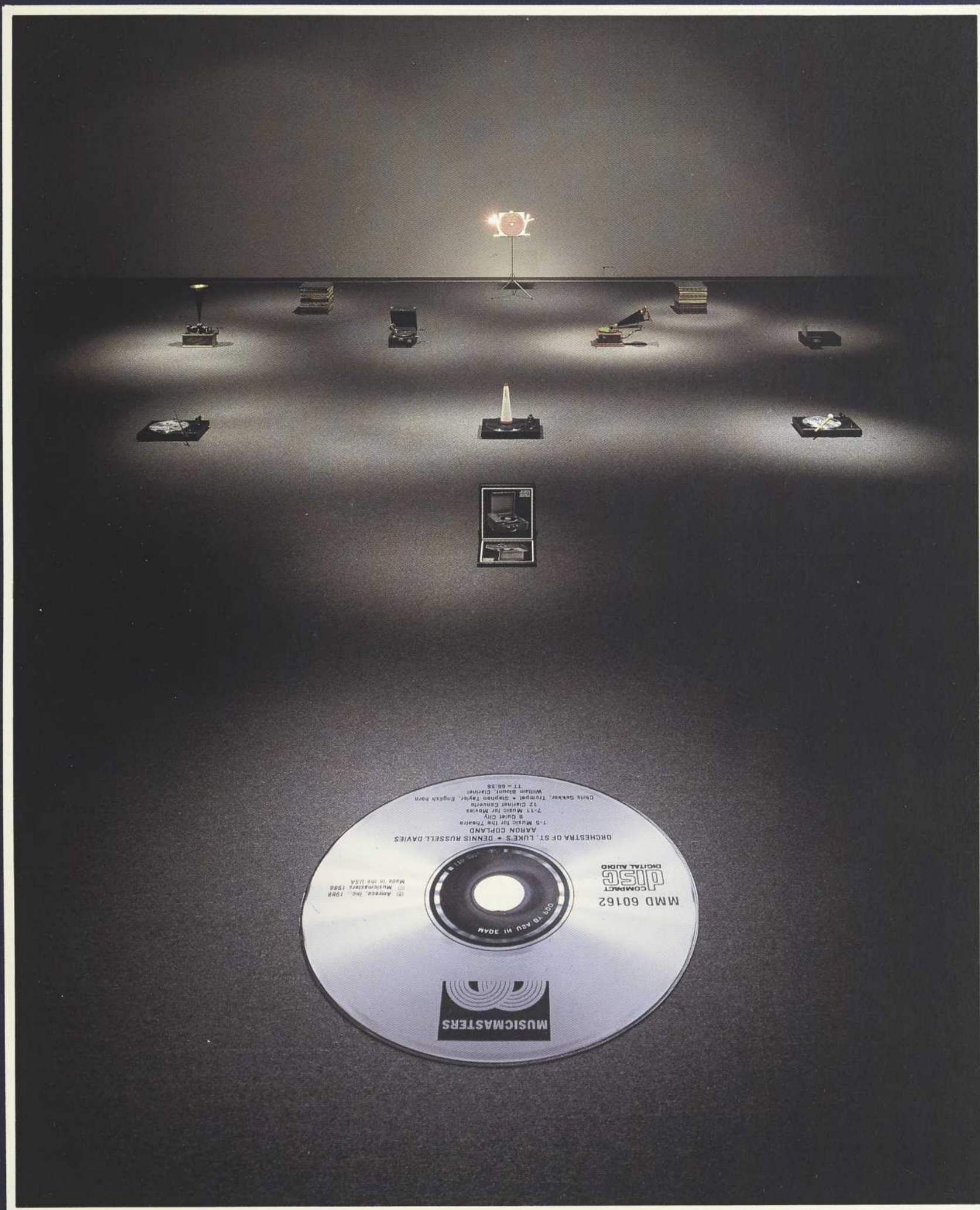


PARACHUTE

PER
255

BNQ

art contemporain
contemporary art



janvier,
février,
mars
1991
January,
February,
March
8,00\$

61

9 770318 702002 11



YDESSA HENDELES
ART FOUNDATION

DIANE ARBUS

a major retrospective of works from 1957 to 1971

LOUISE BOURGEOIS

Trani Episode, 1971-72

Henriette, 1985

Legs, 1986

OPENING SATURDAY, JANUARY 12TH, 1991

778 KING STREET WEST, TORONTO, CANADA M5V 1N6

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

janvier, février, mars 1991
January, February, March 8,00\$

E S S A I S / E S S A Y S

- LE REGARD DE NIPPER**
Raymond Gervais et l'art du tourne-disque par Rober Racine 5
- ART AS DESIGN / DESIGN AS ART** by Dan Graham 14
- GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT**
ou «Du gain sordide» et «Du goût qu'on a pour les vicieux» par Catherine Bédard 20
- WHAT IS TO BE DONE** by Mark Lewis 28
- L'ART CONCEPTUEL PEUT-IL GUÉRIR DE LA PHILOSOPHIE?** par Louis Cummins 37
- A SENSE OF MEASURE**
Notes on Recent Works by Micah Lexier by Jerry McGrath 43

A R T S V I S U E L S / V I S U A L A R T S

- Polyptyques. Le Tableau multiple du moyen-âge au vingtième siècle**
par Christine Dubois 47
- Pierre Dorion et Evergon** par Louis Cummins 49
- Paul Lacroix** par Alain Laframboise 51
- Gerhard Richter** par André Lamarre 52
- Fiat Lux. Photographie et architecture** par Suzanne Lamoureux et Jean-Émile Verdier 53
- Marcel Lemyre** par Alain Laframboise 55
- Joseph Branco et Marie-André Côté** par Jean-Émile Verdier 56
- Melvin Charney** par Catherine Bédard 58
- Savoir-vivre, savoir-faire, savoir être** by Johanne Sloane 60
- Wyn Geleynse** by Cyril Reade 61
- Brian Eno** by Marie-Paule Macdonald 62
- Lisette Model** by Susan Douglas 63
- David Tomas** by James Gillespie 64
- Nearness and Distance** by Jocelyn Wiley 66
- Legitimation** by Janice Andreae 67
- Debra Semchuk and Carol Itter** by Mark Harris 68

D É B A T S / I S S U E S

- TSWA Four Cities Project** by Desa Philippi 69

L I V R E S E T R E V U E S / B O O K S A N D M A G A Z I N E S

- par/by Sylvain Campeau, Kevin Dowler, Christine Dubois, John K. Grande, Martha Richler 72



COUVERTURE/COVER
Raymond Gervais, *Disques et tourne-disques*, 1990, installation (détail), matériaux mixtes; photo: Louis Lussier.

PARACHUTE

61

directrice de la publication / editor CHANTAL PONTBRIAND **directrice adjointe / managing editor** COLETTE TOUGAS **rédacteur correspondant / contributing editor** SERGE BÉRARD **adjointes à la rédaction / assistant editors** JENNIFER FISHER, THÉRÈSE ST-GELAIS **collaborateurs / contributors** JANICE ANDREAE, CATHERINE BÉDARD, SYLVAIN CAMPEAU, LOUIS CUMMINS, SUSAN DOUGLAS, KEVIN DOWLER, CHRISTINE DUBOIS, JAMES GILLESPIE, DAN GRAHAM, JOHN K. GRANDE, MARK HARRIS, ALAIN LAFRAMBOISE, ANDRÉ LAMARRE, SUZANNE LAMOUREUX, MARK LEWIS, MARIE-PAULE MACDONALD, JERRY McGRATH, DESA PHILIPPI, ROBER RACINE, CYRIL READE, MARTHA RICHLER, JOHANNE SLOANE, JEAN-ÉMILE VERDIER, JOCELYN WILEY **graphisme / design** ROMAN-FLEUVE **montage / layout** STÉPHANE LORTIE, DOMINIQUE MOUSSEAU **comptabilité / accounting** FRANÇOIS LAHAYE **secrétariat et promotion / secretariat and promotion** CAROLE DANEAU

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

conseil d'administration / board of directors: JEAN-PIERRE GRÉMY, **président du conseil / chairman** CHANTAL PONTBRIAND, **présidente directrice générale / president** ROBERT GRAHAM, **vice-président / vice-president** COLETTE TOUGAS, **secrétaire-trésorière / secretary treasurer** CHARLES LAPOINTE, **président sortant / outgoing chairman** JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, JEAN SIMARD **rédaction et administration / editorial and administration office:** PARACHUTE, 4060, boul. St-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec), Canada H2W 1Y9, tél.: (514) 842-9805, fax: (514) 287-7146 **publicité / advertising:** (514) 842-9805 **abonnements / subscriptions:** Service des abonnements, c.p. 70, succ. Longueuil, Longueuil (Québec), Canada J4K 4Y3, tél.: (514) 651-1837 **tarifs des abonnements / subscription rates:** UN AN/ONE YEAR – Canada (ajoutez 7% de T.P.S./add 7% for the G.S.T.): individu/individual 28 \$ institution 40 \$ – à l'étranger/abroad: individu/individual 40 \$ institution 55 \$ – DEUX ANS/TWO YEARS – Canada (ajoutez 7% de T.P.S./add 7% for the G.S.T.): individu/individual 48 \$ **diffusion / distribution:** QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec J7E 4H4, (514) 434-2824 – BRITISH COLUMBIA: Great Pacific News, 2500 Vauxhall Place, Richmond, B.-C. V6V 1Y8, (604) 278-4841 – FRANCE: Distique, 5, rue de la Tave, B.p. 65, 28112 Lucé Cédex, 37.34.84.84 – TORONTO: C.M.P.A., 2 Stewart St., Toronto, Ontario M5Y 1H6, (416) 362-2546 – U.S.A.: Bernhard de Boer Inc., 113 East Centre Street, Nutley, N.J. 07110. **PARACHUTE** n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La direction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. Tous droits de reproduction et de traduction réservés © PARACHUTE, revue d'art contemporain inc./PARACHUTE assumes no responsibility for submitted documents. Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE, revue d'art contemporain, inc. PARACHUTE est indexé dans/is indexed in: Art Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Points de repère, RILA. PARACHUTE est membre de/is a member of: L'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux/legal deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN: 0318-7020. Parachute est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. Parachute is a quarterly published in January, April, June and October. – courrier 2^e classe/second class mail registration n° 4213 impression: Boulanger inc., Montréal typographie: Zibra inc., Montréal. Imprimé au Canada/Printed in Canada. 4^e trimestre 1990/4th trimestre 1990. **PARACHUTE reçoit l'aide de / receives support from: Conseil des Arts du Canada / The Canada Council, Ministère des Affaires culturelles du Québec, Ministère de l'Emploi et de l'Immigration du Canada / Department of Employment and Immigration of Canada, Ministère des Affaires extérieures du Canada / Department of External Affairs of Canada, Ministère des Communications du Canada / Department of Communications of Canada, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal. PARACHUTE remercie ses généreux donateurs / wishes to thank its generous benefactors: Air Canada et Lavalin.**

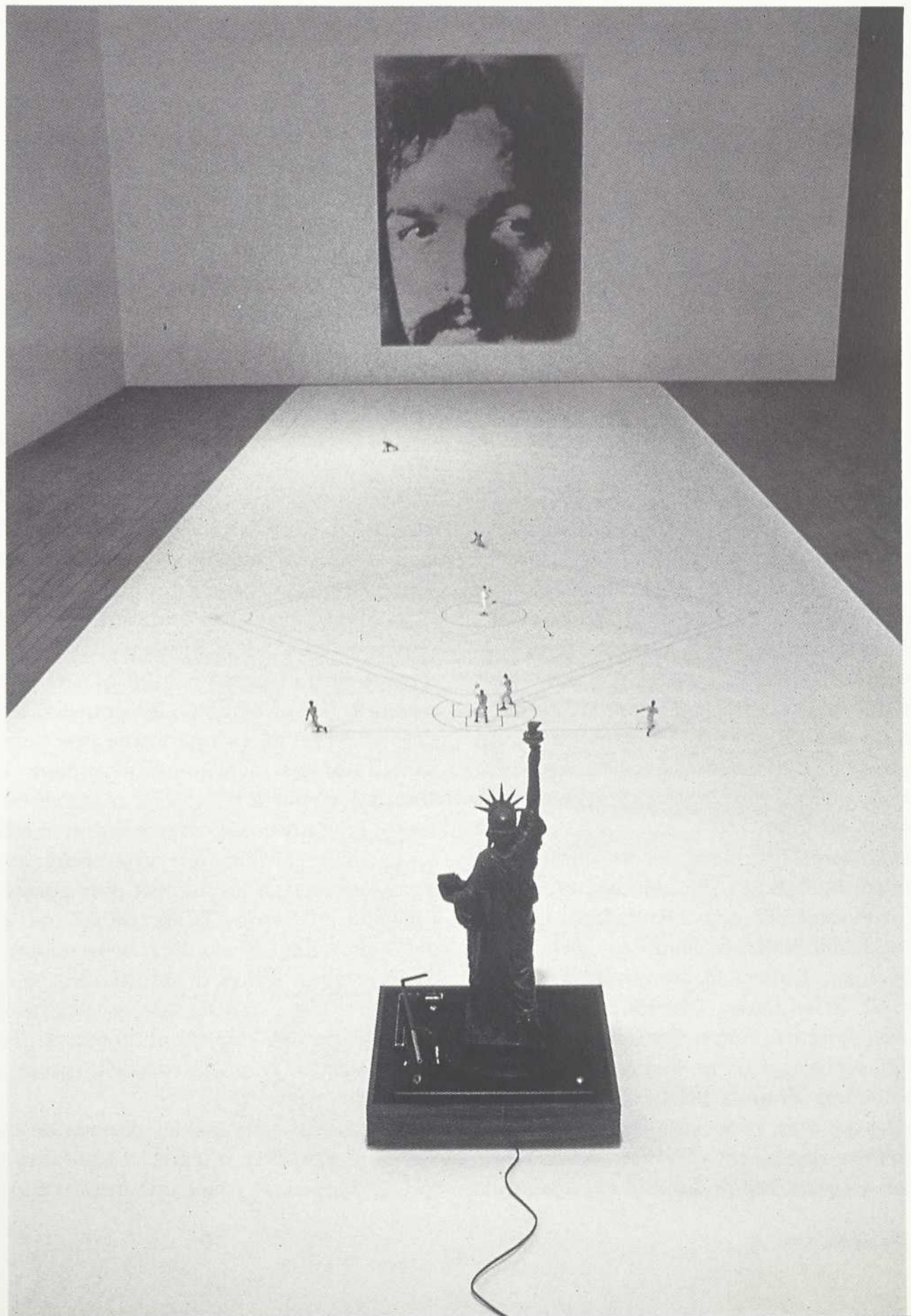
Le Regard de Nipper

RAYMOND GERVAIS et l'art du tourne-disque

Nipper est ce charmant petit chien assis devant un gramophone, la tête légèrement inclinée sur son épaule gauche qui regarde et écoute, intrigué, l'intérieur d'un cornet acoustique. Cette image, plus connue sous le titre de *La Voix de son Maître*, est l'œuvre du peintre français Francis Barraud. Elle date de 1894. Cette année-là, les premiers tourne-disques font leur apparition sur le marché. L'année précédente, l'inventeur du disque et du gramophone, Émile Berliner (1851-1921) fonde à New York la United States Gramophone Company. Pendant plusieurs années, cette compagnie aura comme logo un ange ailé, étendu sur un disque, tenant dans sa main droite une plume gravant des sillons circulaires. C'est «The Sign of the Recording Angel», l'étiquette Angel. L'ange devient le symbole de l'enregistrement sonore. En 1909, il est remplacé par le tableau de Barraud *La Voix de son Maître* qu'utiliseront pendant plusieurs décennies les maisons de disques RCA Victor et EMI. L'image a fait le tour du monde comme elle n'a cessé de tourner autour de l'axe central de chaque tourne-disque. Aujourd'hui encore, quiconque regarde le petit Nipper devant son gramophone pense au disque et au tourne-disque; éléments clés dans l'œuvre de Raymond Gervais.

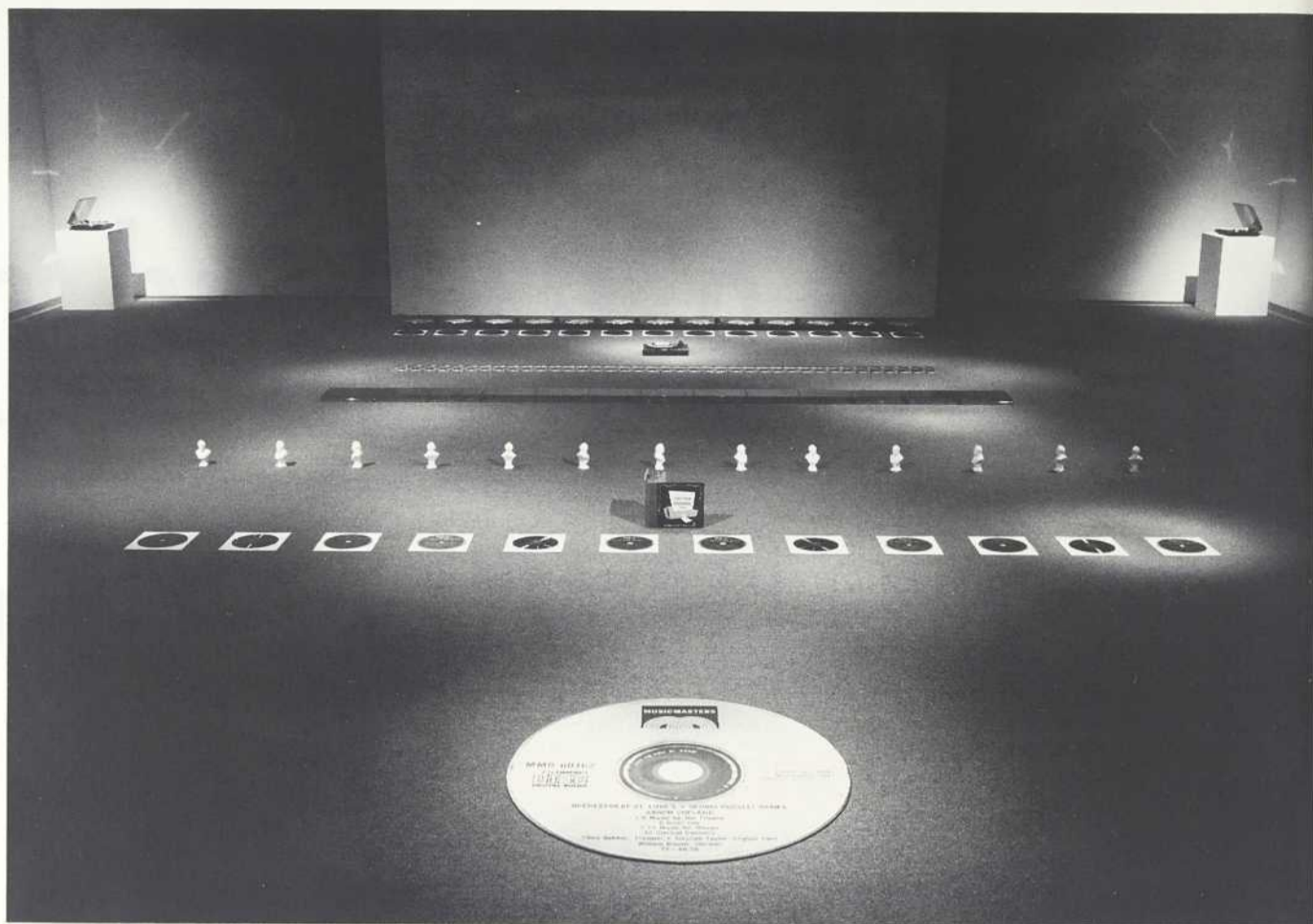
C'est à dessein que j'évoque cette image pour parler du travail de l'artiste. Il y a parenté d'esprit, attitude commune. Nipper qui regarde un gramophone placé à ses pieds est dans la même situation que le spectateur contemplant les installations au sol de Gervais. Ils font partie d'une même famille dans le temps et l'histoire de l'enregistrement. À ce propos, Evan Eisenberg parle de *phonographie*¹. Ils participent, à la fois témoins et

ROBER RACINE



acteurs, à cette rêverie millénaire qui fut de conserver la voix, les sons et la musique. Mais au-delà d'une simple inscription sur un support, l'être humain a voulu les redécouvrir, les ré-écouter; les re-créeer pour soi. C'est ce que Raymond Gervais appelle la «re-créeation du monde». Dans son cas, celle-ci s'effectue en arts visuels depuis 1975 via le tourne-disque qu'il nomme «petit théâtre de l'histoire et du temps»². Pour l'artiste, il y a deux périodes distinctes dans l'Histoire de l'humanité: *avant* l'invention et la fabrication du phonographe par Thomas Alva Edison en 1877 et *après*.

Avant? Il y eut ce rêve. Celui de garder ou de re-garder, tel un trésor, un secret, le son des récits, paroles et messages de toute personne. Pouvoir tenir dans ses mains, à la vue et à l'ouïe de tous, la trace, le passage, la présence vive des êtres et situations désirés. Les légendes sont nombreuses. Qu'il s'agisse de cette «boîte-à-paroles» d'un prince chinois d'avant l'ère chrétienne, ou des «paroles gelées qui dégèlent» évoquées par Rabelais dans le *Quart Livre*; des «éponges qui retiennent le son et la voix articulée» que le capitaine Vosterloch découvrit au-dessous du détroit de Magellan vers 1630 ou des «livres parlants» proposés par Cyrano de Bergerac dans son récit *Les États et Empires de la Lune* qui date de 1657; ces images donnent à voir et à entendre le son du mouvement, la naissance d'une écoute. Comme elles, les installations de Raymond Gervais prolongent cette dimension onirique grâce aux tourne-disques et à ses composantes-satellites qu'il met en place: instruments de musique, figurines, globe terrestre, métromomes, pochettes de disque, transistor, magnétophone à cassette, cactus spiralé, boîtiers à violon et à cassette, photographies de Claude Debussy, du Douanier Rousseau ou de tornades, grande surface de papier blanc avec tracé au sol, réplique de la statue de la Liberté de Bartholdi, lampe de poche, disque miroir, bandes sonores continues des musiques de Maurice Ravel, de Charles Ives, des derviches tourneurs et pour shakuhachi, petit singe en peluche, masque mexicain d'un jaguar (en bois)... Tous ces éléments, acteurs, jouent pour le petit théâtre de l'Histoire et du temps. Ils créent des pièces d'un genre nouveau. Ce sont des installations qui rendent hommage à des peintres, musiciens et inventeurs: Thomas Alva Edison, Charles Cros, Émile Berliner, Man Ray, le Douanier Rousseau, Robert Delaunay, Henri Pontbriand, Brian Barley, Charles Ives, Debussy, Ravel, Wagner, Aaron Copland, Paul Bley, Billie Holiday, Charlie Parker, Bud Powell, Thelonious Monk... Elles évoquent des parcours, des vies, proposent des voyages dans le temps, organisent «les concerts de l'imaginaire» pour reprendre une expression de



DISQUES ET TOURNE-DISQUES, 1990, INSTALLATION (DÉTAIL), MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: LOUIS LUSSIER.

l'artiste. Surtout, elles nous font percevoir une autre écoute de la musique et de son Histoire. Des rapports nouveaux s'établissent. La galerie et le musée deviennent un tourne-disque où sont déposés les disques-installations que l'artiste fait jouer. Le public devient alors ce que Gervais appelle «une tête de lecture»³. Aussi, chaque tourne-disque placé dans une installation devient l'étiquette d'un 33 tours dont les objets qui gravitent autour constituent les sons gravés au creux du sillon. Avec ces œuvres, nous pouvons lire directement les disques qu'il propose sous forme d'installations au sol. Nous sommes comme l'Anglais Tim Wilson qui peut dire, à la simple vue d'un disque noir sans étiquette, de quelle œuvre il s'agit⁴. Avec Raymond Gervais, les disques (installations) ne sont plus noirs, ni opaques. Ils s'offrent à nous lumineux, diurnes. Chaque note a une forme précise. Ce sont les objets mentionnés plus haut. Les sillons deviennent une portée musicale où le sens, l'Histoire et la poésie se déposent telles ces particules de poussière qu'on retrouve sur les disques et qui les rendent plus humains, touchés par le temps. Le spectateur-auditeur est appelé, invité. L'œuvre le prend par la main et c'est le bras du tourne-disque qui l'amène à parcourir les sillons-gradins du petit théâtre de l'Histoire et du temps. Il est touché comme l'aiguille touche le disque, le risque du temps.

En regardant quelques œuvres de l'artiste, je pense au théâtre d'Épidaure en Grèce. J'aimerais y voir une installation de

Raymond Gervais. Ce lieu magique est un disque en creux à l'image d'un haut-parleur. La scène est circulaire. En son centre, il y a une petite dalle blanche. Tout converge vers elle. C'est le point de perfection. De là, tout va, tout vient avec une égale netteté. Entourant la scène aux trois quarts, il y a les gradins. Ils sillonnent la pierre, le temps. Aux alentours, la nature. Arbres et buissons témoignent en silence de la grande tragédie. La scène pourrait être l'étiquette sur le disque où l'on lit le titre des pièces au programme, le nom des interprètes. Or, l'étiquette d'un disque n'émet aucun son, le vinyle si. À Épidaure pourtant, c'est du centre que proviennent les sons. Mais tel le disque, c'est dans les gradins-sillons que cela se passe, se joue, s' imagine. Il y a là la résonance silencieuse des spectateurs: têtes de lecture vivantes lisant le déroulement (spiralé) d'une œuvre.

J'ai sous les yeux une photo troublante de ce lieu. Cela tient à l'absence quasi totale de spectateurs. Il est vrai qu'il n'y a aucun spectacle. Seules cinq ou six personnes prennent place, assises. À peine perceptibles, elles sont disséminées dans les gradins-sillons



CHARLES IVES, THE UNANSWERED QUESTION, 1906.

telles des poussières sur un disque. Elles contemplent le silence d'Épidaure en se remémorant peut-être ces mots de Michel Serres :

La sortie du bruit guérit, mieux que la plongée dans le langage. Le silence dans le théâtre et dans les buissons alentour entre dans la peau, baigne et pénètre, vibre, vide, au creux de l'oreille nulle. [...] Je donne au monde une plainte basse, il me cède son immense paix.⁵

Peut-être écoutent-elles, regardent-elles, intérieurement, des œuvres de l'imaginaire où le silence de l'objet confère aux sonorités de la pensée un semblant d'humanité, la renaissance d'une poésie perdue...

Tout cela me rappelle la poétique de Raymond Gervais. Rêver autour d'un disque, dans une installation, en espérant voir apparaître Thelonious Monk poser pour le Douanier Rousseau qui écoute sur un vieux Berliner le trompettiste Chet Baker jouer le thème de *The Unanswered Question* de Charles Ives.

CAPT

Le tombeau de Charles Ives d'après *The Unanswered Question*. Il s'agit d'une installation audio-visuelle en hommage à Charles Ives, un pionnier américain de la musique nouvelle (1874-1954). La pièce s'inscrit, d'une certaine manière, dans la lignée des tombeaux musicaux du XVII^e siècle à aujourd'hui. La composition de *The Unanswered Question* date de 1908 et se définit comme suit : «Les cordes représentent le silence. La trompette pose la question de l'existence à laquelle les vents cherchent à répondre sans y parvenir pour autant.» [cf. notes sur la pochette de l'album Columbia MS-6843, *Bernstein Conducts Ives*] Enfin, on peut trouver à la lettre «T» du dictionnaire, une foule d'indices permettant diverses interprétations de la pièce.

Raymond Gervais⁶

«T pour Thelonious, tout, tourner, tourne-disque, 33 tours, etc.»⁷ Etc. = temps, tétralogie, table tournante, trompette, thème, terrestre (globe), tornade, ténor, tracé, trio, théâtre, tête, tympan, tempo, tau, tombeau. T pour treize, nombre important dans l'œuvre de Raymond Gervais. Souvent chez lui, le treize s'exprime par $12 + 1 = 8$. La somme égale l'œuvre, le changement.

Pour l'installation *CAPT* (qui peut être vue comme une question musicale à capter), le tourne-disque est un point de référence universel. Il soutient une trompette. Si l'on se fie au programme de Ives, l'instrument «entonne l'éternelle question de l'existence...» D'après le *Dictionnaire des Symboles*, la trompette «associe le ciel et la terre dans une commune célébration»⁹. Pas étonnant qu'il y ait un peu plus loin, sur la surface de papier blanc au sol placée en configuration de T (croix de tau), un globe terrestre. La musique de Ives, enregistrée sur une cassette

sans fin que diffuse un petit magnétophone, crée un climat à la fois inquiétant et apaisant. Jamais triste, elle transcende le questionnement de chacun face à l'univers. C'est l'intuition de la création du monde via l'œuvre à recréer. Comme toujours dans les pièces de Gervais, tout se présente au sol. Le spectateur a ainsi l'impression de survoler un univers particulier. À intervalles réguliers, sept fois, le thème des cinq notes de la trompette fait écho à l'instrument placé sur le plateau du tourne-disque : un cercle, un disque sur un carré. La symbolique du carré est riche et fort connue. C'est l'un des quatre symboles fondamentaux avec le centre, le cercle et la croix. Selon ce dictionnaire, le carré est la base de l'espace; le cercle, et particulièrement la spirale, celle du temps. Outre la spirale (tornade), le cercle est instructif à plus d'un titre. En gardant à l'esprit le tourne-disque et la proposition de Ives-Gervais, voici ce qu'on dit :

Combinée avec celle du carré [socle du tourne-disque], la forme du cercle évoque une idée de mouvement, de changement d'ordre ou de niveau. La figure circulaire adjointe à la figure carrée est spontanément interprétée par le psychisme humain comme l'image dynamique d'une dialectique entre le céleste transcendant auquel l'homme aspire naturellement, et le terrestre où il se situe actuellement, où il s'appréhende

comme sujet d'un passage à réaliser dès maintenant grâce au concours des signes.

Plus loin, une interprétation significative si l'on songe au disque vinyle et à son étiquette : «La figure du cercle symbolise également les diverses significations de la parole : un premier cercle symbolise le sens littéral; un second cercle, le sens allégorique; un troisième, le sens mystique.»

Bien sûr, le disque comme tel mérite mention : «Dans l'image classique de Vishnu (hindouisme), il représente la tendance *sattvique*, rejoint explicitement le symbolisme du disque comme arme meurtrière, et aussi comme soleil. Il détruit en illuminant.» [Qu'on pense au titre de l'exposition *Broken Music*.]

Enfin, de manière plus positive (je termine là-dessus avec les références symboliques) :

Le disque sacré de la Chine symbolise la perfection céleste. Le disque de jade, percé d'un trou (Pi), représente le ciel même. Dans les peintures égyptiennes, on voit parfois huit disques bleus, en deux colonnes de quatre disques superposés [qu'on se rappelle la pièce *Random Access* (1963-1982) de Nam June Paik dans *Broken Music*, elle-même inspirée d'un procédé datant de 1910], sur fond bleu, qui symbolisent les profondeurs de l'espace et l'infinité du ciel. Le disque ailé [à la limite, le logo de la compagnie Angel], très fréquent

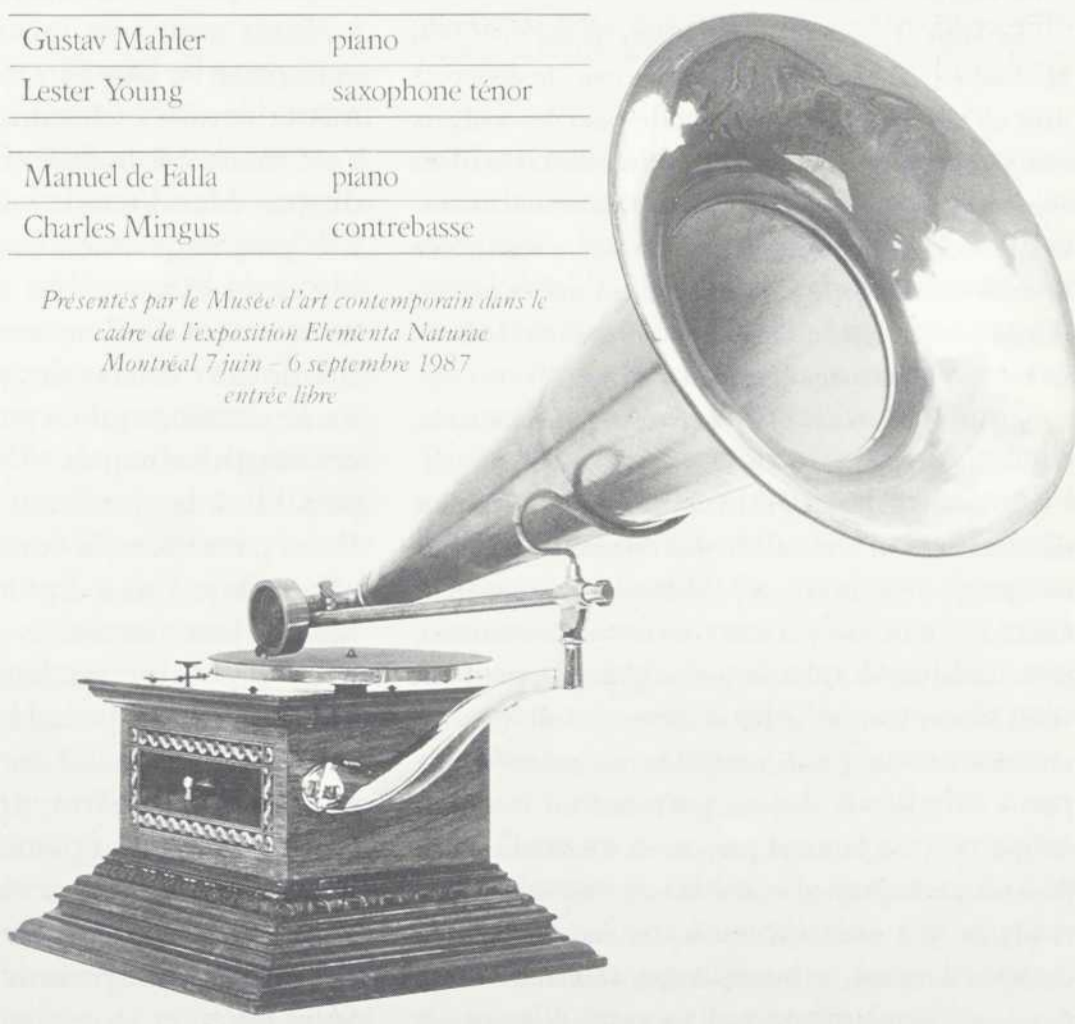
ELEMENTA MUSICAE

Trois duos

Claude Debussy	piano
Paul Desmond	saxophone alto
Gustav Mahler	piano
Lester Young	saxophone ténor
Manuel de Falla	piano
Charles Mingus	contrebasse

ELEMENTA MUSICAE,
1987, AFFICHE COULEUR.

Présentés par le Musée d'art contemporain dans le cadre de l'exposition *Elementa Naturae*
Montréal 7 juin - 6 septembre 1987
entrée libre



dans la symbolique, représente le soleil en mouvement et, par extensions successives, l'envol, la sublimation, la transfiguration.

L'envol, la sublimation, la transfiguration... N'est-ce pas là le but de toute œuvre d'art? *The Unanswered Question* de Charles Ives combinée à l'installation *CAP T* va dans cette voie. Au temps d'une question, il y aura le temps d'une réponse qui ne viendra jamais. C'est l'écho sorcier. Les petites figures de l'installation, regardant le métronome battre la mesure du temps, semblent attendre un écho chargé de réponses. Le boîtier du métronome serait-il celui de notre prince chinois? Mais qu'elles lancent une question à la montagne-métronome, celle-ci ne renverra pour toute réponse que cette même question. L'écho ne retourne que ce qu'on lui propose, rien d'autre. À cet égard, il serait l'ancêtre du phonographe. Mais entre l'énoncé et sa captation, le dit et le redit de sa diffusion, il y a un temps, un jeu. C'est peut-être dans ce temps de réponse que réside le secret de *CAP T*. Quelque part, entre les 33 tours de la question et le tiers de l'écho...

ELEMENTA MUSICAE CONCERTS DE L'IMAGINAIRE. 1987

Achille est venu rendre visite à son amie et compagne de jogging, Mme Tortue.

[...]

Achille: Un genre de musique particulier? De quoi s'agit-il? C'est certainement une invention de votre cru?

La Tortue: Sûrement. [...] Je l'appelle la «musique à casser les phonographes».

Achille: Surprenant! «À casser les phonographes»? C'est vraiment curieux!

La Tortue: [...] Tout a commencé, quand mon ami, M. Crabe [...] est venu me voir un jour. Je dois vous dire qu'il a toujours eu un faible pour les gadgets compliqués, et son nouveau, que dire, dada, c'était les tourne-disques. Il venait donc d'acheter un tourne-disque et, crédule comme il est, il avait cru tout ce que le vendeur lui avait dit, et notamment que ce tourne-disque pouvait reproduire tous les sons. Bref, il croyait que c'était le phonographe parfait.

Achille: Étonnant! Mais vous aviez, bien entendu, des doutes à ce sujet!

La Tortue: Évidemment! Lui par contre, ne voulait rien entendre. Il a maintenu dur comme fer que tous les sons pouvaient être reproduits sur son appareil. Comme je n'arrivais pas à le convaincre du contraire, je l'ai laissé parler. Quelque temps après, je lui ai rendu visite à mon tour; et je lui ai apporté un disque avec une chanson que j'avais composée moi-même et que j'avais intitulée «Je ne peux pas passer sur le tourne-disque 1». [...] Je lui ai proposé de l'écouter sur son nouveau phonographe, et il s'est empressé de me faire ce plaisir. Il a donc mis le disque, mais au bout de quelques secondes, le tourne-disque s'est mis à vibrer fortement, puis, dans un grand fracas, il a éclaté en une

multitude de fragments. Bien évidemment, le disque aussi a été détruit.

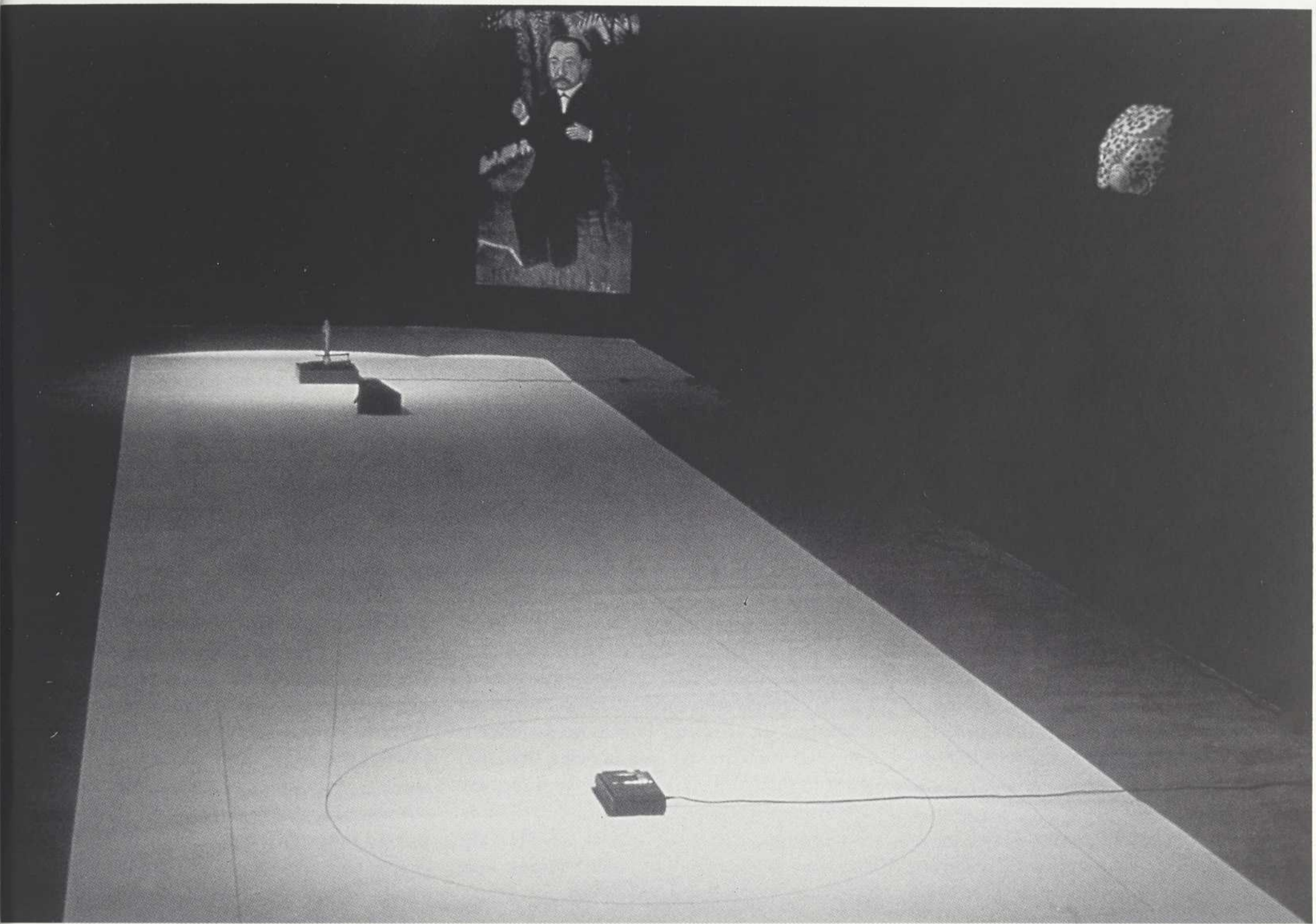
Douglas Hofstadter¹⁰

Dans la présentation de son livre, Douglas Hofstadter explique au lecteur qu'il a emprunté les personnages d'Achille et de la Tortue à Lewis Carroll qui lui-même les a empruntés à Zénon, le philosophe grec qui tenta de prouver l'impossibilité du mouvement. On peut voir ainsi, à l'image de l'œuvre *Elementa Musicae*, *Trois Duos*, trois duos imaginaires réunis le temps d'un livre: Hofstadter/le lecteur, Achille/la Tortue et Zénon/Lewis Carroll. D'une certaine manière, ces six personnages sont là grâce au tourne-disque. C'est le sujet central du dialogue cité plus haut. Il est à noter que la Tortue, personnage de Zénon, enregistre sur disque une chanson intitulée «Je ne peux pas passer sur le tourne-disque 1»; ce qui rejoint la philosophie de son créateur: l'impossibilité du mouvement. En lisant en entier le chapitre «Contracrostipunctus», on finit par voir et entendre le disque de la Tortue, comme on voit exploser les phonographes de M. Crabe. Ces derniers, qui datent d'avant Jésus-Christ, se retrouvent, après le jogging quotidien, pour parler d'une invention moderne: le tourne-disque. Par les mots, les images, les disques, la fiction, l'imagination, tout est possible. Les plus belles rencontres sont permises. C'est ce qu'a fait Raymond Gervais avec les trois duos de musiciens inscrits sur l'affiche *Elementa Musicae*: Claude Debussy, piano / Paul Desmond, saxophone alto; Gustav Mahler, piano / Lester Young, saxophone ténor; et Manuel de Falla, piano / Charles Mingus, contrebasse. Trois compositeurs-interprètes de musique classique, trois de jazz. Outre l'intérêt que Gervais porte à la musique de chacun, il les a réunis pour une raison précise: tous ont enregistré¹¹. Dès lors, ils font partie d'une même famille. Chacun, un jour ou l'autre, s'est montré à la fenêtre du temps qu'est le disque. Mais l'œuvre va beaucoup plus loin. Elle pose la question (sans réponse) du possible et de l'impossible. À l'impossibilité du mouvement de Zénon correspond la possibilité de faire éclater des tourne-disques grâce à une chanson qui ne peut pas être jouée sur ces tourne-disques. L'impossible devient possible à la condition d'être impossible... Beau paradoxe. Si vous dites à quelqu'un: «Ce soir je vais à Épidaure écouter Gustav Mahler jouer en duo avec Lester Young», on vous répondra en fronçant les sourcils: «Mais c'est impossible!» Pourtant si. Il suffit de fermer les yeux et de se recueillir pour voir apparaître, au centre de la scène, Gustav Mahler au piano jouer un extrait des *Wunderhorn Lieder* accompagné de Lester Young au saxophone ténor. Un rappel? Très simple; ils interprètent une version de *Shoe Shine Boy*.

Le disque permet une communication avec un certain au-delà. Il offre l'opportunité d'entrer en contact avec l'esprit du passé. Ne dit-on pas, en parlant du tourne-disque, qu'il est une «table tournante». Au sens où l'on fait tourner les tables, les têtes, pour espérer entendre la voix, les coups (bruits de surface) des disparus. Rappelez-vous les photographies ou gravures de certaines séances de spiritisme (rites des spires du temps...). Les gens sont assis autour d'une table, les mains tendues au-dessus. Les yeux fermés, concentrés, ils attendent une manifestation, un signe de l'autre. C'est l'image du tourne-disque: table/disque, mains/bras, tête de lecture/esprit révélé. Certains diront: tout cela n'est que pure imagination. Peut-être. Devant l'affiche *Elementa Musicae*, nous pouvons avoir la même attitude, la même réaction. À la limite, le monteur habile d'un studio d'enregistrement pourra, grâce aux documents sonores des six musiciens, réaliser «un mixage» réel de Mahler et de Lester Young. Mais là où l'œuvre de Gervais va plus loin, à mon sens, c'est par rapport à ceux qui auraient pu enregistrer durant les premières années de l'enregistrement phonographique (1877) et qui ne l'ont pas fait. Bien sûr, on peut inscrire sur une affiche un duo composé de Guillaume de Machault à la viole de gambe et Jimmy Hendrix à la guitare. Cela émeut et se conçoit aisément. Mais on sait que Guillaume de Machault n'a jamais enregistré. Avec *Elementa Musicae*, le trouble s'installe grâce à l'invention de l'enregistrement sonore. Elle nous rappelle cette formule presque nostalgique: «Dire qu'aujourd'hui nous pourrions entendre tel ou tel...» On se dit que certains sont littéralement passés à côté du phonographe comme d'autres sont passés à côté de l'appareil photographique. Auraient-ils, inconsciemment, opté pour l'imaginaire? Assurément, ils en font partie. Ils deviennent en quelque sorte la doublure des acteurs du petit théâtre de l'Histoire et du temps. En cela, ils rejoignent l'idée que se fait Marshall McLuhan du phonographe: «il est un music-hall imaginaire»¹².

RE: HENRI ROUSSEAU, LE TOURNE-DISQUE ET LA RECRÉATION DU MONDE. 1988

Paris, 1889. Un super music-hall occupe la ville: l'Exposition universelle. Dans la Galerie des Machines prend place le kiosque de Thomas Edison qui fait entendre le phonographe. C'est l'une des principales attractions de l'Exposition. On peut croire qu'Henri Rousseau, dit le Douanier, artiste et musicien (violoniste) y soit allé pour faire l'essai du phonographe. Raymond Gervais l'imagine très bien. Mais comment cela se



passait-il, une «audition du phonographe» au kiosque d'Edison en 1889? Voici comment Henri Rousseau dut vivre cette expérience :

On se trouvait devant une table sur laquelle reposait une petite boîte d'acajou, munie et surmontée d'un mécanisme d'une délicatesse appréciable à première vue. En un point de ce mécanisme s'adaptait un long tuyau de caoutchouc qui se divisait en plusieurs autres tuyaux (quatre, cinq ou six). Chacun de ces tuyaux se terminait par deux courtes branches où étaient insérés deux petits tubes de baleine. Un employé présentait aux quatre, cinq ou six personnes qui défilaient à la fois devant l'appareil un des tubes de caoutchouc. On s'introduisait dans chaque oreille les extrémités arrondies des petits tubes de baleine et — aussitôt — on entendait une voix qui vous parlait, et on l'entendait, cette voix, si nette, si vibrante, elle vous semblait si proche, qu'on était tenté de retirer les tubes de ses oreilles afin de s'assurer qu'on n'était pas dupe de quelque effet de ventriloquie. À d'autres appareils semblables, c'était la musique d'un orchestre, le son d'un piano ou d'un violon, un air sifflé. L'étonnement redoublait quand on apprenait que ces mots, ces mélodies, ces airs avaient été prononcés, joués, sifflés, il y

avait plusieurs semaines ou plusieurs mois, en Amérique, aux États-Unis.¹³

Après cette visite, Rousseau écrivit un vaudeville en trois actes et dix tableaux, intitulé *Une visite à l'Exposition de 1889*. À l'instar des concerts de l'imaginaire évoqués plus haut, on peut se demander ce que Rousseau a bien pu voir ou entendre lors de sa visite. Nous ne le saurons jamais. Mais Gervais, encore une fois, se sert de cette image pour élaborer son installation. Aussi, il utilise comme hypothèse de travail le fameux «big bang» originel : l'univers aurait été créé à partir d'un son. Même si cette théorie est aujourd'hui contestée¹⁴, elle n'en demeure pas moins séduisante et cohérente face au tourne-disque comme récréation du monde. Avec le cylindre et le disque, un monde naît d'un son. C'est un déclencheur pour l'imaginaire. L'intuition de Gervais est juste. En étudiant la vie de Rousseau, il note qu'en 1867, à la caserne d'Alger, le peintre recueille les souvenirs de soldats français revenus d'une expédition au Mexique. Ces renseignements l'inspireront pour ses futurs

RE: HENRI ROUSSEAU, LE TOURNE-DISQUE ET LA RECRÉATION DU MONDE, 1987, INSTALLATION (DÉTAIL), MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: (DON CORMAN) GALERIE CHANTAL BOULANGER.

tableaux. Rousseau est donc sensible au monde sonore. Les récits de voyages au Mexique, les cylindres gravés des paroles et musiques de l'Amérique le fascinent et font de lui un voyageur dans le temps qui ne peut qu'intéresser Gervais. Son installation serait ici une récréation de l'imaginaire (fictif) de Rousseau. On y retrouve certaines composantes de ses tableaux (flûte mexicaine à motif de serpent — allusion au tableau *La Charmeuse de serpents* de 1907 —, figurines mexicaines assises, masque d'un fauve mexicain, petit singe en peluche, la couleur vert «jungle» recouvrant tous les murs de la galerie, etc.) et deux tourne-disques en rotation. Devant l'un d'eux, au sol, une boîte à violon. Dans un coin, un agrandissement photographique du tableau de Rousseau *Le Chef d'orchestre*¹⁵. Dans l'installation prend place également la musique des derviches tourneurs. On sait que le rite des derviches tour-

neurs consiste en une représentation du ciel, leur tournoiement illustrant le mouvement des astres. Ayant le ciel comme partition et les constellations pour musique, ils recréent le monde en devenant des disques vivants. Mieux, ils sont des disques-lecteurs. Mais au-delà du simple exotisme qui pourrait rappeler l'organisation des tableaux de Rousseau, l'œuvre attire notre attention sur un double passage: celui du XIX^e siècle au XX^e, et du XX^e au XXI^e. Le premier s'effectua par l'arrivée de nouvelles inventions tel le tourne-disque. C'est également à cette période que Rousseau réalise l'essentiel de son œuvre. Aux yeux de Gervais, cela lui confère une importance particulière. Le deuxième marquera sûrement la disparition du tourne-disque. Cette éventualité est suggérée ici par la boîte à violon, noire, qui rappelle (simule) un tombeau. Elle pointe un tourne-disque en rotation qui soutient une flûte-serpent placée à la verticale. Dans un même axe, qu'amplifient des configurations de parcours au sol, on a donc: un magnétophone reproduisant la musique des derviches tourneurs, le boîtier à violon, le tourne-disque à flûte-serpent. Tout cela est dirigé par Rousseau chef d'orchestre. À l'image des derviches tourneurs qui seraient des disques-lecteurs, le chef d'orchestre peut être vu comme un tourne-disque. La baguette qu'il tient dans sa main droite renvoie inmanquablement au bras et à son aiguille. Rousseau devient alors un tourne-disque qui dirige et fait tourner les disques lecteurs d'étoiles. Le tournoiement effréné des danseurs symbolise la vitesse de rotation des premiers disques du début du siècle (78 tours/minute) et des disques compacts de la fin de ce même siècle. Tous deux tournent sensiblement à la même vitesse. Pressé d'entrer dans le vingtième siècle, le disque le quitte, cent ans plus tard, avec la même frénésie. À cette différence près, qu'il n'y a plus de sillon de sortie maintenant. Le disque devient une véritable passoire que seule la lumière peut lire secrètement, sans que nous ne puissions plus la regarder comme avant. Des trous noirs de l'univers aux trous «imperceptibles» du disque compact, il n'y a qu'un pas; de l'étoile à la tombe: «La pièce est un tombeau musical pour Henri Rousseau et pour le tourne-disque qui est en train de mourir, de disparaître, à la fin du XX^e siècle.»¹⁶

MONK, POWELL, RAVEL, DEBUSSY MYSTÉRIEUSES TORNADES...

Pour comprendre l'univers de Raymond Gervais, il faudrait lire une biographie de Charles Cros, écouter Thelonious Monk jouer *I Should Care* et être abonné à la revue *Weather*. Passer d'un monde à un autre, de la

vie d'un être à l'histoire d'une tornade en relisant celle d'une œuvre. Chercher pendant des heures, chez les disquaires, la perle rare: un vieil enregistrement gravé sur 78 tours où Monk joue *Evidences* sur une face, *Misterioso* sur l'autre. L'évidence du mystère ou le mystère de l'évidence. On pourrait y passer sa vie. L'artiste passe la sienne à ressentir et à comprendre le travail de l'autre pour en restituer la quintessence par une œuvre nouvelle. Présenter une lecture de l'Histoire de la musique par le biais des arts visuels, voilà qui est rare. Cela tient presque du défi. Gervais voit la musique comme il entend les tableaux du Douanier Rousseau. Ses installations sont de mini-jardins musicaux¹⁷ où gravitent et s'enroulent comme la vigne les parcours de la connaissance.

Pour *Monk au Jardin* (1988), l'artiste fait référence à la notion d'envol. L'avion et la piste d'atterrissage deviennent des lieux. On l'a vu plus haut, les figurines placées au sol par l'artiste donnent au spectateur l'impression de survoler l'installation. Elles créent un changement d'échelle remarquable. Ici, Gervais joue le jeu sans équivoque. Le tracé au sol est en forme de T (un avion...). À bord de ce dernier prennent place un tourne-disque, son couvercle, un cactus spiralé déposé sur la platine immobile, deux mini-globes terrestres et un magnétophone à cassette avec une musique en boucle pour shakuhachi solo (instrument japonais). Le pilote est Thelonious Sphere Monk, présent dans la pièce par la pochette du disque *Solo Monk* où l'on voit le musicien aux commandes d'un avion.

Monk est un personnage clé dans l'imaginaire de Raymond Gervais. Il lui a rendu hommage à quelques reprises (une performance: *La Poétique du K*, une série radio-phonique, le projet d'installation *Oska T*). Comme pour le Douanier Rousseau qui «dirige» une installation, Monk «conduit» celle qui survole l'espace du musée. L'artiste dira qu'elle est «une sorte de jardin à hélice pour le boppeur zen de la modernité»¹⁸ que fut Monk. L'air nécessaire à l'envol de Monk et du spectateur est suggéré ici par le shakuhachi qui est l'instrument du souffle poétique. Où va Monk dans son avion-installation? Survole-t-il *Bolivar Blues* ou *Japanese Folk Song* au *North of the Sunset*? Songe-t-il à retrouver l'ange ailé des premiers disques, près de Los Angeles? Si oui, il devra survoler le Nebraska. Et là, à cent milles à l'est de Denver, il apercevra du haut de son avion, un sol couvert de milliers de disques géants, formés d'herbe et de terre, aux couleurs vertes, ocres, beiges ou rouges. Ce sont des puits circulaires (pouvant aller jusqu'à cent mètres de diamètre) qui pompent l'eau des nappes aquifères.

Monk survole ainsi, tel un moine solitai-

re, les disques du globe (sphère) à la recherche d'une rencontre impossible, un accord nouveau. Comme l'écrit Gervais dans le texte cité plus haut: «Sa musique plane toujours sur nous et tout autour et continuera de nous hanter tout aussi longtemps que le désir existentiel de vivre au jardin se fera entendre en nous.»

Entendre. C'est le mot qui convient pour *L'Enclos de verre* (1988). Dans cette installation au sol, il est question du pianiste de jazz Bud Powell (1924-1966) et du compositeur Maurice Ravel. Le titre fait référence à l'œuvre de Powell, *Glass Enclosure* créée en 1953. D'un extrême dépouillement, la pièce pourrait être un hommage à l'écoute en tant que sujet observable. Sur le socle d'un tourne-disque en rotation est déposée dans un angle de 45° une pochette double d'un disque de Powell (*Strictly Powell*). Cette pochette est illustrée de deux photographies: un portrait du musicien et une autre nous le montrant au piano. Un peu plus loin, à une dizaine de pieds, un petit magnétophone à cassette fait entendre Maurice Ravel jouer «Le Gibet», tiré de la suite *Gaspard de la nuit*¹⁹. Cette installation pourrait avoir comme sous-titre: l'auditeur au piano. C'est l'une des rares fois où Gervais place, de façon aussi explicite, un auditeur dans son œuvre. On regarde Powell au piano qui écoute Ravel jouer pour lui. Ravel devient une image sonore. Invisible, il accentue la force du silence et l'écoute de Powell, visible. Les quatre boîtiers à cassette de l'installation font allusion à l'œuvre de Powell. Deux sont placés sur la platine en rotation du tourne-disque. À force de les regarder tourner, on finit par voir un cylindre de verre, transparent, flou. C'est le voile du silence. Gervais utilise ainsi les «vêtements» de la musique (pochette de disque, boîtier à cassette) comme jeux d'illusions²⁰. La transparence tourbillonne sous les yeux de Powell au son du Gibet qui sonne le glas(s): «C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.»²¹

Dans une lettre adressée à André Poniatski, en date du 9 septembre 1892, Claude Debussy évoque la possibilité pour lui d'aller à New York. Le voyage n'eut jamais lieu. Cette lettre est le point de départ de *Claude Debussy regarde l'Amérique*²². Si *L'Enclos de verre* avait pour sujet l'écoute de Powell, le regard de Claude Debussy est ici au cœur de l'œuvre. Sa facture est sobre, minimale. Au mur, un agrandissement du portrait de Claude Debussy pris en 1894 par Pierre Louÿs. C'est la photographie «déchirée». Devant elle, au sol, se trouve une grande surface de papier blanc avec le tracé d'un terrain de baseball²³. Sur le terrain, sept joueurs figurines sont à des positions

précises, choisies par l'artiste. Au pied de la photographie, un petit transistor. À l'autre bout du terrain, derrière le receveur, un tourne-disque immobile sur lequel prend place une réplique miniature de la statue de la Liberté de Bartholdi. Debussy regarde une partie de baseball en face de la liberté, symboles de l'Amérique. Debussy devait y être sensible puisqu'en 1913 il écrivit *Jeux*. Une musique de ballet basée sur un argument du danseur Nijinsky : les évolutions d'un jeune homme et de deux jeunes filles à la recherche d'une balle de tennis égarée. À balle égarée, regard retrouvé. Celui de Claude Debussy semble flotter au-dessus du terrain de baseball pour rejoindre celui de la statue de la Liberté. Leurs regards (venus de France) enveloppent l'Amérique. Ils veillent sur le Nouveau Monde. Lors de l'exposition à New York, le petit transistor de la pièce émettait les propos et musiques d'une station locale. En plus de regarder New York, Debussy entendait les multiples accents de la ville. Peut-être y a-t-on diffusé sa propre musique. Qui sait... Ainsi, le poste de radio devient un petit théâtre. Un lieu où il se joue un match imaginaire, irrationnel. En effet, sept joueurs (au lieu des neuf réglementaires) prennent part au jeu. De plus, ils proviennent d'équipes différentes. Un

match des étoiles qui réunit, sur un même plan, les principales villes d'Amérique. Le jeu est simulé par des figurines qui figent des positions, des mouvements (lancer, courir, glisser, attraper, attendre). C'est une partie arrêtée dans le temps et l'espace. Mais que regarde Claude Debussy au fait? D'où vient ce regard qui émerge au-dessus de cette ligne d'horizon à la fois déchirure et retrouvaille? Déchirer un visage en dessous des yeux, c'est séparer le regard de la parole. C'est affirmer l'ouïe, l'écoute attentive. Le regard d'une personne indique parfois l'intensité de son écoute. En invitant le musicien à New York, Raymond Gervais offre à Claude Debussy le plaisir de contempler, au-dessus de la mêlée américaine, l'âme de la liberté.

