autre article sur Krzysztof Wodiczko et son exposition «The Homeless Projection» dont les trois quarts finissent par traiter de la longue histoire de la revitalisation de Union Square Park, dont la véritable motivation est d'évincer son actuel environnement social, fait de *bagladies* et de *drugdealers*. Peu de pages sont finalement laissées à cette exposition de Wodiczko comme telle et à la manière particulière dont elle tire parti de cette réalité en combinant en images les statues de l'actuel parc et les accessoires indispensables des errants et mendiants.



En fait, cela témoigne d'une certaine forme de pensée plus activement à l'œuvre, me semble-t-il, dans la tradition anglo-saxonne en général que dans la française et davantage portée sur le pragmatisme que sur la spéculation. Ainsi, ne devrait-on pas s'étonner de trouver dans The *Critical Image* autant de pages sur les effets de la photographie, sur son impact social et sur les manipulations qu'on peut lui faire subir. Mais cela semble pour l'instant se faire sans base fondamentale de ce qu'est et que peut la photo. Alors que le problème est tout autre dans une certaine – et bien courte! – tradition de pensée française; là, c'est plutôt une difficile effectuation, une mise en effet ardue des approches jusqu'alors développées sur le sujet. Il me semble que c'est d'ailleurs un peu là qu'on en est dans nos approches de la photographie: entre un pragmatisme sans fondement et une spéculation sur un faire typiquement photographique mais sans effet tangible dans les implications pratiques et sociales du médium. *S. C.*

Edith Wyschogrod, *Saints and Postmodernism: Revisioning Moral Philosophy*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1990, 298 pp., illus. b. & w.

Wyschogrod opens her book by asking: "A Postmodern ethics? Is this not a contradiction in terms?" She answers that a postmodern ethics should not be seen as the negation or subversion of ethics, but rather that a postmodern ethics can exist and can be articulated in narratives, the life narratives of saints. And who are saints? Saints are individuals who have dissolved self-interest and recognized the primacy of the other person, the Other. For Wyschogrod, a renewed interest in the lives of saints will not be a nostalgic regression to the naive and banal hagiographies of a bygone age. Nor will it be an uncritical return to an older ethos or to the specificity of a particular community or system of belief. Rather, the power of narratives (of the lives of individuals



who incarnate compassion and alterity) lies in the ability of these narratives to act as the vehicules of ethical transformation in their hearers. She argues that the discursive mode of moral reasoning has run aground in our time and

that narrative accounts of exemplary individuals provide a more compelling modality for moral discourse in the postmodern context.

In stating her case, Wyschogrod juxtaposes the examination of philosophical thinkers including Derrida, Heidegger, and Gadamer with fictional "hagiographies" found in Genet, James, and Mishima. Her discussion encompasses the possibility of "political saints" and includes a look at hagiographic features in accounts of the life of Nelson Mandela.

Wyschogrod is a professor of philosophy at the City University of New York and this book will be heavy going for anyone not versed in the writing style of contemporary French thought, the philosophy of language and postmodern rhetoric. Wyschogrod's style seemed, to this reader, to reflect her contention that a strand of postmodernism is an "attack on the totalizing power of reason." She refers to the "saints of depravity" found in the fiction of Genet, Mishima, and Burroughs as "the imagoes of saints and buddhas to which an age of nihilism gives birth." This is clear enough, but I was unclear on how these fictional figures provide a compelling model for moral development with which to replace worn out ethical theory. The book does reflect the openess of postmodern thought towards the dimension of religion. If the rejection of religion was part of the modernist agenda, this rejection is obsolete from a postmodern perspective even if the names of some postmodern saints must be written *sous rature*, under erasure. *N. S.*

Collaboratrice à Parachute depuis les tout débuts, Jacqueline Fry nous faisait parvenir, peu avant son décès, un commentaire d'exposition. Fidèle à ses préoccupations, le texte qui suit est publié en dernier hommage au travail de Jacqueline Fry sur l'art contemporain et son insertion dans le social.

La rigueur de sa démarche, sa générosité et sa simplicité manqueront à ses pairs et à ses étudiants de l'Université d'Ottawa, où elle enseigna pendant plus de quinze ans, à ses nombreux amis et collègues du milieu des arts visuels et de la communauté autochtone à travers le Canada.

ROBERT HOULE

Ufundi Gallery, Ottawa, 25 janvier — 13 février

Quatre larges bannières en soie colorée investissent l'espace central de la galerie. Les quatre plages unies et souples, pourpre, fushia, rouge sang et bleu outremer, portent chacune sur leur surface un lettrage blanc de longueur identique. Sur le côté gauche de chaque bannière et à partir des tiges de fixation au plafond, des rubans noirs s'agitent doucement, animés par la ventilation d'air. Les neuf lettres, qui forment chaque fois un mot distinct mais chacun indissociable des trois autres : sovereign, longhouse, landclaim, falseface, imposent immédiatement une lecture idéologique des bannières en même temps qu'est ressenti le plaisir de la couleur. À la fois drapeaux, chaque couleur et chaque terme s'associant à un code présenté sur un tissu légèrement animé, et tableaux, les couleurs s'affirmant en tant que telles, indicateurs symboliques mais objet même de la peinture, les quatre bannières constituent l'axe esthétique et conceptuel de l'exposition tout entière.

Sur les murs, disposées dans des boîtes cadres en bois noir, des séries horizontales et verticales de collages appellent le visiteur à scruter l'imagerie en mosaïque.

Onze images se succèdent sur un fond de papier noir, constructions plates de figures et de couleurs dont il est aisé de voir qu'elles s'organisent en de petites séries distinctes. On pourrait distinguer entre les collages-reportages qui sont des collages totaux, et les collages-peintures dans lesquels le collage de documents d'origines diverses s'associe à un travail pictural qui nous permet de reconnaître les gestes d'application de la peinture et les alternatives stylistiques propres à Robert Houle. Ce sont les quatre collages-reportages qui constituent le *Mohawk Summer* proprement dit.

Ces quatre collages rassemblent agrandies deux fois les photocopies couleur de coupures de journaux ou magazines (fragments d'articles, documents photographiques, textes, titres...) concernant les événements qui ont eu lieu à Oka sur les terres Mohawk de Kanesatake entre le 11 mars et le 26 septembre 1990 ainsi que ceux qui se sont déroulés à l'extrémité sud du pont Mercier où par solidarité l'association des guerriers Mohawk de la réserve de Kahnawake en bloquèrent l'accès vers l'île de Montréal.

À première vue l'impression recueillie est celle de collages de documents d'origine unique soit des fragments des numéros d'été du magazine MacLean qui ont couvert les événements. Le nom de la revue en lettres rouges, parallèle à la bordure gauche du cadre coiffe tout le collage. Toutefois on découvre assez rapidement qu'il existe une association entre deux catégories d'images dont chaque source bien distincte de l'autre oriente la manière d'être de chacune des documentations. Dans la partie gauche du «tableau» et perpendiculaire à l'autre partie, le collage MacLean présente un assemblage d'illustrations et de textes qui relèvent d'un sensationnalisme médiatique dont les mécanismes ont déjà donné lieu à de nombreux commentaires savants ou non. Le second collage qui cette fois fait face au visiteur réunit des informations dont on réalise en les étudiant qu'elles sont le résultat d'une expérience journalistique indépendante. De la gauche à la droite du collage total, d'une direction à une autre, nous passons de l'extérieur des barricades Mohawk à l'intérieur de celles-ci; nous passons de *l'autre côté*, là où les droits ont été bafoués. Il s'agit de photographies choisies dans *The Land Is Our Land: The Mohawk Revolt at Oka* (Craig MacLain, Michael S. Baxendale, Robert Galbraith, Optimum Publishing International Inc., Montréal –Toronto, 1990). Y alternent le journal des événements daté jour après jour, des textes issus d'interviews avec des responsables culturels ou spirituels ou avec des travailleurs Mohawk et des références à des documents historiques. La publication se termine par le texte de «The Great Law of Peace», *Gayaneshhakgoura*, qui fonde la Confédération des six nations iroquoises. Robert Houle a su exploiter le teneur alarmiste et choquante des titres hebdomadaires de MacLean : «After Oka Will the Violence Spread», «The Fury of Oka», «The Conflict Approaches a Climax», «After the Showdown Indian Leaders Promise a Violent Autumn»... Les collages jouent avec les diverses directions qu'offre l'espace du papier encadré et avec les ambiguïtés ou les évidences des représentations : la violence réelle ou retenue par exemple, ou la jeunesse, les femmes, la présence militaire, l'équipement guerrier, le paysage, le paysage en particulier dans lequel les bois de pins, l'herbe, la terre, les plantes donnent parfois aux fils de fer barbelés la forme confuse de végétaux emmêlés. Sur chacun des quatre collages se retrouve un des termes déjà présents sur les bannières : sovereign, longhouse, landclaim, falseface.

