

PARACHUTE

contemporary art
contemporary art

PER

f-255

BNQ

Suppers

of

Disobedience

avril,

mai,

juin

1998

April,

May,

June

8,25 \$

90



98



THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES

DEPARTMENT OF CHEMISTRY

IN REPLY TO

LETTER OF THE DEPARTMENT OF CHEMISTRY

TO THE DEPARTMENT OF CHEMISTRY

RE: [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

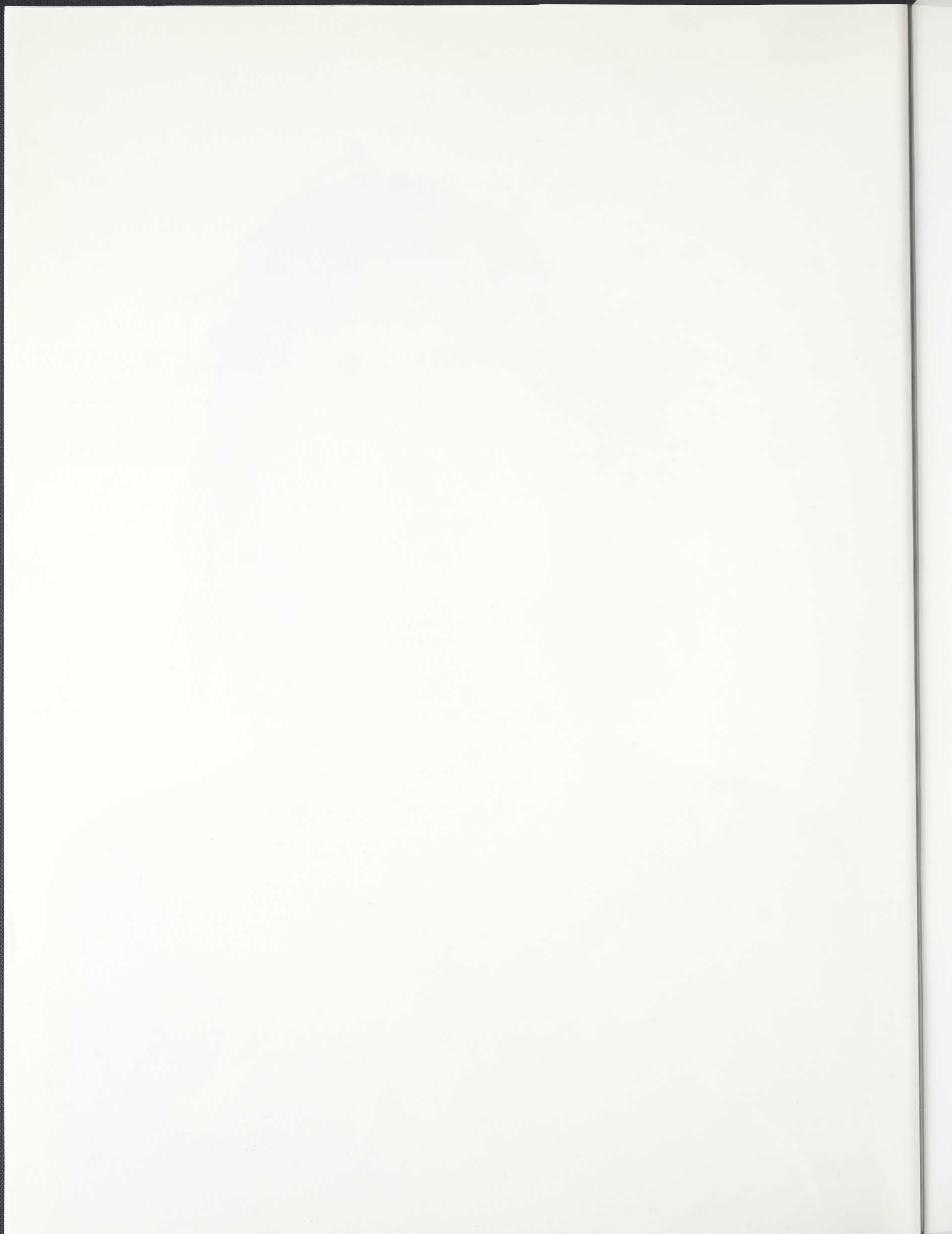
THE DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES

DEPARTMENT OF CHEMISTRY

TO THE DEPARTMENT OF CHEMISTRY

RE: [illegible]

[illegible]



S O M M A I R E / C O N T E N T S

avril, mai, juin 1998 April, May, June 8,25 \$

ESSAIS / ESSAYS

- PROLÉGOMÈNES À UNE NOUVELLE CRITIQUE**
par Chantal Pontbriand 7
- GEOGRAPHY, DIASPORA AND THE ART OF DIALOGISM**
Jamelie Hassan by Mireya Folch-Serra 10
- KATE CRAIG**
Le Mouvement des choses par Nicole Gingras 19
- SUDDEN DEATH**
Roughs, Fairways and the Game of Awareness: Gabriel Orozco by Francesco Bonami 26

COMMENTAIRES / REVIEWS

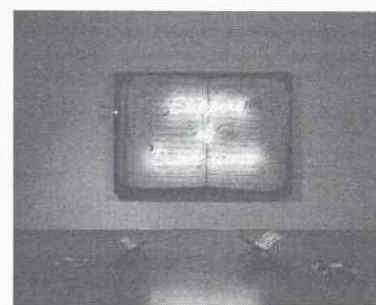
- JOCHEN GERZ** par Philippe Piguet 33
- ANN HAMILTON** par Marie de Brugerolle 33
- RICHARD PURDY** par Oliver Asselin 35
- MATHIEU BEAUSÉJOUR** par André-Louis Paré 36
- LINDA COVIT** par Rossitza Daskalova 37
- JOCELYNE ALLOUCHERIE** par Éric Raymond 38
- RAYMONDE APRIL** par Thérèse St-Gelais 39
- LES PRÉSENTS RELATIFS** par Jennifer Couëlle 40
- TRANSFERT** par Sylvain Lessard 42
- GARY HILL** par Colette Tougas 43
- THE DEAD** by Andrea Fitzpatrick 44
- IRIT BATSRY** by Paul Landon 45
- FESTIVAL INTERNATIONAL DE NOUVELLE DANSE** by Annie Martin 46
- KEITH PIPER AND RAMONA RAMLOCHAND** by Laura U. Marks 47
- THE DESTABILIZED LANDSCAPE:**
POST-COLONIAL SPACE AND UNREAL ESTATE by Dot Tuer 48
- GORDON LEBREDT** by Ryan Whyte 49
- TOM BENDTSEN, ROSS SINCLAIR** by John Armstrong 50
- BETH ALBER** by Josephine Mills 51
- TUNGA** by Eduardo Aquino 52
- GENEVIÈVE CADIEUX** by Roy Exley 54

DÉBAT / ISSUE

- THE AMOS EFFECT: Building a Visual Arts Symposium and Collaborative Works Out of Chaos Theory and Cultural Citizenship** by Clive Robertson 55

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

- par/by Jim Drobnick, Kathleen Goggin, Gerry Kisil, André-Louis Paré,
Petra Rigby Watson, Stephen Wright, Ger Zielinski 58



COUVERTURE / COVER

DÉTAIL DE / DETAIL FROM
**JAMELIE HASSAN, SLIPPERS OF
DISOBEDIENCE, 1996, VUE
DE L'INSTALLATION /
INSTALLATION VIEW;**
PHOTO: COURTESY JAMELIE
HASSAN & ART GALLERY
OF YORK UNIVERSITY.



PROJET D'ARTISTE /
ARTIST PROJECT
GENEVIÈVE CADIEUX,
VAGUE, 1997; PHOTO:
COURTESY GALERIE
RENÉ BLOUIN.

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

directrice de la publication / editor
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor
COLETTE TOUGAS

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

rédacteur correspondant / contributing editor
VINCENT LAVOIE

collaborateurs / contributors
**EDUARDO AQUINO, JOHN ARMSTRONG, OLIVIER ASSELIN,
FRANCESCO BONAMI, JENNIFER COUËLLE,
ROSSITZA DASKALOVA, MARIE DE BRUGEROLLE,
JIM DROBNICK, ROY EXLEY, ANDREA FITZPATRICK,
MIREYA FOLCH-SERRA, NICOLE GINGRAS, KATHLEEN GOGGIN,
GERRY KISIL, PAUL LANDON, SYLVAIN LESSARD,
LAURA U. MARKS, ANNIE MARTIN, JOSEPHINE MILLS,
ANDRÉ-LOUIS PARÉ, PHILIPPE PIGUET, CHANTAL PONTBRIAND,
ÉRIC RAYMOND, CLIVE ROBERTSON, THÉRÈSE ST-GELAIS,
COLETTE TOUGAS, DOT TUER, PETRA RIGBY WATSON,
RYAN WHYTE, STEPHEN WRIGHT, GER ZIELINSKI**

abonnements, gestion / subscriptions, administration
KATHLEEN GOGGIN

graphisme / design
DOMINIQUE MOUSSEAU

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

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY

président du conseil / chairman

CHANTAL PONTBRIAND

présidente directrice générale / president

COLETTE TOUGAS

secrétaire-trésorière / secretary treasurer

CHARLES LAPOINTE

président sortant / outgoing chairman

ROBERT HACKETT

membre / member

rédaction, administration, abonnements / editorial
and administrative offices, subscriptions:

PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec)

Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805, télécopieur / fax: (514) 842-9319

courriel/e-mail: parachut@citinet.net

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:

UN AN / ONE YEAR — **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 34\$

étudiant / student 26\$ institution 50\$ org. sans but lucratif / not for profit organization 42\$

à l'étranger / abroad: individu / individual 44\$ institution 60\$

DEUX ANS / TWO YEAR — **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 57\$
étudiant / student 43\$

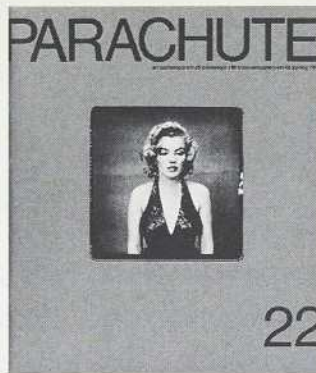
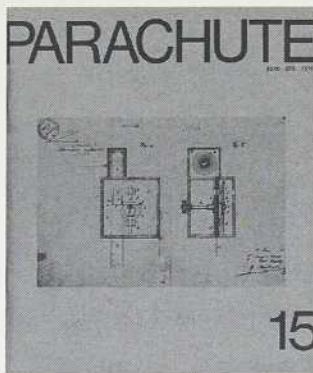
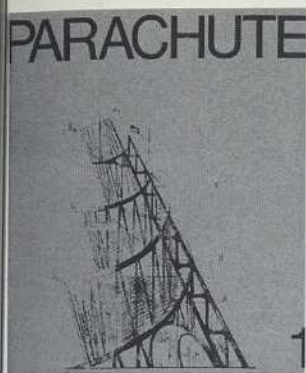
diffusion/distribution: Les Messageries de Presse Internationale Inc., 4001, boul. Robert,
Montréal, Québec, Canada H1Z 4H6, tél./tel. (514) 374-9661, téléc./fax (514) 374-4742.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont
pas retournés. La rédaction 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. / 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. Tous droits de reproduction
et de traduction réservés / All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE,
revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography
Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Repère, RILA.

PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des 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. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes —
N° de permis et/ou de convention: 4213. Impression / Printer: Bowne de Montréal inc.,
Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 2^e trimestre 1998 / 2nd trimester 1998.

**PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial
support: le Conseil des Arts du Canada / The Canada Council for the Arts,
le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de la
Communauté urbaine de Montréal.**





Prolégomènes à une nouvelle critique

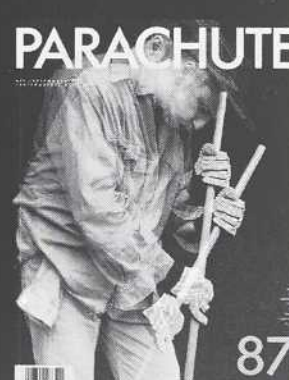
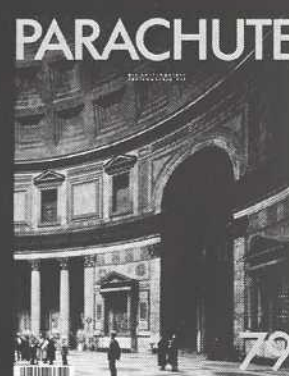
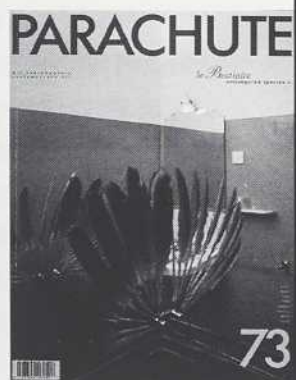
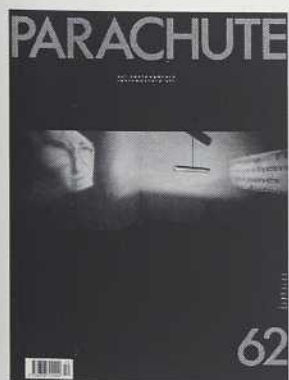
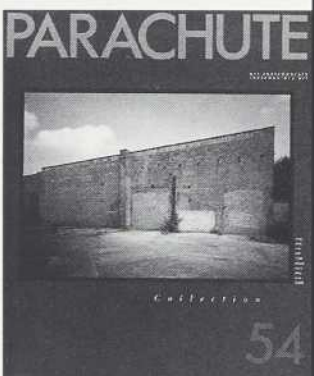
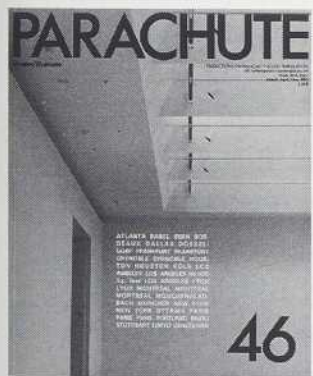
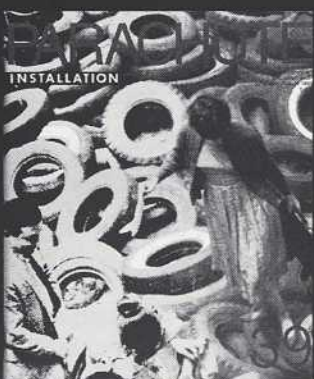
Chantal Pontbriand

Le texte qui suit a été donné en introduction au colloque *Une Nouvelle Critique /*

A New Criticism, organisé par *Parachute* les 7 et 8 novembre 1997 à Montréal.

Ce colloque fut imaginé il y a deux ans à l'occasion des vingt ans de *Parachute*. Il vise à réunir des artistes, des théoriciens, des critiques et divers autres intervenants qui ont été présents dans nos pages au fil de notre histoire. Parmi les quelque 350 auteurs que nous avons publiés, seulement un certain nombre d'entre eux, évidemment, interviendront dans le cadre de ce colloque. Nous les avons invités à reprendre des pistes glanées au cours de notre histoire, à les reprendre, à les réexaminer et si possible à en développer de nouvelles au cours de ces deux journées de rencontre.

Cela a toujours été l'objet de *Parachute* que de développer de nouvelles pistes, d'inventer une « nouvelle critique » et de faire en sorte qu'elle soit appropriée aux temps présents. C'est un mandat de renouvellement constant que nous nous sommes donné, à l'image de l'art qui est en perpétuel changement et pour lequel il faut constamment trouver de nouveaux mots, développer de nouveaux concepts. L'exercice vise à mieux saisir les réalités changeantes, la métamorphose essentielle qui se produit dans l'art et qui est l'expression d'un vécu individuel et collectif. Si, depuis vingt ans, l'art a beaucoup changé, la critique l'a fait tout autant.



Les débuts de la revue ont correspondu à une période intense de changement. Notre credo était d'en tenir compte, de l'analyser et d'en produire le sens. De nouveaux médiums sont apparus dans les années 1970. Nommons à titre d'exemples, la performance, la vidéo, l'art conceptuel, l'installation, toutes choses qui nous semblent aujourd'hui aller de soi mais qui, à l'époque, constituaient un bouleversement important des pratiques. Des questionnements ont surgi au sujet de la forme et entraînent une redéfinition des genres : qu'étaient devenues la peinture, la sculpture, sous l'impact de cet éclatement ? À la limite, la question s'est posée : est-ce que ces formes nouvelles étaient de l'art ? Qu'est-ce que l'art ? Les premières années de la revue se sont employées à répondre à ces questions. Mais la question portant sur l'art lui-même, sur l'art en tant que valeur, en a rapidement généré d'autres. Essentiellement cette question de l'identité de l'art aura provoqué une interrogation sur l'identité en général, et la critique formaliste, ou post-formaliste, se transformera en critique ontologique. Comme le dit Henri Zerner, dans un livre récent intitulé *Écrire l'histoire de l'art* :

Les publications de caractère théorique sur l'histoire de l'art se sont multipliées surtout dans les dix ou quinze dernières années. L'inflexion principale de la dernière décennie est liée à la question de l'altérité.

De l'identité à l'altérité, il n'y avait en effet qu'un pas que l'art et la critique ont franchi à partir du milieu des années 1980. Comme le dit aussi Zerner :

On est devenu très sensible au regard du spectateur, ou plus exactement, à la manière dont l'image implique, « construit », ou anticipe un tel regard de façon spécifique.

Ainsi, s'est développée une critique inspirée du discours féministe, des « cultural studies » et du post-structuralisme en général et de ses principaux penseurs, Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze, en particulier. Explorer les complexes interrelations du même et de l'autre est devenu notre principal enjeu.

Cette extraordinaire mouvance des pratiques et des idées, consciemment et activement recherchée, a traversé *Parachute*, nous maintenant à flot intellectuellement parlant au fil des ans. Cette actualité passée, présente et, j'ose espérer, future de *Parachute*, nous la devons je crois à une conception de la critique qui soit résolument non dogmatique, c'est-à-dire le plus loin possible de l'unilatéral, du linéaire, de l'unique. N'était-ce pas

là un fondement présent dès le départ, alors que le but principal de notre entreprise était de tenter de saisir la différence, l'inconnu dans ce qui émergeait de la pratique de l'art qui nous était contemporaine ? Confrontés à cette part d'inconnu que présentent les œuvres les plus significatives dans le cours de l'histoire de l'art, nous avons perçu le rôle du critique comme étant celui d'un explorateur de territoires et d'un défricheur de sens. C'est donc un rôle qui devra se modifier dans le temps, la contemporanéité des idées et des concepts fournissant au critique de nouveaux outils selon les époques. Ainsi, par exemple, pouvons-nous revoir le sens de l'art conceptuel ou de l'art minimal avec nos yeux d'aujourd'hui. La critique ne vise donc pas seulement à développer de nouvelles manières d'aborder l'art aujourd'hui, mais elle est appelée à réexaminer constamment le passé pour l'actualiser, à la lumière du présent.

Une pensée non dogmatique en est une qui est basée sur des concepts le plus loin possible d'a priori, de formules toutes faites et de jugements hâtifs. Le critique doit accepter de suspendre temporairement son jugement pour devenir pendant un moment l'explorateur dont nous parlions plus tôt. Dans ce moment de suspension, il doit se projeter dans l'œuvre, la pénétrer et se laisser pénétrer par elle. Il doit pouvoir en repérer tous les éléments, dans un mode d'appréhension mûrement réfléchi, avant de saisir l'interaction entre ceux-ci et en mesurer finalement la vibration, l'intensité. Je dirais que celle-ci va au-delà même de l'efficacité de l'œuvre, de sa capacité à résoudre un certain nombre de problèmes. L'intensité est ce plus qui vient de ce qu'une œuvre est unique, originale, qu'elle se détache de l'histoire, pour mieux se projeter dans le futur. Ce plus dans la dépense, c'est ce qui dérouté tous les systèmes, tous les codes établis. Une critique qui prend comme prémisses des grilles de lecture toutes faites, des systèmes de pensée connus, des théories closes et prévisibles, ne saurait rendre compte avec justesse de l'œuvre d'art contemporaine. Le critique contemporain doit tenter de noter dans ses explorations le plus grand nombre possible de répercussions qui émanent d'une œuvre. Pour ce faire, il peut emprunter à diverses disciplines des sciences humaines. Les œuvres d'art sont traversées par leur contemporanéité. Ainsi produisent-elles du sens sur tous les plans de l'activité humaine et de ses domaines d'interprétation. Le critique, loin de posséder une culture en-

globante et close, doit pouvoir pointer les différentes pistes qui apparaissent dans l'œuvre. Tel est son rôle : celui du pointeur, du pisteur, celui de l'éclaireur.

C'est dire qu'il ne peut y avoir de critique que de nouvelle critique. Notre rôle consiste à aller au devant du nouveau, de l'inédit, de ce qui n'a pas encore été vu et dit. Par les mots, nous cherchons à rendre visible ce qui jusqu'alors se cachait sous l'horizon du visible. Une œuvre d'art véritablement novatrice, porteuse de sens, apparaît souvent à prime abord indéchiffrable. Elle comporte un élément de mystère que le critique d'art s'appliquera à comprendre. Ce mystère est une réponse à des questions ; mais encore faut-il découvrir lesquelles afin de commencer à lever le voile sur la chose. Étymologiquement, le mot critique a partie liée avec le mot crise. La crise interpelle la critique, engendre l'analyse, indispensable maillon de sa résolution. Le processus analytique est une donnée inhérente à la critique. C'est à nos yeux un processus aux antipodes de la censure, qui même dans un premier temps doit se garder de porter un jugement ou d'avoir le jugement comme but unique ou ultime. La crise, qu'elle soit d'ordre médical ou social par exemple, amène un changement. Elle représente le moment déstabilisateur, la perte des repères, l'avènement d'un ordre nouveau. Quant on parle de critique, on ne peut perdre de vue la valeur, l'absolue nécessité du cheminement critique (le *critical path*) qui lui est inhérent. Le cheminement critique est un processus jalonné par un certain nombre d'étapes par lesquelles il faut passer avant d'arriver à ses fins. Il s'agit d'un processus qui permet une évolution, qui permet un avancement, une étape étant préliminaire à l'autre. En ce qui concerne la critique d'art, ces étapes, ou ces jalons, ne devraient pas à mon avis être prévisibles, puisque l'un idéalement devrait jaillir de l'autre. Ainsi, la théorie ne peut-elle précéder l'analyse de l'œuvre d'art. Elle peut au mieux l'accompagner et se faire en même temps qu'elle, se construire dans le processus analytique lui-même, sans finalité, sans linéarité. Le résultat est appelé ainsi à être imprévisible, à découvrir une part du mystère, démontrant par le fait même le caractère unique et novateur de l'œuvre. Du verbe grec *krinein*, qui veut dire juger, on retient aussi cette double signification, qui consiste à séparer, à trier, avant de trancher ou de juger. La séparation des éléments, le triage des significations, voilà le processus

inhérent à toute critique qui se veut signifiante. Le jugement passe obligatoirement par un processus d'analyse. La critique est un processus de distinction : elle a pour objet de pouvoir et de savoir distinguer une œuvre d'une autre, de pouvoir nommer au bout du compte, en quoi une œuvre se distingue, ou est objet de distinction. Il arrive souvent que l'œuvre d'art contemporaine déclenche une crise, à des degrés plus ou moins importants. La crise peut apparaître momentanément chez le spectateur qui, confronté à une œuvre pour la première ou la énième fois, ne sait pas quoi penser, se retrouve sans repères, et sent qu'il n'a pas les outils pour absorber complètement ce qu'il voit. La crise peut se manifester à une plus grande échelle. Au Canada, ces dernières années, nous avons eu des exemples fameux en ce sens, que ce soit le *Vanitas* de Jana Sterbak, ou la question du Barnett Newman au Musée des beaux-arts du Canada. Ces deux types de crise sont du même ordre en ce qu'elles soulèvent un certain nombre de questions correspondant à des réalités, qui demandent à être examinées ou réexaminées. Dans le questionnement surgit une série de révélations sur qui nous sommes, d'où nous venons, et où nous allons...

Si j'insiste beaucoup sur cette partie du cheminement dans la critique d'art qui doit faire preuve d'une suspension du jugement, c'est pour revendiquer le caractère essentiellement esthétique et non moral du processus critique. De la même façon que la critique ne saurait adopter des théories toutes faites, porter des jugements à l'emporte-pièce, ou se laisser aller à des impressions personnelles non distanciées par le processus de remise en question et de questionnement, la critique devrait montrer sa capacité à s'abstraire d'une morale préfabriquée. Par cela, entendons une morale qui sous-tend un certain nombre de valeurs qui freinent la liberté ou l'ouverture de l'esprit humain à des changements nécessaires. L'esthétique, ou le jugement esthétique, aurait plutôt partie liée avec l'éthique, et une capacité à reconnaître la justesse de configurations nouvelles. Une œuvre d'art représente un nouvel équilibre, une façon différente de voir les choses, d'aligner un certain nombre de questions, de problèmes, et de les amener à une résolution pertinente, ne serait-ce que temporairement. L'épreuve du temps démontrera la qualité de cette œuvre à plus long terme, en la soumettant à une variété d'analyses, de configurations théoriques selon les époques.

La notion de justesse qui rallie l'éthique et l'esthétique s'apparente à ce « plus » qu'on évoquait plus tôt, ce qui permet de distinguer la pertinence de l'œuvre. Comment juger de l'œuvre d'art, sinon en cherchant à démontrer en quoi elle constitue un événement ? Une chose marquante, inusitée, qui bouleverse l'ordre établi et qui provoque une réflexion. L'événement, symptôme de la crise, appelle la critique. La critique tient de l'ethos, pointe donc une manière d'exister, ce que l'œuvre a en propre.

Cette manière d'appréhender le travail du critique est liée à la question de l'autre, en ce qu'elle tient compte du contexte de l'œuvre. La nouvelle critique cherche à éclairer le point de vue de l'auteur comme celui du spectateur. Elle est un regard jeté sur le regard de l'autre. Elle déconstruit ces multiples regards croisés en cherchant à comprendre les paramètres de la configuration qui se présente à soi. C'est ainsi que, pour mieux appréhender de quoi ces regards sont faits, la critique d'art a recours depuis les années 1970 en particulier à une batterie d'outils inspirés des sciences humaines : linguistique, psychanalyse, sociologie, économie, esthétique, sont au nombre des disciplines théoriques qui viennent renforcer le regard que l'on peut jeter sur l'art en reconnaissance de sa polysémie. Mais il ne faut pas perdre de vue que ce qui distingue le critique, c'est son regard propre, sa capacité et son habileté à voir, sa capacité de saisir l'insaisissable, le mystère de l'œuvre, et finalement sa capacité à traduire ce regard en mots. Il y a quelque chose de la vie de l'œuvre, de son indispensable raison d'être, qui devrait passer à travers l'écriture. J'en viens à parler d'une question de pulsation, de rythme, qui devrait pouvoir nous conduire de l'œuvre à l'écriture et de l'écriture à l'œuvre. Le critique doit pouvoir se concevoir en tant qu'auteur et producteur de sens. L'exigence à son égard est grande, et se compare à l'exigence que l'on peut avoir envers l'artiste.

Il s'agit d'avoir cette capacité à se reconnaître qui permet la reconnaissance de l'autre, une distinction en amenant une autre. C'est ainsi que la critique contemporaine ne saurait exister sans avoir cette capacité à exercer un regard qui soit à la fois transdisciplinaire et transfrontalier, un regard qui reconnaisse son lieu d'être pour mieux saisir celui de l'autre. Le critique d'art doit donc faire preuve de cet esprit nomade qui permet les déplacements de la pensée, les remises en cause,

les questionnements chaque fois renouvelés.

Ainsi, le local ne saurait se constituer sans l'international, le regard que nous portons sur nous-mêmes sans le regard porté sur les autres, sans le regard que les autres portent sur nous. D'où la nécessité de s'ouvrir à d'autres façons de voir et de faire. Si dans les années 1970 les axes qui s'imposaient gravitaient surtout autour de l'Amérique du Nord et de l'Europe, et qu'il était innovateur déjà à l'époque de s'y intéresser, depuis une quinzaine d'années, l'ouverture à d'autres continents s'impose. Mais il ne s'agit pas simplement d'assurer une circulation de l'information, une connaissance des pratiques, ce qui viendrait tout bonnement augmenter le catalogue de l'art contemporain. Non, l'art tel qu'on le connaît est appelé à se transformer sous l'impact de la mondialisation et du choc des cultures. Ce n'est donc pas seulement les nouvelles technologies qui amènent présentement l'art à changer; le recul des frontières géographiques y compte tout autant. À la virtualité galopante se joute une politique du lieu, du local qui remet en question l'hégémonie culturelle, et la pensée unique. À cet effet, un des enjeux de la critique contemporaine est d'être sensible à ces transformations.

La critique peut ici jouer un rôle. L'hybridité des cultures, vue sur un autre plan que celui du folklore, de l'exotisme ou de l'ethnographie, fait partie de l'avenir de l'humanité et constitue la base de l'être nouveau. C'est dans le dialogue des cultures que peut naître la communauté à venir.

La critique est une voie en ce sens. Pisteuse, éclairceuse, le critique l'est ou le devient en trouvant sa propre voix, en laissant surgir en lui le caractère unique de son individualité, au contact d'un monde qui nous est collectif. Cette voix est le lieu d'un appel, celui d'un cri, un cri qui fait signe dans le monde, un cri qui fasse sens au bout du compte. C'est cette voix que nous avons tenté de trouver avec *Parachute*, c'est sur cette voie que nous nous engageons à poursuivre.

This text was given as an introduction to the symposium *Une Nouvelle Critique / A New Criticism*, organized by *Parachute* and held on November 7 and 8, 1997 in Montréal. Editor Chantal Pontbriand parallels here the history of the magazine with the task of the critic.

Geography, Diaspora and the Art of Dialogism

Jamelie Hassan

Mireya Folch-Serra



But I hear *voices* in everything and dialogical relations among them. —

Mikhail Bakhtin, *The Dialogical Imagination* (1986)

To feel one is from an origin is not a pathology. It belongs to the group

of grounding “mistakes” that enable us to make sense of our lives. —

Gayatri Chakravorty Spivak, “Acting Bits, Identity Talk” (1996)

GOOD NEWS, 1996,
DETAIL; PHOTO:
COURTESY THE
NATIONAL GALLERY
OF CANADA.

This article is about a project that joins together times and spaces and provides a bridge between epochs, creators, and spectators. It refers to Jamelie Hassan's recent exhibition *Aldin's Gift*,¹ one of whose aspects considers the exploration of narrative and translation by intertwining texts, artifacts and images from a number of cultures with personal history and lived experience. The other side tells the story of two artists separated by time and geography yet linked by context and events: on the one hand there are the circumstances of migration, diaspora and exile; on the other the demolition (in Lebanon) and reconstruction (in Canada) of forgotten identities and obliterated paintings. Together, the events and their context ignite the recollection of a life lived in exile and

whose meaning is brought to life by an assortment of revealing images, meticulous research and historical detail.

The act of remembering, and inscribing the meanings of lives and deeds of the past into the present, coalesces in Hassan's installation *Boutros Al Armenian/Mediterranean Modern*. In it, narrator and protagonist become indistinguishably united in a "congealed event."² Born to Lebanese parents, Hassan is a Canadian who works and lives in the Ontario of the 1990s; Boutros is an itinerant painter who found refuge in the Lebanon of the 1920s.³ They converge at the crossroads of place and history. In the following paragraphs I will explore how this convergence takes place and how it materializes both in the visual field and in the conceptual realm of political art practice.

ART AS A POINT OF DEPARTURE

Hassan's project parallels Adolfo Sanchez Vazquez' notion of art as unfinalizable: "As a point of departure, [art] is not a definitive goal but a road, which upon being traveled places different human subjects, eras, or worlds in relationship to each other. [This] road, which is always open, can be traveled time and again, keeping human communication alive. . . ."⁴ Like a road, art is a process without an end because it is constantly being traveled back and forth by creator and spectator alike. It is in this sense that Mikhail Bakhtin, the philosopher of language, confirmed that "on the road, the spatial and temporal paths of the most varied people. . . intersect at one spatial and temporal point. . . . The chronotope of the road is both a point of new departures and a place for events to find their denouement."⁵ In this manner, it reflects human experience in socially and culturally constructed spaces which are never static and never cease to change; art thus seems to be intrinsically unfinished, messy and dialogic in nature, never completed and always negotiated through dialogue, just like the Bakhtinian road where the "most various fates may collide and interweave with one another."⁶

Hassan has noticed how this fuzziness of art brings forth the creation of liminal spaces – *i.e.*, landscapes that incorporate different peoples, cultures, and merged (but not fused) identities – and keeps human communication alive through the connection of distant time-space units. These units, which geographer Doreen Massey describes as "envelopes of space-time in which and between which we live and move (and have our 'Being'),"⁷ are constructed precisely by social interaction and give rise to what I call a cartography of self and other whose borders are crossed back and forth constantly. *Boutros Al Armenian/*

Mediterranean Modern includes several chronotopes that Hassan has skillfully woven together into a whole, the result of which denotes profound intimacy and, at the same time, projects a sense of history reminding us of a past whose lessons must not be forgotten.⁸

BOUTROS AL ARMENIAN / MEDITERRANEAN MODERN

The mainstay of this piece is a videotape that shows the demolition and reconstruction of a house in a Lebanese village. Alongside the visual event where walls and ceilings with mural paintings are being leveled by construction workers, a voice in the background narrates a harrowing story. It explains the perception of the world of an Armenian exile and the pathos of his life in Lebanon at the turn of the century. This voice of the past turns out to be the very contemporary voice of Canadian/Armenian filmmaker Atom Egoyan who, by the sheer fact of assuming Boutros' character, adds yet another layer of meaning to the project's mixture of history and geography.

A complex web of meanings is thus created through Hassan's investigation and creation of her relationship with Boutros. It is a relationship that she has forged with bits and pieces of knowledge about the life and times of this refugee of the Armenian genocide. However, Hassan has taken care not to project herself completely into Boutros, because that would involve the loss of her unique place outside of him, and would impede the realization of Boutros' particularity as a separate human being. Instead, his life is rendered meaningful by emphasizing the boundaries that separate one consciousness from another, indisputably showing the porosity and permeability of these conceptual borders. It is in this manner that Hassan "consummates Boutros aesthetically" so to speak, and experiences – comes to see and know – what *he* experiences through compassion for his suffering. In his essay "Author and Hero in Aesthetic Activity," Bakhtin pondered how this experience comes to happen:

Let us say that there is a human being before me who is suffering. The horizon of *his* consciousness is filled with the circumstances which makes him suffer and by the objects which he sees before him. . . . What I have to do is to consummate him aesthetically. . . . I must experience – come to see and know – what *he* experiences; I must put myself in *his* place and coincide with him, as it were.⁹

But this ability to empathize, however, must not be construed as a call for dissolving identities into a single entity. On the contrary, as Bakhtin further clarifies in this essay, and later reiterates in the rest of his work,

one must remain outside the other's horizon in order to understand and to establish dialogue. A pure projection of oneself into the other, involving the loss of one's unique place outside the other, is hardly possible, and it would be quite fruitless and senseless.

By now it becomes evident that Hassan's intention is not to fuse with the other. The meaning of Boutros' life and the moment in history where his presence comes into sight, is rendered meaningful – ethically, cognitively and aesthetically – from the space of outsideness that Bakhtin viewed as a corrective for empathy, a state of being neither desirable nor possible, given the facts of spatial and temporal specificity of each person in any given moment. Indeed, by emphasizing the boundaries that separate one consciousness from another – the suggested "cartography of self and other" – we are, in fact, more able to act with and on behalf of the other. We thus may go in and out of other people's consciousness through our compassion and concern, but we do not live their own sorrows, which are theirs and theirs alone. This is why and how boundaries are crossed back and forth constantly.¹⁰

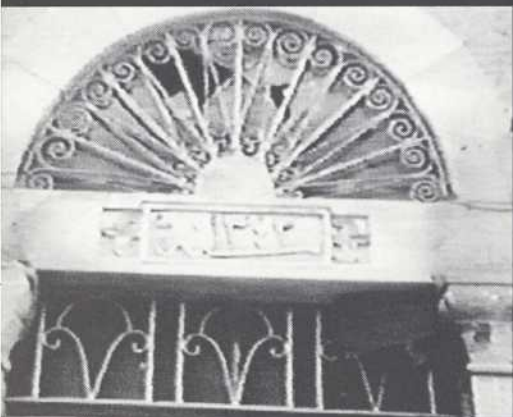
Boutros is granted his own voice and so he describes the journey into Lebanon. His narration is instilled with domestic detail and the stark consciousness of those who must cross borders not knowing what lies ahead. It is a chronicle of loss because, in Said's words:

[Exile] is compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home; its essential sadness can never be surmounted. . . . The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever.¹¹

For Boutros, the sadness of loss becomes a chronotope of marble, a congealed event encompassing the whole world. The video's narrative starts at the point when Boutros catches the sight of a young girl on the road to a Lebanese village. This signals the beginning of his peregrination.

THE GEOGRAPHY OF DISPLACEMENT

Boutros' and Hassan's experience evokes displacement, exodus, exile, diaspora and migration. But while the geography spawned by these mostly involuntary passages may seem to painfully and irreversibly affect the lives of those who – by one reason or another – *must* cross borders, it also entails the possibility of imagining new worlds of culture, and a potential for change, renewal and reflection. In this particular case, it also demonstrates the direct relation of art to lived experience, for out of the personal and po-



BOUTROS AL ARMENIAN/MEDITERRANEAN MODERN, 1997, STILLS FROM VIDEO; PHOTO: JOHN TAMBLYN, COURTESY THE ARTIST.

BOUTROS AL ARMENIAN/MEDITERRANEAN MODERN, 1997, INSTALLATION VIEW; PHOTO: CHERYL O'BRIEN, COURTESY ART GALLERY OF WINDSOR.





A young girl, carrying a bucket like mine, greets us on the road leading to Layla and further down the road is Kar'oun.

My brother and I have been traveling across the Be'qa valley. He with his doctor's bag, I with my bucket of paints and brushes. Since we left Anjar we don't speak of the Armenian genocide. After the massacre at Dezor, the memory of the desert, we only feel safe in the mountains. In these villages we see few traces of the Ottoman Turks. We have left the barbarians behind.

The soldiers of the Franczyee patrol the roads. Leepanazyee and Sourazyee rebels hide out in the mountains.

We have been told of recently arrived merchants from Amerika, who are building homes.

Hussein Shousher has the ease of a man who has traveled across the oceans. He is a modern man and prides himself on the possession of a library. In his shop he sells fabrics from Haleb and Damasqus, which inspire me to paint drapes across the walls.

The stone houses of the family form a courtyard. Hussein's four year old daughter Aysha steals time away from her errands. My Arabic is child talk. She gives me daily reports of the uprising as she watches me from the window. The salon is transformed by my colors.

Hussein has his own ideas though. He has brought back confectionery tins and metal trays from his cafe business days in a place with a beautiful-sounding name, Sioux Falls, South Dakota. I follow his suggestions and paint the images onto the ceiling.

Each day I receive a gold coin. I sleep in the family house and share meals, listening to Hussein's voice. Sometimes he thinks I understand.

His wife is close to delivering her third child and Hussein's philosophy is to remain in the house, keep his store open and I should continue painting. A French officer arrives and takes up residence among us, occupying the family house. Somehow Hussein manages to control his temper.

I continue to paint. Each day another image is added to the ceiling. Images of beauty from another continent, I think of my days as having a quiet routine, the itinerant painter who settles into his family's life.

My brother delivers the baby as many of the villagers flee. Hussein names little Jessie after his first love who died in Amerika. I continue to paint.

Jamila, Aysha's grandmother, falls from the roof of the house during a rebel attack against the Franczyee. My brother keeps her alive during the night but she dies in the morning as I paint the final touches to a woman's face.

I am now a favorite of all the travelers from Amerika. My paintings are appreciated in many houses in the Be'qa. I have learned to paint like the ceilings and columns of Baalbeq. My marble surfaces are like the early Yekibtazyee, a tomb of marble for the world.

Bedros (Boutros Al Armenian)

Notes: *Layla*: mountain village in Lebanon | *Kar'oun*: mountain village in Lebanon | *Anjar*: settlement site for Armenian refugees in Lebanon

Franczyee: Armenian word for French | *Leepanazyee*: Armenian word for Lebanese | *Sourazyee*: Armenian word for Syrian | *Haleb*: Aleppo | *Damasqus*: Damascus

Baalbeq: archaeological site, Lebanon | *Yekibtazyee*: Armenian word for Egyptian | *Bedros*: Armenian name, Boutros in Arabic

TEXT FROM THE VIDEO BOUTROS AL ARMENIAN/MEDITERRANEAN MODERN, 1997, NARRATED BY ATOM EGOYAN, WRITTEN BY JAMELIE HASSAN.

litical disruption, a new sense of place and identity may arise through the intermingling of personal histories and the consequences of chance encounters. As raw materials for Hassan's art, these themes are expressed in many ways in her recent installation,¹² and are completed with her incorporation of Boutros' identity. But the Boutros piece is more than the video. A complement of it is the creation of a site-specific work in a local home in Windsor, Ontario where Hassan found that the arched doorways, pink marble fireplace, and wrought iron railing reminded her of "Mediterranean modern" motifs, and the secular practice of adorning the interiors of Lebanese homes with decorative motifs (see Boutros' "paintings").

By virtue of remembering this space that resonates with memories of her family's past Hassan too becomes an itinerant painter and re-imagines a house in Lebanon inside the space of an Ontario home. In her role as a raconteur and participant in the re-creation of Boutros' art, Hassan manages to rescue him from oblivion, from war and from tragedy. At the same time, she evokes a memory of her own biography, and reminisces the way in which her grandfather migrated back and forth from Lebanon to the Americas (in 1902 and 1920), and how, after having lost two women he loved, managed to rebuild his life in the midst of warfare and uncertainty. It is through these memories that denote hope and despair, distance and near-

ness, home and diaspora, that she becomes prepared to engage Boutros in conversation across the distance of time and space; for Hassan, like Bakhtin, also hears voices in everything and dialogical relations among them.

Thinking about the paintings in the Lebanon family home ignites the visual narrative and an historical awareness whose outcome is complicated by the virtual reality of the videotape showing the demolition and modernization of the house. The Boutros paintings, commissioned by Hassan's grandfather, are briefly preserved in the video and then destroyed when the house is renovated in the 1990s, and its ceiling and walls are demolished. From this point on, we (the readers/spectators) are to be immersed in a

space which is imaginary, real or both, depending on the particular chronotope or "congealed event" from which it is perceived.