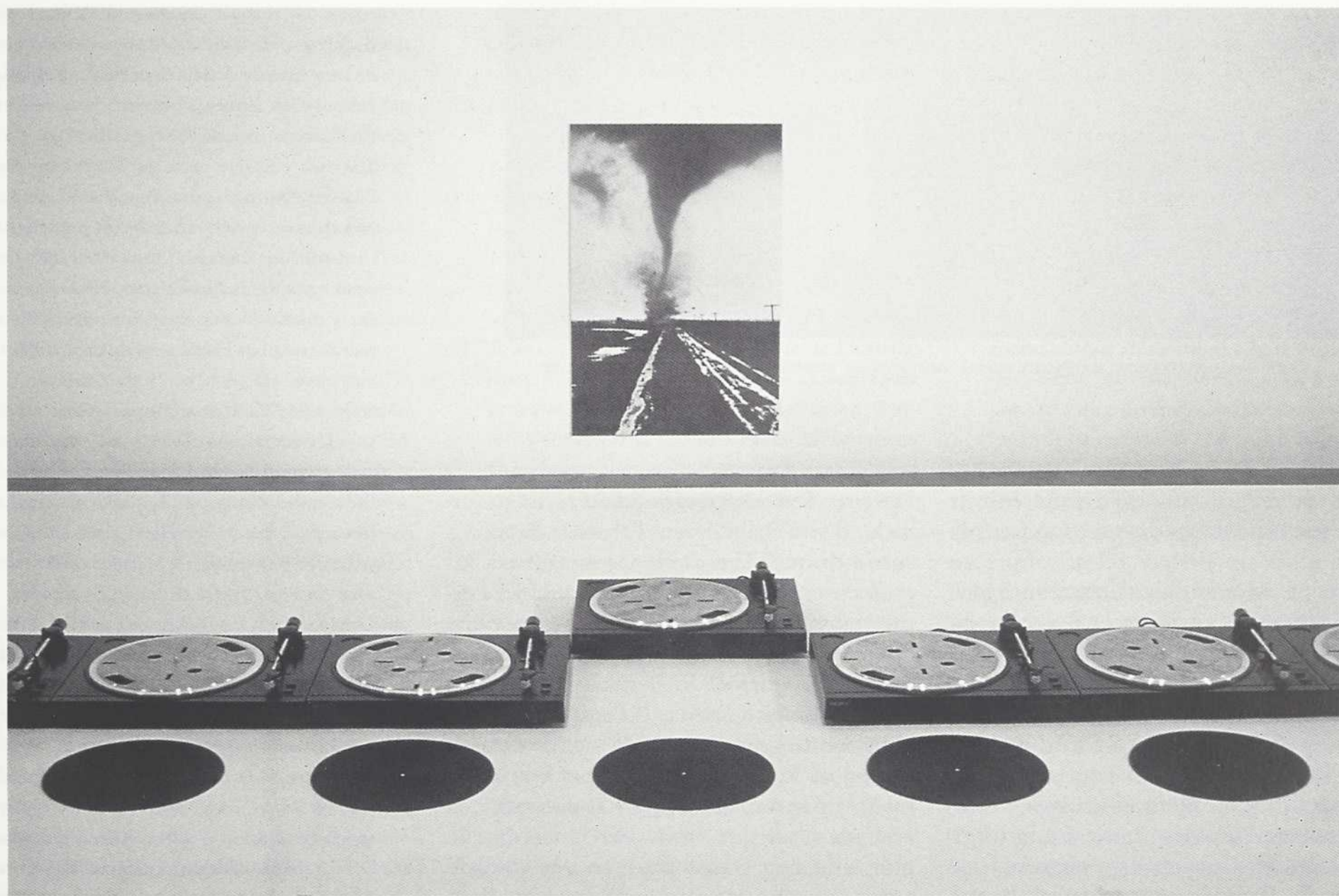
Plissons les yeux et fixons la main droite de «La Liberté éclairant le monde». Que tient-elle entre ses doigts? Une flamme, une torche, un cône, une tornade...

La tornade ressemble au pavillon du gramophone. Comme lui, elle émet un son. Mais la ressemblance s'arrête là. Pour Raymond Gervais, elle signifie autre chose. Elle porte un message. C'est en 1990 qu'elle apparaît pour la première fois dans son œuvre. *Les Disques noirs* (in memoriam le tourne-disque) et *Trio* montrent des tourne-

disques en relation avec deux photographies de tornades.

Depuis longtemps, elles fascinent l'artiste. Ce phénomène naturel dévastateur s'explique aisément dans la poétique du tourne-disque. C'est une sorte de gigantesque haut-parleur qui, au lieu de diffuser les sons, aspire les choses et les êtres (les auditeurs) pour les projeter dans les airs. Ils retombent à des centaines de mètres plus loin, brisés. La tornade détruit tout sur son passage. Dans cette perspective, elle pourrait être le symbole par excellence de la disparition du disque et du tourne-disque. Avec *Les Disques noirs*, cela s'énonce très subtilement. Il n'est plus question ici de rendre hommage à tel ou tel musicien disparu. Le tombeau musical est à la mémoire du tourne-disque lui-même. Avant sa disparition complète, l'artiste nous le montre défait, à la fois attiré et effrayé par la tornade qui se présente au loin, au bout du chemin. Les treize tourne-disques alignés au sol semblent faire front commun contre elle. Déjà, le septième est attiré. On sent les vibrations qui grondent, la nature s'agite. Ce n'est plus le $12 + 1 =$ de 1976, mais bien le $13 - 1 =$ de la fin d'un cycle. Traces de tornade aveugle et sourde.

Trio est un haïku. La photographie d'une



LES DISQUES NOIRS, 1990, INSTALLATION, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: (LOUIS LUSSIER) GALERIE CHANTAL BOULANGER.



TRIO, 1990, INSTALLATION, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: (LOUIS LUSSIER) GALERIE CHANTAL BOULANGER.

tornade se reflète sur un disque miroir déposé sur un tourne-disque. La tornade devient alors un disque télescopique en mouvement. Munie d'une attraction quasi métaphysique, elle aspire la noirceur du vinyle. Elle blanchit le disque et celui-ci devient miroir, lisse. Débarrassé de ses sillons, il ressemble à un être humain sans empreintes digitales. Perte d'identité. C'est là pure ironie, puisque le disque compact dans lequel la main se mire, utilise les techniques de l'enregistrement numérique (digital). Devant *Trio*, le spectateur peut voir une double tornade. L'une descendante, l'autre ascendante. Le miroir est sa frontière. S'il approche le moindrement, il fera partie de

l'œuvre. Son visage sera reflété. Visage-tornade, il sera ébahi devant l'absence de sillons sur le disque. Une seule façon s'offre à lui pour enregistrer sa présence: le souffle, l'expiration qui créera sur la surface glacée une buée éphémère. L'appareil à recueillir les derniers soupirs de Villiers de L'Isle-Adam n'aurait pu faire mieux. Il s'agit ici des derniers souffles du disque. Un souffle excessif qui va de la douceur du soupire à la véhémence de la tornade. Malgré sa puissance, la tornade n'est que vent. Partie du disque noir, elle s'est transformée en une tornade grise laissant derrière elle une surface oubliée. Mais puisqu'elle a ravi au vinyle sa nuit légendaire, elle deviendra ce rayon

lumineux qui lira à jamais nos «chansons perpétuelles»²⁴.

NOTES

1. Eisenberg, Evan, *Phonographies. Exploration dans le monde de l'enregistrement*, Paris, Éd. Aubier, 1988; trad. fr. de *The Recording Angel*, McGraw-Hill Book Co., 1987. L'auteur définit la phonographie comme «l'art de faire de la musique sur les disques». Il y est question des grands interprètes de la musique qui explorèrent les nouvelles techniques de l'enregistrement (entre autres, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Leopold Stokowski, les Beatles, Frank Zappa, Edgard Varèse, Glenn Gould). Mais aussi, surtout, il y est question de ceux qui écoutent ces disques. Histoires de collectionneurs de disques. C'est un livre riche en renseignements sur l'histoire de l'enregistrement. Voir au chap. «Rites d'un solitaire», p. 75-76, un très beau passage sur Nipper. À ce propos, je renvoie le lecteur à l'ouvrage de Bernard Pingaud, *La Voix de son Maître*, Paris, Gallimard, 1973. Plus précisément, à la section «Variation 2: Le Maître Chanteur», p. 18-19, qui traite de la relation entre Nipper et le gramophone.
2. «Dans tous mes travaux le son entre autres (donc le temps, le mouvement, l'activité), de même qu'un certain traitement du lieu sont des aspects importants à considérer. Parmi les composantes que j'utilise fréquemment dans mes pièces, il y a le tourne-disque (ou petit théâtre de l'histoire et du temps), le disque, l'histoire de la musique, etc. [...] Le tourne-disque est l'objet clé dans plusieurs de mes travaux depuis douze ans.» Catalogue de l'exposition *Elementa Naturae*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1987, p. 28.
3. L'artiste emploie cette expression à propos de l'œuvre *Elementa Musicae*, dont il sera question plus loin dans cet article. L'œuvre fut présentée lors de l'exposition *Elementa Naturae* au Musée d'art contemporain de Montréal en 1987. Je crois utile de la mentionner maintenant puisqu'elle éclaire tout le travail de l'artiste, et ce, depuis 1975. C'est une image clé. À la p. 28 du catalogue, l'artiste écrit: «[...] Le tourne-disque présent sur l'affiche suggère (déjà) une activité de jeu musical, une réalisation plausible du concept. L'affiche ici serait l'équivalent du disque. Le public en est la tête de lecture (le bras, l'aiguille) et son imaginaire en constitue le contenu, la musique qu'il place sur la platine et qui tourne en lui.»
4. Le fait nous est relaté dans l'exposition *Broken Music* organisée par Michael Glasmeir et Ursula Block de la Daadgalerie à Berlin. À la p. 109 du catalogue de cette exposition consacrée au disque comme médium musical, plastique, sculptural et autre, on reproduit un dessin de l'artiste K.P. Brehmer, *Komposition für Tim Wilson II*, 1986. On y apprend en bas de vignette, que Tim Wilson peut identifier des disques noirs sans étiquette. Il lit, littéralement, les sillons du disque. Beau personnage de roman qui, à lui seul, mériterait un article ou mieux... un roman. Serait-il animé d'un sixième,

- septième... trente-troisième sens? En visitant l'exposition, j'ai entendu des gens se demander si cela était «possible». Cela importe peu. Le simple fait que cette situation fasse rêver certaines personnes témoigne d'une réelle force poétique. C'est une œuvre en soi.
5. Serres, Michel, *Les Cinq Sens*, Paris, Grasset, 1985, p. 91. Lire le chap. sur l'ouïe intitulé «Boîte». Le premier texte s'intitule «Guérison à Épidaure».
 6. Exposé de l'artiste publié dans le feuillet distribué au public lors de l'exposition *Aurora Borealis* présentée par le Centre international d'art contemporain de Montréal, lors des Cent jours d'art contemporain, en 1985, à la Place du Parc. Pour plusieurs musicologues, l'année 1908 est celle de la composition de *The Unanswered Question* de Charles Ives. Pour Raymond Gervais, il s'agit d'une année importante. Effectivement, si l'on parcourt l'histoire de la musique, on constatera l'extraordinaire richesse musicale au niveau des nouvelles compositions. Pour souligner, en quelque sorte, cette année-phare, l'artiste a réalisé une performance intitulée *Savitri - 1908*. *Savitri* est le titre d'un opéra de Gustav Holst (1874-1934), composé justement en 1908, année de la composition de *The Unanswered Question*. Lors de cette performance présentée en 1983 au Musée d'art contemporain de Montréal, l'artiste utilisait l'œuvre de Charles Ives pour «séquencer» son action. Depuis quelque temps, l'année 1908 est contestée en ce qui concerne l'œuvre de Ives. Il s'agirait plutôt de 1906. D'ailleurs, il y a deux versions de cette œuvre. Celle utilisée par Gervais, et dont nous reproduisons ici le thème de la trompette, est la deuxième. À ce sujet, je renvoie le lecteur aux notes de pochette de C. Echols de *Ives, Holidays Symphony, The Unanswered Question, Central Park in the Dark*, CBS 40-42381.
 7. Extrait de la description de la pièce «Oska T» rédigée par l'artiste et publiée dans le feuillet remis au public pour l'exposition «Raymond Gervais, travaux récents, Disques et Tourne-disques», Musée d'art contemporain de Montréal, 4 novembre 1990 — 10 février 1991.
 8. $12 + 1 =$ est une installation qui date de 1976. Elle fut présentée à la galerie Média à Montréal dans le cadre des «Concerts de Juillet». C'est l'une des toutes premières œuvres où l'artiste utilise le tourne-disque comme médium artistique. L'œuvre comprend treize tourne-disques placés sur une table. Chacun diffuse un disque différent. Il s'agit de musique religieuse de treize pays différents. Les tourne-disques étant automatiques, l'œuvre pouvait durer plusieurs heures, presque à l'infini. La musique religieuse étant souvent vocale, l'œuvre devient une immense prière, un véritable chant du monde. À propos du titre, Raymond Gervais déclare lors d'une récente émission radiophonique: « $12 + 1 =$, parce que 13 est le nombre du changement et que c'est une pièce sur le changement.» CKUT, 90,3 FM, Montréal, 4 novembre 1990.
 9. Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Jupiter et Robert

- Laffont, Collection Bouquins, 1982, p. 976.
10. Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach: les brins d'une guirlande éternelle*, Paris, InterÉditions, 1985, p. 85-86; trad. fr. de *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Book, Inc., 1979. Informaticien, philosophe et artiste, l'auteur établit, tout au long de son ouvrage, de 884 pages, des liens entre les gravures d'Escher, la musique de Bach et la logique mathématique. Il y est souvent question du tourne-disque et du disque. Disques défectueux, à mélodies multiples, cassés, dans l'espace, en tant que casseurs de phonographes, en tant que labyrinthes, disques et tourne-disques comparés à des constituants cellulaires, tourne-disques à basse fidélité, comparés à des systèmes formels, croqueurs de Tortue, en tant que révélateurs d'information, etc. Le tourne-disque devient alors une métaphore, un moyen de comprendre divers concepts scientifiques. Livre fabuleux à mettre en perspective avec les œuvres et les préoccupations de Raymond Gervais.
 11. Il n'est pas étonnant d'apprendre que Paul Desmond, Lester Young et Charles Mingus aient enregistré des disques. Mais que Debussy, Mahler et de Falla l'aient fait, cela surprend. Effectivement, en 1905, ces trois musiciens enregistraient au piano «Welt Mignon» quelques-unes de leurs œuvres. Ces enregistrements sont disponibles dans un coffret de cinq disques intitulé «Welt Mignon, 1905», Telefunken (SLP) 6.35016.
 12. McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Montréal, Éditions HMH, 1971, p. 310: «[...] Le phonographe est un music-hall imaginaire. Le cinéma, la radio et la télévision constituent une salle de cours imaginaire.»
 13. Desbeaux, Émile, *Physique populaire*, Paris, Flammarion, 1891, p. 7-8. En p. 9 une très belle gravure nous montre la scène.
 14. Voir à ce sujet l'excellent dossier «Le Big Bang n'a jamais eu lieu» préparé par Jean-Pierre Verdet, Jean-François Robredo et André Compte-Sponville paru dans la revue *Ciel et Espace*, n° 249, juillet-août 1990.
 15. Pour une description plus formelle de l'installation, je renvoie le lecteur à une monographie intitulée «Raymond Gervais, installation 1987-88» publiée par la Galerie Chantal Boulanger où l'on trouve deux textes (Rober Racine et Paul Théberge) ainsi que cinq photographies sur l'œuvre en question.
 16. Cette phrase est tirée d'une entrevue que m'accordait l'artiste à l'émission «Présence de l'art» au réseau FM de Radio-Canada le 22 septembre 1987.
 17. Voir son article «Du jardin en musique», *Parachute*, n° 44, 1986, p. 13-15. Une section de ce texte s'intitule justement: «Le tourne-disque comme jardin».
 18. Exposé de l'artiste, publié dans le catalogue de l'exposition *L'Artiste au jardin* présentée au Musée régional de Rimouski du 28 juin au 5 septembre 1988.
 19. Les trois pièces qui composent la suite *Gaspard de la Nuit* furent écrites en 1908. Étrangement, le premier thème joué à la main gauche dans «Le

- Gibet» s'apparente à celui joué à la trompette dans *The Unanswered Question* de Charles Ives de 1908.
20. En français, «nipper» signifie: «Fournir de nippes, de vêtements, vêtir. *Se nipper*: s'approvisionner en vêtements, mettre des vêtements»; *Petit Robert*, 1987. Le disque serait, à la limite, la peau de la musique. En anglais «nipper» signifie à la fois «gosse, mioche (enfant) et pince, tenailles; *Robert & Collins*, 1987.
 21. Dernière strophe du poème «Le Gibet» d'Aloysius Bertrand, tel que publié dans la partition musicale, Paris, Éd. Durand & cie. Le texte est formé de six strophes. Les cinq premières posent une question. La dernière offre pour toute réponse le tintement d'une cloche. Encore une fois, il y a un rapport à faire entre ce texte et *The Unanswered Question* de Charles Ives.
 22. L'œuvre fut présentée pour la première fois en 1989 au 49^e Parallèle à New York sous le titre *Claude Debussy regarde New York*. Lorsqu'elle fut présentée à Montréal, en 1990, à la Galerie Chantal Boulanger, l'œuvre devint *Claude Debussy regarde l'Amérique* et reprenait pour l'essentiel l'œuvre initiale.
 23. Le choix de ce sport n'est pas anodin. La configuration du terrain reprend en quelque sorte celle du tourne-disque: un cercle (le monticule) au centre d'un losange (presque un carré sur une pointe). Les joueurs (sons/mouvements) évoluent autour d'un axe central (lanceur). Si on regarde un plan de la configuration de ce jeu, on notera qu'en partant du receveur (en bas) pour remonter vers les voltigeurs au champ, le terrain s'élargit pour former un haut-parleur, un cornet acoustique. De là aux tornades, il n'y a qu'un pas. Mentionnons enfin un ouvrage qui illustre l'intérêt des artistes pour ce sport: *Diamonds Are Forever. Artists and Writers on Baseball*, de Peter H. Gordon, Sydney Waller et Paul Weinmann, San Francisco, Peter H. Gordon, Chronicle Books, 1987.
 24. Je fais référence, bien sûr, à l'œuvre de l'artiste intitulée *Chanson perpétuelle*. Dans une chambre noire, une lampe de poche allumée, placée sur un tourne-disque en rotation, éclaire le plafond. Ce qui produit un disque lumineux. Ce pourrait être une allégorie. À l'intérieur d'un lecteur-compact (noir) un disque tourne sans jamais être vu sauf du rayon lumineux (laser) qui le lit.

Rober Racine est un artiste qui vit à Montréal.

Beginning with the idea that the record player is a "microcosmic theatre of History and time," Rober Racine comments on recent installations by Raymond Gervais. In Gervais' work, the record player becomes a model for not only the arrangement of elements, but the meaning of the work itself. Paying homage to painters, musicians and inventors, on the one hand, and designing imaginary concerts, on the other hand, the artist stages both the formal and poetic aspects of the record player's passage in the 20th century.



DAN GRAHAM

CLAES OLDENBURG, BEDROOM ENSEMBLE, 1963, WOOD, VINYL, METAL, ARTIFICIAL FUR, CLOTH AND PAPER, 3.00 × 6.50 × 5.25 M.
; COURTESY OF THE NATIONAL GALLERY OF CANADA.

For the private citizen, living space becomes, for the first time, distinguished from the place of work. The former is constituted by the interior; the office is its compliment. The private person who squares his accounts with reality in his office demands that the interior be maintained in its illusions.

Walter Benjamin¹

OLDENBURG

Claes Oldenburg exhibited in 1964 at the Sidney Janis Gallery in New York his *Bedroom Ensemble*, a kitschy-modern home furnishing suite of units, which he had built in L.A. with Richard Artschwager's assistance. The viewer was presented with a series of rhomboidal parallelograms — as if in three-quarters profile. Thus the furniture appeared to “project in all directions... [half] three dimensional realization and [half] two-dimensional representation...”² The suite consisted of a bed covered by a quilted black vinyl bedspread and white vinyl sheets; a synthetic “zebra skin” couch with a fake leopard-skin coat placed on top of it; a bureau with a large metal “mirror” and imitation marble lampshades. The walls were textile with black embossed patterns decorated with pseudo-Jackson Pollock silkscreened “painting.”

The “painting” reference is deliberately ironic as Pop art was taking Pollock's randomized automation of the production of images to the factory where pseudo represen-

tational and “modern” abstract images were produced without the “heroic” effort of the Abstract Expressionists. And, unlike Pollock's paintings despite their relative fame, these factory-produced images affected millions of anonymous consciousnesses as they became part of the modern home.

Oldenburg, in aesthetic terms, wished to abstract “a manufactured object...made by conventional industrial procedures.” But Oldenburg's manufactured look is not solely an objective simulacra but anthropomorphized to the collective manufactured subjective “tastes” of the mass as seen as “individuals.” As Don Judd has noted, “The emotive form [of an Oldenburg] is equated to the man-made object... Nothing is completely objective... (but changing — as if sliding in time).”³

Bedroom Ensemble was specifically designed to foreground the presence of the gallery which contained it as a *modern office space*. The work, Oldenburg noted, “had to have the...presence of the front room of the Sidney Janis Gallery: what was already there...the air conditioner, the blinds that shut out the light, and the mysterious door marked “private.”⁴

The bizarre arbitrariness of the ensemble as modern bedroom design brings into perspective the oddness and the ambiguity of the modern art gallery interior — half show-room and half business office. The pseudo-Pollock painting makes this connection

humorously evident — for the same wall might support a *real* Pollock in the gallery's next exhibition.

FLAVIN

Oldenburg's (and other Pop artists') reduction of fine art to quasi-functional (or non-functional) decor appears also in early work of “Minimal” artist, Dan Flavin. Flavin wrote in 1966, “I believe that art is shedding its vaulted mystery for a common sense of keenly realized decoration.”⁵ Fluorescent light fixtures are *re-placeable* in a number of senses. First, they can be placed in conjunction with other architectural features, other functional fluorescents, or other art works in any specific exhibition. Secondly, they are replaceable from their fixtures (in the sense of having a limited existence). Third, the components of a particular Flavin exhibition upon its termination are replaced in another situation, perhaps put to a non-art use as part of a different future.

While American Pop Art of the mid-to early sixties referred to the surrounding media world for a framework, Minimal Art of the same period would seem to refer to the gallery itself. Both the gallery architectural container and the work seen inside are meant to be seen as non-illusionistic, neutral and objectively factual — that is, simply as material. The gallery literally functions as the art. The lighting — even light

Art as Design / Design as Art

fixtures within the architectural setting of the gallery — is normally disregarded, or considered merely functional or as minor interior decoration. As gallery space is meant to appear neutral, the lighting which creates this neutrality as much as the white walls and at the same time is used to highlight and center attention on the art work on the wall or floor, is kept inconspicuous. While the background in general makes the art work visible, the lighting *literally* makes the works visible. The lighting system,

within which the specific light fixtures of a gallery arrangement function, is both part of the gallery apparatus and part of the larger, existing (non-art) system of electric lighting in general use.

Flavin's arrangements of light fixtures in a gallery depend contextually for significance upon the function of the gallery, but equally on the socially determined architectural use of electric lighting.

Robert Venturi's use of neon light for design, symbolic meaning and functional

use in the 1968 restoration of Saint Francis de Salles Church in Philadelphia is similar to Flavin's use of fluorescent lighting. The newly introduced liturgy of the Catholic church required a free-standing altar to replace the traditional against-the-wall altar. Instead of destroying the old sanctuary,

DAN FLAVIN, UNTITLED (TO WARD JACKSON), 1971, FLUORESCENT LIGHTS AND FIXTURES; PHOTO: (ROBERT E. MATES) © 1990 THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, COLLECTION OF THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK.



Venturi left it as it was and installed an electric cathode light tube suspended on a wire, ten feet high, parallel to the ground and just above eye-level of the seated parishioners. The electric line defined an ellipsoidal semi-circle inflected inward. At the front, the line followed the perspective of the parishioners' line of sight; while at the rear, the line followed the line of the old apse. It ran from just behind the new altar following the curve of the apse behind it, to define a boundary which separated the old, rear altar from the new altar whose activities its light functionally illuminated. Here the light tube functioned only as a sign (replacing nothing), a two-dimensional, graphic indicator, drawing a (mental) line through the old altar (thus leaving it in relative darkness) without destroying it physically. It literally illuminated, delineated, the new area and so juxtaposed the old and the new, placing them in an historical or archaeological relation to each other.

WARHOL

In the spring of 1966 Andy Warhol presented two environments at the Leo Castelli Gallery. One room consisted of wallpapered walls with the repeating motif of a large cow's head in fluorescent pink on a yellow ground. In the other room was a nightclub-light environment of floating helium inflated silver pillow-like forms. Their slickly metallized covers connotated the new style disco where they might have served as cushions. They had a curious passivity, floating aimlessly, but totally affected by the boundaries of the space and the air currents created by human circulation in the space. Their outer skins were plastic and brittle, but their "cloud-like" shapes and behaviour were soft and resilient. Because of their occupancy of much of the eye-level space normally the domain of the spectator's distant gaze, the silver forms produced a subjective sensation of floating "in" the space for the spectator. They had a kinaesthetic and physical body sensation. Viewing them was different than taking the merely visual, traditional position of the spectator's "ego" observing art.

CHAMBERLAIN

The decorative arts, by historical definition...directed primarily at the upper-middle class home, expressly protected by the rights of the (private) elitism in liberal, constitutional ideology could "freely" elaborate (fashionable) themes. But their freedom was constrained, defined and organized not only by the style ("public" regulation), or flow of the social (political) fashionable market itself, but by the (political) struggle within the bourgeois couple which is the engine of fashion.

Jeff Wall⁶



Furniture is...like sculpture which is always added to the human figure...In a chair there's a kind of tension: the suggestion of the human figure that sets it up.

Robert Venturi⁷

A chair or couch can be seen as an object identified with the space into which it is placed, or it can be viewed subjectively as the site of an experience with tactile and intersubjective connotations (two or more people on a couch): people *sit on it*. An ensemble of furniture in a room forms a kind of stage set for the conventions of social exchange in groups. In a private setting, it helps to define the experience of the "personal." It also expresses to others the subjective "taste" or lifestyle of its owner. Domestic furniture creates, in Walter Benjamin's words, a "phantasmagoria of the 'private' interior" — often in juxtaposition to the owner's public image or role.

In the late sixties John Chamberlain's work shifted from his earlier sculptures of crushed and discarded automobile bodies to raw foam rubber sculptures. He began experimenting with forming the foam into "design" chairs or couches. They were impermanent; their new, extruded, immaculately white surfaces would dry up, turning yellow, and eventually crust off. They could, optionally, be read as soft sculptures, or used as chairs; Chamberlain seemed to be taking Oldenburg's soft, anthropomorphic common household items represented visually by psychological, anthropomorphic sculptural forms, a step further. With Chamberlain's chairs, people could actually sit on the work

ANDY WARHOL, INSTALLATION VIEW, 2 APRIL–25 MAY 1964; COURTESY: LEO CASTELLI GALLERY, NEW YORK.

and experience the effect physiologically within their body, on/as the skin of their body.

They are, in a sense, a logical extension of Chamberlain's "smashed automobile" sculptures. These earlier sculptures are the end product of a process in which formerly elegant cars, now turned to junk, are again transformed by the artist into the "elegance" of sculptural, high-art objects. The art-viewer is aware of the cultural irony, too, in Chamberlain's questioning of the effect of American mass-consumption on both vernacular taste and high-art aesthetics. As well as the cultural irony here, there is aesthetic irony too, in Chamberlain's questioning — as well as social irony concerning the economics involved in the ethos of built-in obsolescence of both popular and fine art objects and styles.

Foam rubber has a human-like feel. As it is usually used for the unpinning of mattresses and chairs, couches or beds, it is rarely experienced as viewed surface; rather it is experienced purely as tactile cool/warm by the body surfaces and internal musculature as opposed to solely by the eyes. In Chamberlain's chairs and couches, the user/spectator does not gaze at an object of representation outside of him/herself, but sits to experience the softness of the material support as part of his/her body which, in turn, itself

changes the sculptural form (as it adapts to their contours and movements). Like drug experiences, the spectator experiences him/herself floating "in" space.

For Chamberlain's retrospective exhibition at the Guggenheim Museum in the early seventies, a very large raw foam-rubber couch was placed on the ground floor lobby. Its scooped out seats permitted several people or more to rest. Other works of Chamberlain's were exhibited on the Guggenheim's continuously spiralling walls. These walls formed a moebius strip or helix. When the spectator faced away from the walls and turned toward the empty center of the Museum, he faced an empty void — a vortex of negative space. Frank Lloyd Wright meant for the Guggenheim to be an inversion of the normal Cartesian gravity-bound rectilinear cube of the conventional gallery. The building set up a desire to disregard the art on the walls and to look into the vertiginous nullity of the Museum's empty centre. The people resting on Chamberlain's entrance lobby couch were subject to the gazes of the spectators above.

For the spectator sitting on the couch, the hardness and "objectivity" and linear time engendered during the walk along the museum's spiral which chronicled the history of Chamberlain's art, disappeared. In

this viewing situation there was a change of focus, from object, or conceptualized as object or design concept, into a subjective bio-physical sensation. When the spectator was actually sitting on the couch, the softness was experienced in terms of his/her own body warmth in relation to the warmth or coolness of the material and to the position, subtle movements and warmth/coolness of the other seated bodies on the couch.

As conceptual comment on the design process in modern "functionalist" design, Chamberlain takes the logic of functional design one step further in its reduction to structural support as exposed surfaces. Rather like Dan Flavin's exposed fluorescent light tubes and fixtures, Chamberlain's couches, in their use of disintegrating foam, strip the functionalist chair of its superficial stylization to expose the material base which the functionalist chair's surface veneer covers over. Thus, modern design/furniture is reduced to its (industrially produced) *unseen, real* "material" support. The neoclassicism of functional design is disputed by exposing the reality of the actual structure underneath the cushioning which disintegrates. Even functionalist design chairs are designed to wear out, being part of the modern capitalist, built-in obsolescence economy.

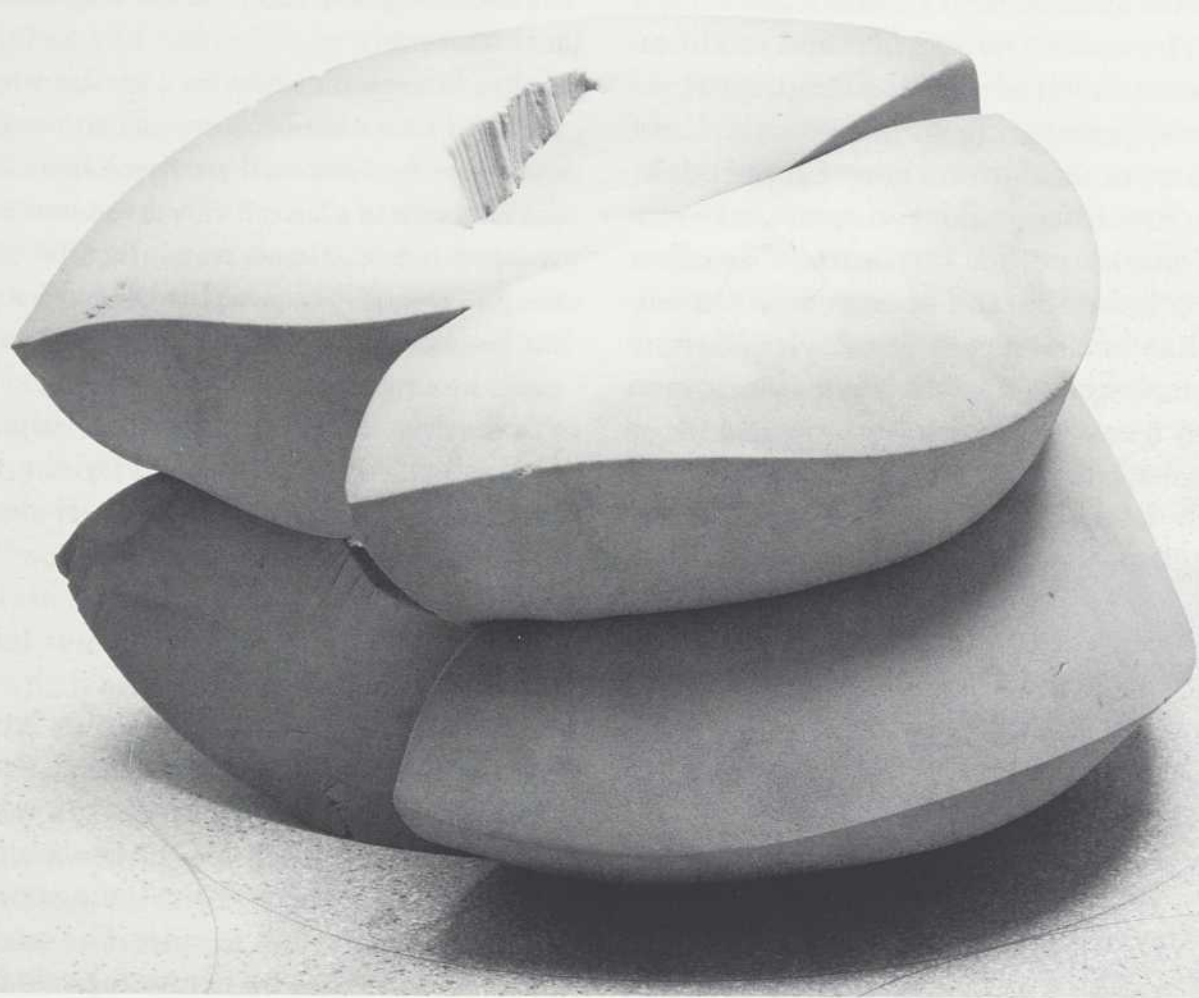
Chamberlain used the entrance lobby of

the *Westkunst* exhibition organized in 1979 by Kasper Koenig in Cologne, Germany, for a new work. This was a large room-filling raw foam-rubber couch which had TV monitors at either end. Joining TV to the couch resembled the pay TV sets attached to chairs in waiting rooms of American bus (and sometimes air) terminals. These monitors showed a program of American TV commercials. At first glance, the work appeared "all-American" — showing the "good life" of the "American Dream." This initial impression was placed in irony when the viewer recognized that each of the TV commercials was an unusable outtake from commercials that had been done over and broadcast. Each "blooper" — or bad take — revealed, unconsciously, the ideologically determined conventions which determine the advertising industry's artificially constructed version of the American consumer's "dream."

VENTURI

Architect Robert Venturi's 1982 New York City showroom design for Knoll consisted of a subtle re-arrangement of chairs, modified wall and floor covering and a complex mixture of illumination to set up a deliberate ambiguity between the functions of the contemporary showroom office space. The Knoll Showroom is entered by an elevator. A stairway leads to an upper floor. On the right, on the first floor is a small section for textile products. Near the elevator entrance to the left center, blocking the immediate view of the showroom beyond, is a three-foot high "stage" which displays classic Knoll-line chairs. Its base is carpeted in a dark green, this colour mirroring the sides of the first floor's wall colour. The stage is lighted from overhead by spotlights and from below by fluorescent tubes embedded into the front of the stage. This places a kind of sheen on the objects while at the same time creating for the spectator an "alienation effect." This small stage area works something like a display window announcing the company's best-known goods. On the right side, the textile division's products are symbolically showcased by a dramatic display which Venturi calls a "cascade of fabric." A multi-coloured circular drapery hangs from the second floor to the first floor, falling down through an ellipsoidal cut out. Glamorously spotlighted, the effect is like a fountain or an illuminated waterfall. The display is visible equally from the first and second floors as one walks up or down the stairway.

The walls of the first floor are painted an off-key, dark green in two different hues. The colour changes just above eye level. This



JOHN CHAMBERLAIN, MANABEND RA, 1966, URETHANE FOAM, 27.5 × 52 × 48"; PHOTO: (ROBERT E. MATES) © 1990 THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, COLLECTION OF THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK.

is in distinction to the conventional white or off-white which classic display spaces are expected to use. Thus, the furniture displayed is placed in a setting undefinably between office and home. The lighting furthers this ambiguity. The natural light from the window is made to, in Venturi's words, "glitter," in contradistinction to the conventional track light illumination.

A question which might be raised about Venturi's showroom renovation is whether the furniture displayed is to be equated entirely to the architectural space in which it is placed, or exists historically or semiotically apart from it.

Modern architecture worked with an idiom of sparseness: white walls, great clarity of expression, and spaces that didn't have clutter. In fact, this is a rather cluttered space [the Knoll showroom] and the walls are not white; they are an ambiguous colour. So... we are putting the classic object in a slightly "off" context, but only slightly off. What [this]... represents is putting familiar objects in a slightly unfamiliar setting.⁷

The gallery/showroom, as in the exhibition pavilions of El Lissitzky, uses paint to create architectural meaning.⁸ Both floors have walls using two hues of green; the top is light green, the bottom a dark green. The two hues are separated at the wainscoting near neck level by a black line. The black line is continued over to mark Venturi's new fluted columns, which cover existing structural columns. Venturi's new columns start their radical curve about a foot below the ceiling, the same level as the wainscoting. At this point the thin, black line of the wainscoting is continued on the curved surface of the columns. The black line on the convex column creates illusionistic tension as to whether it is flat or attached to the three-dimensional column.

The baseboard mouldings are a mixture of genuine marble and ordinary black rubber, although their colour and hardness are quite similar. The "elegant" marble relates to high level office suites, while the cheaper

rubber appliqué suggests more ordinary office interiors or apartment interiors. Upon closer observation, ironically, the marble reveals itself to be simply "tacked on"—just as much cheap appliqué as the rubber. The use of line and border to define architectural parameters is used by Venturi in order to re-think Modernist Architectural suppositions.

The border was defeated by the Modernist aesthetic... [This design] deliberately brings back the idea of the border... [Similarly] the line is a constant... a stable element, a contrast to all the changing objects.⁹

The multi-coloured, two stories high "fountain" of drapery which emblemizes the textile products' division contradicts the classicism and "objectivist" ideology of the Knoll Modernist style chairs. Drapery alludes to the personal and to a sense of domestic comfort. Drapery emerged in the paintings of the sixteenth century, first, as a backdrop to the human figure. Bunched up cloth was placed in paintings of this time behind nude figures to signify the figure's "spirituality" (they were often of religious figures), in opposition to the secular fleshiness of the body. In a distorted, reversed way this reflected the new role textiles were taking on in the emerging bourgeois society; cloth had become an economic staple, a symbol of new wealth attained through the manufacturing process. It replaced the previous status attributed to gold and fine glass.

The Knoll showroom design can be compared with Venturi's earlier (1977) re-design of Capital Management's Philadelphia office suite. Here, also, no architectural modifications were involved. Venturi employs three elements, juxtaposing three period styles of furniture: nineteenth century Chippendale, 1930s Art Deco, and conventional, efficient, modern office furniture. The effect seems comfortable and bourgeois on the surface; but on a deeper level yields more ambiguous meanings. It is not uncommon for two levels of furnishings—normal office equipment and a decorative, historical over-

lay, connoting "hominess"—to be present in modern office decor. Here Venturi's use of *three* irreconcilable levels creates a paradox. For instance, which style, the Chippendale or the Deco, truly reflects this cultivated businessman's "personal taste"? And, if one or both of these "retro" styles reflects his own taste, which one is to be found in his home? Is one of the two earlier styles, then, the imposition of his decorator and one his own, or are they both artificial interventions? Where two elements—the contemporary and the particular historical period selected—reflect a normal private choice, the housing of more than one historical period of furniture turns the office space into a museum, a museum in which comparisons between periods are inevitably made. Normally, the museum is distinct and not related to office decor and corporately displayed art.¹⁰ Here, more than one period of furnishing is displayed in (by) an office container. This suggests that the spectator look to the container itself as a third historical style—as it is an active element in placing the earlier styles in context. This raises certain museological questions. If the thirties Deco chairs relate, as a classical predecessor, to the functional, modern decor now in use in the office display spaces, does the presence of the thirties artifacts imply a subtle criticism of the current degeneration of this style into corporate modern?

The office and the Knoll showroom are both quasi-museum containers exhibiting artifacts slightly out of their original historical context:

You can put the object in a context which contradicts with its historical context, or in one that is analogous. For instance, if you have a Louis XV chair you can put it in a Louis XV room and install a whole set-up with the eighteenth century furniture or you can put it in a white room on a pedestal, four feet up from the ground, with spotlights... [in the Knoll showroom] we combined the two approaches.¹¹

The historical modernism of the Knoll chairs is de-contextualized by the hybrid bourgeois home/office Venturi-designed exhibition space.

KNIGHT

The Los Angeles artist, John Knight's *Journals Piece* (1976) is concerned with the unsolicited mailing (without prior knowledge by the recipients) of gift subscriptions of popular "middle-class" magazines to homes of nearly 100 people. The work continues through the present period. The people and their homes are known to the artist. There is a deliberate attempt to match, contradict or subtly influence these recipients' life-styles or domestic habits or tastes through the selection of a particular

ROBERT VENTURI,
THE KNOLL SHOWROOM,
KNOLL INTERNATIONAL,
NEW YORK.



magazine as a "gift." Some of the periodicals mailed were: *Sports Illustrated* (to this writer), *Popular Mechanics*, *US*, *Arizona Highways*, *New West* and *Better Homes and Gardens*.

Mid- to late sixties conceptual art dealt with design in a number of ways. On Kawara's mailed postcard series, *I Got Up* begun in 1968, involved picture postcards with commercially produced views showing where Kawara was staying. Kawara rubber stamped on each card the exact time when he woke up and mailed a small number of cards to a selected list of people—each receiving a daily sequence of cards. On *Journals Knight* notes that the magazine is: "a collected object which becomes quasi-precious for two reasons: first, it is received as an 'art-work' from the artist, and second, 'well-made,' nicely designed magazines become objects which are held onto and collected for a period of time, before being disposed of or placed in the storage room. Their covers are made to fit into the decor of a conventional house environment, an environment which a number of these magazines already deal with as content (for instance, *Metropolitan Home* or *Better Homes and Gardens*). It is an art work which can take up space in the architecture which is not possible for the conventional art work to occupy—the bathroom, the garage, for instance. It uses the interior design aspects of the architecture which already has a coffee table, magazine rack or bedside table."¹²

Knight's work, by foregrounding the obtrusiveness of the penetration of the private spheres of home-life by the subliminal design package, adopts a distanced, philosophical-ethical view of this phenomenon. This is unlike Jean Baudrillard's position which sees everything as a simulation in which: "the slightest details of our behavior are ruled by neutralized, indifferent, equivalent... signs... a simulacrum which dominates (everything)."¹³

Magazines are "designed as packages which, due to their visuals... habitually change a person's life schedule." "*The Journals Piece*," notes Knight, [is itself] "as fascist in intention as the periodical is designed, in its 'normal sense,' to be." [Magazines are] "objects which are 'prefabricated' and common parts of the environment in a semiological sense. They are designed in such a way that they can't be thrown away. Instead of being a 'ready-made,' the receiver has to deal with its (written/pictorial) content."¹⁴ In a sense, magazines—especially their covers—are subliminally planted in the home, like the pods in a fifties Don Siegal film, *The Invasion of the Body-Snatchers*, where they implant "new design ideas" which are purchasable in the form of commodities by the millions of magazine readers.

The November 1983 issue of the glossy, "coffee-table" periodical, *The World of Interiors*, features a photo-essay "Kunstthays" on a successful German artist's home. The large caption head reads:

The interior of Karlheinz Scherer's German home is subjected to the same discipline as his painting, a constant reducing and stripping away, to leave only the bare essentials. Under the circumstances, it is not surprising that it has itself become a work of art... The environment he has created inside the old house corresponds with and modifies his paintings.

Here a magazine spread which is meant to convince the readers that they, in re-designing their house, can be creating works of art on a par with a famous German artist, is *also* creating a market for the paintings of Mr. Scherer within beautifully designed homes like his. But it is not only art works that are contextually validated by being reproduced in glossy magazines within "designed interiors," but architecture itself, which is now designed to be photographed and reproduced in lush, *Architectural Design* style magazines. Just as the cover and the glossy colour pages of slick magazines are meant to be part of and to influence the interior design/furnishings of their readers, so the architecture—seen first in photo form (two-dimensionalizations of the "real" architectonic space)—often plays off its dual existence as a form to be viewed on site *as well as reproduced in a magazine* situated within two-dimensional space. Architecture influenced by its consciousness of its potential reproducibility, this new architecture, seems to shift interchangeably between two and three-dimensionality. Such architecture, in its "cardboard" qualities, foregrounds the idea that any architectonic, three dimensional form can be (hypothetically) constructed from perspective or that any three-dimensional product can be constructed from an arbitrary logic, such as that used in computer-generated "hyperspace" video graphics.

What was radically new in John Knight's *Journals Piece* was its contextualization (only) within the private interior of the stereotypical house, connoting artificial luxury and aesthetic tastefulness.

NOTES

1. Walter Benjamin, "Paris: The Capital of the Nineteenth Century," New York: Harcourt, Brace, Jovanovitch, 1968.
2. Claes Oldenburg, "Statement on 'Bedroom Suite,'" National Gallery of Canada.
3. Donald Judd, review of Oldenburg exhibition in *Arts Magazine*, September, 1964.
4. Oldenburg, *op. cit.*
5. Dan Flavin, "Some Other Remarks," *Artforum*, Vol. 4, No. 4, December 1966, p. 27.

6. Jeff Wall, "Problems," unpublished teaching notes.
7. Robert Venturi, "Venturi and the Classic Modern Tradition," Andrew McNair interviews Robert Venturi, *Skyline*, March, 1980.
8. Lissitzky describes his 1926 International Art Exhibition, Dresden exhibition room: "I placed thin wood strips (7 cm. deep), spaced at intervals of 7 cm., against the wall surface. These slats were painted white on the left side and black on the right side, while the wall itself was painted gray. Thus the wall is perceived as white from the left, black from the right, and gray when viewed from the front. Accordingly, and depending on the position of the viewer, the paintings appear against a black, white, or gray background." As the paintings displayed are largely grey, black and gray, Lissitzky here foregrounded the question of the gallery as ultimate picture frame—calling attention to painting and exhibition architecture as radical and publically manipulatable design. El Lissitzky, "El Lissitzky: Exhibition Rooms", *Russia: An Architecture for World Revolution*, The MIT Press, 1970.
9. Venturi, *op. cit.*
10. Today's corporate offices often employ an art consultant to buy and arrange displays of acquired art work. Recently several corporations, such as IBM in its New York headquarters, have incorporated museums open to the public.
11. Venturi, *op. cit.*
12. John Knight, in conversation with the author.
13. Jean Baudrillard, "The Precession of the Simulacra," *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis, New York: The New Museum in association with David R. Godine Publisher Inc., p. 275.
14. John Knight, *ibid.*

Dan Graham is an artist and writer living in New York City.

L'auteur examine ici les débordements de territoires entre l'art et le design, à l'œuvre dans le travail de cinq artistes américains. Du milieu à la fin des années soixante, le monde médiatique environnant servait de cadre de références au pop art américain, alors que l'art minimal renvoyait plutôt à l'espace d'exposition lui-même. De cette période, l'auteur retient l'œuvre de Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble*, les installations lumineuses de Dan Flavin dans diverses galeries, celles d'Andy Warhol à la galerie Leo Castelli, et la rétrospective de John Chamberlain au musée Guggenheim. Graham poursuit son analyse avec le travail de réaménagement d'édifices publics effectués de 1968 à 1982 par l'architecte Robert Venturi, qui conjugue architecture, design et histoire. L'auteur conclut avec l'œuvre de John Knight, *Journals Piece*, qu'il considère comme une contextualisation, à l'intérieur même de la sphère privée, du foyer stéréotypé tel que présenté dans les magazines.

GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT

ou «Du gain sordide»
et «Du goût qu'on a pour les vicieux»



CATHERINE BÉDARD

D'entrée de jeu, une assertion, dont il faudra mesurer la portée au poids des mots (une préoccupation commune à l'artiste et à l'auteur): la production de Gérard Collin-Thiébaud est une insurrection laconique contre les platitudes et l'aplatissement, contre l'insignifiance spectaculaire et la fascination mystifiée.

Cultivant un art discret de la reproduction, l'artiste manipule canons et clichés avec la minutie savante de l'archiviste. En ce sens, et pour plaire aux amateurs de propositions lourdes qui croient encore aux bouleversements bruyants, il n'est pas faux de dire qu'il s'agit là d'un art *bien rangé*. Rien qui ne dérange les bonnes mœurs artistiques. Il pourra sembler étonnant de faire ainsi référence aux «bonnes mœurs», celles-ci appartenant à cette classe de concepts tabous que

tout corps intellectuel moderne qui se respecte aura toujours associé, avec une méprisante éloquence, au «commun».

C'est pourtant une enquête notoire et fort contestée sur les mœurs d'une époque, dont la structure inédite aura maintes fois été relevée, qui valut à son auteur des honneurs posthumes pour l'invention subversive d'un genre «fragmenté». En effet, au dix-septième siècle, Jean de La Bruyère, attentif au moral et au commun, entreprit la peinture d'une société qui prit la forme d'une galerie de portraits. Mais, davantage préoccupé du trait que de la ressemblance, dans cette exploration des caractères qu'il faut lire comme une judicieuse réflexion sur l'écriture, il fit voler le portrait en éclats de figures.

En inscrivant, à partir de 1986, son triptyque comprenant *Collections de Caractères*,

Tableaux de Caractères et *Portraits de Caractères* à l'enseigne des *Mœurs de ce Siècle*, Collin-Thiébaud ne fait pas que s'approprier un titre, procédure citationnelle sur laquelle se construit l'ensemble de sa production, mais la moralité d'une entreprise elle-même construite sur une appropriation non désintéressée. *Les Caractères ou Les Mœurs de ce Siècle*² apparaissent comme un exercice de style à la manière de Théophraste, éminent disciple d'Aristote, dont La Bruyère a su se réclamer en publiant ses «fragments» aux côtés du texte fragmenté du maître dont il fit lui-même la traduction. Il s'agissait donc là de la présentation d'une œuvre à la fois copie et

proposition de Nadine Descendre⁴ s'établissait à partir d'un parcours historique des modèles de la raison depuis Descartes. Cette exclusivité théorique accordée à l'«esprit français», au nom d'une tradition dont on peut reconnaître l'emprise, nous semble pourtant étouffer le paradoxe d'une forte remise en question des modèles de l'histoire à travers leur récupération obsessive. L'origine cartésienne, dont beaucoup peuvent se réclamer, il va sans dire, constitue une référence plus lointaine, bien qu'historiquement moins éloignée, que celle sur laquelle mise Gérard Collin-Thiébaud en s'associant au jugement d'Aristote⁵.

consommation de l'histoire.

Dans une opération sacrilège qu'il accomplit avec une froideur méthodique, Gérard Collin-Thiébaud procède à la mise en vente de l'histoire à partir d'une collection de morceaux choisis. Les carnets d'images que le visiteur peut, depuis 1989, se procurer à peu de frais dans les distributeurs de timbres-poste, recyclés ou spécialement conçus par l'artiste, auront vite fait de remplacer sa première formule: la distribution gratuite, une année plus tôt à Strasbourg, de reproductions d'œuvres d'art célèbres que l'on recevait de la main même des gardiens du musée. Dans un format rappelant les minus-



PRÉSENTATION DES PORTRAITS DE CARACTÈRES, 1^{re} PARTIE: ESSAIS DE PORTRAITS DE CARACTÈRES, VERSION FRANÇAISE, 1988, ARC, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, 103 PORTRAITS DE PERSONNAGES CÉLÈBRES (MÉDIATIQUES), DONT 93 TIRÉS DE MAGAZINES, 3 CIBACHROMES PRIS SUR TÉLÉVISEUR, 7 DESSINÉS AU CRAYON, D'APRÈS PHOTO, PAR L'ARTISTE, ENCADRÉS, HAUT. ET LARG. DE L'ENSEMBLE: 3,10 × 7,80 M; PHOTO: (ADAM RZEPKA) GALERIE DURAND-DESSERT, PARIS.

imitation jouant à la limite de la conformité au modèle et de sa transgression. La Bruyère, écrivain, est cet artiste-«peintre»³ qui manipula l'hommage flagorneur et l'anarchie en une démonstration de stratégie qui lui valut une réputation oscillant du génie à l'imposteur. Voilà le modèle derrière *Les Mœurs...* de notre artiste-«écrivain» contemporain. Par ce modèle s'établit une lignée prestigieuse... d'Aristote à Collin-Thiébaud! Il nous semble plus approprié de souligner cette filiation, qui correspond à une stratégie évidente de l'artiste, que celle avancée récemment dans la revue *Public* à propos de l'art français contemporain dont cet artiste est un représentant. Expliquant la spécificité d'une démarche conceptuelle, qui réfléchit sur les conditions de sa matérialisation, par ses antécédents rationalistes, cette

Cette infatuation jouée par Collin-Thiébaud n'a que l'audace d'une licence tout à fait d'actualité. Et l'artiste montre bien qu'il entend en profiter «abusivement» pour son plus grand intérêt! Elle manifeste aussi la modalité d'un rapport à l'Histoire (et à ses vedettes) qu'elle traverse *en pointillés*, un procédé sur lequel on se promet de revenir puisqu'il constitue la base de l'entreprise Clara Wood édition-diffusion chargée de l'établissement anticipé de la dimension historique de l'œuvre de Collin-Thiébaud. Cette même infatuation, qui violente le spectateur en le privant d'une liberté de juger à laquelle il a toujours bien voulu croire, opère ici un télescopage majeur: tous écarts conjurés, d'époques et de renommées. L'envergure des mythes est ainsi ramenée à un strict point de vue d'administration de la

cules projections des dispositifs audiovisuels des années quatre-vingt⁶ (un choix opérant d'emblée comme une signature), ces reproductions d'autopourraits, de Raphaël à Pasolini-en-Giotto, étaient distribuées comme les tracts d'une propagande (fausseté?) anti-muséale. En concrétisant la dimension publique des collections muséales ainsi dépossédées symboliquement de la propriété exclusive de leurs biens, *Un Nouveau Musée Clandestin...*⁷ jouait la carte de l'accessibilité à l'art et à la collection mais par le biais d'une utilisation *autorisée* des ressources du musée et plus précisément de ses gardes du corps engagés dans un acte éminemment paradoxal. Une telle tractation nous apparaît exemplaire des troubles d'identité que génère une œuvre ostentatoirement narcissique strictement consacrée à la manipu-

DEUX POSSIBILITÉS DE COLLECTIONNER
LES IMAGES DE GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT :

- Pour les amateurs qui peuvent commencer ou compléter leur collection à meilleur compte, profitant du prix de lancement durant la première présentation.
- Pour les collectionneurs professionnels qui peuvent commencer ou compléter leur collection originale d'images de G. C.-T. en demandant à l'artiste de perforer chaque image de leurs initiales, la transformant ainsi en œuvre unique, pour une somme mille fois supérieure. Nous ne pouvons que leur conseiller de profiter du prix de départ durant la première présentation.

CLARA WOOD édition-diffusion - 5, rue Félix Gaudy 25840 Vuillafans (F)

Pour classer et protéger votre collection d'images de Gérard Collin-Thiébaud, des feuilles pré-imprimées et une reliure sont à votre disposition, ainsi que la liste des images encore disponibles chez :

CLARA WOOD édition-diffusion
5, rue Félix Gaudy 25840 Vuillafans (F)
Tél. 81 60 96 94 - Fax 81 60 96 95

Avec le concours de
CRÉACITÉ - ART PUBLIC CONTEMPORAIN



Gérard Collin-Thiébaud

Carnet 2

"Les Châteaux"

QUELQUES CARNETS D'IMAGES, DISPONIBLES À CLARA WOOD ÉDITION-DIFFUSION 5, RUE FÉLIX GAUDY 25840 VUILLAFANS (FRANCE) FAX 81 60 96 95; PHOTO: (GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT, 1990) CLARA WOOD ÉDITION-DIFFUSION.

lation des œuvres des autres⁸.

Il y a des esprits, si je l'ose dire, inférieurs et subalternes, qui ne semblent faits que pour être le recueil, le registre, ou le magasin de toutes les productions des autres génies : ils sont plagiaires, traducteurs, compilateurs [...]⁹

À peu de choses près, pour qui ferait une lecture précipitée, ce portrait semblerait peindre à la perfection l'auteur si effacé du *Musée Clandestin*. C'est pourtant cet effacement — non dissimulé — qu'il pousse jusqu'à parler systématiquement de lui à la troisième personne, signalant par cette structure schizophrénique sa résistance à la communication directe et au cliché de l'investissement émotif de l'artiste, qui constitue le *label* d'un produit hautement personnalisé qu'on ne commettra jamais l'erreur de qualifier d'«original». Se montrer montrant les autres... voilà la modalité d'une présence différée qui trouvera dans la répétition excessive du nom GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT la garantie de sa légitimité, selon une loi imparable du marché dont les mécanismes publicitaires sont les paradigmes.

La dissémination d'illustres figures de l'art sous forme de cartes de visites, dont la dimension critique en termes sociologiques constituait l'habile détournement d'un jeu métaphorique sur le thème de l'autoportrait, a donné lieu à l'instauration d'un marché de l'art parallèle empruntant toutefois les circuits les plus institutionnalisés. Les carnets d'images, maintenant disponibles en libre-service dans des distributeurs de modèles courants, répondent à une conception philatélique de la collection¹⁰. On a là, dans ce pouvoir d'acquisition où l'arbitraire logique de l'investissement a pris des dimensions caricaturales, la proposition d'une réflexion minutieuse sur les conventions. Pour le même prix, l'amateur pourra se procurer six œuvres du Musée d'art Moderne de la Ville de Paris et trois des nombreuses plaques des *Collections de Caractères* de Gérard Collin-Thiébaud dont l'artiste fait varier,

selon ses accrochages toujours différents, le nombre et l'agencement. Il faut voir là, outre une standardisation opérée d'emblée par le procédé de reproduction et affectant l'identité de l'objet, la perturbation d'un système de valeurs homogène, stabilisateur et, somme toute, ennuyeux. Les carnets constituent un point tournant de l'opération de résistance que mène depuis toujours l'artiste face à l'isolement du grand art dans le vaste tombeau muséal¹¹.

So there are very practical issues and difficult questions, questions beyond and yet including representation and power: the issues of changing history; of changing the nature of a collection and thereby changing the nature of art, or what is thought as art; because it is, I think, collections that are the potential agents for that change.¹²

Par une série de prélèvements qu'il effectue sur des corpus ciblés dont il est d'ailleurs quelques fois l'auteur, Gérard Collin-Thiébaud accomplit un geste destructeur dans la mesure où il soumet à la fragilité d'un support malléable et précaire, ainsi qu'à une violente miniaturisation, les monuments d'une Histoire dans laquelle il montre obstinément qu'il a le pouvoir de s'infiltrer. Le comble de ce geste c'est la perforation des images déjà fragilisées qui affecte littéralement les icônes des temples de l'art. En effet l'artiste offre au collectionneur professionnel, pour un prix nettement supérieur, la possibilité d'authentifier ses images en les poinçonnant aux initiales dudit collectionneur. La reproduction accède ainsi au statut d'original. Cette œuvre peut être revendue, étant alors poinçonnée aux initiales du nouvel acquéreur, et ainsi de suite jusqu'à sa complète disparition. C'est ce que l'on entendait en proposant, plus haut, le parcours d'une Histoire traversée *en pointillés*. Empruntant les caractéristiques de la maladie virale dont le principal symptôme sera la répétition excessive de son nom, l'artiste procède à une contamination majeure mais toujours discrète de l'organisme muséal.

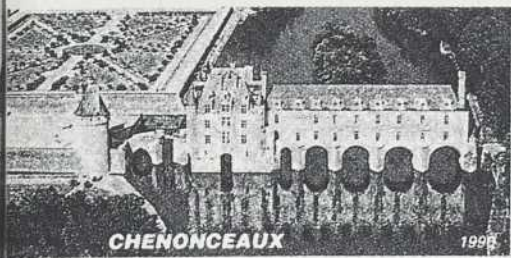


CLARA WOOD édition-diffusion

MONOGRAMME DE CLARA WOOD ÉDITION-DIFFUSION.

Dans un judicieux retour sur le décret duchampien qui donna naissance au ready-made (si l'on peut s'exprimer ainsi), l'artiste s'institue en accréditeuse des valeurs institutionnelles qui portent désormais la marque de son *imprimatur*¹³. Par un usage astucieux des caractères d'imprimerie, Gérard Collin-Thiébaud trouve moyen de manifester doublement sa présence : à l'inscription du nom s'ajoute toujours celle du monogramme qui en est l'abréviation précieuse (sinon la transsubstantiation...). Cette mise en représentation du nom, qui n'a rien d'anodin, constitue la forme autobiographique du mot d'esprit qui brise avec ironie le silence des chefs-d'œuvre comme une jouissance bien assumée de langage. Le monogramme, parce qu'il est un *print*, joue à la fois comme la marque d'une complaisance et la trace d'un détachement : l'impression de l'identité artistique est investie d'une expressivité purement technique.

Proposons que Gérard Collin-Thiébaud, par une appropriation infidèle du principe décisionnel défendu par Duchamp, lequel est d'ailleurs à l'origine du passage à l'histoire de ce dernier, renverse la contingence du nom de l'auteur associé à l'objet. Ouvrons ici l'espace d'une citation apocryphe : «Il ne suffit pas que j'affirme que cet objet est un objet d'art; j'affirme que cet objet d'art est du Gérard Collin-Thiébaud.» Troquant la réduction *au nom de l'art* pour son nom propre, Collin-Thiébaud opère un télescopage de la pratique duchampienne dans la condensation de l'*authorship* et de la fonction



énonciative. Si, comme le propose Thierry de Duve, la signature est la troisième condition de la rencontre de l'objet et de l'auteur, un rendez-vous réunissant déjà les deux premières conditions de l'énonciation artistique (les deux autres étant le public et l'institution), il faut convenir ici, lorsque l'on considère les carnets d'images de Gérard Collin-Thiébaud, que la signature, figurée par l'identification dépersonnalisée (en caractères d'imprimerie) du nom de l'auteur, constitue d'office la marque d'une pratique énonciative. Exposées à l'enseigne du nom de l'artiste, les reproductions d'œuvre d'art n'accèdent qu'artificiallement à un nouveau statut d'œuvre d'art (étant donné la nature de leur mise en vue directement liée à leur conversion en produit commercial) et ce, au prix d'une appropriation sans équivoque: «Ceci est du Gérard Collin-Thiébaud». Voilà la seule désignation susceptible de désamorcer les pièges du rapport au modèle... par un détournement habile de l'énoncé duchampien.