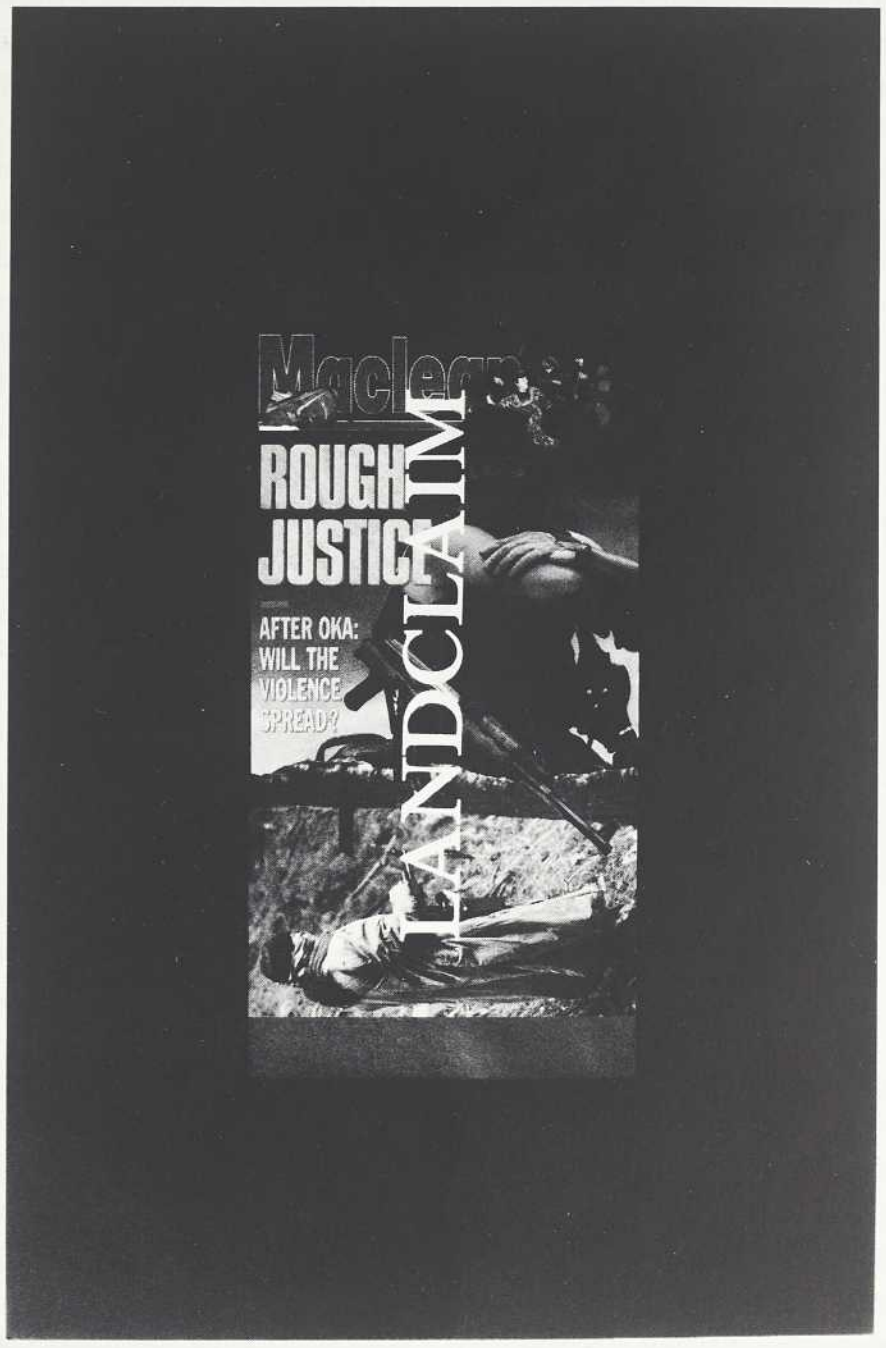
Une série de trois images horizontales présente, toujours sur fond de papier noir, une partie centrale figurative qui associe une vignette publicitaire du fromage Oka à une feuille de papier peinte déchirée dans sa partie supérieure (stratégie esthétique manifestant l'activité du peintre?). Cette feuille joue le rôle d'un mini-tableau. On reconnaît dans ce carré de papier légèrement gaufré qui concentre tout le travail pictural de l'artiste ses manières de saisir les lumières colorées qui voyagent entre le violet et le rouge sous forme de plages de

couleur unie et saturée, d'éclaboussures, de fines ondulations, de passages appuyés de coups de pinceau, de jaillissements faussement en désordre. Tout ce travail déjà commenté dans les textes concernant le travail antérieur de Robert Houle, textes incluant en outre des interviews de l'artiste et des références à des articles qu'il avait lui-même écrits, a été identifié comme se fondant sur (ou reconnaissant de fortes affinités avec) les modèles de l'expressionnisme abstrait et de la «Colour Painting», sans par ailleurs pousser trop loin l'analyse des fondements de cette correspondance. Cette fois l'exercice pictural est entraîné dans une production qui ne lui donne pas un rôle privilégié. Ce qui lui est accordé c'est un rôle de soutien et de trace. La vignette publicitaire représente une partie du monastère du village d'Oka avec sa façade et son clocher surmonté d'une croix sur fond de ciel bleu. C'est là qu'est fabriqué ce fromage bien connu. Le slogan publicitaire «*Oka a Great Tradition with a New Outlook*» est accompagné du logo en forme de trèfle de la compagnie et du nom de celle-ci. «During the height of the crisis, dit Robert Houle, I went to a cocktail party in Toronto and the hostess jokingly served Oka cheese. A month later, I found the ads in the Kensington Market.»

Chaque carré pictural est ponctué par un des mots idéologiquement structurels de l'ensemble de l'exposition, mais cette fois accompagnés de l'identification ethnique: Mohawk Landclaim, Sovereign Mohawk, Mohawk Longhouse.

Les autres collages, trois horizontaux, deux verticaux, jouent chacun de façon différente avec les mots, la couleur, le travail de peinture et le collage des coupures de journaux. Ici une image populaire de la vierge porte un disque publicitaire découpé à partir du couvercle de la boîte de fromage Oka, là l'illustration esthétisante d'un reportage confond silhouettes de soldats et masses végétales. Jaillissant de trois surfaces de couleur intense – rouge, jaune et violet –, la figure d'une femme aux cheveux longs, bouche ouverte, bras tendus vers l'avant, les mains aux doigts écartés, s'inscrit naturellement dans le travail de peinture qui, dans ce collage particulier, absorbe l'écriture et l'assemblage de documents figuratifs. Plaisir de peindre et urgence de témoigner se combinent dans ces collages de Robert Houle.

Inventant un objet pour signaler l'été Mohawk, Robert Houle s'ajoute à un certain nombre d'artistes autochtones qui ont également réagi à ces événements orientant momentanément leur travail vers la création d'une production-témoin. Rassemblant des œuvres de Carl Beam, Lance Bélanger, Joane Cardinal-Schubert, Domingo Cisneros, Joe David, Gerald McMaster, David Neel, Arthur Renwick et, naturellement Robert Houle, Lee-Ann Martin organisait une exposition explicite sur ce sujet «Solidarity : Art After Oka» (Saw Gallery, Ottawa, 8 mai – 12 juin 1991). Il est intéressant de remarquer que la résistance Mohawk a créé dans le milieu artistique autochtone une réaction d'une extrême intensité, produisant un modèle d'unité et de force, alors que les événements qui ont marqué la protestation des Lubicon Cree au moment des Jeux olympiques et de l'exposition «The Spirit Sings» n'ont pas suscité une réaction d'une amplitude semblable! De ce point de vue la trajectoire de Robert Houle est exemplaire. *A Warrior Shield for the Lubicon* (1989), un solide bouclier imaginé à partir d'une plaque de ferraille peinte ornée de plumes d'aigle photographiées, comme *Warrior Lances for Temagami* (1989), une construction légère en tiges de plexiglas sur base en forme de cercle également en plexiglas ornée encore de reproductions photographiques de plumes d'aigle, signalent, comme le font les collages d'Oka, la relation intime et constante de l'artiste avec le destin de son peuple. Mais, et c'est là où réside une difficulté, ce n'est pas parce qu'une œuvre est chargée de connotations politiques et idéologiques qu'elle acquiert un statut d'œuvre d'une qualité notable. Divers types de séquences historiques engendrent des formes particulières d'expression plastique, mais celles-ci peuvent se mouler de plus en plus dans les modèles appréciés ou récupérés par les espaces institutionnels. L'invention dès lors risque de céder la place à la reproduction ou à la routine. Les collages d'Oka ne prétendent pas à être considérés comme une des œuvres les plus fortes de Robert Houle, surtout si l'on songe par exemple à Parfleches for the Last Supper (1983), *Everything You Wanted to Know About Indians Form A to Z* (1985), ou encore l'installation *Zero Hour* (1990). D'autre part, travail d'assemblage et d'unification, le collage peut paraître aujourd'hui, parfois, comme une stratégie facile, mais pour certains artistes autochtones il agit comme une mémoire, une mémoire dont les fragments brutalement éparpillés doivent être retrouvés et réassociés. Chez Carl Beam par exemple, le collage semble être une réponse plastique naturelle et constante à la nécessité de manifester les directions de sa pensée («Investigations of vision and accumulated thought patterns through the ages interest me») et une certaine vision de monde («We have the collage aspect to looking at life which we could call cyclical.» «Carl Beam: The Colombus Project Phase 7», The Art Gallery of Peterborough catalogue, 1989, p. 20). Pour Robert Houle, le collage est conçu comme un procédé utile et plutôt ponctuel et non comme l'expression unique de la mémoire en action. Les objets du collage sont soigneusement choisis pour produire des significations emboîtés les unes dans les autres. Les quatre mots clefs, SOVEREIGN, LONGHOUSE, LANDCLAIM, FALSEFACE, renvoient à la fois à une situation coloniale générale nord-américaine (Sovereign, Landclaim) et à des structures fondatrices de la société Mohawk. *Longhouse* réfère à l'habitat traditionnel en village iroquois qui abritaient les familles matrilinéaires, longues maisons rectangulaires à infrastructure en



ROBERT HOULE, **MOHAWK SUMMER SERIES: LANDCLAIM**, 1991, COLLAGE, 60,9 X 91,4 CM; PHOTO : UFUNDI GALLERY.

poteaux de bois d'érable recouverte de plaques d'écorce dont les extrémités en forme d'arches pouvaient s'orner d'un blason clanique, longues maisons, symboles d'un lignage, d'un clan, d'une confédération. *Falseface* rappelle une importante organisation cérémonielle iroquoise qui trouvait son origine dans une séquence du mythe de la Création. Dédiés aux pratiques médicales, ses membres initiés portaient au cours de leurs activités de guérison des masques aux visages déformés.