HASSAN THE STORYTELLER

In order to give a sense of the way entities relate to each other in Hassan's work, we have to think in terms of the loopholes in existence. These loopholes are not part of defining causes, overriding reasons, fundamental bases or prime movers. Rather they are small, subreptitious openings that permit an observation of the lives disrupted by the forces of diaspora and exile. They can only be associated with process, with "the radical 'unforgiveness' of experience, with its openness and energy."¹³

The Boutros' landscape that Hassan projects through these loopholes, is one of hope and despair, politics and soldiers, life and death, children and tomorrows. Confronted with it we find ourselves full of questions. What is the geography we are experiencing alongside Boutros' journey? Where is this Hassan/Boutros subject located? In Canada or in Lebanon? In fiction or in reality? In life or in art? These questions do not need to be answered. Instead, the point of experiencing Hassan's project is to hover above the rational world of given certainties, and enter into the realm of creative imagination, compassion and dialogue that ultimately leads to a relational view of space and time, a different geography already foreseen by Bakhtin where the perspectival view merges into a more general relational view of space and time:

Strictly speaking, geography knows no far or near, here or there. . . . And history, likewise, knows no past, present, and future. . . . The time of history is itself non-reversible, of course, but within it all relations are fortuitous and relative (and reversible) for there is no absolute center of value (of the kind provided by the situatedness of the individual subject).¹⁴

It is therefore in such a liminal, undefined space-time proposed by Bakhtin, that the inner connections of a person's constituent elements, can be brought about by the unity of answerability. In other words, Bakhtin responds to the questions posed above by suggesting that we – the spectators/creators of Boutros – take responsibility for our own creative act – even in the face of uncertainty, even when we stand at the verge of the *threshold*. A threshold where ethics and aesthetics cannot have a simple interpretation, for "value is not only conditional on the relation between the 'I' and the 'other' in space and time; it also changes according to social practices and social/power relations."¹⁵

In his essay "Art and Answerability," Bakhtin stresses the relation of art to lived experience, to the existence of other persons,

and to the complexities of responsibility in the area of discourse as well as in the area of ethics. As if she were following this idea, Hassan has literally effected the union of art and life, by incorporating the Boutros project into her own biography. At the same time, the project implies a commitment to the existence of the other, an existence whose meaning is not lost. "For nothing is absolutely dead," remarks Bakhtin, "every meaning will someday have its homecoming festival."¹⁶

Hassan's attitude thus shares a common trait with Bakhtin's own reflection, when he writes:

Our most immediate task is to examine those plastic-pictorial, spatial values which are *transgradient* to the hero's consciousness and his world, transgradient to his cognitive-ethical stance in the world, and which *consummate* him from outside, from another's consciousness of him – the consciousness of the author/contemplator.¹⁷

This consciousness of the author/contemplator with its "ethical stance in the world," is necessarily the opposite of art that removes itself from the social, and becomes a pleasing "pastiche," as in certain versions of post-modernism. Following dialogism's course of thought Hassan's aesthetic "other" becomes also the social and the political on the moral and aesthetic grounds of answerability, that predicates relationships much greater than the dichotomy of self and society.

MULTIPLICITY AND THE THIRD SPACE

Still, the locality in which events happen in between times resists definition, for it is a liminal geography whose threshold cannot (should not?) be delineated. However, it is in the idea of third space, which comes from Homi Bhabha's article "Cultures in Between," that we may find an approximation to it.¹⁸ In the third space an ethical commitment can be experienced, for this "space" is made of interstices where a range of political identifications, subject formation strategies, political strategies and creative narratives are elaborated. It is the space where several cultures intersect without the ideological enactment of the politically dominant. Or, as Gayatri Spivak has said, it "is the substance of history mantled and dismantled in a series of everyday." In response to Hassan's question on the problematics of the term hybridization, Bhabha answered:

Since that essay "Cultures in Between," I have developed other theories around what I call "cultural translation." . . . So my attempt has always been to see that interaction, to see that kind of displaced re-inscription of something, which I have called, at some points, hybridization, where different systems and codes are being constituted in the process of exchange – in the antago-

nistic exchange, in the search for authority, in cultural contestation and translation.²⁰

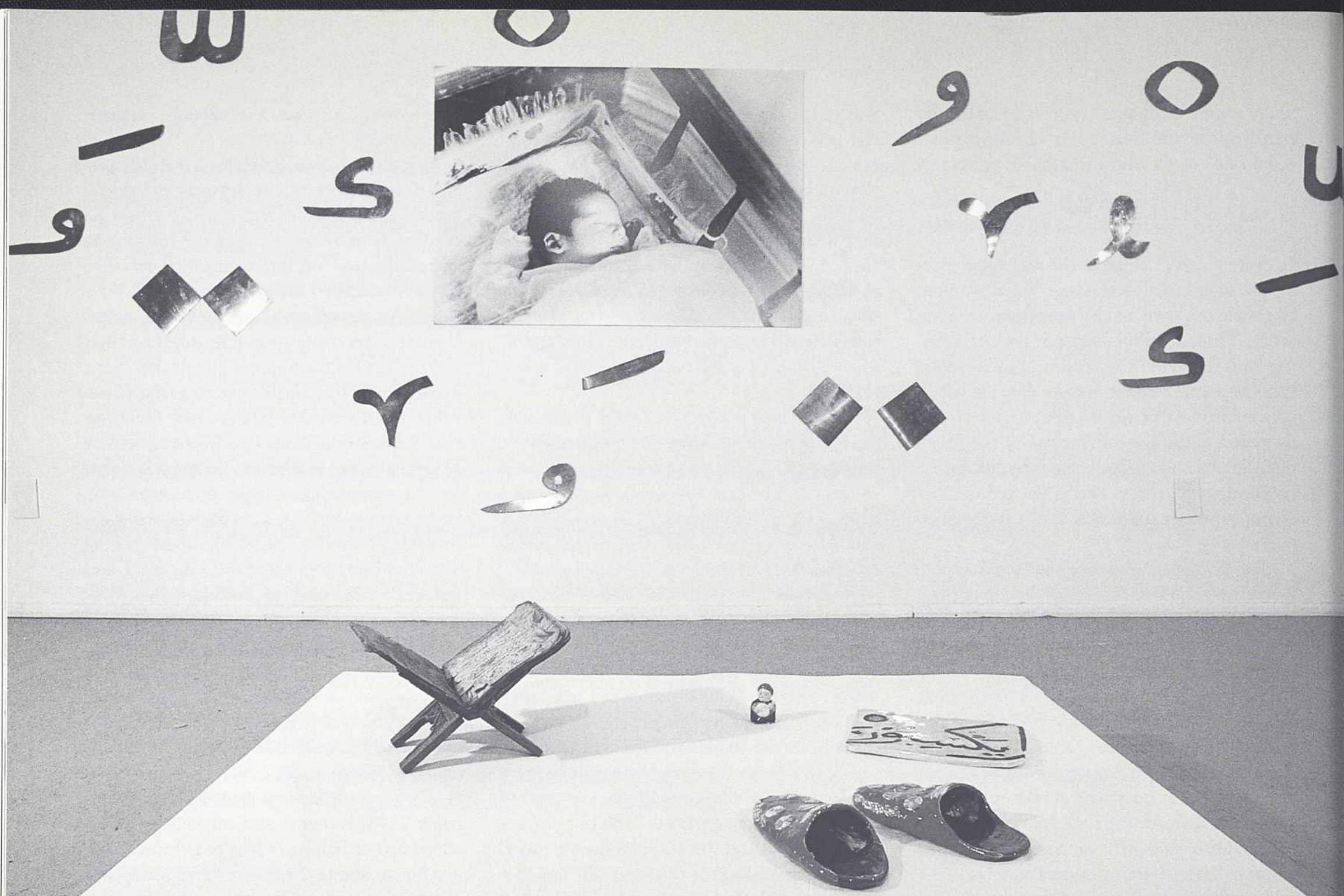
It would thus seem that cultural translation incorporates the notions of liminal spaces, loopholes, margins and permeable borders, which together give the impression of multiplicity and interconnectedness – the actual characteristics of Hassan's work.

Hassan also effects a kind of cultural translation by drawing upon a number of texts and themes from a number of cultures in her installations. But far from attempting to develop a dialectical synthesis, like blending two different cultures together to produce a third one, her position is dialogical in that her "very capacity to have consciousness is based on *otherness*."²¹ It is as though she is co-authoring with the "other" by contemplating from her unique place outside the ethic and aesthetic projection of the other. Her work shows the sort of translation mentioned above "where different systems and codes are being constituted in the process of the exchange." And, as Monika Kin Gagnon has elucidated, "our attention to linguistic translations raises not only the complexities of cultural translation, but more simply, evokes the movements and influences between peoples, ideas, cultures."²² Movements and influences which are related to Bakhtin's idea of hybridization, and bring about the mixing, within a concrete utterance, of two or more different linguistic consciousness, often widely separated in time and social space.²³

Yet, according to Spivak, Hassan is also working "to confuse the possibility of absolute translations in the field of identity."²⁴ For identity – that most charged of concepts – is constantly contested in her work: contested in relation to history, to geography, and to one's position in the world. But at the same time, Hassan's work demonstrates Spivak's affirmation that, "to feel one is from an origin is not a pathology [for] it enable us to make sense of our lives."²⁵ In her life and work, while consistently paying homage to her Arabic origin, Hassan nevertheless acknowledges the fact of partaking in different cultures, in part because her "world view," as noticed by Christopher Dewdney, "pre-disposes multiplicity as the only true democracy: that a culture is sovereign and due the highest respect and most importantly, that values [sic] not be transposed from one culture to another."²⁶

THE INSCRIPTION OF IDENTITY

Where do we draw the line between diaspora and migration in Hassan's work? Between culture and translation? Between geography and identity? The difficulty consists in that her work does not proclaim absolutes, and neither provides a map with precise coordi-



THE COPYIST, 1995, INSTALLATION VIEW; PHOTO: JOHN TAMBLYN, COURTESY THE ARTIST.

nates and defined latitudes. Being Canadian or Lebanese, speaking Arabic or English, living in London, Ontario or in a Lebanese village do matter, but do not determine altogether one's identity. Her understanding of identity could be matched to Bakhtin's idea that the self is *never whole*, that it exists dialogically not as a substance or essence in its own right, but only in a tensile relationship with all that is other. For, in Hassan's work, identity is "understood" rather than "explained."²⁷

Bakhtin asserts that each of us occupies a situation in existence, and for the time we occupy such space, it is ours and ours alone. Thus we may begin to think of home where we make it, and to reclaim our place in the world where we share it with the other:

When we look at one another, two different worlds are reflected in the pupils of our eyes. You shape the structure of the setting and our place in it from the unique place you occupy, as I do from mine. . . . But because the place that each of us occupies is unique, both the things I *see*, as well as the things I *cannot see* are distinctive to (and in important ways help to constitute) myself.²⁸

Bakhtin's reasoning may be encapsulated thus: I get my identity from you, and you get your identity from me; which means the em-

phasis is on the social plenitude rather than the individualistic paucity of identity.²⁹

Location, site and situation, these utterly geographical concepts are also key elements in Hassan's work. *The Copyist* (1995), for example, situates an infant in the midst of copper diacritic and accent marks of Arabic script. It is a work inspired by the reading of a modest reference to a female copyist whose foot rocked her son's cradle while she wrote. The child alludes to her son, Tariq (it is in fact an early photograph of him) and her own early exposure to spoken Arabic. Placed on a platform, an eighteenth-century Arabic/Persian grammar manuscript (*Aldin's Gift*) and a pair of ceramic Moroccan slippers complement the installation.

The infant's mother, metonymically present in the slippers, indicates the potential, multiple positions of the manuscript's copyist, rocking with her foot the child's cradle as she continues her task. This powerful image of the artist-mother-copyist suggests several levels of simultaneity where Hassan honors the relationship between the manuscript, the child and the mother. It is also a lesson about learning identity letter by letter – as in the painstaking task of copying an eighteenth

century manuscript – illustrated by Spivak when writing about another of Hassan's works:

If we believe that we can restore the personal, political, historical and cross-cultural truth of art, we are silenced by the child apprentice in cultural politics as art and the performance of life: the new immigrant. The great divide between the mother and child. . . in the new immigrant family, is one of the most instructive things to meditate upon for any student of cultural politics. . . . [W]e are silenced by the child apprentice in the art of history, who reminds us that we learn the inscription of identity letter by letter.³⁰

The difficulty of the task is also confirmed by Judith Butler, when she asserts "that the notion of identity carries several burdens: the meaning of culture. . . the problem of historical formation and contextualization; the possibility of agency, social transformation, representability, and recognizability in both linguistic and political terms."³¹ All of these "burdens" are certainly represented in Hassan's art without apologies, without trying to minimize any of the complexities that they entail.

Good News (1996/7), also incorporates photographic images from the eighteenth-century manuscript with broken Arabic script

made of ceramic. The piece consists of two colour photographs of an Islamic angel and its mirror image. In their midst the black ceramic calligraphy shows the internal dialogue that disseminates the "good news" (perhaps?) about the multiplicity generated by the diverse contents of the world. The angel illustrates the internal dialogism of voices interacting within the self. It shows another instance of dialogical discourse that emphasizes the double aspect of language, and concerns itself with the tensions of different viewpoints. Bakhtin already knew that as soon as a critical interanimation of languages begins to take place in our consciousness, a necessity of actively choosing one's orientation among them begins:

[T]he language and world of prayer, the language and world of song, the language and world of labor and everyday life [emerge] from a state of peaceful and moribund equilibrium and [reveal] the speech diversity in each.³²

I can see in this piece an illustration of the art of dialogism in its diversity, not only because of the obvious analogy of the angel looking at its own reflection and having an internal dialogue with herself, but because she is also disseminating the idea of identity as a shared condition where the self is never whole.

Slippers of Disobedience, composed of a colour photograph, neon, ceramic slippers and wooden bookstands, further emphasizes Hassan's deconstructive space and the possibility of learning disobedience, a theme the inspiration of which began with the act of her own child's disobedience and the reference to the manuscript (from the earlier installation *The Copyist*) that has become a key reference in the three works. The mother and child's disembodied presence are suggested here by two sets of slippers (one small, the other larger) and two bookstands. The neon represents the flame of a candle held by the reader while trying to decipher, in dim light, the contents of the text, leaving the mark of smoke on the pages of the manuscript.

Simultaneity pervades Hassan's work, whether she becomes answerable to Boutros, or dissolves herself into the intimacy of the copyist. Whether she thinks of art as a form of departure, or as a bridge between epochs and cultures. Her work makes known the responsibility inherent in carving one's own space and mapping one's own geography, and contributes indeed to the notion of artist as cultural agent and active participant of political art practice. A practice where the concepts of pluralism, dialectics and synthesis, are always problematized at each step of the process, and where the meaning of boundaries becomes the open-ended and unfinalizable circumstance of a polyphonic world where multiple voices have their homecoming.

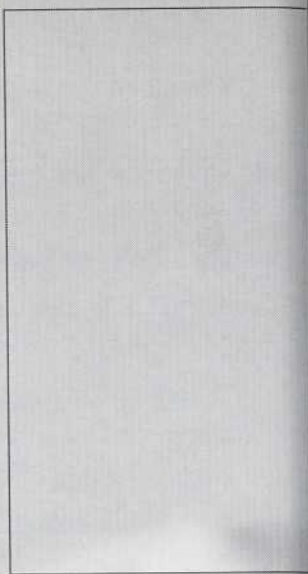
NOTES

1. *Aldin's Gift* was shown at the Art Gallery of York University and the Art Gallery of Windsor in 1996-97. A version of the Boutros project is also on exhibit at the National Gallery of Canada until April.
2. In the phrase Gary Saul Morson and Caryl Emerson use for the Bakhtinian concept of time/space or chronotope, in *Mikhail Bakhtin: Creation of a Poetics*, Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 374.
3. The Arabic name given to Bedros, the Armenian form.
4. Adolfo Sanchez Vazquez, *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics*, London: Merlin Press, 1973, p. 224.
5. Mikhail Bakhtin, *The Dialogical Imagination*, Michael Holquist, ed., Austin: University of Texas Press, 1986, pp. 243-44.
6. *Ibid.*
7. Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, p. 122.
8. For an elaboration of how chronotopes give body to the entire work of art, see Bakhtin's *Art and Answerability*, Michael Holquist and Vadim Liapunov, eds., Austin: University of Texas Press, 1990; and *The Dialogical Imagination*, *op. cit.*
9. Cited in Deborah Haynes, *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 25.
10. As Bakhtin detected in his analysis of the author-hero relationship, "aesthetic activity proper actually begins at the point when we return to ourselves, when we return to our place outside the suffering person, and start to form and consummate the material derived from projecting ourselves into the other and experiencing him from within himself." *Art and Answerability*, *op. cit.*, p. 26.
11. Edward Said, "Reflections on Exile," in *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha and Cornel West, eds., New York, Boston: New Museum of Contemporary Art, MIT Press, 1990, p. 357.
12. The other sections of the installation are: *Good News*, *Slippers of Disobedience*, *Even Onto China*, *Aldin's Gift*, *The Puzzle* and *The Copyist*.
13. Jamelie Hassan called my attention to this quote by Michael Holquist in his introduction to *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, London: Harvard University Press, 1984, p. xvi.
14. *Art and Answerability*, *op. cit.*, p. xxix.
15. David Harvey, *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Oxford, UK and Cambridge, MA: Blackwell, 1997, p. 271.
16. Mikhail Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin: University of Texas Press, 1986, p. 170.
17. *Art and Answerability*, *op. cit.*, p. 27.
18. Homi Bhabha, "Cultures in Between," *Artforum* 32 (September 1993), p. 167-214.
19. Gayatri Spivak, "Acting Bits, Identity Talk," in Dennis Crow, ed., *Geography and Identity*, Washington: Mazonneuve Press, 1996, p. 16.
20. Public discussion at the Art Gallery of Ontario, April 5, 1995. See its published form in *Jamelie Hassan: Aldin's Gift*, Windsor, North York: Art Gallery of Windsor, Art Gallery of York University, 1996.
21. Holquist, "Introduction: The Architectonics of Answerability," in *Art and Answerability*, *op. cit.*, p. 8.
22. Monika Kin Gagnon, "The Possibilities of Knowledge," in *Jamelie Hassan*, Québec City: La Chambre Blanche, 1996.
23. Bakhtin, *The Dialogical Imagination*, *op. cit.*, p. 429.
24. Spivak, *op. cit.*, p. 50.
25. *Ibid.*, p. 9.
26. Charles Dewdney, "Material Knowledge: A Moral Art of Crisis," in *Bint El Sudan Catalogue - Jamelie Hassan*, London, ON: London Regional Art Gallery, 1984.
27. A trait Clive Thomson has also found to be fundamental in Bakhtinian dialogism: the useful distinction between two opposing strategies - explanation and understanding. Where the former implies one-way communication, and the latter is engagingly dialogical. *Dialogism and Cultural Criticism*, Clive Thomson and Hans Raj Dua, eds., London, ON: Mestengo Press, 1995, p. 47.
28. Cited in Michael Holquist, "The Carnival of Discourse: Bakhtin and Simultaneity," *Canadian Review of Comparative Literature*, 12 (2) (1985), pp. 225-7.
29. In another paper I use the example of the key components in the composition of a drawing. The *positive shapes* (any object) are surrounded by empty areas, *negative spaces*. To compose a drawing the artist places and fits together the positive shapes and the negative spaces. When the artist draws one, she has inadvertently drawn the other. I think of this as an analogy to Bakhtin's theory of otherness and identity. For we all share the *same edges*. Mireya Folch-Serra, "Place, Voice, Space: Mikhail Bakhtin's Dialogical Landscape," in *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 8, 1990, pp. 255-274.
30. Spivak, *op. cit.*, p. 57.
31. Judith Butler, "Collected and Fractured: Response to Identities," in *Identities*, Kwame Anthony Appiah and Henry Louis Gates, eds., Chicago, London: University of Chicago Press, 1995, p. 439.
32. Bakhtin, *The Dialogical Imagination*, *op. cit.*, p. 296.

A preliminary version of this essay was presented at the 8th International Conference on Mikhail Bakhtin (June 20-25, 1997), at the University of Calgary, with funding by SSHRC.

Mireya Folch-Serra teaches geography at the University of Western Ontario, London, Ontario.

L'auteure examine le travail récent de Jamelie Hassan à travers le prisme théorique de Bakhtin. Les aspects liés à la narration et à la traduction - que l'artiste obtient en entre-mêlant des textes, des artefacts et des images puisés dans différentes cultures avec des expériences personnelles et des histoires vécues - sont ici analysés à la lumière des concepts de Bakhtin sur le dialogisme et la responsabilité. L'auteure situe le travail de Hassan à l'intérieur d'un « monde polyphonique » où les interprétations dominantes sont remises en question et où le devoir qui incombe à chaque individu de se créer son propre espace est mis de l'avant.

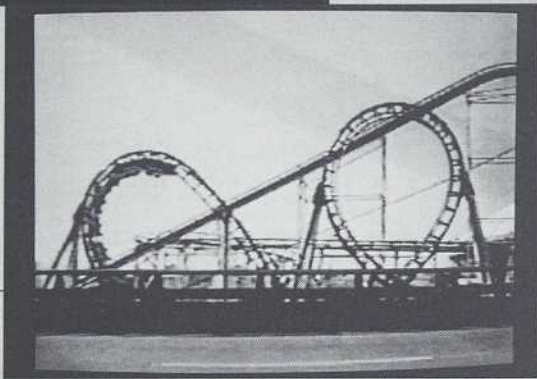


K
le
Nicole G

Kate Craig

Le Mouvement des choses

Nicole Gingras



CI-HAUT ET PAGE DOUBLE:
EXTRAITS DE MA, 1986,
INSTALLATION VIDÉO SUR
UN CANAL (17 MIN.); PHOTO:
VANCOUVER ART GALLERY.

Au premier visionnement des œuvres vidéographiques de Kate Craig, on reconnaît immédiatement une pureté dans le geste de filmer de la vidéaste, une attention tournée vers le « devenir matière de l'image », la mise à distance du spectaculaire, le détournement de l'anecdote, l'épuration du sujet observé et la générosité de la vidéaste à partager avec nous ce qui retient son regard*.

Dans les vidéos de Kate Craig, le temps compte. Il passe. Et en passant, il révèle le présent du regard posé sur ce qui est observé. Kate Craig s'attarde à des sujets extrêmement simples, près d'elle. Elle filme des choses et paysages qu'elle connaît bien : sa chambre, son espace de vie ou de retrait du reste du monde; son corps; des fragments de paysages qu'elle a vraisemblablement scrutés durant des heures avant de les fixer sur pellicule ou sur bande magnétique. La relation qu'elle entretient avec ce qui est filmé tient de la découverte, de l'attraction, de l'emprise que ces « choses » exercent sur elle, première observatrice. En ce sens, on pourrait dire que l'ensemble de l'œuvre de Kate Craig est essentiellement autoréférentiel. Chaque lieu, chaque objet a une résonance que Craig tente de nous communiquer.

Rares sont les plans d'ensemble. Le gros plan est omniprésent, un gros plan qui mène parfois jusqu'à la perte de points de repère car la proximité de ce qui est regardé ne nous assure pas automatiquement d'une meilleure visibilité : l'absence de contexte peut brouiller la perception, la reconnaissance du fragment observé. Toutefois, plus le plan est extrême dans son cadrage, plus l'expérience d'identifier, de reconnaître et de nommer ce qui est observé est dynamisée. Souvent, devant quelque chose d'illisible – entendons ici, difficile à lire –, l'acte de voir devient plus concret et, de ce fait, nous renvoie au corps, à notre propre corps. Kate Craig est extrême à différents moments, que ce soit au tournage de ses œuvres vidéographiques ou au montage. Toutes ses vidéos le prouvent. Malgré ce qui a été dit sur la structure, la dimension formelle ou la composition plus ou moins abstraite de ses vidéos, je ne peux qu'y lire les signes d'un corps qui regarde, voit et nous révèle sa présence.

NATURE MOUVANTE

Still Life, a Moving Portrait (1976) m'apparaît la vidéo la plus éloquente quant à la relation entretenue entre les images et le corps de la vidéaste. « On ne voit que ce qu'on regarde¹ », précise Maurice Merleau-Ponty. La monobande débute sur quelques phrases de Craig prononcées en voix off – seuls mots de toute la vidéo – introduisant le titre de l'œuvre, l'équipe de réalisation, une dédicace à l'artiste Mary Ashley et un bref commentaire sur le projet : « This following tape repre-

sents a moving portrait of my living space in Western Front, Vancouver.» Derrière cette simple phrase se bousculent plusieurs idées : le portrait, en mouvement et émouvant ; un espace de vie comme ancrage physique et espace mental, propice à la circulation de l'imaginaire ; un croisement entre nature morte et portrait, annonçant un projet poétique. Kate Craig nous propose un parcours dans une pièce qu'elle connaît bien et qui, progressivement, apparaît une extension d'elle-même.

Still Life, a Moving Portrait s'est construite sur le mode de l'impression. La chambre, le lieu de toutes les projections et des révélations, est un espace où peuvent se développer certaines images. Les espaces qui nous abritent sont peuplés d'images. Certaines sont visibles (sur les murs, meubles, dans des objets investis) ; d'autres demeurent enfouies et resurgissent parfois comme une vision. La vidéo dresse ici l'inventaire d'une pièce : les objets collectionnés au fil des ans devenant les traces révélatrices d'événements, d'histoires passées, rappelées au présent. Il y a beaucoup d'ombres dans cette pièce. Non seulement ces objets font partie d'une collection personnelle, mais ils sont surtout placés et agencés afin de construire un autre récit. Il s'agit d'un véritable tour de force pour l'observateur qui, en entrant dans l'univers intime de Kate Craig, doit regarder selon le rythme imposé par la vidéaste, c'est-à-dire un temps pour chaque chose.

Unité de lieu, unité de temps. La vidéo a été tournée en une journée ; les coupures dans le déroulement sont imposées par le déplacement de l'éclairage et le changement de position de la caméra. Le projet initial consistait à vérifier le potentiel d'une caméra couleur. À ce propos, Kate Craig précise :

Still Life was originally made as an experiment to test the Sony 1600 colour camera. Never having used colour before I felt that my room, because of the richness of colour, offered the ideal subject. The colour test complete and the visuals acceptable, it was then possible to subtitle *Still Life, a Moving Portrait*, offering the information in its autobiographical context.

La vidéaste voit en même temps qu'elle filme ; le tournage semble improvisé plutôt que chorégraphié, guidé par l'appel des souvenirs, d'un objet à l'autre. Ainsi, une photographie nous dirige vers un groupe de pierres, puis un coquillage, un collier, une plante. Ces objets, captés en extrêmes gros plans, se succèdent selon une logique d'associations qui nous est inconnue, obéissant peut-être au fil de la mémoire de la vidéaste. Parfois, il est difficile de saisir la dimension réelle de ces objets, le rapport d'échelle étant brouillé par cette succession de gros plans. Le parcours de cette pièce a tout du geste de feuilleter un album de photographies, l'une après l'autre. L'expérience est continue, soutenue par une mélodie interprétée par Hank Bull jouant de l'impira (thumb piano), un ins-

trument africain. Cette mélodie s'enchaîne comme les images, une note après l'autre, sans accord ; la musique pondérant l'écoulement du temps lié à l'observation.

Une nature morte peut-elle se changer en portrait ? Quels liens tisse-t-on entre le portrait et la nature morte ? La durée d'observation interfère-t-elle dans la qualité de l'information reconnue et conservée en mémoire ? Nous savons qu'une durée prolongée n'assure pas automatiquement une meilleure compréhension ni une meilleure perception de l'image. Elle dirige souvent le regard ailleurs ; elle en permet une envoûtante suspension. Pour certains artistes, cela contribue à tendre vers la fiction, à la suggérer, à la faire surgir. Pour d'autres, comme Kate Craig, le temps accordé à l'observation soutenue d'un même plan entraîne le spectateur vers un espace-temps de méditation. Cette durée prolongée de la « même » image à l'écran révèle notre difficulté à retenir son mouvement, voire notre impossibilité à saisir cette image afin d'en comprendre la complexité. La vidéaste nous initie alors à un autre temps de lecture de l'image.

Tout mérite d'être regardé, observé. C'est en regardant longuement une action ou une scène que ce geste répété ou ce détail d'un paysage fait événement, existant enfin pour nous. Ce sentiment, très fort dans *Still Life, a Moving Portrait*, continuera d'habiter l'ensemble de l'œuvre de Craig.

Voir longuement, c'est-à-dire porter, poser les yeux sur une même image (que ce soit un visage, un paysage, un objet, un lieu), engendre paradoxalement une forme de perte. L'attention conduit souvent vers un oubli, vers un détachement de ce qui est regardé, allant parfois jusqu'à un oubli de soi. L'effet est paradoxal. Plus le temps d'observation est long, plus les chances que l'image se dissolve ou disparaisse deviennent grandes. Dans la durée, l'image s'aplanit au risque de disparaître ; en fait, elle nous dit qu'elle est avant tout métamorphose. Dans ce temps prolongé que constitue un long plan fixe (sans déplacement de la caméra) ou un arrêt sur image, la vidéaste fait habilement glisser l'acte de découvrir une image vers l'acte de voir et de s'absorber dans le seul fait de poser ses yeux sur une chose plutôt qu'une autre.

RETENIR LE MOUVEMENT

Avec *Ma* (1986), Kate Craig remplace l'espace intime par un espace plus vulnérable, celui du voyage où les repères affectifs sont profondément bousculés. Il s'agit, en majeure partie, d'images super huit tournées en Inde et au Népal, transférées ultérieurement en vidéo et dont certains passages sont retravaillés afin d'en ralentir le mouvement. La vidéaste reprend une méthode de tournage similaire à celle utilisée pour *Still Life, a Moving Portrait*,

nous communiquant son étonnement devant ce qu'elle filme, révélant la disponibilité de son regard.

Encore une fois, la vidéaste ne raconte pas, elle montre. Elle atteint cet objectif par de longs plans – souvent des panoramiques sur un paysage –, par un ralentissement de ces mouvements panoramiques et par quelques arrêts sur image sur ces mêmes paysages. Le ralentissement du mouvement et les arrêts sur image sont obtenus, ultérieurement en studio, par manipulations électroniques : ce sont des effets vidéo. Ces pauses donnent au spectateur de brèves secondes d'ancrage dans des paysages désertés de présence humaine. Craig s'attarde donc à ces marques dans la pierre qui ont traversé les siècles. Œuvres d'artisans patients, elles résistent à l'interprétation, imposant un équilibre entre le mouvement et l'arrêt. Les plans de la carrière à Tamil Nadu, Inde (au sud de Madras, au Mammallapuram) surprennent par leur gigantisme, mais aussi par la sensualité avec laquelle ils sont filmés.

Ma intrigue par sa densité, due aux rapports elliptiques entre des images de teneur extrêmement diversifiée. Cinq blocs distincts d'images et de sons se succèdent. Aux plans de la carrière de pierre, paysages spectaculaires aux rochers gigantesques taillés de la main de l'homme, s'ajoutent l'envol d'oies blanches sur les berges du fleuve Fraser et d'étonnantes bannières (drapeaux prières) flottant au vent, filmées au monastère Rumtek à Sikkim. Les images sans son de la stupa de Syambu près de Katmandu, Népal, visitée par de nombreux fidèles passant devant une allée de cylindres de prières qui n'attendent qu'à être remis en mouvement par leur toucher, alternent à deux reprises avec un plan fixe sur une montagne russe vertigineuse, plan accompagné des cris stridents des passagers de ce train infernal.

Ma naît d'une rencontre fracassante entre un matériel visuel éclectique et un matériel sonore puissant. Elle parle du mouvement que parfois Kate Craig semble tenter de retenir, un mouvement qui ici se lit comme la matière même de l'image, son souffle. Le mouvement est autant porté par le son (celui régulier de la taille de la pierre qui dans sa répétition devient musique, les chants de moines en prière, le cri des oiseaux et le bruissement de leur envolée, le silence, les cris des gens dans la montagne russe) que par l'image (les voiles de prières au vent devenant d'étranges pages de texte animées, la circulation automobile, la déambulation des passants à la stupa, la légère poussée donnée aux cylindres de prières qui tournent sur eux-mêmes et qui n'est pas sans rappeler le circuit en boucles des montagnes russes). Tout cela confère une tonalité à l'image et influe sur son mouvement.

La succession des plans peut surprendre par sa radicalité ; chaque bloc d'images a son



DEUX IMAGES TIRÉES DE STILL LIFE: A MOVING PORTRAIT (EXTRAIT), 1976, INSTALLATION VIDÉO SUR UN CANAL (30 MIN.); PHOTO: VANCOUVER ART GALLERY.

entité, sa texture, sa couleur, son intensité. C'est de cette rencontre que naît *Ma*, principe d'équilibre. Déplacée sur un autre continent, Kate Craig est avant tout une vidéaste qui regarde. Les images s'enchaînent dans le but de décrire ce qui est là, plutôt que de raconter.

J'emprunte ici à René Payant cette définition de la description sous l'influence de Greimas et Courtès: «La description est à la fois une opération et un résultat. Elle implique un rapport à un objet. [...] la description doit être considérée comme une dénomination provisoire d'un objet qui reste à définir².» Une fois de plus, se profile la notion de processus, s'associant à la fluidité de la vidéo, son mouvement essentiel, sa «fluence», pour reprendre ce néologisme lancé à l'époque par René Payant. En fait, la description a tout du regard en train de se faire; elle s'apparente au mouvement de la découverte des choses, au processus, dans la transformation constante que cette notion évoque inévitablement, paradoxalement. La description tient à la volonté de révéler ce qui est perçu et, par le fait même, devient indissociable de ce qui disparaît pour faire apparaître cette autre chose que révèle l'acte de décrire. L'opération est fascinante et relie intimement celui ou celle qui regarde à ce qui est regardé, peu importe que nous appelions cela un *paysage*, un *corps*.

EFFLEUREMENTS – UNE HISTOIRE DE REGARDS

Kate Craig nous prouve que nous existons en regardant, que le regard que nous portons sur les choses, les gens, nous définit comme sujet contemplant, comme lieu de réception et d'inscription de l'image / de toute image, pour reprendre un concept de Gilles Deleuze. Cette position simple, mais radicale, est certainement maximisée dans *Delicate Issue* (1979), vidéo qui porte sur le «devenir surface du corps». Le corps est ici traité comme lieu de rencontre des regards. Un corps est observé en extrêmes gros plans, jusqu'à la défiguration des formes, mais surtout jusqu'à la dissolution de la texture même de sa peau, du grain de cette peau.

Vue de près, la peau – ses veines, ses plis, ses rides – devient trame à scruter, surface à parcourir du regard, mais elle ne révèle rien. La peau, c'est à la fois la surface et la trace. La peau est fascinante: elle impose une limite au regard, comme elle invite à être effleurée du regard; elle fait écran comme elle est écran. C'est la limite. Mince et fine pellicule sensible où s'inscrit, où se lit le temps, la peau est ce qui nous sépare de l'autre. La peau est surface d'inscription des regards et des voix, là où ces regards et ces voix se font et se défont. Quelles traces le regard laisse-t-il sur le corps?

Un corps de femme, celui de Kate Craig, est séparé de sa voix; une voix, celle de Kate Craig, ajoutée ultérieurement et portant le commentaire en voix off, réintègre son corps. C'est par cet étrange décalage entre le corps et la voix que Kate Craig explore de manière organique la relation, à la fois possible et invivable, entre l'image et son observateur. Le lieu d'où parle Craig tient de ce seuil fragile où l'œuvre existe.

Le regard effleure le corps; il le marque. *Delicate Issue* est à la fois une histoire de temps et d'espace. Kate Craig y interroge la frontière fragile entre l'intime et le public. À quelle distance voit-on les choses? Se rapprocher permet-il de mieux voir? L'intimité entraîne-t-elle l'obscurité ou l'anéantissement de ce qui est regardé? Les phrases se succèdent et des questions sont alors posées, impliquant par l'alternance de pronoms les multiples relations du spectateur avec une œuvre. Cet extrait de la voix off est particulièrement révélateur: «How close can the camera be?» «How close do I want to be?» «How close do I want you to be?» «How close do you want to be?» [...] «At what distance does the subject read?»

Bien que réalisée en 1979, *Delicate Issue* aborde de plein fouet des questions qui sont encore tout aussi cruciales en 1998, à savoir l'attraction et la mise à distance constantes et perpétuelles du regard de l'observateur, le corps comme cartographie du public et du privé ou comme le lieu détourné du voyeurisme, le statut du sujet féminin regardé, fragmenté et filmé, la fascination et, finalement, l'obscénité liée à la déformation ou à la dislocation de l'image. Dans cette vidéo, l'intimité est à la fois occultée et auscultée, défigurée.

Comme pour *Still Life, a Moving Portrait*, l'observateur voit ici en même temps que la caméra qui effleure ce corps nu. Toutefois, si on peut distinguer la peau des cheveux ou des poils, il est souvent impossible d'identifier quelle partie du corps est filmée. L'effet est déstabilisant: nous nous confrontons au désir insatiable de savoir, d'identifier ce que nous regardons, comme si reconnaître ou plutôt interpréter, en nommant la chose, devenait la preuve que l'on a vraiment vu. En fait, nommer les choses contribuerait plutôt à l'estompement de la fascination, arrêtant justement cet étrange *mouvement* d'où naît la fascination.

À plusieurs moments, le fragment de corps est si infime, cadré en un gros plan si exacerbé, qu'il s'en trouve illisible. Kate Craig manipule habilement le paradoxe. C'est donc dans l'après coup, à force de désirer reconnaître le fragment filmé en vidéo, que l'on distingue sein, œil, anus, oreille, vagin, paupière, lèvres. Mais tous ces fragments de peau, vus de si près, deviennent aussi terriblement interchangeables. D'où le trouble... Étonnante

perte d'identité que subissent ces différentes parties du corps, sous l'œil de Hank Bull, à la caméra. Étrange dissolution du corps, due à l'abolition de la «bonne distance», nécessaire à la vision. Au delà des considérations sur l'intimité, la frontière entre le public et le privé, Kate Craig conjure l'effritement du tout que représente le corps, en le présentant comme une entité fragmentaire, mais surtout «fragmentable».

Si par d'extrêmes gros plans, le corps devient parfois indéchiffrable, la position du spectateur est sans cesse remise en question, par la voix de la vidéaste. Ainsi, Kate Craig brouille continuellement la fascination qui pourrait naître de ces images *illisibles* et fait de l'acte de regarder une activité analytique, critique et politique, l'engagement de l'observateur. Plus que d'autres vidéos de Craig, *Delicate Issue* introduit la notion d'une confrontation entre l'image et le spectateur / l'observateur. Cette vidéo réfléchit et travaille à partir de la distance à laquelle on se tient pour voir les choses; la durée nécessaire pour voir; le rapport entre le corps filmé et le corps qui regarde; une dislocation entre ce qui est vu et traité comme fragment, *détail*, et l'ensemble ou le tout. Le spectateur est littéralement sommé d'exister. Là réside la force du travail de Kate Craig.

Quel étrange *cadavre exquis* que Craig nous propose ici, à partir de ce déplacement du regard. D'un côté, il y a le projet de faire le «portrait», non conventionnel, d'un corps vu en morceaux. De l'autre, il y a la curiosité d'identifier la limite entre intériorité et extériorité, d'où se voient les choses. Doit-on s'étonner de la cohérence de l'œuvre de Kate Craig? *Delicate Issue* annonce, par cette exploration du fragment ou du détail, toute la problématique de la mosaïque à l'œuvre chez Craig dans les vidéos et installations ultérieures. Sous influence d'une fragmentation de l'image, de l'écran, le concept de mosaïque sous-entend l'incrustation d'une image dans l'image, la superposition de plusieurs strates d'images, créant un effet de miroitement ou de scintillement caractéristique de l'image vidéo. Il faut comprendre mosaïque au sens de collage de fragments divers, au sens d'un émiettement produisant des effets de miroitement, de scintillement que peut engendrer le visionnement d'une monobande ou d'une installation à plusieurs écrans, telle la version installation de *Mary Lou* à neuf écrans ou *Clay Cove*. Chez Craig, la mosaïque tient d'une oscillation entre la constellation et l'atomisation.

L'ART DE CADRER – RÉINTERPRÉTER UN PAYSAGE

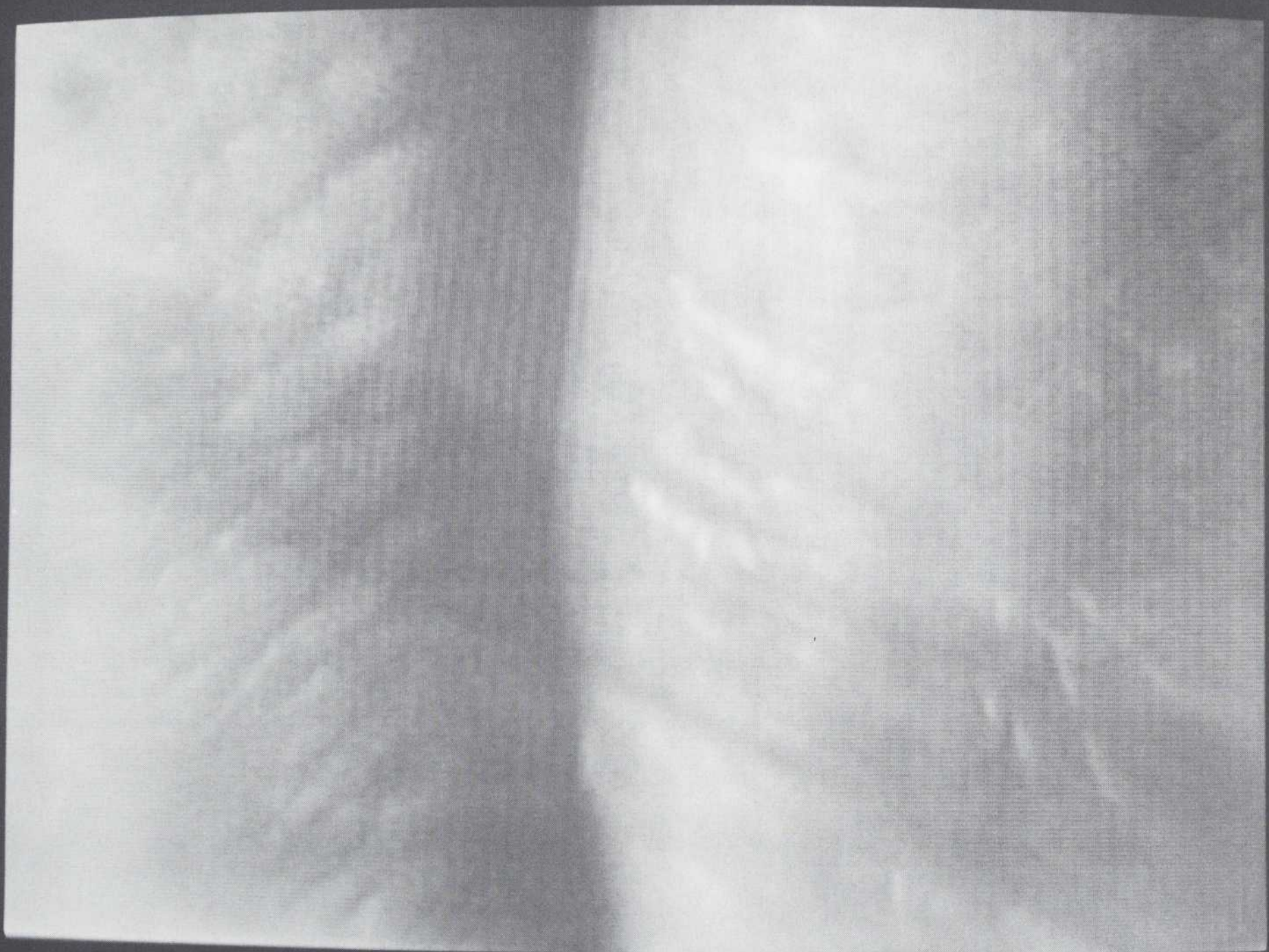
Mary Lou (1989), par son titre, rappelle que le passe-partout cernant toute représentation est une technique de cadrage ou de reca-

nt ces différences
de Hank Bull, à
on du corps, due
istance », néces-
s considérations
ntre le public et
l'effritement du
en le présentant
re, mais surtout

ns, le corps de-
la position du
se en question,
si, Kate Craig
ascination qui
illissibles et fait
ité analytique,
ement de l'ob-
dées de Craig,
on d'une con-
ectateur / l'ob-
r et travaille à
le on se tient
nécessaire pour
lmé et le corps
ntre ce qui est
détail, et l'en-
ur est littéra-
éside la force

is que Craig
déplacement
projet de faire
el, d'un corps
y a la curio-
intériorité et
choses. Doit-
e l'œuvre de
nce, par cette
détail, toute
ue à l'œuvre
installations
ne fragmen-
e concept de
tation d'une
ition de plu-
un effet de
r caractéris-
comprendre
e fragments
e produisant
intillement
ement d'une
à plusieurs
on de Mary
Chez Craig,
ion entre la

YSAGE
appelle que
représenta-
ou de reca-



DEUX IMAGES TIRÉES DE DELICATE ISSUE (EXTRAIT), 1979, INSTALLATION VIDÉO SUR UN CANAL (12 MIN.); PHOTO: VANCOUVER ART GALLERY.

drage de l'image que nous devons à Marie-Louise, seconde épouse de Napoléon Bonaparte³. Revenir au signal électronique par *simples* superpositions de couches d'images semble être ici le projet de Kate Craig. Il y a tout un travail somptueux sur le cadre et sur le mouvement à l'intérieur de celui-ci, par une mise en tension entre la bordure et le centre du plan. Si la superposition de deux plans crée ici un effet de cadre dans le cadre, elle permet également la cohabitation de mouvements dans deux directions opposées, l'un échappant au mouvement de l'autre. Les strates d'images ainsi superposées ont tendance à produire un brouillage de l'information qui, par l'effet de balayage engendré par ce mouvement d'ondulation, s'apparente à ces plans de « neige » désormais indissociables du médium vidéo, essence même de la matière vidéographique.