Si l'on insiste tant sur cet aspect d'une pratique qui emprunte davantage aux quali-

tés des *concetti* qu'à la sévérité des propos conceptuels, c'est qu'il exalte la vacuité d'un système de représentation basé sur la reproduction où les chefs-d'œuvre sont exposés comme les étiquettes de valeurs à consommer. L'œuvre devient un objet usuel de consommation de l'énoncé «Ceci est de l'art», et la collection, la proposition d'un *fast-food* muséal. Le visiteur qui se procure, à peu de frais, un Gérard Collin-Thiébaud, aura à la fois la certitude d'échapper à l'évidence d'une culture «commune» et la profonde conviction d'appartenir au

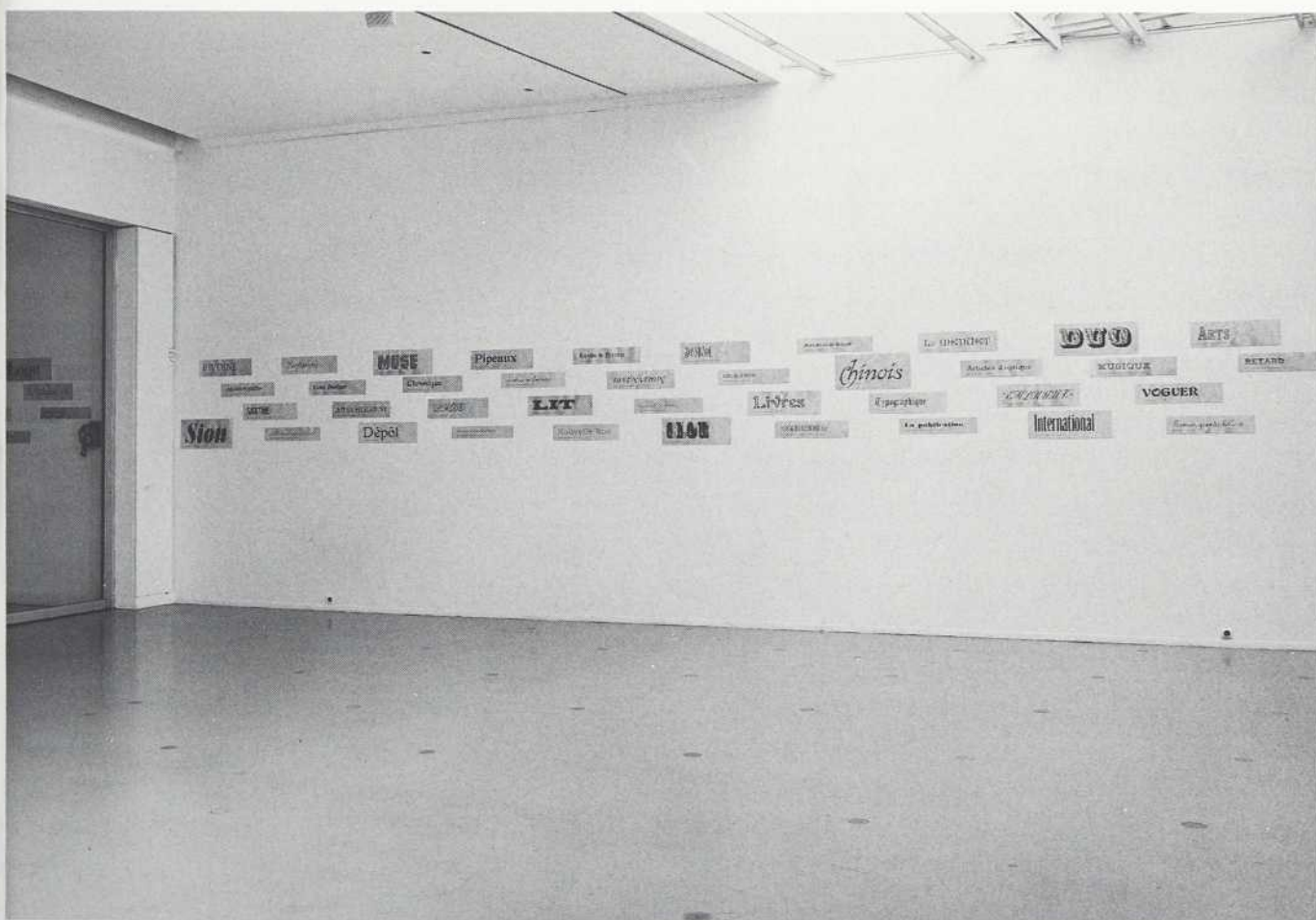
[...] public sans cesse croissant dont l'acculturation à l'art se fait presque exclusivement par le musée imaginaire et qui, plutôt que de se référer par le regard aux originaux lit les reproductions dans les livres et les magazines d'art pour ce qu'elles sont de fait: rien de plus qu'un énoncé institutionnel qui présente en position de référents toutes sortes de choses comme si leur qualité artistique n'était qu'un statut.¹⁴

Collin-Thiébaud, poussant toujours à l'extrême sa position d'Écho (admettant qu'on ne puisse parodier Duchamp!), semble promouvoir la démocratisation du «faire c'est choisir», mais sous son patronage le plus strict. La collection devient, dans l'exercice renouvelé du choix, l'instance paradigmatique d'un *readymade* dont le collectionneur est l'auteur¹⁵. Si Collin-Thiébaud avec un usage bien à lui des mots et des caractères fait à tout moment la preuve que «tout écrivain est peintre, et tout excellent écrivain excellent peintre»¹⁶, il prétend aussi que tout collectionneur est artiste. Dans cet

ordre d'idée, tout excellent collectionneur saura profiter d'une transgression possible des catégories et contraintes institutionnelles de la collection muséale, en principe chargée d'être «représentative» de la production artistique d'une époque donnée, en s'adonnant au plaisir intime d'une construction fantasmatique: «he paints himself a collection»¹⁷. Quelque part entre la *Boîte-en-valise* duchampienne et le *Mnémosyne* d'Aby Warburg, il y a la collection Gérard Collin-Thiébaud¹⁸.

De la visite du musée à l'acquisition légitimée de ses biens (par l'*imprimatur* de l'artiste), s'effectue le passage de la célébration rituelle d'une entreprise collective de fétichisation à la privatisation des fétiches collectifs. Cependant, il faut convenir qu'une telle collection n'a rien de privé puisque chacun peut se procurer la même. Après tout, *Les ready-made appartiennent à tout le monde*¹⁹. De plus, cette collection réduit au minimum le privilège de la sélection et opère une dénégation fondamentale de la fonction ludique d'accumulation en dessinant l'espace clos d'une configuration monographique. Le choix s'exerce alors au niveau de la disposition, de l'ordonnance taxinomique. Il s'agit là d'une activité rentable dont profite à plein l'artiste par le biais de Clara Wood édition-diffusion qui lance en exclusivité un système de rangement comprenant feuilles pré-imprimées, reliures et pochettes transparentes («composées de volets soudés, en polystyrène garanti 100% sans plastifiant, protégeant ainsi la vignette contre la poussière, l'humidité et l'altération de la teinte»): voilà l'ultime profanation du caractère sacré de l'art accompli avec la concision typique du professionnel de la vente²⁰! Clara Wood n'est pas la moindre fiction de cet artiste qui ajoutera au monogramme le pseudonyme, complexifiant davantage un circuit en vase clos qui se donne toutes les apparences d'un processus de mise en circulation, comme en fait foi la production des œuvres reproduites en timbres-poste. Le comble de la manipulation s'affiche alors stratégiquement dans l'énoncé linguistique «This is not a postage stamp», apparaissant sur l'œuvre-entimbre-poste, où la référence à Magritte²¹ pointe, en un trait d'esprit qui témoigne d'un humour des plus sophistiqués, la déclaration implicite d'un «Ceci est du Gérard Collin-Thiébaud».

Il était dans la logique d'un cheminement déplaçant avec ironie l'intérêt contemplatif pour la *représentation* — la représentation comme «faire valoir», au sens spectaculaire de «se montrer» — vers une question plus prosaïque d'intérêt personnel de s'approprier les droits d'un commerce dont on peut tirer profit. Comme quoi tout tient souvent à un simple jeu sur les mots! Depuis *Histoires*



UNE PRÉSENTATION DES COLLECTIONS DE CARACTÈRES, 1986, SÉRIGRAPHIES SUR PLAQUES DE TÔLE EXTRA-MINCES TENUES AU MUR PAR DEUX AIMANTS EXTRA-PLATS, CHAQUE PEINTURE: 56 CM LARG. × HAUTEUR VARIABLE, ÉPAISSEUR: 5/10° MM; PHOTO: ADAM RZEPKA, ARC, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, EXPOSITION: CONSTRUCTION/IMAGE, 1988. GALERIE DURAND-DESSERT, PARIS.

de Musée, les temples de l'art sont devenus des centres commerciaux où l'artiste s'adonne avec bonne humeur à une pratique publicitaire qui n'a rien de secondaire ou de périphérique par rapport au produit suggéré. Catalogues et publications diverses n'échapperont pas à ce jeu promotionnel comme en fait foi le programme du concert acousmatique *La Maîtrise de la Chute du Fentre de l'Étouffoir*²² qui contient quelques incitations à l'achat du type «COLLECTIONNEZ LES IMAGES DE G. COLLIN-THIÉBAUT».

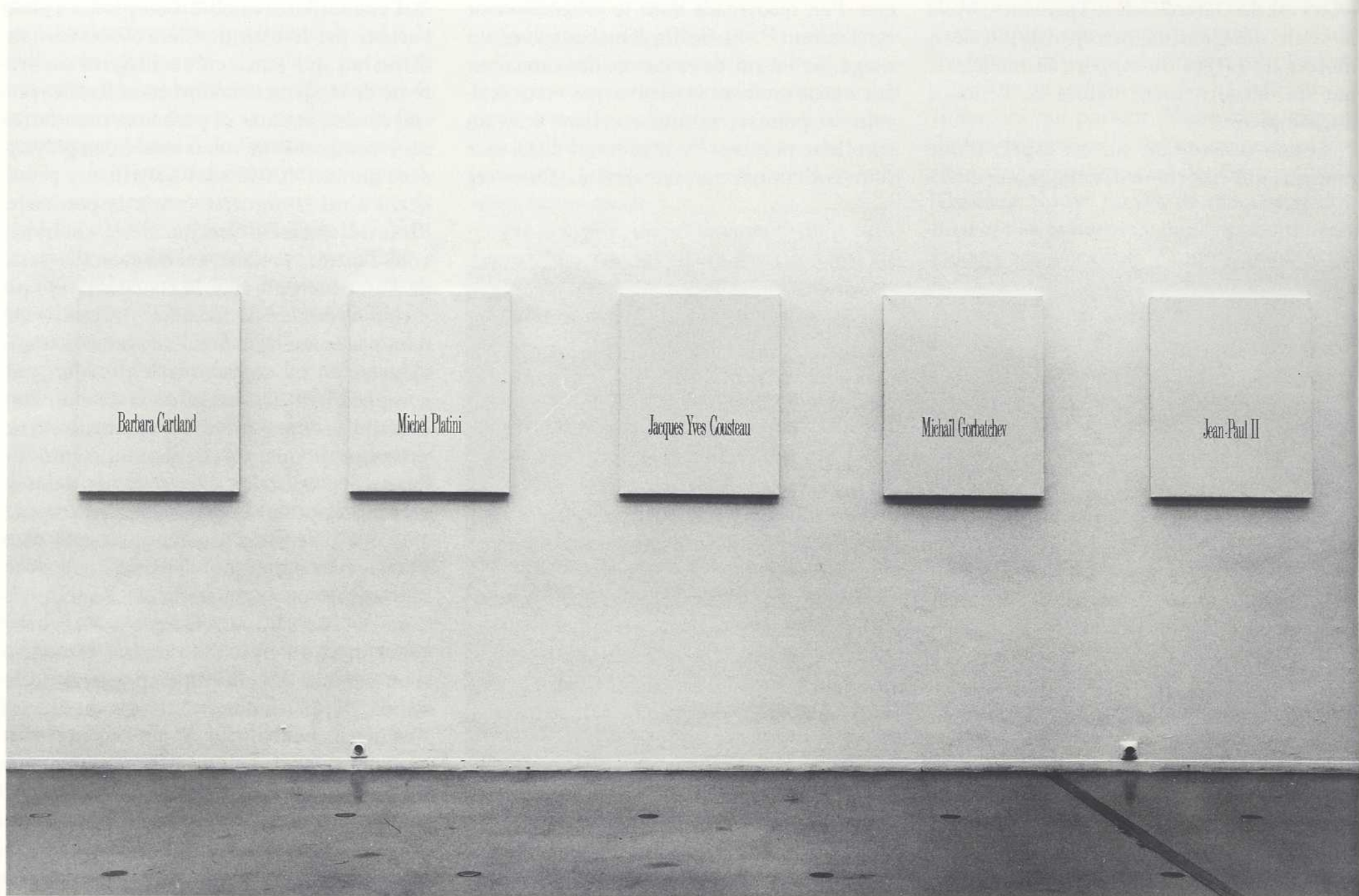
C'est dire combien, dans ce vaste projet de moralité, la vertu devient ironiquement l'alibi d'un vice de surexposition. Cette considération nous mène à poser une seconde assertion, plutôt insolente: l'art de Gérard Collin-Thiébaud consiste dans la production ostentatoire de sa visibilité d'artiste.

À l'heure des rétrospectives évaluant l'impact de l'art conceptuel sur les générations de la post-modernité dont on aura reconnu des héritiers toujours plus ou moins illégitimes dans la famille des Marcel Broodthaers, Philippe Thomas, Information Fiction Publicité, etc., il nous paraît incontournable de souligner le caractère excessivement intel-

lectuel et systématiquement ordonné d'un art de la pointe qui désamorce toujours avec désinvolture le sérieux de sa dimension critique. Aussi ne faudrait-il pas tomber dans le piège toujours tendu de la recherche d'une démarche théorique uniquement démonstrative qui oublierait que la vigilance est aussi affaire de sensibilité.

Si pour le projet utopique de l'art conceptuel, le langage, entre autres pratiques, a constitué un moyen idéal pour soustraire l'œuvre d'art, par sa dématérialisation, à l'emprise aliénante de l'institution qui agissait paradoxalement comme sa nécessaire instance de légitimation, pour Gérard Collin-Thiébaud le langage devient le support privilégié d'un discours sur la représentation, la mise en scène picturale d'une esthétique déclarative dont le readymade est l'origine paradigmatique. Insistant sur les effets vicieux d'une prolifération *ad nauseam* des images dans le contexte d'une médiatisation généralisée des fétiches, dont une des conséquences est la réduction de l'œuvre à un énoncé institutionnel, l'artiste propose une lecture plastique de l'art *littéralement* «restreinte» à une collection de noms.

N'est-ce pas d'ailleurs ce que représentait l'Académie française pour La Bruyère qui fit lors de son discours de réception la peinture fort controversée des membres éminents de cette société littéraire. Il faut voir la *Présentation des Portraits de Caractères* proprement dits²³ comme l'astucieux volet du dyptique de Strasbourg (exposé dans le cadre de *Saturne en Europe*) dont le ... Musée Clandestin était la contrepartie «figurative» mais dissimulée. À la standardisation opérée par le format des reproductions s'oppose la nature indicielle des aplats vierges (blancs) ne portant que l'inscription en «lettres anglaises» d'un nom d'artiste dont la représentation par écrit constitue le portrait. Dans ce cabinet des chefs-d'œuvre, on a l'étonnante exposition d'un art réduit à sa plus simple expression. Dans cet effacement de la figure au profit de la figuration silencieuse du nom, le portrait n'est plus que la peinture d'un caractère (c'est la perte du sens figuré!)²⁴. Cette salle est un tombeau de références piégées où s'établissent de fausses correspondances. Elle est bien, à ce titre, un écho des *Collections de Caractères*²⁵ qui jouent sur l'expérience conflictuelle du signe et de sa référence. Des



PRÉSENTATION DES PORTRAITS DE CARACTÈRES, SECONDE PARTIE: LES PORTRAITS DE CARACTÈRES PROPREMENT DITS, VERSION FRANÇAISE, 1988, LETTRE EN CUIVRE PLAQUÉ OR, CARACTÈRE TURINO, HAUT: 85 MM POUR LES CAPITALES ET 50 MM POUR LES BAS DE CASSE, SUR TOILE PEINTE EN BLANC: 92 × 73 CM (30 FIGURES, PORTRAITS); PHOTO: GALERIE DURAND-DESSERT, PARIS.

GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT

« La Règle du Jeu »

ou

LE PASSAGE DE LA MARIÉE A LA VIDUITÉ

OU

LA MARIÉE MALADE DE L'IRIS TOMBA VEUVE

CHAMBRE ACOUSMATIQUE

CARTON D'INVITATION POUR L'EXPOSITION QUI S'EST TENUE DU 12 JANVIER AU 2 MARS 1990 À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE MÂCON.

plaques de tôles sérigraphiées, fixées au mur comme des tableaux, offrent un échantillonnage de mots diversement représentés et obtenus par une série de transferts mécaniques à partir d'un exemplaire typographique des années trente.

Dans son texte cinglant sur l'art conceptuel et ses figures parergonales, paru récemment à l'occasion de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Benjamin Buchloh voit dans les *Structures* de Sol LeWitt, qu'il qualifie de proto-conceptuelles, une conjonction des plus efficaces des confrontations du signe visuel et du signe linguistique.

Les surfaces de ces «Structures» [...] comportaient des inscriptions en lettrage ordinaire indiquant la teinte et la forme de ces surfaces (par ex. : *RED SQUARE*) et l'inscription elle-même (par ex. : *WHITE LETTERS*). [...] fallait-il donner la primauté à l'inscription sur les caractéristiques visuelles désignées par l'intitulé ou bien l'expérience sensible (*perceptuelle*) de l'élément visuel, formel et chromatique, était-elle antérieure à sa simple dénomination par le langage?²⁶

L'analyse de cette œuvre, évaluée en termes de perception visuelle, nous permet de mesurer la distance énorme qu'il y a entre la spatialisation des mots chez un artiste des années soixante²⁷ et chez Collin-Thiébaud, malgré les apparences fort trompeuses d'un art utilisant certains procédés des pratiques tendant vers la constitution de simples propositions analytiques. Faisant preuve d'une attention toute spéciale à la préciosité des mots, qu'il soustrait au pouvoir aseptisant du lettrage standard, Gérard Collin-Thiébaud livre le sens aux apparences. Les

mots «Richesse et Élégance» empruntent les fioritures des «Init. Latines Étroites Ornées» alors que l'on revêt l'«ÂME» d'«Égyptiennes Élargies», «PHILOSOPHIE» s'écrit en «Compactes Ombrées» tandis que «Pianos» demande du «Clair de Lune Large». Il existe 193 de ces «peintures» «utiles, moralistes, inutiles, modernes», où le mot, support exemplaire du caractère, témoigne d'une expressivité plastique qui a pour principal effet de piéger le spectateur dans l'expérience d'une dénégation des relations purement arbitraires dont le texte est le produit.

Mais, au terme de ce parcours trop bref, un certain aspect de la production de Gérard Collin-Thiébaud mérite d'être souligné à grands traits. Par un usage ironique de la brièveté et de l'évidence où la contemplation devient victime d'une dérision toujours inattendue, Gérard Collin-Thiébaud se spécialise dans la présentation d'œuvres «où le divertissement apparent cache une gravité permanente» (Collin-Thiébaud). Aussi dirons-nous que c'est par le ton, ce coloris du texte et cette inflexion dans la voix, que se démarque cet artiste qui bouscule les conventions avec une insolence à peine étouffée.

Pour Collin-Thiébaud comme pour Duchamp, l'art est un rendez-vous : à ceci près que le hasard, conditionnel à la genèse du ready-made, s'est converti en attente. Le hasard de la rencontre duchampienne est un luxe : l'artiste montre bien qu'il ne répond plus à un public pressé de consommer, et que l'attente exaspère. Aussi la rencontre se soldera-t-elle, pour les amateurs de spectacles qui s'attendent malgré tout à en avoir

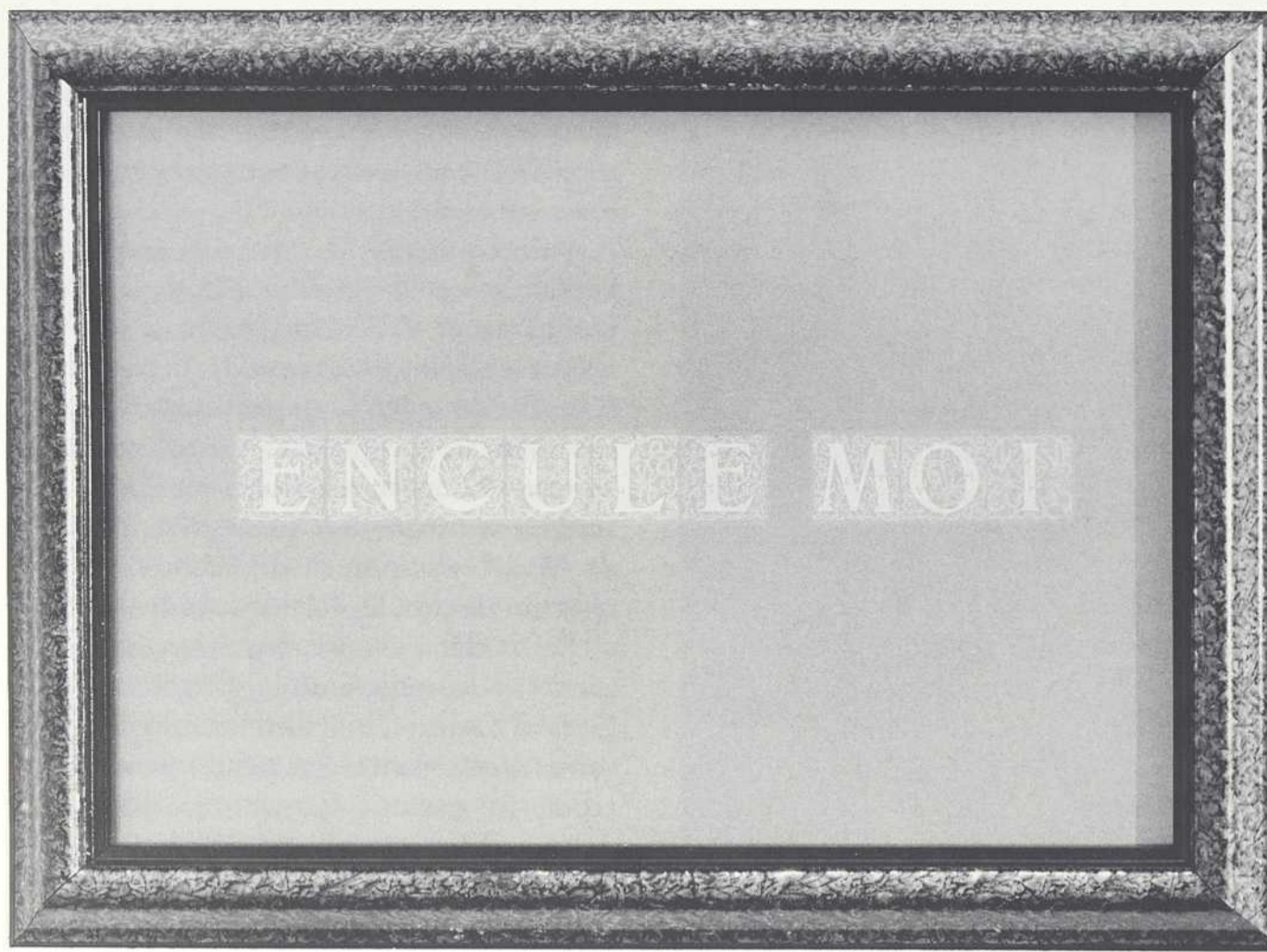
plein la vue, par un échec retentissant.

Pourtant l'art s'énonce d'un pareil échec de la rencontre, loin des épousailles avec les joies *rétiniennes* de la couleur [...] Si le regard n'est plus une condition nécessaire à la rencontre de l'œuvre avec son public, le retard, par contre, en est une.²⁸

Voilà que prend tout son sens, dans l'énonciation de cet échec, la rencontre de Duchamp et de Collin-Thiébaud dont les «représentations» acousmatiques seront le lieu. Du *Passage de la vierge à la mariée*, œuvre charnière de la production duchampienne comme l'a montré de Duvé, au *Passage de la mariée à la viduité*, il y a la reprise insistante du Modèle dont on se fait l'écho tout en se réservant le privilège d'une subtile répartie.

Le modèle, d'autant qu'il est duchampien, ne saurait souffrir d'être assourdi. Gérard Collin-Thiébaud lui fabriquera sa caisse de résonances, une enceinte acousmatique qui est une invitation à écouter ce qu'on a déjà vu : quarante-cinq minutes de la bande sonore d'un film de Renoir ! Mais il y a encore, dans le *Passage de la mariée à la viduité*, l'écart d'une solitude retrouvée, d'une perte, d'un manque qui sera symbolisé par l'obscurité et l'aveuglement. «*La Règle du Jeu*» ou *Le passage de la mariée à la viduité où La mariée malade de l'iris tomba veuve*²⁹, présentée récemment à l'École des Beaux-Arts de Mâcon à la suite du concert acousmatique *La Maîtrise de la Chute du Fentre de l'Étouffoir*, opère une mise en abîme de la salle d'exposition. Signalée par l'ostentation d'un rideau de spectacle qui ne se lèvera pas, laissant la chambre dans le noir et le spectateur dans l'attente, l'invitation à voir ne tient plus. C'est la règle du jeu ! On trouvera dans le programme du concert, conçu comme un catalogue de promotion et un recueil de remarques spirituelles adressées aux auditeurs «étant tous comme Isis, veuve de la lumière, et depuis peu malade de l'Iris», des notes «à l'attention des retardataires», «des désappointés», puis, résistant difficilement à la séduction de l'impolitesse, «à l'attention des désemparés, des inconscients, des saligauds et des lâches».

Disciple de la Résistance (à la passivité) qui emprunte avec désinvolture les caractéristiques de la culture savante, Gérard Collin-Thiébaud, artiste-écrivain et peintre vocal, a toujours témoigné d'une attention toute particulière au spectateur. Sans doute lui aura-t-il réservé les plaisirs les plus inattendus avec ses *Tableaux de Caractères* dissimulant, dans la linéarité silencieuse d'une calligraphie des plus ornementées, des interpellations qui sont en parfaite contradiction avec les mœurs raffinées d'une écriture précieuse. Engagé dans un dialogue érotique, le spectateur est un voyeur piégé qui se surprend à faire écho aux mots dont il fait la lecture. Ici, plus que jamais, le message



TABLEAUX DE CARACTÈRES, 1987, 296 × 210 MM; PHOTO: (DON CORMAN) GALERIE CHANTAL BOULANGER.

perturbe avec sonorité le caractère conceptuel de la proposition linguistique. Les mots, dans l'enchevêtrement des traits, exposent en toutes lettres une jouissance dont le langage est l'expression et l'écriture, l'expressivité.

Les Tableaux de Caractères se livrent à l'énonciation d'un commerce charnel dont l'obscénité se manifeste avec élégance dans les entrelacs de la forme. Le déchiffrement du message opacifié dans les fjords d'une minutieuse stylisation s'achève en effet brutalement sur la soudaine transparence de formules impératives: «ENCULE-MOI», «LÈCHE-MOI» «FOUILLE-MOI» «BRANLE-TOI»... Le moment de la contemplation est devenu l'occasion d'un écroulement monumental du caractère sacré de l'œuvre. Habile et cinglant retournement du processus de fétichisation!

Nous proposerons alors une ultime assertion: l'art de Gérard Collin-Thiébaud est un combat mené contre la passivité; et cet assaut a tous les caractères d'une passion.

«La vigilance de l'artiste est une vigilance amoureuse, une vigilance du désir»³⁰ disait Barthes lors d'une communication sur Pasolini qui prit la forme d'un discours contre le dogmatisme et l'insignifiance et que reprit Collin-Thiébaud pour sa publication *réversible, la culture artistique montant à fleur de peuple* (selon une citation d'André Gide). Cette publication reprenait un principe exploité dans l'œuvre du même nom, une installation audio-visuelle constituée de la double

projection en transparence d'une minuscule image de populations avec comme fond sonore le bruit d'un ruisseau, présentée au ras du sol sur les murs vitrés de l'*Aquarium* de l'ARC à l'automne de 1983, et à laquelle le spectateur accédait de deux façons possibles, en montant l'un ou l'autre escalier soutenant cette salle étonnante. Dans une évocation ironique des éditions bilingues qui se partagent les deux moitiés de la publication, Collin-Thiébaud reproduit le texte de Barthes, deux fois (en miroir), en usant judicieusement de son pouvoir éditorial: celui de présenter la citation comme une mise en scène de fragments. À la jonction de cette représentation du même, il y a la biographie de Gérard Collin-Thiébaud. L'image en miroir et l'ostentation autobiographique prennent ici l'aspect d'un jeu sur les procédures narcissiques d'autant plus ironique qu'il est fondé sur la reprise en Écho des mots d'un autre. L'ouverture qu'implique le travail de la citation est retournée comme un gant dans le processus d'incorporation. La passion pour l'autre, qui relève d'une stratégie de l'excès fort bien assumée, devient ici la cause du plus grand isolement: le repli sur l'énoncé réitéré du nom GÉRARD COLLIN-THIÉBAUD. Ironie du sort, la cible devient le viseur... le pointeur braqué sur un art de la pointe.

NOTES

1. Les titres, sans trace de texte, trouvés à la Palatine

dans les manuscrits de Théophraste et destinés, nous dit La Bruyère, aux *Caractères*, le vaste projet de moralité de cet éminent philosophe.

2. La Bruyère, Jean de, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou Les Mœurs de ce Siècle*, préface par Robert Pignarre, Paris, Garnier-Flammarion, 1965. Cette édition comprend le «Discours de Réception à l'Académie française» et sa préface où La Bruyère, répondant à ses détracteurs, se penche sur le caractère pernicieux des mots et sur les vices et vertus du nom propre: «Je dis en effet ce que je dis, et nullement ce qu'on assure que j'ai voulu dire; [...] Je nomme nettement les personnes que je veux nommer, toujours dans la vue de louer leur vertu ou leur mérite; j'écris leurs noms en lettres capitales, afin qu'on les voie de loin, et que le lecteur ne coure pas risque de les manquer.»; p. 421.
3. Une expression tirée, pour les besoins de la cause, des enjeux d'une théorie de l'*Ut pictura poesis* qui trouva son plein accomplissement au dix-septième siècle. Il nous paraît opportun de relever ce concept de la théorie artistique classique où poésie et peinture se confondaient dans les métaphores d'un discours comparatif légitimé par un usage commun de la rhétorique traditionnelle.
4. Voir son texte dans le numéro-catalogue de la revue *Public*, «Il n'y a pas d'art français», Grenoble, Magasin, Centre national d'art contemporain de Grenoble, 1989.
5. Théophraste, surnom donné à son élève par Aristote et qui signifie «homme dont le langage est divin», est encensé à nouveau, par l'écho d'une citation indirecte, sous la plume de Gérard Collin-Thiébaud.
6. Telle une version parodiée du célèbre ready-made duchampien, le dispositif audio-visuel de Gérard Collin-Thiébaud met en scène une *rencontre* (sonore) dont le caractère inusité tient maintenant à un usage absurde de la logique de projection. Dans un face à face intimiste qui convient parfaitement à la monstration d'images «sensibilisées» (dont la figure du baiser sera l'emblème), projecteur et surface de projection se rejoignent jusqu'en ce lieu où l'image projetée ne sera plus que le double de son original photographié (qui contient souvent une mise en abîme de son format). Par ailleurs, l'original est un dessin de l'artiste reproduisant les clichés d'un corpus mass-médiatique ou ceux d'un opus à remarquer. Il en est ainsi de *Vélocité amoureuse* (1987) qui constitue une citation altérée de la *Roue de bicyclette* où le ready-made subit une désunion que la reproduction rétablit: un projecteur, déposé sur la réplique du tabouret de Duchamp, projette à l'aide d'un grand angulaire, la roue manquante. De la roue du ready-made au carrousel du projecteur, il y a la reprise ironique d'une fonction utilitaire de l'objet.
7. Un *Nouveau Musée Clandestin* s'est développé parallèlement à la *Présentation des Portraits de Caractères* à l'occasion de l'exposition *Saturne en Europe* à Strasbourg en 1988.
8. Il y aurait fort à dire sur la complexité des rapports d'identité engendrés par cette œuvre qui n'était que l'ombre d'une présentation officielle. Chaque carnet

- est une capsule d'information présentant l'auteur, le lieu de son *exposition*, l'artiste représenté dont l'auteur fait la présentation et le lieu d'exposition de cette œuvre ici représentée!
9. La Bruyère, Jean de, *Les Caractères...*, *op. cit.*, p. 99.
 10. L'exposition de Glasgow (1990) présentait six nouveaux carnets d'images, après le lancement des six premiers mis en vente dans les dix distributeurs installés au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris à l'occasion de l'exposition *Histoires de Musée* (1989).
 11. Ce système comporte toutefois sa propre hiérarchie comme en font foi les compositions soigneusement étudiées des carnets. Par exemple, les vignettes des *Huit premiers portraits du milieu de l'Art* ont la même valeur que *La Danse* de Matisse. Mais ce rapport huit pour un se joue sur une pièce de dix francs! Voilà donc de beaucoup diminué l'écart d'une évaluation symbolique dont l'argent est habituellement le spectaculaire baromètre.
 12. Monk, Philip, «The Art Gallery of Ontario, In Retrospect: Presenting Events», *Parachute* n° 46 («Musées/Museums»), mars/avril/mai 1987, p. 13.
 13. Notons que Gérard Collin-Thiébaud «va plus loin» que Duchamp en ce qu'il ne fait pas qu'*édicter* mais il *édite*... il fait circuler l'édit.
 14. de Duve, Thierry, *Résonances du readymade, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p. 50-51.
 15. Ce principe est, nous semble-t-il, à la base de la pratique de Group Material dont les installations hétérogènes d'artefacts culturels et d'œuvres d'art relèvent d'un travail inédit sur la collection comme *readymade*. Pour Group Material, «culture is as much a process of selection as one of production» (Olander, William, «Material World», *Art in America*, Vol. 77, No. 1, January 1989, p. 127), une conception critique que partage de toute évidence Collin-Thiébaud et dont la principale conséquence aura bien sûr été la remise en cause des notions modernistes et du pouvoir aliénant de l'institution. Mais le parallèle s'arrête là car l'entreprise Group Material est fondée sur un travail de collaboration ayant notamment des retombées sociales. Il s'agit donc là d'une entreprise politique tout à fait étrangère à la politique artistique de Collin-Thiébaud qui tient, d'autre part, à l'exclusivité de sa participation!
 16. La Bruyère, Jean de, *Les Caractères...*, préface au «Discours de Réception à l'Académie française», *op. cit.*, p. 415.
 17. Marcel Duchamp (lors d'une table ronde à San Francisco dont les actes ont été édités en 1949) cité par Robert Graham, «The Canadian Centre for Architecture, Phyllis Lambert's magna opus: expanding categories, moving boundaries», *Parachute* n° 54 («Collection»), mars/avril/mai 1989, p. 40.
 18. «Tandis que le *Readymade* s'était introduit comme par effraction dans l'espace de l'art, *la Boîte-en-Valise* adopte pour présenter ce qui est désormais authentifié comme tel la forme de présentation des professionnels de la vente» (Gintz, Claude, «L'art conceptuel, une perspective»: notes sur un projet d'exposition», *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 15). N'a-t-on pas là le concept de base de Clara Wood édition-diffusion qui paraît d'autre part commercialiser «l'entreprise privée» de Warburg: «a "picture atlas" of images mounted on screens [...] of not only established art works but also including images from stamps and currency notes, newsphotos, advertising, medieval ephemera, motifs and concepts» (Graham, Robert, «The Canadian Centre for Architecture...», *op. cit.*, p. 40).
 19. ... une déclaration de Philippe Thomas qui est aussi le «titre» (de propriété!) de sa pratique axée sur des stratégies transactionnelles.
 20. ... «Où l'exactitude, ce très haut degré d'approximation est l'empreinte même du grand artiste*» (spéculation, remarquée par une judicieuse astérisque de Bernard Marcadé, de Gérard Collin-Thiébaud (paraphrasant Brillat-Savarin) dans le programme du concert acousmatique *La Maîtrise de la Chute du Feutre de l'Étouffoir*). Nous nous permettons ici de souligner qu'il est toujours difficile de reproduire le titre des œuvres de Collin-Thiébaud sans passer par un type d'enregistrement sophistiqué. Ainsi, sans un jeu typographique complexe, toutes les œuvres mentionnées souffrent d'une transcription infidèle.
 21. Pour Magritte, «l'œuvre ne "fonctionne" que sur la contradiction patente entre deux énoncés monstratifs: l'énoncé linguistique explicite "Ceci n'est pas une pipe" inscrit en toutes lettres dans le tableau et l'énoncé implicite qui traduit l'image.» (Thierry de Duve, *Résonances du readymade...*, *op. cit.*, p. 60.)
 22. Du nom d'«une école pianistique de Varsovie où le style était déterminé par cette maîtrise de la chute du feutre de l'étouffoir par le jeu des pédales» (Gérard Collin-Thiébaud). Ce concert, annonçant la *Symphonie n° 9* en ut majeur de Franz Schubert dirigée par Claudio Abbado, devait être présenté à l'École des Beaux-Arts de Mâcon (janvier 1990). En fait, Collin-Thiébaud, pour la plus grande surprise des spectateurs, avait déjà planifié de lui substituer du Boccherini.
 23. Une première version, présentée à l'ARC à l'occasion de l'exposition *Construction/Image* (1988), figurait en lettres de cuivre plaqué or les portraits de célébrités de notre temps. Ces *peintures*, au sens littéraire, étaient l'apparent aboutissement des 103 *Essais pour les Portraits de Caractères*, entassés à proximité en une accumulation de visages fétichisés par les circuits de consommation visuelle où les *personnalités*, au sens mass-médiatique, étaient montrées comme des êtres privés de tout *caractère* spécifique. Voilà pourquoi Gérard Collin-Thiébaud a ensuite préféré le caractère à la figure.
 24. En 1953, Robert Rauschenberg faisait de son œuvre *Erased de Kooning Drawing* l'effacement d'une autre. Il s'agissait là d'un geste destructeur qui avait toute la charge d'une attaque concrète de l'original réduit à l'énonciation de son existence. Ne demeuraient en effet que les marques d'une attestation (le titre, la signature, l'encadrement et le support). Pour Collin-Thiébaud, le format, indifféremment associé au nom qui le désigne, ne renvoie qu'à l'évocation de l'original. Le nom n'est plus l'index d'une œuvre mais le signe de l'art: l'art est une collection de noms et le nom c'est, visiblement, le dernier mot de la peinture.
 25. Une présentation de ce premier volet des *Mœurs de ce Siècle* était montrée à la Galerie Chantal Boulanger en 1989 à côté de la présentation plus sonore de quelques *Tableaux de Caractères*. Notons, d'autre part, qu'une présentation acousmatique («se dit d'un son que l'on entend sans voir la cause dont il provient») des *Collections de Caractères* dans les Grands Appartements du Palais Rohan à Strasbourg, reprenait le principe du dispositif audiovisuel. On y pouvait voir la Salle du Synode, tout simplement garnie de deux sculptures acoustiques (en plus de ses garnitures permanentes qui font déjà image), et y entendre la lecture en quatre temps des 193 peintures des *Collections...* de l'artiste.
 26. Buchloh, Benjamin H. D., «De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969)», *L'art conceptuel, une perspective*, *op. cit.*, p. 27-28.
 27. Nous pensons, entre autres, à Robert Barry qui, tout récemment encore chez Leo Castelli à New York, couvrait les murs de la galerie de mots imprimés dans tous les sens et dans le caractère le plus standard, évitant ainsi toute charge expressive qui nuirait à l'appréhension purement abstraite du sens. Ces mots appartiennent d'ailleurs à un lexique ayant un pouvoir d'évocation témoignant d'une certaine gravité: AGAINST, ONLY, SO SURE, DON'T EXPECT, LOVED, LOST, SOMEHOW... On est loin des «divertissements» légers et des calligraphies précieuses de Gérard Collin-Thiébaud qui refuse de restreindre les mots à leur caractère transitif.
 28. de Duve, Thierry, *Résonances du readymade...*, *op. cit.*, p. 41 et 43.
 29. Il s'agit d'une chambre acousmatique dans laquelle le visiteur entrera *pour voir*...
 30. Collin-Thiébaud, Gérard, *la culture artistique montant à fleur de peuple*, Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984.

Catherine Bédard termine un mémoire de maîtrise à l'Université de Montréal où elle est aussi assistante de recherche; critique d'art, elle vit à Montréal.

In approaching Gérard Collin-Thiébaud's singular appropriation of art historical concepts, the author proposes three assertions, in particular that the production of Collin-Thiébaud insistently attempts to revolt against drabness and subservience, against the insignificance of the spectacular and against mystified fascination. In the second instance, it is suggested that despite its conceptual aspect, the work of Collin-Thiébaud is ostensibly a production of his visibility as an artist. The author concludes in addressing Collin-Thiébaud's provocative relationship with the spectator, characteristic of his fight against passivity.



MARK LEWIS,
V.I. LENIN,
BUCHAREST,
JULY 27, 1990.

MARK LEWIS

What is to be done

The monuments and memorials with which large cities are adorned are . . . mnemonic symbols . . . Not far from London Bridge you will find a towering and more modern column, which is simply known as "The Monument." It was designed as a memorial of the Great Fire, which broke out in that neighborhood in 1666 and destroyed a large part of the city . . . [W]hat should we think of a Londoner who shed tears before the Monument that commemorates the reduction of his beloved metropolis to ashes although it has long since risen again in far greater brilliance? . . . Yet every single hysteric and neurotic behaves like [this] impractical Londoner. Not only do they remember painful experiences of the remote past, but they still cling to them emotionally; they cannot get free of the past and

for its sake they neglect what is real and immediate.

Sigmund Freud,
Five Lectures on Psycho-Analysis

ICONOCLASM

It is a familiar image: The man of God raises his arms and in a series of highly symbolic gestures summons up the force and truth of The Father. It is a summoning up which will aid in the reparation or atonement of a public for its earthly sins and, more specifically, the sacrileges which, in moments of madness and hallucinatory blindness, that public has inflicted on the

very image of God. Here, then, is just such a moment.

He lifts his hand, and, in a gesture somewhat denuded of seriousness by its appropriation within the Dracula film genre, he holds up a cross, a defiant and defensive gesture against something which offends. But this gesture . . . against what? . . . Against whom? The frame widens, revealing that the danger to which all these visual histrionics are addressed is in fact a work of art, a bronze metal statue that until recently occupied Piația Scinteli in the center of Bucharest, Romania. It appears that our man of God is gesturing atop the giant gran-

ite plinth which, only moments before, had been the base upon which Vladimir Ilich Lenin (an Antichrist as it turns out) had stood. Looking out and down upon the "publics" of Bucharest, Lenin's monumentality was a sign of the very power of inscription, of the power of the symbolic in the production of political economies. I have spoken of Lenin's removal, but it is more properly, perhaps a *certain image* that is being removed, an image in the name of which the cleric has been battling, drawing upon his own substantial register of theological iconic inscriptions. And in the context of thinking about the nature of "the public," it is worth repeating that what the cleric wishes us to avert our gaze from is a work of art, a work of art made from a certain metal — bronze — and one that figuratively depicts and represents, in rather complex configurations, a man, a political leader, an ideology, a liberation, a tyranny and, very significantly, an absence.

This image of the unceremonious removal of a statue that depicts Lenin is a familiar one. All over Eastern Europe and the Soviet Union today, publics, either spontaneously or under orders, are removing images of Lenin from public view.² They are smashing and melting down his figure or simply taking it to a place where it may not be seen, except by appointment. In Bucharest an appointment can be made by those with an intention to purchase the said statue of Lenin: twelve tons of Bronze that the mayor, Dan Predescu, hopes will find a home in the "West," and bring desperately needed hard currency to his city's treasury.³ If I have taken up that suggestion, made such an appointment with Mayor Predescu, it is not simply to find an ironic humor in the idea that we might place Lenin upright again, here in the West. Rather it is to take advantage of a very particular situation, one which repeats a tradition that goes back at least as far as the French Revolution, and which allows us to think a little about the status and changing meanings of so called public works of art. These are works which, as I have argued elsewhere, inevitably perform the function of simultaneously marking out and policing the public sphere.⁴

By placing the statue of Lenin in Oxford, not only am I responding to Mayor Predescu's suggestion but, in the spirit of estrangement that his cunning proposal would seem to include, I am also asking that we consider the general authoritative presence of public monuments and official public art, consider, that is, questions of permanence, commemoration and visibility.

The move is simple but also a little noisy. The statue that, in one sense, communicates the presence of an "alien" (a Russian) and an



POSING IN FRONT OF THE STATUE OF NAPOLEON AFTER THE TOPPLING OF THE VENDÔME COLUMN, PARIS, 1897.

alien idea (Communism), looks authoritative in an absurd sort of way. It is perhaps in the disturbing space that the statue's displacement opens up, that we might begin to see — as if for the first time and in the absence of any indigenous revolution — works that have performed similar contradictory projects here in England, here in what Dan Predescu calls the West.

I have mentioned revolution, or at least the absence of one in England. I have done so because as a motif it is crucial to my discussion of public art, specifically with regards to the latter's removal, destruction and displacement. Revolutions, rebellions, uprisings, even terrorisms: each gives to public works a particular *visibility*, one that, as Robert Musil has noted, is often denied them at other times.

The most striking feature of monuments is that you do not notice them. There is nothing in the world as invisible as monuments. Like a drop of water on an oil-skin, attention runs down them without stopping for a moment. . . . We cannot say that we do not notice them; we should say that they de-notice us, they withdraw from our senses.⁵

If Musil is certain that to produce a public monument of a "great person" is to consign that person to oblivion, he perhaps underestimates the continued efficacy of the monument in its ability to be *always more and less* than the figure which it ostensibly represents. The monument's invisibility is a sign of a silent interpellation, of a subtle but nevertheless pervasive marking-out of the public realm according to the logic of certain statist concerns. After all, is it not always the state which installs or permits the installation of "public" works of art? If

monuments remain silent, they only "de-notice us" insofar as they become part of the architectonic and semantic landscape. As Freud points out in his *Five Lectures on Psycho-Analysis*, such a landscape will continue to be a determinant producer of identification and memory.⁶

When there is a crisis in the realm of the social — a revolution or political uprising — then the symbolic realm, of which public art is part, becomes the subject of a certain re-evaluation. While we might indeed hesitate before concluding that the removal and destruction of "hated" monuments is the only possible critical re-evaluation of the semiotics of public statuary, we need to acknowledge that the *visibility* which inaugurates such an attack is a pre-requisite for any attempt to re-interpret and intervene within this area of the symbolic realm. Clearly, the impulse to attack and destroy public works is part of a general attack on the continued presence of the signs of an *ancien régime*. It is confirmation also that in moments of "madness," publics will treat monuments and public works of art as if they were the actual leaders themselves, as if bronze effigies were literal extensions of King's bodies. In a report from 1871 on the destruction of the Vendôme Column, for instance, *The London Illustrated News* gave this account of what happened after the column was felled:

Three orators of the commune stood at different points in the ruin and made speeches. They treated the statue [of Napoleon] as the Emperor himself, spitting on his face, while members of the national guard hit *his* nose with rifles.⁷ [My emphasis]

The Hungarian crowds in Budapest in 1956 may have felt that they were literally

attacking Stalin himself as they smashed a statue of him, each crack of the hammer on metal and stone at once producing a delicious and murderous vicarious pleasure. Without wishing to subtract from what was the eruption of a popular will by some publics, I would like to remark that at some level, such a theological belief in *the image*, in its divinity, confirms the ideology of the "King's Two Bodies."⁸ This ideology has enabled despots to represent themselves as being at one with their image, an image that marks the King's history as at once secular and spiritual, of the earth and of the eternal. For the King or Emperor, his image is not so much a representation, but constitutes his very public embodiment. *The image is his power.* To deface his image is to deface him; a knock with a hammer is in some sense part of the same economy which incites the believer who would rather genuflect. Up to a point perhaps. This anyway is the paradoxical trap which the Romanian cleric unwittingly finds himself in: he holds up his cross, not to Lenin himself, but to an image which threatens to seriously undermine his own relationship to "the image," a relationship that pivots around the cleric's right to interpret images and to judge their authenticity (according to the laws of God). Ultimately we might conclude that what offends the cleric in Bucharest, is not so much that the statue of Lenin represents an anti-Christian current that threatens the church's survival (which, of course, in some areas it does), but rather that Lenin, like any "two bodied" ruler or King who has become synonymous with his own image, threatens to disrupt the very economy of the image which guides the church's theological belief in authenticity. For if Lenin *is* his image, then this can only de-value the equivalence which God himself is supposed to enjoy with *His image*.

This may seem a rather peripheral point, insofar as it is not necessarily clerics who are overseeing the removal of works of public art today, but rather angry and rebellious publics who quite rightly desire to have a say (albeit sometimes through simple acts of negation) in the semiotics of "their" public space. Insofar as they are acting on that desire, we could tentatively say that the attempts to remove and smash certain works of art are as much a part of the project of a public art as the discrete objects themselves. Although we may question the necessity or progressiveness of a "vandalism" which destroys works that during moments of social and political crisis may already be in the process of having their meanings transformed, these destructive acts are inscribed within the works as a potential from the moment that they are commissioned and

publicly installed. The works' installation and destruction share the same economy. What falls outside that economy and disrupts it, are unforeseen appropriations of public art works immediately following the demise of the very power that these works were meant to represent. Stalin's boots remained as the container for the Hungarian flag in 1956; in Leningrad in 1918, the inscriptions on many statues were altered to reflect the revolutionary moment. That such appropriations and semiotic disruptions can occur, suggests that there is more than one possible future for the public work of art "after the fall" of the *ancien régime*.

The reason for my questioning the status of a gesture of pure negation of the image, is simply to try and understand the extent to which such an iconoclasm can unwittingly, and against its own best intentions, display an immense respect for the image. And further, how through an act of destruction, the power of the image, the power of public statuary to control and define the public realm may paradoxically be confirmed. Two forms of negation need to be distinguished, two different orchestrations, if you like, of a mass iconoclasm with respect to the revolutionary and post-revolutionary moment. On the one hand, are seemingly spontaneous actions of various publics as they vent their anger and frustration on the visible signs of power of an *ancien régime*. Stalin's desecration in Budapest can be understood in this context, as can the defacement of the statue of Dzhirzhinsky by students in Warsaw.⁹ On the other hand, are the planned removals of the art and images of the old political regime, where "revolutionary" governments order their destruction. In Poland today, the Solidarity government has been overseeing such a program of removal and destruction. The Lenin statue in Romania was also removed by state order. We can speculate that the iconoclasm of art's orderly removal embodies more of a respect for the image than does a public's spontaneous destruction. An inevitable consequence of such a respect might be the erection of yet more permanent statues and monuments, their "contents" differing perhaps, but their formal precision remaining much the same. And is not the fate of such careful and "thoughtless" formal precision, precisely the continuity of public art's terror, its "Architecture of Fear"? This may be a little pessimistic, but let us watch the re-organization of Poland, for instance, to see if in fact today's leaders in the fight against communism do not eventually rest their bulks, bronze cast on granite.

The question of respect (for the image) and how it is invested very differently in the two forms of removal (as well as destruction/

modification) that I have proposed, leads very directly to a critical consideration of the various arguments that are often made for the retention and conservation of public monuments and other works of art. These are arguments that are predicted on an assumption that a work's meaning can change. That the semantic charge of a work from the past will be different once it has been re-appraised and displaced within the symbolic organization of the post-revolutionary state. But how is that re-appraisal and displacement accomplished? It is, as I suggested above, primarily because that possibility is already contained within the work from the start, because the work will never be the simple representation of its subject, no matter how important or trivial the latter may be.

The axis of visibility-invisibility is the determinant field across which the public work of art exacts its different meanings. In this respect, it is extremely similar to the process Freud described and named fetishism. Like the fetish, the public work of art serves (at least) two ends, the one ultimately undermining the other. The monument covers up crimes against the public insofar as it is able to temporarily "smother" the possibility of remembering specific histories in terms of the violence that engendered them; it instead commemorates a history or event in terms of a pernicious heroism or nationalism. But at the same time, the monument exists as a perpetual marker, a reminder of those very crimes. It waves a red flag, so to speak, on the site of its repressions. And when the symbolic order is thrown into crisis — evolution or terrorism — the public monument's semantic charge shifts and the work becomes less heroic in form but rather begins to take on the characteristics of a scar — literally a *permanent monument* to the original crime(s). This may be as good a reason as any for the retention of at least some works — perhaps worked on, perhaps displaced somewhat — after the demise of the regimes responsible for their erection. That at least is the argument, for instance, of Samir Al-Khalil, in his discussion of the possible future of the *Victory Monument* in Baghdad after Saddam Hussein is overthrown or dies.¹⁰

Georges Bataille had much to say about this idea of the repression of social life by monuments. He wrote more specifically about architecture, but in the following quote, we can also detect the figure of the stone or bronze statue: standing upright and phallic, pretending to guard the public space and in actual fact constituting that space while it simultaneously demands that we forget by what means the latter's publicity is obtained.

The ideal soul of society, that which has the authority to command and prohibit, is expressed in architectural compositions properly speaking. Great monuments are erected like dikes, opposing the logic and majesty of authority against all disturbing elements... It is obvious in fact, that social monuments inspire social prudence and even real fear. The taking of the Bastille is symbolic of this state of things: it is hard to explain this crowd movement other than by the animosity of the people against the monuments that are their real masters.¹¹

A public monument which, like architecture, is to some extent the image of the social order, guarantees, even imposes that very order. Far from expressing the soul of society, monuments then, to paraphrase Denis Hollier, smother society, stop it from breathing.

REVOLUTION

"Revolutionary" and immediately "post-revolutionary" societies have been forced to deal with the representations of their pre-revolutionary history articulated through public art. In France, there were fierce debates over what was to happen to the public works of the royalist regime following the revolution of 1789. Attempts were made to determine to what extent particular monuments *represented* the ideology of the past, and to therefore apportion a punishment commensurate with the degree of a work's culpability. Works of art were forced to stand trial. As was the case with all other mock trials in post-revolutionary France during the period of "the terror," the works were often executed, destroyed before they had even had a chance to account for themselves.

Some revolutionaries argued that the old monuments and other works of art should be used as the building materials for new "revolutionary" works. And this indeed was the idea that originally motivated the looting and destruction of the Royal Tombs at Saint-Denis when it was agreed that all the works contained there should be used in the construction of a symbolic mountain in honor of Marat and Le Peletier. Other projects of this nature involved saving some works, or at least parts of them, so that their recognizable form could be reintegrated within new allegorical projects. J.P.B. Le Brun, for instance, argued that Angier's statues of Louis III, his wife and son, should be saved so that they could be overturned at the feet of David's project for The Colossus of the People Sovereign. He also suggested that the left foot of the statue of Louis IV from the place Vendôme be saved in order to "conserve the proportions of these monuments, which, when placed beside the French People, will show the smallness of the

monuments to those that they regarded as the greatest."¹²

Others argued against the continued existence in any form, of any traces of the old art and public monuments and participated in an orgy of destruction, knocking down and breaking every work that offended their revolutionary sensibilities. In this rampage, they were indeed supported by successive legislatures and officials. A Parisian police officer of the time noted that he had heard: "Complaints on all sides that the eyes of patriots were offended by the different monuments built by despotism in the time of slavery, monuments that should certainly not exist under the reign of liberty and equality."¹³

When it was detailed in the legislative assembly that the people were destroying bronze statues of Henri IV, Louis XII, Louis XIV and Louis XV, the assembly simply encouraged these actions by declaring that "It is the manifest will of the people

that no monument continue to exist that recalls the reign of tyranny... the statues in public squares in Paris will be taken away and statues in honor of liberty will replace them."¹⁴

Into this mire of debate and unpredictable action stepped the Abbé Grégoire. Anthony Vidler has presented Grégoire's project of redeeming and saving works. In the brief summary that follows I have borrowed from Vidler's published texts on this subject.

Grégoire was a supporter of the revolution but one who argued for the conservation of old works of art and public monuments in particular on the grounds that they were "transforming the symbols of oppression into permanent reminders of tyranny, forcing them to become a kind of permanent

STATUE OF LENIN BEING REMOVED FROM BUCHAREST, RUMANIA, 1990.



pillory."¹⁵ By using a rhetoric that he knew would be warmly received by the revolutionary assembly, Grégoire began to formulate a notion of what he called a "cultural vandalism," a kind of thoughtless and destructive behavior that was to be understood as distinct from, even contrary to correct or corrective revolutionary behavior. As Vidler points out, it is certainly a paradox that the cultural vandalism of the revolution's early years was also accompanied by an emerging sensibility towards a national patrimony embodied in historical and artistic monuments. Indeed, many have noted that for the museum to really begin to exist, it *needed* "vandalism": the museum fed off the fragments left behind by, and saved from, cultural vandalism.

If Grégoire was opening up an entirely new discourse (on cultural vandalism, on the necessity of museums to protect against the former), his contribution to the discussion concerning the necessity of conserving works of the *ancien régime* was also part of his attempt to evince a recognition of the possible separation of the symbolic and political realms. If he argued that the old statues, for instance, could be used pedagogically — albeit by negative example — he did so primarily in order to save the objects themselves, objects that he might have believed could eventually be turned away from their tyrannical histories. That is to say, he believed that once these objects were recognized as no longer marking out, no longer smothering a public history, they might then take their place in a museum of art and antiquity. Such a museum could serve, simultaneously, the nation's need for nationalism, didacticism and moral improvement. Grégoire was beginning to articulate a sense of the discontinuity which overdetermines the symbolic realm and how that discontinuity would always already be part of any monument's history. It is a discontinuity that ultimately inscribes within the work a built-in obsolescence; and it is this built-in obsolescence which will ultimately allow the work to be rescued by a museum where it will take its place in the national history of a country, its patrimony of permanence.

I have strayed a long way from Lenin in order to articulate some of the contradictory investments in the historical idea of public art, of an art that is apparently more democratic, more of the people than any other. But as should be clear by now, I am suggesting that not only is this very far from the truth¹⁶ — that public art often imposes, subjects, terrorizes — but that a sense of public art's "opposite" — the "private" works of the gallery, etc. — emerges in part through attempts to save public works from the

anger of revolutionary publics. All of this to say that we need to be very cautious before we assign to a type of work a positive or negative epithet simply on the grounds of its actual geographical emplacement. Indeed, some works, once "publicly" located and then placed within the contextual confines of a museum might find themselves, in their latter history to be less like "dikes, opposing the logic and majesty of authority against all disturbing elements," and more truly public (in the literal sense of the world) than before. Notwithstanding this problem of posing the question of a so-called progressive public art, I think that it is possible to suggest other paradigms, other ways of conceptualizing public art. And I can propose one of these now, through a return to my initial discussion of Lenin himself.

V.I. LENIN

All over Eastern Europe, every day for some months, cities have been overseeing the removal of busts, statues, bas-reliefs and pictures of Lenin. These are images that are hated by many, hated because they are understood and perceived as synecdoches for equally despised communist regimes. But, of course, Lenin was always much more than this simple representation. And there is indeed some sense of the idea of Leninism which survives today, survives despite the wholesale removal of his public effigies, survives the very fact that these monuments were ever built in the first place and perhaps the removal of these massive monuments is not totally incommensurate with some of the original ideas of Lenin, particularly those ideas he had about a revolutionary public art. This is not to say that I think that the monuments should necessarily be removed, destroyed or displaced (on this matter I can confess only to the most profound ambivalence), but what I want to recognize is that the Lenin of 1917-1918, the Lenin of "On the Monuments of the Republic"¹⁷ might never have approved of the original erection of the bronze statues, in Bucharest or elsewhere. Insofar as this idea(lism) of Lenin can be said to be remembered today, I want to briefly examine Lenin's relationship to the question of public art as it emerged during the immediate months after the October Revolution.

By the time of the 1917 revolution, Lenin had already insisted that art under socialism should no longer serve the elite of society, "those 10,000 suffering from boredom and obesity; it will rather serve the tens of millions of labouring people, the flower of the country, its future."¹⁸ In order to further this aim, Lenin proposed what he called a *Monumental Propaganda*. This was to be a so-

called "people's" art, one that would become part of everyday life and aid in the ideological shaping of a new revolutionary mass consciousness. Lenin argued that this Monumental Propaganda should be produced through the posing and installation of slogans and other "quickly executed forms." Even more important to Lenin were "the statues — be they bust or bas-reliefs of figures and groups."¹⁹ The statues were *not* to be made of marble, bronze or granite but, on the contrary, were to be extremely modest in their production, and should take advantage of cheap and readily available materials such as plaster. Lenin felt that these works should react to the moment, that their objective was always to instruct within the context of particular celebrations. Above all, wrote Lenin, "Let everything be temporary."²⁰ And with these words addressed to Lunacharsky, Lenin announced the beginning of a massive project (much of it centered around May Day celebrations) to install dozens of plaster statues and busts, each one celebrating a revolutionary figure or event. Very few of these works survived more than a few months, and almost none remain in any form today, as Lenin and the artists involved must have anticipated. Some of the works were crudely executed, others crudely conceptualized, while others were extremely radical insofar as they challenged the whole notion of *permanence* with regards to public monuments and statuary. Particularly interesting is Nikolai Kolli's *The Red Wedge Cleaving the White Block* (1918). In this work Kolli seems to parody and question the whole historical project of the permanent public monument, a monument that relies on the height and unassailability of a stone plinth from which it towers over the publics that move within its domain. The plinth is also the site of the official inscription, of the command to respect of Kings and Dictators. In plaster form, what Kolli is splitting open, is the very support system of all monuments. It seems to suggest the absurdity, within the revolutionary context, of erecting yet another bronze statue on the physical supports of historically inscribed tyranny — the plinths that have born the weight of cold terror.

This work by Kolli was produced within the context of other works by artists which consisted in temporary modifications and additions to existing statues and monuments. And if the revolution did produce its fair share of "cultural vandalism," it is also the case that many at the time thought that this exercise of destruction was not only unnecessary, but actually counter-revolutionary.²¹ As the artist Alexander Blok put it at the time: "Even while destroying we are still

NIKOLAI KOLLI'S
RED WEDGE ERECTED ON
REVOLUTIONARY SQUARE,
MOSCOW, 1918.



the slaves of our former world: the violation of tradition itself is part of the same tradition."²²

Not quite the Abbé Grégoire, and perhaps not sharing his archivist's imperative for conservation, but nevertheless, Blok's demand, his perception, is part and parcel of a more complex and interesting approach to the art of the past. Moreover, it is an approach which I believe is not at all contrary to Lenin's own desire that contemporary public works be impermanent.