Entre les découpages de publicité destinés à promouvoir le fromage *Oka* et les coupures de presse concernant les événements d'*Oka*, le va et vient s'exerce de façon à la fois parodique et bouleversante. La partie du monastère nous suggère le passage d'une activité sacrée à celle d'une activité de pure consommation matérielle alors que les images photographiques prises d'un côté et de l'autre des barricades semblent nous signaler le passage d'une vision du monde à une autre. Le travail de peinture agit comme une manifestation de l'activité mentale et physique de l'artiste mais également comme créateur d'harmonie. Les fines coulées ondulantes tracées par des coups de pinceau vifs sur les surfaces de papier ne sont pas sans nous suggérer les rubans colorés qui flottent sur les objets sacrés. Transformées en lignes droites ou bâtonnets, elles deviennent, pour nous, quelque peu commémoratives des *Zip* de Barnett Newman. Les convergences plastiques ont toujours passionné Robert Houle!

Finalement ce sont des références à un temps présent parfaitement localisé et à un espace culturel hors du temps linéaire, références littérales ou indirectement suggestives, qui sont rassemblées dans ces collages de l'été Mohawk, créant un puzzle coloré inventé à partir de tubes de couleur intense et de l'imagerie des reportages de presse. Ce qui, nous semble-t-il, et ces collages nous le confirment, constitue une des caractéristiques du talent de Robert Houle, c'est un souci constant d'investigation plastique doublé d'une non moins constante exigence éthique

– JACQUELINE FRY

JACQUELINE FRY: IN MEMORIAM

On Monday, June 3, death overtook Jacqueline Fry while crossing a street in downtown Ottawa in full summer sunshine. The shock of this sudden loss in the arts communities of Montréal and Ottawa, but also to the Department of Visual Arts at the University of Ottawa, brought three days later over a hundred people, artists, writers, natives, students and professors together in a moving tribute at Arts Court to share their grief with the family members of Jacqueline and Philip Fry. And to say "good bye."

The Faculty of Arts Students' Association of the University of Ottawa established a Memorial Scholarship in her name, and the Department of Visual Arts will institute an annual Visiting Lectureship to honour not only Jacqueline's memory, but also her passionate commitment to the contemporary expressions of aboriginal artists and their art.

Gunter Nolte

Mes souvenirs de Jacqueline? Les longues et fébriles journées, passées ensemble à Dakar en 1966, alors que nous étions l'un et l'autre acteurs du Premier Festival des Arts nègres, son enthousiasme, sa jeunesse, mais aussi sa clairvoyance, sa connaissance exemplaire du riche patrimoine artistique de l'Afrique, continent dont elle n'a jamais désespéré.

En témoigne son intérêt pour tout ce qui était en train d'y naître, notamment dans le domaine des arts plastiques. Ne fut-elle pas une des premières historiennes de l'art à s'intéresser aux «Oeuvres africaines nouvelles»? L'introduction, qu'elle rédigea avec Philip Fry, au catalogue de l'exposition Contemporary African Art, qui eut lieu au Camden Arts Centre de Londres en 1969, illustre la prudence et l'honnêteté intellectuelle avec lesquelles Jacqueline aborda l'étude des œuvres contemporaines, des conditions spécifiques du travail des artistes et de leur expérience esthétique. En 1970, y associant à nouveau Philip Fry, elle organisait au Musée de l'Homme, où elle était depuis de nombreuses années chargée du département de l'Afrique noire, la première exposition, en France, de peintures et sculptures modernes provenant du Nigéria et d'Afrique orientale, choisies dans la collection d'Ulli Beier et du Musée Naprstek de Prague. Elle m'invitait à donner, dans le catalogue, mon point de vue d'ancien enseignant (j'ai dirigé entre 1960 et 1967 la section des arts plastiques de l'École des arts de Dakar) et de plasticien africain. C'est ainsi que, grâce à Jacqueline, j'ai pu tenter de rendre compte de mon expérience et mettre en garde mes collègues contre ce «ghetto» culturel dans lequel même les mieux intentionnés des intellectuels occidentaux qui s'intéressent à l'Afrique contemporaine, ont tendance à vouloir nous enfermer, dans leur désir d'une sauvegarde de notre «authenticité».

Dénonçant le dévoiement d'une curiosité pour les cultures non occidentales, qui n'est souvent qu'un goût plus ou moins explicite du dépaysement, et les tendances au paternalisme, Jacqueline n'hésitait pas, dans ce même catalogue, à souligner les sentiments ambigus qui fondèrent cette curiosité à laquelle elle souhaitait voir substituer «une volonté réelle de compréhension et une relation concrète d'équivalence avec ce qui est autre». Ligne de conduite à laquelle elle fut pour sa part toujours fidèle et qui conforta mon admiration et ma reconnaissance.

Iba Ndiaye

Few people so quietly and so effectively influence the lives of others. Jacqueline Delange Fry was that kind of person. She rarely criticized genuine effort, but could be hugely dismayed by efforts that she believed were not valuable contributions to the development and protection of cultural identity within a homogenizing society. Her sense of the importance of detail in recording history was acute, and she would rework her own efforts until she was satisfied that she was being accurate and fair in what she said.

Often by a simple suggestion and encouragement she influenced the direction that a person took. She told me shortly after we became friends that my involvement in African Art was important, by that I should be looking as well at the work of contemporary Canadian Native artists. It has been five years since I followed her advice and has been an enriching experience every day of that time. She will be greatly missed.

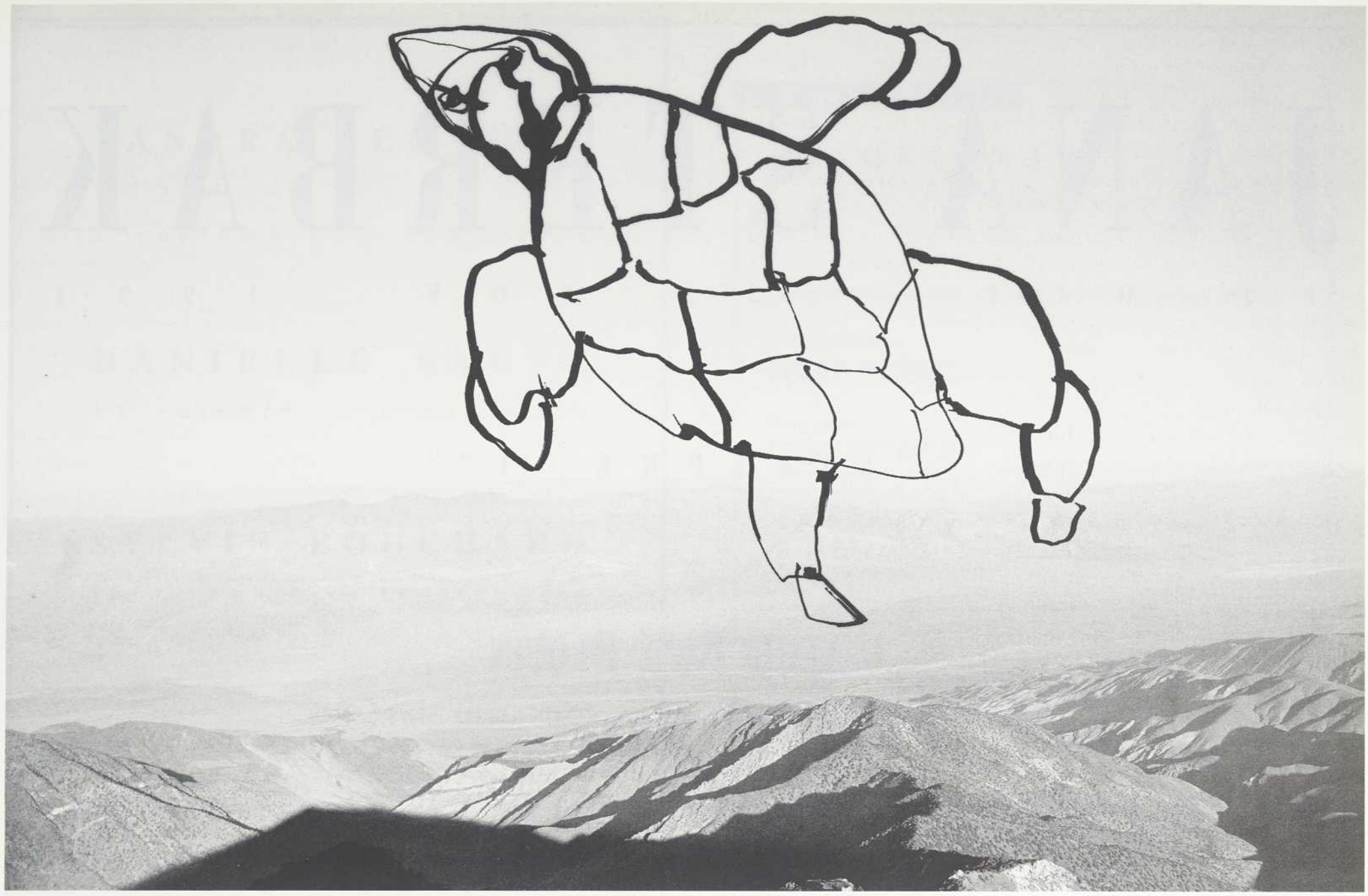
Vicki Henry

Jacqueline Fry, notre amie

Derrière moi j'entends un petit «bonjour» clair, ensoleillé, complice. C'est Jacqueline. Gaie comme une enfant ou comme un sage, elle a un petit air de lutin agile, avec son pantalon noir, son pull violet. «On déjeune ensemble?» Je sens son regard attentif posé sur moi, qui mesure en silence mon humeur. «À la Chandelle?» Et à midi nous voici attablées, devant nos sandwichs et nos tasses de thé. De quoi avons-nous parlé? Ce dont je me souviens maintenant, avant tout, c'est du plaisir que je prenais à nos conversations. Car Jacqueline, qui avait l'authenticité de celle qui possède sa culture au point de s'y identifier complètement, avait le don de provoquer chez l'autre l'authenticité. Elle ne connaissait pas la médiocrité, tout simplement, pas plus qu'elle ne con-naissait ces choses absurdes et barbares que sont les machines, ces trucs.