La vidéaste pratique un retour de l'image vers sa source première, une source imaginaire. Il ne s'agit pas ici du signal électronique, du *bruit*, mais plutôt d'une dissolution de l'information dans la superposition de *mêmes* images. De l'espace au plan, du plan à la ligne, de la ligne au brouillage jusqu'au signal électronique, nous reconnaissons dans cette succession d'opérations, de manipulations du matériau électronique, le travail de fragmentation de l'image et celui de construction d'une vision.

Mary Lou porte aussi sur le mouvement inhérent aux images. Ces plans de dalles de toit imbriquées se chevauchent dans un dédoublement qui accentue la ligne courbe de l'imbrication. La surface devient un jeu de lignes en mouvement créant un effet de vagues. L'enchevêtrement des surfaces contribue à ce que l'on ne reconnaisse plus le toit, qu'on le perde de vue – les dalles devenant un motif abstrait ayant sa fonction propre, détachée d'une anecdote ou d'une connotation architecturale, pour devenir une pure forme, un élément graphique: l'ondulation d'une ligne. Les dalles se *liquéfient* dans ce mouvement que Craig crée en superposant plusieurs plans de ces dalles. Et on retient la rencontre entre deux éléments: l'eau et la terre qui, durcie, a tout de la pierre.

Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir: plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit *dans* l'espace: elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce rayon-

nement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur⁴.

Comment filmer / enregistrer le mouvement des choses? En s'attardant aux obstacles, en regardant, entre autres, à travers les reflets et par eux, comme le dit Maurice Merleau-Ponty. À première vue, ce sont les lignes de mouvement, la texture de l'image qui retiennent le regard dans *Mary Lou*. Par la suite, on comprend qu'il s'agit de dalles de toit imbriquées. Ces *reflets*, Kate Craig les fabrique, en décomposant l'image filmée, en la dédoublant, par superposition. Et, ainsi, on saisit par l'enchevêtrement organique des dalles le mouvement interne de l'image tant recherchée par Kate Craig qui oscille entre ces toits filmés au Japon, ces nombreux plans d'eau (rivières, pluie, flaques d'eau au sol) et de feuillage au vent. Et on éprouve peut-être ce mouvement de vague, d'onde qui révèle son pouvoir de fascination sur le spectateur. Tout dans *Mary Lou* concourt vers cet état. Pour voir, il faut s'oublier. S'oublier et être retenu par cette image que l'on regarde. Cela s'appelle parfois fascination.

CARESSER LA SURFACE DES CHOSES

Nous savons que Kate Craig explore de manière provocante la question de la surface: l'image est avant tout surface plutôt que perspective. C'est ici qu'intervient l'importance du gros plan, comme élément de perturbation, de défiguration. C'est grâce au gros plan que la vision de Craig s'étoffe, se constitue de fragments et s'échafaude à partir de ces fragments. La vidéaste a développé une esthétique du gros plan, tant sur le plan visuel que sur le plan sonore. La vue d'ensemble importe peu; l'identité et le sens du *paysage* se constituent dans l'accumulation de fragments, détails s'additionnant, se juxtaposant ou s'annulant dans l'accumulation.

Aborder la notion de surface dans l'œuvre de Kate Craig, c'est aussi vouloir préciser le rapport que l'artiste entretient avec l'espace et le présent. Si l'on est sensible à l'attention que l'artiste accorde aux choses, aux lieux et aux gens filmés, c'est un tout autre rapport à l'identité qui se dessine, dimension qui n'a pas encore été vraiment discutée dans les textes portant sur Kate Craig. Comment en parlant de surface (écran, corps, paysage, textures...) Kate Craig nous suggère-t-elle une définition *autre* de l'identité, à la fois plus mouvante et surtout insaisissable qui s'apparente à la spécificité du médium vidéo? Une identité qui se définit dans un rapport au détail, à la fragmentation, à l'interstice et qui se fonde sur cette *fluence* dont nous a parlé René Payant.

Le regard de Kate Craig se pose donc sur ce qui semble là, à première vue, familier. Mais la vidéaste détourne l'« impassibilité »

de l'image. Elle mise sur un certain état de langueur qu'engendre une longue observation, approfondie dans le temps, mais en réactive l'effet sur nous. *Still Life, a Moving Portrait* est une invitation à être devant ce qui nous échappe, peu importe la durée du regard sur ces choses, paysages, objets, souvenirs qui nous entourent. *Delicate Issue* est plus qu'une invitation, c'est une sommation. *Ma* porte sur une quête, se change en aspiration d'un mouvement. *Mary Lou* s'interroge sur la dissolution des éléments. Par sa façon de cadrer, Kate Craig accorde une attention toute particulière à la durée de l'observation. C'est une manière unique de caresser la surface des choses, que cette surface soit un corps, les murs d'une chambre, un morceau de tissu au vent, la paroi poreuse d'un rocher gigantesque, la surface miroitante d'un plan d'eau, une ombre au sol. Chaque œuvre prend du temps à naître.

NOTES

* Une exposition des œuvres de Kate Craig a lieu à la Vancouver Art Gallery du 31 janvier au 3 mai 1998. Le présent texte est la version française du texte du catalogue d'exposition.

1. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, éditions Gallimard, Paris, 1964, p. 17.
2. René Payant, « Description(s) », *Vidéo*, éditions Artexte, Montréal, 1986, p. 171.
3. Notice extraite de *The 1993 Video Reference Guide Catalogued by VTape*, Toronto, p. 32. « Mary Lou is just a plain American way of saying Marie-Louise. She was Napoleon Bonaparte's second wife. She put into practice the passe-partout, an archaic name for the present use of the matte for framing. »
4. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 70-71.

Nicole Gingras est commissaire indépendante; elle vit à Montréal.

In this essay the author analyzes how artist Kate Craig focuses on the materiality of the video image. Beyond the anecdote, away from the spectacular, the subject slowly dissolves into fragments under her observation. More surface than perspective, the image in her work shows its foundation in movement and time, and is experienced as such by the viewer. Using technical devices to reconstitute familiar spaces, the artist has developed an intimate and formal relationship between her own body and the image.

certain état de
longue observa-
temps, mais en
Life, a Moving
re devant ce qui
durée du regard
jets, souvenirs
Issue est plus
ommation. Ma
e en aspiration
l'interroge sur
par sa façon de
attention toute
ervation. C'est
ser la surface
soit un corps,
orceau de tissu
rocher gigan-
un plan d'eau,
ivre prend du

Craig a lieu à la
r au 3 mai 1998.
aise du texte du

Esprit, éditions

dm, éditions Ar-

Reference Guide

« Mary Lou is

Marie-Louise.

nd wife. She put

erchaic name for

ing.»

0-71.

re indépen-

how artist

ality of the

dote, away

ect slowly

her obser-

pective, the

oundation

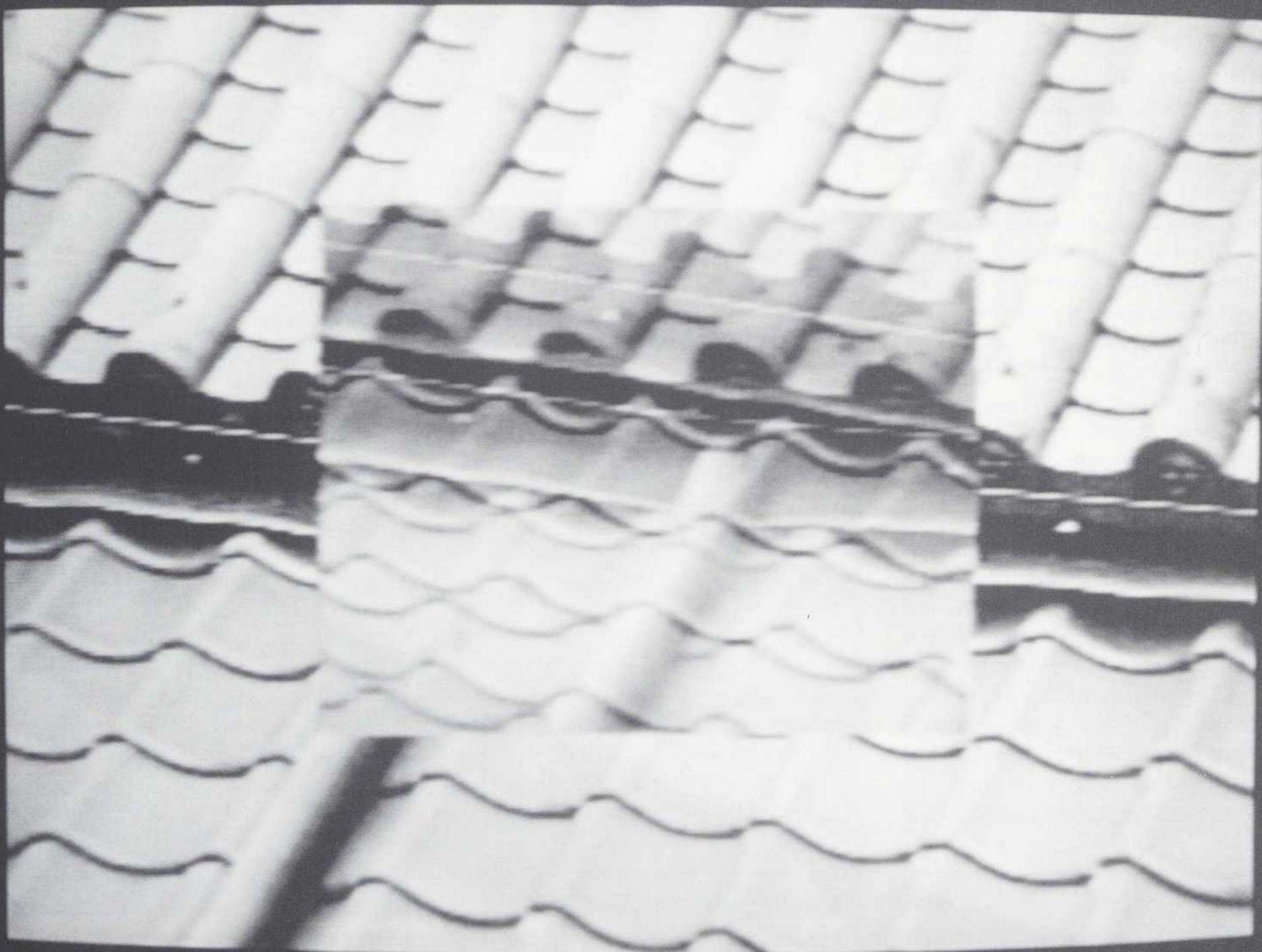
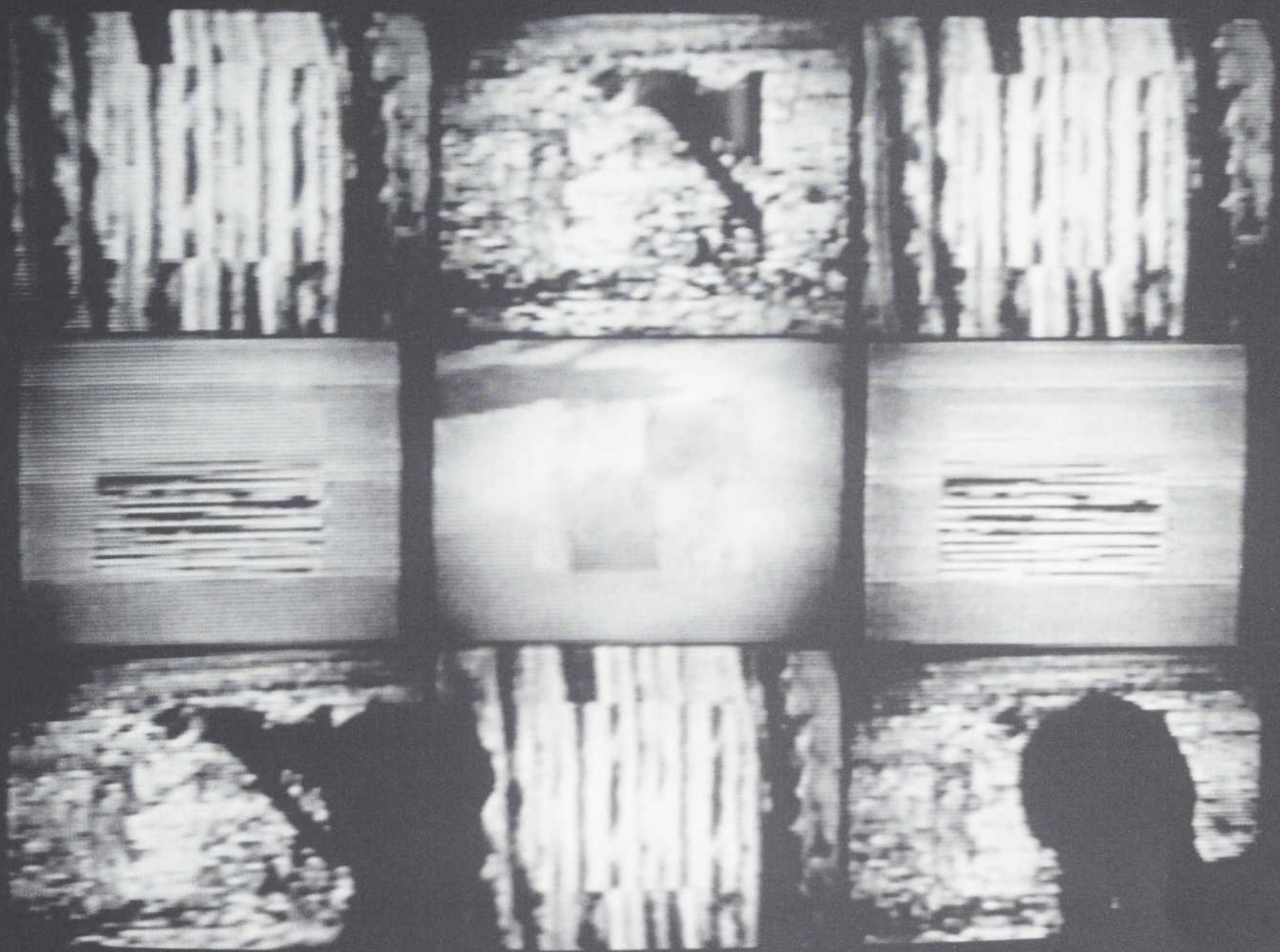
xperienced

chnical de-

spaces, the

and formal

dy and the



DEUX IMAGES TIRÉES DE MARY LOU (EXTRAIT), 1989, INSTALLATION VIDÉO SUR QUATRE CANAUX (28 MIN.); PHOTO: VANCOUVER ART GALLERY.

Sudden Death

Roughs, Fairways
and the Game of Awareness

Francesco Bonami



Gabriel Orozco

BLACK KITES,
1997, GRAPHITE
ON SKULL; PHOTO:
COURTESY MARIAN
GOODMAN
GALLERY,
NEW YORK.

Golf is an odd game. It's slow and peaceful and yet is known to cause major nervous breakdowns. As a sport, it's elitist and at the same time very popular. Golf is time-consuming, but a playoff between two of its players, tied at the end of a tournament, is called "sudden death." It's cruel, philosophical and as silent as the desert: as you concentrate on hitting the ball, even flies and birds can have a disruptive influence on your swing. Golf is a sadistic sport, in which water and sand are transformed into monstrous adversaries.

I'm talking about golf because the game of Gabriel Orozco's art is similar in many ways. Walking in and around Orozco's sculptures, photos, videos or installations is more insidious than you might imagine; his language is treacherous, at times perverse, riding the edge of pure formalism. Orozco places

sand bunkers and water traps around each of his works (the green with the hole). Your long shot might be very good – it will take you close enough to grasp the conceptual meaning of a piece – but once there, your putt collapses, you start feeling insecure and all your interpretative assumptions fall short or fly long, beyond the green of definitions.

What makes Orozco's game so complicated is his deceptive presence in a world of visual, "global" corruption, a Third World masquerade of "interesting" artists. Colonialism hasn't yet ended, and in spite of many beautiful "public" courses, ethnic minorities still want memberships at private clubs. We live in a subtle world of segregation, where the concept of "Latin" has more to do with immigration than with the language the Romans used to build their empire and rule the world. Yet, Orozco, as a "Latin," has more



to do with the language than with his status as an alien individual in mainstream society. That's why his presence was so needed, though it can be confusing in a system ruled by quotas.

Gabriel Orozco brought his own rules into an old game, which doesn't mean he's cheating or making a different game, but that he's bending the codes to meet his own necessities, and not the other way around. He constantly, simultaneously, both defies and confirms his Mexican roots. The syntax he employs in his productions is disconcerting because it freezes tradition and melts it in the microwave of contemporary transformation, technological mayhem and visual dislocation. We're looking at a world – First, Third, Fifth – from within the triple gaze of industrialization, conceptualization and exploitation, but none of these stigmas succeeds in maintaining their relevance to the final presentation or construction of the work. As the Senegalese filmmaker and writer Ousmane Sembène did in his films, Gabriel Orozco uses different languages as mere tools for communicating with each other. He seeks his place on top of the hyphens that specify and divide ethnic enclaves and aesthetic indulgences.

Orozco has been confused with a Mexican/Third World messiah, which the contemporary art world has been searching for since the end of the 1970s. His rise to become one of the most influential artists of this decade, and maybe of the next, is based partly on the preachy misunderstanding of Western/Northern culture. Orozco incarnates the dream of all curators, critics and dealers: an artist capable of handling the language of recent history without giving up his original soul, expanding his roots, not severing them, as many others did in the mirage of modernist culture. What brings Orozco into his idiosyncratic reality is the Mexican identity he stubbornly claims while not wearing a cultural sombrero. Yet, at the same time, he also expresses another clear vision; he is a contemporary artist without erasing the personal grammar of his origins. Like a golf course designer, he does so by creating all sorts of obstacles to impede the understanding of his work. None of them can be approached without incurring some fatal mistake.

My first triple bogey around one of Orozco's works occurred at the first Kwangju Biennale, in 1995. Looking for his work among a confusing array of different works, most of them quite easy to pair with this or that ethnic provenance, I stopped in front of some lightboxes with neo-geo circles. From a distance it was impossible to comprehend who would have created such oddities –

FOUR BICYCLES (THERE IS ALWAYS ONE DIRECTION), 1994, BICYCLES, 78 X 88 X 88"; PHOTO: COURTESY MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.



LIGHT SIGNS, 1995, PLASTIC SHEET WITH ACRYLIC, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.

discovering that these works were attributed to Gabriel Orozco was a very disconcerting experience. Until then, Orozco had navigated in the realm of sculpture with subtle and innovative Arte Povera or minimalist quotations, never betraying his point of departure: a country teeming with every type of flexible material for any artist's essential creativity.

Light Signs were an aggressive gesture against any possible simplification of his language. He traveled to Kwangju, bringing with him a series of notes and drawings related to the circular forms with which he'd been surrounding himself for several years. How these shapes would affect his production was not clear even to him. Once in Korea, Orozco confirmed his method of working within a specific reality by inserting alienated signifiers into the context itself. As a result, Orozco achieved these light signs with the help of a local artisan, who was unaware of what the artist was trying to accomplish on an intellectual level, but completely informed about his visual necessities. Once the obstacle of interpretation was overcome, the work – as strange as it appeared in relation to the artist's production at the time – revealed all of Orozco's meditations on and connections to his usual, profound negotiations in the

realm of daily formalism. *Light Signs* marked the passage from flirtation with the game to hard ball strategizing, from the driving range to the first tee-off. Tension was in the air. From now on it would be impossible to go back to the artist's early practice, one had to study his swing carefully to detect his future moves.

Kwangju had been foreshadowed in many preceding works, but few could have seen it clearly. *Frozen Portable Puddle* (1994) already contained the structure of *Light Signs*, but the rules were not yet framed within a structure. A sort of romantic edge leaked from the photographic image, and the ambiguity of the found visual frame was strong enough to distract the viewer from what was to come next. The same could be said of *Coins on Window* (1994). Here, sections of reality were kept intact and the idle gaze was saved. But by the time we arrived at *Light Signs*, a certain longing for the swinging time of a tropical mind had been replaced by a voyage into illogical consequences, through circular thought patterns, abandoning any linearity that would lead back to local traditions or go forward into the obsolescence of an international, molded style. The wind was now against us.

Moon Tree (1996) appears as a bigger obstacle, a water trap which misleads any prag-

matic interpretation. Certain aspects of this work converge in the Kwangju lightboxes, but the sophisticated lightness of the work reveals a mystic reflection on the concept of sculpture. The paper circles trapped in the synthetic leaves of the artificial tree confront a lowered temperature, a natural phenomenon that dreams of becoming pure fantasy. The path to an idea of abstract independence becomes clearer and clearer. Orozco accepts a cleansing of theoretical assumptions and follows the increasing hybridization of contemporary culture. His process is controlled in its convoluted display, such as with the garden hose, *Yellow* (1996), presented at the San Diego Museum. The hose's contortions in the museum garden declare the total impossibility of defining formal hierarchies, and digression into a chronology of the entire cultural process becomes more and more complex, if not finally impossible. Whatever the contemporary art system is trying to find out to establish a frame about or around Gabriel Orozco's work is doomed to become entangled, like the garden hose.

Pushing the symbolic comparison a little too far, I might describe Orozco as a sort of cultural Tiger Woods, the golf prodigy – another necessary presence who refuses to be pinned down as to what he was needed for.



MOON TREE, 1996, TREE, PLASTIC LEAVES AND BRANCHES, PAPER DISCS, 100 X 66 X 66";
PHOTO: COURTESY MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.

Both individuals – the Afro-Thai-American golf player and the Mexican artist – push the idea of public into a reflection of simple, private perfection. As Woods' game is broken into small, perfect pieces of concentration, Orozco's editing of reality is a feat of impeccable fragmentation, where the discarded elements are preserved through the smooth passage of the artist's eye.

In most of Orozco's photographs and installations the public realm is enjoyed as a private, personal moment – *Home Run, Island within an Island* (both 1993). Still, in the dialogue between public and private, it's possible to see the edges abruptly blur. Public experience, like in a camera reflex, appears to the beholder as a newly transformed object. What belonged to the vast realm of perceptions bounces back into the aura of artistic regalness, yet shows scars from the rite of passage of conceptualization. The object stands autonomously, representing a vision that's compressed in order to be carried along the liquid borders of consumption.

Golf is a very good way to keep chance and chaos in order. The game is all about subjugating sport to the law of compulsion. In 1996, Gabriel Orozco completed his project *Empty Club* with Art Angels in London. Three floors of the building are devoted to a

series which deals subliminally with the latent contradictions between chance and compulsion in the artist's work. Creating the contradiction is a way for Orozco to push transformation, acquiring control over the unpredictable results of surrounding reality. *Making Strides* (1996) and other posters – like those pieces presented in the *Empty Club* project – are a very focused attempt to avoid the collapsing epiphany of formalism. Images borrowed from sports journals are attacked by a proliferating array of geometric circles that create a distorting perspective both within the image itself and in the mental definition of the work's flat surface. These circular patterns, appearing for the first time in Kwangju, can be traced back in what I would call "the poetic of stains" that Orozco has observed from the beginning, developing a kind of independent syntax applicable to his casual encounters with real time. Working within a specific, customized language frame forced the artist to redefine the role of other objects and visions in his former production.

A retrospective of Orozco's work up until 1995 shows us how slowly he approached the final rounds of his game. Even the horses running endlessly create a series of circles among themselves and on the chess board. It's impossible to detect these circles mate-

rially, but the horses' movement indicates it clearly. *Four Bicycles (there is always one direction)* (1994) works upon space like the geometric circular spaces worked upon flat images. The stain is an accident, as are most images we bump into during the day. These accidents change our perception of the space and time in which we are moving. Most of the time we're not aware of it, but in Orozco's sculptural world awareness is just another material to work with. Shaping awareness means putting an otherwise artificially linear perception of things into a different perspective. To prove that Orozco creates a synopsis between awareness, game, chance and stillness, we need look only at *Oval Billiard Table with Pendulum*, manufactured for *Empty Club*. This table is the base – in a Brancusian sense – for the different materials organized by the artist's mind. The semiotic circle is altered four times simultaneously: with the oval distortion of the table, with the swinging circles created in the air by the ball, and by the other two balls set upon the background. The images from the sports journals are now substituted with the viewer in the room in which the billiards has been set. It is the viewer, now, who is confronted by the shapeless organization of his or her own presence. The situation remains passive until the viewer decides not to endorse the role of the player, leaning on the billiards, transforming him/herself into an image to be invaded by the controlled pattern of conceptual stains.

The stain and the geometrical circle eventually stand as symbols of the artist's capacity to dislocate his identity, filtering the environment while maintaining a role in the genealogy of contemporary art. The stain develops a certain depth within the flatness of conventions, while the geometrical colored pattern activates the idea of abstraction in a world doomed to practicality. The stain, as an original reference, contrasts with the geometry of the necessity of a double-faced goal. In so many subtle ways, Orozco defeats the assumption of the South as a stain of Westernization, yet he constantly avoids any immediate political edge which would transform and destroy his work under the weight of a militant label. He is an activist in the sense that his daily activity confronts the shortcomings of our perception of reality.

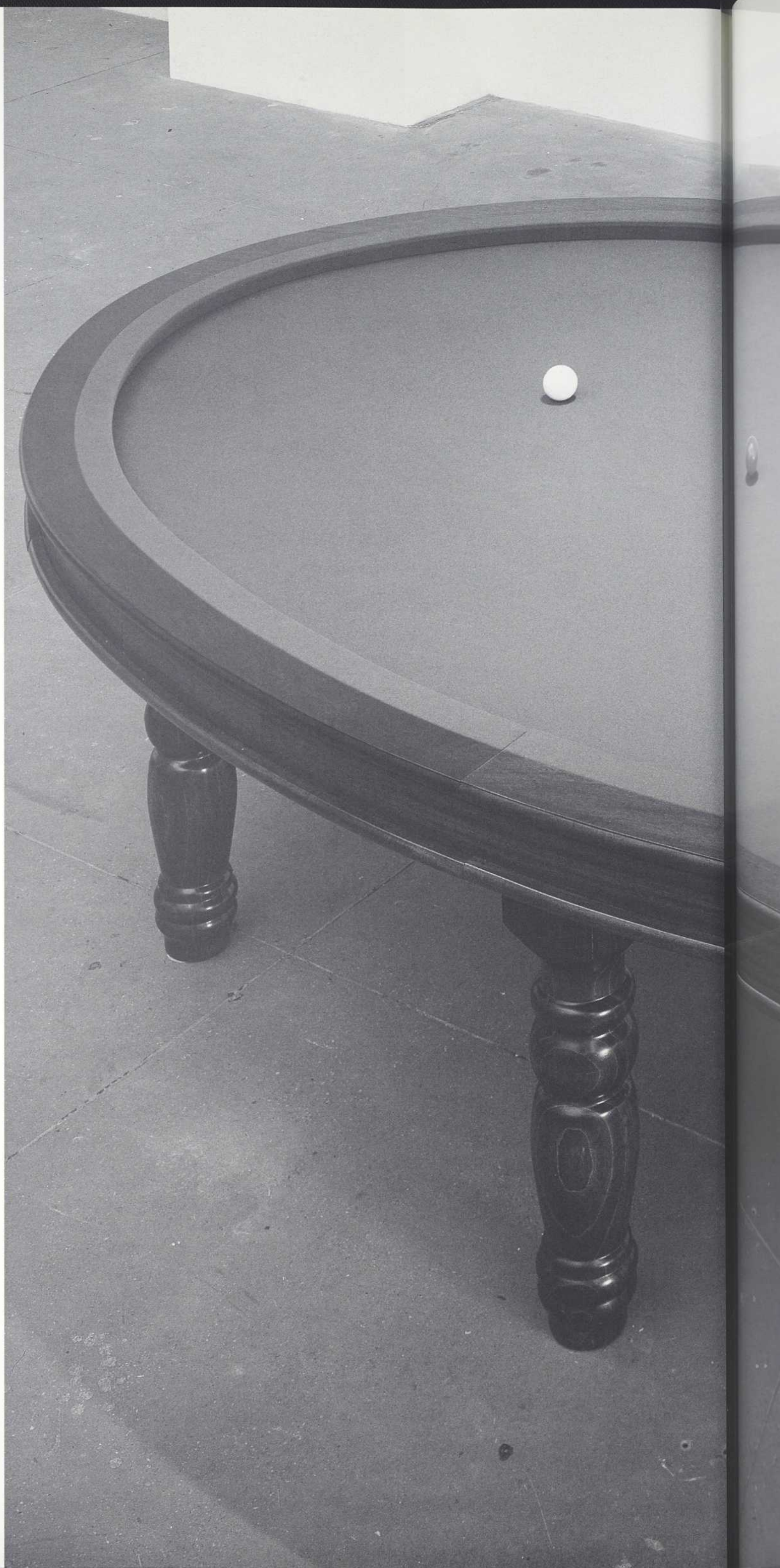
In this light, his most recent videos confirm what he began in his photographic work. In the series of videos recently presented at the Stedelijk Museum in Amsterdam, the activity of the gaze is pushed to the extreme. Orozco stalks a knapsack among the crowd, inventing a path within the scattered panorama of urban life. The knapsack disappears as an object to become an ideal abstraction of time and movement, in its simplicity condensing its real function, a space to contain

tools for awareness of our subjective and endless nomadism. A simple moving target is followed as though it's a prediction for future monumentality. The knapsack celebrates, in the camera's eye, a public space devoted to the presence of the individual.

Even if they're digital, none of Orozco's videos indulge in virtuality. It is actually the opposite which comes through: like shattered glass, the ephemeral image of the screen collapses into reality, and the audience is projected again and again into the casual monumentality of the street. The relationship between public and private in Orozco's work is always ambiguous and confusing, but never misleading. In *Parking Lot*, he transformed the Szwajcer Gallery in Antwerp, Belgium, into a parking lot, allowing the public to be contained by the private, working bluntly upon the inside/outside dimension of reality with no compromises or negotiations. The gallery became a parking lot, the exterior was absorbed by the interior and the mirror exploded, representation finally subsided to its functionality. Two years later, for his unrealized project for Skulptur 97 in Münster, Orozco proposed a Ferris wheel that would go underground for half of its diameter. In this case, a game was played with the public's emotions, turning the very concept of the amusement park upside-down and creating an entertainment of awareness where the individual would have undergone a kind of Nixonian experience, in that "only if you have been in the deepest valley can you ever know how magnificent it is to be on the highest mountain."

But Orozco's concern is not to reveal the role of public space by contradicting it with private perspective. His work aims simultaneously to reveal the insignificance of such boundaries. In his second show at the Szwajcer Gallery (1997) the work functioned like a contraction of his first encounter with the space, as he invented a subliminal fulcrum for the entire show: a ceiling ventilator with rolls of toilet paper on its blades (*Ventilator*). Spinning around the fan, the paper created a spiral, an energy that concentrated itself in one zone rather than spreading about, just like the viewer's "vanishing point."

The ephemeral circumstance is eventually what interested Gabriel Orozco the most. A moment of passage where things and thoughts collide and each becomes insignificant. In his latest show to date – at d'Offay's Gallery in London – the artist creates a mesmerizing installation in which space and

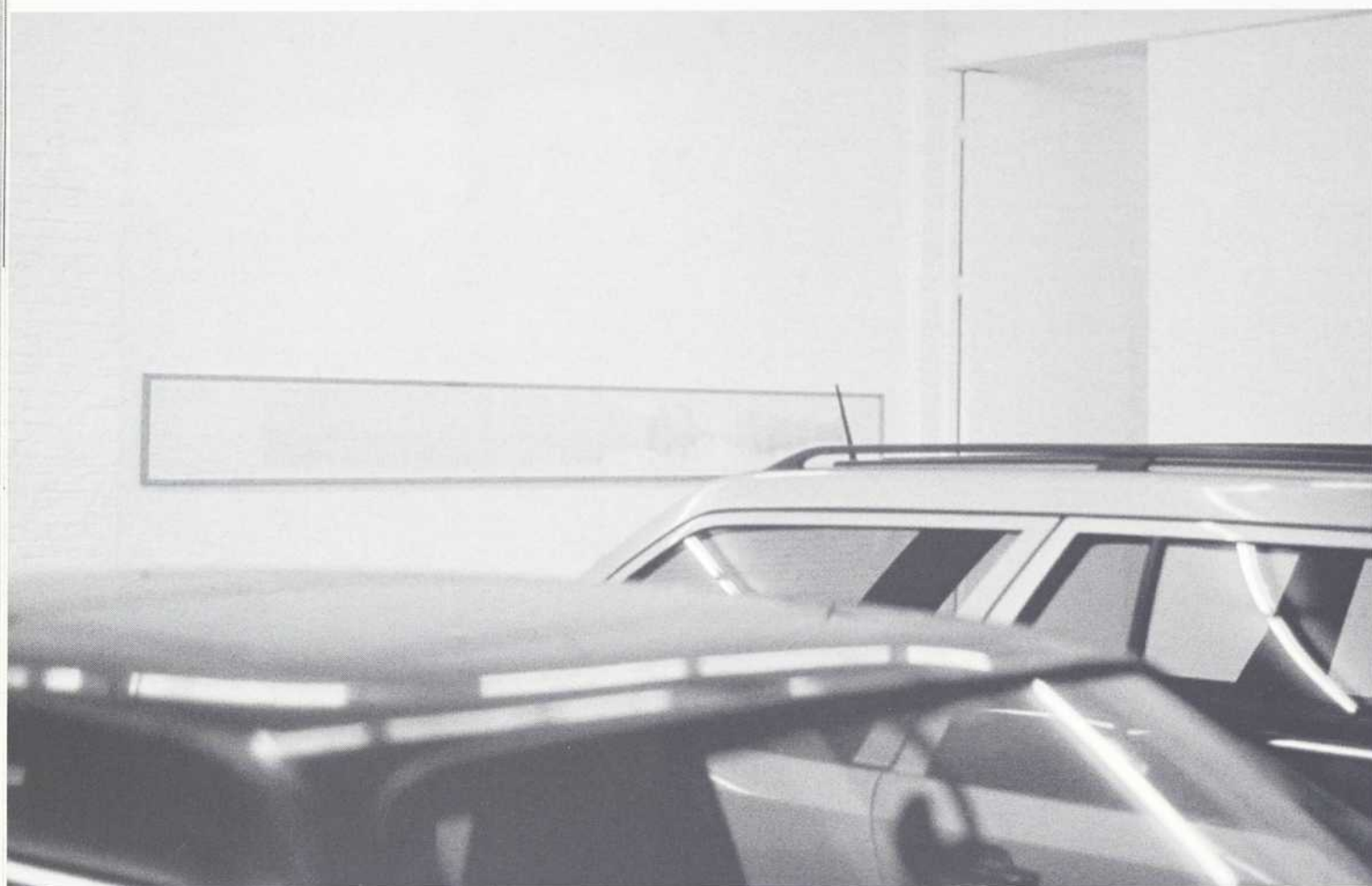


OVAL BILLIARD TABLE, 1996, WOOD, SLATE, MIXED
 MEDIA; PHOTO: CAROL SHADFORD, COURTESY MARIAN
 GOODMAN GALLERY, NEW YORK.





HOME RUN, 1993, INSTALLATION VIEW, ORANGES IN APARTMENT BUILDING WINDOWS;
PHOTO: COURTESY MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.



PARKING LOT, 1995, INSTALLATION VIEW;
PHOTO: COURTESY GALERIE MICHELINE SZWAJGER, ANTWERP.

objects interrelate with each other while reserving their own independence in terms of perception and conceptual power. The viewer is transformed into a tourist, the artist into a host.

First, we enter into a brightly colored maze, drawings on the wall serve as mere remembrances of an artist's space. We feel lost at one point, but the swinging doors that intersect the maze's walls produce a circular experience that contradicts the linear one of

the corridor. Again, Orozco succeeds in confusing our perspectives, our awareness of the reality in which we are supposed to participate. The swinging doors accelerate the rite of perception. We can take the short cut if we want, but at the price of losing the expanded time frame of the corridor. We are in another sand trap, we feel we are pushed to use force while we know that our wrists must remain firm and follow through without hesitation. We will use the swinging doors to go out,

but the experience has been disrupted by knowing what reality is like outside.

It's a ruthless challenge that the artist repeats continually. We think we can handle reality as he seems to handle it with his images and objects and spaces, but we really can't because he can't either. Now we are at the end of the course, teeing off on the eighteenth hole: *Black Kites*, the work presented in the last Documenta, one of the few true objects in the exhibition, not a document but an encounter, a leap into the void of conceptualism and theory. A human skull decorated with a compulsive pattern of lines and black kite-shaped forms.

A mysterious entity, silent and profound. Orozco reinvents a Mexican tradition, neither quoting it nor following any inspiration. He looks at the origins not of his culture but of the abstraction of any origins; he looks into the bottomless abyss of time, and like a sock, he turns it inside out. The past is now ahead and the future is behind us, the present is the seams of the sock of history, culture and reality. We cannot look at the "thing" simply for what it is, we are forced to look at it as a black hole, a crack in the linear vision of civilization. As with the DS – the car Orozco cut and sewed back together again – we are witnessing a moment in time when the world is cut in half and put back together. But just like with the DS, a slice of it is missing, the slice that kept West and East, South and North, so separate from each other, one below the other.

The world is compressing and distorting itself to fit through the cleavage of a dubious millennium. They say that on rooftops in Varanasi, India, children play vicious games with kites in the sky, while bodies burn slowly in the river. Gabriel Orozco's vision holds the string that pulls the kite, high in the sky, down, into the core of our civilization's pyre.

Francesco Bonami is a curator and writer based in New York.

Selon l'auteur, certains tropes occupent une place prépondérante dans l'œuvre de l'artiste mexicain Gabriel Orozco: le jeu, le hasard et l'immobilité. Ces tropes produisent, entre autres, deux effets; d'une part, ils opposent des obstacles à toute forme d'interprétation linéaire et, d'autre part, ils privilégient la conscience comme matière sculpturale. Même si l'absurde et la circularité qui se retrouvent dans la pratique d'Orozco pointent un certain formalisme, ce n'est pas sans pertinence politique, particulièrement en ce qui concerne l'hybridation des cultures et les inégalités sociales à l'échelle planétaire.

JOCHEN GERZ

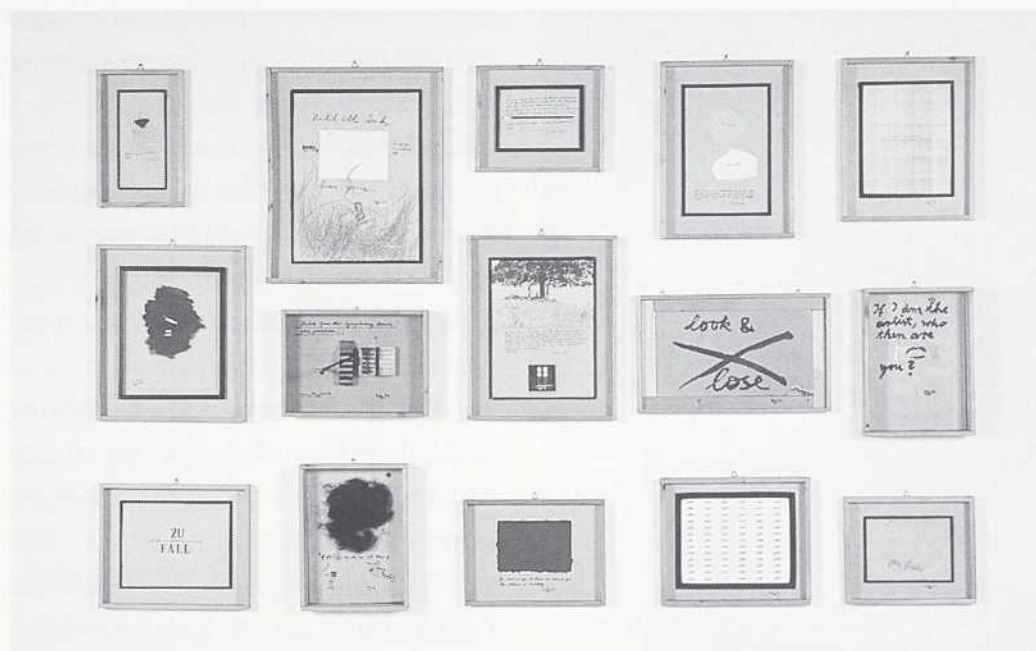
Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 2 octobre - 23 novembre

Critique acerbe de toute forme de médiatisation et de toute accoutumance culturelle, l'œuvre de Jochen Gerz dérange. Elle dérange parce qu'elle nous touche au plus près dans une tension quotidienne d'ordre existentiel. Depuis plus de trente ans qu'il est apparu sur la scène artistique internationale, Gerz mène son œuvre comme un combat et chacune de ses expositions est conçue comme un manifeste. Quoique fondée sur la re-présentation d'un travail vieux de plus de vingt-cinq ans, *The French Wall*, celle que le musée d'art moderne de Saint-Étienne lui a consacrée l'automne dernier en constituait une nouvelle et éclatante illustration.

Originaire de Berlin, né de la Deuxième Guerre mondiale, Jochen Gerz vit en France depuis 1966. Il y a vécu les événements de 68 partageant pleinement l'esprit, l'attitude et les partis pris d'une génération qui aspirait au changement. C'est à cette époque qu'il entreprit la réalisation de *The French Wall*, sorte de grand journal mural, poursuivi jusqu'en 1975. L'ensemble s'offre à voir comme un carnet de notes personnel et visuel, composé d'éléments les plus divers – écrits, photographies, collages, assemblages, etc. – qui sont autant de façons de commentaires, de gloses et d'observations sur l'art et sur l'actualité de l'époque. Une véritable constellation, aux allures parfois de palimpseste, qui prend l'étendue de tout un mur et dont la mise en espace n'est pas sans rappeler la formule qui fleurissait un peu partout au mois de mai il y a trente ans : « les murs ont la parole ». Aucune nostalgie cependant, sinon à en parler de manière prospective, tant il s'avère que la force du travail de Gerz est d'être toujours dans l'actualité, sinon d'actualité.