MILITARY METAL

Many of our monuments and public works of art are made from metal. Metal is cold to touch. This is a metaphor that on closer inspection constantly envelops the description of leaders, now bronze cast or engraved in metal, unimpeachable in their authority. It is a metaphor that quite literally formalizes the close association of metal

figures with the cold terror they can always summon up. The text of terror, its icy economy is embodied, figured in the surplus of the king's image. Which is to say, we do not need to see it in order to see it. Metal will always remind us of this absence. Here is Pascal:

The custom of seeing kings accompanied by guards, drums, officers and all those things that bend the machine toward respect and terror causes their face to imprint on their subjects respect and terror, even when they appear by themselves, because one does not separate in thought the persons from their retinues with which they are ordinarily seen.²³

Not only does metal statuary have metaphoric resonances with terror and which allow us to unwittingly recall the invisible retinues of power. But in the very production of bronze figures — their forging and moulding — is an inextricable link with the very economy of the military machine. Traditionally, bronze is the material of guns and canons, and we should not be the least

bit surprised that the latter have often been made by melting down up-rooted and destroyed public statues.²⁴ Guns can be made from melted statuary, but, equally, public statuary can be produced from melted guns. The Vendôme Column, erected by Napoleon to commemorate the French victory at Austerlitz,²⁵ was covered with 425 bronze plaques moulded in bas-relief which displayed some of the incidents of the Austrian campaign. The bronze, which weighed close to two million tons, was obtained by melting down 1200 captured Austrian canons. In 1871 the column was destroyed in an uprising, and while the masonry was quickly broken up and taken away by onlookers as souvenirs, the national guard kept a protective eye on the bronze plaques — plaques which, of course, would be extremely valuable if and when they were returned to their military form.

I would like to think of Lenin's demand for temporariness, his proscription on the use of bronze as, in some sense, an intervention within this economy of military terror. Plaster will only crumble and therefore prove useless in the manufacture of instruments of war (a crucial exigency, one imagines, for a country surrounded by hostile forces just ready to turn any existing metal against the revolution, and in this context, Kolli's work would seem to have a particularly materialist resonance). Its use in the public sphere recalls the military economy of statuary at the same time as it disrupts it. It asks us to think less about the permanence of the structure — its apparent right to exist forever — and rather more about any particular work's contingent



STATUE TO THE GODDESS OF LIBERTY BUILT BY
CHINESE STUDENTS, 1989.

meaning, how that work imposes itself in a very contradictory way, for instance. After all, as I suggested earlier, permanent monuments are born of terror and force — they are literally imposed and occupy spaces like an invading army — and it is not the least bit surprising, therefore, that their eventual demise should reduplicate that terror, both in the act of destruction itself and in the recycling of works into yet further instruments for subjection.

There are many other examples of plaster monuments being used to address the question of military terror. Perhaps the most famous one in recent years was the Liberty Statue erected in Tiananmen Square in Beijing. Students created not only a symbol that in its temporariness called attention to the very spontaneous and changing nature of their revolution, but they also made an ironic and critical commentary on the tradition of the public monument itself. It was,

out, the statue's reference was not so "alien" after all. Ironically, the Red Guards had, some twenty years earlier, done precisely the same thing when a group of them attacked the Yellow Flower Cemetery in Canton. In the Cemetery were the tombs of the seventy-two martyrs of the Republic of China who were killed in the overthrow of the Ching dynasty in 1911. A large monument there had inscribed the words "liberty, equality and universal love." Nearby, there was also a statue of the Goddess of Liberty. Both the statue and the monument were violently destroyed by the guards who could not understand that liberty was not a concept born of capitalism.²⁶ Perhaps the plaster recall at Tiananmen Square of that earlier moment of destruction was unintentional, even largely un-noticed. Contextualising it historically, however, might help undermine any easy appropriation of the students' statue by the forces on the right, who are

the problem of public art which is foregrounded with the removal of the statue of Lenin. I have only been able to very schematically outline some of the more obvious semantic and ideological investments in the art of public monuments, but it is these investments which I believe public art today must both examine and problematise. Perhaps a truly public art would be one that allowed different publics to make their (temporary) marks on what Bataille has called the fascist organization of public life. These works might then attempt to give air to what the statist installations have worked so hard and effectively to smother. The paradox is that as soon as these works become permanent, they tend to become the very object which they were intended to intervene against. This is perhaps why we need to reinvent each work, each public, in order to make the art answerable to successive publics. This re-invention though, would ask of us something both more ambitious and subtle than the simple negation that destruction implies.

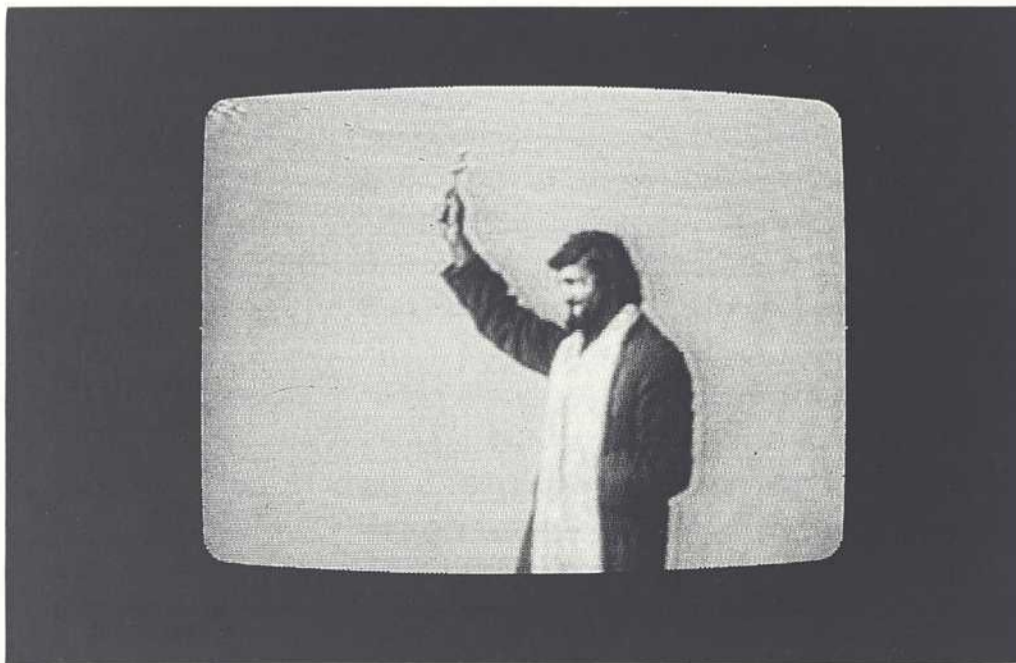
The statues and other public monuments which until very recently had occupied the streets and civic squares of Eastern Europe, were the remainders of a project which had defied Lenin's own understanding of public art. "Let everything be temporary," he demanded. Yet it took the citizens of Bucharest some thirty years before they had the right to remove the clumsy bronze statue of Lenin which had imposed itself upon the city and its publics.²⁸

Against this motif of permanence and metal, of coldness and terror, I would argue that it might be more useful, at least for the moment, to take up Lenin's demand for temporariness. While I recognize that this might seem to consign contemporary radical work to oblivion (as "historical" public works continued to exist under the guise of invisibility), I do not believe that this is necessarily cause for concern. On the one hand, questions of permanence and durability can never really be part of a radical project. For an ambition of permanency would always fail to recognize the very mutability and entirely arbitrary constitution of art's publics. Public art is literally an art creating a public, an art creating society — one that may or may not be commensurate with any real body of people in a real time or place. On the other hand, the work of research, historiography and connoisseurship will continue nevertheless: there are records, photographs, texts, witness accounts, sometimes even the actual objects. As the early street art of the Russian Revolution demonstrates: permanent bronze works they may not be but the record of their interventions, what Grégoire might have called their

CLERIC HOLDING
UP CROSS
TO LENIN,
BUCHAREST,
RUMANIA, 1990.



CLERIC HOLDING
UP CROSS,
BUCHAREST,
RUMANIA, 1990.



recalling Lenin, "modest" and "quickly executed," and importantly it also appeared to be from the wrong tradition — "statues of liberty" being so closely associated with a hostile power. Indeed, when the army stormed the square, one of the first things it did was to smash the statue. But, as it turns

equally unable to understand that liberty is not a concept born of capitalism.²⁷

IMPERMANENCE

I have strayed a long way from Bucharest, and I have done so in order to contextualise



STATUE OF LENIN BEING REMOVED FROM BUCHAREST, RUMANIA.



EL LISSITZKY, ROSTRUM FOR LENIN, 1920.

inevitable didactic presence, lives on.

And in the spirit of this observation I want to take one last look at this picture of Lenin being removed, an image which stands, I suppose, as a record of a public art project that has now entered a different (perhaps terminal?) stage in its history. When I first saw this image, I was struck with a certain sadness, for it seemed to say something about the impossibility of alternative forms of organization, the impossibility of finding a way to think of the importance of both Lenin and how some of his ideas might have been represented differently. For after all, much was made of the statue's removal in the West, and the event was used to dramatic effect as a *dénouement* to the history of communism.²⁹ There was, however, something about this picture which made me recall another image. The effigy of Lenin being removed by a crane bore a strong formal resemblance to the drawing by El Lissitzky entitled *A Design for a Rostrum for Lenin* (1920-24). Lissitzky's

image would seem to be a reminder of the original radical impulses that motivated a certain idea of public art, an idea which I have tried to associate with the name of Lenin, but it could also stand as a kind of portent of the inevitable metal work to come.

NOTES

1. An earlier version of this paper was given as part of a symposium entitled *Art Creating Society* organized by Stephen Willats, at the Museum of Modern Art, Oxford, England, in June 1990. As part of the accompanying exhibition, I installed in the streets of Oxford a 1/3 scale plaster model of the statue of Lenin that was recently removed from Bucharest, Romania. A statue of Lenin was also installed next to the Parliament buildings in Québec City in November 1990. Other Lenin statues will be installed publicly in Montréal and Toronto in 1991. Thanks to Jeff Brandt for extensive research and construction assistance.
2. Other countries are also taking part in this re-

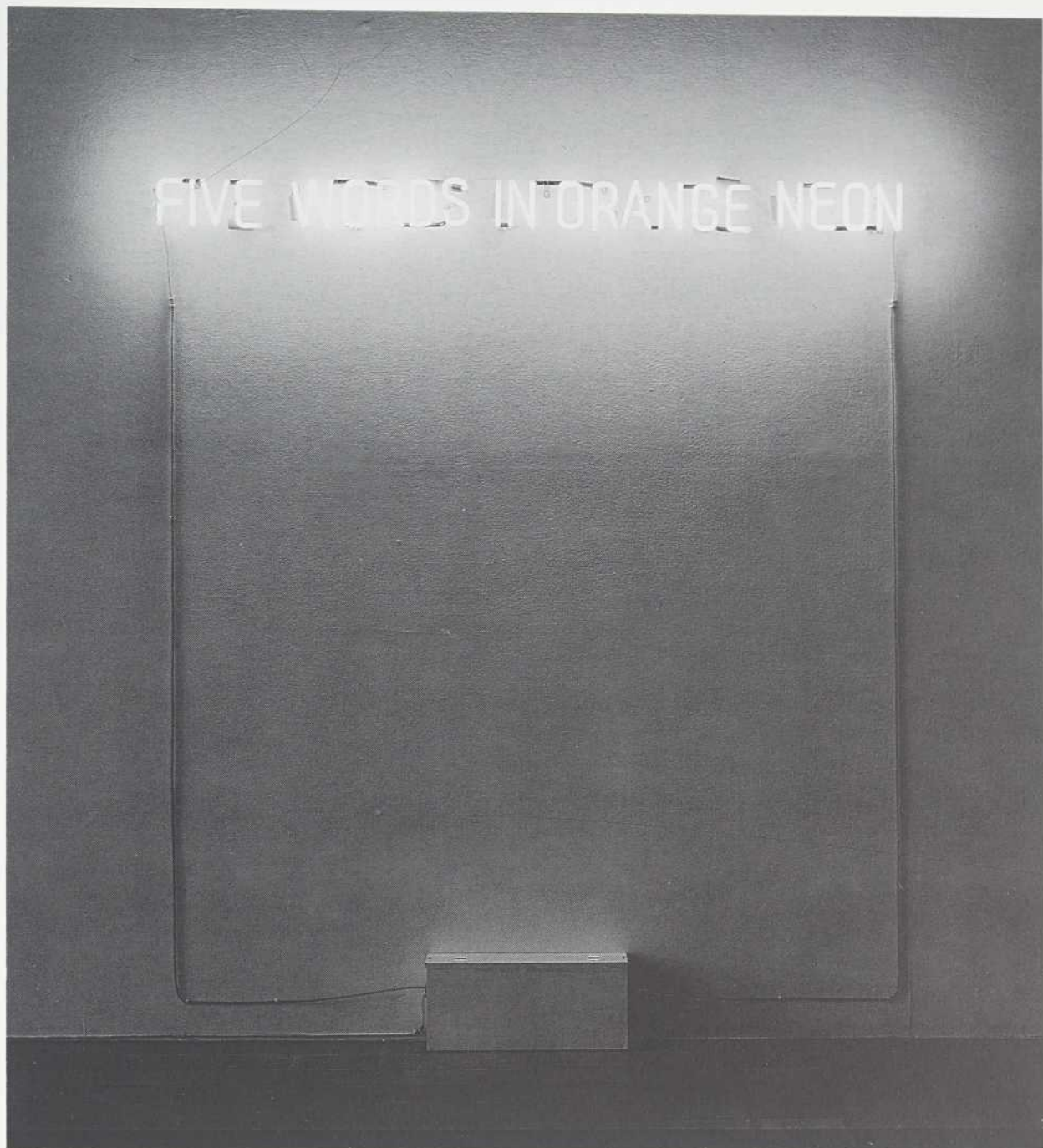
organization of their public art. For instance, South Yemen, which recently merged with North Yemen, has undertaken to remove all its Lenins by the end of the year.

3. This information was ascertained during a phone call to the Mayor's office in May of 1990.
4. See my "Technologies of Public Art," *Vanguard*, Vol. 16, No. 5 (Vancouver, November 1987), also "The Public Imaginary," by Mark Lewis, Janine Marchesault and Andrew Payne, *Parachute* 48 (Montréal, October 1987) and my "Photography, Democracy and the Public Body," *Parachute* 55 (Montréal, August 1989).
5. Robert Musil, as quoted by Marina Warner in her book *Monuments and Maidens* (London: Picador, 1987).
6. Freud, *loc. cit.*
7. *The Illustrated London News* (May 27, 1871).
8. E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies* (Princeton: Princeton University Press, 1957). Also for an interesting critique as well as complementary text see Louis Marin, *Portrait of the King* (London: Macmillan Press, 1988).
9. Dzhirzhinsky, a Polish citizen who was the founder

- of the Soviet secret police, was monumentalized in metal in what used to be called Dzhirzhinsky Square (now called Bank Square). In a celebrated incident, students climbed up the statue and painted its hands red. The government later ordered the removal of the statue.
10. The Victory Monument in Baghdad consists of a pair of twenty metre arms which hold two swords that cross over Victory Square some forty-five metres in the air. The arms are bronze casted from the actual arms of President Saddam Hussein. Hussein's fists emerge from two heaps of helmets, each helmet from a dead Iranian soldier and have bullet holes still stained with the blood of exploding heads. Samir Al-Khalil has suggested that the monument be retained so that it can stand as a reminder of the fear and tyranny brought on by the megalomania of Hussein. Al-Khalil reminds us that the West was far too hasty in its destruction of fascist public art after the fall of the Reich. See Samir Al-Khalil's *Rear Window: The Architecture of Fear*, a documentary for Channel 4 Television (England); produced by Tariq Ali for Bandung Productions Ltd.
 11. Georges Bataille, "Architecture," *Documents*, No. 2, May 1929 (OC 11:171). As quoted in Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (Cambridge: MIT Press, 1989). After quoting this passage from Bataille, Hollier suggests that we only have to look at contemporary "government ideas" on monumentality to realize that Bataille was not "jumping to conclusions." Hollier finds this example in *Le Monde* in May 1973 from the then Minister of Cultural Affairs, Maurice Druon: "I am convinced that one of the reasons for what we certainly must call urban decadence results from the absence in our cities of temples, palaces, statues, or anything that represents the superior facilities of human beings: faith, thought and will. An urban civilization's vitality is measured perhaps by the prestigious monuments it is capable of erecting."
 12. See Claudette Houle (editor), *Images of the French Revolution* (Québec: Musée du Québec, 1989).
 13. Daniel Hermant, "Destructions et vandalisme pendant la Révolution française," *Annales E.S.C.*, 33 (1978), quoted in Anthony Vidler, "Monuments Parlants," *Art and Text* 33 (Melbourne, Winter 1989).
 14. *Images of the French Revolution*, *op. cit.*
 15. See Anthony Vidler, "Monuments Parlants: Grégoire, Lenoire and the Signs of History," *Art and Text* 33 (Melbourne, Winter 1989). And also Anthony Vidler, *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987).
 16. The "idea" of public art is currently enjoying a lot of attention by art curators and museums. Usually, their idea of being public means literally placing the work "out on the street." Not only is this a very narrow understanding of what forms publicity can take, but by circumventing any critical discussion of the role of art in creating a public and its historical projects in this regard, such a move often unwittingly reduplicates the very divisions of labour and systems of control, etc., that it ostensibly sets out to challenge and undermine. For more discussion on this matter see my "The Technologies of Public Art," *op. cit.*
 17. V.I. Lenin, "On the Monuments of the Republic" (April 12, 1918), *On Literature and Art* (Moscow: Progress Publishers, 1967).
 18. V.I. Lenin, *Complete Collected Works*, V. 12.
 19. A.V. Lunacharsky, "Lenin o Monumentalnoi propogande," *Lenin i izobrazitelnoe iskusstvo* (Moscow: 1977), quoted in Vladimir Tolstoy, "Art Born of the October Revolution," *Street Art of the Revolution* (London: Thames and Hudson, 1990).
 20. A.V. Lunacharsky, *ibid.*
 21. In the essay "On the Monuments of the Republic," Lenin does in fact "order" that those "monuments erected in honour of Czars and their minions and which have no historical or artistic value are to be removed from the squares and streets and stored or used for utilitarian purposes." He did however order that such a program of adjudication and removal should be done under the auspices of a special commission made up of the People's Commissars for Education and Property of the Republic and the chief of the Fine Arts department of the Commissariat for Education. Together they were to work with the Art Collegium of Moscow and Petrograd. This does suggest that Lenin was sympathetic to the idea that politicians alone would be unable to decide which works were of "merit," etc., and that he felt it necessary for "experts" to be consulted. Despite, for example, the fact that many hundreds of religious icons were destroyed, it is still the case that Lenin's approach to the art of the past was significantly more sophisticated than either the legislators of the French Revolution and many of the current "post-communist" governments in eastern Europe. An exception would seem to be the Czech government of Havel, who recently suggested that many of the socialist realist monuments should be placed, undamaged in a forest so that "nature" would grow around and over them.
 22. Blok's sensibility has by and large been lacking in present day eastern Europe. There have been exceptions, however. For instance, there is a group in eastern Germany called "The Monuments of the D.D.R. Committee" which has been arguing that none of the old monuments should be torn down precipitously. The group has insisted that there be generous public consultation and that artists who built the works (if still alive) should also be included in any discussion concerning the future fate of these works.
 23. Blaise Pascal, "Les Provinciales" in *Oeuvres* (Paris: Gallimard, 1950). Quoted in Louis Marin, *Portrait of the King* (London: Macmillan Press, 1988).
 24. Invading armies as well as revolutionary armies have historically used the metal from statuary to help in the production of weapons. When the Germans were invading the Soviet Union, they actually melted down statues of the "Czar and his minions" that still remained in order to help in the manufacture of guns for the campaign.
 25. Interestingly enough, the Column at Vendôme was built on the spot where a statue to Louis the IV had been destroyed by the revolutionaries in 1792. The original statue of Napoleon was placed on top of the column in 1810. In 1814, the Bourbons were restored and the statue was taken down. Twenty or thirty years later, under King Louis-Philippe, another statue of Napoleon was placed there, this time representing the Emperor standing on a heap of cannon balls. Napoleon III had this statue removed and instead replaced it with a reproduction of the original statue of Napoleon in Roman costume and crowned with a laurel wreath.
 26. As reported in the *South China Morning Post* (August 31, 1966).
 27. As many have pointed out, but seldom reported in the Western media, as the tanks entered the square, the students stood in front of their "statue" and sang the Socialist International. For a brief moment then, the Statue of Liberty became something else, its meaning, in the context of socialist students who had built a replica of it, was transformed. You might say that its meaning was rescued from its perversion within the American Market phenomenon. As Lou Reed has aptly put it, the inscription on the Statue of Liberty should read "Give me your tired, your hungry, your poor, and I'll piss on them." (Lou Reed, "Dirty Blvd.," *New York*, 1989, Sire Records Co.)
 28. The statue was built by the Romanian artist Boris Caragea in 1960. Caragea's design was selected after a national competition. But as anyone familiar with statues of Lenin in the Soviet Union knows, his design was simply a replica of one of the standard poses used to depict Lenin.
 29. Coverage of the removal of Caragea's statue in Bucharest was given prominence on all four American networks for over three days. Images of the statue being ripped from its pedestal were overlaid with predictable and cheap dialogue about the "end of communism." The fact that Eastern European cranes were not up to the job and that an American crane had to be borrowed was given particular emphasis.

Mark Lewis is an artist living in Toronto.

Ce texte est fondé sur une conférence que l'auteur a donnée en juin dernier au Museum of Modern Art d'Oxford, en Angleterre, en rapport avec sa participation à l'exposition *Art Creating Society*. L'essai situe le projet qu'il a présenté dans le cadre de cette exposition — un modèle en plâtre de Lénine reproduit à l'échelle de un sur trois — dans sa propre analyse des sculptures de figures politiques comme inscription du pouvoir, à l'œuvre autant dans les sociétés révolutionnaires que post-révolutionnaires. Dans cet esprit, le lecteur est appelé à considérer la présence des monuments et de l'art publics en général, en tenant compte plus particulièrement des questions de permanence, de commémoration et de visibilité.



JOSEPH KOSUTH,
FIVE WORDS IN
ORANGE NEON, 1965,
NÉON, 15,5 × 156,6 × 8 CM;
PHOTO: (RICHARD-MAX
TREMBLAY)
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL.
COLL. LILIANE ET MICHEL
DURAND-DESSERT.

LOUIS CUMMINS

L'art conceptuel

peut-il guérir de la philosophie ?¹

Le 20^e siècle a vu l'avènement d'une époque dont on pourrait dire qu'elle est celle de la « fin de la philosophie et du commencement de l'art ». J. Kosuth²

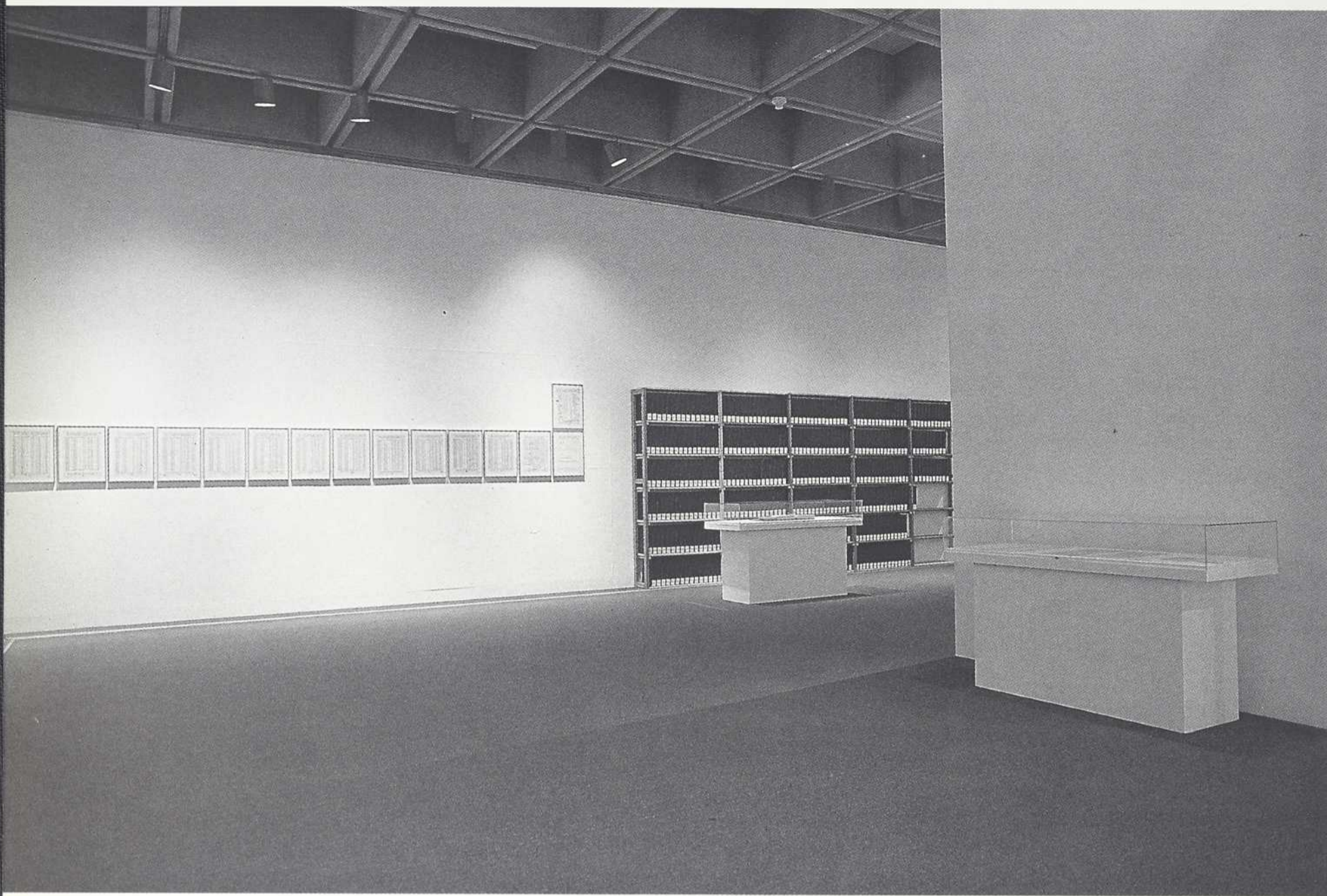
L'APORIE DE LA «CONSCIENCE MODERNE»

Pour être véritablement contemporaine à elle-même, la culture moderne a assigné à la philosophie la tâche de repérer et de traquer toutes les résurgences du passé. La pensée moderniste, qui se voulait promesse d'émancipation, s'est en même temps conçue comme une vaste entreprise de déconstruction: pour construire le futur, il fallait se défaire du passé. Elle s'est donc édifiée sur le fond de la certitude indéfectible que la

conscience historique (et épistémologique) devait d'abord et avant tout être une conscience *critique*; c'est-à-dire une pensée qui pouvait se réfléchir elle-même et déterminer, à partir de ses propres caractéristiques constitutives, quelles pouvaient être ses conditions de possibilité (comme pensée). En ce sens, la pensée (philosophique) moderne s'est d'abord donnée comme «conscience de soi» et comme «conscience historique».

Alors même que la culture de son époque fuyait vers l'avant, se projetait dans le futur, au point où elle se livrait à toutes les anticipations et simulations, la philosophie, la pensée critique, se tournait vers le passé (de Hegel jusqu'à Heidegger et Derrida). Divisés entre le passé à défaire et le futur à

imaginer, nous ne pouvons plus prendre acte de ce qui arrive maintenant, l'archiver, le classer, l'ordonner, l'analyser et en tracer les parcours parce que, pour déterminer les événements qui sont historiquement signifiants, il faudrait pouvoir en relever les signes; or, les signes se multiplient de façon exponentielle, se vident, perdent leurs référents et ne sont plus que des opérateurs, des embrayeurs et des distributeurs d'autres signes, tout aussi vides³. L'Histoire a précisément pour tâche de discerner ce qui, parmi la multiplicité de ce qui arrive, peut faire sens; elle est, en ce sens, «critique des sources», c'est-à-dire des signes. Or, la société d'abondance aura moins été celle des objets à consommer que celle de la prolifération



des signes qui l'accompagnent : promotion, distribution, inventaires, circulation. Le modernisme serait, en quelque sorte, une fin sans issue qui disparaîtra dans la nuit des temps; non pas comme il est venu, c'est-à-dire comme conscience de soi, mais parce qu'il n'y aura plus personne (plus de sujet, c'est-à-dire de conscience de soi) pour le penser⁴. N'avons-nous pas tout juste le *senti-*ment que la pensée a été quelque chose qui fut historiquement possible et qui n'est plus?

Certaines œuvres de l'exposition, *L'art conceptuel, une perspective*, semblent s'inscrire dans un tel contexte où, à force de répétition et de redondance, les signes sont évacués de leur contenu pour ne *montrer* que leur face signifiante qui révèle sa présence dans toute sa matérialité, malgré les intentions exprimées par les artistes conceptuels ou certaines interprétations qui ont pu être formulées à leur propos⁵. Vidés de leur contenu, réitérés à satiété, ne transmettant que leur procès obsessionnel, ces signes ne sont plus que des traces, souvent aléatoires, des codes auxquels ils appartenaient. Bref, ils ne sont plus des signes ou, plutôt, ils tombent sous le coup de l'indétermination et de l'indécidabilité (d'être ou non des signes). Ils ne sont des signes que par mimétisme. Nous pensons ici en particulier aux travaux de Hanne Darboven, Dan Gra-

ham, On Kawara, Art and Language, Douglas Huebler, Roman Opalka, à certaines œuvres de Hans Haacke, Robert Barry, Bruce Nauman. Et la liste est incomplète. Pour ne signaler qu'un cas, toutefois exemplaire, le *Bucherei: Ein Jahrhundert*, 1971-1975, où Darboven a enregistré de façon débridée des opérations arithmétiques à partir de chacune des journées d'un siècle en additionnant le jour, le mois et l'année pour chacune de ces dates et a consigné ces additions en 365 volumes, chacun correspondant à chacun des jours de l'année de sorte que tous les premiers de chaque mois et de chacune des cent années se retrouvent dans le même volume. De tels projets, interprétés d'un point de vue psychologue, paraîtraient être le fait de personnes autistiques, enfermées dans un processus obsessionnel qui révélerait, à travers un langage privé, un Moi tout à fait déstructuré. La prolifération «textuelle» pourrait suggérer la formulation d'une thèse sociologique, elle apparaîtrait alors comme étant étroitement liée aux caractéristiques des sociétés administrées du capitalisme avancé. Toutefois, Buchloh, dans sa contribution au catalogue de l'exposition, «De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969)»⁶, argumente plutôt que ce serait le maintien de la transcendance du

HANNE DARBOVEN, EIN JAHRHUNDERT, 1971-1975, BIBLIOTHÈQUE AVEC 402 CLASSEURS DE FORMAT DINA-4, INDEX ET TABLE; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL. COLL. MUSEUM MODERNER KUNST, VIENNE.

«moi créateur» inhérente à la production d'atelier et le refus du mimétisme de la production industrielle (comme cela s'était produit dans l'art minimal et le Pop art) qui exprimeraient l'intégration de l'art conceptuel aux sociétés administrées; l'utopisation qui résulte de cet attachement au travail d'atelier aussi bien qu'au statut privilégié de l'artiste à pouvoir exprimer qu'est de l'art ce qu'il nomme art, ferait des pratiques artistiques conceptuelles des reliquats du capitalisme avancé. Toutefois, cette intégration dépend plutôt, nous semble-t-il, de l'incapacité de prendre conscience que la réflexivité de l'œuvre d'art ne fait que réitérer l'idéal romantique⁷ alors que les opérations réalisées par l'art conceptuel (aussi bien que par les artistes «proto-conceptuels» comme Marcel Duchamp, Robert Morris, Robert Rauschenberg, entre autres) mettent en crise ce même idéal. Car une telle prolifération de signes, considérés dans leur littéralité, a pour effet de montrer l'impossibilité de toute transcendance historique ou subjective. En d'autres mots, l'art conceptuel semble avoir reproduit, sous le mode du symp-

tôme, les conditions d'existence de la vie administrée, tout en conservant, sur le plan théorique, l'utopie moderniste de la conscience de soi. Dans cette perspective, la confrontation du texte de Kosuth, qui fait déjà histoire, avec l'exposition conçue par Gintz nous permettra de montrer en quoi il n'est peut-être pas si facile de «guérir de la philosophie».

LA FIN DE LA PHILOSOPHIE

L'exigence de la modernité, de l'actualité et du progrès, nous aura conduits à scruter les moindres indices de la perversion classique: il fallait s'affranchir de la *Croyance* en Dieu, en l'Homme, et dans les avatars de la Raison. Pour édifier la société moderne, il était impérieux de nous affranchir de toute tentation névrotique d'un retour à la tradition et à l'autorité qui en était issue. Mais, ce processus critique nous a conduits à mettre en cause l'idée même qu'il y ait un fondement à l'existence, au monde, à la pensée; et cela jusqu'à la perte du sens. La philosophie, comme quête du sens et comme «pensée légitimante», n'est bien sûr plus possible. Et si, par inadvertance, nous nous risquions à être encore pieux, nous nous rendrions compte, assez rapidement, que cela n'a plus aucune résonance.

Depuis Nietzsche, les philosophes ont sonné le glas de l'activité philosophique, au sens de cette réflexion rationnelle sur le(s) sens (de l'action et de la pensée). Mais il y a, néanmoins, un lieu où quelque chose pense encore et qui, par là, s'apparente à la philosophie; cela se trouve du côté de l'art et de la littérature (Broch, Musil, Kundera, Kafka, Beckett). On y pense peut-être la perte du sens, mais cela s'appelle encore penser. Et, puisqu'on y construit un discours fictif, il est toujours possible de fuir dans le ravissement et de laisser passer le reste qui, pour tout dire, est l'essentiel. À la différence de la philosophie critique, par contre, la force de l'art est d'être affranchie de l'histoire et, par conséquent, du mythe de l'origine. Kosuth n'a donc pas eu tort de dire que le vingtième siècle a vu l'avènement de la fin de la philosophie et du commencement de l'art. Mais cela ne veut pas dire pour autant que l'art se soit effectivement émancipé des présomptions philosophiques. Selon quelles conditions la philosophie peut-elle instituer une autorité sur l'art et comment celui-ci peut-il s'en libérer? Bien qu'en apparence, la réponse à la première indiquerait, de toute évidence, quelle pourrait être la réponse à la seconde, il faudrait encore déterminer *toutes ces conditions*. Ce que Kosuth n'a pas fait.

Il a montré avec éloquence que la philosophie, sous le mode de l'esthétique, constitue l'antagonisme de l'art. Historiquement,

l'avènement de l'esthétique coïncide à peu près à la proclamation de la fin de l'art. On considère Baumgarten — 1714-1762 — comme fondateur de l'esthétique. Et dès Hegel — 1770-1831 — la philosophie proclamait que l'art deviendrait, avec l'accomplissement de la pensée philosophique, une forme d'activité qui perdrait sa raison d'être. Tant et si bien que faire l'histoire de l'esthétique consisterait, plus souvent qu'autrement, à faire le relevé de la chronique nécrologique de l'art, de Hegel jusqu'à Adorno. Il y a plusieurs raisons à cela. Mais rapidement, nous pourrions dire que si l'esthétique représente, pour nous, la critique du goût et l'appréciation de la beauté, l'étymologie grecque, «aesthétikos», renvoie à ce qui appartient aux perceptions sensibles et aux sensations; l'esthétique serait fondée sur l'étude des sensations perceptives. Ainsi, l'opposition entre l'art et l'esthétique, que Kosuth tente de montrer avec justesse, ne relève pas simplement d'une circonstance historique fortuite, d'une pure coïncidence qui ferait que la proclamation de la fin de l'art arriverait au moment du développement de l'esthétique, c'est-à-dire de l'emprise de la philosophie sur l'art. Au contraire, cette opposition doit être reliée à une *structure conceptuelle* qui pose l'art comme simple phénomène perceptif et qui, ce faisant, permet au jugement de s'affirmer comme étant la finalité de l'œuvre d'art et dont l'art lui-même ne serait plus ou pas capable. Pour être pourvues de signification, les sensations, qui résultent de l'expérience esthétique, demandent à être interprétées par une activité analytique qui permettrait à cette expérience singulière d'être «incorporée» à quelque chose de général qui serait de l'ordre du jugement. En d'autres mots, l'esthétique révélerait ce qu'il y a de transcendantal dans toute expérience perceptuelle singulière considérée du point de vue du plaisir, du goût, de l'appréciation de la beauté.

Par ailleurs, l'élimination progressive du contenu (représentatif ou narratif) de l'œuvre d'art a conduit à l'énonciation paradoxale de deux hypothèses opposées, mais également justifiables: d'une part, les œuvres d'art, en se dépossédant de leurs référents, se seraient manifestées comme réflexives, auto-suffisantes et opaques; mais, compte tenu de leur caractère visuel, elles se seraient également révélées comme étant des substrats à des expériences sensibles qu'elles pouvaient susciter⁸. Parce qu'à partir de la fin du dix-neuvième siècle, notamment avec la peinture impressionniste, les œuvres d'art tendaient de plus en plus à se poser comme «expérience perceptuelle» et que le jugement, dérapant sur le contenu, devait porter son attention sur les qualités plastiques des œuvres, la distinction entre l'art et une ex-

périence esthétique devenait quelque chose de problématique et ce, jusqu'à la crise théorique qu'a pu susciter l'art minimal⁹. Dès le début du siècle, il devenait alors impérieux, pour la survie même de l'art, de faire autre chose que de la «peinture rétinienne»¹⁰, comme Duchamp l'a appelée.

L'avènement de l'esthétique ne serait rien de plus que *la possibilité théorique de la fin de l'art* dans la mesure où l'expérience perceptuelle reliée à un objet physique peut y trouver les mêmes qualités que celles qui se trouvent présentées dans une œuvre d'art, à cette différence que, dans le second cas, cette expérience se donne «dans sa pureté même», dans son «authenticité». L'expérience esthétique qui se forme à partir d'une expérience perceptuelle reliée à un objet d'art révèle en quelque sorte l'authenticité de la perception et des sensations.

L'ART COMME TAUTOLOGIE

La résistance à la réduction des phénomènes artistiques aux expériences esthétiques est tout à fait nécessaire car, autrement, une bonne part de ce qui s'est produit dans le champ de l'art depuis le début du siècle tomberait sous le coup de l'impertinence; qu'on pense au constructivisme et au productivisme, aux readymades, à l'art minimal, au *land art* et, bien sûr, à l'art conceptuel lui-même. Mais la détermination de l'art comme *cosa mentale* (*Art as Idea as Idea*) permet-elle effectivement de guérir de la philosophie, malgré les précautions qu'on aura voulu prendre pour éviter de donner à cette «thèse» un contenu substantialiste (c'est en ce sens qu'il faut interpréter l'itération de «Idea»¹¹)? Kosuth a-t-il raison de croire qu'on puisse s'en tirer à si bon compte et que la position qu'il défend (l'art comme tautologie)¹², permette d'échapper aux présomptions de la pensée philosophique?

Dans «L'art après la philosophie», Kosuth expose qu'il revient à la philosophie analytique (qu'il appelle «philosophie linguistique»)¹³ d'avoir démontré de façon irrévocable que les propositions universelles, comme il s'en trouve en philosophie, ne sont pas, malgré les apparences, des propositions qui portent sur les états de choses et, par conséquent, qu'elles ne sont pas vérifiables. L'exercice thérapeutique qui en découle consisterait à montrer que l'usage du langage qui est fait en philosophie est non approprié parce qu'on y énonce quelque chose qui semble porter sur les états de choses, alors qu'en réalité ce n'est pas le cas; le discours philosophique qui porte sur des phénomènes tels que la croyance, la formulation des sensations ou des perceptions, énonce quelque chose qui ne peut être dit parce que ces prétendus phénomènes ne sont

pas vérifiables autrement que par l'affirmation du sujet qui les exprime. En d'autres mots, il faut guérir du solipsisme.

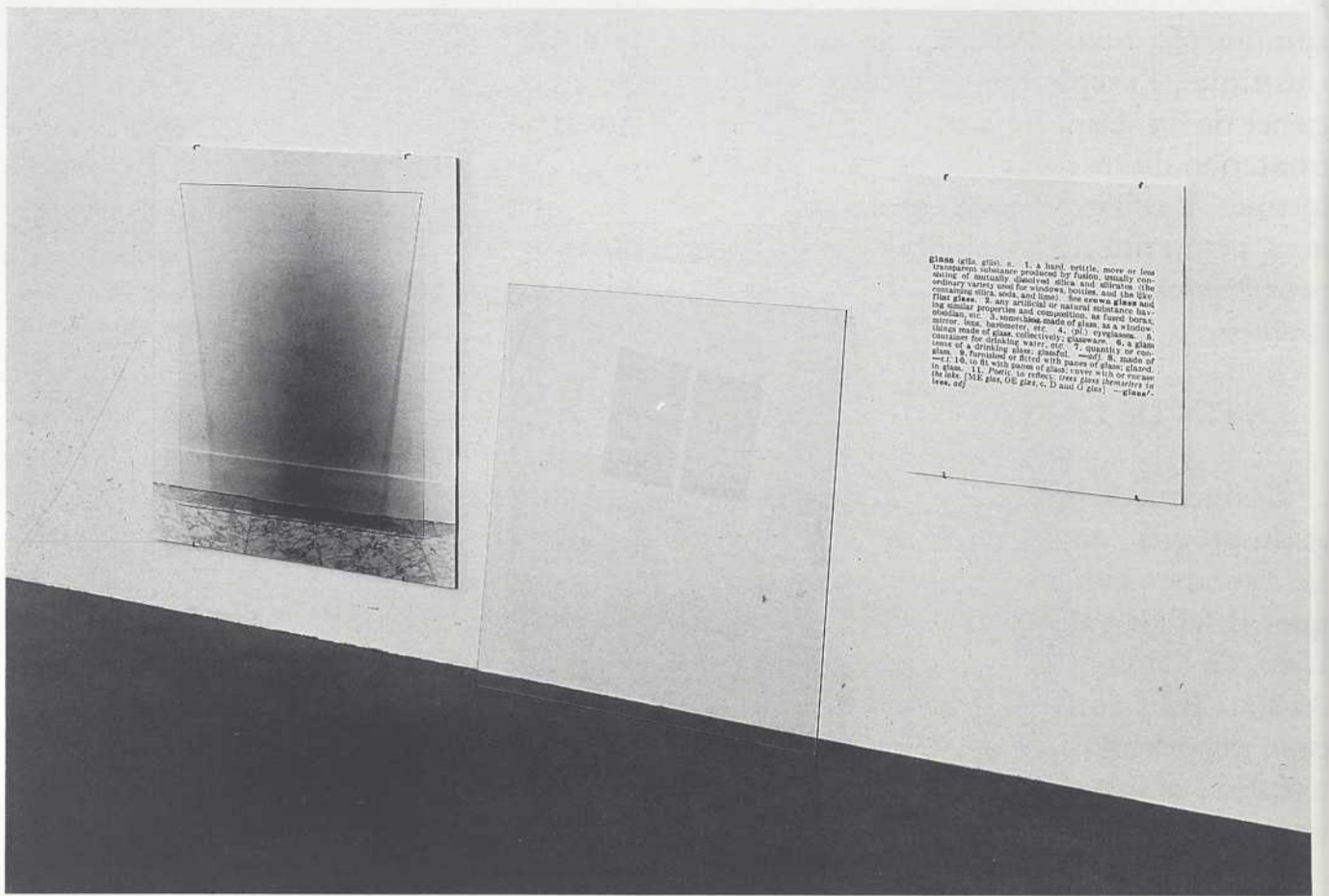
Dans cette perspective clinique, quelles sont les propositions qui peuvent être recevables? Et comment l'art peut-il se munir de mesures prophylactiques adéquates? Commentant les thèses du philosophe positiviste, A.J. Ayers, Kosuth argumente qu'il y aurait deux types de propositions possibles:

1. les propositions synthétiques qui énoncent quelque chose à propos des faits (ou des états de choses) et qui peuvent être vérifiables (par adéquation entre ce qui est dit à leur propos et ce qui advient dans les faits); ces propositions sont incertaines puisqu'elles peuvent toujours être infirmées; les propositions artistiques ne seraient pas de cet ordre parce qu'il suffit que quelqu'un énonce à propos d'une chose que quelque chose est œuvre d'art pour que cette chose soit reçue comme tel; les propositions artistiques sont, en ce sens, toujours vraies;

2. celles-ci seraient donc des propositions analytiques puisque, comme elles, elles sont toujours vraies; les propositions analytiques sont nécessairement vraies et ne dépendent d'aucune vérification empirique parce qu'elles ne font que développer un concept en compréhension; ce sont des tautologies ($A = A$); les propositions artistiques seraient construites comme celles de la logique ou des mathématiques.

Par conséquent, les œuvres d'art n'énonceraient rien à propos des états de choses; elles affirmeraient simplement qu'elles sont des œuvres d'art. Elles seraient donc des tautologies de sorte que toute substitution qui chercherait à établir un contenu autre que l'énonciation de la réflexivité de l'art constituerait une erreur comparable à celle de la philosophie qui énonce quelque chose sur l'indicible. Tout ce qui peut être dit en art doit, dans l'esprit de Kosuth, porter essentiellement sur l'art, c'est-à-dire être une proposition réflexive; ce qui veut dire, pour lui, être une tautologie.

S'il est juste de dire que les œuvres d'art ne constituent pas des énoncés à propos des états de choses, comme c'est le cas pour les énoncés scientifiques, il n'est pas du tout certain, par ailleurs, que les «énoncés» artistiques soient des tautologies; non pas parce qu'ils doivent être soumis à une vérification expérimentale mais, tout simplement, parce que les critères de vérité ne sont pas pertinents, même sous la forme d'une tautologie. Pour se guérir de la philosophie, Kosuth, en empruntant directement une thèse à la philosophie analytique telle qu'elle avait été formulée à ses débuts, s'est enfermé dans une dichotomie de sorte qu'il s'est administré un traitement non approprié, tant et si bien



JOSEPH KOSUTH, GLASS ONE AND THREE, 1965, VERRE: 91,4 × 91,4 CM; PHOTOGRAPHIE DU VERRE: 102,5 × 102,5 CM; PHOTOGRAPHIE DE LA DÉFINITION DU MOT «GLASS»: 61,5 × 61,5 CM; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL. COLL. MJS, PARIS.

qu'il est tombé malade de ce dont il voulait guérir (nous suggérons plus loin, une alternative thérapeutique dont le «retrait de la visualité»¹⁴, interprété correctement et administré convenablement, permettrait sans doute d'obtenir les effets désirés en regard du caractère ornemental de l'art moderniste¹⁵ et de l'ontologisme formaliste¹⁶).

Le «retrait de la visibilité» s'est traduit chez les artistes conceptuels par l'investissement des signes comme, dans d'autres circonstances, il s'était manifesté comme readymades chez Duchamp, comme objets non relationnels chez les minimalistes, comme structures en transformation dans le *process art*, ou comme œuvres *in situ* dans le *land art*. Mais ces signes ne sont jamais de simples signes, ces readymades de simples objets trouvés, ces objets spécifiques de simples objets fabriqués, ces lieux de simples espaces. Ils résultent tous d'une transformation qui les fait apparaître comme *signes*, soit comme indices, comme formes signifiantes ou parce que des inscriptions les montrent comme œuvres d'art. Inversement, les «statements» conceptuels, ne se présentent pas non plus comme de simples signes. N'est-ce pas pour cette raison qu'on peut les exposer comme *objets* (d'art), c'est-à-dire, les disposer en un lieu (approprié) pour les mettre à vue? La position théoriquement embarrassante dans laquelle s'est placé Kosuth relève, nous semble-t-il, d'une série de malentendus conceptuels sur la réflexivité des œuvres d'art, sur les modes de *fonctionnement* des signes dans l'espace artistique et sur ses propres rapports aux thèses formalistes. Nous ne

pourrons pas discuter de toutes ces questions, ici, mais il vaut la peine qu'on en examine quelques-unes.

L'EMBARRAS

Soit l'œuvre de Kosuth, *Five Words in Orange Neon* (1965); l'analyse de cette œuvre révèle inévitablement son caractère réflexif et auto-référentiel: l'énoncé inscrit au néon en lettres orange dit à propos de lui-même qu'il montre cinq mots au néon orange qui sont ce que l'énoncé dit. Cette œuvre énonce à propos d'elle-même qu'elle est un énoncé à propos d'elle-même. Elle représenterait ainsi de façon paradigmatique en quoi une œuvre d'art peut être une tautologie.

Toutefois, ce que Kosuth veut dire quand il affirme que l'art est une tautologie ne porte pas tant sur les œuvres singulières que sur le fait que des œuvres sont des énoncés à propos de l'art; pour Kosuth, une œuvre particulière serait une tautologie dans la mesure où elle énonce à propos de *cette œuvre particulière* que c'est une œuvre d'art. Les readymades de Duchamp seraient eux aussi des paradigmes de la forme tautologique des propositions artistiques parce qu'ils susciteraient l'énoncé «ceci est une œuvre d'art». Même si la forme réflexive de l'œuvre de Kosuth, dont il est ici question, est évidente, la thèse sur l'art comme tautologie est gênante à plusieurs égards, tant en ce qui concerne cette œuvre que par rapport aux readymades.

D'abord, *Five Words in Orange Neon* n'énonce pas quelque chose à propos de l'art en géné-

ral, mais à propos d'elle-même. *Five Words in Orange Neon* serait une tautologie parce qu'elle énonce ce qu'elle montre et, inversement, elle montre ce qu'elle énonce. L'énoncé établit une équivalence entre ce qu'il dit et ce qu'il montre, entre l'objet signifié et ce qui le signifie; il établit une circularité entre le contenu de l'énoncé et son énonciation; en ce sens, on pourrait l'interpréter comme une tautologie. L'énoncé est, bien sûr, réflexif. Mais il est également un *index*, au sens presque littéral; il indique *quelque chose*, un objet, un tracé au néon, qui se trouve là, immédiatement présent, visible. L'énoncé lui-même dit quelque chose à propos de l'objet réel qu'il est. Mais est-ce là une tautologie, au sens de la logique, c'est-à-dire d'une proposition analytique, comme il s'en trouverait, par exemple, dans le dictionnaire et comme prétendent en témoigner les œuvres de la série «Art as Idea as Idea»? En fait, on ne peut pas dire que cette œuvre soit une tautologie pour la simple raison que dire n'est pas montrer; le contenu de l'énoncé, «five words in orange neon», réfère à quelque chose qui, malgré leur coïncidence matérielle, se trouve être à l'extérieur de l'énoncé lui-même et qui est un objet réel que l'artiste, Kosuth, ou le conservateur, Gintz, montrent. L'énoncé aussi montre. Mais que montre-il? Les composantes factuelles qui le constituent comme énoncé; mais celles-ci ne sont pas l'énoncé lui-même. On ne dirait pas que l'énoncé, «le mot "chaise" est composé de six lettres», est une tautologie puisque, même si cet

énoncé est réflexif, il porte sur le signifiant, alors qu'une tautologie établit une équivalence formelle entre deux signifiés ou, plus précisément, sur sa valeur de vérité. L'analyse des œuvres de la série «Art as Idea as Idea» nous conduirait sensiblement au même résultat pour la même raison que dire n'est pas montrer.

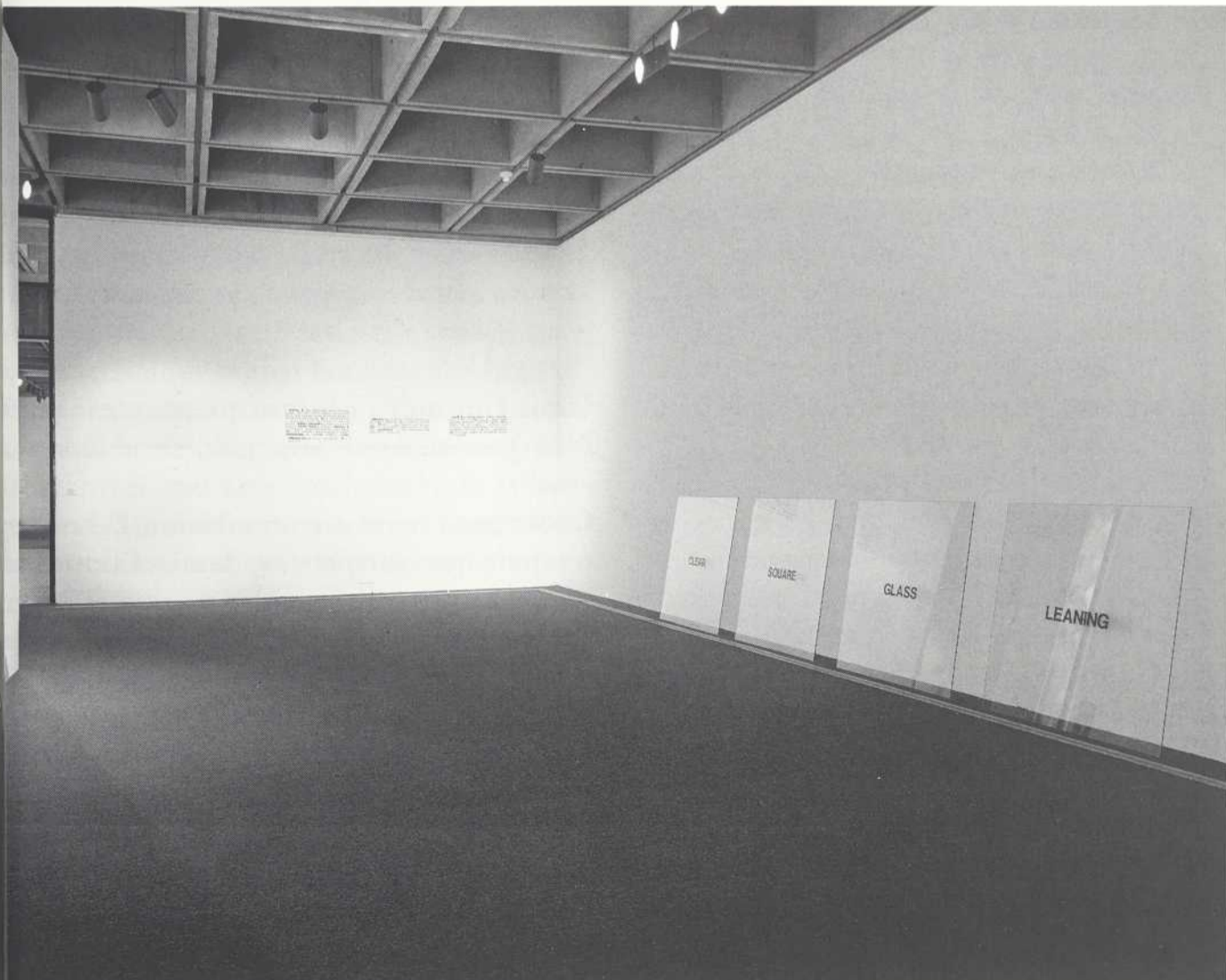
Même en supposant que des œuvres particulières comme *Five Words in Orange Neon* ou *Glass One and Three* seraient effectivement des tautologies, qu'elles illustreraient, dans des œuvres particulières, l'idée que l'art, pour échapper aux présomptions de la philosophie, devait être tautologique, elles ne se constituent d'aucune manière comme une proposition sur l'art (considéré comme un concept, c'est-à-dire, dans son ensemble). À moins qu'on ne postule que toute œuvre singulière est la même chose que l'art en général. On fait alors coïncider le singulier et l'universel. Et on sombre alors irrémédiablement dans l'ontologisme dont on voulait se soigner puisqu'on affirme que, s'il y a de telles choses qui sont de l'art et qui sont tautologiques, la preuve en est que cette œuvre-ci est une tautologie et qu'elle est de l'art. En d'autres mots, on postule l'existence d'un «universel» à partir d'une proposition singulière qui se vérifierait par elle-même.

Or, la proposition, «ceci est une œuvre d'art», n'est pas une tautologie; elle est une proposition constative. Elle peut aussi être performative et, par conséquent, instaurative. (C'est ce que Thierry de Duve argumente depuis quelque temps¹⁷.) Deux remarques

s'imposent. D'abord, la forme des propositions performatives n'est pas la même que celle des tautologies, au sens où Kosuth les comprend et de la façon dont il croit l'avoir montré dans ses œuvres. Un énoncé artistique est performatif dans la mesure où il instaure la réalité qu'il «énonce»; en ce sens, il est alors réflexif, mais de façon différente des tautologies, puisqu'il instaure réellement ce qu'il énonce, alors que les tautologies, même si elles sont toujours vraies, ne disent rien sur le monde et n'instaurent aucune réalité. L'exemple bien connu de la licorne, pourvue d'une définition (analytique et tautologique), ne fait pas de cet animal un être réel. Ce qui n'est pas le cas des «énoncés artistiques», ceux-ci, du fait de leur énonciation (dans une forme *matérielle* quelconque), instaurent une réalité dans le monde, fût-il celui de l'art. À ce titre, il n'y a pas de différence entre, disons, *Les Asperges* de Manet et *Five Words in Orange Neon* de Kosuth.

La seconde remarque porte sur l'énoncé, «ceci est un objet d'art». Cet énoncé n'est pas un énoncé artistique comme tel, en ce sens qu'il n'est pas lui-même une œuvre d'art, mais un énoncé à propos de quelque chose d'autre qu'on nomme art. Il n'est donc pas une tautologie, mais un énoncé sur le monde, sur ce qui se trouve dans le monde. Des énoncés de ce type sont cependant toujours vrais, non pas parce qu'ils sont des tautologies, mais parce qu'ils sont (ou peuvent être) performatifs; comme nous l'avons mentionné, les critères d'adéquation ne sont alors plus pertinents. En d'autres mots, ils ne sont ni vrais, ni faux. Comme Austin l'a montré, ils ne peuvent être qu'heureux ou malheureux, c'est-à-dire qu'ils peuvent ou non réussir selon que leurs conditions d'énonciation sont satisfaites¹⁸. Par exemple, l'auteur de ces lignes pourrait toujours condamner au silence le Sénateur américain Jesse Helms (qui fait campagne contre le support de l'État à la création artistique soi-disant parce que les artistes créent des œuvres obscènes); mais il n'en a ni l'autorité judiciaire, ni le pouvoir politique. L'énonciation d'une telle sentence serait tout simplement malheureuse bien qu'elle serait souhaitable. La proposition, «ceci est une œuvre d'art», n'est pas réflexive au sens où elle dirait à propos d'elle-même qu'elle est une œuvre d'art; mais elle est réflexive dans la mesure où elle énonce implicitement, à propos d'elle-même, qu'elle réalise cette instauration par le fait qu'elle énonce quelque chose à propos d'un objet qu'elle nomme art.

Bref, on ne voit pas de quelle façon



ŒUVRES DE JOSEPH KOSUTH (VUE D'ENSEMBLE); PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

Kosuth peut défendre la thèse qu'il soutient sur «l'art comme tautologie». Mais, même en acceptant le postulat de la réflexivité de l'œuvre d'art (postulat qui est, par ailleurs, passablement pertinent pour rendre compte d'une part non négligeable de l'activité artistique de ce siècle), il n'est pas certain qu'un tel postulat permettrait de guérir de la philosophie. Ses antécédents historiques *explicites*, auxquels nous avons fait allusion au début de ce texte, ont tout ce qu'il y a de plus philosophique en ce qu'ils cherchent à fonder une activité culturelle dans la conscience de soi. Et, dans le cas de la philosophie de Kosuth, *cette conscience de soi se manifeste dans l'expression de l'intentionnalité de l'artiste*, puisqu'il suffit qu'un artiste nomme un objet ou un énoncé comme œuvre d'art pour que cela en soit une. La conscience de soi, comme artiste, s'exprimerait comme «générateur» du verbe artistique. Dans cette perspective, on comprendra la vive réaction de Kosuth et celle de Seth Siegelaub¹⁹ (introduite dans la seconde édition du catalogue) à l'article vitriolique de Buchloh, qui identifiait les thèses de Kosuth à la simple proclamation de l'objet d'art, et leur volonté commune de réinscrire les pratiques artistiques des «Conceptuels» dans le contexte de la critique des années soixante qui s'était développée contre l'appropriation du monde de l'art par les structures socio-économiques du capitalisme avancé. Le «nous» viendrait ici à la rescousse d'un «moi» trop singularisé. De toute évidence, la soi-disant «dématérialisation» de l'œuvre d'art pourrait constituer la meilleure panacée pour une telle critique. Mais, heureusement ou malheureusement, «du Kosuth», cela a aussi son marché²⁰.

Contre l'ontologisme et le solipsisme, il y a la détermination des pratiques artistiques comme stratégies; mais, pour ce faire, il faut voir les choses de cette manière. L'exposition, conçue par Claude Gintz, et le catalogue qui l'accompagne auront eu l'avantage de montrer que l'œuvre d'art, *comme signe*, peut jouer de ces stratégies de multiples façons et, surtout, que l'art conceptuel n'est pas réductible aux seules pratiques d'Art and Language et de Kosuth; non pas que celles-ci soient inintéressantes, au contraire, mais que les modalités de *marquer* le champ de l'art sont tout aussi diversifiées que les usages possibles du «langage de l'art». Ce que les stratégies artistiques de l'art conceptuel et proto-conceptuel *montrent*, pour paraphraser Wittgenstein, c'est qu'il n'y a pas une telle chose qui serait commune à tout ce qu'on appelle «art» qui ferait que toutes ces choses sont de l'art; même pas le constat que «l'art est quelque chose à propos de l'art». Ce qui fait qu'on considère comme de l'art tout ce qu'on nomme art, dépend d'une multiplicité de relations pos-

sibles entre les objets, les signes, le visible, la réalité, la représentation, les idées, les matériaux, l'espace, le temps, la réflexivité, le langage. Si guérir de la philosophie veut dire guérir de l'ontologisme et du solipsisme, la médecine de Kosuth ne semble pas appropriée; à moins qu'en cette époque qui a vu se développer l'émergence d'une idéologie écologiste, l'homéopathie puisse être considérée comme une thérapie adéquate.

HOMÉOPATHIE: Méthode thérapeutique qui consiste à soigner les malades au moyen de remèdes (à doses infinitésimales obtenues par dilutions) capables, à des doses plus élevées, de produire sur l'homme sain des symptômes semblables à ceux de la maladie à combattre.