Ce qu'elle reconnaissait infailliblement, en revanche, quel que soit son visage, et d'où qu'elle sorte, était l'injustice, cette trahison de l'autre, et elle la combattait avec une générosité et une force morale inébranlables. Elle assumait les souffrances des opprimés, parfois à un degré qui lui était presque insupportable.

Cependant, discrètement, avec humour, autant par ses écrits que



Salut Jacqueline
Irene

par sa façon d'être auprès de nous, elle nous communiquait le gai courage de son espoir : elle adhérait au partage, à l'amitié, aux richesses infinies du cœur et de la sensibilité, celles que les œuvres d'art de tout lieu et de tout temps expriment. Écrivain inlassable, elle a laissé un œuvre qui va des livres, articles et catalogues sur les arts traditionnels de l'Afrique noire, aux multiples critiques et catalogues sur les artistes canadiens – et particulièrement Inuit et amérindiens – contemporains. Son activité consistait toujours, dans l'écriture comme dans l'amitié, à se mettre à l'écoute de l'autre, à favoriser et à éclairer par son intelligence sympathique toute expression sincère, libre, pure.

Elle devait partir pour Paris à la fin de la semaine... Elle espérait beaucoup de ce voyage, je le sais – quelque chose, je crois, comme une réconciliation, où elle aurait pu enfin faire comprendre à ses anciens collègues parisiens que les préoccupations de ces vingt dernières années au Canada n'étaient nullement différentes, dans leur essence, de celles qui étaient depuis toujours les siennes, entre 1950 et 1970 déjà, à l'époque où elle était assistante puis directeur au Département d'Afrique noire du Musée de l'Homme.

Jacqueline Fry n'a pas eu le temps de partir pour Paris, où son activité récente reste encore mal comprise, parce que multiple, et sans doute peu connue. Et même au Canada, chez ceux au milieu de qui elle vivait, la portée de son travail critique sur l'art contemporain et l'efficacité, l'exigence de sa présence modeste n'ont pas encore été suffisamment été reconnues. Elle a senti avec une lucidité particulière combien l'art était menacé par «l'impertinence» de nos discours et elle n'a cessé, avec sa sensibilité de poète, de défendre l'expérience esthétique, domaine de la liberté. Sa mort prématurée fait perdre au milieu artistique son défenseur le plus loyal – et laisse à ses amis un grand vide : puisse la douleur de son absence susciter chez nous une fidélité active.

Elizabeth Ritchie
à Paris, le 13 août 1991

Jacqueline was a very close friend. She taught me a lot. She taught me about non-western art, she taught me to speak French, but mostly she taught me how much things matter. We argued about many things but none of them seemed trivial. I shall miss her dearly.

Lynne Cohen

De tous les traits de caractère de cette petite femme vive et intelligente, amie de Jean Laude et de Michel Leiris, celui que j'aimerais retenir comme le plus personnel, celui qui dans mon souvenir attristé par sa brusque disparition réussit à l'évoquer toute entière, est sa capacité, qui paraissait inépuisable, de pouvoir s'indigner des injustices faites à l'Autre. Une certaine qualité d'indignation, c'était chez Jacqueline Fry la voix de l'Autre qui parlait. Elle aurait pu, sur le dos de l'Autre, faire une douzaine de carrières universitaires, comme tant d'ethnologues et de critiques d'art. Elle aurait pu être africaniste ou conservatrice de musée. Elle aurait pu faire de l'art amérindien sa spécialité. Mais elle savait mieux que quiconque que tout spécialiste fait taire en soi la voix de l'Autre, et elle ne l'aurait pas admis d'elle-même sans s'indigner. Elle nous manque, mais il nous reste la dignité de son indignation.

Thierry de Duve

JANA STERBAK

12 OCT - 23 NOV 1991

"SISYPHE, II"

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501, MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 393-9969

AVEC L'AIDE FINANCIÈRE DU MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC

GALERIE SAMUEL LALLOUZ

représente maintenant

SERGE TOUSIGNANT

LE LONG VOYAGE
photo couleur, 112 x 137 cm,
1986

372 STE-CATHERINE O, SUITE 528, MONTRÉAL QUÉBEC H3B 1A2 514 398 9806 FAX 514 398 9807

SANDRA SEMCHUK
(Mois de la photo)
7 septembre — 5 octobre

DANIELLE SAUVÉ
12 octobre — 9 novembre

SYLVIE BOUCHARD
16 novembre — 14 décembre

GALERIE CHANTAL BOULANGER
372, Ste-Catherine o., 502, Montréal (Québec) H3B 1A2 (514) 397-0044

remerciements: ministère des Affaires culturelles du Québec

GALERIE
Brenda Wallace

samedi 19 octobre – samedi 23 novembre 1991

Galerie principale
REGAN MORRIS

Petite galerie
JERRY PETHICK

samedi 30 novembre 1991 – samedi 11 janvier 1992

Galerie principale
ED ZELENAK

Petite galerie
RICHARD-MAX TREMBLAY

372, rue Ste-Catherine ouest, ch.508 Montréal, Canada H3B 1A2
téléphone: (514) 393-4066

TATSUO
Miyajima

PROJETS D'ARTISTES

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
10 septembre – 17 novembre 1991

Musée des beaux-arts du Canada
National Gallery of Canada

380, promenade Sussex Ottawa (Ontario) K1N 9N4 (613) 990-1985

Susanna Heller

Oeuvres récentes

Recent Work

24 octobre au 7 décembre 1991
October 24 - December 7, 1991

GALERIE D'ART CONCORDIA | CONCORDIA ART GALLERY

Université Concordia/Concordia University
1455 ouest, boul. de Maisonneuve
Montréal H3G 1M8
(514) 848-4750
Métro Guy-Concordia

lundi-vendredi	10h - 20h	Monday-Friday	10:00 - 20:00
samedi	10h - 17h	Saturday	10:00 - 17:00

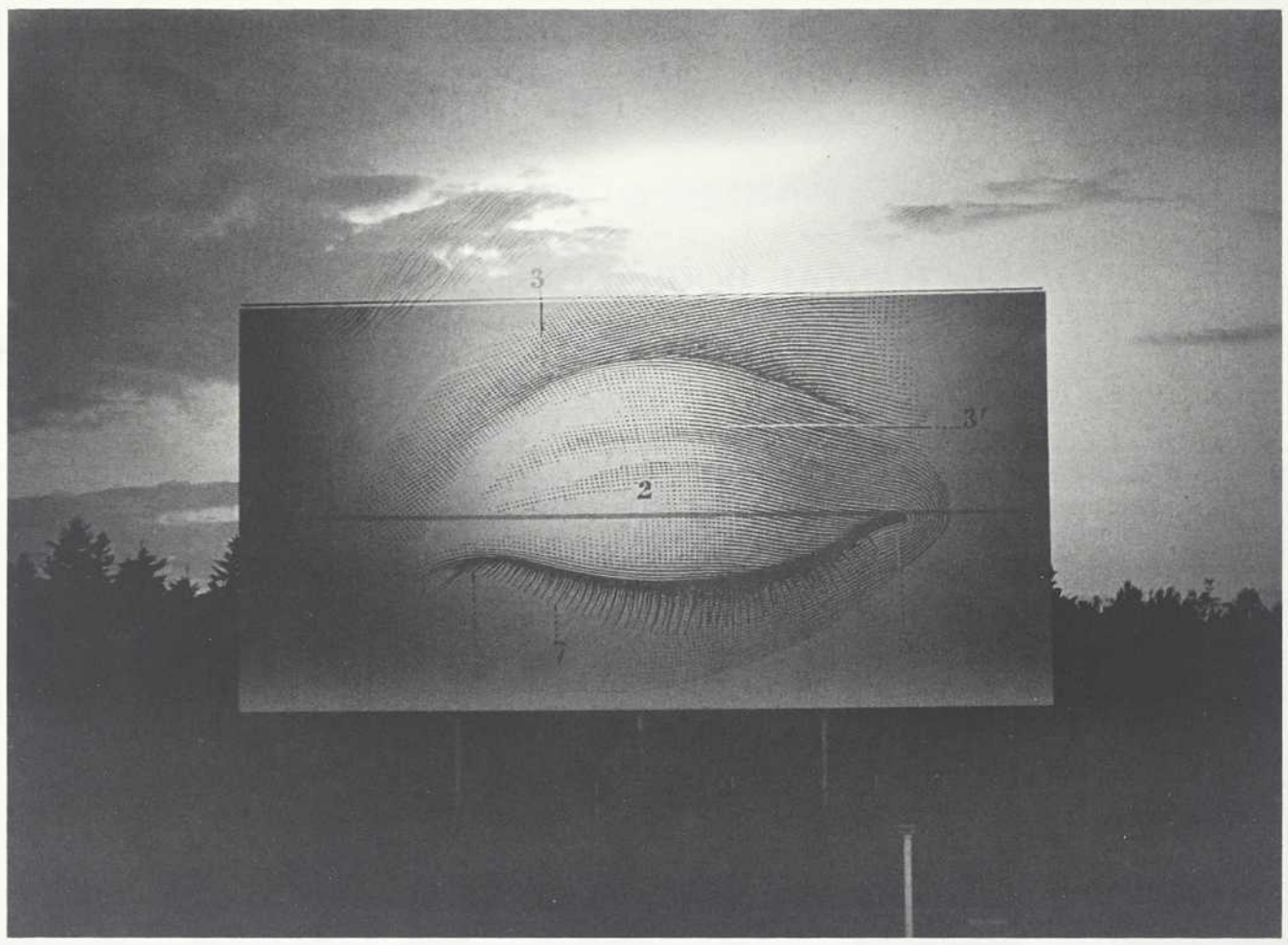
Une exposition organisée par la Galerie d'art Concordia de l'Université Concordia, Montréal, Québec, en collaboration avec le Conseil des Arts du Canada.
An exhibition organized by the Concordia Art Gallery of Concordia University, Montréal, Québec, with the assistance of the Canada Council.