The French Wall qui ne compte pas moins de quatre-vingt-huit pièces plastiquement très différentes porte pour l'essentiel sur les années 1971-1975. Dans le déve-

loppement de la pensée et du travail de l'artiste, celles-ci furent déterminantes car elles correspondent au moment où Gerz fonde en 1972 la « Société civile d'études pratiques de la vie quotidienne », marquant par là non seulement



JOCHEN GERZ, THE FRENCH WALL, 1974-1975; PHOTO: MUSÉE D'ART MODERNE DE SAINT-ÉTIENNE.

son intérêt pour la politique mais surtout sa volonté en tant qu'artiste d'opérer ce rapprochement entre l'art et la vie qui est, il faut bien le dire, l'obsession récurrente de la majeure partie des artistes de ce siècle. Véritable somme sur une histoire au quotidien, *The French Wall* est une œuvre singulière et complexe qui puise rétroactivement sa force dans le travail accompli par la suite, comme il en est souvent chez cet artiste dont les œuvres sont fréquemment conçues selon un principe de potentielle régénération dans l'espace et le temps. Inscrits à l'intérieur d'un grand tout, chacun des éléments qui la composent peut être toutefois appréhendé individuellement. Cette relation dialectique des éléments à l'ensemble n'est pas la moindre des qualités de cette œuvre, c'est en tout cas ce qui lui donne une dynamique et une présence.

Présentée en Allemagne en 1975-1976, *The French Wall* ne l'avait plus été depuis parce que démembrée par la vente partielle de certains des éléments qui la composent. Sa reconstitution à l'initiative du Musée de Saint-Étienne contribuait à mieux faire voir la démarche d'engagement de l'artiste en la resituant dans son amont en même temps qu'elle permettait de mesurer l'incroyable richesse de son invention plastique. Se présentant comme un condensé mémorable de pensées et d'actions, *The French Wall*, qui n'en est pas moins le journal

d'un contestataire, témoigne tant de la vertu d'opposition d'un artiste face au monde et à ses systèmes que de la vision poétique qu'il peut en avoir.

Si l'art de Jochen Gerz est soucieux d'actualité et se nourrit volontiers d'événementiel, il n'en reste jamais pour autant au seul ni-

veau du contingent. Chaque fois qu'il se manifeste, il cherche à gagner une dimension intemporelle l'instituant à l'ordre de l'Histoire; aussi chacune des œuvres de l'artiste invite-t-elle à une prise de conscience exemplaire. Politique, la démarche de l'artiste l'est au sens le plus fort de ce terme dès lors qu'il s'agit d'interroger l'art dans ses implications au social. Mêlant volontiers les genres, notamment l'écrit et la photo, son œuvre n'a jamais cessé de s'intéresser aux fondements mêmes de la nature équivoque de l'art. Si elle est l'expression critique de la façon commune dont on le pratique et le consomme, c'est que pour Jochen Gerz celui-ci aliène en réalité tant l'artiste que le spectateur en les tenant tous deux à l'écart d'une expérience directe et concrète de la vie. Non que Gerz cherche à lier à tout crin l'art et la vie – il sait trop bien que cela est illusoire – mais il vise à sauver l'art, l'artiste et le spectateur de ce qu'il désigne sous le nom d'« imposture culturelle ».

À l'écho d'une pensée qui a porté et animé les avant-gardes de la fin des années 1960, Jochen Gerz, qui n'est l'artiste d'aucun mouvement et qui conserve une totale singularité, tend à opérer une démythification en règle de la création et de l'artiste en pratiquant un art du décalage et de l'écart. « Mon travail, déclare-t-il, n'est ni le réel, ni sa représentation, mais au mieux une restitution sabotée des pièces à conviction qui ne trahissent pas ce qui s'est passé mais le protègent. Entre le réel et la représentation, il y a un *no man's land*. Mon travail se situe dans cette zone. »

– PHILIPPE PIGUET

ANN HAMILTON

Musée d'art contemporain de Lyon, 26 novembre - 5 février

« Je pensais aussi à la manière dont, lorsque nous parlons, nous apaisons le vortex interne de la pensée. Parce que le langage émane d'un corps, il devient une voix extérieure. » Ainsi parle Ann Hamilton à propos de *The Capacity of Absorption*, 1988/1996, une des installations

montrées à l'occasion de « Present-Past, 1984-1997 », au Musée d'art contemporain de Lyon. Cette idée de la pensée comme un tourbillon intérieur imprègne le travail d'Hamilton. À travers un parcours organisé sur les trois étages du musée, cette première exposition monogra-



ANN HAMILTON, MATTERING, 1997, INSTALLATION; PHOTO: (B. ADILON) MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON.

phique de l'artiste en France montrait l'acuité d'une vision qui interroge l'origine même de l'art. Utilisant la performance, le texte, les matières organiques ou les procédés cinématographiques, Ann Hamilton a su créer un corpus d'œuvres qui déjouent les tentatives de classement a priori pour privilégier le rapport perceptif. Celui-ci entraîne une réflexion sur le statut du corps comme corps sociologique, à la fois intime et public, se construisant de l'échange de l'intérieur à l'extérieur.

Une trentaine de travaux étaient présentés, utilisant une grande variété de matériaux tels la suie, le miel, le tissu et des supports multiples comme la vidéo, la photographie, le livre. Deux installations ont été produites spécialement, *Bounden* et *Mattering*, que l'artiste a réalisées durant son séjour à Lyon. Elles évoquent chacune de manière différente l'histoire toujours vivante de l'industrie textile qui s'est

développée dans cette ville. La première est composée d'un mur de vingt-deux mètres de long et de cinq mètres de haut percé de centaines de minuscules trous par lesquels des gouttelettes d'eau s'échappent en un flux continu. En face, neuf grands cadres inclinés sont tendus d'un fin voile blanc, reposant sur des prie-dieu. Ils sont disposés en regard des baies vitrées ouvrant sur un parc, elles-mêmes couvertes de la même étoffe. Celle-ci est brodée de blanc, reproduisant des extraits de descriptions anatomiques, tandis que des motifs similaires mais « en creux », débrodés, se trouvent sur les plans inclinés. Dans ce dispositif linéaire rythmé par les ouvertures et les murs, les pleins et les vides, se joue la mise en évidence d'un aller retour du positif au négatif, de l'absent et du présent. La main de l'artiste est symbolisée par un gant fabriqué dans le même tissu diaphane. Disposé dans une vitrine située dans le cor-

ridor adjacent au « mur de larmes » (*The Tearing Wall*), il est brodé sur toutes ses faces d'un poème de Susan Stewart, *Carnage (Slaughter)*. C'est l'élément-clé, le point tournant de cette exposition, que l'on pourrait presque ne pas voir et qui pourtant pointe la permanence de l'expérience du langage par le corps.

L'œuvre d'Ann Hamilton se tisse, se déploie, en une succession de passages du visuel au textuel, où le spectateur devient participant. *Mattering* (Préoccupation) est le point d'orgue de cette invitation au voyage. Dans une vaste salle, un immense vélum de soie rouge est tendu au-dessus de nos têtes. Un mas le traverse verticalement, passant par une ouverture circulaire qui permet de voir un homme, perché en haut, dont l'activité consiste à enrouler autour de sa main un ruban de machine à écrire qui se déroule à travers le plancher. Des paons vivants déambulent en dessous parmi le public. « Le désir de franchir un seuil pour créer un objet qui vous englobe entièrement » dont parle Ann Hamilton, est ici encore mis en scène de façon à immerger le spectateur dans une expérience avant même de pouvoir la nommer. L'immersion est un leitmotiv chez cette artiste pour qui la performance n'est pas une pratique théâtrale qui pose des limites entre l'acteur/performeur et le public, mais une réflexion sur la construction culturelle du corps. Celle-ci passe par l'inscription gestuelle de l'artiste dans des objets qui resteront comme des strates à décrypter, dont les mises en espace sont des invitations au voyage, au déplacement. Celui-ci peut avoir lieu dans un parcours comme ceux précédemment décrits ou bien par l'expérience tactile, auditive ou visuelle suscitée par les œuvres. Mais en tous les cas l'installation correspond à un souci de pragmatisme : il y a toujours une signification très littérale des pièces à travers leur constitution même. Cette approche s'est construite au fil de ses études en géologie, durant lesquelles elle s'initie au tissage, puis de sa pratique de la sculpture, dont découle une vision anthropologique qui utilise tous les sens. Chez elle, l'utilisation de la performance n'est pas un rejet de l'objet ou des moyens traditionnels de l'art, mais une ouverture du corps à ce

qui le constitue. Ainsi le « costume cure-dents » qu'elle portait à Yale en 1985 devint fortuitement l'instrument d'une performance. Il dénote son rapport à l'espace social et son inter-relation, via le vêtement, avec le corps intime. « Il suffisait de faire le pas entre recouvrir le corps et voir le vêtement comme une peau qui nous entoure, et puis regarder l'architecture de la même manière. » On retrouve cette problématique du camouflage dans l'utilisation d'animaux dont les paons de *Mattering* sont exemplaires. Les passages de la performance à l'objet, de la lecture au textile, ne suivent pas une temporalité linéaire mais se font dans la tension entre attraction et répulsion, entre statique et dynamique, passé et présent, chaîne et trame...

« Nos yeux sont devenus voraces comme des bouches » dit encore Ann Hamilton. La corporalité du regard est induite dès l'entrée de l'exposition avec la projection vidéo *Lumen-Hand/Ring*. Il s'agit d'images noir et blanc montrant en ombre chinoise la main d'un personnage utilisant un bras mécanique pour attraper un anneau. Dans ce geste vain et répété il y a l'évocation de l'origine même de l'image. On se rappelle l'histoire de la fille du potier Dibutade qui traça le contour de l'ombre de son fiancé partant pour la guerre, inventant ainsi la peinture. Au principe de la création, il y a cette perte de l'objet aimé et la tentative d'en retrouver la silhouette. Cette recherche passe par la trace du corps perdu à travers son inscription dans le corps vivant. Le bras mécanique évoque une prothèse, instrument servant à compenser une fonction perdue, un manque. Au début du XX^e siècle, Louis Lumière regardant sa mère utiliser sa machine à coudre, eut l'idée d'adapter ce principe à la bande filmique et inventa l'image-mouvement. Par la perforation il permettait le défilement d'images immobiles et donnait à l'art une nouvelle temporalité. On voit bien là l'intrication de la problématique du tissage au sein même de l'œuvre, qui renoue avec des préoccupations essentielles mais traitées avec des moyens actuels. Si la mémoire, celle du corps et des objets, est centrale dans ce travail, c'est à travers son expression quoti-

dienne, mouvante, et non pas dans une recherche archéologique qui voudrait fixer des traces.

Entre continu et discontinu, c'est un questionnement dont la réponse est sans cesse différée que nous propose Ann Hamilton. Dans la vidéo citée, elle utilise un zoetrope, appareil qui précède le cinématographe. Constitué principalement d'un cylindre dont l'intérieur est peint d'images en frise que l'on aperçoit par des fentes à intervalles réguliers, le zoetrope donne l'illusion de l'animation par son mouvement rotatif. On retrouve cette évocation de la vie (zoé) en mouvement (tropos=tour) dans l'installation *Capacity of Absorption* (1988). Une centaine de tuyaux de cuivre forment un réseau inclus dans les parois d'une salle, chacun soutenant à l'extérieur un verre contenant de l'eau tourbillonnante. Un pavillon de clarinette est à la disposition du public. Relié aux tuyaux, il permet de perturber les petits vortex so-

nores par l'effet du souffle de la parole. En parlant dans le micro, on peut modifier les petits tourbillons qui deviennent silencieux. Le public peut ainsi transformer l'œuvre lors d'une action simple. L'émission de parole provoque l'accalmie du mouvement interne. Ce qui est mis en perspective ici, c'est l'impossible synchronisme de la pensée et de sa mise en forme, l'irrémissible décalage qui réside au sein même de toute œuvre et de sa mise en public. L'œuvre d'Ann Hamilton est soutenue par une interrogation sur le langage et sa visibilité, sur la construction permanente de la personne innervée par des identités collectives. Elle rend compte de préoccupations essentielles qu'elle traduit en des formes contemporaines.

À la fois ténues et tenaces, les œuvres d'Hamilton ont la fragilité et la permanence d'un bruissement de papier de soie.

— MARIE DE BRUGEROLLE

RICHARD PURDY

Axe NÉO-7, Hull, 7 septembre - 12 octobre

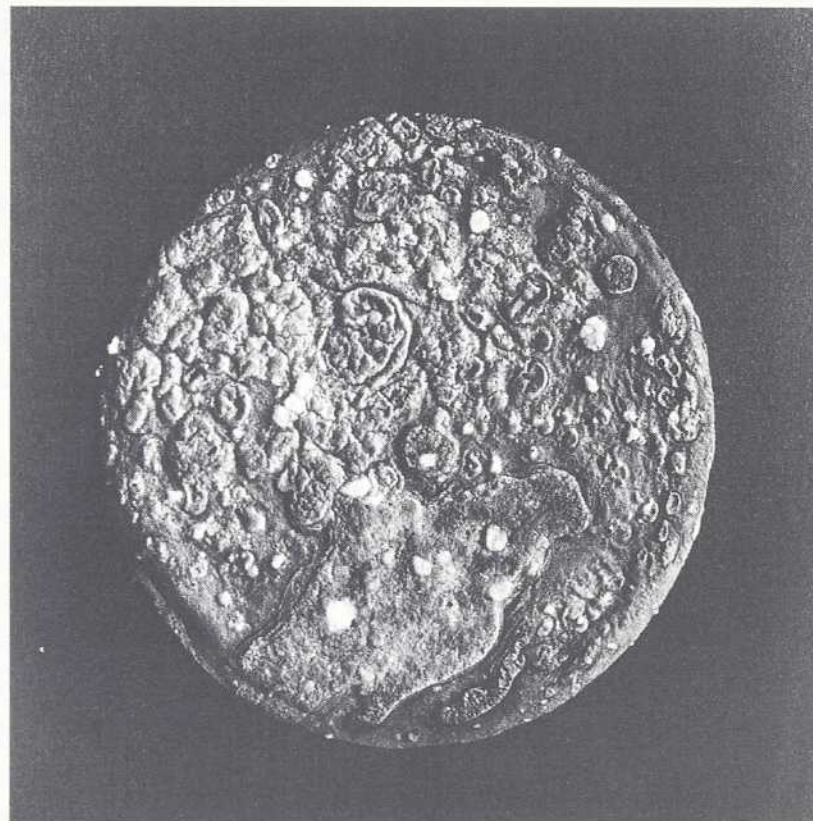
Le genre de la fiction historique — auquel appartient toute œuvre qui se fait passer pour une chose d'un autre temps — n'est pas nouveau. Elle est pratiquée depuis toujours et prolifère dans la modernité, à partir du XVIII^e siècle — en littérature en particulier, surtout sous la forme du manuscrit trouvé. Les raisons de cette prolifération sont nombreuses et complexes, mais elle coïncide sans doute avec le développement des sciences et surtout des sciences humaines — de l'histoire, de l'anthropologie, de l'archéologie, de l'histoire de l'art, etc. La fiction historique relève de l'imitation, bien sûr, mais avec ceci de particulier qu'il s'agit d'imiter le passé non pas pour établir ou confirmer une tradition et s'y inscrire (comme le font tous les classicismes), mais pour interroger le passé (comme le font la parodie, le pastiche et toutes ces pratiques ironiques) et surtout pour interroger le discours qui reconstruit ce passé. La fiction historique imite non seule-

ment l'histoire comme fait (des documents, des monuments, des artefacts), mais aussi l'histoire comme discours (son langage, ses méthodes, ses formes — le récit, les cartes, les maquettes, les expositions, etc.) qui sélectionne, ordonne et interprète ces faits pour reconstruire le passé. Elle a ainsi une dimension épistémologique et même *archéologique*, au sens foucauldien du terme.

Richard Purdy est un créateur infatigable de fictions historiques. Avec sa culture abondante et son imagination fertile, rares dans le paysage de l'art contemporain, notre archéologue a découvert bien des mondes imaginaires : une ville de la Renaissance dont le plan a la forme du Christ crucifié, un homme quasiment immortel, un monde inversé, un Atlas de l'au-delà, etc. Pour la galerie Axe NÉO-7, Richard Purdy a imaginé, pour la première fois, une civilisation *extraterrestre* — martienne en fait — qui dut prospérer bien longtemps avant l'apparition de l'humanité sur terre mais aujour-

d'hui disparue. Comme nous l'explique Purdy dans le court texte qui accompagne l'exposition, la singularité de cette civilisation est d'avoir si bien contrôlé son environnement que, tout à coup, elle n'a plus évolué dans sa nature — biologiquement, par la reproduction —, mais seulement dans sa culture — par la transmission et la recreation perpétuelle de la pensée, du langage et des arts. Cette civilisation n'a laissé aucune trace biologique mais que des artefacts, qui gisent, aujourd'hui encore, sous le manteau de poussières de ce monde minéral et silencieux. L'installation reconstitue un

de cailloux, rouges comme il se doit. À gauche, nous longeons quatre aquariums inégaux reliés par des tuyaux. Une eau s'écoule lentement, du premier au dernier bac, où une pompe la ramène sans cesse au premier. Cette fontaine circulaire illustre peut-être les mouvements de l'eau sur Mars (aujourd'hui attestés), à moins qu'elle ne représente l'une des productions culturelles de cette civilisation : une sorte de canalisation. Mais elle semble aussi une double métaphore, qui figure la reproduction incessante de la vie bien sûr (dont l'eau est non pas le signe, comme l'espèrent certains, mais



RICHARD PURDY, ARÉOARCHÉOLOGIE, 1997, CRÊPE, 16,2 CM;
PHOTO: RICHARD PURDY.

site archéologique martien — rien de moins. La galerie est traversée par un pont fragile, un échafaudage de tuyaux et de planches, qui nous permet, de loin et de haut, d'explorer sans l'altérer le monde énigmatique qui se déploie autour de nous — un peu comme cette passerelle dans la nouvelle de Ray Bradbury, qui, suspendue au-dessus de la Préhistoire, devait permettre aux voyageurs du futur de voir le passé sans changer quoi que ce soit au cours des choses.

La planète rouge a ici quelque chose d'utérin. Elle est baignée d'une lumière tamisée et d'un son aquatique de clapotis et d'égouttements. À droite, sous la passerelle, une partie du sol est couverte

au moins la condition) et surtout la transmission de la culture, qui passe ainsi de génération en génération. Mais cette métaphore rompt avec le discours scientifique de l'évolution : elle présente l'histoire — biologique ou culturelle — comme un processus plus cyclique que linéaire, selon un modèle plus nietzschéen que darwinien.

Sous les derniers aquariums, sont exposées des crêpes (oui : des crêpes). Elles sont pressées entre des plaques de plexiglas, comme des échantillons biologiques. Là encore, les métaphores prolifèrent : ces crêpes paraissent à la fois des cellules vues au microscope (et d'autant plus que la pâte s'altère avec le temps) ou la planète Mars au télescope (et

d'autant plus que quelque pigment rouge semble avoir été mêlé à la pâte par endroit). Et l'on se surprend à contempler ces crêpes, à détailler à l'infini leur surface variée, comme nous l'aurions fait d'un paysage sublime, infiniment grand ou petit. Cette transformation – un jeu sur les échelles et surtout sur les valeurs – a évidemment une dimension parodique, mais qui n'exclut pas la poésie, bien au contraire: l'aspect poétique et la nature prosaïque de l'objet ne cessent ici de dialoguer, pour notre plus grand plaisir.

À la fin de cette passerelle, sur un autre échafaudage, sont posés un moniteur et une grande maquette qui reconstituent ce que notre archéologue a découvert sous le sol martien: rien de moins que les ruines d'une ville antédiluvienne, qui ressemble au Palais de Minos à Knossos, avec son labyrinthe de rues et de canalisations. Mais là encore, les matériaux choisis pour cette reconstitution, pour cette reconstitution de reconstitution, empêchent le trompe-l'œil de fonctionner et produisent au contraire un effet de distanciation: la maquette de cette ville est faite de prosaïques tapis d'automobile en caoutchouc, qu'on ne parvient jamais à oublier tout à fait (encore moins que les crêpes d'ailleurs). Le travail de Purdy a souvent un côté bricolé, qui peut déplaire à tous ceux qu'impressionne le professionnalisme et qu'inquiète la main ou plus généralement le corps. Mais ce bricolage n'est pas le fruit d'une quelconque inhabilité ou de la négligence. Il a ici un sens, éminemment poétique: la transsubstantiation n'est un miracle que pour ceux qui n'oublient pas les espèces – en l'occurrence, les crêpes et les tapis de caoutchouc. Et ce bricolage a certainement une valeur – surtout dans le contexte d'un certain art contemporain qui privilégie le *high-tech*.

La passerelle nous mène à une porte étroite et, par cette porte, dans une pièce vide, presque vide, seulement meublée d'un faux plancher incliné qui encadre un bassin peu profond, rempli d'eau. Sous la surface silencieuse, dort une grande carte de la lune, qui nomme ses reliefs et ses creux, ses monts, ses vaux, ses lacs et ses mers, depuis toujours asséchés. *Mare fecunditatis*.

Mare tranquillitatis. Mare serenitatis. Lacus somniorum. La lune semble ici s'être décrochée des cieux, pour sombrer dans son reflet, avec tout le savoir qu'elle a sollicité, qui n'a désormais d'autre sens que celui d'une poésie archaïque et muette.

De telles fictions historiques troublent évidemment notre image du passé et jettent quelques doutes sur le discours qui la construit. Mais aussi, elles nous renvoient une image de notre futur comme un passé

ruiné et de notre humanité comme une altérité indéchiffrable et elles suscitent ainsi une réflexion, à la fois mélancolique et ludique, sur la fragilité de la vie, des sociétés, de la culture et de l'art. Puisse cet art-ci continuer à prospérer. Il laissera aux archéologues martiens du futur, une image bien favorable de notre culture terrestre.

– OLIVIER ASSELIN

MATHIEU BEAUSÉJOUR

Galerie du Parc, Montréal, 19 avril – 10 mai; Galerie du Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal, 3 juillet – 17 août; Ontario Hydro Building, Toronto, 2 – 25 octobre

L'art et l'argent? Cette relation, vous le savez, est loin d'être nouvelle. Toutefois, n'a-t-on pas raison de dire que c'est surtout au XX^e siècle que s'est donné à penser le rapport qu'entretennent les arts visuels et l'économie politique? N'est-ce pas surtout avec l'art contemporain qu'a été amenée à la visibilité l'étroite liaison entre l'œuvre d'art et ce phénomène souvent estimé mystérieux, voire même tabou: l'argent? En tout cas, une chose est sûre: depuis l'avènement d'un marché, de l'art, jamais les notions de spéculation et de valeur marchande des œuvres n'ont été questionnées avec autant d'intérêt par des artistes soucieux de mettre en valeur, selon des dispositions esthétiques différentes, cette association mercantile. Or, l'intervention de Mathieu Beauséjour, intitulée *La Symphonie des portefeuilles*, s'insère à juste titre au sein de ces attitudes. Toutefois, en prenant comme support d'une proposition artistique le papier-monnaie et en présentant celle-ci à l'intérieur d'un dispositif à partir duquel l'argent se transformait momentanément en musique, sa symphonie devait émettre à propos de cette liaison, un son tout à fait inouï: l'*art-chant*.

Présentée à trois reprises et dans trois lieux différents – un centre commercial, un centre d'art et dans le hall d'entrée d'une ancienne banque – *La Symphonie des portefeuilles*

se voulait un exercice éphémère. En effet, elle s'offre surtout comme une variation à une action orchestrée par l'artiste, depuis 1991, avec son tampon *Survival virus de survie*. Or, ce tampon a pour cible – pour

et en conserve précieusement la trace. Celle qui fera l'objet, lors de divers résidus, de dépôts souvenirs. Bref, *La Symphonie des portefeuilles*, en s'immisçant à l'intérieur de ce processus de création-destruction opéré par le tampon virus, n'est pas une œuvre autonome; elle est plutôt la revalorisation du tampon sur le plan harmonique; autrement dit: sa plus-value musicale. Précisons.

Il s'agit d'un appareil informatique où l'interface, construit à partir d'éléments graphiques empruntés au dollar canadien, nous invite à entrer sur le clavier le numéro de série des billets choisis. On le sait, chaque dollar possède son propre code formé de trois lettres et de sept chiffres. Les lettres correspondent à un échantillonnage de son provenant de l'hymne national canadien et les chiffres, à un échantillonnage tiré du chant de l'oiseau symbolisant le billet participant. Suite à ces données, un simple clic appliqué sur l'écran vous permettrait d'entendre le chant original du billet enregistré. De plus, avant de ranger l'argent dans le portefeuille, on nous invitait à estampiller son ou



MATHIEU BEAUSÉJOUR, LA SYMPHONIE DES PORTEFEUILLES, 1997, INSTALLATION SONORE INTERACTIVE; PHOTO: GEORGES AUBIN JR.

objet d'art dirait Duchamp – le papier monnaie de la banque du Canada. Une fois contaminé, chaque billet est remis en circulation jusqu'à ce qu'il retourne à la banque et soit définitivement retiré du circuit afin d'être détruit. Avant sa dissémination, l'artiste enregistre le numéro de série de chacun des billets dans une banque informatique

ses billets de banque d'un tampon virus représentant une imitation phonétique du chant de l'oiseau reproduit sur chacun d'eux. Parmi les onomatopées offerts, il y avait pour le 5 \$, le *gli-gli-gli* du Martin pêcheur; pour le 10 \$, le *tchîp-tchîp* du Balbuzard; pour le 50 \$, le *kraou-aou* de l'Harfang des neiges; ou encore, pour le 20 \$, le *oo-ab-oo/ba-oo-*

oo bilingue du Huart, symbole, dans le langage populaire, du dollar canadien sur le marché des changes. Ainsi, l'*art-chant* ne se laisse pas seulement entendre, il se présente également comme tampon onomatopée. C'est, ni plus ni moins, sa marque de commerce. Celle qui, le temps de quelques transactions, se propagera au sein du réseau de l'économie marchande. Il était donc naturel qu'en s'attaquant à l'infrastructure même du système économique, l'œuvre symphonique de Beauséjour entame son premier mouvement là où la circulation de l'argent s'expose de façon élémentaire: le centre commercial.

L'argent, avant d'être objet d'art, est d'abord un bien d'échange. Sa valeur s'exprime par son pouvoir d'achat. Aussi, pas un jour ne se passe sans que l'on ait recours à son portefeuille afin d'en tirer des billets en échange d'un bien convoité. Pas un jour ne se lève sans la transformation de l'argent en un bien consommable. D'ailleurs, l'accélération de cette conversion est proportionnelle à la vitalité économique du pays. L'argent n'est-il pas, selon une métaphore jadis entendue, le sang de la nation? De plus, à l'intérieur de la société du spectacle où le consommateur est roi, l'argent n'est-il pas devenu le seul lien à partir duquel s'organise le sens de la communauté? C'est donc au sein de cet espace public, où les échanges sont essentiellement des opérations commerciales, que devaient s'exécuter, parallèlement au tintamarre des caisses enregistreuses, les premières mesures de cette étrange symphonie. Toutefois, en tant que manœuvre artistique, celle-ci inaugurerait avec le public consommateur un tout autre commerce. En effet, la transformation de l'argent en papier à musique ne s'inscrivait pas dans le circuit régulier de l'économie de marché. L'*art-chant*, comme transmission d'une attitude artistique sur de l'argent liquide, n'est pas monnaie courante. Aussi, qu'il soit l'enregistrement sonore d'un code ou la représentation graphique d'une onomatopée, il ne se consomme pas comme un objet dont on souhaite l'acquisition. Pourtant, il n'en demeure pas moins de l'ordre de l'échange. De celui qui fait appel non plus à l'argent représentant un pouvoir sur le plan de l'offre

et de la demande, mais de celui qui interpelle un tout autre rapport: celui qui se dissimule dans la valeur symbolique de l'argent et que Hegel concevait en « la vie de ce qui est mort, se mouvant en soi-même ». En effet, pour le consommateur non averti il s'agissait désormais de sacrifier son argent, d'en faire don momentanément et par cette donation en signer du coup son arrêt de mort. Il y avait donc dans ce geste un subtil renversement des valeurs: celle de l'échange se transformant le temps d'une chanson en celle d'usage. Or, devant cette dépense inusitée, on peut comprendre les réticences de ce nouveau « consommateur d'art », complice d'une action. D'autant plus que celle-ci n'avait pas en vue la production d'une œuvre d'art visuel, ni même strictement musicale. L'économie virale, générée ici par *La Symphonie des portefeuilles*, ne s'inscrit pas à l'intérieur d'une esthétique de la contemplation, ni de la consommation, mais d'abord et surtout de la consommation. Les deux autres mouvements qui ont été consommés dans le cadre d'exposition collective devaient rencontrer une complicité plus enjouée. La symphonie ne s'adresse-t-elle pas avant tout aux oreilles averties du milieu de l'art et de son marché?

Mise en chantier à l'intérieur d'un triangle qui référait implicitement à des artistes précurseurs de l'art contemporain tels Duchamp, Warhol et Beuys, *La Symphonie des portefeuilles* joue effectivement sur le terrain des attitudes développées au cours de ce siècle vis-à-vis l'argent. Devant un marché de l'art où la production artistique comme objet monnayable correspond, en tant que marchandise, à une valeur bien précise: celle du prestige; et depuis que l'étalon-or n'est plus la référence ultime de ce que vaut l'argent, l'objet d'art devait remplacer, ne serait-ce qu'illusoirement, la stabilité, que représentait, hier encore, le précieux métal. Or c'est devant ces possibilités de capitalisation que Duchamp, Warhol et Beuys se mettront à spéculer. Soit, comme Beuys, pour résister en théorisant sur une nouvelle économie où l'art et la créativité en général deviendront l'unique capital; soit, comme Duchamp et Warhol, en intégrant avec l'arme de l'ironie

le processus et en devenant faux monnayeurs. Or, avec la transformation de l'argent en *art-chant*, l'économie virale de Beauséjour spéculerait autrement. En faisant chanter l'argent par le biais de sa funeste symphonie, elle subvertit directement l'intime relation établie par le marché entre l'art et l'argent. Toutefois, dans le contexte de l'art contemporain, cette subversion demeure stra-

tégique. En passant d'un contexte réel, celui des galeries commerciales, à un milieu plus propice à son écoute, l'*art-chant* recherche son public: celui qui saura en apprécier sa pleine valeur. N'est-ce pas à ce prix seulement que l'art contemporain se veut commercial?

— ANDRÉ-LOUIS PARÉ

LINDA COVIT

Musée de la Ville de Lachine, 17 août - 12 octobre

La cloche aphone de Linda Covit, seule œuvre présente dans les lieux, étonne par la pureté de sa forme et la concentration de son énergie. Pour cette œuvre, l'artiste a été inspirée par ses voyages au Japon et ses visites de temples et de jardins japonais en particulier. Comme dans sa production précédente, *La cloche aphone* exprime la fascination de l'artiste pour les jardins japonais qui deviennent source de création d'espaces paisibles et contemplatifs. Cette œuvre, présentée à La Dépendance, a été suivie d'une exposition, à la galerie Occurrence, d'une série de photos de temples et de jardins japonais. Dans ces documents, l'artiste explore des lieux sacrés de vénération et de rituel peu accessibles qui l'ont amenée à pénétrer dans un atelier de production de cloches de temple, notamment la fonderie d'art à Takaoka où elle a assisté aux rituels accompagnant le moulage des cloches. Les secrets de cette pratique, qui se transmettent au Japon de génération en génération, ne sont habituellement que le seul privilège des hommes artisans alors que les femmes, par contre, peuvent participer à la finition.

Or, l'usage voulant que l'on reconnaisse les cloches par leur son plutôt que par leur forme, nous sommes d'abord perplexes devant l'œuvre de Linda Covit, *La cloche aphone*, une cloche qui refuse de jouer son rôle. La sculpture suspendue oscille dans une pulsion presque imperceptible et hypnotique, tel un pendule qui arrête son mouvement pour capturer le temps dans

le silence. Objet massif et compact fait à l'image des cloches des temples bouddhistes, l'œuvre est née de l'empreinte laissée dans la mémoire de l'artiste. Cependant, la cloche ici est en bois, très allongée, et se présente sans le bâton habituellement attaché à ses côtés et qui sert à la faire sonner.

L'œuvre s'inscrit de façon harmonieuse dans ce petit bâtiment du XVII^e siècle de La Dépendance faisant partie du Musée de la Ville de Lachine. Dans cet espace-crypte, la cloche se transforme en une pierre tombale géante ou en un cercueil. Elle est à peine éclairée, enchâssée dans les murs en pierres et le plafond en bois. Cet état d'enfermement contraste avec celui des cloches qui nous sont usuelles et qui, vues à contre ciel, habitent des espaces ouverts. Mais en même temps, l'édifice de La Dépendance s'apparente aux structures des temples bouddhistes qui servent de supports pour suspendre les cloches.

Un peu plus grande que la taille humaine, la cloche est de forme phallique, alors que l'intérieur creux et noir invite le spectateur à y pénétrer et à s'y abriter, comme si c'était un utérus. Cette duplicité renvoie au principe universel du yin et du yang. Cave ou capsule spatiale, l'œuvre est le vaisseau d'un transport poétique. La cloche aphone nous fait redécouvrir la métaphore de la délivrance des labyrinthes sombres et de la lumière qui jaillit au bout du tunnel. Par ailleurs, le faite arrondi de la cloche qui reçoit la lumière fait allusion à la coupole illuminée



LINDA COVIT, LA CLOCHE APHONE, 1997, TILLEUL, FER FORGÉ, HUILE ET PIGMENTS, 223,5 CM (HAUTEUR) ET 80 CM (DIAMÈTRE); PHOTO: MARC CRAMER.

d'une église, les morceaux de bois étant reliés ensemble afin de former des arcs dans le haut de l'objet. Les multiples physionomies de la cloche reflètent le caractère abondant et ambigu de l'œuvre d'art et prennent racine dans nos ailleurs: le sexe, la vie et la mort, le cosmique et le sacré.

Le regard rebondit sur cette forme cylindrique et sur sa surface égale et réfléchissante couverte de pigments et de vernis et, de fait, joue le rôle du bâton qui fait sonner la cloche. Mais le son produit est inaudible. Il se transcrit en image, retourne vers le spectateur et résonne à l'intérieur de lui. Par ce circuit, l'artiste marque un territoire poétique dont le son et l'image se fusionnent et deviennent interchangeables.

Le tilleul, dont *La cloche aphone* est faite, lui prête une apparence légère et douce. Elle éveille une sensation qui peut être associée aux

réflexions de Roland Barthes sur l'enterrement de Werther dans *Fragments d'un discours amoureux* (Seuil, Paris, p. 249):

Lorsque le corps de Werther est amené de nuit dans un coin du cimetière, près des deux tilleuls (l'arbre du parfum simple, du souvenir, de l'endormissement), « pas un prêtre ne l'accompagnait »... La religion ne condamne pas seulement, dans Werther, le suicidé, mais aussi, peut-être, l'amoureux, l'utopique, le déclassé, celui qui n'est « relié » à nul autre qu'à lui-même.

À travers cette œuvre, Covit nous parle de l'amour et d'une mort symbolique. Elle guide le spectateur dans un monde paisible, celui des profondeurs de l'être, là où il peut trouver la source du renoncement de ses désirs et atteindre à un équilibre avec lui-même. Silencieuse, la cloche nous amène au point du sublime, au-delà des réverbérations troublantes ou jubilantes, au-delà de la révolte et du deuil. De cette

façon, l'objet devient l'incarnation symbolique d'un monument intérieur de grâce et d'harmonie, et enfin de réconciliation avec la mort nous reliant à l'éternité.

Avec sa capacité d'être absente et présente à la fois, par son aphonie et par sa masse qui courbe l'espace, la cloche a pour impact le déploiement du silence. Dans la perception du spectateur, le moment de trouble provoqué par la confrontation initiale avec la cloche est suivi par un moment de silence et d'équilibre. Est-ce que c'est que le secret de ce processus est empreint dans les étapes de la création de cette cloche aphone? Les morceaux de bois rugueux ont été collés ensemble et mis sur un tour, s'entrechoquant et tournant dans un mouvement vigoureux et vertigineux, jusqu'à ce qu'ils s'appriivoisent et deviennent un tout dans le silence de l'atelier et qu'ils acquièrent la perfection recherchée. Donc, l'œuvre amène des retentissements de sa propre création qui dialoguent avec sa réception dans une symphonie cathartique. La simplicité et l'équilibre qui émanent de la cloche résident

dans son silence-unisson où plusieurs voix se sont réunies pour s'élever dans la dernière vibration d'une polyphonie. *La cloche aphone* fait écho aux tons les plus hauts et les plus éthérés de notre conscience.

Dans ce travail, Linda Covit unifie le rôle et les significations des cloches de temples bouddhistes et des pierres dans les jardins japonais. Le geste initial de décontextualisation de la cloche, qui est aussi dépourvue de sa fonction primaire, apparaît comme un acte de désacralisation. Or, le geste de réinventer la cloche apporte le renouvellement de l'expérience d'un objet familier. Ainsi, il nous transporte dans un champ poétique qui est sacré en soi. Ce faisant, *La cloche aphone* se trouve dotée du double sceau du sacré: celui de son contexte originaire, le temple, et celui de l'art. Cette fois-ci, l'œuvre se veut une demeure, le jardin et le temple de notre vie intérieure vue comme un jardinage spirituel, éclairant ses mécanismes et ses parcours.

— ROSSITZA DASKALOVA

JOCELYNE ALLOUCHERIE

Galerie Samuel Lallouz, Montréal, 18 octobre – 15 décembre

L'hiatus est un espace de rencontre où les oppositions se soudent par continuité. À la façon dont la vacuité appelle la plénitude, la complémentarité installe un dialogue, une unité dans la discontinuité apparente des formes. *Les Occidents* tient de ces correspondances et les résonances créées par les interpellations épurées de la présence, de l'absence et de l'écart injectent, aspirent et animent le sens dans l'œuvre.

À l'instar des propositions antérieures de l'artiste (qui témoignent d'une riche continuité), l'exposition thématise l'aménagement du paysage par le regard en une approche qui relève de l'organisation architecturale. L'impression d'unité est exacerbée par l'absence de titre individuel pour chaque œuvre, ce qui augmente la porosité sémantique

et généralise la perception de l'ensemble. La sérialité et la symétrie dans le traitement dénotent une organisation spatiale chargée par une perception humaine et conceptualisée de la nature. Le regard humain y est posé en dialogue avec une vision « naturelle ». L'artiste s'y révèle architecte et paysager; intermédiaire entre le donné et le construit car le point de vue paysager présuppose un regard qui le fonde, une subjectivité de laquelle il reçoit son existence.

La nature n'est pas paysagère, elle n'a pas besoin d'un regardeur pour se constituer. Le paysage n'existe que dans le sensible et le perçu ainsi qu'une vista culturelle ouverte sur le monde. Pas ou si peu de nature dans le paysage, de paysage dans la nature; celui-ci devient un genre

relevant d'une manière de voir qui nous rappelle qu'il est d'abord et avant tout *déjà-vu*, structuré, informé, c'est-à-dire historique et culturel. Il est reprise phénoménologique en ce qu'il est image et représentation construites à partir de perceptions d'un sujet qui les transpose car le regard qui le fonde le contemple les deux pieds dedans. Nous sommes donc aussi (en quelque sorte sans le savoir) ce paysage que nous regardons.

Les photographies de Jocelyne Alloucherie témoignent de cette énigme par leurs cadrages/extraits/points de vue fragmentés sur des jardins ou des aménagements urbains occidentaux (d'où l'inspiration du titre de l'exposition). Leur juxtaposition aux éléments architecturaux et leur traitement à contrastes d'encre de chine nous portent à l'interrogation quant au lieu d'origine de leur prise de vue car leur iconographie témoigne d'une référentialité contenue : plus ima-

sentiel, presque comme concept du paysage aménagé *en général*.

Dans cette œuvre, l'image nous présente une absence, un manque en ce qu'elle souligne son peu de matérialité de par sa confrontation à des éléments tridimensionnels qui sollicitent notre questionnement. Comme si la fenêtre photographique demandait au sculptural d'incarner ce manque dimensionnel et que, par évocation, y interpellait ce qu'elle ne parvient pas à être. Ainsi l'image est-elle disposée à la surface de son cadre de bois en relief peint au latex qui la lie au mur tout en la séparant ou est-elle confrontée à un élément cubique qui force un recadrage dans l'axe d'un regard frontal.

L'œuvre installe un aller-retour de liens formels et conceptuels entre ses diverses composantes qui réfèrent autant aux structures conventionnelles de mise en valeur de l'œuvre d'art qu'à son lieu de présentation. Les cadres et les socles y

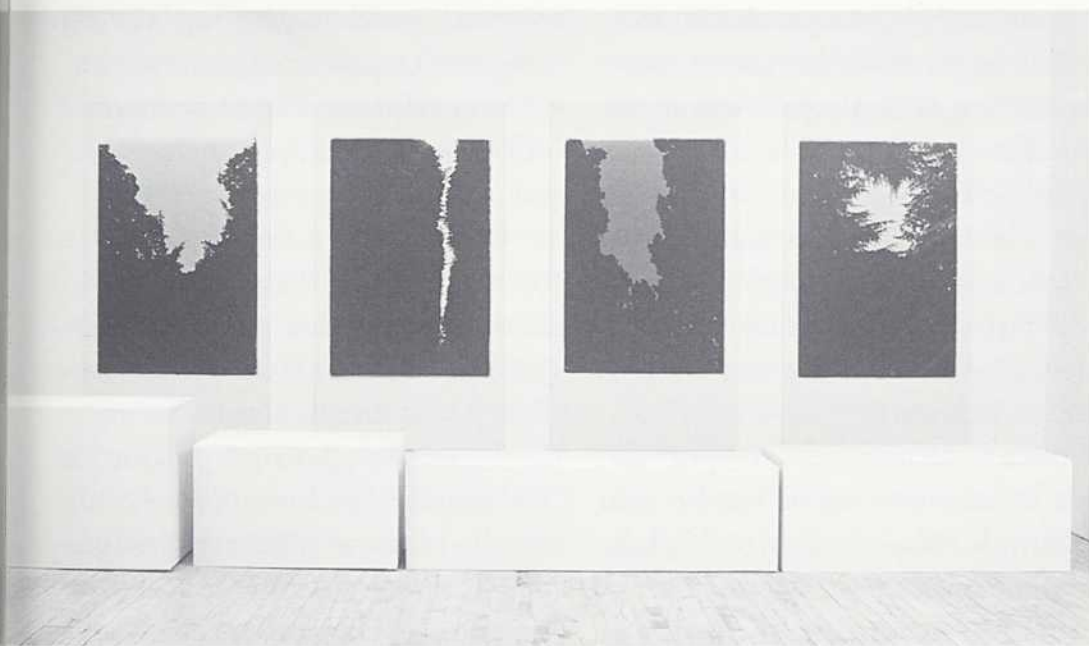
rendant paradoxalement plus proche, plus présente en tant qu'image et moins transparente en tant que photographie. Ils lui confèrent un nouveau cadre d'exposition qui redéfinit l'image en relation à son contexte comme ob-jet projeté (au dehors de lui-même et de son cadre).