NOTES

1. Le texte qui suit a été écrit en marge de l'excellente exposition qui nous a été donnée à voir cet été au Musée d'art contemporain de Montréal: *L'art conceptuel, une perspective*. Il faut souligner l'exceptionnelle qualité de l'accrochage réalisé par Pierre Landry, responsable de la présentation montréalaise de l'exposition. S'il n'était devenu péjoratif de dire que la mise en place des œuvres avait un caractère presque didactique, il faudrait le dire: quoiqu'il en soit, le propos de Gintz semble avoir été mis en évidence avec brio.
2. Kosuth, Joseph, «Art after Philosophy», in *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1990, p. 236.
3. Ces remarques ont été empruntées à Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970; et *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
4. Voir Baudrillard, Jean, «L'an 2000 ne passera pas», *Traverses*, 33-34, janvier 1985, p. 8-16.
5. Lippard, Lucy, «The Dematerialization of Art» en collaboration avec John Chandler, *Art International*, XII/2, février 1968, p. 31-36.
6. Buchloh, Benjamin, in *L'art conceptuel, une perspective*, p. 25-39.
7. Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977. Tout le chapitre six analyse les thèses romantiques qui définiront l'horizon de la modernité.
8. Il me semble que ce soit là l'une des difficultés auxquelles s'est buté Greenberg. Il serait trop long d'expliquer ici les enjeux de cette question. Notons toutefois que sa position de rejet de l'art minimal et le privilège accordé à l'opticalité dans son analyse de la sculpture moderne originent de cette double conception de la modernité: comme «culture positiviste» ou comme culture pouvant être caractérisée par cette prise en charge de la «réflexivité» de la pensée et de l'art.
9. Dans «Art and Objecthood», in *Minimal Art* (edited by G. Battcock), New York, Dutton, 1968, p. 116-147 (publié en français dans *Artstudio* 6 (automne 1987), p. 11-27). Pour Fried, l'art est affaire de convention, et n'a rien à voir avec une expérience esthétique. On voit, par là, en quoi le formalisme de Fried n'est pas si loin des positions de Kosuth, malgré les critiques que ce dernier adresse à Fried et à Greenberg.

10. Voir de Duve, Thierry, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp et la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 63-71.
11. Voir l'entrevue que Kosuth a accordée à Jeanne Siegel sur «Art as Idea as Idea», édité dans Siegel, Jeanne, *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, Ann Arbor, U.M.I. Press, 1986; l'entrevue se trouve également dans *Art Conceptuel 1*, Bordeaux, capc Musée d'art contemporain, 1988, p. 101-107.
12. Kosuth: «C'est parce que l'art existe en tant que tautologie qu'il demeure "à l'écart" des présomptions philosophiques.» *ibid.*, p. 237.
13. Mais est-ce la même chose? Il semble que la philosophie du langage déborde largement le cadre de la seule philosophie analytique. Nous pourrions affirmer sans trop nous tromper que la «mutation» philosophique la plus importante de ce siècle aura justement été de substituer les questions de la tradition philosophique en questions sur ce qui peut être dit ou énoncé. Il revient à la philosophie analytique d'en avoir initié le mouvement; mais les positions (ontologistes et épistémologiques) défendues dans le cadre de ces recherches et auxquelles Kosuth fait référence, ont été mises en cause par la philosophie pragmatique du langage, à commencer par Wittgenstein auquel Kosuth se réfère aussi.
14. Voir Gintz, Claude, «L'art conceptuel une perspective: notes sur un projet d'exposition.» in *L'art conceptuel, une perspective*, p. 13-18.
15. Voir Greenberg, «The New Sculpture» in *Art and Culture; Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 139-145 (publié en français dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 378-381)
16. Voir Millet, Catherine, «La philosophie ayant mis le grappin sur l'art?», *Artpress*, 144, février 1990, p. 74.
17. Voir, en particulier, de Duve, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
18. Austin, J.L., *Quand dire, c'est faire*, (trad. Gilles Lane), Paris, Seuil, 1970.
19. Seth Siegelaub est le premier galeriste à avoir exposé des œuvres conceptuelles.
20. Voir l'article de Millet, Catherine, «Le Montant de la rançon», *Artpress*, 139, septembre 1989, p. 36-41.

Louis Cummins est critique d'art, il vit à New York où il étudie avec Rosalind Krauss.

Contingent with the exhibition *L'Art conceptuel, une perspective*, Louis Cummins discusses Joseph Kosuth's text, "Art After Philosophy." He agrees with Kosuth that contemporary culture has witnessed the end of philosophy and the accession of art. But he demonstrates that Kosuth's medicine — art as a tautology — to heal from philosophy is questionable because it reiterates the fundamentals of modernism: of art as a *cosa mentale* (art as idea), as a consciousness of the self in the Subject, and as an ontological affirmation.

JERRY McGRATH

Micah Lexier's choices of technologies may first seem at odds with the more personal features of his critical projects. Laser-cutting, holography, pedal-driven sound loops, and motorized kinetic elements are some of the physical features of works constructed over the past four years. These materials and systems, such as they are, support no purely formal project.

There are aspects of presentation in this work that seem rooted in the fifties. I mean not so much a strict historical model but something more, deriving from a look and a feel. Scientific displays and technological demonstrations form the background to my sense of this work. It seems to give off hints of a populist pedagogical framework. (This seems especially true of the "Mr. Caldwell" exhibition dating from 1987.) In instances where it is interactive — requiring some intervention on the part of the viewer — the work suggests equanimity, rationality and

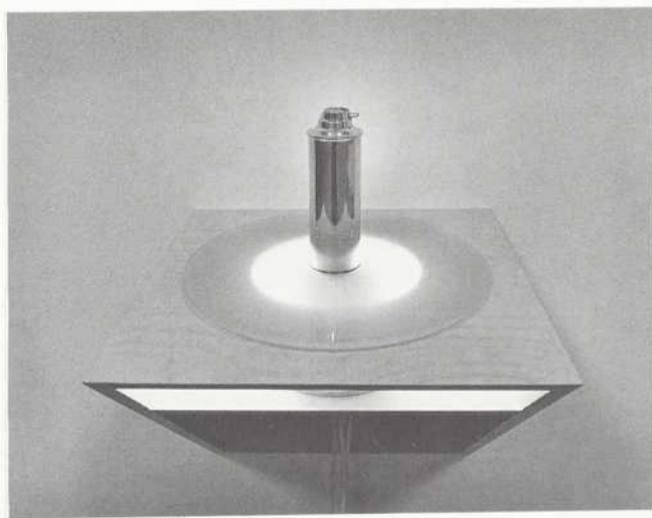


DOCTOR, 1987, NEON, ALUMINUM, LIGHTS, MOTORIZED MECHANISMS, 140 × 48 × 6"; PHOTO: DAVID MILLER, COURTESY OF GALERIE BRENDA WALLACE.

A Sense of Measure

Notes on Recent Works by

MICAH LEXIER



TRANSLATION (SHAVING CREAM CAN), 1988, CAST ALUMINUM, FROSTED GLASS, WOOD CABINET, ROTISSERIE, LIGHTS, 15 × 15 × 15"; PHOTO: PETER MacCALLUM, COURTESY OF GALERIE BRENDA WALLACE.

coolness. It is, at the same time, refreshingly free of the didactic impulse which may often be found under-writing the efforts of his contemporaries. The extensive deliberateness in manufacture and staging does not preclude an interpretive openness. These works are, in the best sense, completed by the viewer. Or, to take the point a little finer, they are furthered by the viewer.

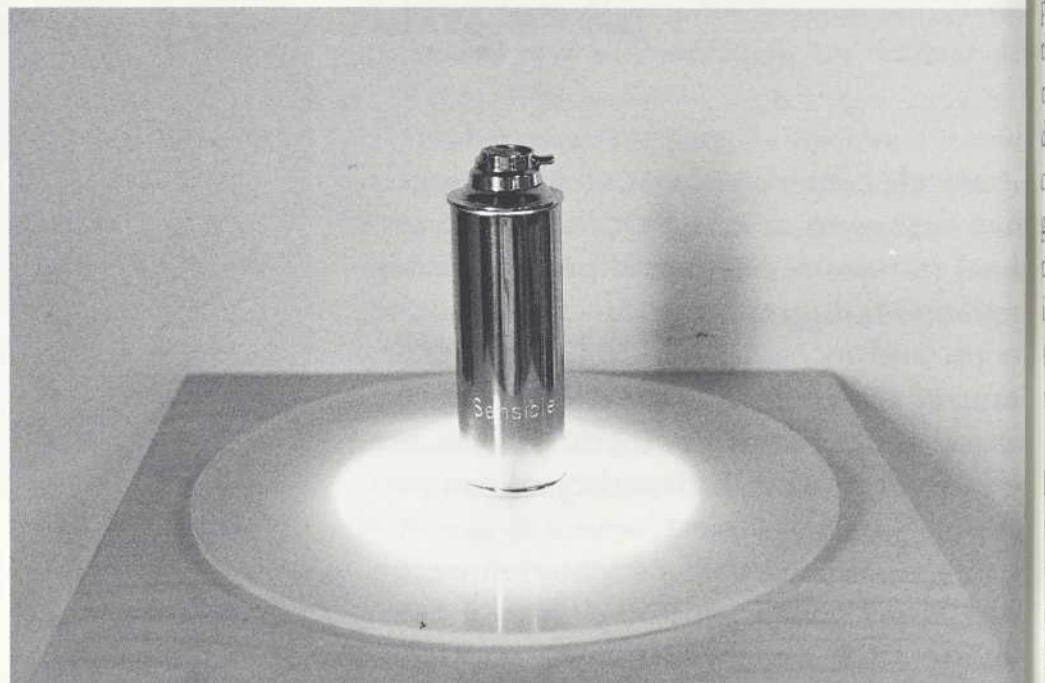
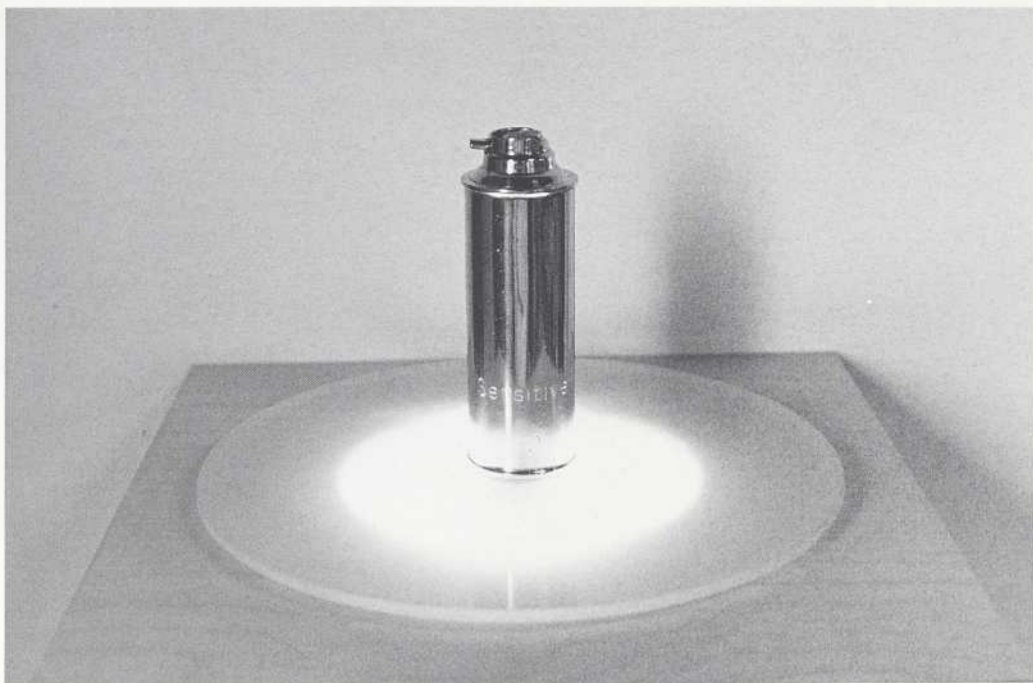
The elements of drawing in Lexier's work are often realized with laser-cut steel, a precision technique which honours the lines of the model. Shadows cast by these templates complicate the basic gestalt and mix up the substantial and the insubstantial. When motorized or otherwise made to move, these elements drag a tracery of shifting, overlapping patterns along with them against the background (and, usually, supporting) wall. *Doctor* (1987) is such a work. It adds a psychological dimension to the primary, perceptual elaboration. Riding a sliding track, a cut-out of a physician emerges from behind a curtain and draws close to his subject, a child. The doctor bears a stethoscope levelled at the child's chest. The doctor withdraws and the action is repeated again and again. It is hard to miss the rote display of

authority figured here. And not just authority but its ritual detachment, as parodied somewhat by the translucent curtain, the scrim behind which reposes, if only for an

instant, the medicine man of the modern era.

Wherever there is authority there exists the tacit requirement of submission. Adults possess the powers of permission and prohibition; their exercise of these powers does not, at the minimum, invoke professional or official sanction. Might, as most children know, is the guarantor of such one-sided contracts. The child has, therefore, to submit; how touching, then, is the diagnostic moment, with its tincture of mortality extending even unto the domain of the child, and the moment itself managed by an adult, thoroughly professionalized in lab coat and listening device.

No easy judgements are invited concerning the mechanization of contemporary life. *Touch to Change* (1988) contains a steel-cut text which reads "Micah from Baba Sarah." Reproduced in large scale is the handwriting of his grantmother, since deceased. The script fragment is a token of generational extension and, word for word, is a short-form acknowledgement of the same fact. From Lexier's own notes:



TRANSLATION (SHAVING CREAM CAN), 1988, CAST ALUMINUM, FROSTED GLASS, WOOD CABINET, ROTISSERIE, LIGHTS, 15 × 15 × 15"; PHOTO: PETER MacCALLUM, COURTESY OF GALERIE BRENDA WALLACE.

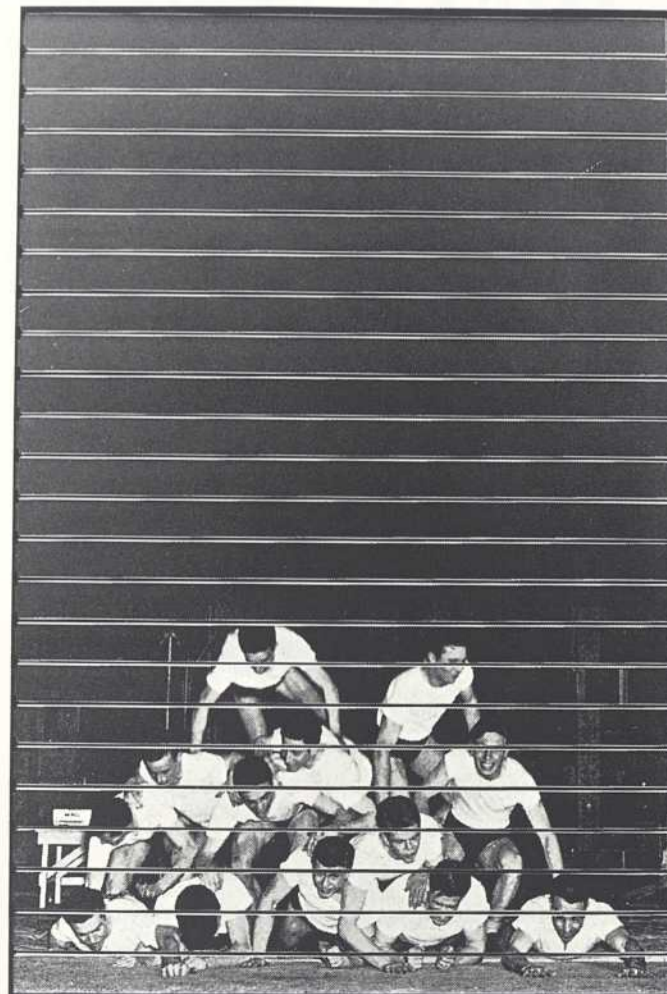
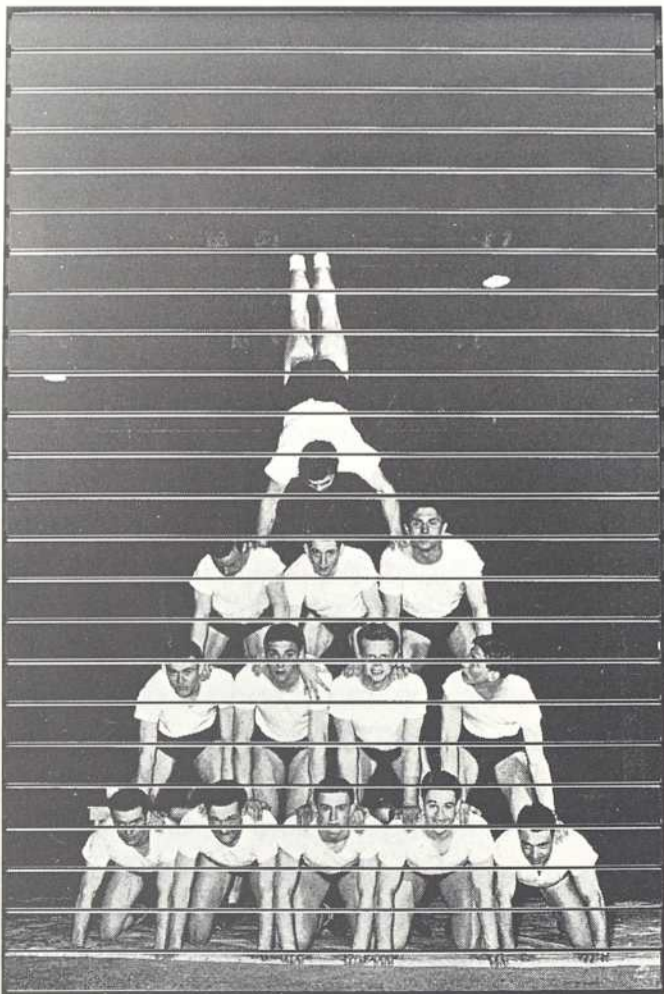
Each of the words is connected to a special light socket that reacts to the touch such that each time someone touches one of the words the light bulb behind that word will change in intensity: low, medium, high and off. The viewer is invited to play the piece (change the lighting) by placing his/her hands over the various words.¹

There is a playful equivalence encouraged here between emotional and physical temperature and of the artist's work coming equipped with resources to measure affect. For the most part, we resist notions of measuring what is somewhat embarrassingly conceded as "the aesthetic experience," preferring to consider something ineffable on either side of the exchange. (The reflex of the postmodernist moment has been to righteously condemn it under the same term, finding it wanting for its shyness towards less delicate details on the fringes of the

privileged contemplative engagement.) *Touch to Change* inverts the common expectation of benediction arising from contact with the work of art. And, in this instance, light effects announce a positivistic dimension.

Touch is a cardinal form of access upon which Lexier reflects in other works. With *Touch Down* (1988), the title itself plays referentially with sport, and with the one that, at least in its professional ranks, includes only men. The image, however, is not from football. It is, rather, two images of men seen once acrobatically stacked in pyramidal form and seen again, in a state of collapse. These images are mounted on two faces of a three-sided mechanically rotating sign. The third face bears the title. Collapse and reconstruction are figured over and over again. We know that the integrity of the acrobatic arrangement depends upon getting some-

thing right, upon establishing a matrix of contact points through which weight is transferred in balance. Indeed, the arrangement can be read as an icon of order and cooperative achievement but one in which stresses are only postponed from doing their inevitable work, from bringing the structure down. The fallen figures reveal a more promiscuous contact. I chose promiscuous here to mean no more than "of mixed and indiscriminate composition" (the first choice of the *Concise Oxford Dictionary*).² It is this mixed and indiscriminate composition that all organized sport strives to avoid, pursuing instead significant, tactical dispositions and actions which promise auspicious outcomes in conformity with rules of play and codes of conduct. It seems that such alliances, particularly those of male character, are at the background of this work. The fallen



TOUCH DOWN, 1988, THREE VIEWS OF ROTATING DISPLAY SIGN; PHOTO: PAULA FAIRFIELD, COURTESY OF GALERIE BRENDA WALLACE.

pyramid represents — and rather directly at that, with little requirement for persuasive twists on the part of the viewer — a state of diminished tension, a situation of increased contact. This gain is by no certain means a guarantor of a likewise increase in intimacy though there exists the possibility of extracting a libidinal promise from the pile-up: such a possibility can be discovered as a sub-text of contact sports.

In *Translation*, a work from the same year, Lexier starts off with an elementary notion of touch and deftly runs it deeper until it resonates on several levels. The object basis for this is an aluminum casting of a shaving cream can engraved with the word “sensitive” and its French equivalent, “sensible.” (In this instance the object rotates on a frosted glass disc.) At the most immediate level, these words describe a skin condition and attendant unpleasant sensations which the cited product is designed to minimize. Such a sensitivity is featured here as part of a male rite, one that takes place at the portals as it were, of a “certain changing role of masculinity.”³ Lexier, of course, wishes us to take measure of sensitivity as something more than skin deep and something that does not require ameliorative treatment. “Being a gay man,” he says, “I’m quite aware of alternative presentations of masculinity.”⁴ Lexier acknowledges the mainstream behavioural adjustment signified by the gradual epidermal curing and toughening over time. This work depends to a degree upon misreading, upon taking the French word for English and granting it a somewhat different amplification involving such characteristics as moderation and practicality rather than calling forth the scope supplied by sensibility.

Gentlemen Rings (1989) comprises a series of custom-made finger rings which enlarges upon the notion of sensibility understood as fundamentally more than a decorative aspect of behaviour. Sensibility is, after all, dedicated; it is not some beaux-arts fever of voluptuous enthusiasm everywhere applied. It is choice and responsibility as well as freedom (perhaps even more so than it is freedom). Its objects of desire have more to do with susceptibilities of the subject than with arbitrary assignment. Sensibility, then, is an appetite of developed tastes. Sexuality may be looked at in this way, at least in its mature phase, beyond initial hormonal compulsions. (The text, a quotation, of one of Lexier’s laser-cut pieces states: “I like sex but I like it with someone who’s read a book.”⁵) In these works it is gay sexuality that comes to the fore.

Gentlemen Rings may also be punning allusively, in a faux-Victorian mode, setting afloat the notion of shifting socio-sexual rings greater than the sacrosanct two; the



GENTLEMEN RINGS, 1988,
DETAIL, SILVER AND COPPER
ENGRAVED RINGS;
PHOTO: PAULA FAIRFIELD,
COURTESY OF GALERIE
BRENDA WALLACE.

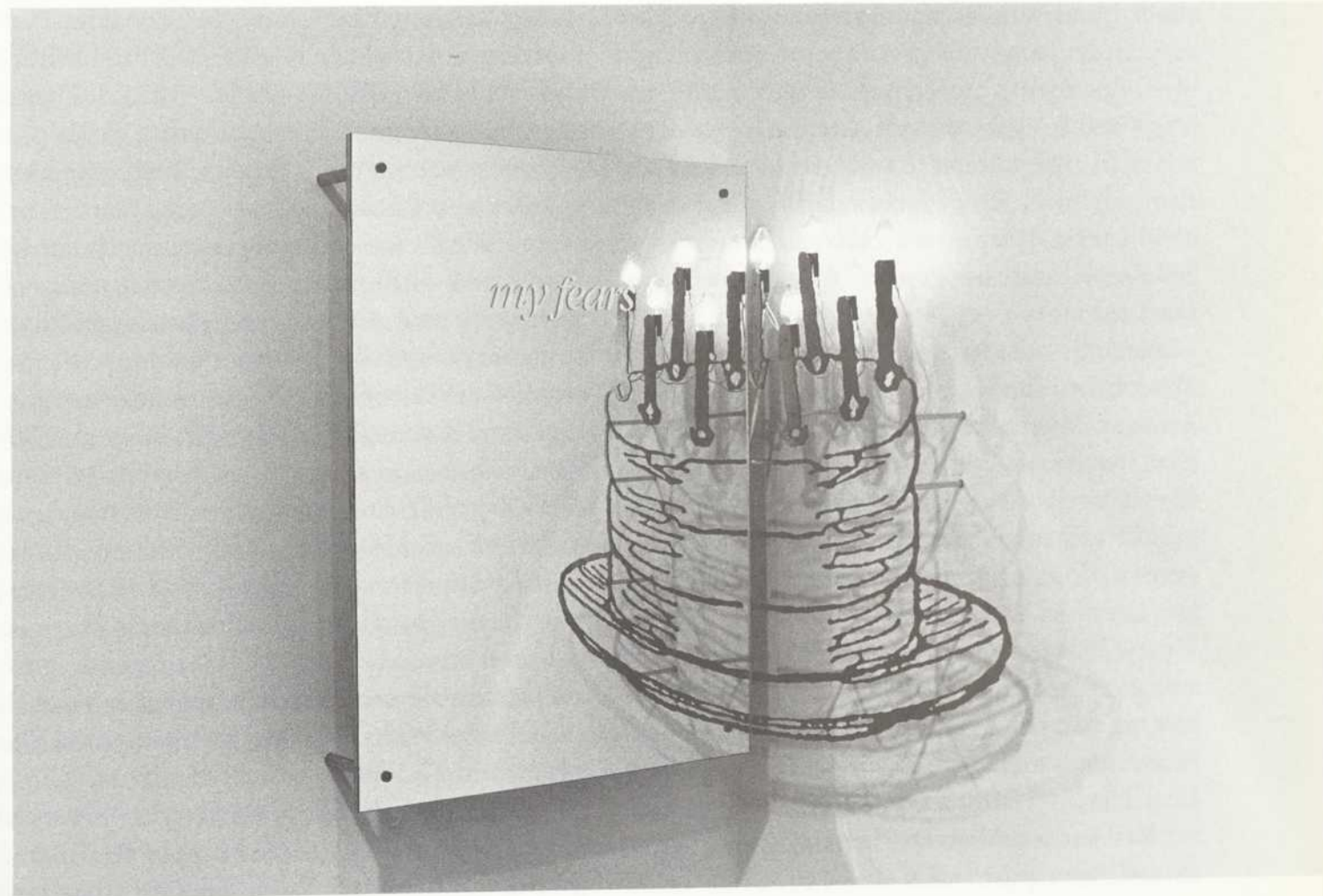
ring, precious metal cast in both symbolic form and role, is worn as both advertisement and talisman celebrating and protecting the contractual integrity of a proprietary convention. Lexier’s ring pairs are engraved separately with the words “gentle” and “men”: they declare parallel unions and affiliations without any possibility of answering, at least within the realm of nature, the cardinal feature (if not in practice then in theory) of the heterosexual union, procreation.

In the case of Lexier:

If I had children of my own I would be able to observe their growth and development. Since I know that I’m not going to have any children I use myself as a model of observation and make work based on my awareness of that process.⁶

MY FEARS, 1989, LASER-CUT STEEL, SILKSCREEN ON PLEXI-MIRROR, LIGHT BULBS, SOUND SYSTEM, SOUND ACTIVATED LIGHT SYSTEM; PHOTO: COURTESY OF GALERIE BRENDA WALLACE.

In a sense then, art follows life but offers self-reflection rather than self-projection. With Lexier this form of inward-looking is fixed upon desires, fears and expectations. Mortality is rarely far from view. *My Fears* is staged around a laser-cut image of half a birthday cake completed by its reflection. The “candles” are electric lights triggered into flickering by the voice of an auctioneer counting from one to twenty-eight, finishing up with “gone at twenty-eight.” Premature death is announced in the pace of the huckster: the numbers are run up and that is that. Of course, it doesn’t take much work to figure out the dominant cause of fear of premature death as that of AIDS. It is daunting to think that a whole generation has come to sexual maturity with such reckoning before them. Previous generations gained a measure of their sexual freedom from the confidence that a medical community was capable of successfully answering the etiol-



ogical mishaps of intimacy. That is no longer the case; for AIDS there are treatments but no cures. The problem is compounded in that there is now, in Lexier's own words, "a fear of growing older and a fear of not growing older."

Yet, respecting these considerations, Lexier's work is not consumed by gloom. The investigative thrust goes beyond studying signs of morbidity. The fateful is not entirely at odds with the jocular. Take, for instance, *Akimbo* (1989); here, foot pedals allow the viewer to run pistons forward from behind a banner, thereby disturbing the head, heart and groin areas on the full-length silkscreened depiction of a boy. On a second banner, an industrial blower ruffles the fabric at the area of the boy's groin. The choice of animating devices seems to fall on one side of a gender divide, one defining the territories of *Popular Mechanics* and *Ladies Home Journal*. There is, then, a kind of concealed, sexual politics in the emblematic technical details mounted behind the banners.

The proprietary extension of self is dramatized in *my*, a lasered-steel cut-out of the word "territory." As this word rotates slowly on a wall, two lamps centrally attached at the back shine down each arm, throwing beams of light in a pair of circular sweeps. It gives a watchtower effect to a claim begun with the title and completed with the object. This work's terseness, consisting of a possessive pronoun and its noun, and elaborated with a surveillance effect, suggests that no counter-claim will be given room to stand. Altogether, it's a work of multiple suggestive possibilities, touching upon selfishness, displays of power, and a host of other tendencies linked to ill (or good) effect. On the other hand, allow that *my* also reads as the artist's claim to the privilege of authorship — a condition now suspect according to ungenerous versions of the postmodern, wherein uniqueness is only to be found in the emperor's new clothes. Following such an understanding, we can see Lexier as a bold revisionist unfashionably stepping into the fray.

said the source is a recent commission awarded to Lexier by the Hamilton Public Library. The occasion is the centennial of that institution. It's a work that affirms the inexhaustibility of reading as well as the craft tradition of the book. "I wouldn't be surprised if that's not the whole story" reads the laser-cut text mounted on the wall. The "story," more than the suggested pithy cluster of circumstance sought after by the curious, is also the grand project built word by word, of which the library is the archive. Implicit in Lexier's choice of words is the understanding that the record has a future as well as a past: this work looks in both

directions. Set around the sentence in neon are kerning instructions, proofreader's marks governing the spatial relations between character and word pairs. These consist of phrases such as "tighten all w.s.," "stet" and a series of numerical notations bearing plus and minus values and likely referring to units of measure by which given character pairs should be opened or closed up. Given tribute here is the aesthetic responsibilities of the typographer. The text also belongs to visual culture. It is there as an object, a play of forms, a physical conduit for meaning.

Lexier is not of the same mind as many of his contemporaries. Specifically, he does not interrogate the word solely to discover its questionable instrumental uses. He does not map a corner of language's lively circuit to show how it runs through and, unwittingly, illuminates capital. He does direct language elements through a variety of roles — as memorial, as a reservoir of unembarrassed resonance, as a set of mirrors of uneven reflective qualities. If he is possessed by language, this state is not an unwelcomed, disabling experience of collusive forces by which people resist change and entrench themselves. This state consists of a more private dimension across a spectrum of feeling without the drawstring of one view (and that firmly held and promoted). The works themselves own a strong technical derivation from many different processes and places. But Lexier always does more than showcase a particular piece of equipment.

Self Help (1990),⁷ is, as of this writing, Lexier's latest work. A floor-mounted job, it consists of forty upright tubes containing an even number of red or white rotating beacons. At the top edge of each tube, riding the rim like a baseline, are laser-cut capitals which read "WE'VE BEEN THERE" and "WE MAY BE ABLE TO HELP." These expressions suggest the organizing principle of a constituency of victims pulling together against the force of some circumstance or event. While the beacons represent the duly deputized and professionalized forms of assistance and redress, the phrases belong to those personally involved in adaptive processes beyond official interests and duties. Different determinations might be extracted from this work, bearing on degrees of concert or opposition between individual and collective resources. The pair of expressions quoted therein certainly posit a collective but they, all modesty aside, may also be too pat, too strongly reflective of a tried forum for achievable ends. They imply that shared experiences make the world a more tractable place.

Micah Lexier's documentation of his own work begins with a piece completed for his graduation from the Nova Scotia College of

Art and Design. It is the first work which allows to stand with those produced when he is no longer a student. *The Well of Conclusion* — *The Life to Come* offers the viewer the choice of playing one of several audio tapes. A second feature of this interactive work allows the viewer to select one of several standard but obscure trophies or statuette to be placed upon a rotisserie mounted atop the cabinet-styled housing of the piece. There is a statuette of a baby crawling, of a petrol boy, of a person throwing a dart, of someone giving a lecture. The rotating trophy offers only the choice of supplying different faces and gestures to the same triumphant moment. Subsequent works have measured off such deeply ironic and conventionally ironic displays into more attenuated packages. Mortality informs these works but it does not dominate them. As well as a sense of the more typically fateful pattern of a life these is also the sense of more sudden and untimely events, of what might be called, in the baldest and most unadorned terms, the vicissitudes of the individual creature. Overall, Lexier's approach expresses the value of an answering sense of measure.

NOTES

1. This description is from the artist's support material giving an itemized list of works and their physical characteristics.
2. *The Oxford English Dictionary*, 7th Edition, Ed. J.B. Sykes.
3. Micah Lexier, interviewed by Robert Fones, from the "Interviews with Artists Series," sponsored by Mercer Union, November 1989.
4. *Ibid.*
5. This text is part of *Quiet Fire: Memoirs of Older Gay Men*, from Lexier's series, "In Other's Words." The title of the work is borrowed from its book source.
6. Lexier, interviewed by Robert Fones (see note 3) page 2.
7. As of this writing, scheduled for exhibit at Harbour House, Toronto, November 1990.

Jerry McGrath is a writer living in Toronto.

Analysant le travail de l'artiste torontois Micah Lexier, Jerry McGrath dégage les interrogations que cet artiste soulève face aux constructions de l'identité sexuelle perçues du point de vue homosexuel. De même, il relèvera les problèmes amenés par les relations de pouvoir entre adultes et enfants, les questions de sensibilité, de langage et les interactions qui s'établiront avec celui et celle qui regardent. Selon l'auteur, un aspect moral s'inscrit dans ces œuvres sans toutefois les dominer. L'approche de Lexier évoquerait plutôt la valeur d'un certain «sens de la mesure».

POLYPTYQUES. LE TABLEAU MULTIPLE DU MOYEN-ÂGE AU VINGTIÈME SIÈCLE

Musée du Louvre, Paris, 30 mars – 23 juillet

Cette exposition est la première d'une série que le musée du Louvre se propose de consacrer aux «correspondances entre l'art ancien et l'art moderne». Ce premier volet, sur les *Polyptyques*, quoiqu'il ne s'étende pas au-delà d'une certaine modernité en peinture (la définition même du Louvre le laisse facilement comprendre), s'inscrit cependant, indirectement, dans une actualité des plus contemporaines, alors que la forme multipartite est très présente dans la photographie actuelle (que l'on pense aux travaux d'Annette Messager, de Gilbert & George, ou à ceux récents de Geneviève Cadieux), ainsi que dans les installations vidéo (celles de Marcel Odenbach, Chris Marker, Gary Hill, pour ne donner que quelques repères). Les relations complexes entre forme et narrativité, en jeu dans une œuvre polyptyque, convoquent les notions de découpe, de césure, d'écart, d'entre-deux, mais aussi celles de renvoi et de mise en abîme, de télescopage, de multiplication des points de vue, etc., — autant de notions que reprend et «travaille», en les *déplaçant*, l'art contemporain et ce, dans le contexte d'une réinscription critique de l'idée de *récit*. La rétrospective somme toute très classique qui nous est proposée ici sur le polyptyque en peinture est donc à envisager autrement que dans une perspective d'érudition: elle permet en effet de rendre explicites les notions élémentaires qui sous-tendent l'œuvre multipartite, de ces mêmes notions qui sont parfois trop immédiatement (et trop exclusivement?) identifiées à une certaine contemporanéité dite postmoderne.

Une entrée en matière particulièrement engageante et séduisante, concise, intelligemment dialectique, attend le visiteur dans l'enceinte circulaire introduisant à



JASPER JOHNS, VOICE 2, 1971, HUILE ET COLLAGE SUR TOILE, CHACUN DES PANNEAUX: 1,82 × 1,27 M; KUNSTMUSEUM. PHOTO: OEFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG BASEL.

l'exposition proprement dite (et dont le parcours sera loin de démontrer autant de dynamisme conceptuel). Là sont réunis sept œuvres majeures qui s'opposent et s'interpellent selon divers modes, entraînant ainsi, par l'impact de leur confrontation réussie, un réseau de questions que le reste de l'exposition ne développera ou n'étoffera malheureusement pas. À l'entrée, suspendus par des filins en plein centre de la salle, deux très grands tableaux de Soulages [*Polyptyque C* (1985) et *Polyptyque J* (1987)], entièrement noirs et de même format, sont présentés adossés l'un à l'autre: chaque œuvre est constituée par l'assemblage soigneusement ajusté de quatre longs panneaux horizontaux; sur chacun de ces panneaux, traité individuellement, la pâte épaisse d'un noir lustré est déployée en un premier réseau sous-jacent de traînées horizontales, puis presque entièrement balayée et remobilisée par une série de larges coups de spatule verticaux; le raccord bord à bord des panneaux, la mince suture horizontale ainsi créée, semble alors venir interrompre et décaler, de panneau en panneau, le

déploiement vertical du pigment. Première idée de *césure dans la jointure*, avancée ici par cette coupe dans le «motif» engendré par la remobilisation du pigment. Sur le mur immédiatement à droite, le thème du polyptyque par assemblage bord à bord est repris et complété avec l'accrochage du

quadrupartite de Manessier *L'Empreinte* (1962), suivi de la *Composition murale* (1967) de Poliakov (multipartite à treize panneaux de grandeurs hétérogènes regroupés en un format global rectangulaire), et de l'œuvre de Brice Marden, *Thira* (1979-1980), à divisions et subdivisions complexes (trois panneaux verticaux divisés chacun en sept sections imbriquées en forme de «T»). Dans tous ces polyptyques modernistes de grand format et, rappelons-le, «abstrait», ce qui crée un «motif» sur la toile sans faire appel à une forme sur un fond, d'une part, et ce qui, d'autre part, établit l'unité tant formelle que sémantique de l'œuvre, est directement commandé par le jointement même des sections colorées. Or, à ceci, le *Triptyque* (1974) de Robert Ryman, sur le mur opposé, vient apporter une sorte de contredit: l'alignement disjoint de trois grands carrés «blancs» ouvre cette jointure et la transforme en *syncope*, détourne le sens de cette césure par l'opération d'une *trope*. Ce disjointement, par l'abrupt de sa mise en scène, amène inévitablement à s'interroger sur les limites du

démembrement et de l'éclatement que peut soutenir un polyptyque; il amène à s'interroger, aussi, sur la délicate différenciation entre la notion même de multipartite et celle de *série* (question inévitable ici avec Ryman, mais plus encore dans la suite de l'exposition avec Ellsworth Kelly). Et puis, enfin,

appelée, supportée par la présence du blanc, est convoquée l'idée d'*espace méditatif* — dévolue au triptyque par une longue tradition artistique religieuse (médiévale, italienne et flamande).

Juste avant de sortir de cette enceinte introductive, le retable d'Antonio de Carro (exécuté pour le couvent de Santa Franca à Plaisance, en 1398) rappelle brusquement au visiteur que le terme de polyptyque, au-delà d'une désignation formelle coutumière d'histoire de l'art, au-delà d'un procédé de sens qui s'établit par la seule forme et ses modalités de structuration, peut aussi être une structure narrative — l'articulation indissociable d'un récit et d'une forme. Ce retable, comme beaucoup d'autres de ce type, est construit par l'étagement de scènes majeures de la vie du Christ dans la partie centrale, qu'encadrent, sur les volets latéraux, des personnages auxiliaires (les apôtres) compartimentés dans des niches architecturales peintes. Dans ces triptyques s'affirment et se confrontent plusieurs états de récit, plusieurs dispositifs narratifs: dans celui-ci, on retrouve un

encadrement formel et rigide de la scène centrale par les niches à colonnettes qui enserrant les protagonistes fondateurs de la narration (les apôtres); cet encadrement vient «limiter» la dispersion et l'émiettement du récit que provoque son statut lacunaire, sa mise en abîme incessante et la démultiplication de ses renvois — comme autant de traits spécifiques et nécessaires à la méditation et la contemplation. La vingtaine de retables italiens et flamands présentés (s'échelonnant du XIV^e au XVII^e siècle) offrent ainsi au spectateur la possibilité de suivre, de proche en proche, un étonnant travail de construction/déconstruction narrative, ainsi que les tours et détours d'une synthèse accomplie entre dispositif narratif et récit.

Et pourtant, nous faut-il maintenant préciser, si une certaine réappréciation des procédés complexes à l'œuvre dans un polyptyque est possible dans cette exposition, c'est par la qualité exceptionnelle de plusieurs œuvres plutôt que par le traitement — très académique — du sujet. Si l'on excepte la prestation d'introduction, il est difficile de ne pas reprocher à la séculaire institution (qui s'apprête à fêter un *Grand Louvre* entièrement restauré) de réduire ces «correspondances» entre polyptyques anciens et modernes à une simple juxtaposition chronologique, *sans autre forme de procès*, pourrait-on dire. D'insulariser ainsi les anciens et les modernes en deux grands groupes, exprime, dirait-on, une forme de refus (ou de méfiance) vis-à-vis d'une exploitation conceptuelle des innombrables rapports et divergences entre les modernes et les anciens — ou, à tout le moins, aplatit inévitablement les considérations proprement théoriques qui n'ont pu manquer de gouverner la définition de l'exposition, le choix et l'accrochage des œuvres.

Le manque d'un propos conceptuel plus avancé que ne l'est un propos d'*inventaire* se fait particulièrement sentir dans la section charnière concernant la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. Pour ce tournant de la Modernité, qui marque un «renouveau» du polyptyque, après son essouffle-

ment au XVIII^e siècle, il eut peut-être fallu plus qu'un exposé kaléidoscopique de «solutions formelles» pour rendre compte, au-delà de l'aspect quantitatif de ce renouveau, des enjeux qualitatifs «modernistes» qui se dessinent à cette époque. La progression chronologique de l'accrochage, si elle respecte une certaine «vérité» historique et artistique dans le rapport entre traditionalistes et novateurs, n'en occasionne pas moins la dispersion incontrôlée d'œuvres innovatrices et forcément minoritaires, au propos prenant plus directement à partie la *forme* (Bonnard, Sérusier, Gauguin...). Ces œuvres se retrouvent disséminées dans un ensemble de polyptyques axés principalement sur un travail de compartimentation aux visées *iconographiques* — le polyptyque représentant un médium privilégié d'expression religieuse et mystique pour les nazaréens et les préraphaélites (Burne-Jones, *L'Adoration des mages*, 1861), puis devenant celui du mystère et de l'énigme pour les symbolistes (Gustave Moreau, *La Vie de l'Humanité*, 1886), ou encore celui favorisant un exposé empreint de réalisme social, pour des peintres comme Léon Frédéric (*Les Âges de l'ouvrier*, 1895-97) ou Constantin Meunier (*La Mine*, 1900). Or, cet éparpillement des œuvres plus «formelles», plus «réflexives», atténue la puissance de réflexion sur le cadre, le cadrage, la syntaxe générale de l'image, que ces polyptyques ne manquent pourtant pas d'exposer avec éclat, puisant à même les caractéristiques du «genre» polyptyque: de cela, pourtant, l'accrochage ne réussit souvent qu'à donner l'impression (très troublante) d'une *coquetterie formelle*.

Mais dans la suite et la fin de l'exposition, le propos devient extrêmement clair et captivant, même s'il est traité en circuit fermé à partir de problématiques modernistes évidentes. Dès les premières œuvres présentées, il ressort d'emblée que les polyptyques de la deuxième moitié du XX^e siècle privilégient les jeux sémantiques infinis de la *compartimentation métonymique*, qui allie si adéquatement la discontinuité (la fragmentation) et la continuité

(par procédé métonymique), et dans la forme et dans le sens. C'est en ce sens que l'on peut dire qu'un principe de métonymie gouverne *L'Évidence éternelle* (1930) de Magritte, très proche du collage, où un nu féminin est compartimenté en cinq sections de formats divers et dont la juxtaposition verticale recrée, grosso modo, le contour global du corps (avec son épaulement au niveau des seins et son amincissement progressif jusqu'aux pieds). Le très beau *Triptyque* (1976) de Francis Bacon (dont on nous rappelle, dans le feuillet didactique, la prédilection particulière pour le triptyque qui s'annonce dès 1944, mais s'affirme surtout après 1962), exploite autant les innombrables ressources du polyptyque (notamment celle de la mise en abîme et celle de l'*énigme rhizomatique*) que son code pictural propre, tel qu'établi au moyen-âge — la notion de *volet*, entre autres, comme lieu non pas adjacent, secondaire, mais pôle fondateur du récit (apôtres, donateurs, scènes «d'avant et d'après», entourant et expliquant la scène centrale). Ce «respect du genre» permet ici de renouer avec le but (religieux) du polyptyque — la méditation —, pour mieux le dépasser; et cela en dégagant et en exploitant l'opération fondamentale à l'œuvre dans la méditation — *le report infini du sens*. Les nombreux parallèles formels de motifs, de coloris et de mise en page, conditionnent un circuit narratif prégnant et fortement énigmatique, où le sens de ce qui est représenté, sur le point d'être livré, se dérobe au même moment.

Le triptyque *Voice 2* (1971) de Jasper Johns opère, à l'intérieur de ce type de polyptyques plus ou moins «autoréflexifs», une intéressante transition entre des productions travaillant à même une figuration (comme Bacon) — et dans une logique d'exploitation de la figuration multipartite — et celles qui insèrent le polyptyque dans une problématique globale d'autoréférentialité de la peinture. Dans *Voice 2*, chacun des trois panneaux (clairement espacés) est bordé d'une couleur différente, ce qui vient en quelque sorte *accuser le pas*. Chaque panneau est coupé symétriquement en deux, par une

ligne verticale dans le premier, horizontale dans le deuxième et oblique dans le troisième. Cette déclinaison géométrique d'une bipartition de la toile s'allie à une distribution sur les trois panneaux et en ordre de lecture, de gauche à droite, des lettres et du chiffre du titre. La focalisation vers le centre que l'on retrouve dans le polyptyque type est déjouée: il s'y substitue un ordre de progression linéaire, convoquant l'idée de *séquence* c'est-à-dire l'idée d'une suite orientée d'éléments. Quant à la notion de série (suite non orientée dans le polyptyque moderniste dont nous parlions en introduction au sujet de Ryman, elle trouve avec *Three Panels: Orange Dark, Gray* (1986) de Ellsworth Kelly sa plus évidente (et inquiétante) manifestation: les trois formes monumentales monochromes de couleurs différentes, à la découpe nette, grandement espacées en raison de leurs contours asymétriques qui ne peuvent s'emboîter, pas même visuellement acquièrent chacune une grande autonomie spatiale, malgré les forts parallèles formels, et s'établissent ainsi comme des formes closes sur un fond: ce qui fait que l'ensemble est plus près de signifier trois œuvres sérielles mais indépendantes, que trois «volets» d'une seule œuvre. Kelly semble pousser à son extrême la définition du polyptyque et son principe de cohésion métonymique, procédant à la *déhiérarchisation* de la syntaxe du polyptyque: il n'y a plus ni «scène centrale», ni «volets», ni série orientée, seulement une juxtaposition.

Notons enfin que d'un point de vue épistémologique, *Polyptyques. Le tableau multiple du moyen-âge au vingtième siècle*, par sa conception même (une rétrospective de la forme polyptyque), constitue le lieu idéal pour s'interroger sur la délicate question des *catégories formelles*, si fondamentales pour la méthodologie de l'histoire de l'art dite «traditionnelle» — car tout au long de l'exposition se pose inévitablement la même ultime question: une catégorie formelle comme le polyptyque, réfère-t-elle à une forme essentielle et immuable, dont les différentes expressions historiques ne sont

PIERRE DORION ET EVERGON

Galerie Jack Shainman, New York, 8 septembre – 6 octobre

que des variations accidentelles liées aux époques et aux styles? (le polyptyque serait de cette façon, *an-historicisé*); ou bien une catégorie formelle ne renvoie-t-elle pas plutôt à une convention dont les termes varient à travers l'histoire, et dont le contenu ne peut se définir qu'en fonction de ces variations (conception *trans-historique*).

— CHRISTINE DUBOIS

La galerie Jack Shainman, à New York, inaugurerait sa saison d'automne avec les œuvres de deux artistes canadiens, Evergon et Pierre Dorion. Alors que les photographies-polaroïd de grandes dimensions du premier occupent la salle principale d'exposi-

tion et suppose qu'on puisse disposer de tout l'espace nécessaire pour penser avec elles.

La plupart des œuvres présentées par Pierre Dorion ne sont, en réalité, que des cadres anciens qui, plutôt que de mettre en valeur un contenu de représentation ou un dispositif narratif, délimitent un espace intérieur opaque (au sens linguistique), sans contenu référentiel, où tout ce qui est donné à voir serait de la peinture apparemment travaillée par le temps. Tant et si bien que le contenu ainsi délimité renvoie au cadre lui-même qui occupe alors la position référentielle. Cette structure en fait des objets conceptuellement fragiles qui oscillent entre l'image culturelle et l'objet d'antiquaire. Leur valeur d'exposition, à la fois affirmée, par la fonction habituelle du cadre, et déniée, par l'absence de représentation, devient ainsi précaire et incertaine. Ces tableaux-objets posent la question de leur visibilité et mettent en jeu l'opposition moderniste entre l'œuvre picturale comme phénomène perceptif et l'objet-signe institué dans la foulée du ready-made duchampien. Le moment de vérité de la peinture, parce qu'il se révèle par l'imitation de son historicité matérielle, se présenterait ainsi en fonction de son caractère d'ornement et de simulacre.

Reliquaire, qui donnait aussi le titre à l'ensemble des œuvres présentées, suggère une traversée qui semble vouloir échapper à la dichotomie de la perception et de l'objet-signe et qui, du même coup, nous confirme la lecture des tableaux-objets dans la perspective d'une tentative d'appropriation contemporaine de l'histoire de la peinture comme simulacre. La pièce reproduit un retable surmontant une boîte noire qui s'apparente tout autant à un sarcophage qu'à un autel, comme si le rite sacrificiel que le second est destiné à accomplir avait déjà été consommé. Le tableau lui-même est pourvu d'un recto et d'un verso (également visible) qui se répon-

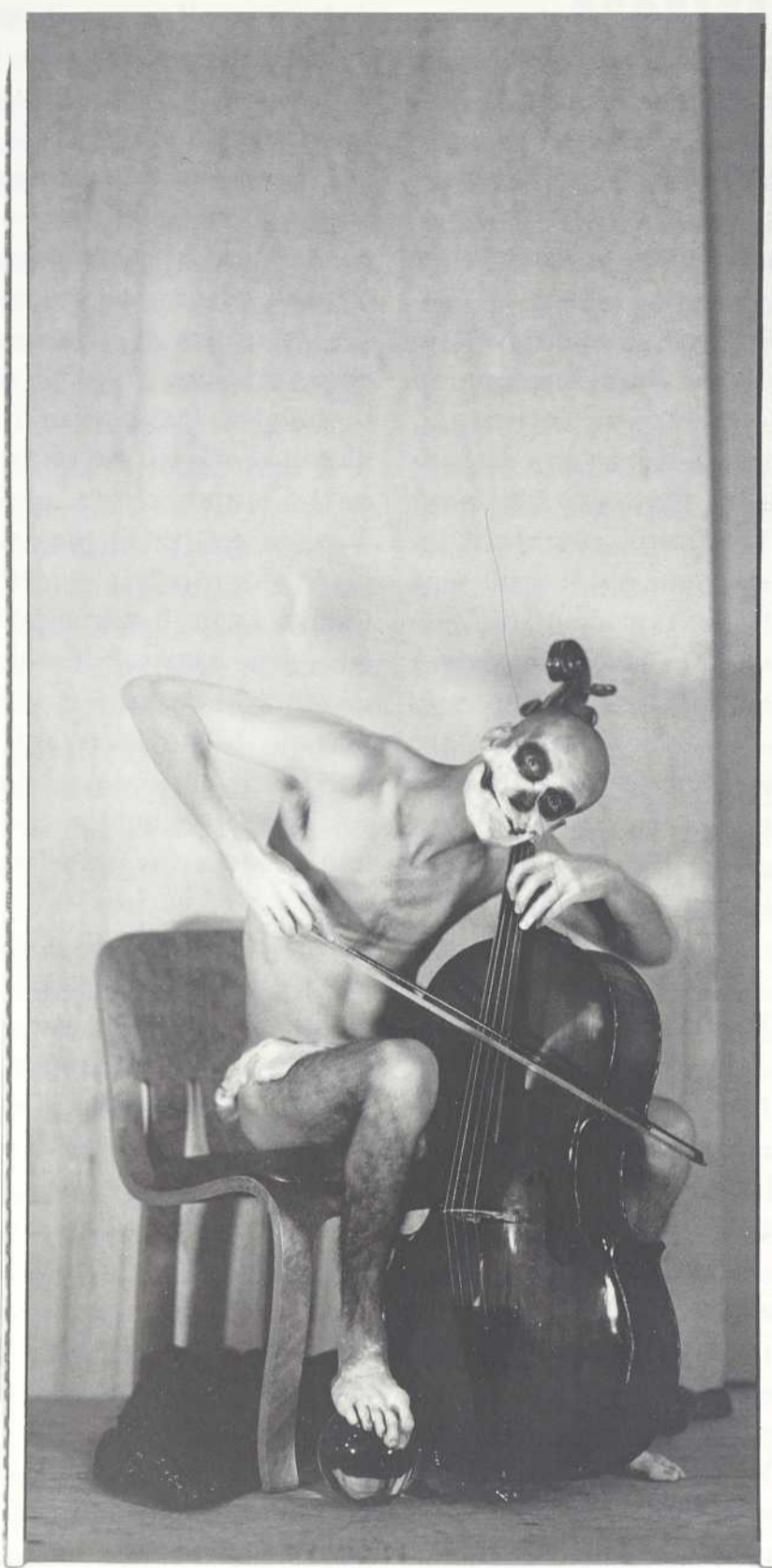
dent mutuellement. L'une des deux faces représente une image évanescence de l'artiste vu de dos, regardant vers l'horizon. Alors que l'autre face, comme les objets-tableaux, reproduit une surface peinte contrefaisant la patine et les craquelures d'une peinture ancienne; l'étalement de la couleur crée, par estompement, un cercle clair au centre alors que la périphérie est d'un gris moyen. Au centre de ce cercle, la toile et son support de bois ont été percés par des trous disposés en cercle symbolisant l'infini. Le recto et le verso se font ainsi écho tant par leur contenu que par leur qualité picturale en ce sens que ce qui est regardé est ce que l'autre côté ne peut donner à voir et que symboliser. Comme la figure représentée est celle de l'artiste, la structure de mise en abyme du recto établit une équivalence entre notre propre finitude et celle de l'artiste, entre notre propre mort déjà consommée et la sienne. L'opposition qui est mise en place dans ce dispositif est celle de la finitude de l'existence de soi (et de la peinture) en regard de l'infini (du monde) comme horizon matériel et spirituel. *Reliquaire* est en quelque sorte un dispositif d'*incorporation* où l'artiste, la peinture et le spectateur sont liés par un destin commun qui est celui de l'oblitération ou de l'effacement de la représentation.

Comme Heidegger l'a montré dans *The Age of World Picture (in The Question Concerning Technology, New York, Harper & Row, Publishers, 1977, p. 115-154)*, la Modernité aura été l'ère de la représentation, c'est-à-dire du monde comme image, dont la mise en place dans la peinture, par le dispositif perspectiviste, aura rendu possible la visibilité du Monde comme objet et celle de soi comme sujet. En d'autres mots, la représentation, à l'âge moderne, aura été, pour un sujet, la possibilité de se présenter le monde comme son monde. L'effacement du sujet, ou plutôt l'impossibilité de porter ses propres traits dans l'autoportrait, comme ce recours à l'histoire sous le mode du simulacre, de la contrefaçon ou, encore, cet emprunt à la photographie comme paradigme du «ceci-a-été», sont conviés simultanément, dans les œuvres de Pierre



PIERRE DORION, RELIQUAIRE, 1990, BOIS LAQUÉ, HUILE SUR TOILE, 2,41 M × 1,76 M × 76 CM; PHOTO: LOUIS LUSSIER.

tion, les œuvres du second étaient confinées aux espaces adjacents. Elles auraient cependant mérité une présentation plus avantageuse puisque l'ambiguïté de leur statut d'objet ou d'image pose d'emblée



Dorion, pour constater que quelque chose a pris fin. S'il est question de notre propre mort, comme celle de l'artiste ou celle de la peinture ou de l'histoire, les objets de Dorion s'exposent comme une mémoire qui s'absente, nostalgique et lacunaire. L'Homme moderne, pour se penser lui-même et se représenter le monde, avait dû déconstruire le passé et refaire le monde comme présence à soi dans la re-présentation. Pour penser la fin de l'histoire, il ne nous sera permis que de conserver, dans les musées et les cabinets de curiosités, les sédiments de notre propre disparition.

Les photographies polaroïds de grandes dimensions d'Evergon entretiennent un rapport si explicite à la peinture et à son histoire qu'elles incitent au discours iconographique et historiciste. Mais, en

EVERGON, ONE CLOWN - DEATH, 1990, POLAROÏD, 2,37 x 1,11 M; PHOTO: JACK SHAINMAN GALLERY.

même temps, justement parce qu'elles sont des photographies, elles peuvent tout aussi bien être lues en fonction d'un tout autre modèle, celui du récit autobiographique. Toutefois, leur théâtralité (presque excessive) suggérerait que s'il y a un rapport biographique à établir, il serait de l'ordre du phantasme pervers: voyeurisme, travestissement, homosexualité, morbidité. Cependant, ces photographies jouent explicitement de la séduction et du simulacre, les exhibent même; elles ne revendiquent donc aucune prétention à la vérité et à l'authenticité. Au contraire, elles énoncent très clairement qu'elles mentent sur toute la

ligne et qu'elles usent de tricherie. Leur valeur de vérité, s'il en est une, ne dépend donc pas de leur sujet mais de leur dispositif énonciatif qui a la forme logique du paradoxe: «je mens». Comment dès lors peut-on analyser ces œuvres en fonction du récit autobiographique, du repérage iconographique et historique? Toutes les entrées sont possibles pour traduire, sur le plan discursif, ce que ces photographies montrent; mais, en même temps, aucune ne semble légitime, chacune étant un labyrinthe qui renvoie le parcours énonciatif d'un registre à l'autre.

Les photographies d'Evergon sont si ouvertement séductrices et fallacieuses qu'elles ne cachent rien. Tout est là sur scène; si elles ont un rapport à la vérité, il serait de cet ordre. «Ce qui ment en art et qui doit aujourd'hui être combattu, c'est la «théâtralité» (*theatricality*)», disait Michael Fried. Que l'art ait un rapport à la fiction, on ne peut en douter; ce qui dérange dans la «théâtralité» c'est qu'elle rende ce processus explicite. Et c'est en cela que les photographies d'Evergon sont obscènes (au sens «étymologique»), c'est-à-dire qu'elles présentent sur scène ce qui se manifeste derrière tout regard porté sur l'œuvre mais qui pourtant ne saurait se dire et encore moins se montrer: le désir de voir. Et, pourtant, comme dans la peinture la plus authentique, comme dans le tableau, le regard se trouve piégé (Lacan). En jouant ouvertement de la fiction et de la «théâtralité», des dispositifs photographique et pictural, de l'indiciel, du symbolique et de l'imaginaire, les photographies d'Evergon non seulement énoncent-elles le paradoxe de leur propre tricherie, mais montrent-elles la double position du regard comme désir (scopique) et comme interdiction (puisque ce désir ne peut s'exprimer que sous la forme différée d'une prétendue objectivité).

En ce sens, ces œuvres sont transgressives. Elles le sont d'abord parce que la plupart d'entre elles ont pour thème la musique qui, bien qu'étant le plus abstrait et le plus subjectif de tous les arts (dirait Hegel), se trouve ramenée au divertissement et à la frivolité des troubadours et du

cirque. Elles le sont également par l'irruption d'un naturalisme transparent au milieu d'un décor et d'un dispositif spectaculaires de telle manière que l'un et l'autre se désignent mutuellement, c'est-à-dire que les éléments qui appartiennent à la mise en scène apparaissent comme montés de toute pièce alors que les composantes «réalistes» révèlent leurs connivences scéniques de façon encore plus incisive. De là l'obscénité, «ce qui est hors scène», hors du champ du représentable et de la représentation, est exposée. Et, précisément, les photographies d'Evergon montrent ce qui ne peut être montré: hors champ, mais pas tout à fait, il y a le dispositif construit de la scène, ses éclairages, ses panneaux de contre-plaqué. Il y a aussi tout autour, en marge, ces marques indicelles du procédé photographique qui font apparaître les images, justement, comme des apparitions. De l'obscénité, il faut aussi retenir ces jeux de regard vers le spectateur (au sens fort du terme) qui, dans plusieurs photographies, font contrepoint à l'absorption, la fermeture, d'une autre figure. L'image photographique devient alors spectacle et tableau dans lequel le spectateur se trouve à la fois inclus et exclu. Schize du regard dans laquelle s'immisce la loi, le phallus comme objet manquant. Et c'est pour cette raison que la vie et la mort se mêlent, se confondent et apparaissent ici interchangeables, comme dans *One Clown - Death*. Ces dispositifs d'intrications para-picturales et photographiques qui composent avec l'espace du spectateur, avec le «naturalisme» et l'ornemental, avec le sérieux et le désinvolte, avec l'émergence de la mort dans la vie, produisent de l'obscénité.

Il y a dans ces transgressions quelque chose d'irrésistible qui effraie et séduit, qui attire et répulse; quelque chose d'inconcevable, de sublime (puisque c'est de cela qu'il s'agit), qui fait que si l'esthétique a quelque chose à voir avec l'éthique, ce serait par sa capacité non pas à définir une norme de vie, mais à questionner la légitimité de telles règles.