G A L E R I E S A M U E L L A L L O U Z

7 SEPTEMBRE — 5 OCTOBRE
AL McWILLIAMS
SYLVIE READMAN

12 OCTOBRE — 16 NOVEMBRE
BORIS BECKER
ANDI BRENNER
ULRICH GAMBKE
MANFRED JADE
SIMONE NIEWEG
JORG SASSE

23 NOVEMBRE – 28 DÉCEMBRE
SYLVIE READMAN
«PAYSAGES»



Sylvie Readman, Cinématographe, photo n/b, 1990.

372 STE-CATHERINE O, SUITE 528, MONTRÉAL QUÉBEC H3B 1A2 514 398 9806 FAX 514 398 9807

15 Octobre - 15 Décembre 91

CLAUDE BLIN

SUITES BALINAISES

études, peintures

4060, boul. St-Laurent, STUDIO 504, Montréal.
sur rendez-vous seulement: 845-4452

ELAAC

ENTRÉE LIBRE
À L'ART CONTEMPORAIN
1 9 9 1

EXPO-FOIRE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN À MONTRÉAL

À LA PLACE BONAVENTURE
Hall d'exposition Sud–
Entrée rue Saint-Antoine

13 AU 17 NOVEMBRE 1991
32 GALERIES DU QUÉBEC, DU CANADA, DES ÉTATS-UNIS ET D'AUTRICHE

PAYS INVITÉ: LES ÉTATS-UNIS

DIFFÉRENTS VOLETS D'EXPOSITIONS

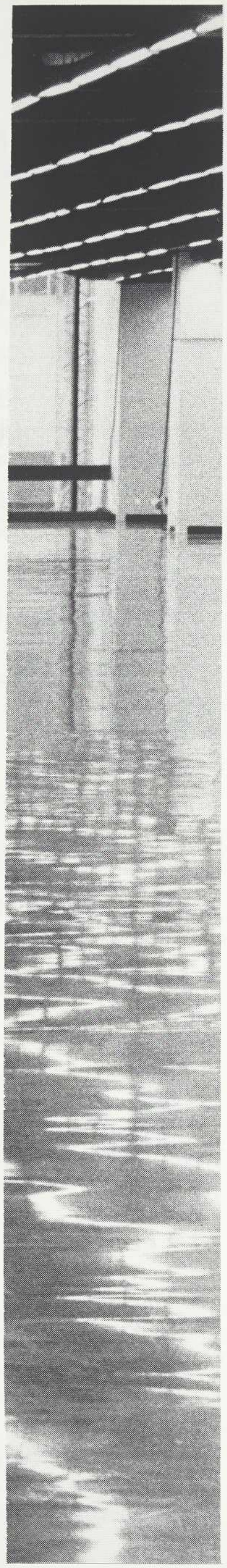
HEURES D'OUVERTURE:
du mercredi 13 au samedi 16 novembre, de midi à 21 h ; le dimanche 17 de midi à 18h.

ENTRÉE LIBRE AU PUBLIC

ENTRÉE LIBRE À L'ART CONTEMPORAIN est une réalisation de l'Association des galeries d'art contemporain de Montréal (AGACM), 1435, rue de Bleury, bureau 806, Montréal (Québec) H3A 2H7

POUR INFORMATION: (514) 843-3334

ELAAC remercie le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, la Commission d'initiative et de développement culturels, le ministère des Affaires culturelles du Québec et Communications Canada.



THE EMPIRICAL PRESENCE
peinture / sculpture

Barbara CARUSO — Yves GAUCHER
Ron MARTIN — Jaan POLDAAS
Jean-Marie DeLAVALLE — Henry SAXE
conservateurs : James CAMPBELL et Yvonne LAMMERICH

EXPOSITION
du 12 octobre au 10 novembre 1991

VERNISSAGE : 12 octobre à 14h
TABLE-RONDE : 13 octobre à 13h

GILBERT BOYER et ALAIN FLEISCHER
intervention multidisciplinaire

INTERVENTION
du 12 novembre au 21 décembre 1991

VERNISSAGE : 23 novembre à 14h
CONFÉRENCE A L'UQAM, le 7 novembre
PRÉSENTATION DE FILMS :
Innis Film Society, Toronto, le 14 novembre
Musée du Québec, Québec, le 17 novembre

optica un centre au service de l'art contemporain/a centre for contemporary art
3981, boul. St-Laurent, espace 501, Mtl., Qc. H2W 1Y5 (514) 287-1574

Remerciements au Conseil des Arts du Canada, le Ministère des Affaires culturelles du Québec, le Conseil des Arts de la communauté urbaine de Montréal pour leur soutien financier.

la chambre blanche
Centre de production et de diffusion en art actuel.
Centre de documentation en art actuel.

Automne 1991

LUCIE ROBERT *objets et peintures*
JOSÉE BERNARD *installation*
11 septembre-6 octobre

DANY TARDIF *peinture et installation*
ANDREW FOSTER *installation*
9 octobre-3 novembre

Cabinet des Curiosités
événement- bénéfice, novembre

Can-not-âge
CLAUDE BÉLANGER, CÉLINE LAFLAMME, JAMES PARTAIK
6 novembre-1er décembre

PAYSAGES-FICTIONS
FRANÇOIS CORMIER, VALÉRIE GILL, FRANCESCA PENSERINI
4 décembre-22 décembre

la chambre blanche, 185, rue Christophe-Colomb est,
Québec, G1K 6X9 Téléphone (418) 529-2715

la chambre blanche, remercie de leur appui financier, les membres, le Conseil des Arts du Canada, le ministère des Affaires culturelles du Québec et la Ville de Québec.

FESTIVAL DU CINĒMA
INTERNATIONAL EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

ROUYN-NORANDA DU 26 AU 31 OCTOBRE 1991

INFORMATION : (819) 762-9808

SEPTEMBER 1991
ALFREDO JAAR
PUBLIC ART PROJECT IN 'SATURDAY NIGHT' MAGAZINE

SEPTEMBER 5 – OCTOBER 5
UNION LANGUAGE
GROUP EXHIBITION OF COLLABORATIVE WORKS
CURATED BY IHOR HOLUBIZKY AND REGAN MORRIS

OCTOBER 10 – NOVEMBER 9
CAREL MOISEIWITSCH
DRAWING
TOBY MacLENNAN
FILM INSTALLATION

NOVEMBER 14 – DECEMBER 14
MICHEL ARCHAMBAULT
SCULPTURE
JENNIE WHITE
PAINTING

PUBLICATIONS AVAILABLE FROM MERCER UNION INCLUDE: 'KAWAMATA: TORONTO PROJECT 1989', 'ANNETTE MESSAGER: FAIRE DES HISTOIRES/MAKING UP STORIES', 'ANGELA GRAUERHOLZ', 'JOHN McKINNON', 'JOEY MORGAN AND CORRINE CORRY' AND 'MOWRY BADEN'. 'INTERVIEWS WITH ARTISTS: MARTHA TOWNSEND, MICAH LEXIER, SARAH STEVENSON, WALTER MAY, MIKE MacDONALD AND TOBY MacLENNAN'.

MERCER UNION
A CENTRE FOR CONTEMPORARY VISUAL ART
333 ADELAIDE ST. W. 5TH FLOOR TORONTO CANADA (416) 977-1412

ELSPETH PRATT
September 18 - October 12

Monotapes:

TERRY FLAXTON
RODNEY WERDEN
October 15 - October 19

PAUL GARRIN
PIERRE TRIVIDIC
October 22 - October 26

JOAN JONAS
October 29 - November 2

GEORGE LEGRADY
Between East and West
October 23 - November 16

JONATHAN ROBINSON
Sight Unseen: a travelog
November 20 - December 21

MINA TOTINO
When the Ice Cubes Melt
November 27 - December 21

YYZ

Artists' Outlet

1087 Queen Street West, Toronto, Canada, M6J 1H3

tel. (416) 531-7869 | fax. (416) 531-6839

YYZ acknowledges the support of The Canada Council, the Ontario Arts Council, the City of Toronto through the Toronto Arts Council and the Municipality of Metro Toronto, Cultural Affairs Division.