Car que serait la présence de ces images sans ces sculptures qui réfèrent au monde « extérieur » dans lequel nous nous tenons ? C'est que ces éléments (structures cubiques et géométriques enduites d'une sorte de gesso) se tiennent de notre côté du miroir photographique, dans ce monde « extérieur » qu'elles « interiorisent ». Entre ces deux mondes elles jettent un pont, sollicitant dans l'espace réel une partie de l'expérience qui manque aux images de par leur planéité. Ces « cubes » interviennent ainsi que des lignes dynamiques qui obligent un recadrage évocateur permettant à l'image de retraverser la fenêtre créée par le photographique pour revenir vers le monde dimensionnel. Elles l'appellent et l'aspirent à l'extérieur du cadre pour la remettre en « présence ». Une image n'existe jamais seule car elle est mise au monde de notre côté de la glace, dans une réalité humaine tissée de sens par le

langage. Ce dernier constitue notre relation essentielle à ce monde par lequel nous faisons sens et signe. Mais derrière le signe plastique se cache son double qui rappelle sa fondamentale incongruence à son référent; son équivocité qui, tel un reflet, retourne le sens sur lui-même ainsi qu'un gant renversé.

Le spectateur est ici capté et captivé par ce jeu de miroir en va et vient qui le convie à une attitude de recueillement dans l'intimité de son rapport à ce qui se tient à la fois dehors et dedans : *ex-siste*. Ce face à face du photographique et du sculptural l'isole et le convie à interioriser, à reconsidérer cette division métaphysique entre les images et les choses; cette déchirure vertigineuse entre le ciel et la terre où se joue notre rapport trop humain au Monde. Dans cet espace ouvert se tissent les liens qui unissent le langage et les choses. Avec ambivalence, silhouettes et profils font signe dans l'entre-deux et l'interstice. Ils condensent le temps dans l'ambiguïté crépusculaire du clair-obscur : un instant double qui rapproche la *tombée de la nuit* du *lever du jour*.

— ÉRIC RAYMOND



JOCELYNE ALLOUCHERIE, LES OCCIDENTS (DÉTAIL), 1996, PHOTO COULEUR, GESSO; PHOTO : (DANIEL LAVOIE) GALERIE SAMUEL LALLOUZ.

ges que photos, l'artiste les qualifie de *paysages généraux*. C'est cette « généralisation » de la référence qu'elle utilise afin de créer une distance avec le référent photographique ou architectural. Par ce subterfuge elle peut ainsi traduire le sentiment d'une présence ouverte au lieu qui amenuise le contenu iconographique et la spécificité situationnelle de l'image captée par la caméra. La silhouette du feuillage, son absence de détails laisse place à l'allusion, à l'imprécision qui agit alors paradoxalement comme substrat es-

développent la dimension de structures d'accueil, évoquant les proportions d'éléments mobiliers qui soulignent ainsi l'espace architectural de la galerie comme contenant en incluant du même coup la position physique du spectateur en tant que partie prenante de l'exposition. Ces dispositifs en accentuent la mise en scène et la prise en charge spatiale qui fait tendre l'expérience vers une sorte de théâtralité. Ils deviennent en quelque sorte des présents qui placent l'image à distance (du mur et d'elle-même), la

RAYMONDE APRIL

Musée d'art de Joliette, 21 septembre - 4 janvier

Le Musée de Joliette a maintenant fait sa réputation; à coups d'expositions démontrant pertinence, raffinement et sensibilité — que l'on pense aux présentations d'Irene F. Whittome (1989), de Martha Townsend (1995) —, le voici qu'il confirme une nouvelle fois sa juste expertise en proposant une (presque) rétrospective du travail de Raymonde April. Menée par la commissaire indépendante Nicole Gingras, l'exposition porte le titre éminemment poétique, « Les Fleuves invisibles », tout à fait dans la lignée de ce que la photographe nous a maintenant habitués à voir et que l'on aime retrouver. Ainsi, derrière ce titre, un flot d'images n'attend que de surgir. À nos yeux, il souligne la forte composante du genre paysage dans

le corpus April, mais aussi la toujours présente filiation entre les images, sans que celle-ci toutefois soit nécessairement apparente. À prévoir donc entre chaque image : l'éventualité d'un rapprochement; qu'importe qu'il soit formel, imaginaire ou d'ambiance. Comme si l'artiste, à chaque fois, avait logé entre ces images un relais susceptible d'entraîner cette « fluidité » si gracieusement évoquée par le titre.

Aux abords du documentaire, en même temps qu'aux limites de l'invention ou de la mise en scène, les photos d'April — je ne suis pas la première à le dire — possèdent cette rare intensité à l'œuvre dans les représentations du commun, du banal. Avec cette étrange sensation, néanmoins, qu'elles bloquent, on ne sait

trop à quel moment, toute propension à simplement se croire en situation de familiarité. La nouvelle série de photos qu'elle a présentée à Joliette agit avec ce même double effet de « retrouvailles » et de

le remarque encore dans sa toute dernière production. Trente-trois photos noir et blanc de grand format constituent *L'Arrivée des figurants* (1997), lesquelles sont positionnées par suites linéaires variant de six



RAYMONDE APRIL, L'ARRIVÉE DES FIGURANTS (DEUXIÈME D'UNE SÉRIE DE TRENTE-TROIS PHOTOS), 1996, 122 X 112 CM; PHOTO: MUSÉE D'ART DE JOLIETTE.

« dépaysement », pour utiliser les mots de la commissaire. Or, il nous apparaît que c'est la figure sans cesse surgissante de l'artiste qui en est responsable. Et cette figure, il faut la voir non pas uniquement dans la seule représentation de l'artiste mais aussi et surtout dans l'entourage qui la signifie, dans la prise de vue que l'on reconnaît, voire dans la qualité des noirs, blancs et gris qui lui appartient. Raymonde April, c'est une figure et un style photographique.

En un sens, la saisie des images chez April relève des enjeux soulevés par la figure comprise dans son sens propre comme « figurée »; on

à huit images. De l'une à l'autre, d'apparentes cassures surviennent laissant croire à des ruptures délibérées entre les images. À nous de rétablir les ponts et de remplir l'espace de sens entre les photos, lequel sera purement subjectif et imaginaire, rarement insatisfaisant. Comme elle se montre, elle fait aussi voir ses « figurants » lesquels peuvent tout autant prendre la forme d'ami-e-s que celle d'un paysage ou d'un objet. Chez April, la qualité de l'ambiance dominera toujours sur la reconnaissance d'un lieu ou d'un personnage tel que le médium photographique en permet la possibilité. C'est d'ailleurs en partie ce qui

explique l'effet poétique de ses photos attribuable également à l'expérience d'une ou plusieurs sensations. Rien ne se fige, tout est mouvant, le sens de l'œuvre y compris. En fait, je n'ai devant moi de fixe et de résolue que chaque image en elle-même. Aussi, je ne peux y percevoir autre chose qu'une séquence de clichés agissant, peut-être, au même titre que la mémoire dans son processus de sélection de souvenirs, ou de l'inconscient dans son mécanisme (dit-on) automatique d'associations libres. En effet, comment puis-je lier l'autportrait de l'artiste en robe de brocart au gros plan d'une branche d'arbre puis ensuite à des figurines à la fois suspendues et flottantes tirées dont on ne sait trop quel conte? À la limite peu importe ce que j'en conclurais de cette séquence, d'autant que cela risque de n'intéresser que moi. Plutôt, c'est la densité de chaque moment-image qui compte car dans chacun des cas la profondeur est immense et telle qu'elle envahit jusqu'à absorber la mémoire de l'autre qui y fait face. En un sens, seule la photo permet cette profondeur sensible, presque tactile, redevable au travail de la mise en œuvre du temps et de l'espace combinés. Un lieu et un instant nous sont proposés, créant quelques fois une mise en scène, quelques fois une situation, desquelles l'imaginaire peut difficilement s'abstraire. Surtout lorsque l'on croit être en terrain de connaissance.

Dans le très bel autoportrait de l'artiste en robe de brocart, par exemple, Raymonde April exhibe moins son élégance que ses liens en quelque sorte réels, fabriqués et irrévocables avec la pratique photographique, mais aussi avec le regardeur. Assise dans un fauteuil à

l'apparence aussi riche que la robe d'April, l'artiste tient dans sa main droite gantée une poire sur laquelle elle exerce une pression, responsable, on le voit, du cliché que nous avons devant nous. Contrôle et mise en scène sont explicites dans cet autoportrait dont la présentation rappelle sans équivoque les beaux et riches portraits maniéristes, dispositif photographique en extra. Clin d'œil à la pratique du portrait et de l'autportrait aussi, si fréquente d'ailleurs chez les quelques femmes artistes reconnues entre la Renaissance et le XIX^e siècle, le présent autoportrait justifie son emplacement dans la séquence photographique. À l'entrée de cette séquence, il oriente notre direction quant au « sens » à prendre dans ce défilé d'images, mais aussi quant à ce qu'on peut y comprendre de ces propositions photographiques eu égard à la fonction de l'artiste (et du regardeur) et aux effets de l'image.

Mise à part cette nouvelle série, l'exposition d'April à Joliette nous permet de revoir des « classiques » qui agissent toujours avec autant d'effet. *Debout sur le rivage* (1984) contient ce potentiel poétique encore actif, *Le Portrait de Michèle* (1993) également, pour ne nommer que ces deux exemples.

Relevons, en dernier lieu, le texte de Nicole Gingras et, aussi, le catalogue produit par le musée de Joliette, tous deux d'une grande qualité. À vrai dire, la complicité entre la démarche photographique de Raymonde April semble si étroite avec la pratique d'écriture critique de Nicole Gingras que le commentaire qui s'y ajoute ne peut prétendre à mieux qu'une paraphrase.

— THÉRÈSE ST-GELAIS

LES PRÉSENTS RELATIFS

Quartier Éphémère, Montréal, 5 décembre – 18 janvier

La mémoire et le temps dont elle se charge ne sont en définitive plus la matière à modeler des seuls historiens. L'activité culturelle s'y intéresse depuis déjà un moment. En art, les années 1960 ont vu s'élargir la notion de mémoire. On Kawara

répertoriait les jours où il peignait, les gens qu'il croisait et les rues qu'il arpentait. La mémoire chez cet artiste ne se traduisait pas en regard tant du passé ou d'un récit à réhabiliter que de la structure même de la souvenance. Une trentaine d'années

plus tard, le critique culturel Andreas Huyssen fait en quelque sorte écho aux séries « calendriers » d'On Kawara lorsqu'il parle du mode de la mémoire en termes de recherche plutôt que de récupération. À la différence cependant du praticien qui œuvrait en pleine mouvance conceptuelle, dans la foulée du culte de l'idée, le théoricien ne cherche pas à mettre en lumière un système, mais invoque en revanche le potentiel de résistance culturelle que constitue l'acte de la mémoire.

Dans *Twilight Memories* que signait Huyssen en 1995, la mémoire devient un « ancrage temporel » nécessaire à notre époque de mobilité accrue et de repères territoriaux dissolus. « La mémoire, écrit-il, est désormais plus qu'un antidote vital et énergisant à la réification capitaliste [...], elle représente plutôt une volonté de ralentir le traitement de l'information, [...] de retrouver un mode de contemplation... » D'aiguillonner, donc, la conscience, cet état d'éveil au monde sans laquelle la contemplation ne se peut. C'est précisément cela qui occupe le commissaire François Dion qui, avec son homologue français Pierre-Jean Sugier, a conçu l'exposition franco-québécoise « Les Présents relatifs ». Il loue l'interrogation du temps comme une pratique essentielle et, étant donné la logique subjective de l'art, écarte la conception utilitaire du temps pour en privilégier la dimension relative. Celle-ci, écrit-il dans l'opuscule qui accompagne l'exposition, « est étroitement liée à une présence au monde [...], celle du rapport intime de l'être et du temps, celle de l'être-temporel... ».

Présentée au Quartier Éphémère après son inauguration, l'an dernier, au Centre d'Art Contemporain de Reuil-Malmaison, en France, « Les Présents relatifs » a le mérite de réunir des productions dont la cohérence d'ensemble étaye sans peine la thématique qui les chapeaute. Ce n'est pas peu. Le lot d'expositions collectives fourre-tout auquel nous sommes régulièrement conviés devrait suffire à nous en convaincre. Ainsi, c'est un coup d'œil le plus souvent intimiste et qui se poursuit dans la durée, qu'offre l'installation des œuvres des Québécois Josée Bernard, Carl Bouchard et Mindy Yan Miller, et des Français Frédérique Decombe, Philippe

Laleu et Christine Monceau. Puis avec l'exception de l'étonnante sculpture de Miller – dont l'heureux péché ici est de se distinguer par une simplicité qui séduit –, il se dégage de ce corpus une impression de lenteur, sinon de labeur.

Ces œuvres sont traversées de patience. Elle se répand : dans l'évocatrice *Crever les princesses* de Bouchard, avec sa zone de draps maculés de motifs organiques qu'ont laissés au passage des milliers d'agrafes rouillées; dans les constructions bricolées de Monceau, avec ses circuits aux tissus tordus et tendus, goutte à goutte imbibés. Elle se réitère : dans l'activité cyclique suggérée par les images photographiques de Bernard, où se juxtaposent les surfaces d'une courtepoinette et d'un champ de blé; dans le rebours idéologique du *Drop Out* de Miller, où les sigles *Peace & Love* et *Flower Power* s'éclosent en quelque mille canettes de Coca-Cola disposées au sol; dans la méthode et la méticulosité de l'« entreprise » de carrefours sémantiques que tient Decombe avec, entre autres, ses commandes de médaillons de cheveux sous verre, dits *Pendant-tifs*, et de messages secrets inscrits en braille sur des moulages en forme de langues de chat; dans le *flip-book* photographique de Bouchard où, dissimulé derrière ses draps mis au vu et au su, le mécanisme d'un réveille-matin anime vingt-quatre heures durant l'ombre d'une masturbation. Puis la patience enfin se fait silence : dans les récits allusifs des polyptyques de Laleu, avec leurs étendues de vide entre visages d'amoureux, avec aussi leurs cieux oblongs qui s'attardent au-dessus de villes.

Cela dit, ce n'est pas parce que le ralentissement est exhibé, pointé ou « artistiquement apprêté » que nous avons envie de le contempler. Entre le temps qui s'étire et s'étirole, la membrane est parfois mince. Elle est là l'envers de cette exposition qui ne se joue pas toujours du temps d'un égal doigté. Si les œuvres de Bouchard et de Monceau, par exemple, ont en commun la mémoire trouble du corps biologique, si elles se répondent plastiquement par les souillures de leurs linges blancs, l'auteur de *Crever les princesses* a l'avantage d'emprunter une avenue plus ciblée de la question aussi vaste



DÉTAIL DE L'EXPOSITION AVEC EN AVANT-PLAN L'ŒUVRE DE MINDY YAN MILLER, *DROP OUT*, 1997, ENVIRON 1 015 CANETTES DE COCA COLA; PHOTO: (GUY L'HEUREUX) QUARTIER ÉPHEMÈRE.

qu'éprouvée du corps; lui permettant, par conséquent, d'en explorer les portées poétique, psychique et, non des moindres, visuelle. Devant la limpidité de cette mise en scène affirmée où l'on prend effectivement le temps de déambuler entre les rangées de draps cordés, la trilogie de réseaux de Monceau, avec ses serviettes sous perfusion, ses vieux clous, ses vases communicants et sa chancelante esthétique pauvre, n'est qu'une ombre. Celle du temps épuisé d'une production qui se limite à démontrer un phénomène général et qui cherche à faire œuvre par simple analogie : avec le corps malade, suintant, souffrant...

Quant à la douce grisaille des plans rapprochés de Bernard, elle nous incite à méditer ou nous laisse sur notre faim. Elle demeure en suspension, refusant même de s'ancrer dans la disposition des images – en croix et en carré –, laquelle ne semble ni ajouter ni enlever quoi que ce soit à leur contenu. Un peu comme si ce que ce diptyque avait à offrir se résumait à l'attention sensible que porte l'artiste aux gestes répétés du labeur de la terre et de la besogne domestique. L'énigme des *Traces d'Amour à Singapour* de Laleu, les indices parcellaires de ses *Monde habitable* et *Monde inhabitable* laissent en plan une iconographie pourtant choisie. Devant ces regards graves, devant ces bribes de paysa-

ges urbains et ces plans abrégés, on se bute et se détache d'une trame narrative trouée pour quiconque ne partage pas l'intimité de l'artiste. Devant ces œuvres aux titres comme à l'atmosphère chargés... d'un inintelligible sérieux, reste apparemment à se rabattre sur leur facture soignée, sur la précision avec laquelle cohabitent sérigraphie, transferts d'images et acrylique !

De l'œuvre de Decombe qui s'articule à travers une activité de commandes et d'exécutions ou d'invitations à la continuité, il résulte aussi bien d'anodines traces d'échange qui nous sont imposées plus qu'elles ne s'imposent que des pièces où le temps fait véritablement image. Si, par exemple, l'alignement de contenants métalliques assortis des noms de leurs buveurs et du répertoire de leurs acheteurs dans *Thermos bu par...* semble confondre les arts visuels avec les a posteriori de la performance, il en va autrement pour l'impact matériel de la robe tressée de cheveux et de serres-câbles, ainsi que de la jambe de mannequin exhibant l'impossible avec son bas résille en cheveux et en cire, d'*Enfilez le pied, déroulez, ajustez*. Et qu'importe si les référents de ces dernières servent surtout de prétexte formel, puisqu'à la différence des toiles de Laleu, elles accordent à leur achèvement plastique un statut sémantique.

Puis de l'œillade dérisoire à l'utopie de l'ère du moi, de la seule œuvre de cette exposition qui se refuse une dimension subjective avérée, de la construction transparente formée par les canettes de Coca de Miller qui traduisent le temps surtout de l'histoire, il ressort une impression d'immédiateté, un effet visuel instantané dont l'am-

pleur, paradoxalement, se grave en notre mémoire. Est-ce dire que la durée doit être précédée du désir? D'une envie qui, en arts visuels, passe toujours, même sous les auspices du temps, par le subit de la vision?

— JENNIFER COUËLLE

TRANSFERT

Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 13 novembre – 21 mars

Le Centre Canadien d'Architecture s'est donné récemment comme mission de présenter une série d'expositions réservées aux architectes québécois soucieux de diffuser une vision nouvelle de leurs travaux. Les architectes Sophie Charlebois, Jacques Rousseau et Pierre Thibault ont déjà participé à l'événement. Cette fois, l'atelier In Situ (composé des architectes Annie Lebel, Geneviève L'Heureux et Stéphane Pratte) nous présente l'exposition « Transfert ».

Déplacement d'un lieu à un autre suivant une trajectoire, l'œuvre projette les axes d'un espace tridimensionnel. L'axe des *x* pour l'ambiguïté entre l'avant et l'arrière, l'axe des *y* pour la symétrie et son contraire et l'axe des *z* pour le passé, le présent et le futur. Trois parcours suivis qui aident à une meilleure appropriation de l'espace environnant dans le dessein de mieux le comprendre.

« Transfert » sait lier avec subtilité l'analyse du lieu et le concept d'aménagement; en ce sens, cette exposition fait preuve d'innovation par rapport à ce que nous retrouvons habituellement dans les musées. Ce qui nous est suggéré forme un ensemble tout simple dans sa prescience (mur miroir et projection au sol) mais combien signifiant, car l'objet ne renvoie pas qu'à lui-même mais bien à tout son environnement.

L'œuvre s'insère dans l'espace entre la maison Shaughnessy et le corps principal du musée du Centre Canadien d'Architecture. Située sur le boulevard René-Lévesque, cette maison centenaire, autour de

laquelle on a construit dans les années 1980 le musée, était à l'origine deux logis séparés par un mur mitoyen (ceux des familles Van Horne et Shaughnessy). Ces maisons ont été restaurées lors de la construction du CCA et le mur qui les séparait percé pour offrir de plus grands espaces. C'est dans le passage attaché aux portes arrière de la maison que se trouve l'œuvre. L'élément principal de « Transfert » constitue un miroir placé dans l'axe du mur mitoyen. Du côté réfléchissant se trouve au sol une projection de diapositives. Ces clichés, alignés à l'une des portes de la maison, représentent successivement différents types de pavés rappelant un trottoir. De l'autre côté, par sa texture intrinsèque, l'arrière du miroir ne reflète que des ombres tout en laissant voir au travers la lumière des projections au sol. Pour obtenir ce résultat de transparence, on a temporairement obstrué les fenêtres du passage. Cette installation, qui peut sembler énigmatique au départ, laisse deviner une forte volonté de la part de l'atelier In Situ de marquer le temps, de circonscrire l'entrée et de jouer avec la symétrie du lieu. Enfin, parce qu'on nous conduit à nous poser des questions sur l'ordre sensitif et cognitif de l'environnement construit autour de nous, également parce que le tout s'inscrit dans une continuité avec le concept du bâtiment, on peut affirmer qu'il s'agit d'un projet d'architecture en soi.

Ce à quoi l'observateur est surtout confronté, c'est le temps. « Transfert » nous renvoie-t-il dans

un état révolu du passé? Fait-il partie de notre univers contemporain par la présence de la matière construite ou nous suggère-t-il une vision architecturale futuriste? Cela peut paraître difficile à déterminer, car la solution emprunte aux trois concepts. L'œuvre tente de mettre en lumière une succession d'événements qui se produisent sur le site. Le passé, le présent et le futur sont ici exprimés par la maison Shaughnessy, le Centre canadien d'architecture et « Transfert ». C'est en intégrant l'environnement d'un site à aménager que l'on réussit le mieux à saisir les intentions des artistes et, en retour, à justifier ce qu'ils ont réalisé. C'est d'ailleurs un des leitmotiv de l'atelier In Situ.

Mais revenons sur les traces que le temps a laissées sur le site. D'abord il y eut un désir de fonder un foyer, puis l'idée d'une maison. Les gens qui ont concrétisé ce rêve ont ensuite habité la maison. Ils l'ont quittée et elle est restée à l'abandon avant d'être recyclée en musée. Les visiteurs sont venus dans la maison comme on va au musée. Et ensuite... stop! Un moment d'arrêt s'impose pour réfléchir, car cette énumération événementielle nous décrit seulement les différentes phases de transformation programmatique. Or, on peut aussi lire autre chose. Nous sommes ici appelés à penser la raison du lieu, le pourquoi des événements, plutôt qu'à nous abandonner à l'unique contemplation de ce qui nous entoure. Contenu dans quelques mètres carrés, « Transfert » rayonne de façon singulière sur tout le musée, incluant le bâtiment de Peter Rose et la maison Shaughnessy. Considéré comme un prétexte à l'aménagement, « Transfert » fut pour le trio Lebel, L'Heureux et Pratte une nouvelle occasion de travailler à partir des analyses du site afin d'en faire ressortir des aspects oubliés.

L'œuvre insiste sur un autre aspect important à souligner: l'ambiguïté de l'orientation. Les projections au sol de dallages et de trottoirs accentuent le fait que les deux anciennes portes de service situées à l'arrière sont maintenant devenues les seules entrées de la maison. Par ailleurs, partant du fait que la façade principale donne sur le boulevard René-Lévesque, on relèvera que l'entrée principale du

musée est aussi localisée à l'arrière. Or, il n'existe pas beaucoup d'exemples de bâtiments institutionnels où l'on peut remarquer un fait semblable. Nous sommes bien loin ici de la pompeuse entrée du Musée des beaux-arts de Montréal, et c'est tant mieux! car celle du CCA est plus intentionnelle que représentative. En effet, il est permis de croire que si nous entrons par la porte arrière, nous sommes plus que de simples visiteurs, nous devenons des habitués. Un peu comme les membres de la famille qui passent par la porte de service parce qu'elle est plus pratique. Ainsi, le visiteur s'approprie plus aisément le lieu, et cela peut lui donner davantage l'impression d'avoir à jouer un rôle actif au sein du musée. En plaquant au sol des images de pavés briquetés, l'installation nous suggère une entrée plus intime, plus domestique.

Après le temps et l'orientation, la dernière dimension du projet qui ressort comme étant la plus frappante: la symétrie. Comme mentionné ci-haut, le miroir est situé dans l'axe du mur mitoyen de la maison Shaughnessy et ce dernier reflète une moitié du passage. La symétrie a été considérée à plusieurs époques comme un symbole de perfection et un geste de contrôle sur les éléments. « Transfert » nous suggère, en un sens, une forme de perfection sur le plan de la réalité virtuelle, car devant le miroir tout est doublé. Cependant, il y a dichotomie, car, de l'autre côté, la surface semi-réfléchissante et semi-transparente laisse passer la lumière. C'est là qu'on s'aperçoit que la symétrie parfaite n'est pas atteinte avec « Transfert », pas plus d'ailleurs, que dans le reste du bâtiment. Faire le tour de la paroi et en remarquer les différences de transparence est ludique, et nous sommes tentés ici de reprendre le geste ailleurs dans le bâtiment. La maison Shaughnessy est un endroit approprié à ce genre de divertissement, car vu en plan ou en élévation par rapport au mur mitoyen, le tout semble assez symétrique. Par contre, tout nous est révélé autrement si nous commençons à examiner et à comparer les moindres détails (par exemple: les couleurs, les moulures...) Cette expérience sur le jeu de la symétrie conduit donc à mieux observer ce qui est existant pour mieux en com-

prendre les différences. C'est là encore une preuve que « Transfert » renvoie à ce qui l'entoure.

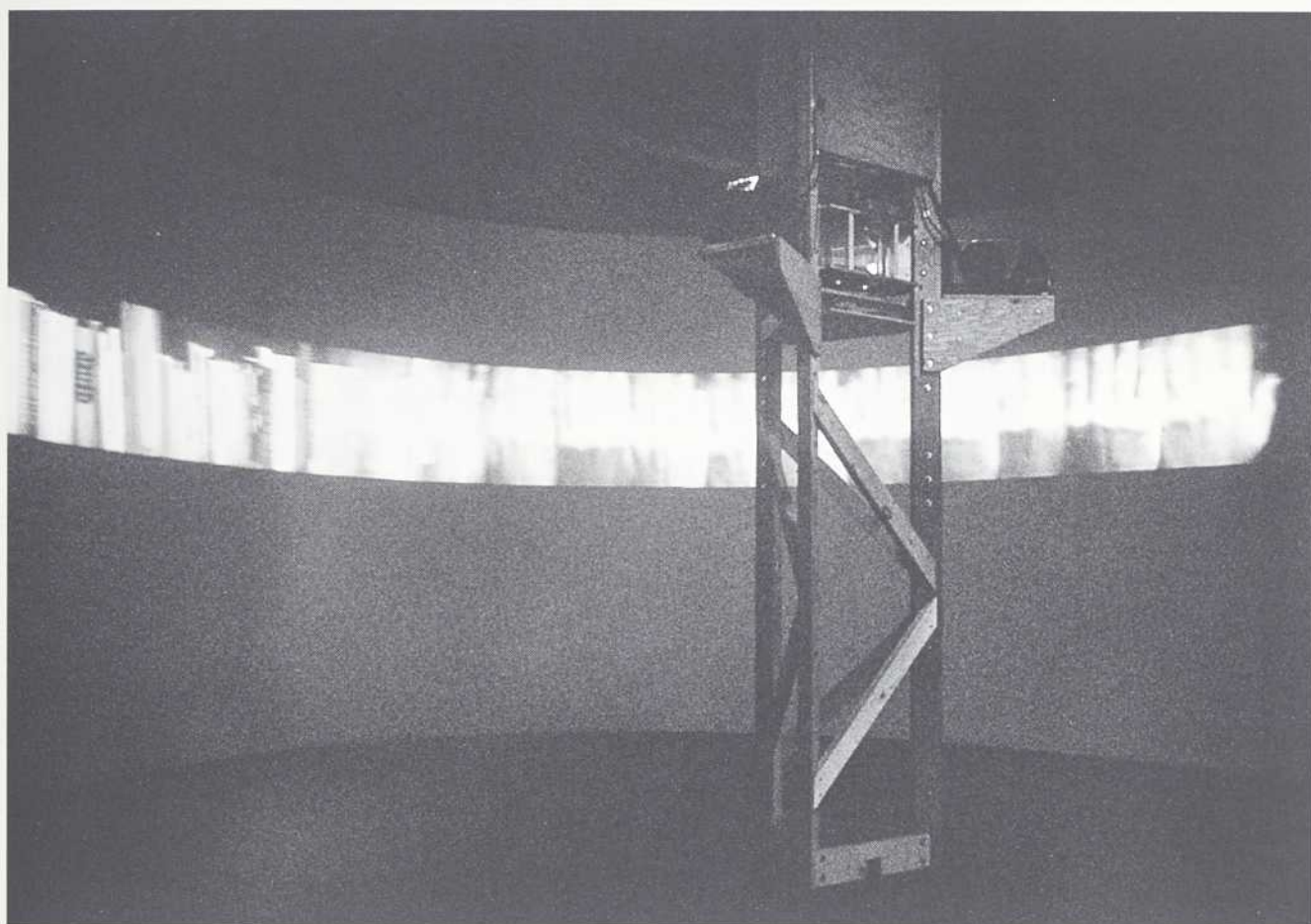
À mon avis, l'installation est réussie, car elle donne vie au passage qui a toujours été considéré comme un entre-deux sans entité propre. La raison est que l'œuvre fait morphologiquement corps avec le lieu tout en tenant compte de l'histoire du CCA. Parce que « Trans-

fert » utilise efficacement les possibilités techniques des matériaux (réflexion, transparence et projection), il serait dans la logique de l'institution de considérer la possibilité d'y conserver l'œuvre comme marque, après la maison et le musée, d'une troisième phase du projet du CCA.

— SYLVAIN LESSARD

GARY HILL

Musée d'art contemporain de Montréal, 30 janvier – 26 avril



GARY HILL,
DERVISH, 1995,
INSTALLATION
VIDÉO, COLL.
MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL;
PHOTO:
(RICHARD STONER)
MUSÉE D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL.

Les œuvres marquantes prennent souvent la forme d'un lieu où cohabitent de profondes contradictions, mais dont les composantes convergent vers un sens commun. Au delà des dualités existentielles contemporaines – entre autres, les tandems absence/présence, privé/public, réalité/fiction et sa variante réel/imaginaire –, les installations de Gary Hill ont cette curieuse capacité de nous entraîner dans le dédale court-circuité d'un univers à la fois mental et technique.

On relève souvent, et avec raison, la relation particulière entre le visuel et le langage qu'instaure Hill dans ses œuvres et qui découle sans doute de son intérêt pour le texte. D'ailleurs, la performance (dans la

tradition « ici et maintenant » et non théâtrale de la discipline) que donnaient Hill et ses poètes complices, George Quasha et Charles Stein, au Musée en fournissait la preuve. Intitulée *Two Ways at Once / Deux sens à la fois*, la pièce s'est avérée une véritable gymnastique à rebours dont le matériau principal, le verbe, était relayé d'un énonciateur à l'autre, enregistré, processé, accéléré, ralenti, retransmis, à l'envers, à l'endroit, bref mis dans tous ses états. Il en résultait, pour qui conque s'associait à la dérive de ces jeux verbaux, une sorte de vertige mental où le sens est détourné de son cours, sorti de ses gonds, un état qui pourrait ressembler à une schizophasie joyeuse. Toute la produc-

tion de Hill induit, de différentes manières et pour diverses raisons, à un type d'état second.

À commencer par *Dervish* (1993-1995), œuvre nouvellement acquise par le Musée d'art contemporain de Montréal, qui évoque par son titre les rotations extatiques du moine tourneur. La différence ici, c'est que ce n'est pas le sujet qui tourne, mais le monde autour de lui. Ce que l'on perçoit correspond en quelque sorte à ce que l'on apercevrait si l'on était soi-même en train de tourner. Non seulement les images font-elles un trajet circulaire, mais aussi le son fragmenté et fulgurant, et la lumière stroboscopique. Et si la matière qui compose cette trame sonore et vi-

unifié qui sans cesse se dérobe. La mémoire qui se blanchit, les méninges qui se creusent, les mots qui s'échappent, se bousculent et se rattrapent à la sortie – se tenir dans cette pièce donne l'impression, inconnue, d'être entré dans un cerveau comme une idée, de s'y être glissé par mégarde ou effraction, d'assister au travail de la mémoire en direct, à ses allers retours, ses failles, ses ratages. Ou serait-ce plutôt, comme le suggérerait le titre, un endroit du cerveau d'où partent les réflexes en réponse à un stimulus, un lieu qui ne produit que des réactions à ce qui lui est transmis par ses voisins, l'ouïe et la vision? La question est ouverte...

Sortis du noir, nous accédons au blanc de la connaissance où sept moniteurs et sept chaises nous attendent. *Disturbance (Among the Jars)* (1988) est une œuvre complexe qui puise sa substance dans les Écrits gnostiques. Pas étonnant que la gnose ait inspiré Hill puisque cette doctrine s'appuyait sur un dualisme radical entre l'esprit et la matière. Ici, les sept moniteurs (dont deux placés de façon à produire un livre ouvert, un groupe de quatre qui pourrait représenter les quatre hypostases de la cabale, et un dernier légèrement en retrait) ont parfois des activités autonomes et, parfois, servent de long corridor à certaines images, comme celle du serpent. Cette installation pourrait faire à elle-même l'objet d'un commentaire, tant les chevauchements textuels et visuels sont nombreux. Disons simplement que la beauté des images vidéo, la lenteur somptueuse du déroulement de l'œuvre (qui contraste avec les précédentes) et la lumière dans laquelle nous baignons sont propices à la réflexion qui s'offre à nous. (Je me permets de renvoyer à l'analyse de Jacinto Lageira, dans « Gary Hill: Une Verbalisation du regard », publié dans *Parachute* n° 62.)

Méditative et silencieuse, la pièce intitulée *Hand Heard* (1995-1996) comprend cinq grands vidéogrammes montrant chacun une personne vue de dos ou de profil en train de regarder sa main, comme s'il s'agissait d'un miroir, d'un soliloque devant le miroir. Premier outil de l'être humain, libérant sa bouche et rendant possible le verbe et donc la pensée, la main devient ici le lieu

d'une double réflexion: du personnage qui la regarde et de nous en train de le regarder la regardant. Et la main qui a entendu restera muette devant le regard de l'autre.

Remplis d'une certaine quiétude, nous pénétrons l'enclave de *Midnight Crossing* (1997): plongés dans le noir, nous avançons timidement jusqu'à ce que des projections apparaissent, en rafale, sur un écran. Des images de nuit, à la limite du visible, produisent cet effet fantomatique qui caractérise plusieurs œuvres de Gary Hill (comme *Tall Ships* ou *Viewer*, vues ailleurs). Puis une douche de lumière crue nous révèle tout à la fois la dimension de la salle, le dispositif et la présence, soudain étrange, d'autres spectateurs. Sorte de réveil brutal qui ne fait qu'accentuer la dimension cauchemardesque des projections qui reprennent leur cours syncopé.

La dernière installation, *Remarks on Color* (1994), nous ramène, pour ainsi dire, au contexte de l'art. Projetée au mur, l'image d'une enfant lisant l'ouvrage de Wittgenstein s'apparente à un tableau classique. Le texte qu'elle lit renvoie à son tour aux rudiments de la peinture. Mais la difficulté physique que manifeste

l'enfant à prononcer des mots compliqués, à énoncer des abstractions, finit par devenir le point central de l'œuvre. Parler et lire sont les premiers supports de la pensée; ils constituent la base qui permet l'apprentissage des diverses techniques dont nous entoure le monde.

L'œuvre de Gary Hill loge, entre autres, à une intersection entre le réel et sa médiation: le visible, le visuel et aussi le temps qui transite par la pensée, le langage, la technique. Ces deux dimensions se fondent à un point tel dans son travail qu'elles deviennent impensables l'une sans l'autre, tout comme la poésie qui émane de ces œuvres comme un souffle. Je m'en remettrai à Borges pour conclure là-dessus:

(...) les choses se dédoublent; elles ont aussi une propension à s'effacer et à perdre leurs détails quand les gens les oublient. Classique est l'exemple d'un seuil qui subsista tant qu'un mendiant s'y rendit et que l'on perdit de vue à la mort de celui-ci. Parfois des oiseaux, un cheval, ont sauvé les ruines d'un amphithéâtre. («Tlön Uqbar Orbis Tertius», in *Fictions*)

— COLETTE TOUGAS

THE DEAD

Saidye Bronfman Centre for the Arts, Montréal,
September 11 – October 26

Writing about "The Dead" seems a paradoxical pursuit, for the experience of death in North America is so repressed as to be nearly invisible, and our feelings towards the dead almost un-iterable. This exhibition of works by nineteen international photographers provided a socially sanctioned arena for comprehending death, and should be welcomed as an important initiation into a discourse often characterized by mute inaccessibility. Curated by Val Williams and Greg Hobson for The National Museum of Photography, Film & Television in Bradford, England, "The Dead"'s power lies in unapologetically satisfying a desire to understand a socially abject species, towards which we hold a ceaseless curiosity. This exhibition provocatively interro-

gated our culture's assignment of morbidity to images in which there may lie a beauty, an enlightenment, or at least, a cathartic dismantling of the forbidden, but suggests an ethical contingency: At whose expense?

The body has long been a site of theoretical and artistic investigation, so an exhibition which focuses on the final ontology of the body, its condition *after* life, seems logical. Much contemporary art addresses the diseased and dying body, largely in response to the overwhelming reality of AIDS. However, this is often done within elegiac or conceptual frameworks, without representing particular dead bodies *per se*. What distinguishes "The Dead" is its focus on the physicality of death, representing the corpse itself in the

most graphic medium. The tendency of the artists to dwell, sometimes grotesquely, upon the remains of the body rather than the individual's spirit, is closer to recent artistic explorations of traumas to which the body is subjected in life and the persistent corporeality of human existence. Moreover, the dead are strangers to the viewer, and frequently strangers to the photographers themselves, thus if med-

person, by viewing the corpse of the Other. This knowledge-producing aspect of post-mortem photography is achieved reverently, even sublimely in the hands of Rudolf Schäfer and Louis Jammes. Schäfer's *Visages de Morts* (*Faces of the Dead*) (1987) are beatified, and smiles linger on *visages* that appear to be sleeping sweetly, delicately swathed in white sheets like tissue paper enveloping a gift. Jammes' *Morgue* series (1993)



RUDOLF SCHÄFER, VISAGES DE MORTS (FACES OF THE DEAD), 1987; PHOTO: COURTESY SAIDYE BRONFMAN CENTRE FOR THE ARTS.

itations on death are enacted, they are from the uneasy distance of voyeurism.

One vein of the exhibition was to present the dead as portraits, in a grand or honorary manner, immortalizing them following a tradition common to nineteenth-century post-mortem photography. While the threat of death is always present, lingering in our consciousness, the actual experience of being dead is an ontological impossibility, and as such, may only be known in third

enacts a kind of hagiography, raising victims of the Sarajevo conflict to dignified martyrs with the monumentality of Byzantine religious icons. Shrapnel wounds are evident like the stigmata of the Holy, chosen for immortality. These benevolent images comfort the living as they respect the subjectivity of the individual, and may be contrasted with another tendency in the exhibition to represent the dead body objectified: faceless, nameless and bereft of humanity.

Of this approach, Sue Fox's sardonically titled series *The Ultimate Audit* (1995) is shocking in its quotidian understatement. In an autopsy room, Fox took close-ups of the fragmented, dismembered body: a child's hand with dirt caked under the nails, eyeballs and viscera carelessly strewn together, creases of blood-lined skin. It's the banality of Fox's work which troubles, and is frighteningly close to achieving the dullness in gore one finds in Scorsese films. Comparing Fox's work to Franco Zecchin's *Mafia Killings* series, where horrific, documentary realism is blunted by familiarity with the fictional cinematic genre, shows that the effect of Zecchin's photographs, like Hollywood ultra-violence, is to desensitize, while Fox's project, following Buddhist traditions, is about spiritually transcending the baseness of corporeality by dwelling upon it. Hans Danuser's clinical photographs of human dissections have the sterile, scientific appearance of the anatomy labs in which they are shot. Clare Strand's slick cibachromes grant instruments of the autopsy procedure the beauty of High Modernist abstractions, where glints of steel sumptuously reflect the bodily fluids gracing their surfaces. Perhaps this is the stuff of *E.R.*, suggesting a culture perversely fascinated with morbidity, what theorist Mark Seltzer has coined a "wound culture" (*October* #80, 1997). Perhaps it pacifies our universal fears of the unknown, akin to psychoanalysis in excavating that which torments in order to understand and cope. Yet the ultimate abjection probed by these artists, pulled from behind the screen that should protect and buffer the viewer's gaze, risks a psychic terrorism, bringing to mind theorist Hal Foster's question, "Can the abject be represented at all? If it is opposed to culture, can it be exposed in culture?" (*Return of the Real*, 1996).

The works from Andres Serrano's famous *The Morgue* series and Krass Clement's *About Death* (1990) are most difficult in their lack of psychological distance. The corpse is no longer an object of rational investigation because we are allowed glimpses of personalities, stories and pasts. Any easy subject/object categorization becomes blurred as

the viewer's sympathies are engaged. The use of a dead baby in Serrano's *Fatal Meningitis I, II, III* (1992) becomes an immoral obscenity in its calculated melodrama. Excruciating details allowed by cibachrome, such as the socks' indentations left on the infant's still-tender flesh, and the chubby hand bruised by an I.V. needle, pierce the viewer as *punctum* Roland Barthes could scarcely have envisioned. Clement's harrowing photographs of his mother's fatal illness, documenting her demise in hospital and the subsequent indignities undergone by her body in autopsy and incineration, exploit at the expense of a loved one just as Serrano's exploit at the expense of a family's grief.

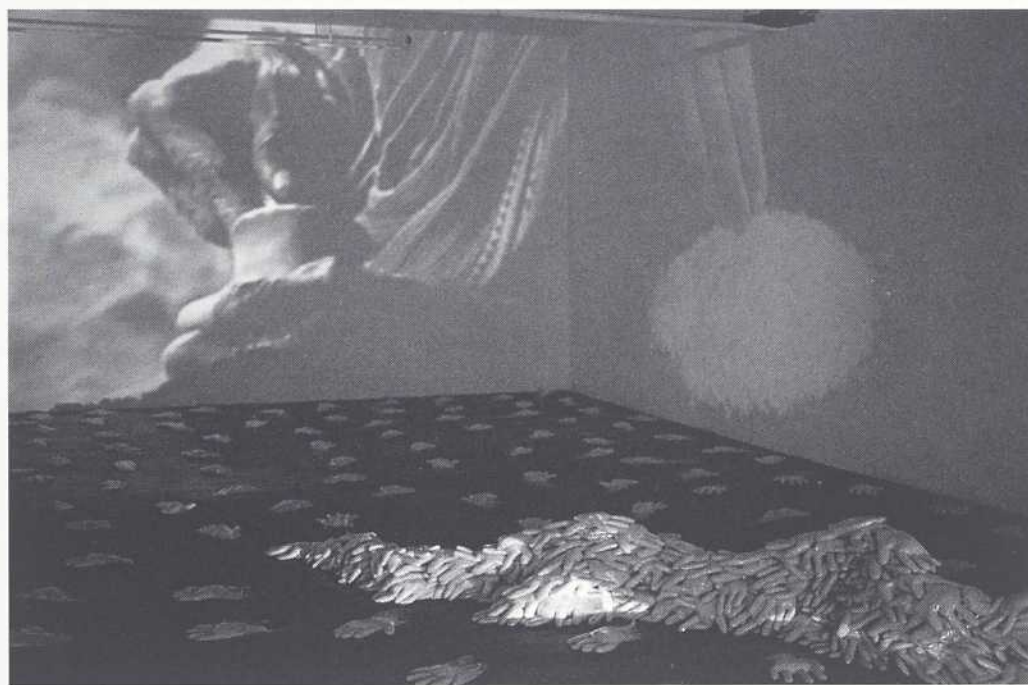
In achieving their impact, do these works rely on sensationalism, virtuoso technique, or careerism thinly veiled as artistic transgres-

sion, pillaging the peace and privacy of the most defenseless individuals in the process? Did the dead authorize these photographs, their exposure, someone's profit from their sale? The preservational role Barthes outlined for photography in *Camera Lucida*, its inherent ability to capture an eternal likeness and to prefigure the inevitable deaths awaiting us all, here becomes a chillingly ironic tautology, for a *double mortality* is enacted in photographs of those who are *already dead*. May the public exhibition of such photographs be more injurious to the individuals than the cruel pathologies that caused their deaths? Where does the boundary lie between a disruption of taboos and a reliance upon them to cunningly incur their rath?