— LOUIS CUMMINS

PAUL LACROIX

Galerie du Musée du Québec, Québec, 19 juillet – 9 septembre

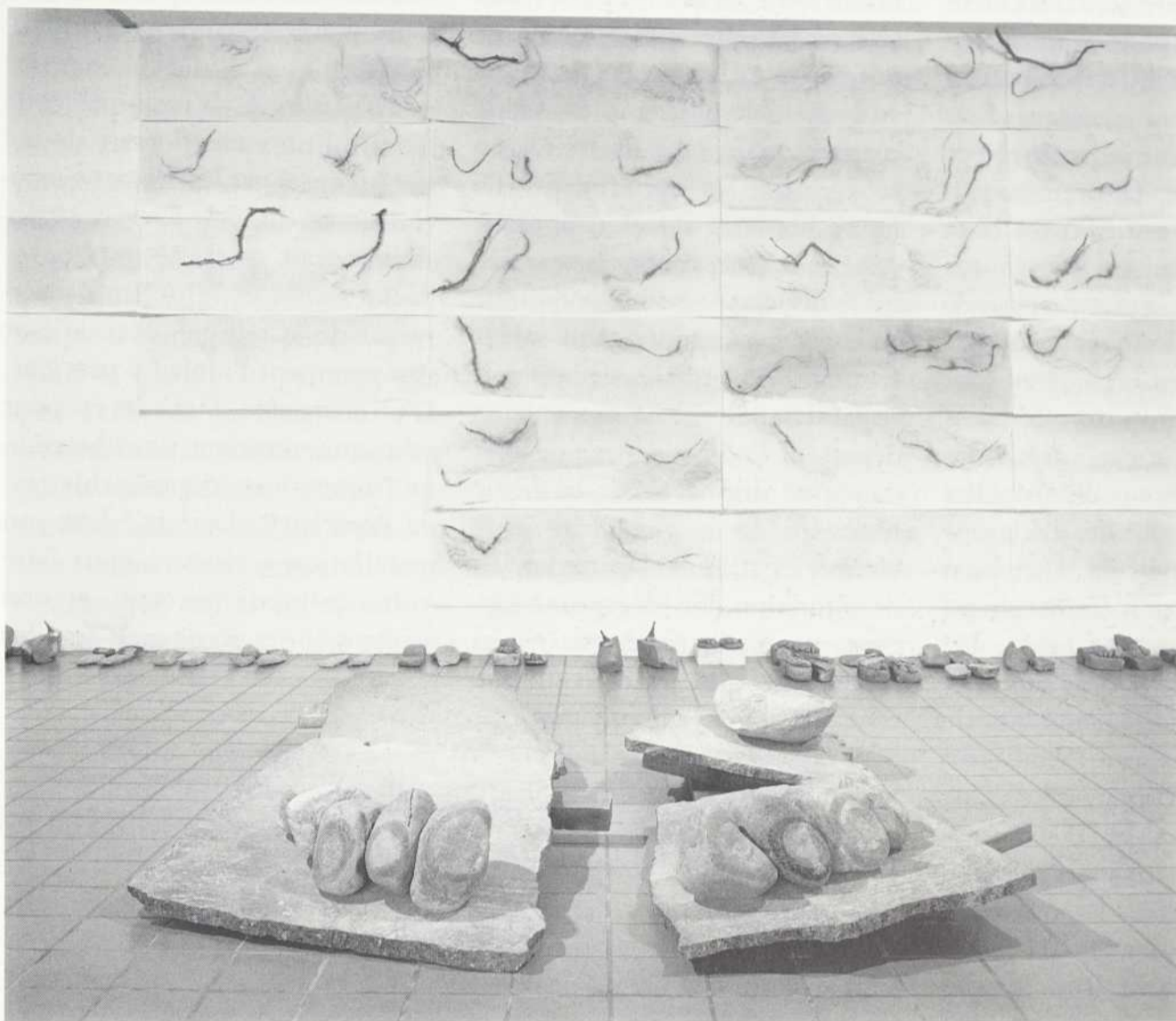
Paul Lacroix a longtemps travaillé à des dessins dont le pouvoir de suggestion avait à faire avec le jeu des textures, le choix subtil des couleurs, la virtuosité d'un trait qu'on aurait pu qualifier de japonais. La richesse d'évocation de ce travail jouait d'un érotisme qui devait autant au grain du dessin qu'au grain de la peau, à l'ampleur des courbes tracées avec précision sur la feuille qu'à celle de ses modèles, autant aux veloutés ambrés de ses lavis qu'aux atmosphères évocatrices proposant des poses, des plans, des corps, des attitudes.

Aujourd'hui, sa recherche se concentre sur un objet très différent, ce qui n'est peut-être d'ailleurs qu'une apparence. Son travail a connu un étonnant passage du dessin (dont Vasari disait qu'il était le père des trois arts : peinture, sculpture, architecture) à la sculpture, sans qu'il ne cesse cependant de dessiner.

Lacroix s'est mis un jour à sculpter, ce qui chez lui veut dire rapprocher, rassembler, composer avec des éléments divers, pour en arriver à «figurer» des fruits, des corps, des parties de corps : pommes, troncs, dos, fesses, sexes, abandonnant, semblait-il, la précision de ses œuvres antérieures encore que celle-ci soit un leurte... car il n'a jamais versé dans la minutie du détail... sans renoncer jamais pourtant à l'efficacité de ses images. À la finesse d'un dessin tantôt oriental tantôt maniériste a succédé une archéologie fantastique qui lui a fait (re)trouver dans les carrières, sur les grèves, un peu partout, les «vestiges» d'une antiquité imaginaire. Ici, un dos de sculpture classique, un torse, un pied. On passait alors du vestige «probable» de l'œuvre classique au fragment «archaïque» incertain sans que jamais ne soit perdu ce pouvoir évocateur de chaque pièce, sans qu'elle ne perde cependant son identité originelle. Tout terrain devenait alors pour Lacroix le lieu d'une exploration, de découvertes possibles. L'artiste semblait en mesure de découvrir partout ces corps, défaits, fractionnés, tou-

faudrait-il dire du surgissement archéologique. Mais en même temps une distinction survient

mutant. Pied-ligneux. Pied-épave. Pied-malade. Pied-qui-plier, Pied-raide. Talon-de-pierre. Cheville-



PAUL LACROIX,
VUE D'ENSEMBLE
DE L'EXPOSITION;
PHOTO: (JEAN-GUY
KÉROUAC)
MUSÉE DU QUÉBEC.

jours incomplets, en une sorte de folie archéologique.

La question de l'archéologie implique celle du matériau. Ici, il faut plutôt parler d'une variété étonnante de matériaux : pierres, bois, branches, épaves, embauchoirs et talons aiguille (ces derniers ne pouvant que provenir d'un stock de cordonnier ou de manufacturier de chaussures), etc. La référence à l'archéologie vient près d'éclater car on dirait que trop de couches sédimentaires s'entrechoquent, rendant les reconstitutions impossibles.

Sur un dallage de pierres plates, plaques en dérive dans l'espace de la galerie, une foule de pieds de nature des plus diverses, formes éclatées, éparpillées. Pieds qui marchent, s'immobilisent, se dressent, dansent, se font et se défont. Membres en état d'instabilité, de dispersion. Sac et ressac des éléments (le pied dressé est, on le sait, l'accessoire phallique par excellence).

L'installation recrée en quelque sorte les conditions de la fouille ou

qui relèverait du paradoxe. Tout matériau n'est pas bon et en même temps tout matériau est bon, approprié. Et tout terrain devient propice. Fouilles fructueuses assurées. (Sur la métaphore méthodologique et artistique de l'archéologie, récurrente dans l'art moderne et actuel, et sur ses liens avec des aspects du fétichisme, on lira «Ichnographies» de Johanne Lamoureux dans *Trois*, vol. 4, n° 3, 1989.)

De pièce en pièce, de pied en pied, de montage en montage, Lacroix nous mène aux limites de la reconnaissance. Il réussit, en effet, à nous faire voir des pieds dans les assemblages les plus vagues, les configurations les plus incertaines. Mais nous voyons plus que cela, nous voyons une inflexion de la cheville, une nuance dans le mouvement, le pied qui marche, vivant, autant que le pied du monument.

Pied-chaussure. Pied-sandale. Pied-escarpin. Pied-empainte. Pied-léger. Pied-de-statue. Pied-ancien. Pied-tragique. Pied-à-talon-aiguille-incorporé. Pied-

de-bois. Orteils-galets. Orteils-branches. Paires de pieds dépareillées. Associations arcimbolques et hybridations inquiétantes.

Tout semble s'être amorcé au moment du travail de dessinateur de Lacroix, d'une fascination pour le corps tel que les représentations classiques l'avaient proposées. Corps ample, monumental, glorieux, équilibré, parfait. Mais une sorte de brouillage a travaillé ces mêmes représentations, le fantôme d'un corps plus musculeux que musclé, plus monstrueux qu'athlétique, corps à la Michel-Ange, à la Pontormo, Rosso. Ce corps dessiné, Lacroix l'a toujours montré uniquement en ses parties. Son œuvre complet de dessinateur prendrait l'aspect d'une galerie de fragments antiques. Puis les fragments sont devenus en quelque sorte de plus en plus autonomes.

À l'inverse du sculpteur classique qui taille, donc rejette, Lacroix ramasse et rassemble des éléments tout à fait indépendants, les fait tenir ensemble. Jeu am-

bigu qui fait apparaître l'aléatoire absolu de ces compositions en même temps qu'une sorte de nécessité à leur surgissement qui transcende ce caractère d'accident de leur présence.

Étonnamment, la maestria du dessinateur a son pendant dans celle du sculpteur au moment de ses assemblages. Le premier parlait de «rien», entièrement libre de ses improvisations, le second a la terre entière comme réservoir de matériaux. Il lui faut pourtant choisir. Mais les ressources sont infinies. Le champ de références aussi, lui qui va des corpus des grands musées à ceux des chapelles d'ex-voto, sans oublier l'échoppe du cordonnier, en passant, bien sûr, par quelques métamorphoses aux accents mythologiques. Un embaucheur géant, d'un mètre et demi de long, sorte d'enseigne de marchand, était une allusion au pied de la statue monumentale de Constantin dont les restes sont visibles au Palazzo dei Conservatori à Rome.

Passant des Romains aux Grecs, la question de la fonction de l'image, du statut social et mental de l'idole divine n'est pas sans intérêt dans notre perspective. Tant que l'image n'avait pas été rattachée à la faculté de créer par imitation des œuvres qui n'avaient d'autre réalité que leur semblance, le rapport des œuvres avec ce qu'elles figuraient ou évoquaient était tout autre. Jean-Pierre Vernant a fait la démonstration des fluctuations symboliques de la statuaire grecque («De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence», *Image et signification*, La Documentation française, Paris, 1983). Lorsqu'il s'agissait de donner à voir des puissances qui relèvent de l'invisible, d'assigner une place dans notre monde à des entités de l'au-delà, d'inscrire l'absence dans une présence, d'inscrire la présence *hic et nunc* pour la mettre à la disposition des hommes, l'idole de bois, plus ou moins dégrossie, en forme de pilier suffisait. Le *xoanon* est primitif, marqué d'étrangeté, et comporte quelque chose de divin. Ces idoles archaïques, liées aux pratiques cultuelles, du strict point de vue de leur structure formelle, ne sont pas des images.

On était aussi dans ce qu'on pourrait appeler un en-deçà de l'art. Ces idoles n'étaient d'ailleurs pas faites pour être regardées et l'efficacité du *xoanon* était liée aux actions rituelles. La symbolique religieuse s'est ensuite orientée, on le sait, de plus en plus vers le corps humain et a cherché à en reproduire les apparences. La figure humaine est alors apparue comme la seule propre à représenter le divin et la beauté corporelle en est venue à acquérir une valeur religieuse, les qualités physiques apparaissant comme des valeurs dépassant l'homme, des pouvoirs d'origine divine. Mais la forme nouvelle de langage plastique mettait en cause le système ancien de figuration. En dégageant l'aspect proprement humain du corps, la sculpture ouvrait une crise pour l'image divine. Vernant nous rappelle encore la réaction de méfiance de Platon à l'égard des progrès de la statuaire, sa nostalgie des anciens symboles divins... L'image semble donc devoir être définie soit comme imitation de l'apparence, soit comme expression et figuration de l'invisible.

Lacroix a suivi un chemin contraire à celui qu'on vient de décrire, partant des modèles «classiques», ce qu'il nommait en quatre-vingt ses antiques, ses académies et ses anatomies, des dessins extrêmement finis, pour en arriver à ses idoles sculptées au plus près d'un invisible qui en constituerait la donnée fondamentale. Lacroix semble chercher à faire perdre à ses objets ce qui serait leur autonomie plastique pour leur faire gagner un statut comparable à celui du *xoanon*. Ainsi propose-t-il des pièces allant, depuis 1980 à 1990, de l'image (sans jamais aller toutefois jusqu'aux procédures illusionnistes) au symbole (sans jamais renoncer entièrement au pouvoir d'évocation visuelle).

Le statut des objets que nous livre Lacroix a à la fois quelque chose du vestige, du reste qui demanderait à être rattaché à un ensemble — et alors à quel corps, à quel *fond* antique ou à quel univers? — mais aussi quelque chose qui a à voir avec les pratiques fétichistes. Dans son installation-collection qui va de l'allusion aux grandes œuvres jusqu'au recours

explicite aux marchandises du cordonnier, Lacroix fait osciller son champ de référence entre les rituels religieux archaïques, la «noble» activité de l'archéologue et les pratiques convenues du fétichiste.

Le *xoanon* n'était pas un objet de facture humaine, il était donné aux hommes par les dieux ou trouvé, tombé du ciel. Lacroix se positionnerait quelque part entre l'*homo artifex* et le prêtre-conservateur de la relique. Mais il faut voir comment l'idole lui parvient. D'un autre côté, l'univers est pour celui qui entretient une obsession un immense et interminable test de Rorschach. Lacroix, dans son installation a réussi à nous faire voir des pieds partout, et non seulement des pieds mais les plus

subtiles nuances dans l'étirement ou la contraction de l'abducteur du petit orteil; il est également parvenu à mener ses assemblages aux limites de la figuration. Il a fait tout cela en jouant d'une ambiguïté entre la présentification de l'invisible et l'imitation des apparences; entre les rituels sacrés collectifs et les pratiques obsessionnelles privées. Pour conclure en respectant les limites du commentaire, disons, sur un ton de parabole, que la pratique de Lacroix questionne aujourd'hui les fonctions de l'image en opérant en partant du pied et au-delà de l'index, un chiasme entre l'obsessionnel et le rituel, l'archéologique et le sacré.

— ALAIN LAFRAMBOISE

GERHARD RICHTER

Musée des beaux-arts de Montréal, 11 mai — 1^{er} juillet

Le cycle *18 Oktober 1977* marque une rupture saisissante dans l'œuvre de Richter, qui apparaissait jusqu'ici comme an-historique, bien qu'elle conservât un fort ancrage culturel, par le traitement pictural de photos banales, l'usage des chartes de couleurs ou une pratique de dérision de la peinture abstraite. L'irruption de l'histoire, de la politique, de l'idéologie, constitue, dans ce récent cycle, une réplique au terrorisme comme irruption dans la vie sociale, comme tentative de forcer l'histoire. Plus de dix ans après la mort des principaux membres du groupe Baader-Meinhoff — les circonstances n'ont pour la plupart pas été éclaircies —, Richter s'est mis à accumuler lecture sur lecture concernant cette époque du terrorisme ouest-allemand et, surtout, à compiler toute l'iconographie disponible. De ce massif travail de compilation émergent quinze toiles, réalisées à partir de photographies issues d'archives journalistiques et policières, et représentant acteurs (surtout des femmes), lieux et objets liés aux derniers moments des terroristes. Cette entreprise d'histoire et de deuil de Richter a été abondam-

ment commentée, mais ses aspects formels, qui ont pu être relégués au second plan à cause de l'évidence et de la puissance du thème, commandent davantage d'attention.

L'omniprésence ambiguë de la mort, à la fois magnifiée, banalisée et fuyante, englobe le spectateur dès son entrée dans la petite salle où les toiles, installées sur les quatre murs, l'entourent de leur évidence funèbre. Cette fermeture de l'espace fait exactement écho à l'une des œuvres intitulée *Cellule* — vide, on en distingue les barreaux et le rayonnement de la bibliothèque — et instaure à son tour, par mimétisme, l'espace muséologique en lieu d'emprisonnement et d'intimité menaçante.

Aussitôt, le spectateur est mis à la tâche. À cause d'une technique picturale particulière, l'accommodation du regard devient un travail forcé. Reprenant les procédés de ses *Photos Peintures* (1966-1976), l'artiste a traité ses documents de travail par cadrage, agrandissement, projection et, surtout, par une agression de la représentation. D'une part, l'action du *flou* détruit toute reproduction exacte et installe au contraire une norme de la *mauvaise définition*, de la *mauvaise*

réception, qui force l'amateur à de constants déplacements d'avancée et de recul, tentant illusoirement de mettre l'image au point. Ce mouvement transféré de la toile immobile au spectateur déplacé installe ce dernier paradoxalement — et ironiquement — dans la peau du photographe institutionnel (journaliste ou policier), dans son œil devrait-on écrire, derrière son objectif absent, de façon à faire expérimenter la partialité et l'impuissance de celui-ci, la fragmentation et l'inhumanité de sa vision, voire son aveuglement.

Injectant le temps et le mouvement non dans l'œuvre, mais dans la relation avec celle-ci, la technique de *flou* se double, vue de près, dans la majorité des toiles, d'un effet de striures, horizontales ou

scarification complète et régulière de la peau transparente de la peinture.

Ironiquement, une fois encore, ces œuvres présenteront de réels problèmes de reproduction: ce traitement subtil et radical d'objets photographiques met justement en péril toute duplication photomécanique qui se voudrait adéquate. La menace est celle-ci: que la reproduction de ces peintures n'effectuât un retour pur et simple à l'image de départ, gommant le travail du peintre, effaçant l'effacement. Défenseur d'un art neutre et impersonnel, voilà ce qui ne serait pas sans réjouir Richter. Pourtant, ce défi à la reproduction consacre inversement le caractère unique de ces toiles, à l'opposé de la reproductibilité généra-

vention iconographique, même autodestructrice, la peinture resuscite sans cesse et s'expose, bien que funèbre. Si le mortel, l'éphémère, la perte demeurent constitutifs de toute représentation, Richter en réalise ici la mise en scène. De plus, le musée étant déjà un *no man's* et un *no woman's* land, un espace de suspens, l'artiste le redouble en faisant d'une de ses salles une salle mortuaire, les spectateurs se déplaçant à voix basse devant et le long des toiles en une déambulation funèbre, parallèle à celle de la foule floue et effacée des *Obsèques*.

À ces effets de mise en abyme, à ce redoublement de la tradition — peinture historique et peinture funéraire sont souvent allées de pair — s'ajoute une structuration

symbolique simple: la verticalité est celle de la fragilité des corps faisant l'objet d'une *Arrestation*, puis de l'enfermement derrière les barreaux et les stries, qui reprennent le mouvement mortel de chute (Gudrun Ennslin dans sa cellule, *Pendue* et déjà fantomatique). L'horizontalité s'ensuit logiquement, celle des cadavres inertes, celle de l'enterrement, dont la marche immobile est balayée par un vent de stries.

Le format des toiles, associé aux titres, constitue un évident système de variations formelles: les deux *Arrestation*, les trois *Confrontation*, *Cellule* et *Pendue*, les trois *Morte*, les deux *Abattu*, sont respectivement des toiles de mêmes dimensions. Cette orchestration visuelle supplée à la musique absente du *Tourne-disque*, image trouble où l'objet semble inutilisable, bien qu'un trente-trois tours y gise. Cette nature morte accentue, par contrecoup, la réification des corps et des images. Son bruit impossible — le disque ne tourne pas, l'aiguille n'est pas déposée sur les sillons — hante l'appareil brisé et brouillé. La fable veut que le tourne-disque ait servi à établir un système de communication rudimentaire entre les terroristes prisonniers et qu'Andreas Baader y ait caché le revolver qu'il aurait tourné contre lui. Richter a composé sur ce silence une machine circulaire, une obsédante ritournelle, une aigre petite musique de mort.

— ANDRÉ LAMARRE



GERHARD RICHTER, OBSÈQUES, 1988, HUILE SUR TOILE, 200 × 300 CM;
PHOTO: MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL. COLL. DE L'ARTISTE.

verticales, qui étirent, étalent, décalent, balayent, essuient des formes déjà estompées, accentuant l'impression que le cliché a été pris en mouvement de marche ou de chute. Alors que le *flou* produisait, lors des déplacements, une alternance constante entre l'abstraction et la figuration, entre l'aveuglement et la perception, l'expérience optique s'intensifie par la sensation de cette image recouverte, voilée, brouillée par l'érosion de la surface représentative, qui ne peut que renvoyer au travail pictural, à la main qui a opéré cette

lisée de la photographie.

Ce travail de Richter appartiendrait ainsi à un art étonnamment *classique*, autant par son propos que par son unité thématique et son traitement formel. S'il est un terrorisme qui se voit ici contesté, c'est bien celui d'un art contemporain, dont les excès viennent mourir sous un même voile de peinture. Inversement, la peinture, prétendument mise à mort, refuse de mourir. Face à l'envahissante agression de la photographie qui la nie, la peinture contre-attaque. Même soumise par son refus d'in-

FIAT LUX. PHOTOGRAPHIE ET ARCHITECTURE

Galerie Dazibao, Montréal, 12 mai-3 juin

Fiat Lux. Photographie et Architecture était l'occasion de voir quatre œuvres conçues et réalisées par quatre architectes et quatre photographes associés deux à deux. En permettant l'architecture avec la photographie, *Fiat Lux* a été le lieu d'une expérimentation par-delà l'architecture et la photographie.

Le communiqué de presse nous annonçait: «quatre propositions,

quatre regards différents, quatre points de vue sur la relation qu'entretiennent la photographie et l'architecture», des relations logiques autrement dit; les artistes nous ont présenté des hybridations où architecture et photographie étaient inextricablement mêlées. Les artistes semblent être allés dans le sens de la confusion entre les médiums plutôt que dans

celui d'une conjonction. En visitant l'exposition, il fallait dans une certaine mesure accepter de se détourner de son cadre de présentation pour expérimenter ce qu'il ressortait de la coprésence de ces quatre œuvres; une coprésence qui est d'ailleurs la principale condition à une émergence du sens, puisque de toute manière ces œuvres prises individuellement étaient sans précédent, et resteraient probablement sans suite.

Ce qu'il faut maintenant débattre, c'est cette présence quasi systématique d'un détournement de l'indicialité dans les quatre œuvres. *Il Principe*, l'œuvre construite par Alain Laframboise et Éric Gauthier est un dispositif qui propose une multiplicité de points de vue toujours partiels sur une maquette de théâtre. L'ensemble apparaît d'abord comme une boîte sans couvercle percée de plusieurs fentes sur deux de ses côtés, d'une ouverture sur un troisième; peut-être des fenêtres ouvertes sur le théâtre. Le regard jamais satisfait, on se déplace, on passe de point de vue en point de vue. Celui qui s'ouvre sur la scène occupée par une photographie déconstruite en plans parallèles et dont on n'a gardé que les parties représentant

des bâtiments, retient davantage le regard, parce qu'il suffit de bouger un tant soit peu pour qu'un trompe-l'œil soit découvert. Ce qui nous a semblé être des ombres portées s'avère des silhouettes peintes d'hypothétiques ombres qu'aucune source lumineuse ne peut légitimer. L'ombre, exemplaire du signe indicial à partir duquel la photographie est en général différenciée de tout autre médium, est ici une icône (au sens peircien), un signe analogique de l'indicialité qui nous trompe dans la mesure où nous gardons un point de vue fixe sur la scène. Autrement un autre jeu peut commencer, celui de faire coïncider la partie du décor avec la silhouette qu'elle semble projeter. Mais cela n'arrivera pas, les dimensions de l'ouverture étant manifestement pensées pour l'interdire. Le plaisir est encore une fois différé. Et la ronde reprend. L'expérience d'une quête du sens toujours inachevée que le dispositif de présentation oblige, n'instaure-t-elle pas le doute sur toute conceptualisation de l'œuvre, et plus généralement sur tout point de vue univoque, notamment celui d'une définition de l'architectural comme du photographique.

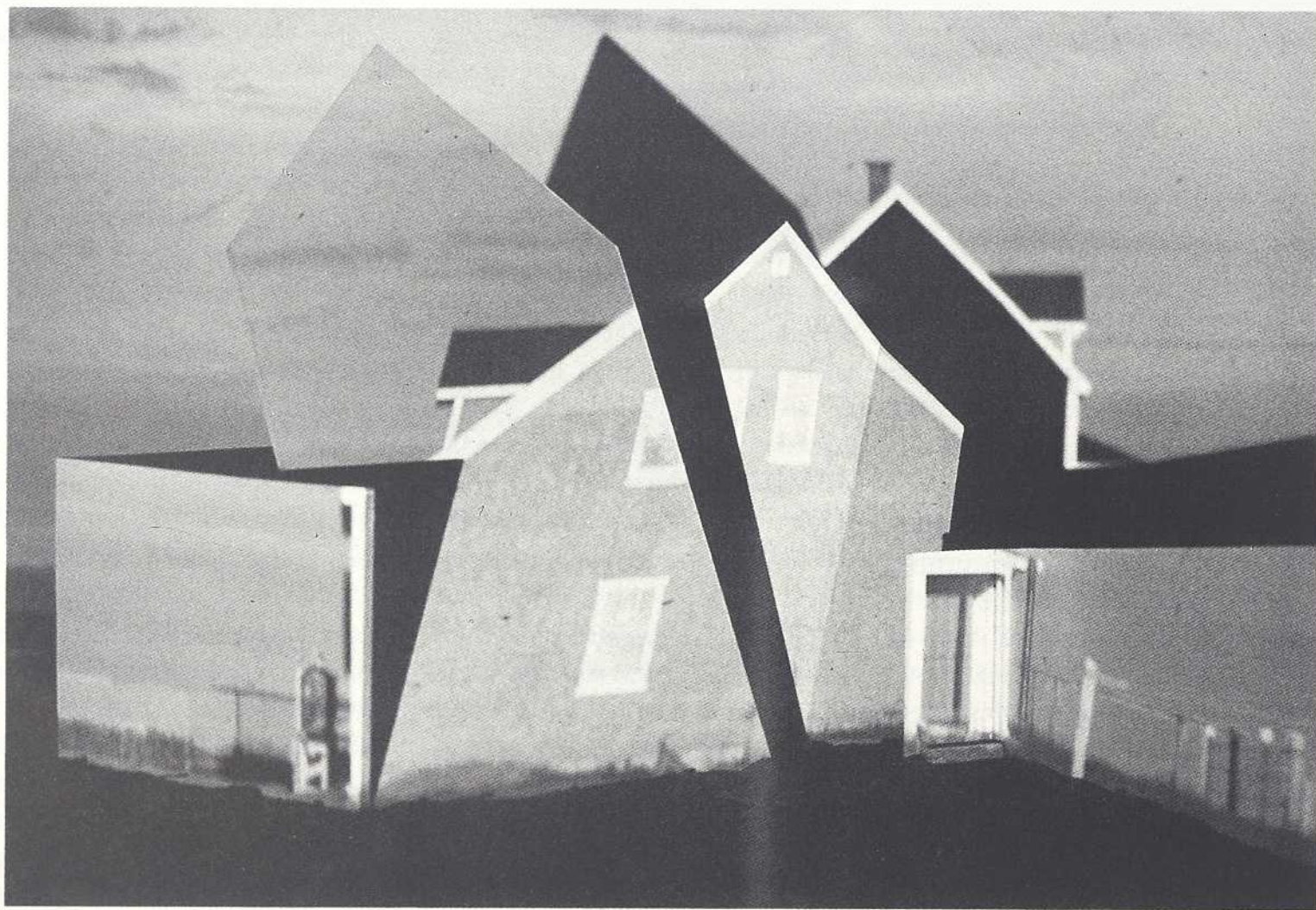
Dans *Retz* d'André Martin et Pierre Corriveau, il faut d'abord entrer dans un habitacle suggérant la célèbre fausse ruine de M. de Monville érigée à Retz. Dès lors nous perdons notre statut d'observateur pour devenir actant dans un champ phénoménal. À l'intérieur, sur un écran phosphorescent il y a coexistence de deux types d'ombres portées, celle qui est produite par un assemblage occupant le centre de l'espace et celle que l'on peut produire soi-même, en s'interposant entre l'écran et la source lumineuse, un projecteur de diapos qui envoie de la lumière à intervalles réguliers. Entre deux jets de lumières notre ombre a le temps de disparaître, l'autre perdure. Ce qui retient le regard est encore une fois un trompe-l'œil, celui de prendre la trace de l'assemblage sur l'écran pour une ombre portée sans questionner l'absence de source lumineuse qui la légitimerait. Il faut le temps de l'expérience pour saisir le mécanisme. Il devient difficile de résister au jeu de laisser sa silhouette se dessiner pour la voir ensuite lentement disparaître. Expérience «aliénante» pour certains et ludique pour d'autres que cette ombre qui ne nous suit pas, quand nous

bougeons. Nous repassons alors du statut d'actant à celui d'observateur, mais un observateur qui assiste impuissant à l'auto-fabrication de son propre signe. Nous sommes passés de la simple observation de notre ombre portée à un regard, un désir de voir, attisé par la lente disparition de ce qui est devenu notre silhouette. Ou bien on recommence, ou bien on glisse dans le monde de la parole et l'on se met à tenir un discours.

Dans les œuvres de Sylvie Readman et Sylvie Girard, l'ombre est encore cet embrayeur de l'image faite discours. Les quatre photos de *Croisées* sont des prises de vue de la projection d'une image sur une maquette sommaire. Les distorsions subies par l'image projetée soulignent le caractère tridimensionnel et articulé du support de projection. Elles nous rendent aussi sensibles aux caractéristiques d'une image projetée: la «platité», la transparence et cette particularité de faire de son support la première chose qui se présente dans le champ de projection. On pourrait bien dire qu'un tel procédé est un dispositif de représentation autant de l'architectural que du photographique jusqu'à ce que dans la troisième photographie ni l'image, ni la disposition de la maquette ne soient lisibles. Cette fois la projection de l'image sur la maquette produit des ombres portées qui trouvent l'image projetée. Le registre des ombres portées tend à être confondu avec celui de l'image projetée. C'est d'autant plus remarquable, si l'on s'attarde à cette ombre qui coïncide parfaitement avec le motif d'un pignon de maison, et dont la partie de la maquette qui la produit reste insaisissable. L'ombre perd son statut de signe indicial pour se présenter davantage comme une trouée dans l'image.

Dans *Échantillons* de François Vaillancourt et Jean Damecourt on ne retrouve pas ce détournement de la valeur indiciale de l'ombre. Mais les photographies qui sont utilisées dans les œuvres sont vidées du rapport de contiguïté qu'elles entretiennent habituellement avec leur référent.

Vaillancourt et Damecourt ont présenté des photographies tirées



SYLVIE READMAN ET SYLVIE GIRARD, CROISÉES, 1990, PHOTOGRAPHIE SUR PAPIER, 50,8 × 60,9 CM; PHOTO: GALERIE DAZIBAO.

sur support de pierre ou de bois. Retenons seulement le cas de la photographie de cet escalier en pierre auquel la prise de vue a donné la forme d'une pyramide. Elle est tirée sur une pierre triangulaire. En exploitant des redondances de formes et de matériaux entre l'image et son support, la photo de l'escalier se trouve ainsi vidée de tout ce qui pouvait la lier à un «ça a été». Tout ce qui, dans l'image, n'est pas présent ici et maintenant, parce qu'en coïncidence avec le support, devient insignifiant. Le motif de l'escalier ne vaut que parce que la prise de vue le réduit à un triangle et parce qu'il est en pierre. On pourrait bien avancer qu'un tel dispositif permet aux caractéristiques du support d'être soulignées, alors que normalement elles sont soigneusement effacées. On pourrait bien considérer les œuvres de Vailancourt et Damecourt pour leur démarche formaliste. Cela ne tient

pas, lorsque le même motif est repris dans *Grand Escalier*; cette fois, la photographie est celle d'un dessin de l'escalier, tirée elle aussi sur une pierre triangulaire. Complexifier ainsi le rapport entre l'image et son support accentue l'instance *hic et nunc* qui relie l'image à son support; ce sans quoi de telles œuvres seraient de simples fantaisies kitsch.

Le détournement de l'indicialité semble avoir été ce qui survient avec le plus d'obstination dans *Fiat Lux*. En altérant la contiguïté de l'ombre à son référent dans *Il Principe*, *Retz et Croisées*, et la contiguïté de l'image photographique à son référent dans *Échantillons*, l'exposition semble avoir eu pour fonction, entre autres, de dresser une scène pour la déconstruction de la réduction de la photographie à un système de signes indiciels.

— SUZANNE LAMOUREUX
— JEAN-ÉMILE VERDIER

MARCEL LEMYRE

Galerie René Blouin, Montréal, 9 juin – 7 juillet

Lorsque l'on envoie une décharge électrique, non mortelle, à une simple cellule, celle-ci se replie sur elle-même comme un boxeur qui encaisse un solide coup au plexus. Les figures modelées de Marcel Lemyre, rouges, poudreuses, crayeuses, rêches, font penser à cela: à des corps endoloris et vulnérabilisés, plus encore, à des corps affaissés après la crise. Leur couleur les situe entre le tison et la cendre, évoquant une sorte d'incandescence suspendue. Ces figures font aussi penser aux corps pétrifiés des victimes de Pompéi que l'on peut voir dans les musées de Naples, «cinéographiées» par la lave du Vésuve en une prostration éternelle.

Trop d'images, de métaphores? On pourrait pourtant ajouter que la taille de ces corps présentés sur de petits équerres d'acier noir portant des motifs de ciels nuageux, est celle d'un petit animal, proposer un rapprochement avec l'image d'un lapin écorché sur un étal de boucher (vous souvenez-vous de l'impact du lapin dans

Répulsion de Roman Polanski?) ou imaginer une histoire de réducteurs de corps comme il existe des réducteurs de têtes.

Au-delà des limites physiques de ces objets, il y a donc tout leur pouvoir de suggestion, c'est pourquoi ce texte s'est ouvert sur quelques métaphores. Une image semble cependant s'imposer plus fortement que les autres, celle de la maladie, du corps malade, affaibli, inerte.

Il faut dire encore que ces corps aux dimensions et à la texture troublantes ont vu leurs traits en partie effacés par le modelage. Ils sont presque sans yeux, sans nez avec seule (parfois) une bouche béante, sans lèvres, un trou dans un visage informe sur lequel on devine plutôt qu'on ne lit une expression. Leur sexe aussi a été effacé ou aplani par et dans la pâte. Les personnages masculins et la figure féminine (?) semblent l'objet d'une métamorphose dont la première étape consisterait en la perte de tout caractère individuel: aspect, âge, sexe, jusqu'à ce que les formes s'érodent, fondent.

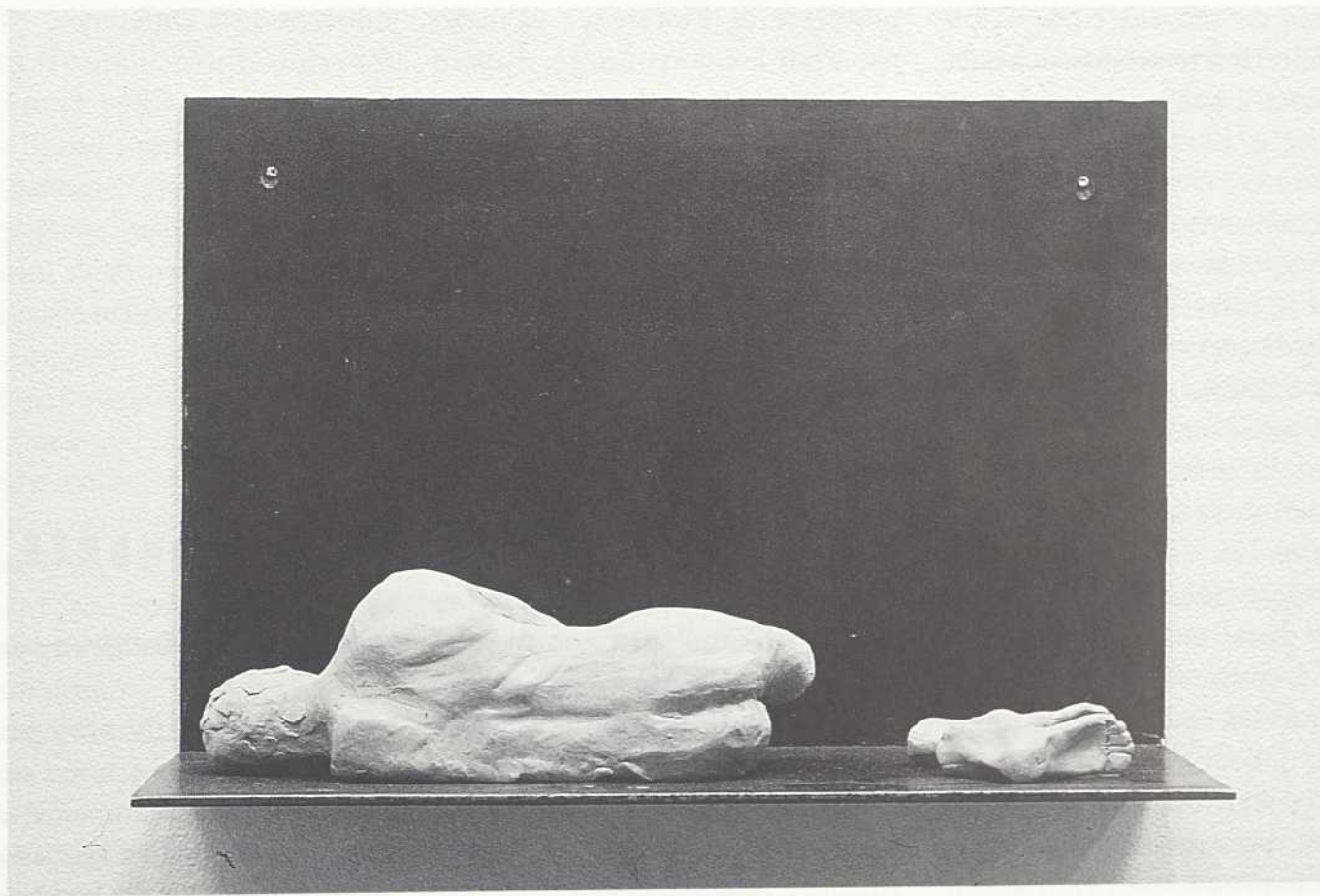
Images contradictoires que celles de la pierre immuable et de formes en dissolution, c'est pourtant là le pouvoir des œuvres de Lemyre, celui de solliciter, d'exciter la mémoire et l'imagination par des associations de motifs et de matières. Si on en faisait une lecture platonicienne, on dirait que la matière inerte résiste à sa mise en forme ou que la figure retourne

à un en-deçà de la forme, au magma originel, l'union transitoire de la matière et de la forme étant soumise, dans la nature, à la nécessité de commencer et de prendre fin.

Métamorphoses plus évidentes encore, celle de ces personnages cuillère, couteau, fourchette. Petits personnages d'argile, gris, cassants et poreux. Métamorphose toujours, jouant sur les trois règnes (et à lire dans quel sens de la mutation?), que cette «vraie» pelle (bêche) dont le manche devient un tronc anthropoïde. Larve-sirène, noire et luisante, aux moignons écartés du tronc et dont les membres inférieurs serviront à retourner la terre.

Il faudrait aussi dire un mot de la série de dessins proposant des personnages en dissociation (duplication ou mieux «dislocalité», pour faire ici allusion au symptôme hystérique) d'avec leurs propres corps, spectres flottant au-dessus de corps étendus, affalés, parcourus par des ondes, irradiant de couleurs. Et ne pas oublier, isolés sur un mur qui leur était réservé dans la galerie, les trois petits tableaux bleu ciel; ciels vides et infinis, rappel (?) des ciels ennuagés peints, comme en arrière-plan, sur les «présentoirs» des sculptures.

Revenons à ces figures. La tête



MARCEL LEMYRE, SANS TITRE, 1989, TERRE CUITE ET ACIER, 21 × 30,5 × 15,5 CM; PHOTO: (LOUIS LUSSIER) GALERIE RENÉ BLOUIN.

ici perd son statut privilégié, distinct du reste du corps suivant une division bipartite depuis longtemps consacrée. L'effacement de la morphologie faciale empêche la lecture d'expressions codifiées et donc repérables. Lemyre a plutôt choisi d'opérer à partir d'autres éléments qui concernent autant la tête que le corps et qui permettent une sémiotisation particulière du corps en représentation: la morphologie corporelle, la coloration épidermique et la pose, sans que celles-ci soient pourtant jouées, encore une fois, suivant des répertoires établis. Parfois il a tronqué ses personnages: le corps est incomplet, les jambes ayant été coupées; seuls restent, plus loin, les pieds. Il a tranché dans le bloc (la pâte) homogène du corps.

Beaucoup d'éléments viennent empêcher de lire ces images dans les seuls termes d'un rapport d'analogie; pourtant Lemyre a habilement su convertir les effets de spécificité du médium en symptômes d'un corps malade et ramener à nouveau ce même procédé vers une attention au médium. Tout signe iconique implique, on le sait, un caractère partiel de la représentation. L'efficacité de l'image tient à ce travail de construction des signes picturaux (couleurs, pâte) et sculpturaux (matière, volumes) en signes iconiques. L'artiste a opté pour une grande économie de moyens en fonction d'une sélection restreinte de traits pertinents à son entreprise sans renoncer à l'ambiguïté de ses effets.

Les choix qu'a faits Marcel Lemyre semblent avoir consisté à cultiver le caractère d'intimité en jeu dans le rapport du spectateur avec les figures, rapport découlant des dimensions mêmes des œuvres. La couleur (matière et épiderme), à la fois suggestive et arbitraire, est un autre élément qui empêche que le signe iconique n'opère dans une absolue transi-tivité. Lemyre réussit à faire en sorte que les rares moyens qu'il emploie jouent autant en termes de choix stylistiques (valeur expressive des motifs, textures et couleurs) qu'en termes de vraisemblance (référence mimétique) incitant ainsi le spectateur à l'établissement d'un diagnostic ambiva-

lent et condensatoire, car demeure une sorte d'impossibilité de ne pas tenir compte de cette lecture-diagnostic du corps, de ne pas lire le corps comme toute une longue tradition figurative nous y a habitués (ceci pour ne rien dire du pouvoir d'empathie de presque toutes les figurations du corps). Et on peut avancer qu'il en sera de même pour le spectateur que pour le médecin qui, depuis Galien, interprète la couleur d'un épiderme comme un symptôme déterminant.

Affaire de peinture que ces modulations de rouge des corps. Ainsi on aurait envie de parler des figures sculptées de Lemyre comme s'il s'agissait de figures peintes; cela à cause de la couleur, de l'effet de texture de la pâte, de la suggestion que produit cette argile rouge. Le pouvoir d'émouvoir de la peinture, lié à la couleur, joue donc ici sans pourtant que les chairs n'évoquent plus quelque humeur ou tempérament mais en réussissant toutefois à suggérer la maladie. Tout cela non pas joué dans les termes du désespoir du coloriste mais dans ceux d'une rhétorique de l'image affranchie des objectifs de production de l'illusion.

Lemyre reprendrait, traiterait en sculpture d'un fantôme relatif aux moyens et aux pouvoirs de la peinture: comment résoudre le problème de l'incarnat? «L'incarnat serait le coloris-limite, d'abord en ce qu'il désigne un coloris *visé* par la peinture, en quelque sorte jamais ou presque réalisé (au sens hégélien) dans un tableau: car c'est le coloris «de la vie», — il vaudrait mieux dire que c'est un coloris-symptôme. C'est un coloris à travers lequel *la peinture se rêve comme douée de symptôme*, c'est-à-dire douée des capacités d'*épiphasis* et d'*aphanisis* que l'on reconnaît à un corps lorsqu'il est habité, traversé, hanté par les tourments, les virements de l'humeur. C'est un coloris à travers lequel la peinture aurait pu se rêver comme corps et comme sujet: coloris de la vicissitude, donc de l'éveil au désir. Qu'un tableau dorme, s'éveille, souffre, réagisse, se refuse, se transforme ou se recoloré comme un visage d'amante lorsqu'elle se sait regardée par l'aimé, — c'est

tout ce qu'on peut rêver quant à l'efficacité de l'image, et Frenhofer [le héros de la nouvelle de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*] ne rêvait que de cela.» (Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Éditions de Minuit, 1985, p. 26. On ne fait ici que suggérer des pistes qu'inspirerait la réflexion de G. D.-H. dans le contexte de la production de Lemyre...)

Lemyre renverse ce vieil objectif de la peinture, de l'incarnat qui égale son modèle en refusant les a priori du problème, en les retournant (ce qui n'est pas sans préserver une certaine fidélité). Comment? En traitant du corps inerte plutôt que du corps vivant, rougi plutôt qu'érubescence, mort plutôt que vif. La coupe, la tranche fait bien voir que le corps est monolithique, sans organes internes, composé d'une seule matière. L'incarnat impliquerait, lui, une transparence, un tissu vivant. Ici le corps en surface comme en profondeur est composé d'une seule pâte, à modeler. La pâte à modeler pouvant ici être confondue avec la pâte picturale, autant que l'épiderme avec la masse sous-jacente.

Pâte, matière d'un corps monolithique, opaque, sans ce travail des organes sous la peau. Un corps en perte de matérialité, aux antipodes des figures de Bacon. Chez ce dernier, le corps «se regroupe» (Deleuze, *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, 1981) en fonction d'une force simple ou d'une action. Chez Lemyre, le corps ne se regroupe pas, il s'abandonne à une sorte d'inertie qui le fait se minéraliser, se dissoudre, devenir masse lourde et informe.

Si la sculpture consiste à don-

ner forme — au limon de la terre —, Lemyre semble avoir cherché à estomper la forme, allant ainsi à l'encontre du projet même du sculpteur. Il y a négation de l'objet sculpture à travers le travail du modelage qui efface la figure. Le corps malade a été soumis au travail de la mort, il y a là une introversion du corps dans la matière qui triomphe à nouveau. Les objets métamorphiques ne sont pas moins inquiétants. Instruments sinistres que ces coupeaux, fourchette, cuillère, manifestant une sorte de désordre, de résistance de la matière à la forme, d'instabilité de la matière qui engendre des formes monstrueuses. Que sont d'ailleurs ces ustensiles sinon des instruments de l'ingurgitation. Corps tronqués, sectionnés, coupés, donc en partie dévorés sur leur table-présentoir. Corps mangés mais aussi corps-outils de l'ingurgitation et instruments de l'inhumation.

Dans tout cela, la couleur-matière n'a pas été pensée pour son effet de vérité mais pour son seul pouvoir de suggestion; Lemyre proposant des images extrêmement percutantes et contemporaines de la mort et du corps menacé dans son intégrité. Matière carnivore qui mange le corps qu'elle a contribué à former jusqu'à ce que tout soit effacé. Alors le corps disparaît. C'est d'ailleurs ce qui arrive à l'image du corps, dans cette exposition, avec les trois petits tableaux bleus déjà mentionnés, vidés de toute figuration hormis celle d'un incarnat météorologique... ou métaphysique.

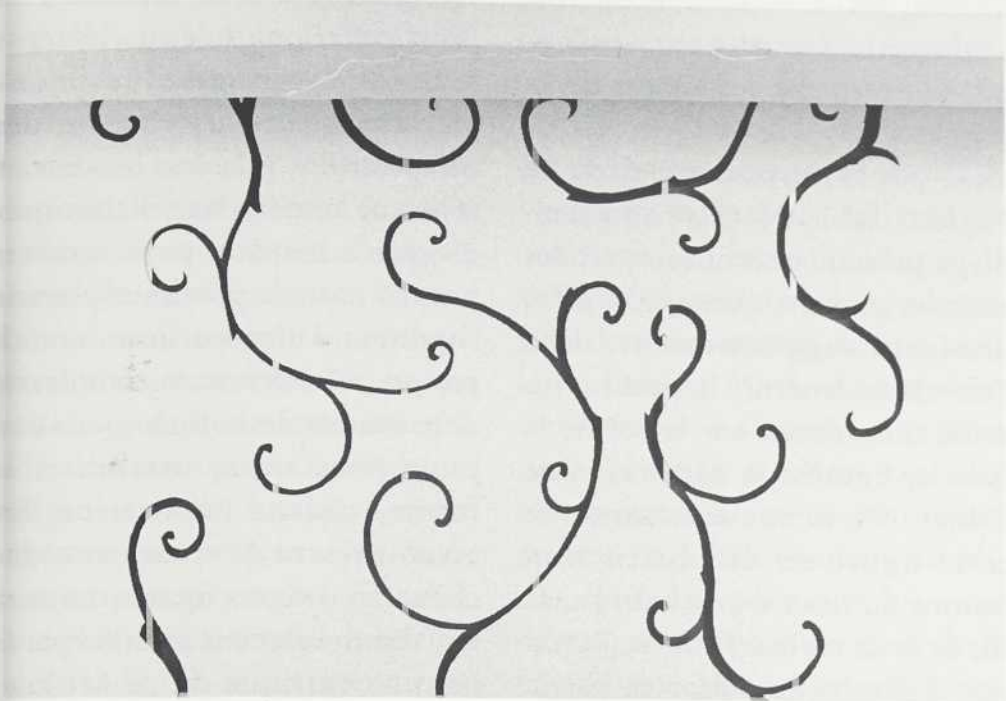
— ALAIN LAFRAMBOISE

MARIE-ANDRÉE CÔTÉ ET JOSEPH BRANCO

372 Ste-Catherine ouest, Montréal, 5 septembre — 6 octobre

L'exposition ne s'est pas faite dans une galerie; nous entrons plutôt dans une ancienne manufacture louée pour l'occasion. Elle se présente tout d'abord comme un lieu dans le lieu, dont nous ne voyons que l'infrastructure; des murs ont été montés pour circons-

crire trois salles; deux appartiennent à Joseph Branco; la troisième est réservée aux œuvres de Marie-Andrée Côté. L'aménagement des lieux semble avoir été conçu pour montrer l'envers du décor, et ce faisant, annoncer d'emblée la prégnance de la réflexivité.



JOSEPH BRANCO, LES CINQ SENS (DÉTAIL), 1990, INSTALLATION; PHOTO: LOUIS LUSSIER.

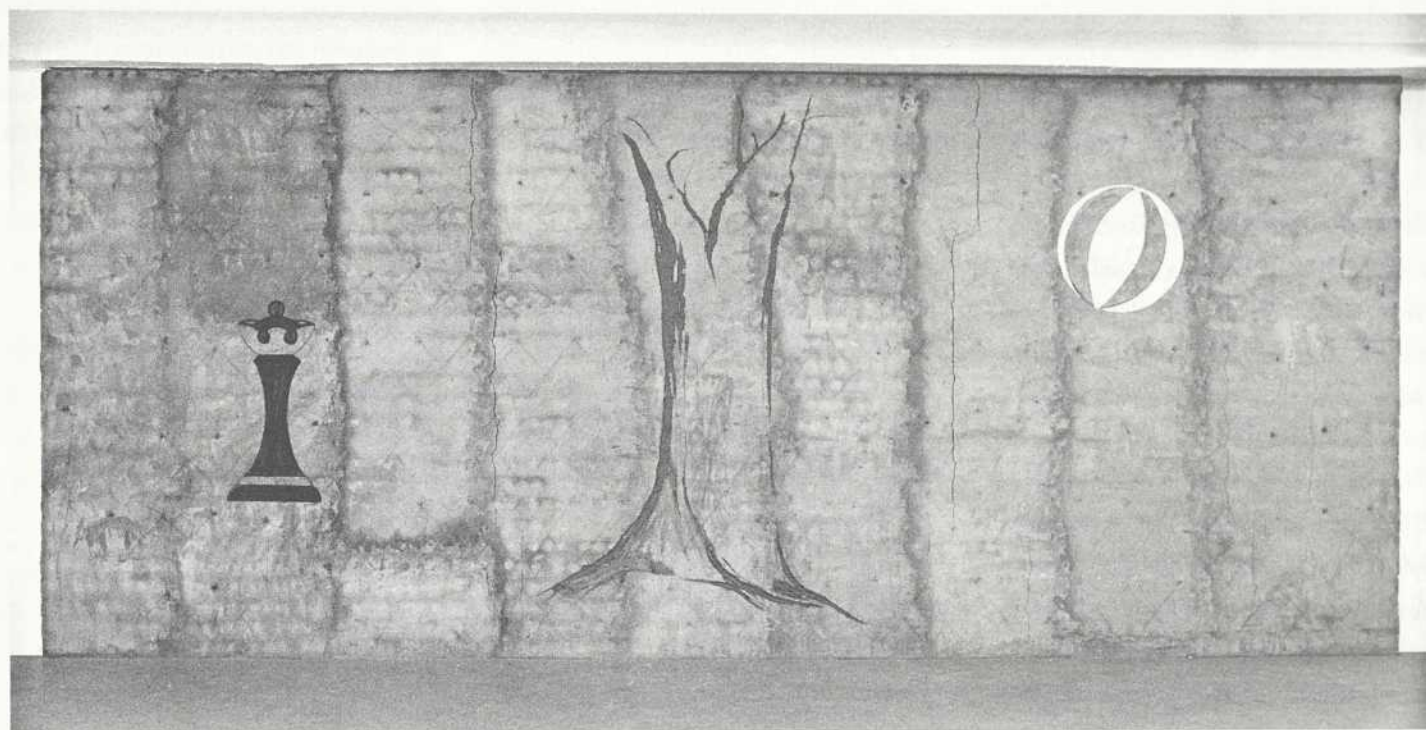
L'arrangement de la pièce de Marie-Andrée Côté s'apparente à celui de la scène théâtrale; des décors sont montés, des accessoires mis en place, la lumière contrôlée. Pourtant le mur œuvré en terre glaise et pâte à modeler, les accessoires au sol, l'alignement au mur des assiettes de porcelaine sont indépendants les uns des autres; ils ont chacun leur titre, *Les Trois rois: le roi des échecs, le roi des arbres, le roi des enfants, Le Blanc et l'Auguste* et *La Force de l'habitude: les assiettes*; ils forment chacun une composition autonome. À la manière des allégories, ces compositions restent indéchiffrables sans l'aide de quelques clés de lecture. Le titre de l'exposition, *La Force de l'habitude*, en serait une. C'est le titre d'une pièce de Thomas Bernhard. Le contexte du cirque, les figures du clown et des assiettes — accessoires du jongleur — peuvent bien en être tirés; cela ne nous donne pas plus de prise sur un récit possible qui confirmerait la sensation que les œuvres appartiennent à une seule et même scène. Par contre la trame narrative de la pièce de Thomas Bernhard — l'impossibilité pour cinq personnes de mener à terme l'interprétation de *La Truite* de Schubert malgré d'innombrables tentatives — permet de penser l'échec de la lecture comme un «centre vide» autour duquel les œuvres s'organisent pour produire cet effet de scène que nous éprouvons d'emblée en entrant dans la salle. Marie-Andrée Côté sollicite ainsi le récit pour sa qualité structurante. Pour cela il aura fallu court-

s'organise en espace de fiction? Une chose semble sûre, c'est du moins ce que Joseph Branco tend à nous montrer, le tableau n'est plus le dispositif qui structure la peinture en un espace de fiction.

Dans la première des pièces de Joseph Branco, *Les Cinq sens. La Force de l'habitude*, sont exposés, dans des alcôves construites à cet effet dans les murs, cinq cadres-objets où encadrant et encadré ne font qu'un. Ils ont tous la même forme, seul le matériau change: cristal, papier, porcelaine brute, cire, bois. Le chatolement des matériaux nous pousse à y regarder de plus près, motivés par le désir de toucher ou de juger de

semblent avoir cédé leurs pouvoirs aux vertus du moulage et du matériau.

Dans *Les Cinq sens*, l'autre pièce de Joseph Branco, le travail se développe au mur. Vous voyez un moulage en porcelaine brute d'une toile vierge, le même moulage mais vitrifié, des moulages en cristal de trois appareils photo dans une niche fermée par une vitre, un *shaped canvas* en forme de cible, un découpage à même le mur d'un motif d'arabesques rappelant le fond du tableau *La Nappe bleue* de Matisse. Chacun de ces motifs figure les limites physiques d'un tableau, soit respectivement dans l'ordre de l'énumération pré-



MARIE-ANDRÉE CÔTÉ, LES TROIS ROIS: LE ROI DES ÉCHECS, LE ROI DES ARBRES, LE ROI DES ENFANTS, 1990, INSTALLATION; PHOTO: LOUIS LUSSIER.

circuiter toute narration possible en le présentant dans son absence même.

L'espace de Marie-Andrée Côté, parce qu'il se présente sous la forme de l'installation, permet de penser que celle-ci ne s'instaure pas exclusivement à partir d'une extension d'un formalisme à l'espace d'exposition, mais aussi à partir d'une contamination de l'œuvre par le récit dans sa forme structurante.

Les pièces de Joseph Branco se présentent aussi sous la forme de l'installation, mais c'est de peinture qu'il s'agit. Est-ce pour signifier, dans la même direction que Marie-Andrée Côté, que le récit, dans sa forme structurante, est aussi ce autour de quoi la peinture

l'exécution. Nous découvrons alors que ce qui semblait être une variété de matériaux, est en réalité une variation dans la procédure de moulage d'une même pièce en différents matériaux. Un cadre-objet fait exception; il est fabriqué en bois, et aura sans doute été à l'origine des moulages. En se différenciant par leur matériau, les cadres-objets témoignent d'une dimension virtuelle; ils renvoient à d'autres matériaux dans lesquels ils pourraient prendre forme. Les vertus du matériau et celles du moulage permettent ainsi un retour de la fiction dont l'objet s'avère être le tableau et son cadre. Les cadres-objets, exposés enchâssés, les présentent comme des reliques, des restes chatoyants, qui

cédente, le support comme objet, le support comme surface, le cadre, les limites du support et le fond.

De plus, sans jamais nous faire oublier qu'il est infrastructure, le mur semble venir à chaque fois souligner la représentation de la limite du tableau en la mettant à exécution. Ainsi les motifs de l'appareil photo, cette machine à cadrer le temps, sont exposés enchâssés dans le mur, encadrés par lui. Dans le cas des motifs découpés à même le mur, les entailles laissent voir les divers constituants du mur, mais les motifs qu'elles dessinent, semblent, d'un autre point de vue, s'en détacher comme sur un fond. Nous assistons ainsi à une présence

figurée et en acte des limites physiques du tableau, mais *sans tableau*. On en resterait là, à un inventaire, si chacune des figures de limite ne convergeait pas vers un tableau absent, un tableau que la critique moderniste avait idéalisé, que la peinture du haut modernisme visait, qui a été un point de fuite vers lequel toute la peinture subordonnée à la forme du tableau aura convergé jusqu'à disparaître; un tableau-limite dont on a, pour le décrire, que des récits, et qui n'aura en fin de compte d'existence qu'à travers eux. C'est autour de ce

«tableau-limite-fait-texte» que, dans cette salle de Joseph Branco, s'organisent les figures des limites du tableau, leur articulation au mur, leurs qualités formelles, leurs qualités sémantiques, les relations qu'elles peuvent produire entre elles. Comme dans la pièce de Marie-Andrée Côté, nous assistons à une organisation des éléments de l'œuvre autour d'un récit valant davantage pour ses vertus structurantes que pour le sens qu'il véhicule.

—JEAN-ÉMILE VERDIER

MELVIN CHARNEY

Galerie René Blouin, Montréal, 22 septembre – 20 octobre
Le jardin du Centre Canadien d'Architecture à Montréal
Le Monument aux droits de la personne à Ottawa

On aura maintes fois souligné, dans la production de Melvin Charney, la solidité d'un discours artistique construit sur les bases d'un vocabulaire architectural toujours savamment lié à la mémoire du site exploré par l'œuvre. Et c'est en autant qu'il relève des qualités que l'on attribue d'emblée à l'architecture que l'on aura davantage été convaincu de cette solidité et de la cohérence de ce discours.

Nous ne désamorçons pas de piège ici. Nous pointons l'exercice d'un pouvoir de fascination lié à l'évocation de la pratique architecturale et, plus spécifiquement, à ce lien entre l'abstraction du dessin et la construction dans l'espace que l'artiste ne joue pas comme un passage du plan au bâti. Entre l'œuvre sur papier et le montage tridimensionnel, tel qu'on pouvait le voir à la Galerie René Blouin, le rapport étroit établi par l'interprétation conventionnelle des codes architecturaux, qui tient d'ailleurs à une simple connaissance technique, est rapidement éludé dans la perception d'une libre spatialisation du dessin. *In Flight... Selavy, No. 2* est peut-être l'épreuve physique des collisions de formes et de plans, estompés dans la couleur et distendus dans leurs prolongements linéaires, que l'on retrouve dans les œuvres au mur. Elle montre néanmoins l'im-

pertinence d'une lecture de cause à effet qui la réduirait au statut de maquette, de projection spatiale destinée à concrétiser l'abstraction du dessin. Aussi, bien qu'elle soit nettement épurée en regard des compositions flottantes brouillant la perception des architectures photographiées, comme le suggère fortement un titre tel *Trois-*

Rivières, No. 1... Dancing the Stijl Study, cette formation extrovertie, qui défie toutes les règles de la suggestion volumétrique, est ce qu'il y a là de plus excessif. *In Flight... Selavy, No. 2* est un assemblage précaire et arbitraire où des surfaces géométriques agglutinées dessinant suggestivement, dans l'axe de la fenêtre, le profil d'un avion qui s'écrase sur le sol de la galerie, figurent la démolition de l'objet. Rivés aux extrémités de cette figure en déconstruction comme au fléau d'une balance, la chaise et la table-échiquier (évocation à Duchamp renforcée par le titre), que l'on retrouve distordues dans les perspectives «illégitimes» des dessins, s'opposent de façon emblématique comme l'utilité de la forme rationalisée par sa fonction contre les plaisirs inutiles du jeu intellectuel. Cette œuvre re-

configurations et de cet effet d'un principe rationnel de contrôle, par la linéarité, auxquelles ne se soumettent qu'artificiellement des compositions éclatées, les œuvres résistent au décodage dialectique du plan à l'espace, et vont même jusqu'à jouer la proximité comme l'occasion d'une opacification réciproque. Or, devant la complexité d'un travail de la ligne qui s'emploie pourtant à instabiliser la forme, devant l'exaltation des structures et la dissection des objets en diverses figures, on aura vu, volontairement mystifié par la facture onirique de ce déploiement analytique, dans cette œuvre une réflexion ayant tous les aspects d'une science.