Alberta College of Art

Faculty Exhibition

October 3 to October 24, 1991

Geoff Hunter

Janet Werner

Painting

October 31 to November 14, 1991

The Illingworth Kerr Gallery

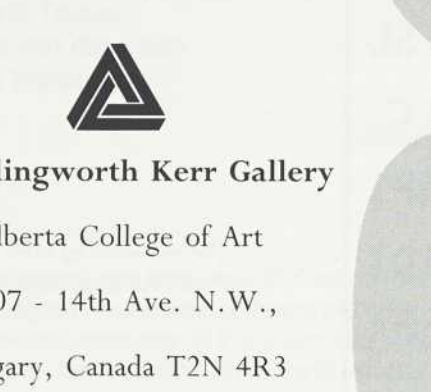
Alberta College of Art

1407 - 14th Ave. N.W.,

Calgary, Canada T2N 4R3

ph: 403 284 7632

THE SECRET GARDEN



A Public Sculpture Garden
Oct. 6—Oct. 27

Information:
(519) 434-9871

Presented with funding assistance by The Canada Council

JOANNE TODD

Organized by the
Mendel Art Gallery and
The Power Plant

The Power Plant
Toronto
28 June to
25 August 1991

Mendel Art Gallery
Saskatoon
20 September to
3 November 1991

Winnipeg Art Gallery
Winnipeg
29 November 1991 to
16 February 1992

Bruce Grenville, curator

Jack GOLDSTEIN

Organized by the
Mendel Art Gallery
and generously supported
by **Northern Telecom**

Mendel Art Gallery
Saskatoon
8 November 1991 to
5 January 1992

Alberta College of Art
Calgary
1 to 28 February 1992

Dunlop Art Gallery
Regina
14 March to 19 April 1992

The Power Plant
Toronto
26 June to 7 September
1992

Bruce Grenville, curator

The support of The Canada Council for these exhibitions is gratefully acknowledged.

Publications available

950 Spadina Cres. E., Saskatoon
Saskatchewan S7K 3L6 (306) 975-7610

MENDEL
ART GALLERY

DUNLOP
Art Gallery

September 28 – November 3, 1991

MARGINAL RECESSION
Edward Poitras

November 9 – December 15, 1991

"...the great effect of the imagination on the world"
Brenda Pelkey

December 21, 1991 – January 26, 1992

Mashel Teitelbaum – The Saskatchewan Years

Presented with the assistance of The Canada Council

Regina Public Library P.O. Box 2311, 2311 12th Avenue
Regina, Saskatchewan S4P 3Z5 (306) 777-6040 Fax 352-5550

Art Gallery
of Greater Victoria

Roland Brener

August 30 – November 14

1040 Moss St.
Victoria, B.C.
V8V 4P1
(604) 384-4101
FAX: 361-3995

catalogue available
with funding from Canada Council

P O S I T I O N S

The Department of Visual Arts, University of Victoria, invites applications for two tenure-track Assistant Professors: one to teach Introductory and Advanced courses in Painting, the other to teach in Photo-related areas. Ability to teach drawing and other studio subjects is also essential. Initial three-year appointment from July 1, 1992. Candidates must have an MFA degree, or equivalent professional qualifications, and previous post secondary teaching experience.

Please submit a curriculum vitae, slides of recent work and the names of three referees to:

Professor Mowry Baden, Chair Department of Visual Arts
University of Victoria P.O. Box 1700 Victoria, B.C.V8W 2Y2

Applications will be received until November 15, 1991.

In accordance with Canadian Immigration regulations, the University is required to assess applications from Canadian Citizens and permanent residents of Canada before assessing applications from other persons.

The University of Victoria is committed to an employment equity program. Women are especially encouraged to apply.

The Art Studio

Canada Australia Austria Belgium China England Germany Netherlands Poland US

1991

Robert Adrian
Ingrid Bachmann
Gretchen Bender
Steve-Michel Blondeau
Hank Bull
Beatrice Colomina
Frances Dyson
Leonard Fisher
Doug Hall
Alison Knowles
Neil MacInnis
Graham Metson
Robin Minard
Philip Morton
Pat Oleszko
Jeanne Randolph
David Rokeby
Elizabeth Sisco
David Tomas
Inez van der Spec
Jon Winet

Iyad Almosawi
Wende Bartley
Jody Berland
Eleanor Bond
Diana Burgoyne
Charles Cousins
William Easton
He Gong
Louis Hock
Kim Kozzi
Robert McFadden
Christof Migone
Krzysztof Molenda
Ian Murray
Lawrence Paul
Catherine Richards
David Rothenberg
Nell Tenhaaf
Dai Skuse
Hildegard Westerkamp
Laurel Woodcock

1992

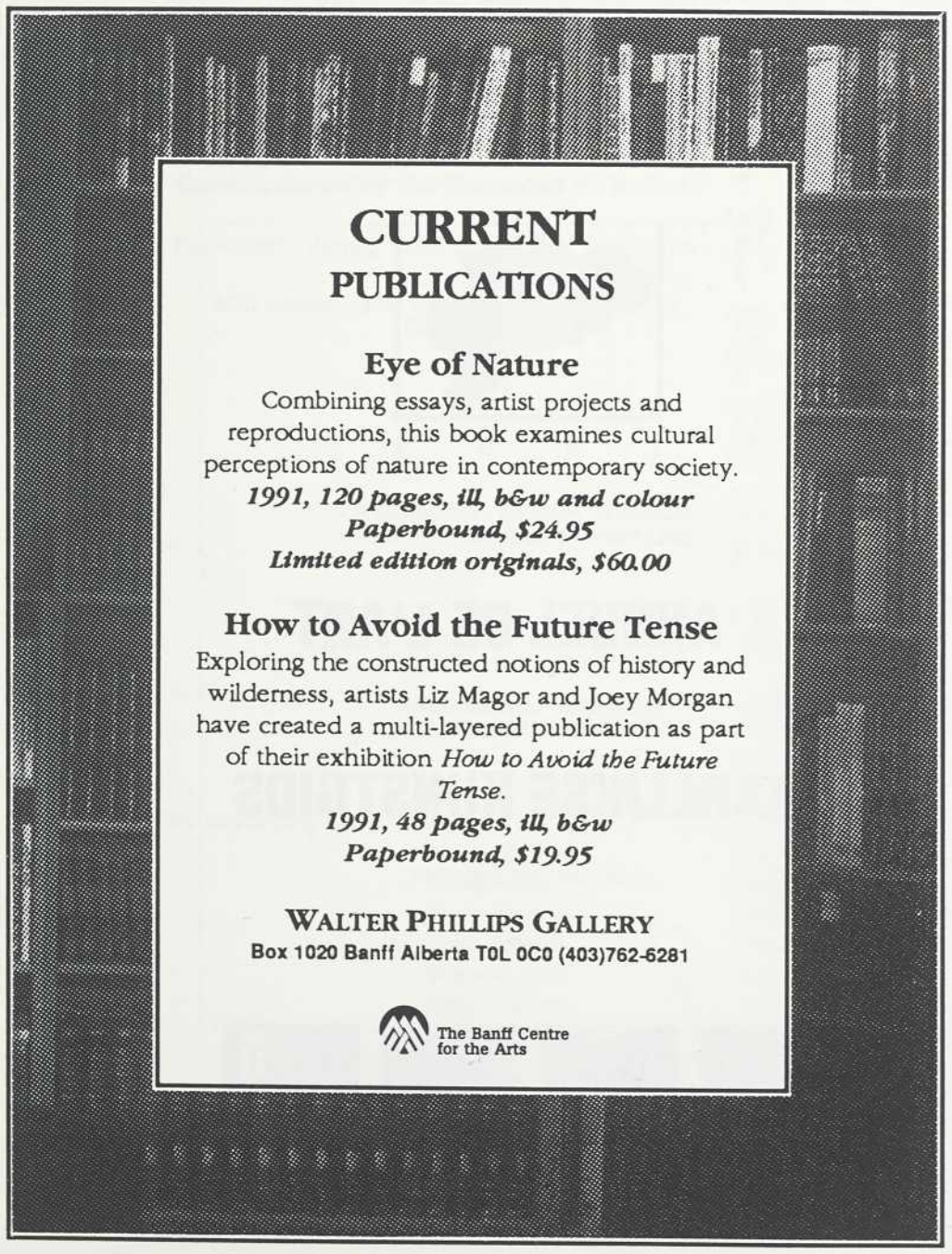
Mary Anne Amacher
Rebecca Belmore
John Blake
Adam Boome
Herménégilde Chiasson
Stefaan DeCostere
Faye Fayerman
Heidi Grundman
Nelson Henricks
Dan Lander
Rita McKeough
Bernie Miller
Wayne Morgan
Michael Naimark
Marielle Pelletier
Kathleen Rogers
Daniel Scheidt
Chris Titterington
Colette Urban
Mark Wigley
Jordan Zinovich

Canada Allemagne Angleterre Australie Austria Belgique Chine Etats-Unis Pays-Bas Pologne