— ANDREA FITZPATRICK

IRIT BATSRY

Oboro, Montréal, September 13 – October 19
Cinémaèque Québécoise, Montréal, September 16 and 25



IRIT BATSRY, TO LEAVE AND TO TAKE, 1997, INSTALLATION VIEW; PHOTO: DENIS FARLEY, COURTESY OBORO.

The first thing one noticed upon visiting Irit Batsry's installation *To Leave and To Take* at Oboro was the rice. Hundreds of clear plastic gloves were filled with uncooked grains of rice and piled in trench-like formations on the gallery floor. Lit by white footlights, these sinuous mounds cast shadows that pronounced and exaggerated their forms. Above the shadows, pro-

jected on the walls and columns of the gallery, were video images of a hand taking grains of rice from one small pile and leaving them on another. Rounding the corner of the gallery and looking into a large alcove one saw a larger slow-motion video projection showing alternately two women, one old, one younger, eating on the streets of an Indian city. The contrast between

these women's careful endeavours to replenish themselves with such meagre nourishment and the abundance of rice in the gallery was striking.

At one point in the large video projection the older woman is shown carefully scraping food from a ceramic cup; we see her face and her hands, her gestures as she chews and swallows the small portions she has retrieved from the vessel. We know nothing of this woman beyond the fragments of her body projected on the gallery wall. We know nothing of her life before or after this decelerated glimpse of this essential yet banal ritual. Batsry's video recording brings us a fleeting snapshot of an unremarkable moment in one woman's life. Here Batsry shows technological representation as a process of rendering a voiceless subject – the installation is silent – almost invisible. The video apparatus effectively effaces a subject by projecting an empty representation of her fragmented image.

To Leave and To Take, which continues Batsry's ongoing practice as an installation artist, was curated by Valérie Lamontagne for Oboro. Batsry is also well known in media art circles for the carefully crafted experimental videotapes she has been producing since the early eighties. Upon closer examination, *To Leave and To Take* references to the inherent properties of the video medium surface. The structure of the rice hands reflects the structure of the electronic image, the atomization of the form into discrete units. The hands are composed of grains of rice, the images (of the women, of the hands and rice) are composed of luminous pixels. As a video image breaks up into random points of light when the electronic signal is weak or distorted so the form of the hands break down into random white grains as time and the movement of visitors in the gallery disturb the careful arrangement of the rice. Like video signal dissolving into a screen of white noise, Batsry's hands will eventually dissolve into a sea of white rice.

This effect of dissolution recalls Batsry's videotape work – specifically the trilogy *Passage to Utopia* which was organized by Vidéographe and shown at the Cinémaèque

que Québécoise. The complex video production technique Batsry uses in this cycle includes the processing of the moving image so as to render it translucent; her videotapes are peopled with ghost figures who blend into the texture of the video screen. People who, through a shifting field of focus, become unrecognizable forms, ink blots floating over a luminous ground. Like unstable cyber bodies, Batsry's videographic marks are electronic traces of passage that can shift in and out of signifying human presence.

In *Traces of a Presence to Come*, the final part of the trilogy, the ephemeral nature of the imagery corresponds with the content of Batsry's voice-over. She recounts a utopian future when, as in a science fiction novel, beings abandon their bodies and transcend material existence. The loss of the real is evoked not only by the almost liquid quality of the imagery but also by the fractured text, both written on the screen and spoken in a voice-over which tells of the dissolution of the material world into "a heap of meaningless images."

Andreas Huyssen investigates the disappearance of the modernist utopia in his essay "Memories of Utopia." He remarks that contemporary art and literature no longer claim a utopian future, that the postmodern tendency is, rather, to looking backwards, to the past, to memories. Huyssen examines one explanation for this shift. Citing Jean Baudrillard, he considers the possibility that we have attained a sort of "soft future," that the technologies of simulation have made a virtual utopia possible. We now can live in a cyber world of disembodied pictures, sounds and text. "What is lost," writes Huyssen "according to this account of a society saturated with images and discourses is not utopia but reality." (*Twilight Memories*, 1995, p. 90)

Later in the essay, Huyssen makes an important critique of the aforementioned theory. He writes that Baudrillard's "theory of simulation suffers from excessive extrapolation from just one sector of our society, the sector of high-tech cyberspace, to all of our contemporary life-world." *To Leave and To Take* was started after Batsry had taken a short sojourn in the South

of India. I would speculate that the experience of that stay, the experience of the heat and the sound and the smells of a densely populated Indian city would have confirmed Batsry's faith in the real over simulacra. Batsry's work is itself too physically present to abandon reality to empty simulations. To experience the rich imagery, the engaging voice-over and the resonant music of *Traces of a Presence to Come* one does not experience what Huysen calls "the fading of the senses" but rather a confirmation of our sensorial potential.

Earlier, I postulated that the arrangement of the grains of rice in the gloves could stand for the com-

position of the electronic image. But, before its signification, it is first rice and, for most of us, food. Irit Batsry stressed this a priori interpretation of her work with, first, the physical presence of so much rice in the gallery, and, second, with a simple note stating that the rice used in the installation would later be donated to the Old Brewery mission, a Montréal shelter for the homeless. With this gesture Batsry extends the significance of her work beyond the soft realm of utopian time and space to the more pressing concerns of the here and now.

— PAUL LANDON

FESTIVAL INTERNATIONAL DE NOUVELLE DANSE

Montréal, September 30 – October 11

Dance in this century has often forgone classical narrative structure, thus putatively relinquishing the binarism of heterosexual coupling as a fundamental structuring element. But within the Modern dance streams of mystical essentialism (Duncan, Graham) and abstracted athleticism (Cunningham) certain cultural attributes of gender persistently resurface, and in fact remain structural. These qualities are intended to escape conscious perception and consideration, naturalized as they are within the choreographer's and dancers' practices. To point to such buried assumptions would be to miss the point of the dance or, employing an intuitive metaphor, to drag into the glare of discourse something which is trembling and damp with life. It is with a sense of risk, then, that I proceed.

In the most recent Festival international de nouvelle danse (FIND), the sexualized stylings of Spanish Flamenco company Ballet Christina Hoyos provided an overt point of reference through which to regard the more or less transparent gendering of choreographies presented in the same context. While the traditional Flamenco troupe was an anomalous inclusion in a festival of contemporary dance, Hoyos' un-

abashed theatricality and relish for exaggerated gender performance proved fruitful. Her contribution cast the work of three young choreographers from Spain and Portugal into relief. These independents pointedly explored gender and social identity in their dances, con-

firmed gender as a persistent, if shifting, structure in contemporary dance.

Eschewing the popularization of sexuality evidenced by Hoyos, the large ensemble companies in this FIND tended to allow gender to remain an unexamined, subconscious element. The American Stephen Petronio's works featured muscular power and swiftness, and a space intensively patterned with the physical geometry of the dancers' motion. Free of narrative structure, Petronio's barrage of elegant movement nonetheless rendered an imbalance between the male and female dancers, one not entirely justified by relative strength and body weight. In his relish for virtuosity and athleticism, Petronio tends to foreground his male dancers, allowing the female dancers to occupy secondary roles. Even in the evacuated aesthetic space of postmodern dance, in the absence of props, symbols or other social and narrative cues, female dancers are lighter, more exalted and less active.

In contrast, the Québécoise Ginette Laurin's *La Bête* ("The Beast Within") (1997) offered a fragmented fairy-narrative in which masculine and feminine attributes and qualities were frequently blurred. Relinquishing a hetero-



MÓNICA VALENCIANO, *RECIÉN PEINÁ* (1995), PERFORMANCE STILL; PHOTO: COURTESY FESTIVAL INTERNATIONAL DE NOUVELLE DANSE.

sexual romantic structure for one more fantastic and polymorphous, Laurin's dance characters interacted outside of gender dyads, and the dance's groupings scrambled sexual expectations. Laurin's work confirms on a pragmatic level that gendered patterns in partnering and lifting are based more in taste than in physiology.

One might argue that the centrality of embodied human subjects within dance would make it impossible to eliminate gender dynamics. But precisely due to this foregrounding of the performing/performed self, dance is a site in which a conscious exploration of these dynamics could fruitfully take place. Traditional dance genres frequently outline specific gender roles and enact their fulfillment (as with Hoyos' Flamenco choreographies). But if, as gender theorist Judith Butler has suggested, "gender . . . is an assignment which is never quite carried out according to expectation, whose addressee never quite inhabits the ideal s/he is compelled to approximate" (*Bodies That Matter*, 1993), the audience is both admonished and uplifted by the (fulfilled) gender spectacle, but never adequately represented.

Approximating the ambiguity and blend of (self-)consciousness and compulsion involved in the formation of a gendered identity, Vera Mantero from Portugal presented a solo choreography and an ensemble work which drew on physical theatre and improvisation. Mantero's chaotic physical vocabulary derives from vulgar habitual movements. Facial and hand gestures form her predominant articulations, placing the dance within the realm of intimate and communicative, rather than spatial and architectonic movement. In her solo, *Perhaps She Could Dance First and Think Afterwards* (1991), actions such as dressing and undressing, posing and fumbling were part of the dance work. Conscious of dance stylization, Mantero elaborates a choreography of the grotesque in which repetition and uncertainty steer her and her audience toward an ambiguous, vulnerable state.

Alternately, Mónica Valenciano (from Madrid) presented a tripartite solo, *Recién Peinada* (1995), comprised of three female "characters"

which played on archetypes of femininity. In the first segment of her dance, Valenciano appears as a self-conscious coquette, childlike, the presence of the audience consolidating her self-absorption as she sways absurdly to the strains of *Parlez-moi d'amour*. The second persona wears silver pumps and dances with the raunchy gracelessness of sexual need. She performs an awkward, not quite professional striptease, speedy and compulsive. When the music sequence repeats itself, she repeats her dance. On the third recurrence of the same music, she stands behind a pillar and watches the empty stage.

Finally, Valenciano appears dressed in sweats like a tiny athlete. Her attitude toward the audience has shifted from seduction to distrust. Still self-absorbed, she directs her gaze on herself, examining her own feet and buttocks. As the audience becomes foe, as in a game, her playful disregard for our expectations becomes more pointed. In a classic moment of theatrical reversal, Valenciano walks across the laps of a row of seated spectators, pointing and gaping at the stage. Returning before the audience she says "*C'est fini*," accepts a round of applause, and then continues, oblivious, to dance for several more minutes. Valenciano's humorous relationship to "taking up space," holding the audience's

attention with minute, un-dancelike movements, belies her consciousness of gender as performance.

In two solos, João Fiadeiro (Founder of the Portuguese Companhia RE.AL) used interactive sound, including a dictaphone and live microphones, to articulate a self-absorbed space of self representation. Entitled *Self(ish)-Portrait* (1995), Fiadeiro's dance is structured around voice and noise, and the physical relationship of his body to sound equipment which occupied the stage. These postures of utterance include some which are overtly sexual. Rubbing the microphone on his groin, and placing it in his mouth while striking his skull, Fiadeiro produces monstrous sounds from the idiosyncratic gestures of a (failed) expressive interiority. Blind to the audience, turned inward, he reflects (on) the structure of the autoportrait, a feedback loop that only gains sense when opened to a decoding nexus, or social structure.

The dance works presented by Mantero, Valenciano and Fiadeiro in this FIND reflected on the performed self as an ongoing, never adequately fulfilled project. Gender appears here as an integral facet of the dance, and one whose complexity and ambiguity provides a site for experimentation.

— ANNIE MARTIN

KEITH PIPER AND RAMONA RAMLOCHAND

Ottawa Art Gallery, September 25 – November 23

This collaborative installation, curated by Sylvie Fortin, combines London artist Keith Piper's focus on installation and interactive technology and Montréal artist Ramona Ramlochand's strategies of projecting travel images back "home." Entering a darkened room, a viewer sees two circular video projections on a wall. One is the artists' collaborative work, in which images from all over the world, but mostly of "exotic" settings, are projected onto bodies. The other projection originates from a live video camera

positioned in the gallery entrance. Donald Judd-like black cubes house the video projectors. The projections are reflected onto the wall from mirrors under a layer of water, which makes the images vibrate and shimmer. Miked, the smallest ripples resound like thunder.

The images in the video loop came from Ramlochand's vast archive of "snapshots" from her restless travels in Africa and Southeast Asia. Born in Guyana and raised in Canada, the artist seems to have roved the world looking for a place

that would feel like home. The images are arresting: a roaming tiger; an old Southeast Asian man smiling openly at the camera; three turbaned men, one making a broad gesture; the mud architecture of North Africa and the glittering temples of Bali. These are densely layered and paired with an equally dense sound montage of music from the various countries, which enhances the work's travelogue quality. Alone, these images could be shorthand for exotic locales, world-beat magazine spreads of picturesque dark-skinned people. It makes a great deal of difference to know that they are Ramlochand's snapshots, that she knew the people she photographed and that she has detailed memories of each scene. But what is most striking is that the images are projected onto bodies: Piper's glowing dark skin, Ramlochand's golden skin, and the pale skin of another collaborator. Sometimes the artists' hands press and caress the images, as though compelling them to return from memory. For Ramlochand, this gesture is a reembodying of her memories. It continues the many projects in which she projected her travel photographs on her walls and herself. For Piper, the approach toward the images was necessarily more appropriative, the interest of a confessed television addict and image (spin) doctor.

The surveillance camera captures a black-and-white view of the gallery's glass front doors and the unfriendly street beyond. Like most gallery-based surveillance devices, this was most interesting at the opening, when lots of activity could be reproduced on the monitor. At other times, the surveillance images were barely populated. The video collage reflected a "there" captured in memory; the surveillance camera represented a present-tense "here." While the faraway and long-ago places were warm and warmly remembered in the artists' re-embodiment, the present tense was cold and eerie. Perhaps this reflects the artists' sense of not being at home in their current places, London and Montréal: not just the tourists' longing for faraway places, but the immigrant's sense of never being quite at home.

The Night Has a Thousand Eyes was created entirely through elec-

tronic communications. The artists performed the body projections at home and e-mailed possible compositions of image and sound to each other. It is encouraging that the Net can permit such collaborations, yet I imagine the piece would have been different if the artists had been working in the same space. This transatlantic collaboration seems to have produced a work more conceptual than what either of the artists produces independently. Piper's work tends to be overtly political and aggressive in its appropriation of popular imagery to comment on issues like the Middle Passage or the exoticization of the black male body in boxing. Ramlochand's work deals with the confluence of personal memory and global issues, as in her haunting installation *Dismantling the Moon*, which uses mirrors to interleave photographs of Cambodian torture victims with her own face. *The Night Has a Thousand Eyes* does not have the force of either body of work. Perhaps this is because their mutual product was a virtual object, rendered in video but created in cyberspace.

In other rooms at the gallery were solo projects by the artists, which demonstrated the quite different interests synthesized in the collaborative piece. In Ramlochand's simple, haunting installation, old wooden doors supported luminous, back-lit transparencies that continued her projections of images from "there" into spaces "here." More precisely, she projected shots of the ancient Silver Pagoda and a Zaire jungle onto a sterile, anonymous modern hallway, which could be found in any corporate building in the world. Thus the opposition is not so much between "third" and "first" worlds as between places with a history and what Marc Augé calls non-places: the lobbies, malls and airports populated by a freely moving transnational elite.

Yet even such anonymous, highly surveyed (non)places can erupt into actions that are specifically local, as Piper's installation suggested. His complex digital video *The Exploded City* was projected onto white draperies hanging in another darkened room. The theme of the Tower of Babel was illustrated with shots of urban uprisings from Tiananmen



KEITH PIPER AND RAMONA RAMLOCHAND, *THE NIGHT HAS A THOUSAND EYES*, 1997, MULTIMEDIA INSTALLATION (DETAIL); PHOTO: TIM WICKENS, COURTESY OTTAWA ART GALLERY.

Square to the Rodney King beating, while other traveling shots revealed city streets in restless motion. Positioned centrally under a computer-generated sky, a woman calmly translates the biblical tale of languages unraveling and tribes finding themselves at war into the contemporary context: "Every city has its markings, its labels, its fault-lines, its frontiers. To pass through them, to navigate, requires prior knowledge, a grasp of the codes."

Between them, the artists' separate installations suggested the dangers inherent in the current world implosion, which others cheerfully call the global village. Places that bore the unique marks

of home are rendered homogeneous by the incursions of global capital. Tourists, even such as Ramlochand, must travel ever further in search of a place that looks like home. Yet at the same time local territories are fiercely reinscribed, both by state powers and by local rebellions. In their separate works, the suspicion that there is no longer a safe place to call home filled the images with pain and anger. Their joint project, by bringing their bodies into contact with faraway but real places, re-creates a sense of home, if only virtually.

— LAURA U. MARKS

THE DESTABILIZED LANDSCAPE: POST-COLONIAL SPACE AND UNREAL ESTATE

Edmonton Art Gallery, Edmonton, January 13 – February 25

Mendel Art Gallery, Saskatoon, March 1 – April 28

Windsor Art Gallery, Windsor, May 3 – July 6

Art Gallery of Ontario, Toronto, August 20 – November 9

In the catalogue introduction for "The Destabilized Landscape: Post-Colonial Space and Unreal Estate," curators Lisa Steele and Kim Tomczak take their cue from contemporary theorist Homi

Bhabha in positing that it is the foreground and background of everyday struggles that compose the postcolonial landscape. With issues of displacement taking precedence over a dialectical antagonism

between the colonized and the colonizer, the curators have assembled a selection of films, videos and installations in which the personal and the political meet in an unstable aesthetic realm. The works in the exhibition encompass widely divergent contexts, ranging from the desolate environs of Mexico City to the snow-swept barrens of the Inuit north and from the wartorn streets of Beirut to the towering concrete edifice of the Hoover Dam. Artistic strategies vary from documentary testimonial and reenactment to poetic montage and deconstruction.

To assist the viewer in navigating the diversity of the exhibition's thirteen tapes and films and seven-odd hours of running time, the curators have divided the works into potential screening scenarios. The works are grouped (in the catalogue) by the categories of "North American Aboriginal Artists," "Mexican Video Artists," "Artists From the Former Yugoslavia," and "Artists Who Use Irony and Other Distancing Techniques to Illuminate 'Landscape' and 'Locale' in Relation to Histories." In the exhibition space, didactic wall panels suggest alternative viewing possibilities based on themes of exile, war, rupture, (re) scripting histories and (re) claiming. An Internet installation by Vera Frenkel, *Body Missing* (1995), and a video installation by Nora Naranjo-Morse *What Was Taken... And What We Sell* (1994), literally and metaphorically frame the time-based exhibition.

By inviting, and guiding, the viewer to create from the shifting viewpoints of the works their own narrative entry into the exhibition, Steele and Tomczak underscore the degree to which the postcolonial condition is transient and positional. What binds the works together is the way in which the artists explore multivalent images of dispossession and resistance through the prism of nature and landscape. Some works link the conquest of nature to a history of imperialism and neo-colonialism. Others locate in nature the rhythms of everyday survival. Occupying a conceptual space between these two perspectives are works that use landscape to illuminate the psychic disturbances of displacement.

In Woody Vasulka's *The Art of Memory* (1987) and Gary Kibbins' *Mead Lake* (1992), the distance between the memory aids of Western Culture (photography, film and print mediums) and landscape is incommensurable. *The Art of Memory* is composed of a hypnotic flow of images of marching soldiers and faded anonymous portraits framed against the backdrop of the desert canyons of the American Southwest. Like the angel in Wim Wender's *Wings of Desire*, a winged creature perched on a cliff presides over a visual eulogy for the ravages of twentieth-century European wars that so incongruously disrupts the sublime grandeur of the landscape. In Kibbins' *Mead Lake*, an arcane

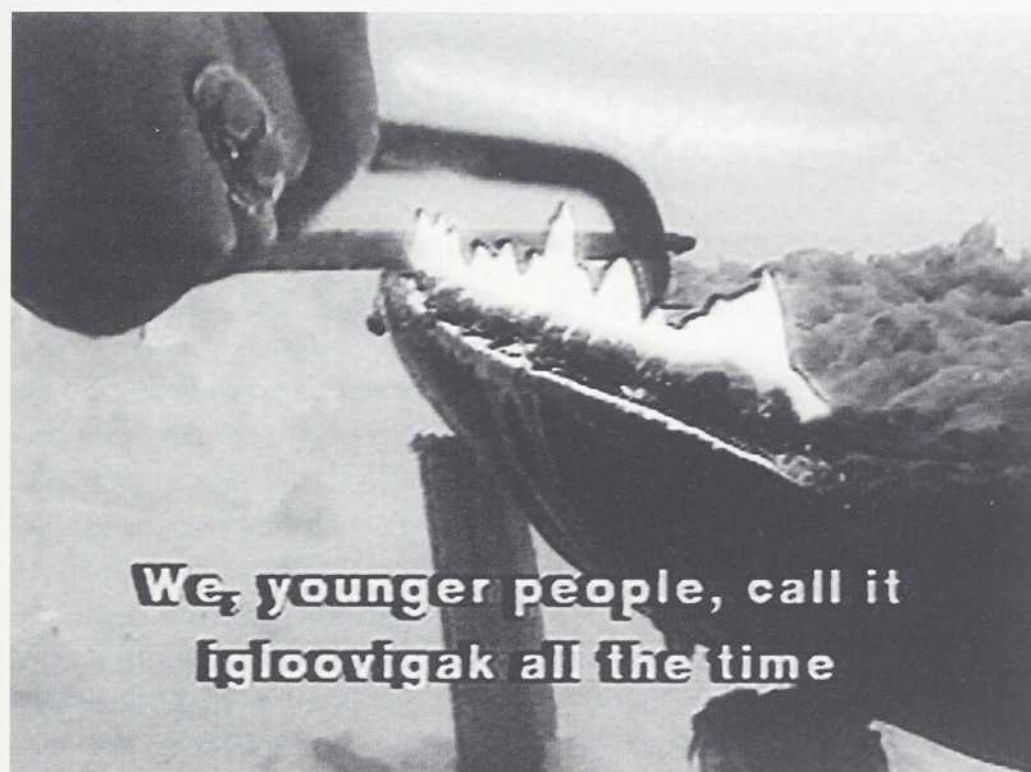
tigitiit deploys a documentary simplicity in *Qulliq* and *Starvation* (1992) to communicate a symbiotic relationship between culture and nature, representation and experience. The camera as a recording tool of oral history and storytelling as a contemporary act of resistance are combined to create a compelling evocation of landscape as the source of remembrance. Conversely, Stuart Marshall's *Desire* (1989) and Julien Samuel's *City of the Dead and the World Exhibitions* (1995) combine archival images and contemporary interviews to explore a landscape scarred by the memories of Europe's fascist and colonial past. Set in the idyllic German countryside, *Desire* examines the complex intertwining

of terror unleashed by ethnic hatred. Breda Beban and Hrvoje Horvatic's *For Tara* (1991) creates a visual poem from images of nature and city landscapes to initiate a process of healing.

In several works a literal schizophrenia of place and identity occurs. Robert Morin's character in *Yes Sir! Madame...* (1994) splits himself in two in his attempt to negotiate a landscape fractured by the clash languages and nationalism. Sarah Minter's *Nadie es Inocente* ("Nobody is Innocent," 1987) documents the activities of street youths in Mexico City who respond to intolerable levels of poverty and social alienation by embracing the hard-core music and neo-Nazi symbols of the British punk movement. With *cinéma vérité* echoes of Luis Buñuel's *Los Olvidados*, Minter examines the schism between the specificity of the Mexican landscape and an imported expression of defiance to a "no future" environment.

Just as Homi Bhabha's theorization of postcolonialism owes a debt to Fanon and Said (as well as Derrida and Lacan), so the works in the exhibition encompass facets of everyday insurgency, the historical imaginary, pathologies of dispossession and the slippage of language. Rather than smooth over differences between cultures or affirm the specificity of identity politics, the curators position viewers as witnesses to a heterogeneity of experiences and ask them to reflect upon the connections that emerge between colonialism and imperialism, the past and the present. In so doing, Steele and Tomczak construct a provocative and critically engaged exhibition that conveys the immediacy and the urgency with which contemporary artists are confronting the colonial aftershocks of the twentieth century.

— DOT TUER



ARNAIT IKKAJURTIGITIIT, QULLIQ, 1992, STILL FROM VIDEO; PHOTO: COURTESY V TAPE.

GORDON LEBREDT

Art Metropole, Toronto, September 18 – November 1

After twenty years of working on the border, of peeling apart the rhetorical lamina of the artwork, the opportunity for consecration – a twenty-year retrospective – must make for a deeply self-conscious, if not ironic, event. To mark the occasion, Gordon Lebrecht has installed the makings of such a retrospective, focusing on his writings and multiples, in a site-specific *Gesamtkunstwerk* titled *Typographies*.

Two long vitrines, in the gallery's narrow foyer, house Lebrecht's writing, mainly in the form of magazine articles; promotional materials such as show invitations; and small multiples, including, for example, a set of monochrome postcards. These various works are not grouped into types or ordered by, say, date; they lie haphazard across each other, upper layers obscuring what is beneath.

This fragmentary presentation is key to Lebrecht's method, for a certain hierarchy is questioned when the fullness, the absolute

presence of the work is not allowed to arrive; more so, when any order of presentation is abandoned. Thus, pieces or clues are given. A phrase from *Trademarks*, one of the multiples, stayed with me: "This sign I give you." What is given is also partly effaced; on a certain level, a sign is really nothing other than itself, a marker, in the absence of its signified. Every presentation is also an emptying, a turning away from the past.

Thus the very idea of retrospective, which proceeds by dint of a mythology of total access to the past, is put on display itself, on trial, even. Moreover, the idea of retrospective contains an enframing, historicizing economy; the institution puts on the retrospective, as a particular "view" of what, in representation, overtakes the art objects themselves itself as the subject: the artist. Perversely, Lebrecht subverts the panopticon of the retrospective by blocking its view. Presenting his writings alongside

linguistic deconstruction of a *Globe and Mail* article about Third World poverty takes place against the scenic backdrop of the Hoover Dam. Here desert canyons are transformed by a monumental man-made artifice and the clever obfuscation of rhetoric masks an economic disparity as vast as the dam itself. Just as the images in *The Art of Memory* mirror the great divide in industrial society between a culture of domination and a disavowal of nature, so the words in *Mead Lake* flail against the sheer presence of the dam and the acute absence of the visible traces of oppression.

In stark contrast to the above tapes, Inuit artist Arnait Ikkajur-

of back to nature movements and homosexuality in the Weimar Republic and Nazism's pathology of natural and unnatural sexual relations. *City of the Dead* is a wide-ranging visual essay about the violence of cultural dispossession that Europe inflicted on the Middle East in both its colonial settler policies and its Orientalist imaginary.

Artists from the former Yugoslavia, rather than excavating the historical foundations of postcolonialism's "others," respond to the contemporary forces of ethnic nationalism. In Dalibor Martinis' *I Love You! (Montazstroj)* (1995), the aggressive gestures of three dancers evoke the claustrophobia and ter-

the more traditional artworks, *but in an unreadable fashion*, he is playing on the institution's reduction of the figure of the artist to that of a glamorous sign, named but not engaged.

On the walls in large letters runs text from Freud's *Civilization and Its Discontents*, text which is, because it follows the walls in a long, continuous bands, effectively impossible to read. Further, the texts are covered over in places by Le-

brecht, a continual spreading and suturing of the frames of institutions, artworks, archives, of memory and presentation. From a print called *Open Message Theme Song 1986*, basically a stylized lyric sheet, these lyrics point out the performative space of this total, yet always incomplete, artwork: "I - me - you. . . we - becoming letter." The poetic or erotic nature of this convergence is belied by a polished, ultra-modern (although by now dated) typeface.

that of representation, would be a nihilistic, disempowering move within the artworld's culture of intelligibility. Instead, Lebrecht acknowledges that every move, if it is to have an effect, is inexorably complicit in this order of things.

The conflation of gallery and studio short-circuits, and the blank which is hidden, in effect, between the two, reaches the surface as a consuming force. Here, in fact, the unrepresentable, or unconscious, if you will, literally constructs the surface: and this is the key, for Lebrecht does not choose to deny the mythmaking in the notions of gallery and studio, but instead to ride its edge, by bringing the void or blank beneath the construct to the fore. It shows up the tradition of psychoanalysis which is always present in the gallery or museum, which seeks not only the artist's consecration but the consecration of

the institution, by way of presenting the artist from the privileged position of the analyst, who presumes to divine the artist's hidden creative wellspring.

The wellspring, as the artist has always already sublimated the notions of studio and gallery, and naturally contains both in his or her strategizing, is always already an archive fever, blanking memory and lived experience as it always moves toward a final inscription in this social matrix. In the future, perhaps, the retrospective will be mounted by some other institution, indeed, over Lebrecht's dead body (of work); and *Typographies* is, in the face of that possibility, a testament to the inexplicability of remaining alive, a struggle with the paradox of a life towards death.

— RYAN WHYTE



GORDON LEBRECHT, *TYPOGRAPHIES*, 1997, INSTALLATION VIEW; PHOTO: RYAN WHYTE.

brecht's artworks, posters and prints. Yet the greatest erasure is caused by a broad horizontal black band which covers the middle of the text. Even here, though, the effacement is incomplete, for punctuation marks, in the form of raised brass letters, shine from the black like spare constellations.

The text is both consumed by accumulation, the layering of the pieces, and by the void of the black. This work is self-reflexive, because Freud's text focuses on the death drive, as an all-consuming un-signifiable thing. The gesture (or anti-gesture) also resonates with Derrida's writing in *Archive Fever*, wherein the philosopher uncovers a kind of death drive in the archive itself, in the archive's usurping and consumption of lived memory.

With Lebrecht, it is a total work of art, if that phrase can be used to designate what is clearly a life proj-

What occurs — artwork, for example — occurs in collusion with the rest of culture and inscription in general; desire, here and elsewhere in Lebrecht's work, moves over capital, economies and erasures.

The works comprise an entire, borderless surface. Viewers participate by cognitively situating the fragments; yet they always fail to achieve that total connection, that full presence of the work, fixed irrevocably in its frame, bedrock of culture. A blurred poster reads "Move to the edge": both directive and descriptive, showing up reading for what it is, a blurred meaningful occurrence.

This stuttering or failing is not a denial of the conditions of production, namely, the imaginal scenes of the gallery and studio. Denial of what pertains in both, namely, that the studio is the site of presentation, and the gallery,

Two concurrent installations at Mercer Union this fall presented cobbled towers that mischievously entertain autobiography: Tom Bendtsen has built a tightly packed architecture of books, and Ross Sinclair, a tree fort of studs and chipboard.

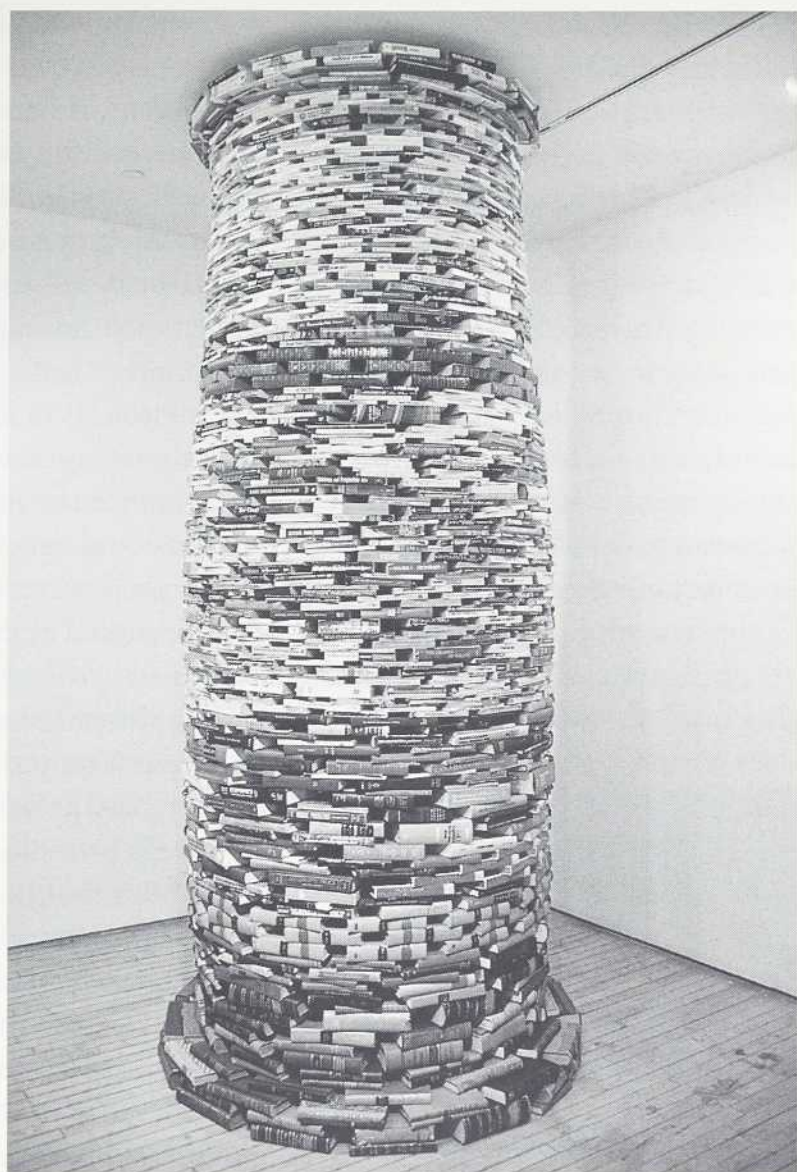
One of my worst nightmares is books-by-the-pound at the Sally Ann: seas of faded spines, endless bad company for a book that I must have read, and cherished, or at least formed some temporary but meaningful bond with. Such unholy collections of books explain why it is that public and private libraries should be periodically culled. I don't like sorting through old books owned by other people. Toronto's Tom Bendtsen evidently does, and, to his credit, makes sense of the passage of print from current use to life in a musty cardboard box.

Argument #3 (1997), Bendtsen's floor-to-ceiling column of stacked books, gracefully expands in the middle to suggest compression by the gallery's ceiling. (Project rooms, the artist may be indicating, are a weighty matter.) The column be-

gins with a base of obsolete legal reference books and various leather-bound compendia of data. Upon the dusty authority of these rusticated spines rest books that appear to have been taken off the shelf of a Canadian student (the artist?) who has kept his or her assigned texts from high school through to the completion of a liberal arts degree and beyond: there are 1960s New Canadian Library titles (Gabrielle Roy, Ernest Buckler), current literary novels (Carol Shields, Michael Ondaatje), and cultural studies readers (Roland Barthes, Julia Kristeva). This stratum goes up to just above your head where lies the level of Reader's Digest Condensed Books, another set of rusticated (although less authoritative) spines. From the Reader's Digest level to the ceiling are the bestsellers — James Clavell, Shirley MacLaine, Alex Hayley. Although the strata do overlap, playfully, the novels of Kurt Vonnegut Jr. are everywhere.

Like a grocery store marketing strategist, Bendtsen is keen on a certain product line (Karl Marx to Anne Michaels, we'll call it) that is

TOM BENDTSEN,
ARGUMENT #3,
1997, INSTALLA-
TION VIEW;
PHOTO: THE
ARTIST, COURTESY
MERCER UNION.

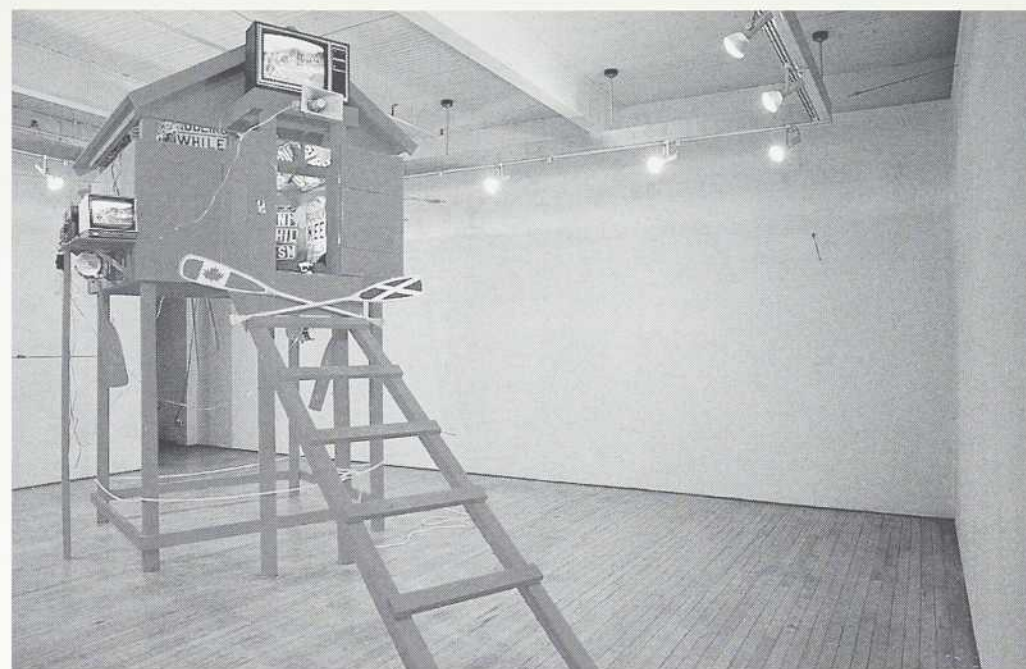


pointedly placed at eye level. This may be a bit redundant, as we the viewers find ourselves to be in a culturally informed gallery setting where we ritually circle about the column, identifying the books (at eye level) many of us already own or might feel most comfortable admitting we'd read. We may have the satisfaction of personally endorsing the canon that Bendtsen has laid out for us; we look into the middle, swollen section of the pillar of wise and foolish print, and some of us see our own reflection.

Unlike many installations of thrift shop detritus (this has now become a genre in its own right) that scoldingly illustrate excessive, decidedly unthrifty consumer society, Bendtsen more narrowly locates his account of cycles of acquisition and disposal in the liberal humanist discourse that supports many cultural institutions – even artist-run centres. The column, composed of unlikely combinations of literary and pop culture, is surprisingly specific: I imagine the books' owner to be an English-speaking (with a smattering of French), straight, Euro-Canadian that attended a North American university in the early 1980s. Bendtsen has in fact borrowed

these books from various institutional libraries (the books' library registration codes have been removed). That I don't see writers and critics representing ethnicities, sexual orientations or theoretical positions outside of a definable spectrum still suggests a particular – individual or collective – editorial force. If the column first appears to be a core sample of grimy landfill, on close inspection it may come to represent the gallery's – or any cultural institution's – own necessarily delimited and evolving armature.

None of this hedging about identity for Glasgow artist Ross Sinclair who (in a video clip included in his installation) sings technologically garbled Gaelic love ballads to the barren Scottish heath. This proprietary, if solitary, gesture finds an equivalent in his annexation of the main gallery as an outpost of a perhaps-not-too-exclusively-Scottish "Boys' Own" mindset. In *The Invisible Insurrection of a Million Minds* (1997), we have a clubhouse on stilts made of materials that you can almost imagine to have been scarfed from building sites. Sinclair, here on his first visit to Canada, has discovered the wondrousness of Home Depot,



ROSS SINCLAIR, THE INVISIBLE INSURRECTION OF A MILLION MINDS, 1997, INSTALLATION VIEW; PHOTO: CHERYL O'BRIEN, COURTESY MERCER UNION.

Canadian Tire and Radio Shack: in addition to two-by-fours, chipboard, and aging video monitors, he purchased wooden paddles, loudspeakers and electronic widgets – all patched together and painted dayglo red to create a fantasia on Do-It-Yourself culture.

Sinclair's promotion of revitalized Scottish authenticity – in the video he wears a pair of tartan shorts and has the words REAL LIFE tattooed across his back – is, even by his own reckoning, imperiled. (The tower has undergone a bow-and-arrow attack.) During the exhibition opening he maintained his outsider status by sitting in his aërial fortress while accompanying himself on guitar. The inside of the tower and all of the gallery's considerable window space is covered with slogan-adorned T-shirts, a number proudly displaying price tags from Tati, France's rock-bottom-cheapest department store. The slogans, brusquely painted with out-of-the-tube acrylic colour, maintain a Tati-vision of world culture commemorating songwriters as diverse as Glen Campbell and Kurt Cobain, quoting snip-

pets of lyrical pap ("Raindrops Keep Falling on My Head"), and offering a generally grim view of economic prosperity ("Up Shit Creek," "Born to Lose," "Fuck Yer Job").

The one-man-Scot-against-the-world had a bit of a holiday during an evening at Toronto's Club Shanghai where he sang both an *a cappella* traditional ballad and straight-ahead pop songs. Sinclair's genius is to not try to construct a rootsy union between Scottish tradition and the commodified might of either pop music or a big box retailer's check-out counter – despite all odds, you can't keep the Highlander away.

Here we have two models of the artist: one, endlessly encumbered by books and the chameleon canons of mass cultural and academic life, and the other, a frayed troubadour shopper, guitar and battery-pack Makita at the ready. And there is the host institution: Bendtsen fastidiously hypothesizes the gallery's cultural ballast; whereas, for Sinclair the gallery blithely becomes roadhouse.

– JOHN ARMSTRONG

BETH ALBER

Thornton Park, Vancouver, December 6

A controversy raged in the press since the announcement in 1992 that a group of women at North Vancouver's Capilano College were organizing a Vancouver monument

dedicated to the fourteen women murdered at L'École Polytechnique. Over a hundred news items were generated before the piece was even installed. The bulk of the fuss



BETH ALBER, *MARKER OF CHANGE*, 1997, INSTALLATION VIEW (BENCH OF MAUD HAVIER-NICK WITH LANTERN AND ADORNED WITH FLOWERS LEFT BY MEMBERS OF THE PUBLIC); PHOTO: GRETCHEN JORDAN-BASTOW, COURTESY THE WOMEN'S MONUMENT PROJECT.

seemed directly connected to the proposed inscription:

The fourteen women named here were murdered December 6, 1989, University of Montréal. We, their sisters and brothers, remember and work for a better world. In memory and in grief for all the women murdered by men. For women of all countries, all classes, all ages, all colours.

A Reform MP, several journalists, and numerous letters to newspapers all took umbrage specifically with the words "women murdered by men."

More than this one aspect, people also debated the favourite topics related to public art: funding, process, location, and the appropriate role of such objects. The Reform MP publicized his move to block a tiny staffing grant while letters fumed that public money should not be spent on art for "special interest groups" such as feminists. Articles evaluated the selection of a site, the civic allowance of the inscription, and the women-only rule for the submissions and the jury. Framing the whole event, the existence of this furor was explained and celebrated because it happened in the name of public art.