De ce point de vue, le jardin du Centre canadien d'architecture est une œuvre majeure. Il produit l'effet, que l'on éprouve comme un



LE JARDIN DU CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE DE MELVIN CHARNEY : VUE PARTIELLE DE L'ESPLANADE MONTRANT QUATRE DES DIX COLONNES ALLÉGORIQUES. 1990, ÉPREUVE ARGENTIQUE À LA GÉLATINE, 19,3 × 24,8 CM; PHOTO: GEOFFREY JAMES. COLL. CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE.

prend le principe de *La Tribune* du jardin du Centre canadien d'architecture, la structure la plus évocatrice d'un équilibre instable, qui projette une chaise dans le vide au-dessus de la falaise, vers la zone industrielle que l'espace public idéalise à partir de quelques significatifs repères architecturaux.

Au-delà de la convergence des

vertige, d'une maîtrise absolue de la conceptualisation, l'effet d'une conscience aiguë de la surdétermination de tout choix formel et pire encore, celui d'une anticipation de l'interprétation d'un contenu polysémique qui réduit d'emblée toute lecture savante à l'explicitation d'une enquête apparemment toujours déjà menée

par l'artiste.

Ainsi, malgré la présence du Verger qui inscrit dans un jardin résolument artificiel un morceau de nature cultivée (refusant le leurre de l'espace épargné et sauvage) et qui évoque, à titre de rappel historique manifestement investi d'une dimension politico-écologique et d'un caractère sacré, ce qui était désigné jadis comme un « paradis terrestre » pour l'agriculture; malgré aussi l'ordonnance d'une végétation représentative de la composition paysagère du territoire montréalais; pour celui qui s'y attarde, pour un spectateur exigeant, ce lieu a quelque chose d'impitoyable.

Le jardin est rigoureusement compartimenté. Longés en pointillé, en un tracé à peine esquissé, par les Murs cadastraux (ces murets de pierre qui reconduisent les limites des terres ancestrales), le Pré et le Verger agissent en quelque sorte comme des voies d'accès menant à l'Esplanade. C'est là, sur une plate-forme dont le plan semble être le résultat d'une translation à peine amorcée qui instaure une perspective désaxée par rapport au tracé urbain actuel, que convergent tous les renvois. À la fois isolée et théâtralement offerte à la vue, l'Esplanade est une plantation, une sorte de verger, de paradis terrestre de la culture urbaine... Elle est virtuellement reliée au CCA par l'avancée d'une façade massive qui reproduit en miroir les fondations de la Maison Shaughnessy encastrée dans le bâtiment récent comme le symbole d'une vocation de conservation que le jardin reprend sur un mode imaginaire, insistant ainsi sur la vocation de recherche et d'expérimentation de ce lieu qui a voulu se démarquer, ne serait-ce que par son nom, de la tradition muséologique. Cette façade en écho, qui freine la progression rapide du promeneur naturellement dirigé par la convergence des allées et tracés au sol, crée une zone à tous points de vue réflexive. Cela constitue d'ailleurs, soulignons-le, une fort habile répartition à la désormais mémorable démolition des *Maisons de la rue Sherbrooke*, ordonnée par le maire Drapeau en 1976, une œuvre publique de Charney qui fonctionnait selon le

principe identique d'une présentation ostentatoire des façades. Cette zone de réflexion, parce qu'elle superpose à la constitution du territoire historique du CCA l'histoire même de l'artiste, est donc aussi un espace politique. Il s'agit là d'un travail de condensation dont est investi, à notre avis, le tout récent *Monument aux droits de la personne* à Ottawa qui s'élève dans l'ombre du *Monument aux morts*, manifestement positionné en vue de l'établissement implicite d'un axe politique lui aussi désaxé par rapport au tracé de la rue Elgin. Nous y reviendrons. Ajoutons que dans le face à face de l'architecture et de la version sculpturale qui la réfléchit, la façade du jardin est une vitrine opaque qui se transforme de l'autre côté en un espace scénique dramatisé par l'éclairage du soir qui l'anime de l'intérieur. L'Esplanade, ainsi partiellement soustraite au regard du spectateur s'il ne monte pas sur cette scène masquée par l'Arcade, répudie le fantasme de l'architecture et du projet d'harmonisation urbanistique que le jardin dans sa totalité semble privilégier et expose la ville suivant une collection de ses formes et figures librement recombinaisons. Charney, évitant la moindre suggestion d'une dimension fonctionnelle des bâtiments, refusant à la structure de dessiner un espace habitable, a construit des monuments à l'architecture!

Il y a dans ce jardin dix Colonnes allégoriques rigoureusement alignées en trois rangées qui se multiplient selon un mode ternaire (1,3,6). Ces colonnes sont des amalgames allusifs, des agglutinations de références locales, de types et d'archétypes architecturaux aménagées au-dessus du sol. Ainsi visibles des quartiers que surplombe l'Esplanade et qui sont à l'origine de ce répertoire formel avec ses cheminées, maisons ouvrières, silos et clochers, les colonnes se trouvent du coup fragilisées. Par une audacieuse répartition des masses qui rompt l'ordonnance conventionnelle de la colonne tout en renforçant la hiérarchisation symbolique du socle au sommet (ou des pieds à la tête (!)) en une présentation sans équivoque de la nature des rapports

sociaux, les éléments d'architectures soustraits à leur ancrage spatio-temporel sont projetés dans l'espace aérien et soumis aux intempéries. Cette remarque engendre quantités d'implications. Par exemple, le motif récurrent de la maison ouvrière, formant la base de quatre colonnes et écrasé par les constructions industrielles, sera aussi enseveli sous la neige. On retrouve un écho de ces bases compactes aux ouvertures obstruées dans le Temple-silo dont la colonnade massive inspirée des réservoirs à grains décrit un espace clos et invisible. Une telle solidification, minéralisation de l'espace, jointe à l'exploitation dynamique de la non-congruence des parties qui empêche la construction d'une spatialité, produit fort efficacement une distance critique, celle de l'artiste réfléchissant l'art de l'architecte, en insistant manifestement sur l'écart de ces figures bâties par rapport à la réalité et à la rationalité architecturales. Mais c'est aussi selon le principe inverse d'une transparence des constructions qui se disloquent dans l'exaltation des structures que cet écart critique apparaît: les plans coupants qui s'entrecroisent dans les compositions à la De Stijl et qui vont jusqu'à inscrire les subdivisions des logements modernes dans le modèle de la maison québécoise traditionnelle sous le couperet de blessantes surfaces, en sont des exemples limites.

Le jardin n'est donc surtout pas qu'une démonstration savante s'incarnant à même les configurations étonnantes de véritables présents muséologiques. Il est le lieu d'une affabulation. Ce que l'on reconnaît est toujours détourné dans l'exercice ludique de la métaphore figurative. Lorsqu'on le considère dans sa totalité, le jardin de Melvin Charney a l'ampleur des programmes iconographiques de la Renaissance, ayant été conçu comme un récit lisible à plusieurs niveaux et dont l'un des sujets pourrait bien être la glorification du CCA et des valeurs qu'il véhicule à travers celle de l'histoire architecturale de Montréal. Les colonnes de l'Esplanade, dans cette perspective, condensent au maximum le potentiel symbolique

du jardin en étant le lieu d'une confluence de la schématisation anthropomorphique, ramenant le monument à l'échelle humaine, et de l'abstraction géométrique, idéalisant l'architecture locale. La colonne est traversée de part en part par l'expression archétypale de la figure humaine. Et les figures architecturales construisent et transpercent ce corps virtualisé dans la colonne. Il est alors remarquable que la colonne isolée, la plus près du CCA — soit le *De Stijl dansant* — oscille entre l'évocation d'un saint Sébastien constructiviste et une allégorie de l'architecte!

On comprend alors la portée du choix de la colonne humaine comme unité de base et pilier architectural du *Monument aux droits de la personne* inauguré dans la capitale fédérale à l'automne mais entièrement financé par des associations représentant des minorités sociales et culturelles. Ici, la stylisation du corps humain signifie la neutralisation des caractères distinctifs (de genre, de race, de statut). Et cela accentue, par une opposition sans équivoque, l'idéologie qu'incarne le *Monument aux morts* constitué de l'élévation spectaculaire d'un arc de triomphe que franchissent les soldats héroïsés selon une interprétation évidemment discutable du combat canadien. Charney n'a surtout pas tenté de personnifier le citoyen canadien mais son monument porte les marques de la réalité canadienne. L'entrée de ce temple à ciel ouvert est constituée d'un fronton massif présentant un extrait du texte de la Déclaration des droits de la personne gravé, dans un côté à côté égalitaire, dans les deux langues officielles. Ce fronton, qui n'est qu'une façade, est appuyé sur un arc de béton dont les murs intérieurs sont couverts de plaques gravées en langues autochtones. Mais outre l'importance de cette configuration politique qui nationalise le monument, c'est le respect de l'échelle humaine dans la suggestion d'une dimension sacrée qui encore une fois aura retenu notre attention. Aménagé comme un passage et non comme un obstacle, le monument, une fois franchie la façade, est l'édification totémique d'une

double colonnade qui inclut le passant dans la procession culturelle suggérée par ces étonnantes statues.

On retrouve donc encore ici une solennité, dépouillée comme toujours chez Charney de tout procédé de dramatisation facile, qui nous avait inspiré, ailleurs, un rapprochement entre l'œuvre temporaire élevée au sommet du Cap Diamant, *Une Construction à Québec: Maisons/Poteaux/Drapeaux*, et le motif du calvaire. Nous proposerons enfin, jouant sur les sédimentations sémantiques dont cette œuvre est riche, et au terme de cette analyse trop brève, de considérer l'Esplanade du jardin du CCA comme le lieu d'une saisissante reprise de ce motif archétypal.

— CATHERINE BÉDARD



ASHLEY BICKERTON, BIOFRAGMENT NO. 2 (DETAIL), 1989; PHOTO: COURTESY OF CIAC-MONTREAL.

SAVOIR-VIVRE, SAVOIR-FAIRE, SAVOIR ÊTRE

Centre international d'art contemporain de Montréal, September 1 – October 28

How can nature be represented in a time of ecological crisis? This is the question implicitly posed by this year's CIAC exhibition which gathered artwork under the rubric of ecology. Once the prerogative of obscure pamphleteers, ecological discourse is now a pervasive refrain in mainstream culture, while "eco" as a prefix has been joined to a wide range of expressions, activities and products ostensibly to proclaim an enlightened position regarding the environment. In the aesthetic realm, where representations of nature (landscape) had been virtually abandoned by contemporary artists, this new green sensibility has reactivated a dormant genre. But is this new "eco-representation" just another pictorial category, to be compared and contrasted with the sublime or the picturesque, or does it signal a rupture in occidental art's investigations of Nature?

While this new offshoot of landscape must inevitably inherit a history of pictorial conventions and set of problematics, there are critical differences: the visual/literary scrutiny of nature in past epochs could afford to be a general-

ised ontological quest, whereas the present dismemberment of the global ecology demands that specific problems be addressed and solved, otherwise there will not be any possibility of philosophical musing. The ecological crisis has served to irrevocably historicize Nature. No longer can the non-human natural world be represented as immune from social, political or economic processes, as an entity disjoined from human activity.

In response to a state of emergency, eco-representation must constitute a critique of the narratives that have been operative in image-making: nature as site of private revelation, nature as source of redemption for corrupt humanity, nature as essentially opposed to culture, etc. Perhaps the "ecological unconscious" that has been repressed is that Nature exists within a specific historical moment. I believe the most interesting work created around ecological issues manages to render visible the complex interplay of ideas and vested interests, ranging from spiritual to commercial, which surround everyday perceptions of natural phenomena.

Some artists have located this new ecological vision in the territory of overtly political art-making, adopting the supragallery practices developed by artists working with issues of feminism, nuclear power, AIDS, homelessness, etc. These tactics include site-specific interventions of performance, poster and installation. Mierle Ukeles, for instance, works with interactive video and installation in the New York Sanitation Department; Dominique Mazeaud's art consists of ritualized cleaning expeditions in the fetid Rio Grande River. These artworks are not just "about" waste disposal or pollution; they become symbiotic appendages to the actual phenomena, homologous social practices.

The CIAC show did not endorse this sort of dissolve of the art/lived experience frontier. On the contrary, organizer Claude Gosselin was anxious to emphasize, "We are not a stop-the-pollution group," as if pragmatic activism might preclude serious aesthetic intentions. The curatorial statement revealed a predilection for the immediate drama and sublim-

ity inherent in the ecological plight, while avoiding any mention of ugly statistics or noxious substances. Fortunately, many of the participating artists insistently focused on specific ecological scenarios, and unintentionally the exhibit emphasized this ongoing polemic within the ecological movement. In contrast to the contestatory position of environmental activism, is the new-age conviction that "we" need only rediscover harmony with the benevolent forces of nature. While this mytho-poetic rhetoric might have been expedient at one time to rally public opinion for the cause today every government and corporation is publicly avowing its solicitude for Nature, Mother Earth, The Future. In these declarations, accountability is deflected; it is always "we," "all of us together" who must assume responsibility for the precarious state of the planet. It is not "we," however, who are responsible for virulent factory emissions, third world waste sites or environmentally destructive hydro-electric dams; these are the products of industries for which financial gain

is the operative principle. Capitalism's latest invention is a way of speaking about ecology which is non-threatening to the status quo. By wresting the language of concern away from their critics, corporations can metaphorically brush away the clouds of toxic smoke enveloping them, and re-represent themselves in a verdant utopic landscape. Strangely, the sponsorship of this exhibit includes corporations such as Lavalin, whose suspect environmental record (James Bay) does not seem to have distressed the organizers.

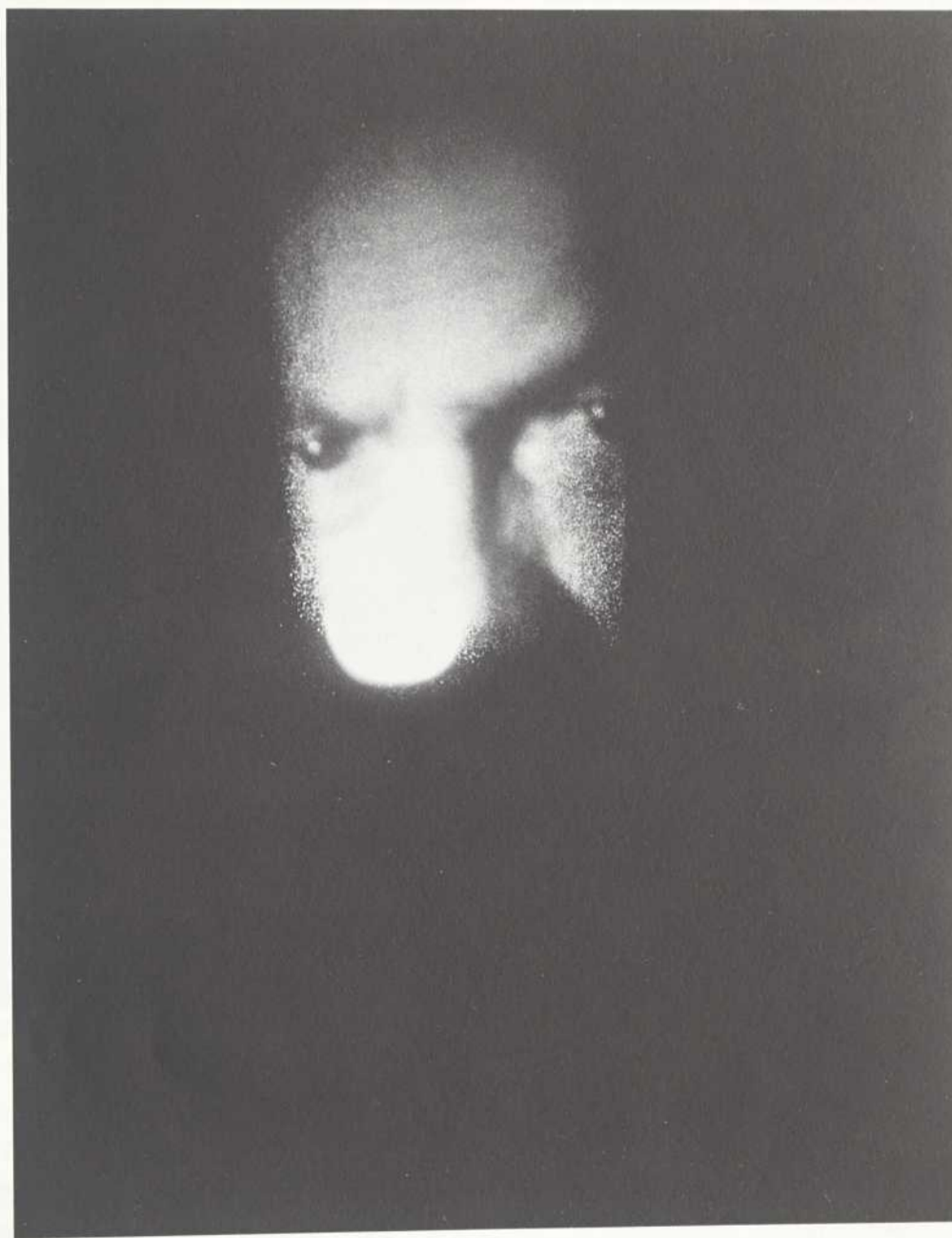
Works in diverse media by an international rostrum of artists including Alfredo Jaar, Jimmie Durham, Meg Webster, Joseph Beuys, Hamish Fulton, Dominique Blain, FASTWURMS, and twenty others were exhibited in the La Cité complex, where the cavernous techno-decay imparts an apocalyptic tone to a gallery visit.

Ashley Bickerton's *Biofragment No. 2* suggested ways that perceptions of nature are institutionalised. Beautiful bits of coral were viewed within a massive dystopic apparatus, whose metal and rubber exerted a fetishistic attraction of its own. Meg Webster also effectively played nature off against the artifice of the art object, encasing miasmatic water from the St. Lawrence, complete with lurid oil slicks and minute animal life, in a jewel like minimalist glass box. FASTWURM's installation was another of few works which referenced local environmental politics. Two massive logos provided a lobby-like entry to an inner sanctum: a Hydro-Québec symbol was painted on a backdrop of quaint scenes of rural life, while a metal fleur de lys cut-out was attached to the wall with nails that religiously dripped paint. Inside, one discourse/style of representing nature interrupted another, layering allusions to industrial exploitation, sport and leisure, scientific inquiry, etc. This over-saturated environment seemed to proffer an hallucinogenic reconciliation of contradictory natures.

Jimmie Durham's museum-like display of objects also stressed the processes by which the artist's

raw materials are endowed with contingent signification. The spectator is positioned as authority (ethnologist, connoisseur?), obliged to distinguish between authentic native artifacts, pop-culture look-alikes, and hybrids such as lacy red panties covered with feathers and beads. Durham also affixed a hand-written note to the wall, on which a stone was attached, reading in part: "Let us pretend that this little stone... is typical of the stones you threw at my people in August 1990," referring to the stoning of Mohawks by local residents. This last-minute "artwork" signalled an even greater politicization of ecology, where the stone, the violent act, and the art appreciator being addressed, are implicated within one ecosystem.

—JOHANNE SLOAN



WYN GELEYNSE, FEAR OF MEMORY: VIEWMASTER SHOW BEAM PROJECTIONS, 1989-90, (DETAIL: "FACE"), VIEWMASTER SHOW BEAM CARTOON PROJECTOR, GLASS, 16 MM FILM FRAME, GLASS SLIDE MOUNT, STAND; PHOTO: COURTESY OF GALERIE BRENDA WALLACE.

viewer recognizes the images which, as the artist's accompanying notes identify, are: Camera with snapshot; Hand with knife stabbing photograph; Face; Hand caressing photograph; Hand holding burning photograph; Hand;

WYN GELEYNSE

Galerie Brenda Wallace, Montréal, June 2-30

Wyn Geleynse's recent work, *Fear of Memory*, consists of twelve modified screen and music stands set in a wide semi-circle. The screens and the music rests have been replaced by a short wooden horizontal structure supporting, at one end, a clamped-on View Master Show Beam Projector, resembling a flashlight, directed towards a rectangular piece of glass set upright at the other end of the stand. Each View Master projects an image on a small ground area of the glass approximately equivalent in size to the projected image. The projections provide the sole lighting for the work and the room.

Approaching each stand the

Hand showing photograph; Hand with knife; Hand dropping photographs; Hand with new pad; Hand pointing to groping man; and Candles with statue. The low intensity of the light of the projection, the size of each image, the refractive effect of projecting on the ground glass, and the trajectory imposed by the placement of the stands does not allow for more than one image to be clearly apprehended at one time.

The viewer enters an intimate space, both physical and psychological — a darkened room with unassuming commonplace objects, non-threatening, even reassuring, in their familiarity; an embracing half-circle; discrete and alluring luminous images; an intimacy which invites penetration.

The images were culled from the artist's bank of film sequences. In identifying this genealogy one could discuss the presence/absence of a cinematographic apparatus, how the images in the artist's proposed sequence suggest/deny a cinematographic diegesis, how the absence of the veritable machinery obliges the viewer to assume its functioning.

But let us reflect for a moment on the spatial structure, the semi-circle with its proposed trajectory and its implied left to right reading. This spatial coordinate and its attendant interstices displaces the temporal dimension of the film. Nothing except habit and cultural conditioning keeps the viewer from reading the images in another order; but this is not a film loop, as with earlier Geleynse work, with no beginning and no end. This semi-circle, as with a line, starts here and ends there. The left corresponds with the artist's designation of the first image. There is determination.

And obsession. The images, which we have already identified as being film stills, repeatedly and insistently, though not exclusively, contain images of photographs. And again, repeatedly and insistently, photographs of a child. The film stills are in colour, the photographs are black and

white; so, for example, "Hand with knife stabbing photograph" is a colour image of a hand of an adult with a knife stabbing a black and white photograph of a child. Reading left to right, the subsequent image, "Face," is the colour image of the eyes and nose of the artist. The desire to identify these images as autobiographical and narrative is thwarted by the fragmentation which allows the condition of only a pre-subject (A.J. Greimas, *De l'imperfection*).

Fear of Memory: the title of the work insists that the notion of memory be inserted in the emerging mise-en-abîme: film stills — photographs — memory. Its spatio-temporal dispositions, present/past, left/right, adulthood/childhood, continuity/discontinuity, colour/black and white, imbricate life and its spatio-temporality, and art and its matrices. But the other term of the title, fear, obliges us to speak of passion. Already we have located determination, obsession, as well as fear. And, with the stabbing and the knife, aggression; with the candles, hope; with other figures, emulation, nostalgia, pride, anxiety. Is this a passional description of memory?

An important dimension of the work is perhaps to be found in the voids which it circumscribes, so tangibly evident as to be impossible to avoid. This darkened room, this comfortable nocturnal envelope, these interstices between the stands, the automatic, almost unconscious movement of the viewer from image to image, the music stands where sight has displaced sound, the eye displacing the body: perhaps this is the figure of absence, or of lack. Perhaps this is the source of fear.

The work consciously constructs the image of memory, and is silent about the body. The mise-en-abîme can be extended: film — photograph — memory — subject. The elaboration of the passional description of memory is constituted through the metaphorical, if not unconscious, representation of the pre-subject posited in the eye, nose, hand and its past. It entertains a magical relationship to the photographs to which have been attributed the power to confirm, in

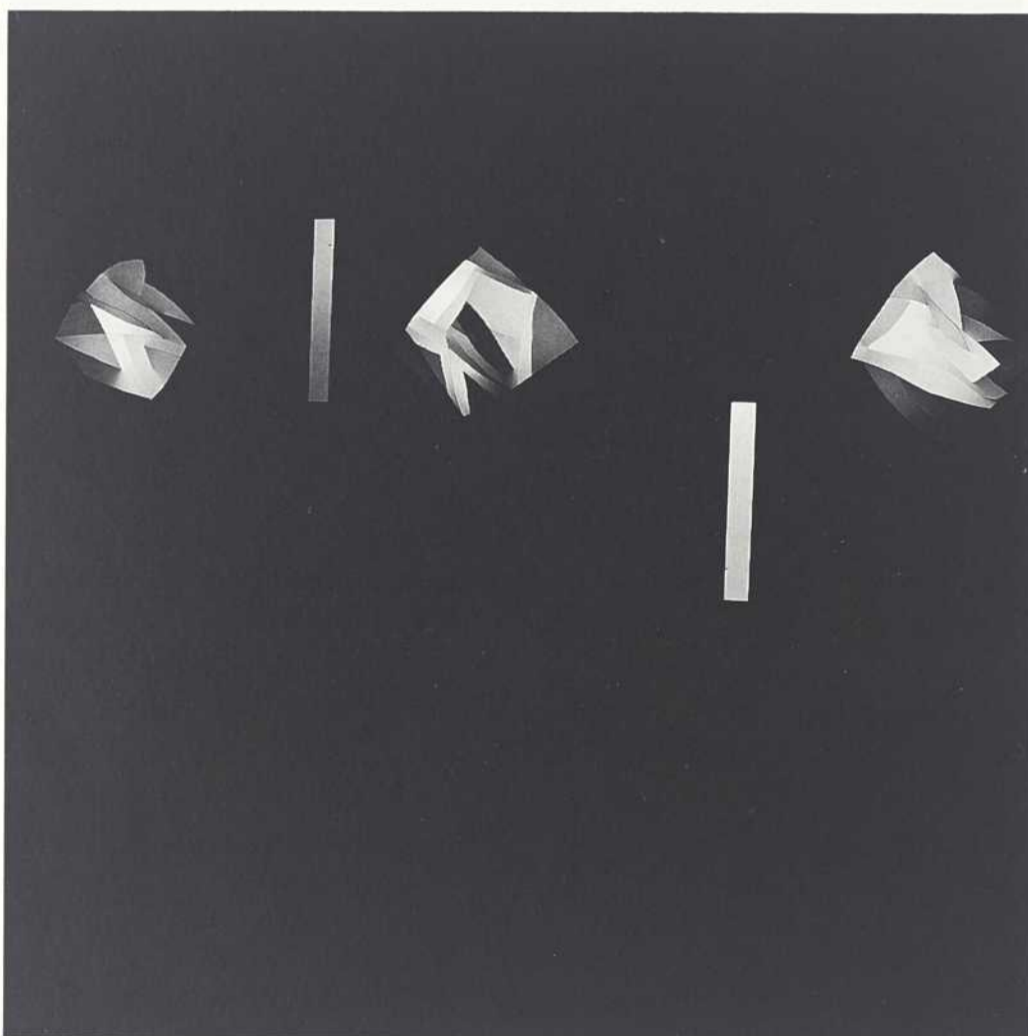
a Barthesian way, "I have been." A disembodied, fragmented self is held together by the past and by the anxieties and the fears which coercively knit it together, like the semi-circle which orders the viewing of the photographs. Do the last three images ironize this situation: (colour) Hand with new pad; (index finger from the) Hand (of Michelangelo's *Creation*) pointing to (a photograph of a) groping man (where the finger of the first touches the hand of the other); and (votive) Candles with statue (of Saint Bernadette) — do they speak of creativity, inspiration, religious hope?

It is too easy to ascribe the threat of the "Hand with knife" to "them," to the "outside." Fear must be assumed. One's lack must be acknowledged (Jane Gallop, *Reading Lacan*). The work assumes its political dimension at this moment where masculine fear is deconstructed. It is the ironical dimension of the images of creativity, of this traditional palliative to masculinist anxiety, that propels the work to assume its most profound impact, as it deconstructs not only the masculine subject, but the imago of the male artist as well.

—CYRIL READE

BRIAN ENO

Galerie d'art Lavalin, Montréal, November 2–December 2



BRIAN ENO, THE QUIET ROOM, INSTALLATION AT GALERIE D'ART LAVALIN; PHOTO: CLAUDE MICHAUD.

Cocooned in the underground art gallery at the base of the bronze-sheathed Laurentian tower, Brian Eno's installation, *The Quiet Room*, seals itself off symbolically and physically from the corporate entity whose funding brought it to Montréal. It is like a mutant hermetic space pod whose spore landed and burst open in the crev-

ices of an office block. Stepping down off slippery curved treads into the antechamber of the gallery brings to mind the exit from the beam out onto the floor of the transporter room in the starship *Enterprise*. Near the door is a video playing on a monitor turned on its side, showing mainly close-ups of female figures, directed to the

public seated opposite in chairs arranged in a reception demi-circle, while Eno's signature environmental music discreetly penetrates the consciousness. The reception area is slightly confusing, as it is unclear whether the refreshments are available to the public.

Passing through the transition area and the low airlock-style portal leads to the preliminary salon of the show, which could be a recreation lounge in an intergalactic housing complex. Very low lighting levels leave the observer disoriented as the pupils dilate and all that can be seen initially are three giant, coloured glowing screens hovering diagonally in a velvet black space. Eventually two long vertical rectangular screens can be perceived separating the three glowing diamonds. The images on the soft radiant screens look vaguely three dimensional somewhat like faceted letters of someone else's alphabet, lying on their side, and pulsating gently a new hues of purple, magenta, crimson, emerald, yellow and cobalt seem to well up from within and then subside.

Slowly the outline of a couch looking like the ultimate luxury a leather three-seater, becomes perceptible in front of the screens. As the mystery of darkness dissipates and Eno's ethereal, abstract music registers, the campy side of this science fiction emerges. Pure thought in our present future shall be encouraged in an inner space capsule something like a dark suburban basement rec room or recording studio, with bigger and better TVs and sound systems, better sofas and dreamy environmental soundscapes. With a name like the effervescent tablet, the artist and musician Eno has come to represent powerful forces of quirky creative energy, that in the pop tradition, is not intended to be taken too seriously.

Once seated on the couch which is not leather after all, you comfortably experience the light boxes in concert with the sound, a sort of post-psychedelia for drug free bodies. This is temporarily fulfilling, especially as the eyes are still adjusting, and it is intriguing to wonder whether those glowing

things are televisions, computer screens or a really new technology of visual emitting. But as the enviro-music meanders on, the brain's dormant memory bank takes over, switching on something a little more provocative, say the transcendental opening guitar lines of Hendrix's *Voodoo Child*. Perhaps this is what is meant to happen. This space is undoubtedly a remarkable place in which to listen and look, but not necessarily at what has been programmed — there is a curious, inevitable impulse to let the mind wander. In a present now fascinated by proliferating interactive technology, this room is anachronistic in its harmonious, mono-directional drive to introspection.

Eventually the shadowy bulk of the TV sets can be distinguished behind the glowing screens in the dark viewing area, and with the mystery solved, there forms the desire to explore the green-lit objects floating in the distance. The room beyond is in fact the *Quiet Room* proper, containing a less focused collection. Some of the objects dispersed in the darkness include garden elements: sand and trunks of birch bark, latticed shadows, rocks washed in point source lights, a fragment of picket fence, and ubiquitous video monitors. Many of these have other types of surface modifiers placed upon them: plexiglas boxes set in front of monitors, in whose interstices are wedged more planes of plexiglas to add mysterious depth to the image, foam-core styrofoam mazes set on horizontally installed monitors to funnel the light and softly glowing colour upwards, trays on screens forming back-lit silhouettes of simple shapes. In sum, a Zen techno-nature theme has resurfaced, this time adopted by a randomly inquiring mind. The casually displayed objects seem like tender experiments in the winding chain of thoughts leading from the decision to open with the meditation room and the magical, suspended colour screens. The quiet room is less a tour-de-force than an impression study of some of the graphic, painterly and cultural experiments the artist has been toying with.

At the behest of the festival Montréal Musiques Actuelles, a corporate sponsor was generous enough to exhibit the work of Eno, himself an intellectually agile capitalist imp. Even though his creative efforts are so well known as to be almost, if not quite, mainstream, the pleasure that this installation affords is left wanting by the dissatisfaction of knowing that there are more major avenues for release of this work to the public. Eno's musical projects are more or less mass market phenomena that somehow miss out on the integration into mass culture distribution for which they seem to be intended. If only airports, elevators and telephone hold recordings would pipe Brian Eno's lengthily composed sounds into our consciousness, and discard the offensive, nastily market-researched Muzak. During the festival, Montréal métro stations allowed their sound system to be programmed with experimental music. It is this kind of generic accessibility that one wishes for.

The ambiguity of this installation, brought in as one of a number of exciting sound events programmed by the Festival, allows it to be read as an unpretentious *Gesamtkunstwerk* of total interior design, or as a canned performance, or as a morsel of science fiction mock-up, or even as what some of the commentators in the guest book took it for, a kind of new-age meditation event. Compared to the over-polished, status-coded lobby of the office tower prefacing the gallery visit, Eno's hermetic interior seemed restrained, intelligent, and somehow pertinent to urban life on earth in a way that few designers ever acknowledge. His work responds to human receptivity in a kind of mirror inversion of the reductive merchandising cycle that characterizes many close encounters with cultural production.

Following the origins of Eno's initial success, which matched musical invention with immersion in the glitter parody of rock celebrity status, there emerges the suggestion of a further mutation of the art-rock strategy. It finds its

niche in the layers of commercial strata, and anchors to a self-conscious historic tradition of aesthetic "real-life" intervention using the vehicle or medium of popular, accessible, or rock-spawned music. What lends an especially convincing hand here is the serious attention to staging the spatial context of the interlude. In providing an interior architecture understated and specifically designed to hold the sound and visual experience, there is an implicit criticism of the priorities that make many contemporary over-designed environ-

ments insufficient for daily life. This spatial emphasis questions criteria that formulate interiors, buildings and cities so often empty of response to intangible individual needs for livable space. Perhaps, with some optimism, this could portend the adoption of some of the famous oblique strategies into the mainstream of architectural practice, guiding cities and buildings to shape themselves into nests for irrational, unpredictable and creative humans.

—MARIE-PAULE MACDONALD

LISETTE MODEL

National Gallery of Canada, Ottawa, October 5–January 6

Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small.

Virginia Woolf

If there is an underlying theme to the *Lisette Model* show currently at the National Gallery of Canada, it must undoubtedly be entitlement and belonging. Of the eighty-eight works in the exhibition, which spans chronologically over fifty years of Model's career, the overwhelming majority touch on the subject of social and cultural (dis)placement. Whether the subject is the leisured class at rest on the Promenade des Anglais in Nice or the working poor of the Lower East Side in New York City, the zoological specimens of her early days or the ethnographic artifacts of her later years, Model's photographs document the encoding of naturalized order and territorialized knowledge. Order explored by reference to the arbitrariness of social hierarchy and class division, knowledge mapped rather than directed are the keynotes of Model's work.

Model documents the lives of society's disenfranchised — those marginalized by social, cultural or circumstantial difference. Her photographs are records of the imperfect existence of the flesh, life given shape and expression through external appearance. Take her *Coney Island Bather*, for exam-

ple. The bather is expansive, voluminous and above all, unself-conscious, vital, at ease with herself, with her body in all its magnificent amplitude, with all its flaws and defects, its mottled skin, its veined surfaces. Model presents her to us with all the dermal details of particularity: pores, lines, freckles, stretch-marks, moles, veins, corns; human skin revealing on its surface fissures, indentations and scars that inscribe process. And, by unabashedly revealing these details, she proclaims life in all its variety and specificity at once.

The selection of *Coney Island Bather* to emblemize Lisette Model is a bold move on the part of curator Ann Thomas. In a culture as conditioned today as it was in Model's time to equating glamour with slenderness and female beauty with passivity and powerlessness, the image is as likely to repel as attract visitors to the gallery. Yet it seems to me that such a risk is faithful to the spirit of Model, whose stated project was to expose the fabric(ation) of urban America. Model might also have approved of the risks involved in singularizing one image as the expression of individual consciousness even though it perpetuates the mythology of the avant-garde. It is here that the image becomes more equivocal,



LISETTE MODEL, CONEY ISLAND BATHER, BETWEEN 1939 AND 1941, 34.5 x 27.2 CM.; COURTESY OF THE NATIONAL GALLERY OF CANADA.

hence problematic.

Just as the (female) body of Model's *Coney Island Bather* is constituted as a site of resistance to a previously determined and culturally dominant paradigm of femininity, so the bulk of Model's compositions attest to a renunciation of those traditional mechanisms that suggest the photographer's power over the subject. Along with Model's passion for particularity (itself a devalued aspect of the modernist project) there is a conscious effacement of subjectivity, an erasure of the authorial voice. This rejection of the controlling practices of the gaze is signalled by a series of formal devices operating syntactically to separate "us" (as viewers) from "them" (as subjects). The devices vary. Feet (*Promenade des Anglais, Nice* {*Woman in a Deck Chair*}; *Man Mending a Net, Nice*), limbs (*Woman with Basket, Promenade des Anglais* {*Woman Wearing Sunglasses*}, {*Old Woman on the Lower East Side*}), a series of *Running Legs*, as well as posts, tables,

chairs, a pram, the mirror surfaces of display windows, even hair: all mark not extension but caesura. In consequence, while close cropping and tight composition work to give the illusion of immediacy and access, Model's subjects are, in fact, kept at a distance. The pieces in this show reflect Model's awareness of her own position in relation to those she photographed and, ultimately, her respect for their distinctiveness and completeness.

Model's screening devices force us to look across a foreground plane in order to enter an alternate personal space. The surface organization of her prints allows her to invest the lives of those she photographed with meaning, with the dignity outside mundane experience. Model elicits the individual without capture, without confinement. And this is what distinguishes her in my mind from her contemporaries and followers. All Model's subjects are treated with equanimity. Her images are not about taboo and transgression as

much as they are about classed subjects. Model avoids the distorting stereotype of the tourist/ethnographer. Where Arbus would later reduce specificity to simula-cra in a search for the psychological interiors of her models' consciousness, Model, her teacher, avoided symbolic condensations, reductionism. And this is the key difference between them. Arbus' prints are about subjectivity. Her seemingly dispassionate photographs are inflected with a vocabulary referring us back to the safe, comfortable bourgeois world of middle-class America in the fifties. Model, on the other hand, perhaps coming from a more European sense of life as theatre, records without infiltrating. Her photographs deny intimacy, but

they are also devoid of compassion. Arbus' photographs are the products of a fascination with the spectacular. Hers is the *frisson* of freaks, the unidimensional referent to otherness. Put another way where Arbus is reductive, Model is inductive. Model's means is experience and observation from which she distills the essence of a condition (cultural marginalization) she does not set out to document a condition (marginality) whose existence is assumed in advance. The result is that as the show *Lisette Model* tells us, the line between "us" and "them" is very fine and every moment is fraught with the risk of slippage.

— SUSAN DOUGLAS

DAVID TOMAS

S.L. Simpson Gallery, Toronto, September 6–October 2

This recent exhibition of "drawings" by Montréal artist David Tomas offers up new coordinates which are useful in revealing the locus of the artist's development. Spanning the last ten years, installation works by Tomas have used both photography and text as discursive operatives, available for contextual displacement, or the biasing of particular chronotopes or frames of expression. Mirrors, lasers, electric trains and other techno-toys have been employed as amplitude-gathering metaphors in allegorical installations concerned with the deployment of the manipulated image, and its relationship to historical time/space.

Of the three large works in the room, the one that immediately seems most "in place" is called *Time Transfixed* (after René Magritte). In a vertical 4' x 8' format, Tomas depicts a compelling but unsettling scenario. A segment of room-scape supports a stark, iconic image of a hearth, set against a wall; empty but for the image of a plate-sized flying saucer, hovering within. The fireplace, mantle, saucer-image and interior space of the hearth occupy a perspectival

space, completed and endorsed by shadows. Above the mantelpiece is the grotesque image of a one-eyed character, wearing a pit helmet. He seems both terrified and compelled, as his violent mouth contorts in an utterance of hysterical rage. The reflection of the image of a clock on the mantle betrays the looking-glass and leaves no doubt that the phantasmic caricature, of what appears to be an enraged imperialist agent from colonial times, is a mirroring of its actual presence in the room. This apparition represents a trace of an historical attitude, now considered to be bygone. The presence of the trace, however, runs parallel to the presence of the saucer and the clock itself, which questions the measurement of presence against such images.

On the long east wall adjacent hangs a triptych entitled, *Halt*. The central panel rises above the height of its fellows, supporting a looming, enlarged image of the bigoted colonial agent from *Time Transfixed*. The right flank shows the interior of an automobile viewed looking to the rear, its two occupants alarmed by the sight of a flying-saucer landing which fill

the frame of the rear window. On the opposing flank, a profile of the head and upper torso of a trans-fixed figure in shirt and tie, with a vacant pink eye and red Prismacolor hair, is in solemn communion with a wide, pulsating beam of turquoise light descending to envelop the top of his head. The spectre of the dominant "phantasmic" figure seems to rage against the presence of the "other" in an effort to apprehend the progress of prohibited or unauthorized events.

The ground of these pictures shows a deftness of execution, an obsessive regularity in the nature of his drawing technique, whether the evenness of line weight in open areas, or those densely cross-hatched with fine strokes of graph-

drawings, framed under glass, hung on the gallery wall, priced and listed for sale, just as "real" drawings might be.

Central to these works is that they represent what they are not. To the extent that each work claims identification with characteristics of a specific medium or technology of representation, the significance of these works "being" photographs, is eclipsed by that of their being "not drawings," not what they appear to be (in fact representations of representations). It is as if photography is reduced to its root function, its affiliation with the effective dialectic of distance and availability implicit in the representation and mechanical reproduction of images. In a curious ensconce-

interrogate the consequences of its "objective" employment by science, in opposition to the more socially reflexive value generated through art. The work of Henry Fox-Talbot and Dziga Vertov are offered as exemplifying the nature and concerns of the two respective positions. Tomas' bifurcated view considers the dominant effect of the industrial revolution as background to the genesis and development of the photographic process, emphasizing the crucial role of historical context which determines the interpretation of experience, and the shaping of events. In his fascination with the simultaneity of past, present and future, Tomas has always assumed his perspective at the fulcrum of a divided specular view, in which

and its marginalization in the face of vanguard technologies of representation. What one is left to consider then, is an archaeology of representation; a fit allegory to accompany his personal history of self-conscious indulgence in drawing practice. Even the allure of the sensual connection seems to have waned for Tomas, as these drawings were made with the conscious pre-meditation of being represented photographically. At some intermediate level of contemplation, these works can be seen as artifacts: documents of drawn images, products of an ever more anachronistic practice. One is led to consider the fate of traditional mark-making in the face of completely scanned, digitalized, computer manipulated imagery which surrounds us in the video environment.

This is an alarming prospect to many for whom the practice of drawing remains an indispensable grass-roots tool, in responding to the most fundamental demands for representation. Is indulgence in other traditional activity associated with representation, especially sensual activity, also being marginalized; and is it the sensuality that is responsible, in some nostalgic sense, for the indulgence? Artists are generally suspicious of anything associated with pure subjectivity because of its inherent lack of capability to show difference or to generate irony. An intuitive access to a dialectic mode succeeds in indexing the sublime connection for Tomas in these new works. In the past, his structurally analytic approaches seemed to produce work more akin to an anthropological critique of representation, complete with Lévi-Straussian diagrams and Saussurian codes of structure; his signifiers organized in the form of the popular "image/text" dyad. Through addressing conflict in the intimate levels of his personal practice, the common denominators become more apparent and widely pertinent. These works succeed in looking forward with traces in hand by focusing the implications of "inscribing — or being inscribed."

—JAMES GILLESPIE



DAVID TOMAS, "HALT!", 1990, CIBACHROME PRINT, EDITION OF TWO, 49 x 79", 78 x 48", 49 x 79"; COURTESY OF THE S. L. SIMPSON GALLERY, TORONTO.

ite or Prismacolor. The drafting too has prescriptive precision, the ambiguous character of images from the illustrations of a how-to-draw manual. While everything associated with the tactile presence of the graphite and the texture of the paper appears to be present, the "drawings" comprised by this exhibit are not drawings at all! They are Cibachrome enlargements, in fact *photographs of*

ment of the integrity of these works as commodities, they have been restricted to editions of two prints per item; thus the mythology of their integrity, as nearly unique or nearly original, is effectively subsidized and guaranteed.

The implications of photography as an historically based, revolutionary means of representation, and its social intervention as such, have led the artist to

the coming to pass — the "living" — of an *impossible* history, is played against incremental traces — "the possibilities of a history" — perhaps conceived but "not lived," precluded or rendered *impossible* by circumstances.

In his statement which accompanies the work, Tomas cites a conflict between the "painterly" terms on which he engages the "sensuous" activity of drawing,

NEARNESS AND DISTANCE

Walter Phillips Gallery, Banff, July 19–September 4

Nearness and Distance, an exhibition of works by Francesc Torres and Eugenio Dittborn curated by Daina Augaitis, took place in conjunction with the summer 1990 Border Cultures Program at the Banff Centre for the Arts.

This was the only Canadian showing of *Belchite/South Bronx*, a video installation by Spanish-born Torres. A resident of New York since 1974, his work spans the distance between Spain and the South Bronx, integrating images from the two temporal, geographical, and cultural locales until their differences are almost indistinguishable. Torres has recreated, either through physical reconstruction or videotape, both the abandoned Spanish village of Belchite, virtually destroyed during the Spanish Civil War, and New York's South Bronx, an ongoing civilian war zone.

The installation is dimly lit, almost everything in it painted in whitewashed pastels. Ghostly traces of a human presence prod our collective image bank: a pair of whitewashed running shoes, a gun mounted on a church wall, a burnt and blasted armchair. There is a basketball court, a car wreck, six scaled-down, stylized representations of ruins (the church, some residential buildings) and a dozen video monitors which animate the space. The South Bronx channels give us the shouts of black and Hispanic youths playing basketball, sirens tearing down inner-city streets, and vicious-looking dogs barking incessantly (the modern-day Cerberus). The Belchite channels offer silent, lyrical footage of the ruined columns, arches, and bell towers of the bombed-out town, the shots and explosions of combat, and archival film footage of Spanish Civil War soldiers.

Soldier and basketball player alike strike the familiar poses of male camaraderie; the pale, whitewashed basketballs strewn around re-create a famous photograph of a Crimean War battlefield littered with cannonballs. The parallel implicit in these juxtapositions



FRANCESC TORRES, BELCHITE/SOUTH BRONX: A TRANS-CULTURAL AND TRANS-HISTORICAL LANDSCAPE, 1988, INSTALLATION VIEW AT THE WALTER PHILLIPS GALLERY; PHOTO: (MONTE GREENSHIELDS) COURTESY OF THE WALTER PHILLIPS GALLERY, BANFF.

becomes explicit as a moving basketball somehow finds its way from one video channel to another, from the group of ghetto boys to a group of Spanish soldiers.

Torres requires that we enter this environment and that we observe — but his images draw us close, implicate us, deny us the status of detached observer. Since the re-created structures are incomplete, their walls fragmented, the viewer cannot remain outside. Stepping around a partial wall brings you into a room where one of the video monitors is placed on an unmade bed, so that to come close enough to watch the monitor is to invade a private space. On another monitor, a camera zooms in on the faces of individual ball players. They smile, gesture, talk, taking on personalities despite our best efforts to maintain a distance. Another camera takes us pounding down a Belchite street, running to the beat of tortured breathing, the footage shot from the point of view of the fleeing soldier. Observer becomes voyeur becomes participant.

To visit Belchite/South Bronx is to find yourself without a map, crossing borders between one con-

posed by his isolation. He began painting, silkscreening and printing images onto large sheets of

continent and another, peacetime and battle, interior and exterior, context and subtext, literal and metaphorical.

Torres has manufactured a shooting gallery, at once an art gallery echoing with the sounds of shots, and a disintegrating "building" littered with drug paraphernalia. Candles set in the windows of the (ironically) re-created ruins, along with the video monitors, flicker like pale fire. Finally, war, like sport, is televised as spectacle, and the TV screen replaces the hearth as the centerpiece of the home. "I am interested in the concept of civil war," Torres has said, "one group perpetrating economic violence on another group." In many cases, rhetoric alone draws the boundary between war and peace.

The other half of this two-man show was Chilean artist Eugenio Dittborn, whose invented genre, the air mail painting, was a response to the cultural repression of the Pinochet regime. Dittborn needed to find a means of production that would circumvent the political and economic barriers

synthetic non-woven material which he then stitches, folds, and puts into specially designed envelopes to mail around the world. At their destination, they are unfolded and hung. Thus, the more they travel, the more value they accrue. The envelopes themselves enact the ritual of their contents, Dittborn's "transperiphoria," consisting of images of the lost, disappeared, remembered, discovered, found, retrieved.

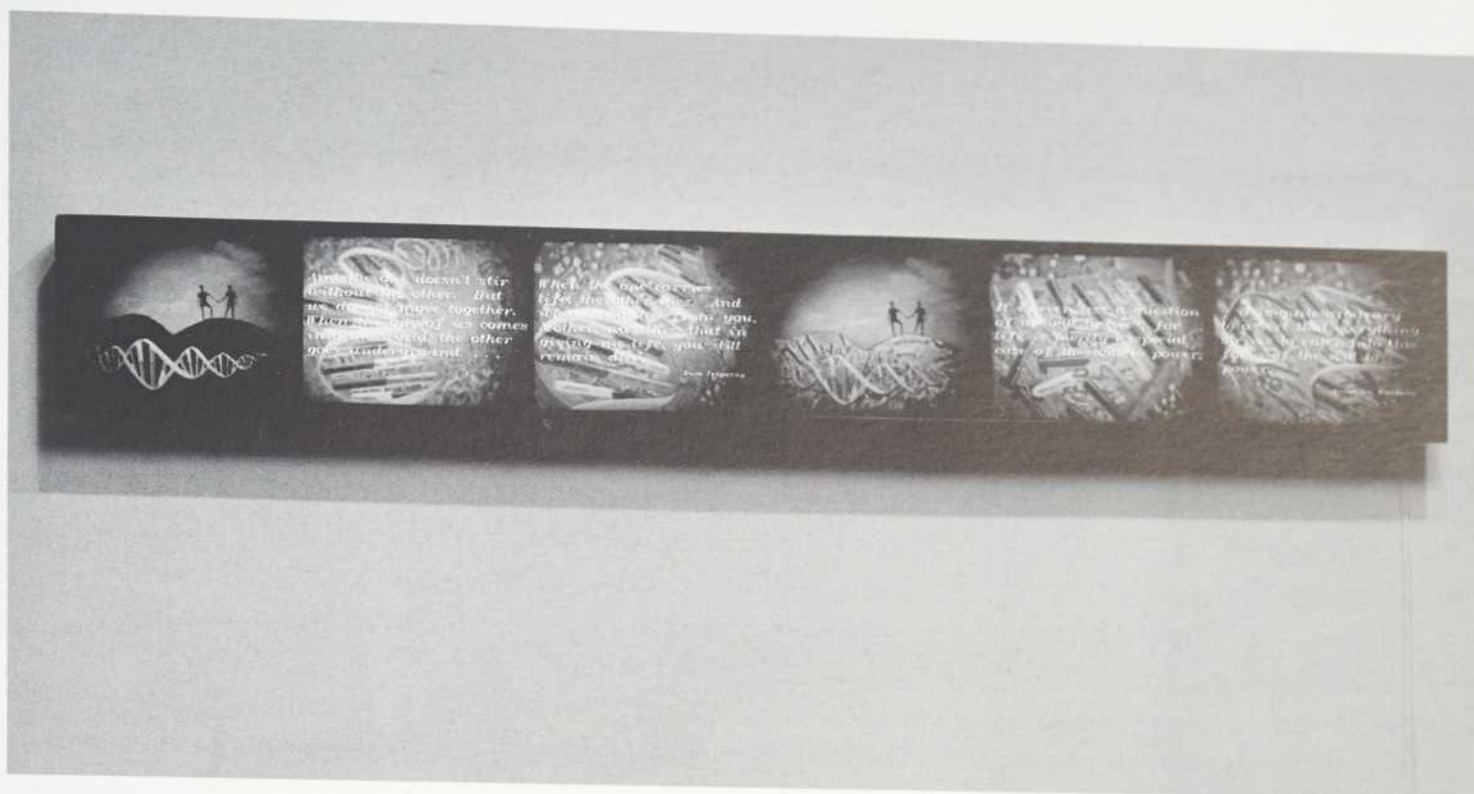
For *VI History of the Human Face Black and Red Camino*, he scoured records of the dead and missing, appropriating images of the marginalized (criminals, prostitutes, extinct tribespeople) from mugshots, old crime magazines, newspapers, and graffiti. He also paid his young daughter to paint faces, then transferred her images onto his air mail paintings.

Dittborn tends not to specifically identify this parade of human faces. We are meant to guess, assume, or "divine," in his words, their identity. This *History of the Human Face* is an "anti-archive," as critic Sean Cubitt has suggested with its origins in the actual ar-

archives of the police and the media, but its re-ordering a challenge to the conventional hierarchical construction of history.

Upon his arrival in Canada, Dittborn was amazed to discover *The Globe and Mail*, a newspaper whose title embodies, in many ways, his work. As *Nearness and Distance* opened, *The Globe and Mail* obligingly carried a front page photograph of a group of Tour de France cyclists. "It's perfect," exclaimed Dittborn. "They're in transit and at the same time they are completely fixed."

—JOCELYN WILEY



NELL TENHAAF, SPECIES LIFE, 1989, PART II, LIGHT BOX, 150 × 29 CM.; PHOTO: DENIS FARLEY.

LEGITIMATION

Galerie Powerhouse (La Centrale), Montréal, November 4–26, 1989

Contemporary Art Gallery, Vancouver, September 7–October 6, 1990

Nickle Arts Museum, Calgary, October 19–November 18, 1990

Prior to the emergence of a feminist discourse, I was a person who did not "know" ... the centre of knowledge lay by definition, elsewhere. Through feminism, I am critically aware of the contingencies of knowledge, and of the necessity of interrogating, as women, what we are led to "know," and of actively engaging in producing other forms of knowledge. This is a collective project.

Renée Baert

With *Legitimation*, curator Renée Baert makes another unprecedented step into the marginalized territory she began to explore with her Power Plant exhibition, *Enchantment/Disturbance*, two years ago. Whereas her previous exhibition dealt with the evolution of subjectivity through the exposing of potential, intertextual and metonymic relations between contemporary "legitimized" art works, her new venture explores the actual process of *legitimation* which affects the way contemporary knowledge of the visual arts is both theorized and formulated. Baert's ideas are not new in terms of feminist practice, but they are original in how she applies them to curatorial practice within the visual arts. *Legitimation* closes the field between theory and practice by actually entering into the arena of *practice* in the visual

arts, critiquing the methodologies of display in art institutions and galleries. Her critique of the politics of *legitimation* is enlightened by the astute works of feminist artists Jamelie Hassan, Anne Ramsden and Nell Tenhaaf, each of whom focus upon different paradigms of authorization affecting the reception of meaning and the construction of *knowledge*. Baert states: "Wholesale claims to truth and reality are purchased through the denial of other truths, other realities." Clearly, her curatorial perspective is directed toward the "other realities."

At what point do actions and procedures become knowledge? When do things I see and do become conditions of practice, historically legitimized as signifiers of knowledge? The semiotician Charles Peirce made a crucial distinction between experience and thought by arguing that individuals have direct experience, but indirect knowledge, of reality. Through representation reality can be known. Its truth is revealed collectively, over an extended period of time by cultural institutions, academic studies and the media.

Baert justifiably claims that women have been excluded from

the whole process. They have been marginalized not only in terms of "the gaze" but also in terms of the *subject* that is viewed. They have been excluded from participating in this content discursively, pedagogically and epistemologically. Women's presence has been absent from the discursive procedures by which knowledge is legitimized in many of the most significant intellectual studies of our time: Lévi-Strauss' work demystifying man's anthropological origins via social linguistic theory; Crick and Watson's discovery of DNA and the human genetic code crucial to modern medical research and practice; communication and media theory and its use by advertising concerns to market and program "the feminine." All of these formulate a legitimation practice which works for men, but not for women. Next to Freud and Plato, these traditions have had the most influence reinforcing patriarchal structures of capitalist society since World War II. Baert asserts that to be an agent of such discourse is to be powerful—to determine what is lawful, proper and admirable in society.

Baert notes that feminism "has repeatedly exposed the gender subtext of knowledge, denying its claims to objectivity and to reason," for, in expanding these truths, others have been denied. In many fields, feminism has provided a critique for examining relations of productivity. In this

way, she suggests the possibility of a new position to view this situation along with offering new models for questioning its dynamics of legitimation.

Each of the exhibition's artists provides new models for cultural discourse and knowledge construction by reforming the old ones. Jamelie Hassan, in *Vitrine 448: The Cabinet of Dr. Lévi-Strauss* (1988), uses architectural references such as Victorian columns counterposed with text modelled on the filing system used by Lévi-Strauss to store his observations and anthropological information. By using "salvaged material," and concentrating on images of women and issues of class, she scrutinizes the impact of uneven power relations in the discourses of anthropology and sociology.

Anne Ramsden, in *Scent* (1989), uses mirror fragments and museum models of display to place the viewer inside the voyeuristic "gaze." This recreates nineteenth century conventions of spectatorship which Ramsden believes still inform current museum practices. She suggests that the concept of the artifact/object is inscribed by Western and bourgeois ideas of commodification intending to attract and to engage the viewer's desire, fascination and seduction within the construction of the subject. Ramsden traces these nineteenth century influences back to their origins in "spectacular" and "exotic" items and events

associated with modern colonization practices and Victorian taste. That interest in "the sublime," which connoted the unknown and the unknowable, finds its present day counterpart in advertising. Mass-produced bottles of perfume, for example, when displayed as artifacts, become objects of "longing" or "desire:" objects to be collected and possessed, objects which provide a fictionalized form of exotic escape.

Nell Tenhaaf, on the other hand, focuses her attention on representations of knowledge and the documentation of factual information. Using familiar photographic images of DNA replication, Tenhaaf draws attention to the cultural determination of gender difference occurring at the moment of conception. She takes the scientific division of two inscribed contrary texts, denoted by the X and Y chromosomes, and explores their social and gender ramifications upon the human body and psyche. She asks: "To what extent is the practice of model-making imbued with a social — and gendered — text on the human body?" She notes that, like the story of creation in Genesis, the first term of the binary relation is associated with the masculine, the second with the feminine. Tenhaaf concludes that in the realm of knowledge, "the feminine term ('nature') is controlled, probed and dominated by

the masculine term ('culture'), in the name of progress and civilization." For *Legitimation*, the gallery signifies the museum, reiterating its institutional procedures and its context as a resource of legitimate knowledge. In this way Baert, along with Hassan, Ramsden and Tenhaaf, reminds viewers that their reception of meaning depends upon the modes by which that meaning is produced. She points out that certain technologies of display and representation are equally responsible for the assimilation of cultural value and social authorization, suggested here by artistic or visual strategies of re-representation and re-contextualization.

Each of the installations demonstrate the re-formulation viewers must undergo in re-determining, re-positioning, and re-constructing themselves as subjects. Baert demands her viewers to re-examine and to recognize their individual viewing "position" within the gallery site. Despite being filled with familiar modes of presentation, the "familiarity" became this time disturbing and disorienting as I re-oriented my viewing self, consciously and with recognition.

— JANICE ANDREAE

Legitimation will be travelling to the London Regional Art Gallery (Jan. 18 – March 3, 1991) and to the Galerie Vu in Québec City (May 17 – June 9, 1991).

DEBRA SEMCHUK AND CAROL ITTER

Contemporary Art Gallery, Vancouver, June 15 – July 14

While for Nadar, Matthew Brady and Eadweard Muybridge the camera might have been the ultimate means of recording reality, for artists of the late twentieth century it has become an unnervingly elegaic medium. Whether observing the classic news photographs of Robert Capa, a 1960s rock 'n' roll documentary or the latest black and white Hollywood warhorse to be colourized by Ted Turner, one is overwhelmed by the

absence of what once was; not reassured by the presence of what still is. In a very real sense photography bears witness to the disappearance of our private worlds even as it records the erosion of the globe which we collectively inhabit. Whereas painting once softened the passage of centuries, photography can extract pathos from the changes wrought by a handful of years. The truth of the camera has become the truth of

the bathroom mirror: we are aging; we will die. In the past this knowledge was sweetened by the certainty that the world itself would continue, that there would be future generations to till the soil of the planet we hold in trust. Today this certainty has been occluded, even in an age of glasnost, by a mushroom cloud of nuclear tests and nightly newscasts from the Amazon. The world is dying, photography seems to say, and we lack both the will and the capacity to do anything about it. Television in particular, with its thousands of dazzling pixels and hypnotic lines of resolution, seems designed to simultaneously blunt and increase our sense of hopelessness; it saps our will to resist even as it covertly informs us that the end of the world is not so bad so long as it turns an entropic profit.

Debra Semchuk and Carol Itter were at least partially conscious of these moral/aesthetic/perceptual problems when they put together their recent show at the Contemporary Art Gallery. While only Semchuk worked exclusively in the photographic medium, Itter's floor sculpture was cunningly cognizant of the electronic eye's penchant for distorting things, for dissolving their individuality in a comestible, vendable soup of sameness. Indeed, the show sought to simulate precisely those

modes of experience which photojournalism, advertising, fashion spreads, network news and commercial cinema habitually leave out. It hungered for a reality that did not diminish every morning in the bathroom mirror.

Interestingly enough, both halves of the show were wholly or partially inspired by visits to B.C.'s Queen Charlotte Islands. While neither Semchuk nor Itter stand in much danger of being convicted of cultural expropriation, they have incorporated a number of non-Western traditions into their oeuvre, including the always contentious (contentious for white artists, that is) culture of Canada's native people.