L'Art Studio

In the Rocky Mountains, one hour west of Calgary International Airport ■ Three 10-week studio residencies each year, with 20 artists and writers in each residency ■ Dans les Montagnes Rocheuses, un heure de l'ouest de l'aéroport international à Calgary ■ A chaque année aux artistes et critiques 3 périodes de résidences d'une durée de 10 semaines chacunes ■ For information about 1992-93, contact: ■ Pour informations au sujet de 1992-93, prière de contacter: The Registrar/Le Registrar, The Banff Centre for the Arts, Box 1020, Banff, Alberta, Canada T0L 0C0 Tel (403)762-6180

The Banff Centre for the Arts



CURRENT PUBLICATIONS

Eye of Nature
Combining essays, artist projects and reproductions, this book examines cultural perceptions of nature in contemporary society.
1991, 120 pages, ill, b&w and colour
Paperbound, $24.95
Limited edition originals, $60.00

How to Avoid the Future Tense
Exploring the constructed notions of history and wilderness, artists Liz Magor and Joey Morgan have created a multi-layered publication as part of their exhibition *How to Avoid the Future Tense*.
1991, 48 pages, ill, b&w
Paperbound, $19.95

WALTER PHILLIPS GALLERY
Box 1020 Banff Alberta T0L 0C0 (403)762-6281

The Banff Centre for the Arts

September 6 – October 13

ROSES, WIND and OTHER STORIES
APRIL HICKOX

◇

INTÉRIEUR, JOUR
CLAUDE-PHILIPPE BENOIT

October 19 – November 24

COMING TO DEATH'S DOOR
SANDRA SEMCHUK

◇

SWAN SONG
NANCY BARTON

◇

ANNETTE MESSAGER
MAKING UP STORIES/ FAIRE DES HISTOIRES

In cooperation with the Contemporary Art Gallery, Vancouver
Organized & circulated by Mercer Union, Toronto

PRESENTATION HOUSE GALLERY
333 Chesterfield Avenue, North Vancouver, B.C. V7M 3G9
(604) 986-1351 Fax (604) 986-5380

Supported variously by the District of West Vancouver, The Hamber Foundation and the Canada Council

CENTRE REGIONAL D'ART CONTEMPORAIN MIDI-PYRENEES

SAM FRANCIS

15 novembre 1991 - 2 février 1992

Labège-Innopole, BP 126, 31 676 Toulouse-Labège, Cedex.Tel : 61 39 29 29 / Fax : 61 39 22 29

L'ANNUEL DE L'ART
BELGIQUE
LUXEMBOURG
1992

Une luxueuse présentation
des galeries, des musées,
des institutions et du marché de l'art.

Le magazine de référence en Belgique :
en français, néerlandais, anglais.
Edité par Magellan
en collaboration avec Art & Culture

Disponible sur commande :
MAGELLAN - Chaussée de Charleroi 185 - 1060 Bruxelles
Tél.: 02/ 538 41 08 - Fax : 02/ 537 81 61
prix : 400 FB - 75 FF - 22 HFL - 21 DM - 15 U$ - 21 FS (frais d'envoi compris)
par chèque ou virement sur compte 310-0917647-16 (Belgique)

1 9 9 2

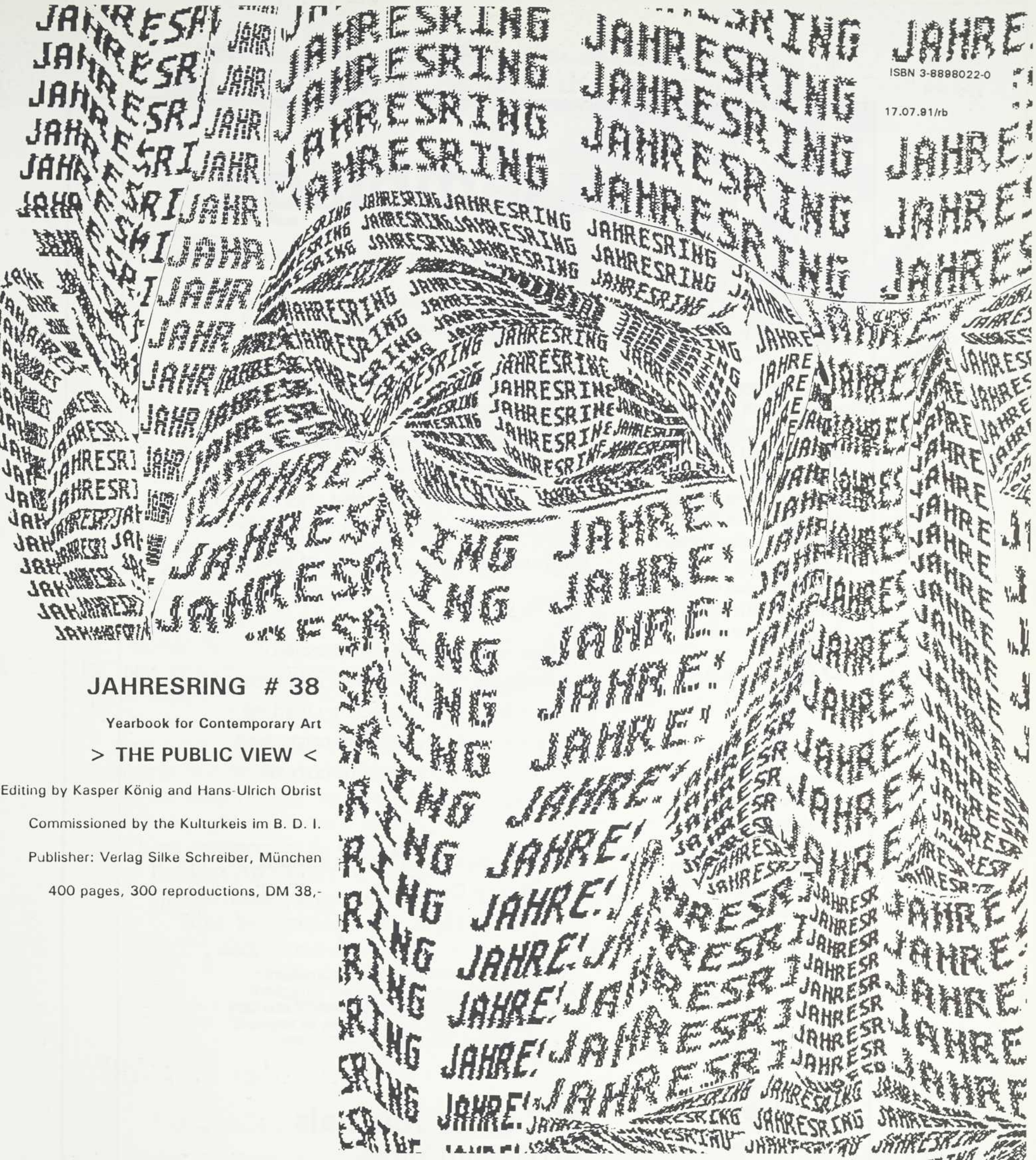
GALERIES - MUSEES - TENDANCES
GALERIJEN - MUSEUMS - TRENDS

L'ANNUEL DE L'ART

BELGIQUE - LUXEMBOURG
BELGIE - LUXEMBURG

JAARLIJKSE KUNSTGIDS

MAGELLAN - ART & CULTURE



ISBN 3-8888022-0

17.07.91/rb

JAHRESRING # 38

Yearbook for Contemporary Art

> THE PUBLIC VIEW <

Idea and Editing by Kasper König and Hans-Ulrich Obrist

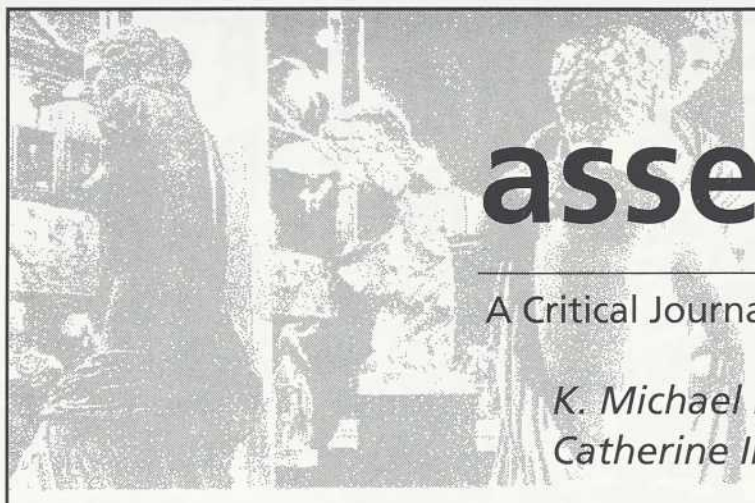
Commissioned by the Kulturkeis im B. D. I.