Responses implied that the project was a success long before it was produced. After all, just the idea of creating such a monument resulted in the issue of male violence against women receiving bountiful press

attention. However, the project committee repeatedly stated that their goal was to commemorate the fourteen women whose names are too easily forgotten and to create a place in Vancouver for contemplation and mourning of violence against women. In 1994 they selected Toronto silversmith Beth Alber's project, *Marker of Change*, but had to wait until the full \$300,000 budget was raised in order to produce the work. Officially unveiled December 6, 1997, *Marker of Change* proves its success by subverting the fuss and complaints.

Alber's design is effective in its simplicity. She subtly alters the components of a traditional monument to work with both the specific subject of the fourteen massacred women and also with the larger notion of a site for collective grief. The piece consists of fourteen benches made of warm, pink, construction-grade, Québec granite that are arranged within a three-hundred-foot circle. The benches are five-and-a-half feet long and bear the name of one of the students on its inner face. As well, the centre of the top face has a shallow, rough indentation which will fill with Vancouver's copious rain. Each in a different language, the much discussed dedication appears on the outside face of seven of the benches (with the other seven left blank). A continuous ring of paving bricks,

inscribed with dedications and contributors' names, forms a second, outer circle.

Beyond the specific press controversy, *Marker of Change* has to respond to the interrogation of the whole notion of monuments. Opponents argued that it was inappropriate for a feminist project to replicate the traditional, permanent monument form. Another line of attack claims that the money for the monument would be better spent on direct aid services because public art is meaningless in today's society. Supposedly, people ignore this kind of work and therefore it does not affect public consciousness. Yet, if this is true, then why is the project the focus of a virulent, five-year-long debate? One answer lies with looking at the goals for the monument that went unaddressed in the media furor. As Marita Sturken argues in *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering* (1997), memory establishes life's continuity, it gives meaning to the present and provides the very core of identity. Different than either personal memory or history, it is cultural memory and cultural identity which is marked through public memorials.

While there has been a justified critique of the "general on a horse" style of public monuments, the stakes shift when the public work memorializes a group or identity absent from such works. The women's monument committee repeatedly pointed out that a driving force behind the project was their effort to redress the virtual non-existence of public monuments in Vancouver that directly relate to

women. Instead of a single sculpture plopped into a park, the arrangement of the fourteen granite benches creates the potential for a gathering place. The circular plan evokes a feminist style of meeting as well as rituals for healing and the indentations for rain water symbolize vessels to collect tears. Alber designed the dimensions and horizontal orientation of the benches to reference the fallen bodies, yet the size and arrangement of the works also invites visitors to sit and to look around at the rest of the site.

Marker of Change succeeds in realizing the initial goals of the committee – a remarkable feat given the lengthy process and complex, contradictory debate. As significant, both the project and Alber's work indicate the dead ends which plague current discussions of public art. The controversy surrounding the work was easily dismissed as either a natural feature of any public art project or as solely an issue about the truth value of statistics concerning gender and violence. In this way, responses could not address the imbrication of gender identity and public cultural forms. At the unveiling, Vancouver Parks Board commissioner Duncan Wilson said that "if there were no controversy, there would be no need for this work." Clearly the cultural identity produced by *Marker of Change* puts pressure on deeply held notions about visibility and belonging. Beyond the fuss, the piece itself demonstrates that monuments can play a role in providing a place and focus for public memory, grief and contemplation.

— JOSEPHINE MILLS

TUNGA

Centre for Curatorial Studies Museum, Bard College, Annandale-on-Hudson, September 21 – November 23

An enigmatic atmosphere dwells when walking into this retrospective exhibition of Tunga. At first, one comes across the sound/film installation *Ão*. Originally showed at the 1981 São Paulo Biennial, *Ão* is comprised of a 16mm film loop rustically placed at a low level, almost touching the ground, encir-

cling the gallery space. The projected black-and-white image – suggestive of an endoscopic examination – is the penetrating movement into a tunnel, through one of Rio de Janeiro's rocky mountains. The illusion of an endless penetrating motion, due to the keenly edited sequence of a round section of the

tunnel into a loop, renders the contradictions and complexities of his visceral artistic practice. A sensation of continuity and timelessness instigates something mesmerizing, as if, by any chance, the end of the tunnel would finally show up at some point. Hopelessly repetitive, image and sound track (Frank Sinatra's *Night and Day*) accentuate even more this both profound and prosaic dichotomy, enacting a mutual sense of enticement and hesitation continually revealed throughout the exhibition.

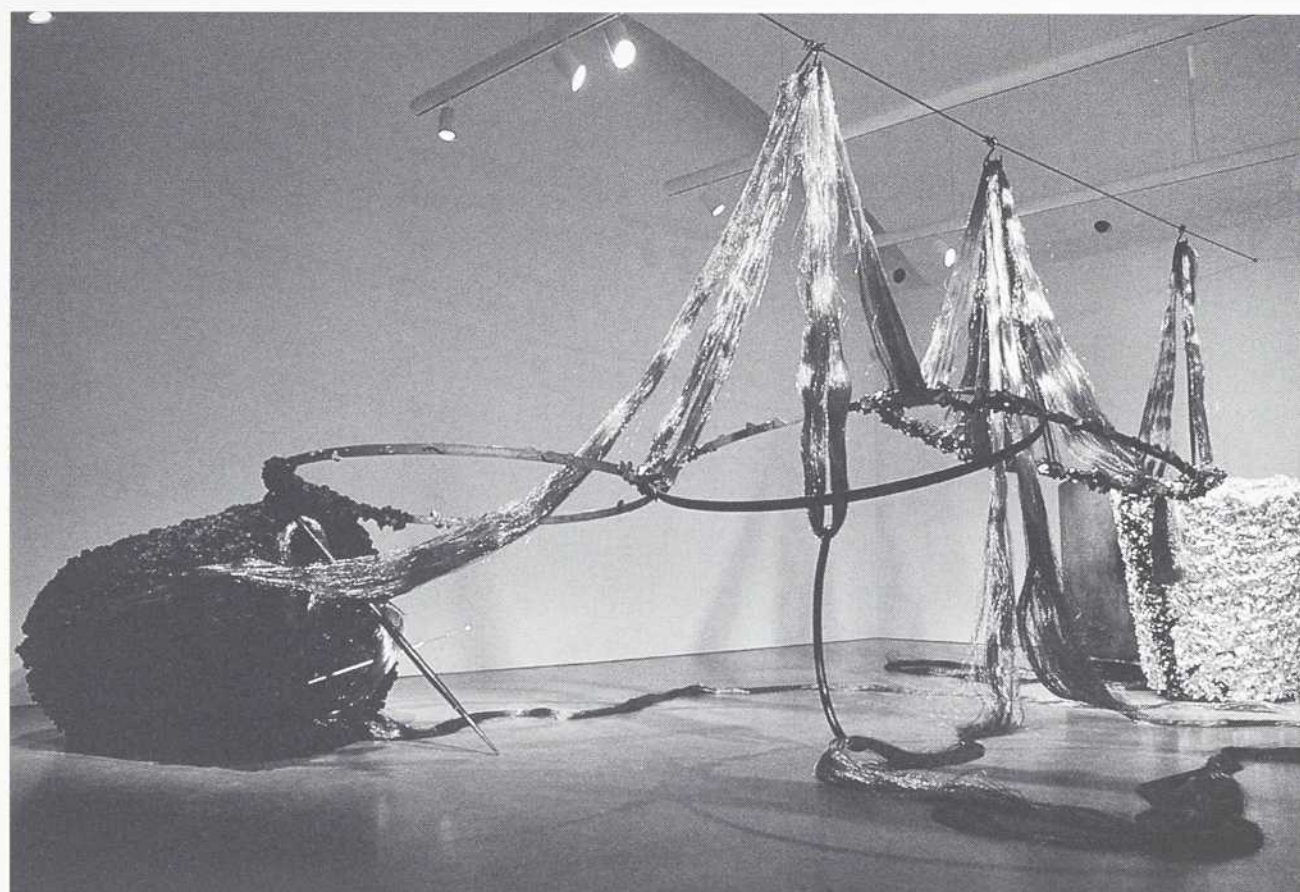
Tunga's work, constituted of sculptures, drawings, videos and performances, is a collection of dramatizations derived from a world of mystic archaeological findings, explorations within scientific and psychoanalytic theories, combined with the trivial rites of everyday life. The exhibition forms a journey into his psyche and perplexing imagination, counterpointing with the visitor's own perceptive responsiveness, which are often caught off guard. Tunga's vehement expressions contrast with the concise presentation by curator Carlos Basualdo, a twenty-year production period of overwhelming cohesion and paradoxical intensity. The show clearly elucidates the various operations through which the artist dissects the dilemma inherited in the mind/body inquest. An early grouping of sculptural objects from the 1970s registers the incipient indication that corporeality was a motif to inhabit his creative spirit for a long time to come. Among them, a pair of objects of remarkable simplicity summarizes this early evidence (*Untitled*, 1977-80). Two circles of white felt are centred by two electric components capable of altering the visitor's physical sensations. In one, there is an electric resistance emitting a soft current of hot waves, along with the constant radiation of its orange light; at the centre of the contiguous felt circle there is a small fan blowing a silent, fresh breeze. Adjacent to this discreet but disturbing pair of works, raises from the ground a black rubber and metal chain object, allusive of a sea organism (*Vê-nus*, 1976) which, lit from below, appears somehow revolted and threatening, in contrast to its more graceful neighbours.

Along with artists like Cildo Meireles, Wáltercio Caldas and José Resende, Tunga has achieved in his explorations the refinement of a certain artistic criterion lived by a whole generation of artists that emerged during the 1970s and 80s in Brazil. They have succeeded the generation who has in Lygia Clark and Hélio Oiticica their most significant proponents. Clark's and Oiticica's thorough investigation of spatial representation by way of geometric abstraction was initiated with the formal and theoretical explorations within the Neoconcrete

structions have emphasized the independence of spirit, escaping from any form of elementary classification.

The exhibition is in itself a stage for an illusory journey where the shift of scale, the richness of imagery and the material intensity are designated to challenge a supposed linear and comfortable visit through the show. All along the exhibition the visitor is presented with objects and ambiances of an atypical quality. Working with materials that suggest fields of energy, like copper, steel, brass, lead or magnets,

cest," 1990). Here, the theatricality is conjured by the exaggerated mise-en-scène, so characteristic of Baroque architecture. In one corner of the room a huge crucible covered with copper leaves is joined through a set of large scale steel rings connecting it with another large fallen crucible, in this case totally covered with magnets. Emanating from the first container a thick bundle of copper wire travels across the room forming swings in the space, being tied together at the end by gigantic needles of evident dubious character. Are they sowing or sur-



TUNGA,
PALINDROMO
INCESTO, 1990, IRON,
COPPER, MAGNETS,
FILINGS, GLASS
THERMOMETERS.
INSTALLATION VIEW;
PHOTO: DOUG BAZ,
COURTESY CENTER
FOR CURATORIAL
STUDIES MUSEUM,
BARD COLLEGE.

group during the late 1950s in Rio. Their highly articulate examinations led to the radical transformation of the relationship between observer/artwork. From that moment on the artistic experience went through an expansive mutation, from the ordinary representational plane of the canvas to radical bodily experiments. The work of these two seminal artists conferred the legacy of a multi-sensorial body paradigm, redefining the local artistic parameters by recognizing a new set of conceptual and aesthetic procedures beyond the traditional Western perspectival ocularcentrism. Tunga's practice, however, surpasses the formal genealogical interpretation of artistic connivance to stand by itself as an anomalous condition. His exuberant choices of material and impervious conceptual con-

and images that challenge the communication between these force fields and the body – like hair and bones – Tunga has been able to dazzlingly reconcile a rigorous intellectual approach with an eloquent, Baroque-like utterance. His quasi-scientific operations insinuate the magic of alchemical improvisations, acting in this way simultaneously with elegance, pungency and mystery. He has gathered a collection of icons that recreate this ominous universe, collating the grandeur of large-scale, cast iron bells (*Cadentes Lácteos*, "Milky Fallings," 1994) with the delicacy of a material combination such as gold embroidery on silk (*Pintura Sedativa*, "Silkdative Painting," 1984). The travelogue, developing in a continuous crescendo, culminates with *Palindromo Incesto* ("Palindrome In-

gical needles? Are the fierce covering of magnets the cause for the crucible to fall, or was that caused by the gravitational fields bringing it to the ground?

The success of Tunga's procedures lies in his ability to relate quotidian images with the energy of contemporary physics and the figuration of lyric syncretism; a highly intuitive approach with a conceptual basis that does not translate itself into hermetic fabrications, but instead invites the visitor to the wide open spaces of poetical imagination. Through a sequence of intricate dualisms, or what he calls a "symphony of complex information," the corporeality of his objects and the metaphysical qualities of his imagery rise above systematic representation to recreate a space of reverie and enigma.

In the closing images of Arthur Omar's video *Nervo de Prata* ("Silver Nerve"), a compelling narrative of Tunga's poesis, the guts of a snake swallowing a frog overlaps with the same image of the tunnel from

Ão. At this point one wonders if it is Tunga's œuvre which is devouring the visitor, or if he is letting himself be devoured by his guest.

— EDUARDO AQUINO

GENEVIÈVE CADIEUX

Stephen Friedman Gallery, London, October 23 – November 29

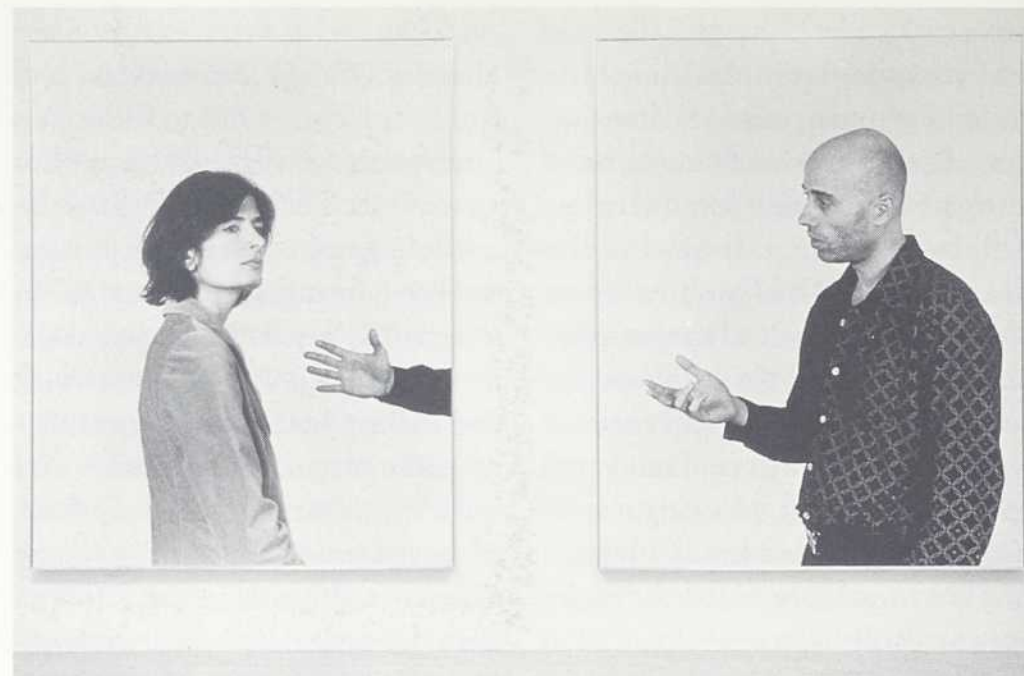
There were two works shown in this concise but engaging exhibition of Geneviève Cadieux's work at the Stephen Friedman Gallery, which is reminiscent of a store-front – a large plate glass window along one side of the gallery looks out onto, and is visible from the street outside. There were two works, but three pieces, one being a diptych, dated 1997, and titled *Elle et Lui*, where two separate photo-portraits, large C-Prints, hung side by side, are connected by the appearance of Lui's outstretched arm reaching into Elle's portrait, and his gaze fixed in her direction. However, there is no trace of Elle in Lui's portrait, and this sets the tone of the work, for although Lui's arm emphasizes his presence, Elle coldly ignores it, staring obliviously, out and across at something, which must remain conjectural, between Lui and the camera. There is a hidden agenda here, some undisclosed event has rendered this a diptych of dichotomy where Lui's empathetic advance is countered by an antipathetic avoidance on Elle's part. We have to invent the setting for this failed liaison, as the neutral background, reminiscent of Thomas Ruff's portrait work, affords no contextual clues. Luis has the appearance and demeanour of someone about to go clubbing, ready to party the night away, while Elle, to all intents and purposes, has just arrived home after a grueling day at the office – cameos of two disparate worlds. All in all, there are more questions than answers here.

Unlike Thomas Ruff's portraits, Cadieux's work here eschews the head-on full facial approach, although, as in Ruff, the invasive stare of the lens still dominates the proceedings. This invasion seems to be lost on the subjects, however, their gazes averted, hers from his,

and both from the lens. I found myself running my eyes over these images in just the way you run your hands over a particularly tactile sculpture; they invite the voyeur, just as a prohibition sign invites the trespasser.

Nothing is "caught by the lens" here, it is fixed by the lens, that old cliché is trashed by the still-life-with-cinematic-gloss quality of these images – waist upwards portraits – which, symbolically, allow Elle and Lui no room for manoeuvre. Little hints of Jeff Wall's cinematic style are detectable in this diptych, only here we are closer to the action (or in this case its negation) than Wall would allow. Here the subjects are mercilessly exposed to the viewer's gaze without the distraction of either distance or context. The viewer is equally exposed, however, to Cadieux's interrogation of his/her motives – observer, participant or judge? We are, somehow, asked to question ourselves, our stance and our orientation in order to access these images. No emotions are betrayed by Elle or Lui, no trace of exchange, let alone any bond of affection. How does this weight our perception of their somewhat matter-of-fact visages? Cadieux presents us with a conundrum, where the mien of this work hovers between the forlorn and the heroic, a dramaturgy overridden by its ambivalence. Whatever else is conveyed by this diptych, it is plainly evident that Cadieux is very much in charge, and the confidence of her execution shines out through these images whose ambiguity does not ring of the irresolute, but instead, somehow, intimidate with their in-your-face presence.

The second, very different work, *Juillet 94*, is quiet, reflective, almost diffident, as of something which maintains an equilibrium of bal-



GENEVIÈVE CADIEUX, *ELLE ET LUI*, 1997, COLOUR PHOTOGRAPHIC ENLARGEMENT MOUNTED ON PLEXIGLAS, ALUMINUM FRAME, EACH 197.5 X 159 CM; PHOTO: COURTESY STEPHEN FRIEDMAN GALLERY.

ance, and exists simply to create its own context. This large C-Print, whose dimensions make it imposing, shows a section of grassy meadow, pictured at arms length, close enough to touch, filling the image, the camera at, perhaps, sixty degrees to the horizontal. Two species of herbaceous plant compete for dominance or vie for attention – depending upon whether you are botanist or photographer. Red Clover, *Trifolium Pratense*, with its subtle pink flowers seems to be in the ascendant, while the furry erect tails of Timothy Grass, *Phleum Pratense*, are no more than holding their own. Both lean towards the top right-hand corner of the image, but the Timothy Grass leans more, in sympathy with the prevailing wind, which may be south-westerly, as the, apparently, mid-day sun casts short shadows toward the top of the image. Judging by the status of the flowers of both species of plant, it is about August. This could be anywhere in Northern Hemisphere Temperate Grassland, but here lies the rub, it is somewhere special, deemed so by Cadieux's photographic act, and only she holds the key to its secret – open meadow, open prairie or backyard lot? – There is no pact with the viewer here.

We must give Cadieux credence for bringing a somewhat surprising significance to this square metre of God's earth, for investing it with the power of the exemplar, the fascination of the sample. This little section of land, whose microcosm must have long since changed

(this work being from 1994), continues to seduce our gaze and affirm a now illusory presence. Picture it gone, if you dare, and you break the spell, for although this moment has gone, as Roland Barthes indicated, in his paradoxical way, its moment of mortality has been immortalized, by Cadieux's act. Her minimal statement is not however about memorial, it is, rather, an albeit gentle celebration of the gaze. We do not have the luxury of a focal point in this image, no *studium* or *punctum*, no depth of perspective to facilitate focal play. The viewer, of necessity, scans and re-scans this image, desperately seeking its motives, its being, but all in vain, for its *raison d'être* seems to be to question the gaze rather than satisfy it.

The element of stasis is the dominant feature of both of these works, which, along with their large scale, pose quite a challenge to the viewer, who, let's be frank, has to work hard, in order to glean something from the experience. The bottom line is that each viewer has to resolve the enigma of both of these works, in his or her own way, form his or her own relationship with the images, personalize them in order to get anywhere near realizing Cadieux's intentions. No matter how invisible, Cadieux's presence around these images is exceedingly powerful, giving the distinct feeling that it is not just the image, but also the artist that meets and engages your gaze as you ponder upon her work.

— ROY EXLEY

THE AMOS EFFECT:

Building a Visual Arts Symposium and Collaborative Works Out of Chaos Theory and Cultural Citizenship

This essay focuses upon the curatorial premises and cultural policy interactions inscribed within the "3rd Visual Arts Symposium of Abitibi-Témiscamingue" and its conference "From Fluid to Solid" held at Amos, Québec for two weeks in July 1997.¹ The organization of this symposium raised a number of questions about cultural production, some easily recognizable, others very specific to the civic addresses of the project. Because the municipal government of Amos acted to commission this symposium, the operations of "cultural citizenship," theoretically conceived of as "regulating the manner in which disparate levels and regions of social life (economic, technological, æsthetic) are incorporated into a common *projet de société*,"² assumed the status of an organizing theme (in addition to the articulation of "chaos theory" by the curator, Alain-Martin Richard).

Removed from the necessary insularities of artist production communities and the perceived curatorial autonomies of art museums, in what ways does it become necessary to organize such an event around the presumed policy expectations of multiple sponsors? I ask this and other related questions out of an interest in how over time and changing circumstances "alternative art practices" – as they emerged out of a diverse artist-run centre movement – maintain and (re)define their differences from traditional art institution rationales. In the Amos case, the authoring artist-curator mobilized the invited artists and the city's temporary and ongoing volunteer organizations into a dynamic relationship. While this could not have happened without the Maison de la Culture's public gallery acting as an institutional tripod, the "community arts" focus here was primarily located between the invited artists and community residents as participating volunteers.

It is suffice to say that the claims of "alternative practices" coming out of the artist-run centre/collec-

tive movement have been and are contested as mere strategic fictions in competition for recognition, legitimacy and access to cultural subsidies. Authoring such necessary criticisms however includes those who have participated within "the movement" and then opted to work for other levels of art institutions and artist intellectuals whose individualist careers can be in tension with some alternative ideals of collective, inclusive collaboration. My general purpose then of critically engaging both with alternative and traditional art institutional policy practices is to catalogue their discursive regularities while documenting critical openings where non-commercial contemporary forms of art production continue to flourish.

"L'ÉTÉ PROCHAIN,
JE PRENDS MES
VACANCES À AMOS. . ."

The Amos symposium, "20,000 lieues/lieux sur l'esker" (officially translated as "Eskers: The Landscape and its People"), was successfully organized by an artist collective, CAAVAT (*le Conseil des artistes en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue*), working with a guest artist/curator supported by the political machinery of a municipality focused through its Maison de la Culture and the prolonged enthusiasms of a range of generations within its population. This third edition of a quadrennial symposium is one of many ongoing arts, sports and recreation regional collaborations between the cities of Val d'Or, Rouyn-Noranda, La Sarre and Amos.

The 1997 Amos "international edition" invited twenty artists from Scandinavia, Canada and Québec to make seventeen temporary and three permanent works on one indoor and nine outdoor sites.³ The symposium, as municipal festival, provided an additional full programme of performance art evenings, daily *déjeuner-causerie* (artists' breakfast talks), related lectures and concerts, and a final conference. All

of this took place using the city as "an artist's workshop," accessing formal arts facility spaces as well as restaurants, bars and local radio, cable TV and newspaper media. The cultural tourism slogan for the symposium was, "*L'été prochain, je prends mes vacances à Amos pour le 3^e symposium en arts visuels.*"

For any city this would be a complex and ambitious event. For Amos, population 14,000, the confluence of the many expectations and demands upon it as a regionally supported local showcase, a national (*i.e.*, Québec) summer festival and international forum is reflected in its success at accessing a *croque-monsieur* of government and cultural agency grants, service donations, media and volunteer support. The project received \$380,000 from cultural agencies and political departments of the governments of Amos, Québec and Canada with an additional \$70,000 received in corporate and municipal services. By the opening of the symposium there were fifteen paid staff and two hundred and fifty volunteers. Amos' key asset when it came to making this symposium possible was its mayor, André Brunet. Brunet enjoys a growing reputation throughout Québec's arts communities as a politician who not only has defended arts and cultural initiatives in the province but who believes that special cultural projects service wider networks and assist in building civic and community health.⁴

These relationships between civic self-actualization and decentralized, public institutional infrastructures in the cultural field variously resonate with the recent Maison de la Culture model of public galleries in Québec, earlier models of community centres in the Reconstruction proposals of the 1940s and the community-defining aspects of the artist-run centre movement of the 1970s and 1980s.

ABITIBI ROCKS!
UNFOLDING AND
LOCALIZING THE
COGNITIVE MAP

The 3rd Symposium chose as its commissaire Alain-Martin Richard, a Québec City artist, educator, critic and curator who has helped shape the artist collective, *Le Lieu* and the

art magazine *Inter*.⁵ Richard, a former resident, produced a curatorial concept that followed the regional references of past Abitibi symposia while introducing an emphasis on aspects of *art actuel* and "chaotic structures." Cultural considerations of chaos theory matching "geomorphological configurations as unexpected behaviours" also shaped the closing conference (see below). The regional organizing committee decided to invite participation from Scandinavian countries because of their status as a northern neighbour and economic partner. Marianne Bech, Director of the Museum of Contemporary Art in Roskilde, Denmark, agreed to work with Richard as a co-commissaire. I agreed to assist Richard by recommending artists from Canada who might be interested in working at this specific location within a broad interpretation of the curatorial concept.⁶ Artists from Québec were decided by a jury presided over by Richard.

In the title of Richard's curatorial thesis, "20,000 leagues" (under the sea) refers to the region's formation as "a land sculpted by glaciers." When the glaciers melted approximately eight thousand years ago, waterways flowing under the melting ice caused long accumulations of hill-shaped sand and gravel called "eskers," found in groups in Northern Québec, Labrador and Maine. Richard makes a poetic play between the static place (*le lieu*) and the dynamic league (*la lieue*), a measuring unit, "that like the esker can move."⁷ Another disrupting feature of this even landscape are glacially removed mountain fragments – *blocs erratiques* – an example of which became incorporated into one of two "beacon" projects produced by artists and Amos residents for the Symposium.

The curatorial plan outlined three types or dimensions of production for participating artists' consideration: "A horizontal dimension: which evokes movement, dynamics, and circulation (water); a vertical dimension: which exposes things static and stable, the place as a space where one piles up memory (the esker); and the media dimension which gives time as virtual space, as delayed time production by way of technological mediation, and through what I call



JEAN-JULES SOUCY, LA SIGNALÉTIQUE: CRISTAUX DE NEIGE, 1997.
INSTALLATION VIEW; PHOTO: JULIE MASSICOTTE, COURTESY 3RD VISUAL ARTS SYMPOSIUM
OF ABITIBI-TÉMISCAMINGUE.

'media thickness' is set in the city." More prosaically the intent was to include a variety of works that would explore "dynamic, static and media chaotic structures" by exemplified means of "self-powered machines, sculptural installations, environmental sculpture, sculpture made by [with the participation of] the public, video and multimedia installations, live art radio and television [video], Internet sites, etc."⁸

While the geomorphological theme "and its effects upon culture(s)" emerged from a region where "nature occupies a vast space," the curatorial proposal produced a surfeit of scientific explanation and philosophical interpretation of the location's physical phenomena and a corresponding absence of information on the history, culture and industry of Amos since its settlement in 1908. Amos' historic role as a regional administrative center with a monastery, a convent, a Cathedral (a city landmark built in 1922), a seminary and a provincial court is what distinguishes it from neighbouring cities. The attention that the symposium could bring to the city arguably helped in the revision and reproduction of its administrative reputation.

Similarly, another aspect of cultural history was left to the local tourist guide's description of the city's development (provided in symposium information kits) which noted that the Algonquin have been residents in the region for more than six thousand years and that

an Algonquin reserve village of Pikokan, on the northern outskirts of the city, was constructed in 1954.

The importance of local cultural history to the symposium, knowledge of which was not readily accessible to the participating artists who resided outside of the region, was nonetheless taken up by the organizers to draw attention to the secularization of power and influence within Amos' own administrative institutions.

Local CAAVAT artist, Paul Ouellet designed and constructed a vehicle to carry a sizable *bloc erratique* on a moveable path of wooden rollers (functioning like an all-terrain vehicle tread) a prescribed distance each day of the symposium until it reached the site of the Maison de la Culture. This intended "pagan" action was considered to be a contemporary echo/response to the Cathedral, a block that in its construction had similarly appropriated territory. To pull the forty-ton block required some fifty persons. The identifying groups of residents and visitors who took turns to move the block at 7:00 am each morning included Les Amossoises, Comètes, the volunteers of the Symposium, workers from Hydro Québec, members of Club Richelieu, Club Lions, Club Rotary and Club Optimiste, as well as youths and artists from the Symposium.

A second multi-purpose "beacon" project employed in the nine months leading up to the Symposium allowed the event to properly

begin in a variety of domestic and public spaces within the city with the end result being variously used to identify the artist work sites and act as a logo. Artist Jean-Jules Soucy designed a snowflake to be made by stapling six flexible squares sliced from recycled milk and juice cartons. These crystals were further stapled together to form chains strewn over fences and trees adjacent to the sites where the invited works were to be constructed. The making of some one million crystals took place in waiting rooms, hairdressing salons, schools, the local mall, etc., following the collection of hundreds of thousands of used cartons.⁹

These projects activated the Amos population and, with the announced line-up for the symposium, the local and Montréal media. Amos journalist Luc Landry filed numerous reports on every step of the symposium's progress over the nine-month period. *La Presse* columnist Nathalie Petrowski would agree to share the symposium's honorary presidency with Mayor Brunet.

THE CONFERENCE: FROM SOLID TO FLUID

The conference of an art symposium that attempts to open discourse as well as provide authentication becomes, depending upon its placement in the schedule, a plenary for the invited and implicated art specialists (in this case artists, critics, historians and curators) to question assumptions, raise issues of representation and, if warranted, air technical grievances.¹⁰ Countering the considerable effort taken within this symposium to create a sense of *fête permanente*, conference objections become pragmatically if not politically of secondary importance. In such circumstances does a *fête permanente* model work against the need for a formal conference with a critical debate on practice?

"From Solid to Fluid" was an elaborately formalized "consultation" on a range of theoretical and disciplinary practices that were challenging in their variety. The official panel included geographers, geologists, art historians, performance theorists and selected artists. The original information package

"From Solid to Fluid" provided to the producing participants located the thematic of the intended discussion within chaos theory and its implications not only in science but in communications and culture. However the practices of non-linear phenomena welcomed in cybernetics and cyber theories cannot be borrowed as unproblematically into social and cultural (studies) theory, for chaos theory – in and of itself – is not a theory of the social.

Richard's curatorial thesis draws parallels from scientific overlappings into art:

[There is a shift from] the institutional arts which rest on permanent objects of contemplation (the canvas, sculpture, music) with their instruments of validation: museology to current art which addresses the questions of dynamics, ephemera, phase changes. . . with conceptual art, performance, media arts, works in progress, maneuvers comprising the art of overlapping. . . New approaches of practice and understandings of art modify the relationship with the public (audience), and with life. Artists' residences, open workshops, symposia, are part of the counter-institutional current.¹¹

Even if we put to one side a questioning of how these "counter-institutional" ideals can be held within a highly subsidized, multi-governmental and corporate initiative in which cultural policy services regional development, a fissure existed between a focus on geomorphology and a metaphor of fluidity, and the organizers' failure to fully recognize their own construction of an inquisitive temporary body politic functioning as an intellectual organism.

For a region so heavily invested in resource extraction within a state committed to equating cultural production with national identity, these available interrelationships, while politically exploited by the organizing committee and the municipality in the acquisition of funding partners, were not sufficiently articulated particularly for those artists and intellectuals from an overly abstracted "Scandinavia." Missing in this international forum then was some exchange of how Québec, Canada and the Scandinavian countries variously organize their productions of the cultural.

Addressing this post-Quiet Revolution accounting for the pro-



PAUL OUELLET, BLOC ERRATIQUE, 1997, PERFORMANCE VIEW; PHOTO: JULIE MASSICOTTE, COURTESY 3RD VISUAL ARTS SYMPOSIUM OF ABITIBI-TÉMISCAMINGUE.

duction of the cultural in Québec, Martin Allor and Michelle Gagnon have written:

Culture is thus a resource to be developed and exploited for the sake of Québec's economic development and that of enhancing its international profile, improvements that then come to bear positively on our national identity, and, eventually, on the likelihood of sovereignty.¹²

In other intellectual forums the title, "Eskers: Landscape and its peoples," would warrant some attention to studies of the economic and political opportunities gained through the romanticization of the landscape in Canadian art history. Another discursive regularity close to art production that "From Solid to Fluid" might have addressed was the myriad understandings of "site-specific work." How and to what degree will artists choose to investigate and immerse themselves into the social tensions at play (or at least assumed to be in memory) on the ground? While artists producing ephemeral or permanent works may not want to engage in fly-by-night activism, similarly they may also want to resist their interactions being read merely as cultural entertainment.

Jyrki Siukonen, an invited critic from Finland, recognized a number of these issues in a personal report on his visit circulated during the Symposium. Functioning as an observer "with no real work to do," Siukonen accessed the Historical Archives on Amos within the Maison de la Culture and discovered

that a concentration camp, Spirit Lake, had been built in 1915 soon after the area had been settled. In 1916 the imprisoned civilian population of German, Austrian, Czech, Slovak and Turkish immigrants from around Canada who were once paid to work for the railway numerically equalled the population of Amos. The site of the camp then became a monastery. Spinning analogies from the two towns, "one visible and present, the other invisible and missing," into the present temporary project, Siukonen suggests that by allowing Amos residents and visitors to "see artists at work" has its limitations:

[It recognizes] the right of local people to know what goes on in their public spaces but it does not recognize the work of the artists in relation to their different cultures and histories, nor does it question various ways of understanding art and communication. In their hope to bring art into the everyday, the organizers have given each artist a role of an entertainer with a body of a worker. . . art speaks with *confuses paroles*, something that does not always translate into simple physical labour in front of an audience and on a marked spot.¹³

What this intervention gave additional notice to was a growing unease of whether or not an international symposium can have a conference that can properly function without adequate translation support. The organizers had decided, as they explained for budgetary reasons, to have the proceedings conducted in one language. The Scandinavian artists, critics and cu-

rators from Iceland, Finland, Norway, Sweden and Denmark who use English as a common second language expected more accommodation from an international forum.

POSTSCRIPT

A cultural policy reading of a successful project whose central aim was to merge the benefits of alternative art practices with the careful consideration of the local is never easy. All curatorial work wherever it is conducted and whoever it is conducted for is faced with problems of how to avoid a generalized mode of representation. However the realm of possible curatorial practices, I would summarily argue that any "alternative" project willing to loan its difficult investments and imagined cachet towards a sense of satisfaction within the cultural state in return for subsidies must incorporate within its goals the encouragement of a "temporary inquisitive body politic." What is always required, as Stephen Heath has written on the ethics of sexual difference (incorporating a geomorphological metaphor), "is a more open model in which representativeness flows down additional tributaries."¹⁴

— CLIVE ROBERTSON

NOTES

1. Other participant interpretations (some containing more detailed accounts of the many works produced) are in production. This includes a television documentary available in Spring 1998 and a Symposium catalogue.
2. Martin Allor and Michelle Gagnon, *L'État de Culture. Généalogie discursive des politiques culturelles québécoises*, Montréal: GRECC (Groupe de recherche sur la citoyenneté culturelle), Concordia University, Université de Montréal, 1994, p. 46.
3. The artists selected to make the three permanent works were Juan Geuer (Canada), Inghild Karlsen (Norway) and Jean-Yves Vigneau (Québec). The artists invited to make "ephemeral," i.e., temporary works, from Scandinavia were: Lauri Anttila (Finland); Olafur Eliasson (Iceland); Mikael Lundberg (Sweden), and Mikael Thejll (Den-

mark); from Canada: Dazoo — Ruby Truly and Howard Bearham (BC); Bart Habermiller and Tim Watkins (Alberta/NYC) and Mike MacDonald (BC); from Abitibi-Témiscamingue: Jacques Baril, Luc Boyer, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Joanne Poitras and Martine Savard; and from others regions of Québec: Marc Fournel, Nicolas Reeves, Michel Sévigny, and L'Ange-Gardien et Montréal (Jean Brillant, Réal Patry, Serge Occhietti). Alain-Martin Richard selected artists for two evenings of performance works: Isabelle Choinière, Pierre-André Arcand, Nathalie Derome, Istvan Kantor, Diane Landry, Richard Martel, Julie-Andrée Tremblay and Claudine Cotton; and, additionally, Christian Vanderborcht (Univers City TV), invited from France to set up a local cyber-Cable TV service for the Symposium and video producer Françoise Dugré was invited to write and direct a television documentary.

4. It was the city itself that solicited the corporate sponsors — Donahue, La Caisse populaire d'Amos, and radio station CHAD 124/CHOA-FM — to purchase the symposium's three permanent works.
5. CAAVAT artists Paul Ouellet and Sylvain Tanguay formed the team with Richard working with Marianne Trudel, Directrice of the Centre d'exposition d'Amos (located in the Maison de la Culture) and Claire Gagnon who as a group shared in the administration for the symposium within an organizing committee of city staff and community volunteers.
6. Primarily due to other commitments, I withdrew from the symposium after the artist selection process and agreed to attend as an independent critic. Information on the organizing background to the symposium was provided by Alain-Martin Richard in an interview with the author, July 10, 1997.
7. Alain-Martin Richard, "Un concept artistique pour les artistes," 1996, n.p., trans. Jane O'Reilly. This document was circulated in the information package — available in French or English — and was received by invited artists and artists making submissions.
8. *Ibid.*
9. Public ownership of this painstaking project was evidenced early on in the symposium when some "youths" set fire to the crystal chains hanging from the Maison de la Culture. Immediately, another five thousand crystals were produced to restore the chains.
10. Information kits provided to the attendees of "From Solid to Fluid" included

an in-house survey questionnaire to measure the satisfaction of the intellectual menu and hospitality services provided.

11. Richard, *op cit.*

12. Allor and Gagnon, *op cit.*, p. 48.

13. Jyrki Siukonen, "What I Did On My Summer Holiday," Amos, July 18, 1997.

14. Stephen Heath, "Ethics of Sexual Difference," *Discourse*, Vol. 12, No. 2, 1990, p. 149.

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Arthur C. Danto, *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997, 239 p.

Arthur Danto fait l'objet d'un malentendu persistant selon lequel il aurait soutenu que l'art est mort, et que par conséquent, quels que soient les objets qui sortent des ateliers d'artistes aujourd'hui, ils ne sont pas de l'art. Et comme le laisse entendre le titre quelque peu provocateur de cet ouvrage, nous situant dans une phase post-historique après la fin de l'art, le paradoxe n'est pas pour lui déplaire. Pourtant, Danto ne parle que de la « fin », jamais de la « mort » de l'art : il s'emploie à démontrer que l'art a atteint son terme en tant que *processus historique*, dans la mesure où l'art contemporain ne se comprend plus à la lumière d'un avenir ou d'une finalité quelconques. Un récit s'est achevé, pas l'art.

Aux profanes, « moderne » et « contemporain » sont synonymes. Or « moderne », fait remarquer Danto, ne signifie pas simplement « le plus récent », mais implique une stratégie, comporte un programme et entraîne un style. De même, l'art « contemporain », loin de se définir comme de l'art moderne qui se fait aujourd'hui, désigne, en tout cas pour Danto, « moins un style de faire de l'art qu'un style d'employer des styles ». Artistiquement parlant, en conclut-il allègrement, notre période actuelle, pour confuse qu'elle soit, jouit d'une liberté sans précédent. Car à partir du moment où l'art atteint ainsi « sa majorité philosophique », si tout n'est pas possible, rien n'est exclu a priori — la visualité, par exemple, s'avérant désormais aussi peu essentielle à l'art que le beau naguère.

En ce qu'il conduit à une étonnante appréciation de la pluralité artistique contemporaine, l'hégélianisme de Danto — plutôt inattendu chez ce philosophe analytique — est bien plus qu'une vue de l'esprit. Il est rare en effet qu'une approche philosophique de l'art soit à ce point stimulée par de percutantes analyses d'œuvres, tout en se gardant d'attribuer à l'art des pouvoirs exorbitants. Comme les chroniques de Danto sur l'art dans *The Nation*, ce livre, fort lisible, incarne lui-même le « pluralisme structurel qui fait de la fin de l'art un Babel de conversations artistiques inconciliables. » S. W.

Bertrand Laurence Dorléac et al. (sous la dir.), *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, Paris, l'Image et l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, 493 p.

Issu d'un méga colloque ayant mobilisé une cinquantaine d'« acteurs » internationaux (historiens, philosophes, sociologues, artistes, critiques, conservateurs, etc.), ce livre a le mérite de proposer une sorte « d'états généraux » sur l'histoire de l'art contemporain mais, comme tout projet d'envergure qui tente de faire le point sur une question aussi vaste, il aboutit à un éclatement spectaculaire de points de vue sans vraiment apporter de réponse.

Les textes sont regroupés autour de dix thèmes. Outre la question, non résolue, de la définition de l'art contemporain et de sa datation, on s'interroge sur des notions aussi diverses que l'identité et le nationalisme, l'art de masse et l'objet industriel, l'art non occidental et des minorités. L'histoire de l'art est (ré)examinée à la lumière des sciences

humaines, sur-représentées par l'histoire et la sociologie; on réactualise la dialectique art et politique et on avance (bien prudemment) de nouvelles approches pour l'analyse de « l'image » (sic). Une partie porte sur le rôle de l'enseignement joué par l'école, le musée et les nouveaux médias, une autre sur les nouvelles fonctions de l'histoire de l'art véhi-



culées par les institutions muséales. Finalement, le dernier chapitre porte essentiellement sur l'espace discursif, partagé entre critiques, historiens et autres, car, dans un tel contexte, il s'en trouve toujours un pour dire que seuls les poètes savent parler des œuvres.

Bref, on assiste à un programme chargé parce que la formule du colloque permet davantage l'échantillonnage des connaissances que l'approfondissement d'une science ou d'une discipline. Toutes ces pensées divergentes finissent d'ailleurs par nous étourdir parce qu'elles tournent autour d'un concept mal défini, à savoir la définition même de l'art contemporain. K. G.

Mike Hoolboom, *Fringe Film in Canada: Inside the Pleasure Dome*, Toronto: Gutter Press, 1997, ill. b. & w., 184 pp.

In his latest endeavour filmmaker and critic Mike Hoolboom takes the reader on a splendid tour of "five generations" of fringe film in Canada, i.e., primarily Toronto and Vancouver. Hoolboom interviews sixteen film artists, from Michael Snow as Ur-conceptualist to the anarchistic Penelope Buitenhuis to the process-centred Carl Brown to Wrik

Mead with his pixillated gay wit. Barbara Sternberg, Fumiko Kiyooka and Gariné Torossian individually nuance themes of cultural displacement and more. The varied modes of practice that each filmmaker represents are discussed with a surprising, welcomed degree of frankness and articulateness.