Publisher: Verlag Silke Schreiber, München

400 pages, 300 reproductions, DM 38,-

Original Contributions by:

Acconci, Vito
Adams, Dennis
Armajani, Siah
Bayrle, Thomas
Bazile, Bernard
Birnbaum, Dara
Boetti, Alighiero
Boltanski, Christian
Bouabré, Frédéric Bruly
Bruhin, Anton
Butzmann, Manfred
Büttner, Werner
Corillon, Patrick
Dumas, Marlene
Durham, Jimmie
Feldmann, Hans Peter
Fischli, Peter & Weiss, David
Fritsch, Katharina
Genzken, Isa
Gerdes, Ludger
Gette, Paul-Armand
Graham, Dan
Green, Renée
Hammons, David
Härtter, Bernhard
Huang, Yongping
Huws, Bethan
Kabakov, Ilya
Koch, Udo
Lehanka, Marko
Messager, Annette
Miller, John
Müller, Christian Philip
Paeffgen, C. O.
Pettibon, Raymond
Rehberger, Tobias
Richter, Gerhard
Samore, Sam
Scher, Julia
Schmit, Tomas
Schütte, Thomas
Signer, Roman
Valery, Paul - Trocadero
Virilio, Paul
Wall, Jeff
Weibel, Peter
Weiner, Lawrence
Wentworth, Richard
Wool, Christopher
Zobernig, Heimo



assemblage

A Critical Journal of Architecture and Design Culture

K. Michael Hays, Alicia Kennedy, and Catherine Ingraham, Editors

"*Assemblage* has emerged as the most distinguished and widely read journal of history, criticism, and theory in architecture. From its inception, the editors have guided the development of the journal with wisdom and considerable passion."
— Anthony Vidler

"The format of *Assemblage* is distinctive and distinguished; it speaks of a highly intellectual content and committed contributors."
— Art & Design

Provocative, polemical, and exploratory, ***Assemblage*** offers a forum in which the issues of contemporary architecture can be debated in reference to historical and theoretical criteria and, moreover, with a critical understanding of their relevance to the production of everyday life.

Each extensively illustrated issue of ***Assemblage*** offers the best and most current texts and projects by leading and emerging scholars, theorists, and practitioners from a multiplicity of disciplines.

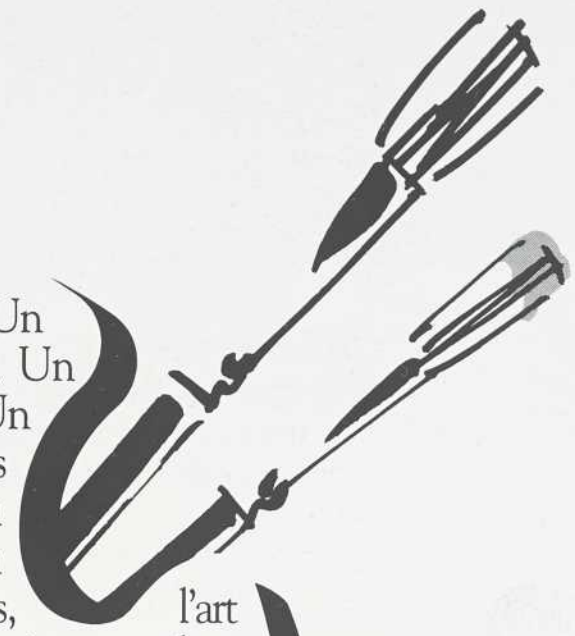
Published by the MIT Press in April, August, and December.
ISSN 0889-3012.

Outside the U.S.A. add $14 postage; Canadians add 7% GST. Prepayment is required. Send check drawn against a U.S. bank in U.S. funds, MasterCard or VISA number to: MIT Press Journals, 55 Hayward Street, Cambridge, MA 02142. 617-253-2889 FAX 617-258-6779

Yearly rates
$60 Individual
$95 Institution
$35 Student

MIT Press Journals
55 Hayward Street
Cambridge, MA 02142
617-253-2889
FAX 617-258-6779

L'art canadien. Au-delà des frontières.



À Air Canada, nous croyons en un monde meilleur. Un monde où règne la compréhension. Un monde sous le signe du respect mutuel. Un monde dont les seules frontières sont les limites de l'imaginaire. Un monde qui déjà prend forme. Un monde qui trouve aujourd'hui son illustration dans les arts. Sous toutes ses formes, l'art est un outil de communication. Nos artistes véhiculent à travers leurs oeuvres des idées et des valeurs de leur époque; précurseurs d'un monde nouveau, ils nous aident aussi à mieux les comprendre. L'art nous permet d'évoluer. Par lui, nous nous ouvrons au monde. Et c'est ainsi que les véritables ambassadeurs d'un pays, ce sont d'abord ses artistes et leurs oeuvres. À travers le temps. Au-delà des frontières. Apprivoiser le Canada en découvrant la richesse de son art. Voilà qui ne peut nous conduire qu'à une meilleure compréhension de ce que nous sommes. Et de notre devenir. À Air Canada, nous prenons à coeur le succès de nos artistes et leur rayonnement international. Cette année, nous sommes particulièrement fiers de commanditer les expositions *L'art contemporain du Canada* et *L'art paysager canadien*, au Barbican Art Gallery de Londres (Angleterre). Il ne fait aucun doute que cet événement prestigieux sera pour tous les Européens une occasion unique de connaître et de vivre le Canada sous un jour nouveau.

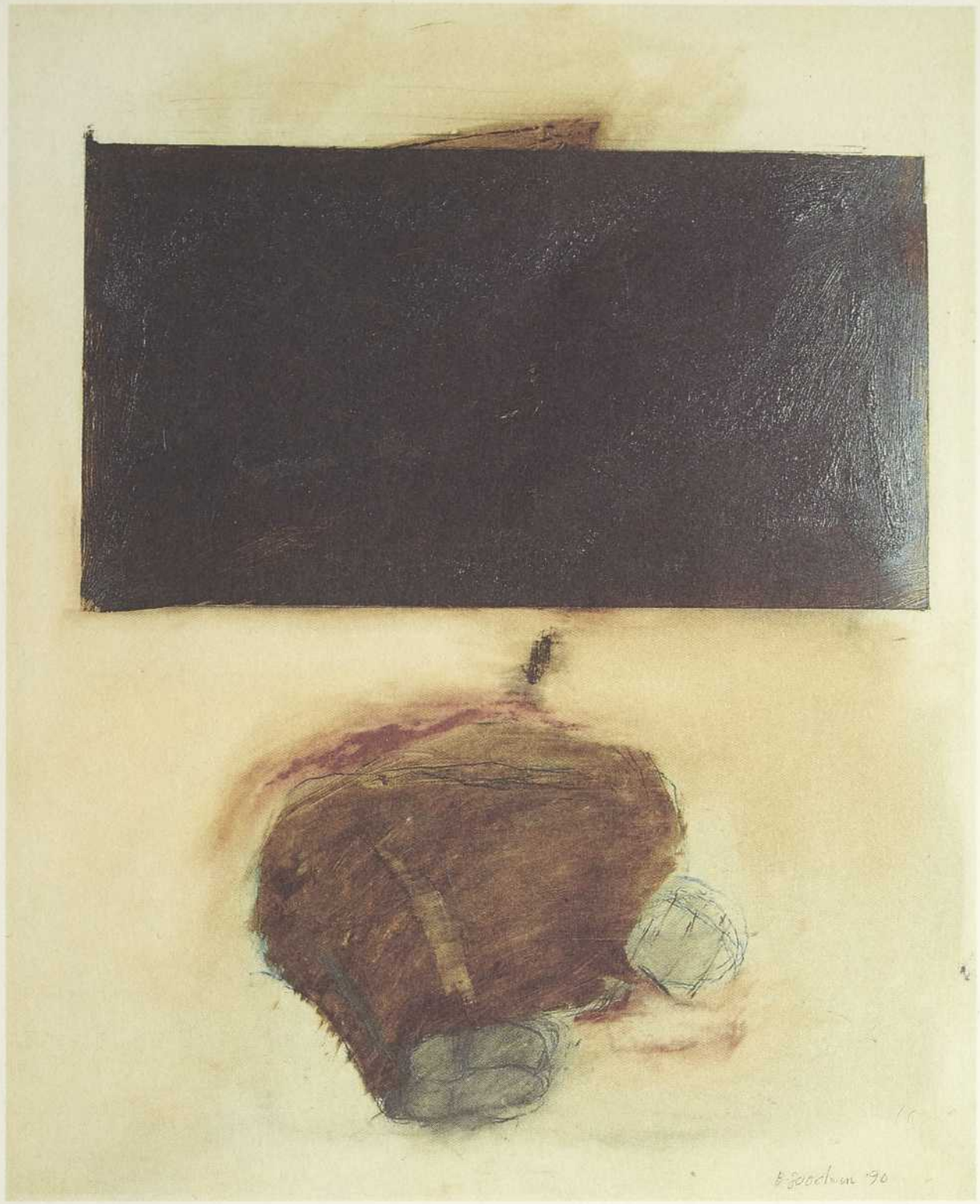
COMMANDITAIRE DE L'ART CANADIEN AU BARBICAN ART GALLERY, À LONDRES.

Air Canada

In Memoriam: 1915 · 1991

ROBERT MOTHERWELL

John Schweitzer · Montréal



Betty Goodwin (1923-), *Untitled (Black Screen Series), 1990,*
Goudron, pastel, graphite et lavis sur geofilm, 63.5 x 52.5 cm

Choisir avec discrimination
c'est exprimer une première compréhension
des normes que recèle
l'art contemporain.

Collection de la

BANQUE NATIONALE

ALCAN

LA CULTURE GRANDIT L'HOMME.

La culture est un facteur de croissance. Croissance individuelle pour chacun, patrimoniale et économique pour la société.
Depuis des années, Alcan appuie les entreprises culturelles d'ici. Cet appui, elle l'a donné aux grands organismes qui ont marqué les générations passées et présentes. Elle le donne aussi à ceux qui marqueront celles qui montent.
Du classique à l'avant-garde, la culture sera toujours rattachée à la liberté d'expression. Cet attachement, Alcan le vit.
Il est le signe de son sens de l'implication.

ALCAN.
UNE FORCE SENSIBLE.

PUBLICITÉ BLOUIN COULOMBE DUBÉ