The book's title sustains that resilient identity peculiar to the land of artists' film, namely, the "fringe," the "underground," even the "avant-garde," terms seldom heard elsewhere in the contemporary art scene. It is telling to contrast this with how the video artist sees himself and into which art institutions he has integrated his own work. While the film artist defends her work against the omnipresent film industry, she remains bound to her clumsy means of projection (with limited prospects for commodification) and consequently far from most galleries, etc.

While this anthology of interviews holds many gems, there are nonetheless several notable reticences that should be accommodated in some future publications — only the foreword by Atom Egoyan mentions David Rimmer and Bruce Elder briefly in passing. One major oversight was neglecting to include information on the distributors of the films. Apart from the uninspired design and layout of the book, much indeed can be gleaned from the interviews. Essential to the cultural surfer for whom moving images should make sense. G. Z.

Shelley Rice, *Parisian Views*, Cambridge, MA, London, UK: The MIT Press, 1997, 268 pp., ill. b. & w.

This is a remarkable book — the kind found very rarely — that provides unique and in-depth theoretical insight, accessible discussions, a felicitous design and many extraordinary photographic reproductions. The book — ten years in the making — includes six chapters that are each specifically focused but closely interrelated in their approach to the role that photography played in the shifting times and spaces of nineteenth-century Paris. During the Second Empire (1852-1870), Baron Haussmann reconstructed

the streets of Paris and changed the historic, narrow passages and crumbling stone buildings into the modern, extended perspectival boulevards and straight streets. The government and other public institutions commissioned many photographers – such as Charles Marville, Henri Le Secq, Édouard-Denis Baldus and Gustave Le Gray – to record the old Parisian architecture before demolition and later after reconstruction. The traumatic changes to the city's spaces and population, and the destruction of traditions and communities – the traces of history – give rise to a nostalgic reading, but, as Rice's extensive research outlines, these image makers were not only preservers of the past, but also the harbingers of the future – of both Paris and visual imagery. Rice explores the "raw materials of history and the eye perceiving" as a complex temporal and spatial shaping of urban landscape: the three-dimensional urban changes and the two-dimensional views of photographic imagery that show the ruptures in time and space, we now call modernism. *P. R. W.*

Alain Roger, *Court traité du paysage, Paris, Édition Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1997, 199 p.*

Plusieurs pratiques artistiques contemporaines ont pour thème le paysage. Mais qu'est-ce que le paysage? D'où vient le paysage? Alain Roger, professeur d'esthétique, romancier et essayiste tente de répondre de façon simple et précise à ce qu'il faut entendre par cette notion. Toutefois, souligne-t-il, rien ne le destinait à écrire sur cette idée. Et lorsqu'il fut question de paysage au sein de sa démarche, c'est dans le domaine de la littérature que celle-ci fit son apparition. Mais, depuis maintenant une vingtaine d'années, brusqué par l'idée d'environnement qui s'imposait sur le plan écologique, il fut amené à approfondir davantage cette question.

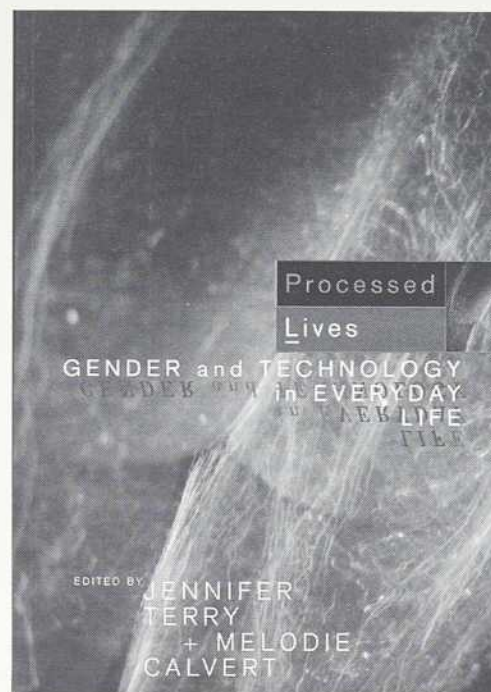
Bien qu'il ne se veut pas polémique, cet ouvrage n'en demeure pas moins une prise de position sur l'idée de paysage. En effet, pour l'auteur, le paysage est strictement une idée esthétique. « Tout paysage est un produit de l'art ». Ainsi, le

paysage n'existe pas en soi. Il est une invention artistique. Il appartient à l'histoire de l'esthétique et donc d'une sensibilité vis-à-vis le pays qui, sous la plume ou le regard, se transforme en paysage. Il y a donc deux modes d'« artialiser » le pays; soit l'« artialisation » in situ, soit celle in visu. Conséquemment, le paysage a un commencement et un développement qui, selon l'auteur, est loin de s'atténuer avec l'avènement de la technoculture. En effet, contre ceux qui proclament la mort du paysage, il croit plutôt que « notre vision paysagère ne cesse de s'enrichir ».

Ainsi, il est clair que la notion de paysage ne doit pas se confondre avec l'idée de nature. Proche en cela de Hegel, qui voit l'art comme une œuvre de l'esprit, l'art selon l'auteur n'imité en rien la nature. Bien plus: la nature est, elle aussi, d'ordre théorique et n'a rien à voir avec une Nature idéalisée qu'évoquent trop souvent les écologistes. C'est pourquoi il insiste pour dire que le paysage, comme « produit d'une opération perceptive », ne se réduit pas à la science de l'environnement. Malheureusement, beaucoup font l'erreur de défendre le paysage sur le plan scientifique en faisant appel à un soi-disant contrat naturel où la terre se voit souvent mythifiée. Or, si l'homme a des obligations envers le monde qui l'entoure, c'est au nom de son propre intérêt, mais pas au nom d'un quelconque paysage. Celui-ci est ailleurs. Dans le « surnaturel », notamment. Là où l'art métamorphose le regard. *A.-L. P.*

Jennifer Terry and Melodie Calvert, eds., *Processed Lives: Gender and Technology in Everyday Life, London, New York: Routledge, 1997, 248 pp., ill. b. & w.*

Processed Lives is an anthology that analyzes the interrelations of gender and technology. It considers how the terms of gender are embodied in technologies, and conversely, how technologies shape notions of gender. Throughout the book, gender itself is conceptualized as both a technology which produces, among other things, men and women, and as an artifact or product of a larger cultural and epistemological logic that deploys binary oppositions as



a means for structuring hierarchical social relations between men and women. With these broad definitions, *Processed Lives* invites its audiences to critically analyze the productive systems or apparatuses in culture that not only produce and reproduce certain kinds of gender and machine relations, but obstruct or prohibit others.

The various contributors to this text explore the complex territory

between the attraction, and fear, of technology; commenting particularly on the ambivalence women experience in relation to machines. The selections in *Processed Lives*, while generally critical, express a sense of urgency about the importance of women's involvement with technology, especially as it relates to everyday life. To refuse such an engagement, the editors maintain, is to forego a strategic opportunity to inform, transform, subvert or even re-invent radically different technologies for feminist and other progressive projects.

Consisting of short chapters and peppered with numerous images, this book offers a provocative, visually rich and playful critical approach to the multifaceted relationships between masculinity, femininity and machines. The content suggests a broad, inclusive definition of the term technology, which can, and often does, produce gendered hierarchies, through their design, availability and patterns of use. *G. K.*

CATALOGUES / CATALOGUES

Bill Burns, Trevor Gould, Mark Vatnsdal, *The Life of Animals Living in the Shadow of the Twentieth Century: A Collaborative Field Guide and Movable Exhibition, Montréal: Optica, 1997, 3 volumes, ill. b. & w. (textes aussi en français)*

Each of the three volumes comprising *The Life of Animals* plays off the format of the field guide to examine different aspects of human/animal interaction. Trevor Gould, in *Montréal Zoo*, resurrects the civic plan to build a complex of zoological habitats across the metropolitan landscape, transforming community greenspace into wildlife habitats. While the city's dream remains unrealized, Gould's text and watercolours of flora and fauna from around the world locates the plan's idealism in the less than innocent realities of colonialism and touristic capitalism. Bill Burns' *How to Help Animals Escape from Degraded Habitats*, while ostensibly configured as a survival handbook for endangered species, slyly questions the motives

of would-be caregivers as much as it castigates the actions of ecosystem destroyers. The third volume, Mark Vatnsdal's *Animal Handbook*, literalizes the theme of "handling" as a form of interspecies contact. A series of images outline a pictography of iconic gestures – hands that hold, present, carry, feed, clamp and care for a number of different animals – with highly ambiguous overtones: Are the hands safeguarding the animals or serving them up for consumption? Are they protecting or imperiling the creatures?

The message of this bookwork collaboration is thus triply articulated: human intentions in regard to animals are deeply conflicted. Even in acts of apparent kindness, defense or altruism lurk the shadows of hubris, self-aggrandizement and the will to power. It is not only, as the saying goes, that animals mirror human interests; animals are continually subject to, and the unwilling product of, humanity's presumption that it is external and superior to the natural world. *J. D.*

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

Roland Arpin, *Des musées pour aujourd'hui*, Québec, Musée de la civilisation, 1997, 276 p.

Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. Maurice Javion, Paris, Bernard Grasset, 1997, 302 p.

Robert Enright, *Peregrinations: Conversations with Contemporary Artists*, Winnipeg, Buffalo: Bain & Cox, 1997, 352 pp.

Henry A. Giroux, Patrick Shannon, eds., *Education and Cultural Studies: Toward a Performative Practice*, New York, London: Routledge, 1997, 278 pp.

Sue Golding, ed., *The Eight Technologies of Otherness*, New York, London: Routledge, 1997, ill. b. & w., 370 pp.

Laura Harris and Elizabeth Crocker, eds., *Femme: Feminists, Lesbians and Bad Girls*, New York, London: Routledge, 1997, 224 pp.

Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. Claire Brunet, Paris, Macula, 1997, ill. n. et b., 320 p.

Steven Henry Madoff, ed., *Pop Art: A Critical History*, Berkeley: University of California Press, 1997, ill. b. & w. & col., 420 pp.

Viktor Mazin, ed., *Kabinet: An Anthology*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1997, ill. b. & w., 296 pp.

Peggy Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, New York, London: Routledge, 1997, ill. b. & w., 196 pp.

Guy Sioui Durand, *L'Art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Les Éditions Intervention, 1997, 472 p., ill. n. et b.

Sheila Whiteley, ed., *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York, London: Routledge, 1997, 336 pp.

Catalogues/Catalogues

Arte Americana dal Whitney Museum 1975-1995 American Art from the Whitney Museum, texts by David Ross, Ida Gianelli, Johanna Drucker, New York: Whitney Museum of American Art, Torino: Castello di Rivoli, Muso d'Arte Contemporaneo, 1997-1998, ill. col., 156 pp. (textes aussi en italien).

Antoine de La Boulaye, texte d'Arielle Pélen, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1997, ill. coul., n. p.

Les ateliers s'exposent 1997, textes de Charles Bergeron, et al., Montréal, Cobalt Art Actuel, 1997, ill. n. et b., 124 p.

Death and the Family, texts by Russell Keziere, Bruce Grenville, North Vancouver: Presentation House Gallery, 1997, ill. b. & w. & col., 96 pp.

Edifice, text by Jan Allen, Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1997, ill. b. & w. & col., 24 pp.

Ferengi 90210, text by John Massier, North York: The Loggia Gallery, 1997, ill. b. & w., n. p.

Gabor Szilasi Photographies/Photographs 1954-1996, texte de David Harris, Montréal, Kingston, McGill-Queen's University Press, 1997, ill. n. et b. et col., 144 p. (text also in English).

Gerard Caris, text by Uli Bohnen, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1997, ill. b. & w. & col., 36 pp. (texte aussi en néerlandais).

Germaine Koh, texts by Jan Allen, Wayne Baerwaldt, Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1997, ill. b. & w. & col., 28 pp.

Hivernacle: Margarita Andreu, text by Carme Ortiz, Girona: Fundació ESPAIS, 1997, ill. col., 12 pp. (texte aussi en espagnol et en catalan).

A House Is not a Home, text by Bo Nilsson, Malmö: Rooseum, 1997, ill. col., n. p. (texte aussi en suédois).

Joëlle Morosoli. Allégorie de la contrainte, texte de Serge Fisette, North York, Galerie Glendon, 1997, ill. n. et b., n. p. (text also in English).

Kabinet, texts by Geurt Imanse, et al., Amsterdam: Stedelijk Museum, 1997, ill. col., 64 pp. (textes aussi en néerlandais).

László Moholy-Nagy. Fotogramas 1922-1943, textes de Herbert Molderings, Floris M. Neusüss, Renate Heyne, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, ill. n. et b., 240 p. (texte en espagnol/text in Spanish).

Lidia Porcar, text by Clara Renau, Girona: Fundació ESPAIS, 1997, ill. col., 12 pp. (texte aussi en espagnol et en catalan).

Lidwien van de Ven: Still (Untitled), texts by Ruud Welten, Dirk Lauwaert, Carmen Schliebe, Rotterdam, Cottbus: Kunstverein Braunschweig, Brandenburgische Kunstammlungen, 1997, ill. b. & w., 84 pp. (textes aussi en allemand et en néerlandais).

Maribel Domènech/Anja Krakowski, texts by Maribel Domènech, David Pérez, Girona: Fundació ESPAIS, 1997, ill. b. & w. & col., 12 pp. (texte aussi en espagnol et en catalan).

Marie-Chrystine Landry. Scènes pour un pique-nique en Toscane, texte de Gilles Daigneault, Montréal, Galerie Graff, 1997, ill. n. et b. et coul., n. p.

Mina Totino, texts by Clint Burnham, Judy Radul, Scott Watson, Vancouver: Morris and Helen Belkin Gallery, 1997, ill. b. & w. & col., 72 pp.

Monique Mongeau. L'Herbier, texte de France Gascon, Joliette, Musée d'art de Joliette, 1997, ill. n. et b. et coul., 24 p. (text also in English).

The New Spirit: Modern Architecture in Vancouver 1938-1963, text by Rhodri Windsor Liscombe, Montréal: Canadian Centre for Architecture, 1997, ill. b. & w., 208 pp.

Raymonde April. Les Fleuves invisibles, texte de Nicole Gingras, Joliette, Musée d'art de Joliette, 1997, ill. n. et b., 168 p. (text also in English).

Rituel festif, textes de Caroline Hayeur, et al., Montréal, Macano, 1997, ill. coul., 48 p. (texts also in English).

Sadko Hadzihasanovic, text by Stuard Reid, Toronto: The Red Head Gallery, 1997, ill. b. & w., n. p.

Sam Taylor-Wood: Five Revolutionary Seconds, texts by Rosa Martinez, Gregor Muir, Fundació "la Caixa," 1997, ill. b. & w. & col., 48 pp. (textes aussi en espagnol).

Studiolo: The Collaborative Work of Martha Fleming & Lyne Lapointe, texts by Lesley Johnstone and the artists, Montréal, Windsor: Artexes Editions, The Art Gallery of Windsor, 1997, ill. b. & w. & col., 204 pp.

Ulrich Rückriem, text by Rudi Fuchs, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1997, ill. b. & w. & col., 84 pp. (texte aussi en néerlandais).

Walter Dahn. Another Time Another Place, textes de Martijn van Nieuwenhuyzen, et al., Amsterdam, Stedelijk Museum, 1997, ill. n. & b. & coul., 80 p. (textes en allemand et en néerlandais/texts in German and Dutch).

Livres d'artiste / Artist's books

Paul Vasey, *The Age of the Cities*, Windsor: The Art Gallery of Windsor, 1997, ill. b. & w., 48 pp.

mai 98

Forum

Légitimer l'acte artistique par la théorie
à défaut de son insertion civique.

Conférences, actes artistiques, débats.

514-372-7261

Instants

Adrienne Luce
7 février au 13 avril

Philippe Côté
19 avril au 17 mai

3^e imperial

GATHIE FALK

11 avril - 23 mai 1998

BETTY GOODWIN

Jack Shainman Gallery, New York

18 avril - 16 mai 1998

Galerie René Blouin

372, rue Sainte-Catherine Ouest, ch. 501

Montréal, Qc. Canada H3B 1A2

514 - 393-9969 fax: 393-4571 grb@total.net

avec l'appui du Ministère des Affaires culturelles du Québec



11 avril - 10 mai 1998
Claire Savoie

16 mai - 14 juin 1998
Glenn Gear

appel de dossiers:
programmation régulière:
1er février et 1er septembre
projets spéciaux: en tout temps

article

4001 Berri, Salle 105, Montréal, Qc, H2L 4H2
téléphone: 514-842-9686, fax: 514-842-2144
article@cam.org • www.cam.org/~article

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

image: Claire Savoie



dessin
Michael Gerard Maranda
21 mars - 18 avril 1998

peinture
Louise Rousseau
25 avril - 23 mai 1998

intervention *in situ*
Christian Leclerc
en collaboration avec Quartier Éphémère
30 mai - 27 juin 1998

appel de dossiers
le 1er octobre 1998

 372, rue Ste-Catherine Ouest,
espace 312, Montréal
(Québec) H3B 1A2
(514) 874 9423

b312@cam.org
www.cam.org/~b312

B-312 remercie ses membres et donateurs, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. La galerie est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.



LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957

THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS
SINCE 1957

UN HOMMAGE AU CONSEIL DES ARTS DU CANADA

Le Conseil des Arts du Canada célèbre récemment quarante années d'aide publique aux arts.

Avant sa création, il n'existait aucun organisme national pour soutenir le travail des artistes, des éditeurs et des organismes artistiques au Canada. La fondation du Conseil des Arts du Canada, en 1957, et l'établissement de programmes ont permis le développement de pratiques professionnelles dans tous les champs artistiques.

L'édition de périodiques au Canada est une tâche difficile, non par manque de créativité, mais pour des raisons économiques. Le financement public de l'édition consacrée aux arts demeure essentiel si nous voulons que l'art et la réflexion qu'il suscite continuent à circuler.

Le Conseil des Arts du Canada a joué un rôle clé dans le succès des arts au Canada. Si vous croyez que la contribution du Conseil des Arts du Canada à votre communauté et aux arts qu'il soutient est importante, faites-le savoir à votre député. Sans l'aide publique, la survie d'un périodique comme le nôtre serait sérieusement menacée.

PARACHUTE

98

Du 16 avril au 23 mai 1998

Matts Leiderstam

**TURNED
GRAND TOUR**
en galerie

**RETURNED: AFTER NICOLAS POUSSIN'S
SPRING OR EARTHLY PARADISE, 1664**
intervention urbaine: tableau laissé à un endroit propice
à la drague dans un parc public de Montréal.

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

Patriciu Calimente

WHAT HAPPENED TO MARY?

Optica

UN CENTRE EN ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste-Catherine ouest, espace 508,
Montréal (Québec), H3B 1A2
Téléphone: (514) 874-1666,
Télécopieur: (514) 874-1682
e-mail: optica@dsuper.net

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts
et des lettres du Québec et du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal.

La Galerie du Centre des arts Saidye Bronfman
en collaboration avec la Koffler Gallery présente

Tim Whiten

Messages from the Light

du 2 avril au 24 mai 1998

Commissaire : David Liss

publication avec textes de
Carolyn Bell Farrell, Claire Christie et David Liss

Thirty years
 Thirty years
Saidye Bronfman
CENTRE DES ARTS
CENTRE FOR THE ARTS

La Galerie Liane et Danny Taran
Centre des arts Saidye Bronfman
5170 Côte-Ste-Catherine, Montreal, Quebec
Tel: (514) 739-2301 Fax: (514) 739-9340


YM-YWHA

ESPACE GO PRÉSENTE
AVEC LA COLLABORATION DE



BANQUE
LAURENTIENNE

CRÉATION
MONDIALE

LE CHANT DU DIRE-DIRE

DE DANIEL DANIS
MISE EN SCÈNE DE RENÉ RICHARD CYR AVEC



PASCAL
CONTAMINE



KATHLEEN
FORTIN



FRANÇOIS
PAPINEAU



STÉPHANE
SIMARD

« LE CALME REVENU. ESSAYER DE
CONSOLER SES FRÈRES DE LA PEUR.
DE LA PEUR QUI VIENT DU FIN FOND
DU 28 AVRIL AU 30 MAI 1998
DE LA PEAU: C'EST PLUS DIFFICILE
QUE DE BÂTIR UN CHÂTEAU. JE PENSE. »
ROCH



Théâtre ESPACE GO
4890, boul. Saint-Laurent
Montréal
Réservations : 514.845.4890
Admission : 514.790.1245

<http://www.parachute.ca>

venez consulter le site web de PARACHUTE
inauguré à l'occasion de la tenue du colloque

une nouvelle critique

consult PARACHUTE's Web site opened
in conjunction with the symposium

a new criticism

horaire, biographies, résumés,
extraits audio et écrits...
schedule, biographies, abstracts,
audio and written excerpts...

DENIS LESSARD & ARLENE STAMP

Tableau

07.05.98-05.07.98

Sylvie Fortin, curator/conservatrice

ANDREW FAY, MARIA LEZON, ANNE LUCZAK,
MARK MARSTERS, ANTONI ROMASZEWSKI

Between Artists and Writers

07.05.98-05.07.98

Kirk Finken, curator/conservateur

The Ottawa Art Gallery | La Galerie d'art d'Ottawa
2 Daly, Ottawa, Ontario K1N 6E2 (613) 233-8699
fax (613) 569-7660 www.cyberus.ca/~oag

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

A T R O P E services muséologiques

- transport local et international • caisses
isothermes et économiques • restauration •
- entreposage • montage d'expositions •
- mobilier muséologique • encadrement •

1751 richardson #7135
montréal qc h3k 1g6
tel (514) 932-0998
fax (514) 932-1838

présentation de 51 centres d'artistes

index des ressources en arts visuels

carte grand format du réseau

QUATRIÈME ÉDITION

Répertoire

DES CENTRES
D'ARTISTES
AUTOGÉRÉS
DU QUÉBEC

RCAAQ

3995, rue Berri, bureau 100
Montréal (Québec)
H2L 4H2

téléphone: (514) 842-3984
télécopieur: (514) 987-1862
rcaa@cam.org

7,95 \$

taxes et manutention en sus

etching monotype innovations
mezzotint
dry point mini print
aquatint lithograph
serigraphy

prize fund

over 50,000 u.s. d

computer graphics woodcut

EMAIL: AGART@SRC11.SRC.SI
URL: HTTP://WWW.SRC.SI/~AGART



dead line
30. may 1998

world print festival
10 cankarjeva
1000 ljubljana
slovenia (si)
tel/fax
++386-61-1258449

DOMINIQUE BLAIN médiation

Du 12 mars au 10 mai 1998

Catalogue de l'exposition en vente à la
librairie-boutique du Musée du Québec (39,95 \$)

L'exposition est présentée grâce aux appuis
financiers du Conseil des arts et des lettres
du Québec, du Conseil des arts du Canada et du
ministère des Affaires étrangères et du commerce
international du Canada.



MUSÉE DU QUÉBEC

Parc des Champs-de-bataille,
Québec, Canada G1R 5H3 (418) 643.2150
<http://www.mdq.org>

Le Musée du Québec est subventionné par le ministère
de la Culture et des Communications du Québec.

Art Gallery of York University

Sylvie Blocher

May 7 - 31, 1998

With the assistance of Ryerson Polytechnic University; F.R.A.C. Languedoc-Roussillon; the Department of Foreign Affairs and International Trade of Canada; and Service Culturel, Scientifique et de Coopération du Consulat Général de France.

Rodney Graham: Vexation Island and Other Works

June 11 - July 5, 1998

With the assistance of The Canada Council and Ryerson Polytechnic University.

N145 Ross Building, 4700 Keele Street
Toronto, Ontario M3J 1P3 (416) 736-5169
www.yorku.ca/admin/agy

ROBERT FONES

Basket Works and Other Related Objects

March 28 to May 10, Centennial Gallery

Opening: Friday, April 3, 7 to 8 p.m.

Artist's Talk: Tuesday, April 7, 7:30 p.m.

PAUL KIPPS

Cathexis

April 4 to May 27, Gairloch Gallery

Opening: Friday, April 3, 7 to 10 p.m.

Artist's Talk: Tuesday, April 14, 7:30 p.m.

MEDIA ARTS

Peter in Long Term Care by Norman Cohn

April 4 to May 27, Gairloch Gallery Video Salon

Curator's Talk with Su Ditta, Monday, May 25, 7:30 p.m.

CENTENNIAL GALLERY
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY
1306 Lakeshore Road East

oakville galleries



LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957

THE CANADA COUNCIL
FOR THE ARTS
SINCE 1957

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

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

Germaine Koh

Notices

April 8 - May 23

Su Rynard

Eight Men Called Eugene

April 8 - May 23

Alain Païement

de la place du marché

June 3 - July 25

Lost, Lonely and Vicious II

The Regular 8 Faction

Milada Kovacova, curator

June 3 - July 25

SUBMISSIONS DEADLINES:

Visual Arts

April 1, November 1

Film, Video, Performance Art

March 15, September 15

YYZ Artists' Outlet

401 Richmond Street West
Suite 140 Box 61
Toronto, Canada M5V 3A8

tel. (416) 410-8851 | 598-4546

fax. (416) 598-2282

e-mail: yyz@interlog.com

web: www.interlog.com/~yyz



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 Metropolitan Toronto.

main gallery

Luanne Martineau April 2 - May 9

Lisa Deanne Smith, Bruce LaBruce,

David Grenier May 14 - June 20

project room

Spidersense Series:

Barry Isenor April 2 - May 9

Juliet Palmer May 14 - June 20

window

Donna Brunsdale April 2 - May 9

Ingrid Chu May 14 - June 20

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

Mercer Union



Reginald Hamilton: Windows and Mirrors

March 28 - May 3, 1998
Organized by Dunlop Art Gallery

Regina-based artist Reginald Hamilton's paintings delineate the artist's proposed connection between two moments in art history – the advent of abstraction (beginning with Cezanne) and the present day digital revolution.

May 9 - June 14, 1998
Organized by Independent Curators, Inc.
Curated by Hans-Ulrich Obrist

do it

do it is an exhibition in which participants produce works by following the written instructions of fifty prominent artists from Europe, South America, and the United States.

Susan McEachern: Questions of Nature

June 20 - August 16, 1998
Organized by Dunlop Art Gallery

This photography-based project is an "... exploration of one's, particularly female, relationship to nature, with a key concern focussing on the existence of competition as both a positive and a negative experience."

Presented with the financial assistance of The Canada Council for the Arts and the Saskatchewan Arts Board.

DUNLOP ART GALLERY
Regina Public Library

P.O. Box 2311, 2311 12th Avenue
Regina, Saskatchewan S4P 3Z5 (306) 777-6040
Fax 777-6221 www.dunlop-artgallery.org

March 7 - April 26

ZHOU TIEHAI and GENG JIANYI Two Contemporary artists from China

Organized by Presentation House Gallery;
part of Jiangnan: Modern and Contemporary
Art from South of the Yangzi River, a project
co-produced by the Western Front and the
Annie Wong Art Foundation

May 2 - June 7

GEOFFREY JAMES Running Fence

June 13 - July 26

KENNEDY BRADSHAW'S YUKON FRIENDS Photographs from the Keno City Mining Museum, Circa 1950

The three exhibitions are supported
by the Canada Council's
Dissemination Assistance Program

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

Gallery Hours

Wednesday - Sunday
12 - 5 pm
Thursday
12 - 9 pm

PRESENTATION HOUSE
Gallery

Roy Arden

March 5 - March 28, 1998
(organized by the Art Gallery of York
University and the Morris and Helen Belkin
Art Gallery, University of
British Columbia)



House in Strathcona
Alley, Vancouver, B.C.,
1995. Roy Arden

ACAD Graduating Students' Show

April 16 - May 13, 1998

ALBERTA COLLEGE
OF ART & DESIGN

ILLINGWORTH KERR GALLERY
Alberta College of Art & Design 1407 - 14th Avenue N.W.
Calgary, Canada T2N 4R3 403 284 7632 fax: 403 289 6682

FINANCIAL SUPPORT FOR THE ILLINGWORTH KERR GALLERY IS PROVIDED
BY THE ALBERTA FOUNDATION FOR THE ARTS AND THE CANADA
COUNCIL EXHIBITION ASSISTANCE PROGRAM.

The Alberta
Foundation
for the Arts

CONTEMPORARY Art Gallery

CHEN YAN YIN
Discrepancy between one idea
in association with the Jiangnan Project

mar 28 - may 9

TERESA MARSHALL
A Bed to the Bones

may 16 - jun 27

FRANCIS ALÿS

july 4 - aug 8

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

The Contemporary Art Gallery gratefully acknowledges the financial support of the
Canada Council for the Arts, the City of Vancouver, the Government of British
Columbia through the British Columbia Arts Council and our members.



THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS
SINCE 1957

LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957



H.

CK

ÉDITION SCHWEITZER

C.P. 336 Westmount

Canada H3Z 2T5

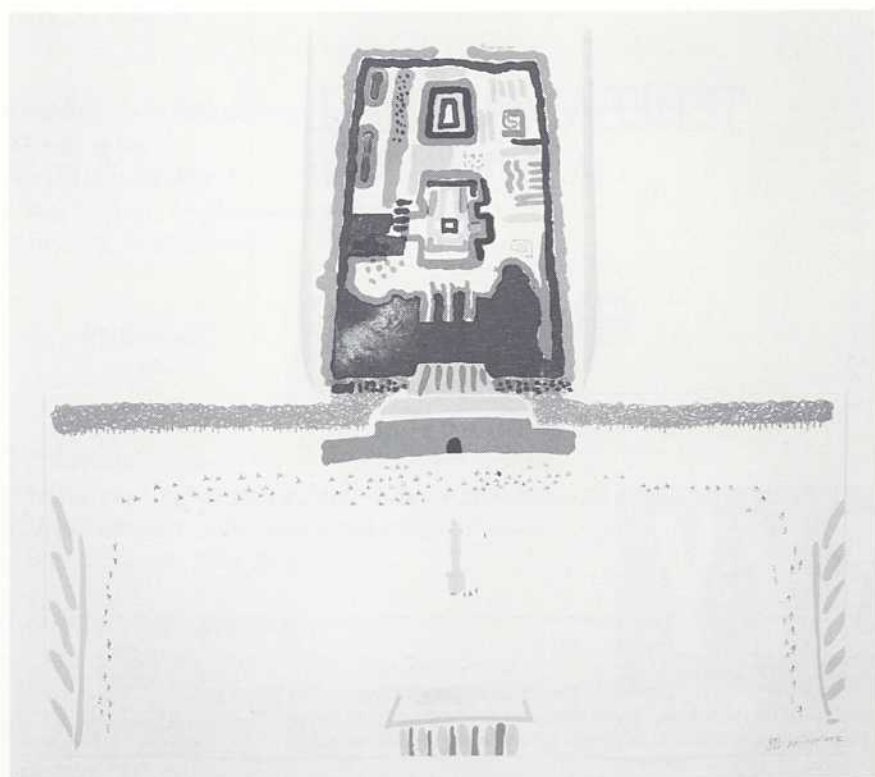
514-939-9855

CHINA DIARY

David Hockney & Stephen Spender

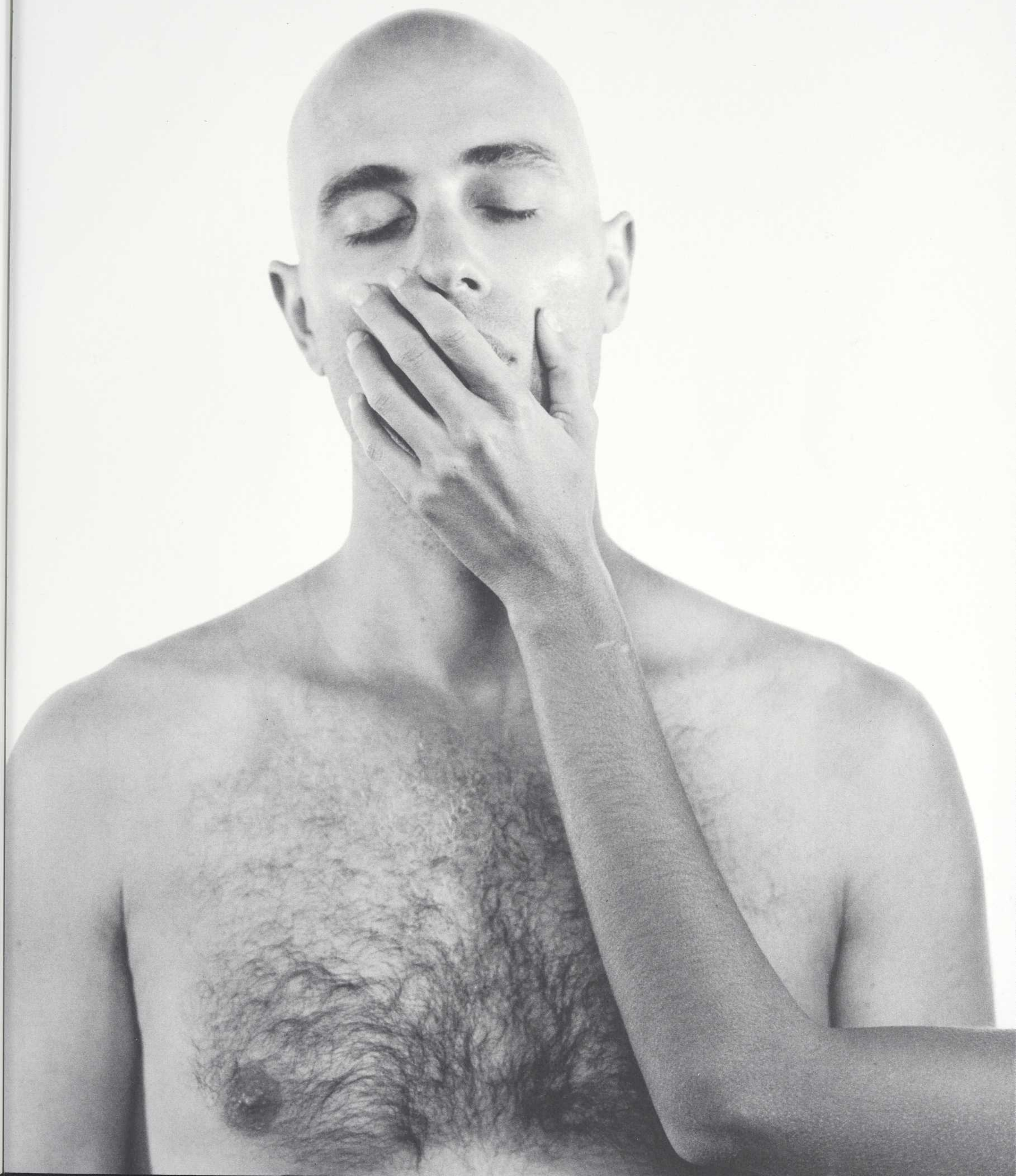
Livre d'artiste · 1982 · Petersburg Studio, N. Y.

« Red Square & the Forbidden City » [bas] 841/1000



ney.







MAY 8-12, 1998

Festival Hall, Navy Pier, Chicago

**The Sixth Annual
Exposition of
International Galleries
featuring
20th Century Art**

ART 1998 CHICAGO

AT NAVY PIER

Vernissage '98

Opening night benefit for the
Museum of Contemporary Art,
Thursday, May 7, 1998

Information

Thomas Blackman Associates, Inc.
230 West Huron, Chicago, IL 60610
312 587 3300 phone
312 587 3304 fax
info@artchicago.com e-mail
<http://www.artchicago.com>

Participating Galleries

Gallery A, Inc., Chicago
Achenbach Kunsthandel, Düsseldorf
George Adams Gallery, New York
Robert Henry Adams Fine Art, Chicago
Galerie Akinci, Amsterdam
Brooke Alexander, New York
Andréhn-Schiptjenko, Stockholm
Angles Gallery, Santa Monica
Galería Ramis Barquet,
New York/Monterrey
Basilico Fine Arts, New York
Stuart B. Baum Photography, Chicago
Baumgartner Galleries, Inc., Washington
David Beitzel Gallery, New York
Galería Elba Benitez, Madrid
John Berggruen Gallery, San Francisco
Jean Bernier Gallery, Athens
Galerie Bhak, Seoul
Blum & Poe, Santa Monica
Marianne Boesky Gallery, New York
Bonakdar Jancou Gallery/London Projects,
New York/London
Galleria Bonomo, Bari/Roma
Roy Boyd Gallery, Chicago
Galleri Andreas Brändström, Stockholm
Rena Bransten Gallery, San Francisco
Bravin Post Lee, New York
Brownstone & Cie, Paris
Browse & Darby Ltd., London
Galerie Bugdahn und Kaimer, Düsseldorf
Galería Camargo Vilaça, São Paulo
Campbell-Thiebaud Gallery, San Francisco
Galería Ferran Cano, Barcelona
Cirrus Gallery, Los Angeles
Gallery of Contemporary Photography,
Santa Monica
CRG Gallery, New York
Cristinerosse Gallery, New York
D'Amelio Terras, New York
Anthony d'Offay Gallery, London
Stephen Daiter Gallery, Chicago
Maxwell Davidson Gallery, New York
DC Moore Gallery, New York
Galería Helga de Alvear, Madrid
Galerie Anne de Villepoix, Paris
Laurent Delaye Gallery, London
Galería Der Brücke, Buenos Aires
Deweert Art Gallery, Otegem
Galerie Di Meo, Paris
Galerie du Jour Agnès B., Paris
Linda Durham Gallery, Galisteo
Catherine Edelman, Chicago
Edicions T-Galería D'Art, Barcelona
Galerie EIGEN + ART, Berlin
Galería El Museo, Bogotá
Entwistle, London
Espacio Mínimo, Murcia
Galerie Barbara Farber, Trets/Amsterdam
Fassbender Gallery, Chicago
Feature Inc., New York
Feigen Contemporary, New York
Peter Fetterman Gallery, Santa Monica
Galerie Jennifer Flay, Paris
Fleisher/Ollman Gallery, Inc., Philadelphia
Angela Flowers Gallery, London
Forum Gallery, New York
Fraenkel Gallery, San Francisco
Galerie Franck + Schulte, Berlin
Barry Friedman Ltd., New York
Stephen Friedman Gallery, London
Gaain Gallery, Seoul
Galería de Arte Mexicano, Mexico City, D.F.
Garton & Co., Devizes-Wiltshire
Galerie Gebauer, Berlin
Gimpel Fils Gallery, London
Barbara Gladstone Gallery, New York
Richard Gray Gallery, Chicago/New York
Howard Greenberg Gallery, New York
Greenberg Van Doren Gallery, St. Louis
Christopher Grimes Gallery, Santa Monica
Galerie Haas & Fuchs, Berlin
Carl Hammer Gallery, Chicago
Lotta Hammer Gallery, London
Pegram Harrison Fine Art, Bloomington
Galerie Hauser & Wirth, Zurich
Thomas Healy Gallery, New York
Galerie Max Hetzler, Berlin
Hirschl & Adler Modern/Hirschl & Adler
Galleries, New York
Nancy Hoffman Gallery, New York
Rhona Hoffman Gallery, Chicago
Galerie Hohenthal und Bergen, Berlin
Michael Hue-Williams Fine Art, London
Xavier Hufkens, Brussels
Galerie Ghislaine Hussenot, Paris
Leonard Hutton Galleries, New York
Galerie Grita Insam, Vienna
Taka Ishii Gallery, Tokyo
Jablonka Galerie, Cologne
Bernard Jacobson Gallery, London
R.S. Johnson Fine Art, Chicago
Jay Jopling/White Cube, London
Annely Juda Fine Art, London
Galerie Kaess-Weiss, Stuttgart

Jacob Karpio Atma Gallery, San José
Kerlin Gallery, Dublin
Klein Art Works, Chicago
Robert Klein Gallery, Boston
Robert Koch Gallery, San Francisco
Kohn Turner Gallery, Los Angeles
Alan Koppel Gallery, Chicago
Tomio Koyama Gallery, Tokyo
Barbara Krakow Gallery, Boston
Galerie Krinzinger, Vienna
Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Geneva
Anna Kustera Gallery, New York
Landau Fine Art Inc., Montreal
Landfall Press, Inc., Chicago
Galerie Yves Le Roux, Montreal
Lehmann Maupin, New York
Galerie Lelong, New York
Richard Levy Gallery, Albuquerque
Lisson Gallery, London
Locks Gallery, Philadelphia
Lyons Wier Gallery, Inc., Chicago
Robert Mann Gallery, New York
Matthew Marks Gallery, New York
Marlborough Gallery, New York
Barbara Mathes Gallery, New York
Galerie Gabrielle Maubrie, Paris
Galerie Hans Mayer GmbH, Düsseldorf
Bill Maynes Gallery, New York
Robert McClain & Co., Houston
Thomas McCormick Works of Art, Chicago
Anthony Meier Fine Arts, San Francisco
Galería Nina Menocal, Mexico City, D.F.
Meridian Fine Art, New York
Laurence Miller Gallery, New York
Victoria Miro, London
Mark Moore Gallery, Santa Monica
G.R. N'Namdi Gallery, Chicago
Galerie Nächst St. Stephan, Vienna
Galerie Nelson, Paris
Nishimura Gallery, Tokyo
Galerie Nordenhake, Stockholm
Jonathan Novak, Los Angeles
Galerie Obadia, Paris
Galería OMR, Mexico City, D.F.
P.P.O.W., New York
Galerie Yvonamor Palix, Paris
Perimeter Gallery, Inc., Chicago
Galerie Emmanuel Perrotin, Paris
Friedrich Petzel Gallery, New York
Gilles Peyroulet & Cie, Paris
Polígrafa Obra Gráfica, Barcelona
Maya Polsky Gallery, Chicago
Galería Joan Prats, Barcelona/New York
Praxis Arte Internacional, Buenos Aires
Max Protetch Gallery, New York
Regen Projects, Los Angeles
Anthony Reynolds Gallery, London
Riverhouse Editions, Clark
Arthur Roger Gallery, New Orleans
Röntgen: Katsuya Ikeuchi Galerie, Tokyo
Galerie Thaddeus Ropac, Paris/Salzburg
Galería Alejandro Sales, Barcelona
Julie Saul Gallery, New York
Lisa Sette Gallery, Scottsdale
Jack Shainman Gallery, New York
Shark's Inc., Lyons
Susan Sheehan Gallery, New York
Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica
Sollertis Gallery, Toulouse
Carl Solway Gallery, Cincinnati
Allan Stone Gallery, New York
Walter Storms Galerie, Munich
Studio La Città, Verona
Jiri Svestka Gallery, Prague
Galerie Micheline Szwaiger, Antwerp
Galería Carles Taché, Barcelona
Galerie Tanit, Munich
Timothy Taylor Gallery, London
Galerie Daniel Templon, Paris
303 Gallery, New York
Galerie Barbara Thumm, Berlin
Jack Tilton Gallery, New York
Galería Trinta, Santiago de Compostela
Garner Tullis, New York
2RC Editions, Rome
TZ'Art & Co., Inc., New York
Uncomfortable Spaces, Chicago
Galerie G.-P. & N. Vallois, Paris
James Van Damme Gallery, Brussels
Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz
Bob van Orsouw Gallery, Zurich
Vivita, Florence
Galerie Thomas von Lintel, Munich
Waddington Galleries Ltd., London
Theo Waddington Fine Art, London
Joan T. Washburn Gallery, New York
Gallery Iris Wazzau, Davos
Daniel Weinberg, San Francisco
Wooster Gardens, New York
Wynick/Tuck Gallery, Toronto
Donald Young Gallery, Seattle
Zolla/Lieberman Gallery, Chicago
David Zwirner, New York