Western Blue Rampage, Itter's floor sculpture, is constructed like the most primitive form of proto-photography, the religious diorama. Objects are arranged in three symbolic tiers in front of a painted blue backdrop representing — an anomaly in B.C. — a cloudless sky ("Mother Mary," too, perhaps?). The colour scheme is patterned after the rainforest, tones it ironically replicates, with greens and browns predominating while tints of yellow and orange play supporting (autumnal) roles. A tangle of beads dominates the foreground, the cheap, gaudy means of colonial exchange/usurpation. Bowls open to the sky are the focus of the sculpture's middle



CAROL ITTER, WESTERN BLUE, 1990, (DETAIL), 100 × 26 × 104"; PHOTO: SANDRA SEMCHUK.

section. These vessels are not the artifacts of a proud and ancient culture, but the knickknacks sold by a broken and demoralized remnant to the descendants of their destroyers. The poignance of the deculturalized person's predicament is emphasized by "religious" photographs of the rainforest itself, snapshots eerily similar in emotional meaning to the "Sacred Heart" and "Madonna and Child" black velvet paintings found in slumlord dimestores throughout economically depressed Christendom. Gear wheels and industrial debris are heaped high in the third section, precisely the sort of technological flotsam that is left behind to rot by the technocrat exploiters of an "underdeveloped" region once the last drop of milk has been stripped from the teats of the Golden Calf. (Because of the ongoing political struggle to keep the Queen Charlottes from being logged, this last segment is as much warning as it is prediction.) By using Christianity and its attendant marginalizing superstructure as a framing device, Itter is able to offer us a richly contextualized portrait of life as it is lived between two impossibly distant poles.

Three of the four crypto "collages" comprising Debra Semchuk's half of the show were shot in B.C., while the fourth was photographed in Yuma, Arizona. Like Itter, Semchuk has been influenced by native culture, but her appreciation of same is not critically contrasted with the strictures of industrial Christianity; instead, she works this perceptual thread into a world view which also incorporates Chinese art and alchemical transformation. That her four compositions face each other on opposite walls is as much connected to the elemental emphasis of Western magic as it is to the North American native's preference for this "whole" number (the four seasons; the four winds) over the "incomplete" Christian three. Each work is made up of 11" x 14" colour cibachrome photographs mounted on glass plates and arranged in irregular, non-synchronous patterns that emphasize movement. The artist's self-avowed fondness for "spon-

taneous rituals" manifests itself in a manner that merges and subverts the principles of stained glass and linear montage. Earth, fire, air and water — the four basic alchemical elements — are epitomized by primary colour schemes (water fares best overall, a bias justifiable in the case of B.C., but more problematical when it comes to Arizona).

Libations, Queen Charlotte Islands, 1989 is perhaps the most successful of the four photographic constructions. It depicts a shaven-headed Oriental man (Asian? Native American?) in bicycle shorts dipping cupped hands in running water. The colour blue is conceptually dominant here, with hints of gold, red and "flesh" (a loaded modifier, if ever there was one) tones thrown in for good measure.

Sweetgrass Blessing, Hope B.C. is the exhibit's wildest quarter and also the most culturally eclectic. It underlines the ellipticism of Semchuk's "editing" approach (her montages are like jigsaw puzzles: they could be reassembled in many thematically different ways) and the blurred motions of the ecstatic female dancers it represents (Bacchantes?) equally embody the artist's energy, sense of play and fondness for ritual. "Earth" tints control the colour scheme.

The Offering, Yuma, Arizona, 1988-1989, on the other hand, is another "water" work, a less successful exploration of the "ground" covered in *Libations*.

Fire and air are the elements favoured in *Self-Portrait, Galiano Island, B.C. 1989*. Red calls the tune in this collage, whether gilding the sleeves of a late night campfire or daubing the sleeves from which the artist's "shamanistic," crypto-Christological hands emerge. Semchuk's face, clearly reproduced on only one panel, seems clear-eyed but suffering, tender but wary. A sense of mystery carried almost to the point of danger suffuses this photographic prism's impulsive patterns.

While some might find this show too "subjective" (the polite way of saying "hippy") for its own good, arguing that a too complete immersion in personal perspec-

tives tends to misrepresent the "objective" nature of social problems (is *any* consciousness sufficiently impersonal to prove or disprove *this* theory?), one could say with equal justice that a celebration of non-exclusive selfhood in relation to non-materialistic philosophies constitutes in itself a critique of the resurgent Social Darwinism of the past decade.

Much contemporary discourse about reification is, after all, itself reified out of any meaningful dialogue with potential readers. If nothing else, Semchuk and Itter's show serves to remind us that a rich inner life is not a fringe benefit of genuine political change, but one of its most overlooked pre-requisites.

— MARK HARRIS

D É B A T S / I S S U E S

TSWA FOUR CITIES PROJECT

Derry, Glasgow, Newcastle, Plymouth, September 6–October 28

Under the title *New Works For Different Places*, TSWA — short for Television South West Arts — organized its second project of site specific installations in four regional centers: Derry, Glasgow, Newcastle and Plymouth. These exhibitions and their forerunner in 1987, *TSWA 30*, continue an international trend of commissioning temporary art works for places outside the gallery or the museum. Yet, the *Four Cities Project* has to be considered primarily in a British context. Unlike exhibitions which are now seen as having set the trend, at least in Europe, for institutionally managed shows of site specific work like *Künstler-Räume*, Hamburg (1983), *Chambres d'amis*, Gent (1986) and *Skulptur Projekte*, Münster (1987), in Britain it is impossible at present to raise the necessary funds for an international project of this kind in one city. Hence the paradox of TSWA. In order to secure the necessary funding, the project had to be substantially large and international with an over-reaching framework. At the same time, this could only be realized by dividing the work into four geographically and also otherwise disconnected exhibitions of four to six installations in each city. Only in this way could the nonetheless relatively low budget be raised through a combination of public and corporate sponsorship. Without want-

ing to reduce the project to the issue of finances, it is worth bearing this point in mind when considering the wider context of temporary, site-specific work, its status and the claims made on its behalf.

The work commissioned by TSWA is intended to present alternatives to the permanent public monument. Public, here, is understood in several ways. First it implies that this work has an audience that includes the passer-by alongside the cultural tourist. Secondly, the choice of locations suggests that public art can function as a kind of anti-monument in the sense that it may problematize or transcend the heroism and grandeur generally associated with permanent public art. By choosing a shopping mall, an airport lounge, nineteenth century industrial buildings, ruins, etc., a claim is made that art can engage with the history and politics of these specific locations. This goes hand in hand with the assumption that history is somehow embedded and dormant in the city fabric, and that it can be brought to light or focussed through artistic intervention.

Perhaps two dozen people saw all the work of the *TSWA Four Cities Project*. These included the organizers and the press. As one of the privileged, I set out for a tour of the cities, two days for Derry,

Glasgow and Newcastle, another day in Plymouth. In Derry certain questions that can be asked about the project as a whole were most immediately present because the political situation in Northern Ireland offers little room for aesthetic disinterestedness. In fact, every gesture — artistic or otherwise — is read there in terms of political positioning. This was most apparent with the work of Nancy Spero and Dennis Adams. Spero worked in two sites, a women's centre where, in collaboration with local women, she selected a number of celebratory female figures from her repertoire for the interior walls, and an outside wall in the Bogside, the Catholic part of Derry. The latter piece commemorated the participation and role of Irish women in the political struggle. Poems and images of Derry women banging garbage lids to announce the arrival of British troops in 1971 were added to other printed figures of female warriors, goddesses, survivors and victims from different places and ages. The controversy around this piece involved a group of local mural painters who contested the work on the grounds that it occupied "their" space. The issue primarily concerned the demarcation of territory, not what the artist had chosen to represent but *who* occupies what spaces in a divided city where every visual and verbal sign is interpreted directly as a political manifestation. Consequently a shift in emphasis occurred from the undoubtedly well-intended focus and motivation of the work to the question: what is this American artist doing here telling people in Derry about their history? After reassurance had been given that the wall would be white-washed at the end of the exhibition, the work was tolerated.

Another piece by Dennis Adams, entitled *Siege*, was vandalized shortly after the opening. Adams' work again is interesting with respect to the questions of how art is read in a particular place and what may constitute the public there. *Siege* was located just outside the city walls and consisted of a two-part structure. On top of a goal post with steel mesh

replacing the conventional netting, a large black and white photograph showed Rossville Flats, a high-rise block of apartments that had formerly occupied the area just behind the site. Built in 1966 and demolished twenty years later, Rossville Flats has become a multiply overdetermined political symbol. Imposed on the Catholic community by a Unionist council, the building was badly constructed and cramped from the start, before years of vandalism and neglect finally made it uninhabitable. The decision to demolish the building, however, was also prompted by the fact that



NANCY SPERO,
NOTES IN TIME
PART II,
SITE SPECIFIC
INSTALLATION,
DERRY.

it provided refuge and cover for snipers who targeted army installations from the top floors. It was not surprising therefore — one might even think predictable — that the work was paint-bombed and there is little doubt that this was done by the British army who habitually deal with Republican murals in that way. As it turned out, local people easily recognized and interpreted the piece, but the question that came up again was, who is Dennis Adams and what are his reasons for making this art work? My own doubts were increased when I saw the catalogue with a documentation of the piece that created a before and after effect; "before" was illustrated in

black and white with "after" following in full colour and supplemented by a large detail of the bright orange paint splash. In the latter, the paint-bomb transformed into a gestural mark looked very beautiful indeed. How then is one supposed to read this image? As the result of creative audience participation?

On the whole, the work in the *Four Cities Project* that set out to retrieve collective memories and forgotten histories proved to be the most problematic. The notable exception was an installation by Donald Rodney, a British artist of Afro-Caribbean origin, titled

Visceral Cancer in Plymouth. In The Battery, part of the nineteenth century coastal fortifications, Rodney had placed the Coats of Arms of Sir John Hawkins, a buccaneer and slave-trader who operated from Plymouth, and of his patron Queen Elizabeth I. A pump circulated blood in plastic tubes around the two heraldic images. In this instance history was not treated as something that mysteriously resides in a place but as an essentially discriminatory discourse that signifies in relation to other discourses. By associating the language of heraldry with a symbolism of disease and suffering, and the romanticism of war fortifications turned tourist attraction as

part of an English garden, Rodney's piece articulated history as a position that is politically and aesthetically informed by the present. Such deliberate reading of the site sharply contrasted with the nostalgia and "free association approach" to which some of the other locations were treated. It also advanced a relationship between viewer, site, and work that was essentially analytical and differed from installations which relied on amplifying the spooky atmosphere of World War II bomb shelters, or deserted industrial buildings as part of the work's aura.

Several artists' proposals had to be modified to conform with "public" regulations, while in five instances permission to go ahead was refused altogether by different departments of the respective city councils. Documented in the catalogue as unrealized works, these included a proposal by the Brazilian artist Cildo Meireles and another by Geneviève Cadieux. These two cases are particularly interesting because they explicate two kinds of limits for art in the city context. Meireles' proposal consisted in placing a facsimile council house of a 1950s prototype between the two buildings in the city centre that house Glasgow District Council and the Poll Tax

Office. Although the site had previously been offered to TSWA, this proposal as well as two alternatives, one of which included realizing the piece in a less "sensitive" location, were turned down. Here, censorship was used straightforwardly as soon as the political dimension of the work — relating the chronic housing shortage in Glasgow to council politics and taxation — became apparent. Geneviève Cadieux's proposal for Plymouth on the other hand, did not operate on the same level of explicit political comment, yet her project too was censored. Cadieux had planned to place a large photo work on the Hoe, the main recreational area right in the city, overlooking the sea. One side of the piece would have shown the photograph of an elderly man facing the sea, his head and sun tanned shoulders seen from the back against a blue sky. From the other side, one would have seen a close up of a pair of eyes, sunken in and overshadowed by bushy eyebrows. The enlargement also showed up the signs of aging on the skin, while the gaze of the eyes could not be located; they seemed to simultaneously look inward and towards the horizon. The work would have been situated in the proximity of various recreational facilities. After taking a vote, the city council did not grant permission for the piece to be installed on the grounds that it was considered inappropriate for the site.

Given this context, the more interesting works that could be realized were, not so paradoxically perhaps, those which insisted on a larger degree of autonomy in the sense that they were neither overtly narrative, nor educational or "archeological." Richard Deacon's monumental sculpture *Moor* is stretched across three piers that remain of a viaduct in Plymouth. A subtle play of linguistic and formal references relates the massive steel structure to the surroundings without distracting from its central concern with the conditions of contemporary public sculpture in terms of materials, scale, and placement. In this instance, the privileging of an art historical discourse helped to open

up those questions that are relevant in relation to the TSWA project as a whole. Under what circumstances does the pier of a railway bridge transform into the plinth of a sculpture? What discourses inform our understanding for the public monument? What is the relationship between the abstract vocabulary of post-minimalist sculpture and the "museumization" of decaying industrial structures in the city? And last but not least, what makes a work site specific? The success of *Moor*, it seems to me, lies in prompting these questions. To take up only one reference implied by the title, what exactly is the relationship between a public sculpture by Henry Moore and postmodern concepts of site specificity? In a rare instance in the catalogue, Declan McGonagle suggests a connection between public art and

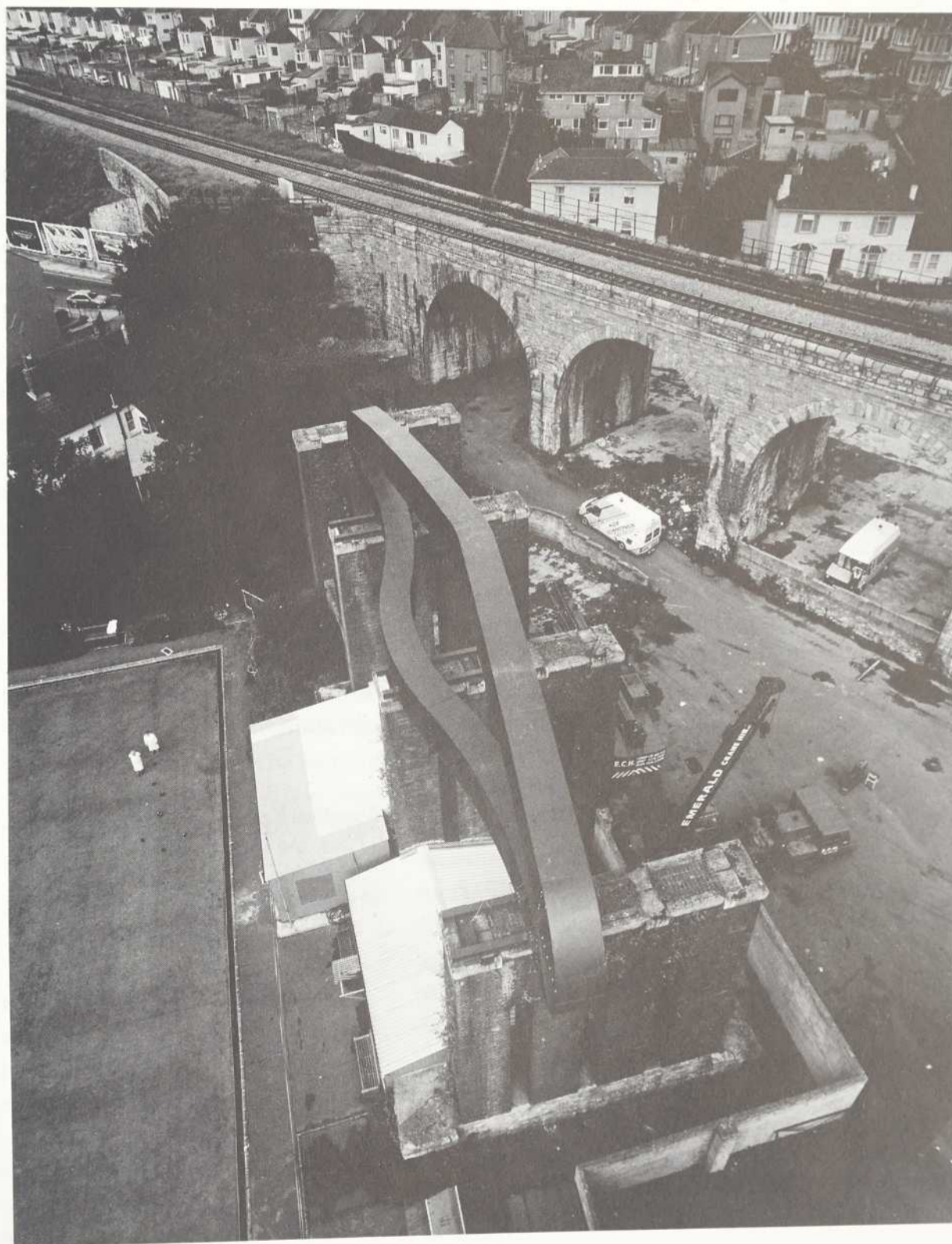
the ownership of public space. "You will often find that what the placement of a Henry Moore is about is the establishment of the corporate ownership of the space." This returns us to the central question of *how*, as opposed to *what* in each instance, does the work of the *Four Cities Project* signify?

The TSWA exhibitions were organized at a time when, in Britain at least, it is no longer taken for granted that museums are public places whose function it is to exhibit as well as to collect contemporary art for the public (whoever they may be) to see free of charge. In this context, the temporary works (with the exception of the pieces by Deacon and Ian Hamilton Finlay which are permanent) commissioned by TSWA signal the very erosion of public support for the arts. Temporary, scattered to the extent that not

even the artists involved in the project saw the work in the other cities, and partly altogether unrealized, the project, I would argue, became symptomatic of economic and ideological limitations, rather than "alternatives" and "possibilities."

The close relationship between the "inside" and the "outside" of the museum, however, operated on another level also. The site specific installation as an "alternative" to the art work that can be circulated is taken to constitute this inside/outside relationship. Yet, considering the list of participating artists, one notices a displacement whereby the circulation now becomes that of the artists themselves, flown in from Brazil, the U.S., Canada, Germany, etc., to "respond" to particular locations.

The locations were largely cho-



RICHARD DEACON,
MOOR, 1990,
SITE SPECIFIC
INSTALLATION,
PLYMOUTH.

sen by the organizers. The diversity of the sites indicates that, in theory if not always in practice, art can be placed practically anywhere in the city, provided that it is not there to stay. In this way the work participates in legitimizing the ventures of the national heritage industry by validating anything from warships to nineteenth century sweatshops as aesthetic sites. Irrespective of what was allowed to be temporarily articu-

lated there as art, the TSWA project unwittingly joined in the very processes which continuously turn specific memories into collective amnesia and particular histories into nostalgic spectacles. One may be forgiven for thinking that by now an analysis of these processes could have been the point of departure for an exhibition rather than again its sad conclusion.

— DESA PHILIPPI

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Georges Didi-Huberman,
Devant l'image, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1990, 333 p., ill. n. et bl.

Même si ce n'est pas l'objectif immédiat de son propos, ce livre nous permet d'emblée de prendre conscience du décalage entre la contestation nord-américaine de l'iconologie panofskienne et celle de la scène théorique française. La critique nord-américaine de Panofsky, celle d'obédience formaliste, — et c'est elle qui nous est familière au Québec — prend la forme d'un rejet qui s'appuie sur des considérations d'ordre méthodologique, en ce qu'elle s'oppose principalement à l'attention prépondérante accordée, chez Panofsky, au contenu dans l'analyse de l'œuvre d'art. La position françai-

se, à laquelle se range Georges Didi-Huberman, diffère et apparaît moins virulente: elle porte plutôt sur l'articulation proprement philosophique, néo-kantienne, des travaux de Panofsky (qui conjugue ainsi explicitement le statut de théoricien en esthétique à celui d'historien de l'art).

D'une façon générale, on peut dire que *Devant l'image* pose la question des fins de l'Histoire de l'art. C'est en menant un rigoureux parallèle entre Vasari (le «père» de l'histoire de l'art) et Panofsky (le «réformateur» de celle-ci au XX^e siècle) que Georges Didi-Huberman en arrive à dégager les stratégies d'élaboration de cette discipline, stratégies qui, même si elles varient nécessairement avec les époques, n'en visent pas moins un même objectif de maîtrise, de certitude et de savoir, face à l'insaisissable que serait l'image. Par l'étude de ces stratégies, Didi-Huberman met à jour l'usage de «mots magiques» qui ont pour fonction, autant chez Vasari que chez Panofsky, de résoudre les impasses (et les «angoisses mortelles») de la raison face à «la négativité inaliénable» du non-savoir que convoquerait toute œuvre d'art. Ces «mots magiques» sont ainsi présentés dans leur singulière correspondance terme à terme et comme autant d'indices des nœuds d'angoisse de l'histoire de l'art, — ce qui fait de la thèse de Didi-Huberman quel-

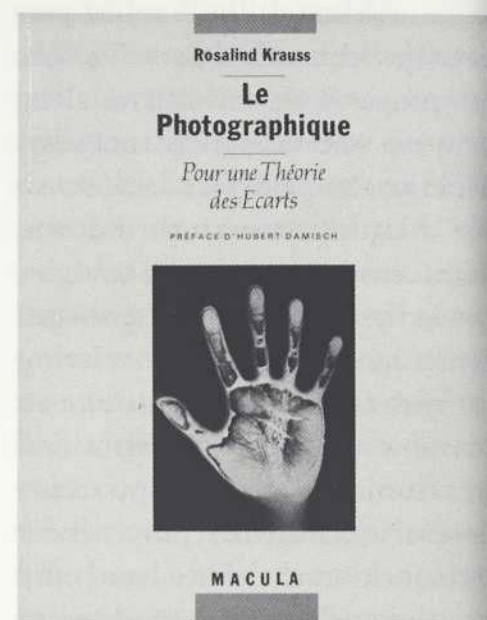
que chose comme une psychanalyse de l'histoire de l'art.

L'auteur élabore ensuite un système, paradoxalement, pour échapper à cette clôture de la connaissance devant l'image, pour «briser, inciser, déchirer... ce dispositif d'enfermement qu'est la boîte de la représentation». Pour enfin «ouvrir l'image, ouvrir la logique», Didi-Huberman propose quatre «approximations» qu'il tire de sa fréquentation du texte freudien (cf. son travail antérieur sur la représentation de l'hystérie). Ces «approximations» (la déchirure, le symptôme, l'incarnation, la mort) sont situées et définies là aussi par une référence terme à terme avec les «mots magiques» de Panofsky, ce qui engage un processus de négation dialectique par quoi ces «approximations» se précisent. De Freud (et notamment de son analyse des moyens de «figuration» du rêve), Didi-Huberman retient la capacité de penser «la déformation dans la formation» et la nécessité de penser «un travail de la figuration envisagé avec sa déchirure»: l'auteur propose ainsi d'assumer ce paradoxe «que figurer s'égalât à défigurer».

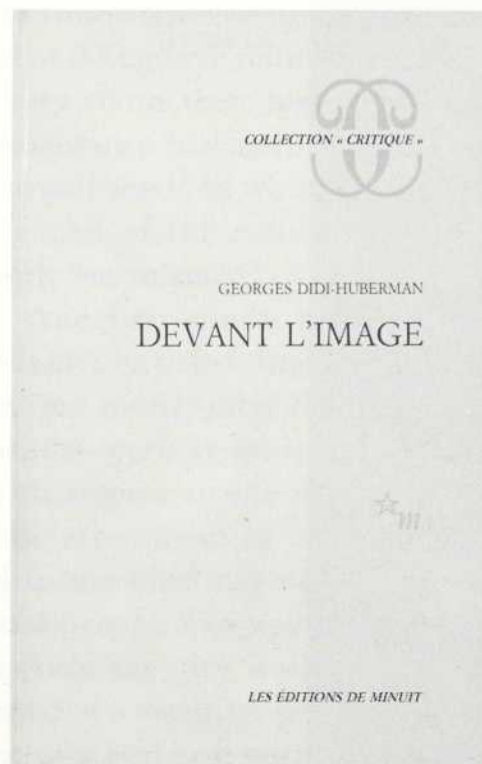
La proposition est risquée, pourrait-on dire, puisqu'elle opte pour une inscription du non-savoir dans le savoir, puisqu'elle tente de prendre en compte ce qui échappe à la raison raisonnante, au système argumentatif, à l'ordre des fins, — de regarder ce qui se trame du côté du figurable et non plus du seul lisible. Une proposition risquée, bien sûr, mais développée sur un ton extrêmement mesuré, avec la préoccupation constante d'inscrire à même l'écriture «savante» une fluidité et une vibration «autres». C.D.

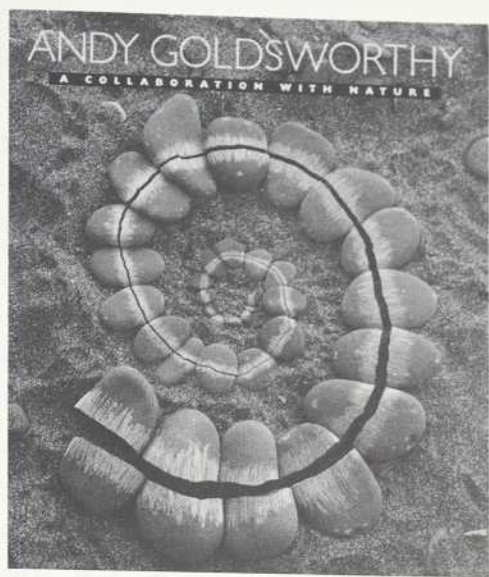
Rosalind Krauss, Le Photographique.
Pour une théorie des écarts. Paris, Éditions Macula, coll. «Histoire et théorie de la photographie», 1990, 231 p., 67 ill. n. et bl.

Un an après *La Photographie en France* d'André Rouillé, anthologie de textes et controverses sur la photographie, les éditions Macula publient — si je ne m'abuse! — le deuxième titre de cette collection intitulée «Histoire et théorie de la photographie». Recueil de



textes sur la photographie — l'auteur insiste: «sur»! — de Rosalind Krauss, publiés de 1977 à 1983, cet ouvrage sous-titré «théorie des écarts» n'est donc pas une réflexion suivie sur le sujet. C'est plutôt une suite de questions qui sont ici posées à la photographie comme objet théorique. On se rappellera qu'à la fin des années soixante-dix, Krauss avait attiré l'attention du monde de la critique en soutenant qu'il fallait peut-être comprendre l'art du XX^e siècle, tel qu'il est influencé par Marcel Duchamp, comme relevant d'une logique de l'index plutôt que de l'icône. Il semblait donc particulièrement approprié qu'elle poursuive sa réflexion en prêtant attention au médium. La photographie étant, à son avis, davantage un objet théorique capable de faire apparaître ces «conditions indicelles auxquelles elle avait soumis le champ anciennement clos du monde de l'art» (p. 14) Rosalind Krauss l'étudie pour voir apparaître à travers elle l'essentiel du projet critique et historique qu'elle est amenée à constituer. Comme si, à travers elle, pouvaient se moduler les questions et réponses, apories et lacunes de la modernité et de tout ce que théoriciens et critiques ont été amenés à constituer. Ce sont d'ailleurs les chapitres où sont abordées toutes les questions concernant l'objet de pensée difficilement constituable qu'est l'histoire de la photographie ou celles touchant aux champs discursifs de la photographie, et bref, tous les lieux où elle s'articule en se portant à l'emploi de quelque sujet extérieur, que la pensée de Rosalind Krauss se fait





plus aguerrie et plus sûre. Cependant, les analyses d'images particulières se penchent avec trop d'empressement sur le contenu de la photo et oublient un peu trop que celle-ci est d'abord un acte (Philippe Dubois) et que de prendre une photo, c'est soumettre une image à cette intensivité de temps et d'espace qui s'y logent. La photo contient moins une image qu'elle ne fait quelque chose à celle-ci. Elle interpelle qui la regarde. Elle dit: «Là!». Une analyse doit pouvoir aussi décrire la force de cette apostrophe. S.C.

Andy Goldsworthy; A Collaboration with Nature. New York: H.N. Abrams Inc., 1990, 120 pp., illus. b. & w. and col.

By broadening the material language of art in the environmental context to include fragile, ephemeral materials, Andy Goldsworthy seeks to «uninvent» art to remove any metaphoric, subjective or idiomatic association. Our vision of nature is one in which we codify our responses to the eclectic wilderness on an «a priori» basis, simplifying its confusion of details to more closely resemble our minimalist, media saturated magism. We seldom actually look at the camouflaged, co-dependent elements that go to make up any particular microcosm of the planet's ecosystem. Goldsworthy actually transforms and art from being a material composition on the landscape, as in the case of Christo, to minimize the artist's interventions. In so doing he mutualizes the artist's co-dependent relation to the natural elements he uses to make his transient brand of art a part of the ongoing flux of life itself.

Andy Goldsworthy; A Collaboration with Nature assembles 120 photographic documents in colour of the artist's latest land art projects in Europe, Asia, and North America. Organic elements such as rowan berries, maple leaves, grass stalks, flowers, dandelions and thorns are contrasted with inorganic matter such as ice, water and stone in a series of designed symmetries and assemblages that elaborate, layer his art into the sites he works in. Tree

branches are stacked, arranged like pillars in Cumbria, rhythmic swirling sand dunes and craters in the Arizona desert are «softened by the breeze», bamboo ends are pushed into bitten holes along the Japanese coastline to become abstract «nature assemblages», works in which the materials themselves have as much of a voice as the artist. J.K.G.

Logics of Television: Essays in Cultural Criticism, edited by Patricia Mellencamp, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, 307 pp.

I am amused, as well as bemused, at the velocity of turnover in the academic publishing field of critical anthologies of television written by *film* scholars. Since the early 1980s, the anxiety over the inability of (especially psychoanalytic) film theory to make sense of television has proven to be the generative force behind vast amounts of writing that serves little purpose beyond underscoring that anxiety. Within this framework of concern over the slipperiness of the television object, discussion of its unwillingness to be ensnared in the logics of film analysis has left little room for saying anything about television at all — except in terms of deviance, that is, as a bad object that refuses to submit to theory, as every good patient ought.

Logics of Television, for the most part, reproduces that same problematic. In doing so, it is at one and the same time a banal book and a fascinating one. It is banal by virtue of repetition, by restating again and again, in unoriginal terms, the same problems that

have appeared already in earlier anthologies and essays, many by the same authors represented here: television, as an object, lacks readily discernable, theoretical contours which, if defined, would allow analysis to proceed. So, as regards film scholars at least, one is left spinning one's wheels on the slippery surfaces of theoretical abstractions in the hopes of getting a purchase on something called television that appears to continually evade one's grasp. This takes enormous amounts of energy, little of which has actually anything to do with television per se.

The problem is the way in which a general theory of the media, and indeed of society, becomes the prerequisite for analysis. As Alvin Gouldner has written, «Given a commitment to protect understanding of the social world from the biasing of dominant societal groups, there is a tendency to surrender and sneer at primary research.» General theories of society, as the Glasgow Media group has suggested, provide little in the way of tools to analyse cultural production. The tendency of many of the essays in this book to become preoccupied with the politics of research often leads to the sort of surrender to which Gouldner refers, and evacuates television in favour of the preoccupation with the self-understanding of the researcher.

This latter aspect is, of course, the fascinating dimension of the book. The banality of reiteration of the anxiety over the object becomes fascinating by virtue of its persistence. Here it seems that the psychoanalytic residues of film theory have come back to haunt the researchers themselves, as they fetishize the television object which they know is bad, but which continues to seduce them. Ironically, the preoccupation with the commodity status of television as — to borrow from Adorno — «the eternal recurrence of the same,» has itself led to the eternal return of concern over the body in front of the machine, from the narcissistic perspective of the academic who seeks to diffuse those anxieties and desires by projecting them onto the social as

a whole.

Nevertheless, despite my astonishment at the continued power of this crisis of identity, I am disturbed by the way it inhibits actual research into television. Fortunately, not all of the essays in this volume are caught in the unresolved dialectical tension between fascination and disgust. The historical essays in particular break out of this oscillation by examining how television is discursively and materially constructed through the analysis of documentary evidence drawn from a variety of sources. These essays demonstrate the capacity of critical perspectives to provide useful insights into cultural production through research and sustained reflection, without becoming overburdened by a politics of theory that cannot escape its own guilt. In their palliative effect, they point to a way out of the bind by being exemplary, indicating the possibility of a well-deserved break with the usual preoccupations in television studies that would move beyond a banal repetition that has dominated much of the field so far. K.D.

Linda Nichlin, Women, Art, and Power and Other Essays, New York: Harper & Row, Publishers, 1988 (Icon Editions, pbk., 1989), 181 pp., illus. b. & w.

In her 1971 pioneering essay, «Why Have There Been No Great Women Artists?», Linda Nochlin bulldozed with glee through art history from Pliny and Vasari to, well, Mrs. Grass's chicken soup. She writes: «The myth of the Great Artist — subject of a hundred monographs, unique, godlike — bearing within his person since birth a mysterious essence, rather like the golden nugget in Mrs. Grass's chicken soup, called Genius or Talent...» This lively essay comes last in a collection aimed at debunking a patriarchal myth of greatness that had grown oppressive.

The images in the opening essay «Women, Art and Power» (1988) range from Jacques-Louis David's *The Oath of the Horatii*, with its apathetic heap of women, to an early suffragist photograph titled

Women, Art, and Power and Other Essays



Linda Nochlin

Woman Toppling Policeman with a Jujitsu Throw, to the regressive, voyeuristic painting by Balthus, *Girl with Cat*, the focal point of which is a pubescent girl's crotch. All of the above, Nochlin writes, "represent women in situations involving power — most usually its lack." Recalling the Balthus exhibit at the Metropolitan Museum of Art in New York in 1984, she thinks that the female spectator is entitled to rebel against images created by and for a male voyeur. She writes, "Women are entitled to ask: 'For whom, precisely, does this constitute an erotic discourse? Why must I submit to a male-controlled discourse of the erotic?'" She resists what she calls "the-white-male-position-accepted-as-natural" that makes "the-naked-woman-as-object-accepted-as-natural." To submit to this order means deactivating the female viewer, and defeating what Nochlin has been fighting against in her twenty years of scholarship and teaching.

Her essay on women's work and leisure in the nineteenth century discusses the work *Wet Nurse* of 1879 by the Impressionist painter Berthe Morisot. In "Lost and Found: Once More the Fallen Women," the author examines the fascination among Pre-Raphaelite painters and poets with the prostitute. William Morris Hunt's painting *The Awakening Conscience*, in her interpretation, unfolds like a visual essay on the moral codes of the day. "Some Women Realists" is prefaced by an explanation of

how women have traditionally excelled in realism, "through force of circumstance if not through inclination."

All this, and a sense of mischief besides. "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art" features an art-historical joke that mocks the clichéd pairing of women's breasts with rosy apples. Nochlin herself concocted this photograph of a naked and hirsute man offering a tray of bananas. If this does not quite produce the *frisson* desired, then an erotic art history still needs Linda Nochlin for a less one-sided view. *M.R.*

Susan Robin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge: Harvard University Press, 1990, 276 pp., illus. b & w.

In this playful and erudite book of essays, Susan Suleiman, who is Professor of Romance and Comparative Literatures at Harvard University, examines the role of women in the literature of the avant-garde. She focusses on the vital task of the feminist reader to fight exclusion from the text, especially the erotic text directed to male desire. Many preconceptions are exposed in the process of reassessing art and literature in terms of a feminist spectator or reader, such as the phallogocentric nature of conventional desire. Suleiman asks the crucial question: how do we *read* the "old male language"?

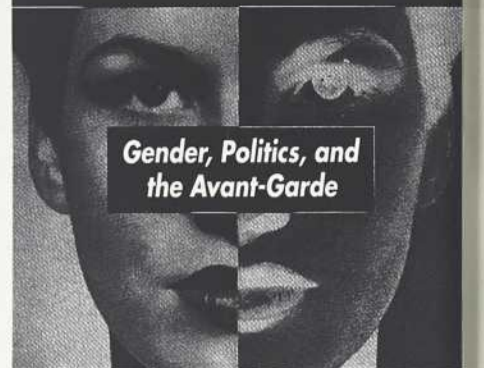
This book cannot possibly be absorbed in one sitting. It covers a vast field of references from Robbe-Grillet and Sade to Bataille and pornography to women and madness (and love). Of special interest is the short and incisive study of oppositional art in mass culture which includes images by Barbara Kruger.

The author has a profound sense of the distance imposed upon the female reader by a phallogocentric erotic text. Inevitably, this leads to complex discussions of voyeurism. She writes, "to produce voyeuristic pleasure, the object has to remain two-dimensional, lacking psychological motivation and depth. The last thing a voyeur wants is a psychia-

trist to explain to him "what those ladies are doing and why." His pleasure comes precisely from the distance." The female spectator's displeasure comes precisely from the distance which she naturally tries to diminish by "explaining too much." Since the female viewer identifies with the woman object more often than not, her inclination is to humanize her kind rather than objectify or dehumanize her. Cindy Sherman's constructed film stills, not surprisingly, appear in Suleiman's text. However, it is not the images that lead to the arguments and revolutionary readings in the text, but rather the readings that create the intellectual currents that bring such images to the surface.

Central to Suleiman's reading of the avant-garde is the figure of the laughing mother. She writes, "To imagine the mother playing is to recognize her most fully as a subject — as autonomous and

Subversive Intent



Gender, Politics, and
the Avant-Garde

Susan Rubin Suleiman

free, yet (or for that reason?) able to take the risk of "infinite expansion" that goes with creativity. This book establishes a feminine voice in postmodern culture that is both playful and irreverent: "I rather be an ironist than a theorist," she writes. *M.R.*

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques / Essays

John X Berger and Olivier Richon, eds., *Other Than Itself: Writing Photography*, Manchester: Cornerhouse Publications in association with Derbyshire College of Higher Education and Camera-work, 1989, n.p., illus. b. & w. and col.

Catherine Charpin, *Les Arts incobérents (1882-1893)*, Paris, Éditions Syros Alternatives, 1990, 128 p. ill. n. et bl.

Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (trad. fr. Jacques Morizot), Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, 318 p.

Jacques Hainard et Roland Kaehr, éd., *Le Trou*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1990, 325 p., ill. n. et bl.

Rudolf E. Kuenzli and Francis M. Naumann, eds., *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989, 268 pp., illus. b. & w.

Lisa Licita Ponti, *Gio Ponti: The Complete Work 1923-1978*, foreword by Germano Celant, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990, 288

pp., illus. b & w. and col. Marcelyn Pleyne, *Les Modernes et tradition*, Paris, Gallimard, 1990, 277 p.

Michael Ryan and Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, 328 pp., illus. b. & w.

Herbert I. Schiller, *Culture Inc: The Corporate Takeover of Public Expression*, Oxford: Oxford University Press, 1989, 201 pp.

Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, essay by Arthur C. Danto, New York: Rizzoli, 1990, 96 pp., illus. b & w.

Thomas W. Southall, *Of Time and Place: Walter Evans and William Christenberry*, excerpts by James Agnew and stories by William Christenberry, Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1990, 89 pp., illus. b. & w. and col.

James M. Thompson ed., *20th Century Theories of Art*, Ottawa: Carleton University Press, 1990, 547 pp.

Catalogues / Catalogues

Brian Boigon: Speedreading Tokyo, Tokyo: P3 Alternative Museum, 1990, n.p., illus. b. & w.

The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980's, essays by Julia P. Herzberg, Laura Trippi & Gary Sangster, Sharon F. Patton, Guillermo Gomez-Pena, Margo Machida, Judith Wilson, et. al., New York: The Museum of Contemporary Art and the Studio Museum in Harlem, 1990, 364 pp., illus. b. & w. and col.

Le Désenchantement du monde, texte de Christian Bernard, Nice, Villa Arson, 1990, 112 p., ill. n. et bl. et coul.

Don't Believe Miss Liberty: Hachivi Edgar Heap of Birds, texts by Papo Colo, Jean Fisher, Lowery Stokes Sims, Hachivi Edgar Heap of Birds, New York: Exit Art, 1989, 27 pp., illus. b. & w.

Energieen (Energies), introduction by Wim Beeren, texts by various artists and authors, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1990, 146 pp., illus. b. & w. and col.

A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation, essays by Mary Jane Jacob, Ann Goldstein, Anne Rorimer and Howard Singerman, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989, 176 pp., illus. b. & w. and col.

Ian Wallace: Hommage à Mondrian, texts by Ian Wallace and Frank Vande Veire, Middleburg: de Vleeshal, 1990, n.p., illus. b. & w. and col.

Krzysztof Wodiczko: — New York City Tableaux: Tompkins Square — The Homeless Vehicle Project, essays by Papo Colo, Newil Smith, Krzysztof

Wodiczko and David Lurie, Rosalyn Deutsche, Julie Courtney, New York: Exit Art, 1990, 47 pp., illus. b. & w.

Louise Bourgeois, textes de Peter Weirmair, Lucy R. Lippard, Robert Storr, Rosalind Krauss et Thomas McEvelley, Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon, 1990, 180 p., ill. n. et bl. et coul.

Louise Viger. Hommes Usages Ornaments, texte de Jean-Pierre LeGrand, 1990, 25 p., ill. n. et bl.

Lynne Cohen, texte de Thierry de Duve, Bruxelles: Galerie Gokelaere & Janssen, 1990, 19 p., illus. n. et bl. et coul. (textes en français néerlandais et anglais)

Mario Merz, texts by Mario Merz and Amnon Barzel, Prato: Museo d'Arte Contemporanea Luigo Pecci, 1990, 157 pp., illus. b. & w. and col.

Marysia Lewandowska and Peter Scott, London: Riverside Studios, 1990, n.p., illus. b. & w.

Michael Craig-Martin: A Retrospective 1968-1989, London: Whitechapel Art Gallery, 1989, 128 pp., illus. b. & w. and col.

Patrick Raynaud, texte de Donald Gould, Paris, Galerie Langer Fain, 1990, n.p., ill. coul.

Photographic Inscription: Kunst aus Toronto, essay by Philip Monk, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1990, 52 pp., illus. b. & w.

Rubleben. Terry Ewasiuk, textes de Serge Bérard et Michael Haerdter, Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 1990, n.p., ill. coul.

Livres d'artistes / Artists Books

Nathalie Caron, *Filons*, Montréal, Éditions Mille Meutes, 1990, n.p., ill. duotone.

ERRATUM

Une œuvre de Paul Hunter, qui paraissait dans le commentaire de Catherine Bédard (n° 60, p. 53) sur l'exposition qui a eu lieu au Musée du Québec, a malheureusement été reproduite inversée. Nous la reprenons ici comme elle aurait dû apparaître. Nous nous excusons auprès de l'artiste, du Musée, de l'auteure et de nos lecteurs.



SAISISSEZ L'ART D'AUJOURD'HUI

revue d'art contemporain

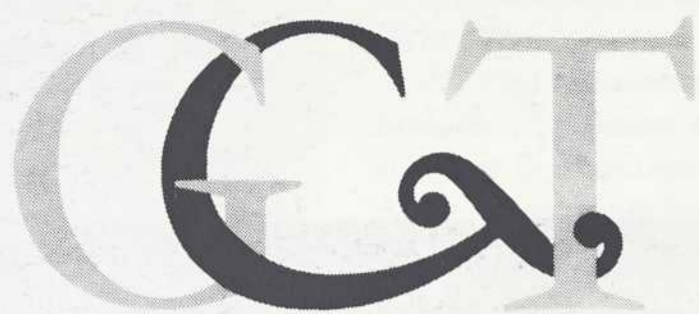
PARACHUTE

contemporary art magazine

PHOTO: GENEVIÈVE CADIEUX

AFIN DE VOUS ABONNER RETOURNER L'ENVELOPPE INCLUSE

TO SUBSCRIBE PLEASE RETURN THE ENCLOSED ENVELOPE



Gérard Collin-Thiébaut

GALERIE CHANTAL BOULANGER

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

remerciements : ministère des Affaires culturelles du Québec

Individualités:
14 Contemporary Artists
from France
25 janvier – 7 avril 1991
Musée des beaux-arts
de l'Ontario

Jean-Michel Alberola

Richard Baquié

Catherine Beaugrand

Jean-Pierre Bertrand

Sylvie Blocher

Christian Boltanski

Daniel Buren

Sophie Calle

Gérard Garouste

Thierry Kuntzel

Bertrand Lavier

Annette Messager

Michel Parmentier

Niele Toroni

INTERNATIONAL ART
HORIZONS™

En honneur du

10^{ème} ANNIVERSAIRE

des concours internationaux d'art de New York,
nous invitons les artistes du monde entier **À PARTICIPER** au

**GRAND CONCOURS
INTERNATIONAL D'ART**

**HORIZONS INTERNATIONAUX D'ART
NEW YORK – 1991**
INTERNATIONAL ART HORIZONS, NEW YORK – 1991

Ouvert à
TOUS LES ARTISTES

30.000 DOLLARS de PRIX

EXPOSITION: 29 mai – 15 juin 1991, à la
Galerie Art 54, New York, Etats-Unis

**JURY COMPOSE DE MEMBRES DISTINGUES
DES 5 PRESTIGIEUX MUSEES AMERICAINS:**

Lynn Zelevansky-Musée d'art moderne, New York; Nadine Grabania-
Musée d'art Frick, Pennsylvanie; Roger Selby-Musée d'art de
Boca Raton, Floride; Marla Price-Musée d'art moderne, Texas;
Ruth Meyer-Musée Taft, Ohio

DATE LIMITE: 5 AVRIL 1991

Pour obtenir votre bulletin d'inscription, veuillez écrire
DES AUJOURD'HUI à: ART HORIZONS
Dept. PC9; P.O. Box 1533; Ridgewood, NJ 07450, USA
Tél: (201) 487-7277 Téléfax: (201) 488-4004

Avec l'appui financier généreux de l'Hôtel The Best Western Chestnut Park

**Musée des beaux-arts
de l'Ontario**

317, rue Dundas ouest
Toronto M5T 1G4
(416) 977-0414

UN
CHEF-D'OEUVRE
EN LIBERTÉ.



LA QUALITÉ PASSE AVANT TOUT.

ARTEXTE ET LA CENTRALE
PRÉSENTENT

instabili

LA QUESTION DU SUJET
THE QUESTION OF SUBJECT

Publié dans le cadre du 16^{ième} anniversaire
de La Centrale (Galerie Powerhouse),
ce recueil de textes théoriques et de projets
d'artistes explore les multiples rapports
du féminisme aux arts visuels.

TEXTES DE:

Catherine Bédard

Marie Fraser

Mary Kelly

Liz Magor

Joanna Nash

Christine Ross

Thérèse St-Gelais

Nell Tenhaaf

PROJETS DE:

Céline Baril

Martha Flemming et Lyne Lapointe

Lani Maestro

Nancy Spero

Céline Surprenant

176 pp. Traduit intégralement.

Distribué par Artexte, 3575 boul. St-Laurent, Suite 303,
Montréal, Qc, H2X 2T7. Tél.: 845-2759; Fax: 845-4345.

LA-CENTRALE

GALERIE POWERHOUSE

Diane Landry

«Risques d'averses», installation

Anne-Marie Cosgrove

Tableaux

12 janvier au 3 février 1991

Lorna Mulligan

Travaux récents

Pauline Morier

Installation

9 février au 3 mars 1991

Suzanne Jacob

Judith Messier

Soirées littéraires

janvier 1991

UN CENTRE POUR
LES FEMMES-ARTISTES

4060, boul. Saint-Laurent, Suite 205
Montréal, Québec H2W 1Y9
(514) 844-3489

La Centrale tient à remercier
le Conseil des Arts du Canada,
le ministère des Affaires
culturelles du Québec
ainsi que le Conseil des arts
de la communauté urbaine
de Montréal pour leur
appui financier.

la galerie
dare-dare

du 9 au 27 janvier SUZANNE BOUCHER
du 30 janvier au 17 février NATHALIE FONT
du 20 février au 10 mars EXPOSITION DE GROUPE
GRAVOIRE
du 13 au 31 mars DAREN MELLINGTON
du 3 au 21 avril EVENEMENT SPECIAL
du 24 avril au 12 mai MANON B. THIBAUT
du 15 mai au 2 juin MICHELE TREMBLAY GILLON
du 5 au 23 juin A CONFIRMER

La galerie est subventionnée par le Ministère des Affaires culturelles
du Québec et le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal

4060 St-Laurent, suite 211, Montréal H2W 1Y9 (514) 844-
du mercredi au dimanche, de 12 h à 17 h

Art | Theory | Criticism | Politics

OCTOBER

editors

Joan Copjec
Rosalind Krauss
Annette Michelson

Examine the central cultural issues of our times. . . .

“OCTOBER is among the most advanced journals . . . in the fields of art theory, criticism, history, and practice. Its current editors . . . are intimately familiar with the cultural and political avant garde of Europe and the U.S. and are able to attract its best thinkers . . . Few, if any, could receive a higher recommendation.”

— Choice

Published quarterly by
The MIT Press.
ISSN 0162-2870

Yearly Rates: \$30.00 Individual,
\$65.00 Institution,
\$20.00 Student and
Retired.

Add \$14.00 postage and handling
outside U.S.A. Prepayment is required.
Send check drawn against a U.S. bank
in U.S. funds, MasterCard
or Visa number to:

MIT Press Journals 55 Hayward Street,

Cambridge, MA 02142 U.S.A. (617) 253-2889 FAX: (617) 258-6779

6

Beckett's . . . *but the clouds* Kristeva, Pleynet, and Sollers on the United States. Texts by Tom Bishop, Michael Brown, Octavio Armand, and others

17

The New Talkies: A Special Issue
Jameson on Syberberg. Copjec on Duras, Frampton, Wollen. Rosler on filmmaking. Texts by Philip Rosen and Mary Ann Doane

32

Hollis Frampton: *A Special Issue* Texts by Annette Michelson, Barry Goldensohn, Hollis Frampton, Christopher Phillips, Bruce Jenkins, Peter Gidal, Allen S. Weiss, Brian Henderson

44

Leo Steinberg on Picasso's *Les Femmes d'Alger*. Denis Hollier and John Rajchman on Foucault

52

Stephen Melville on postmodernity and art history. Michelson on Vertov's *Three Songs of Lenin*. Krauss on Sherrie Levine. Tinh T. Minh-ha on documentary. Thierry de Duve on Marcel Duchamp

• • • •

M I C H E L
DAIGNEAULT

Peintures

J A C E K
JARNUSZKIEWICZ

DU 12 JANVIER AU 9 FÉVRIER

Sculptures

G I L B E R T
BOYER

DU 16 FÉVRIER AU 16 MARS

L'art de galerie

M I R E I L L E
BARIL

Installation

L A U R I E
WALKER

DU 23 MARS AU 20 AVRIL

Sculptures

L A U R E N T
PILON

DU 27 AVRIL AU 25 MAI

Sculptures

• • • •
G A L E R I E
C H R I S T I A N E
C H A S S A Y



20, rue Marie-Anne Ouest, Montréal (Québec) H2W 1B5 (514) 284-2631

Avec la participation
du Ministère des Affaires
culturelles du Québec

FRANÇOISE BOULET

1 décembre - 12 janvier

BILL BURNS

19 janvier - 16 février

THOMAS CORRIVEAU

23 février - 23 mars

GALERIE CHANTAL BOULANGER

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

remerciements: ministère des Affaires culturelles du Québec

HANNA LUCZAK

de POZNAN, POLOGNE

du 5 au 25 JANVIER 1991
INSTALLATION IN SITU

du 26 JANVIER au 24 FÉVRIER 1991
EXPOSITION

CONSERVATEUR INVITÉ : TREVOR GOULD

CONFÉRENCE ET ATELIER A L'UNIVERSITÉ CONCORDIA

optica

3981, boulevard Saint-Laurent, espace 501, Montréal, Québec,
H2W 1Y5 (514) 287-1574

SUBVENTIONS : LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA, LE MINISTÈRE DES
AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC, ET LE CONSEIL DES ARTS DE LA
COMMUNAUTÉ URBAINE DE MONTRÉAL.

9^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

MONTRÉAL
5-10 MARS 1991



PEINTURE
SCULPTURE
ARCHITECTURE
DESIGN
MÉTIER D'ART

PHOTOGRAPHIE
THÉÂTRE
LITTÉRATURE
MUSIQUE
DANSE

Cinémathèque québécoise 335, bd de Maisonneuve est
Goethe-Institut 418, rue Sherbrooke est
Musée des beaux-arts de Montréal 1379, rue Sherbrooke ouest

Renseignements: (514) 845-5233

GALERIE

Brenda Wallace

1 décembre 1990 - 5 janvier 1991

| MARY SCOTT

12 janvier - 9 février 1991

| LILIANA BEREZOWSKY

16 février - 16 mars 1991

| RON BENNER

23 mars - 20 avril 1991

| ROBERTO PELLEGRINUZZI

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

GENEVIÈVE CADIEUX

1 D É C 1 9 9 0 - 5 J A N 1 9 9 1

GALERIE RENÉ BLOUIN

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

WILL GORLITZ

1 2 J A N - 9 F É V 1 9 9 1

GALERIE RENÉ BLOUIN

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

Michel Gaboury

5 janvier - 3 février 1991

Mark Lewis

6 février - 10 mars 1991

David Williams

13 mars - 14 avril 1991

10^{ème} anniversaire

Dazibao

4060, boul. Saint-Laurent
espace 104
Montréal, Qc
H2W 1Y9

Mary Catherine Newcomb

sculpture
du 12 janvier au 10 février

Edward Poitras

installation
du 16 février au 17 mars

Juan Gomez-Perales

sculpture
du 27 mars au 28 avril

articule 4060 St-Laurent #106
Montréal, Québec H2W 1Y9 (514) 842 9686

subventions: Ministère des Affaires culturelles du Québec,
Conseil des Arts du Canada, Conseil des Arts de la C.U.M.

**musée
d'art
contemporain**

EXPOSITIONS

■ **Giverny,
le temps mauve**

Projections vidéographiques
d'œuvres récentes de
Suzanne Giroux ayant pour
thème le jardin de Monet
à Giverny.

Jusqu'au 27 janvier

Broken Music

Une exposition organisée par
la daadgalerie de Berlin et la
gelbe MUSIC. Une anthologie
des œuvres qui ont marqué
l'histoire de l'art au XXe siècle
par le biais du disque.

**Raymond Gervais,
travaux récents disques
et tourne-disques**

Œuvres récentes d'un artiste
québécois fasciné par le
médium du disque.

Jusqu'au 10 février

**The Lovers: la marche sur
la Grande Muraille**

Performance, vidéo, photo.
Une exposition organisée par le
Stedelijk Museum d'Amsterdam,
réunissant les dernières œuvres
de Marina Abramovic et de Ulay,
réalisées en Chine en 1988,
juste avant leur séparation.

Du 24 février au 21 avril 1991

Également à la
programmation:
activités d'éducation
et d'animation

Entrée libre
Cité du Havre
(514) 873-2878



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

CIRCA

CENTRE D'EXPOSITION

ART CÉRAMIQUE CONTEMPORAIN

GINETTE PRINCE

«Le Repentir»

MANON B. THIBAUT

«Objets trouvés»

12 janvier au 23 février 1991

Vernissage samedi le 12 janvier 14h00 à 18h00

372, rue Ste-Catherine o.
Suite 444
Montréal (Québec)
H3B 1A2
Tél.: (514) 393-8248

Remerciements: ministère des Affaires culturelles et CORLAB

Du mardi au vendredi
de 11h00 à 18h00
Le samedi
de 12h00 à 17h30

la chambre blanche

centre de production et de diffusion en art actuel
centre de documentation en art actuel



Hiver 1991

Jocelyn Philibert
résidence d'artiste
du 16 janvier au 24 février

Marie-France Brière
sculptures récentes
du 16 janvier au 3 février

François Mathieu
oeuvres récentes
du 6 au 24 février

la chambre blanche, centre de production et de diffusion en art actuel, remercie de leur appui financier le Conseil des Arts du Canada, le ministère des Affaires culturelles du Québec et la ville de Québec.

UNIVERSITÉ D'OTTAWA  **UNIVERSITY OF OTTAWA**

DÉPARTEMENT D'ARTS VISUELS

POSTE DE PROFESSEUR DE PEINTURE

Sous réserve d'approbation budgétaire, le Département d'Arts visuels de l'Université d'Ottawa annonce l'ouverture d'un poste de professeure ou de professeur de peinture à temps complet au rang d'adjoint conduisant à la permanence. Le Département offre des programmes de Baccalauréat en Arts visuels en Atelier et en Photographie, et un Baccalauréat en Théorie et Histoire de l'Art.

Exigences :

- Pratique reconnue de la peinture
- Expérience dans l'enseignement et la recherche
- Bilinguisme. Le candidat ou la candidate devra enseigner en français et en anglais
- Salaire sera établi selon l'expérience et les qualifications de la personne

Entrée en fonction: le 1^{er} juillet 1991

Date limite des candidatures: le 18 février 1991

Conformément aux exigences relatives à l'immigration au Canada, ces postes sont offerts aux personnes de citoyenneté canadienne et de résidence permanente.

Les candidatures doivent nous parvenir accompagnées d'un curriculum vitæ et d'une documentation visuelle du travail, et les noms de trois personnes à qui s'adresser pour références, à l'adresse suivante :

Directeur, Département d'Arts visuels
Université d'Ottawa, 100, avenue Laurier est
Ottawa, Ontario K1N 6N5

"L'Université a une politique d'égalité en matière d'emploi"

The Art Gallery of York University

TONY BROWN

"LIVING IN THE HOT HOUSE"

February 27 – March 31, 1991

Opening Reception, Monday, March 4, 1991
6:00 – 8:00 pm.

A catalogue with essays by Monika Gagnon and Jérôme Sans will accompany the exhibition.

Presented with funding assistance from the Canada Council, the Ministry of Culture and Communications – Québec/Ontario Exchange and the Jack Bush Endowment Fund.

The Art Gallery of York University
N145 Ross Building, 4700 Keele Street
North York, Ontario M3J 1P3 (416) 736-5169

JANUARY 3 - FEBRUARY 2

SHONAGH ADELMAN
PAINTING

DIANE GAGNE
INSTALLATION

FEBRUARY 7 - MARCH 9

MIKE MACDONALD
VIDEO INSTALLATION

STEPHEN YEATES
SCULPTURE

MARCH 14 - APRIL 13

TREVOR DAWKINS
PAINTING

PERRY BARD
MIXED MEDIA

PUBLICATIONS AVAILABLE AT MERCER UNION INCLUDE: 'JOHN MCKINNON', 'ANGELA GRAUERHOLZ'
AND 'INTERVIEWS WITH ARTISTS 1989/90: MARTHA TOWNSEND, MICAH LEXIER, SARAH STEVENSON'

MERCER UNION

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

UNIVERSITÉ D'OTTAWA  **UNIVERSITY OF OTTAWA**

DEPARTMENT OF VISUAL ARTS

PAINTING POSITION

Subject to budgetary approval, the Department of Visual Arts of the University of Ottawa announces the opening of a full-time, tenure-track position at the rank of Assistant Professor in the area of painting. The Department offers programmes leading to Bachelor of Fine Arts in Studio and in Photography and Bachelor of Arts in Theory and History of Art.

Requirements:

- Established reputation in Painting
- Teaching and research experience
- Bilingualism. The successful candidate will be expected to teach in both English and French
- Salary will be determined based on the applicant's qualifications and experience

Starting Date: 1 July 1991

Deadline for Applications: 18 February 1991

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

Candidates should submit their Curriculum Vitae, visual documentation of their work and names of three referees to:

The Director, Department of Visual Arts
University of Ottawa, 100 Laurier Avenue East
Ottawa, Ontario K1N 6N5

"Employment Equity is University Policy"

JOEY MORGAN: January 25 to March 3, 1991
EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED, ANYWHERE BUT HERE

ARLENE STAMP: January 25 to April 28, 1991
RED WORKS

MARY KELLY: Organized by The New Museum of Contemporary Art, New York.
February 15 to April 28, 1991

ABSTRACT PRACTICES I: Guest curated by James D. Campbell
DELAVALLE, EVANS, POLDAAS, TOUSIGNANT March 15 to April 28, 1991

INTERNATIONAL LECTURE SERIES:
SCOTT WATSON, January 13
GAYATRI CHAKRAVORTY
SPIVAK, February 24
HOMI K. BHABHA March 10

CONTINUING EXHIBITIONS

DOMESTIC ARRANGEMENTS: Organized by the Walker Art Center, Minneapolis. On view through February 3, 1991
TOD WILLIAMS, BILLIE TSIEN AND ASSOCIATES

INTERSECTIONS: On view through May 26, 1991
ALAN STOREY

GALLERY HOURS Tuesday to Saturday, noon to 8 p.m.
Sunday and Holidays, noon to 6 p.m.
Closed Monday



The Power Plant
Contemporary Art at Harbourfront
231 QUEENS QUAY WEST
TORONTO, ONTARIO
CANADA M5J 2G8
416.973.4949

YYZ ARTISTS' OUTLET

January 16 - February 9
AUSTRIAN VIDEO

January 16 - February 9
**SHANNA MILLER
JILL YAWORSKI**

February 13 - March 16
**No skin off my ass
BRUCE LA BRUCE**

February 20 - March 16
**STEVE ARMSTRONG
JULIE ARNOLD
WRIK MEAD**

**1087 QUEEN STREET WEST
TORONTO, CANADA M6J 1H3 (416) 531-7869**

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

This Magazine

is indexed in the

CANADIAN MAGAZINE INDEX

Indexing is also available online
and on CD ROM through
Canadian Business and Current Affairs



Micromedia Limited
Canada's Information People

158 Pearl Street
Toronto, Ontario M5H 1L3
416-593-5211 1-800-387-2689

The Art Gallery of York University

**THE CONTEMPORARY CURATOR:
NEW ATTITUDES AND CRITERIA**
Monday, March 4, 1991

Guest Panelists:

Adelina von Furstenberg, Director, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble **Declan McGonagle**, Director, Irish Museum of Modern Art, Dublin **Chantal Pontbriand**, Independent Curator, Montréal **Richard Rhodes**, Curator, The Powerplant, Toronto **Paul Schimmel**, Chief Curator, Museum of Contemporary Art, Los Angeles **Pier Luigi Tazzi**, Curator, Documenta 9

Moderator: **Ian Carr-Harris**

Registration Fees: \$60.00 Individuals \$50.00 AGYU Members
\$30.00 Students*

Prices include all sessions, luncheon, and roundtrip bus transportation to York University from downtown Toronto.
(*Luncheon excluded except for AGYU student members.)

A closing reception will be held to coincide with the opening of "Living in the Hot House", an exhibition by artist Tony Brown at the Art Gallery of York University.

The Art Gallery of York University
4700 Keele Street
North York, Ontario M3J 1P3
(416) 736-5169 Fax # (416) 736-5461

Presented with funding assistance from the Canada Council, the Municipality of Metropolitan Toronto Cultural Affairs Division, the Ministry of Culture and Communications - Visiting Programmers, Le Ministère Français des Affaires Étrangères-AFAA and the Québec Government Office, Toronto.

THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED

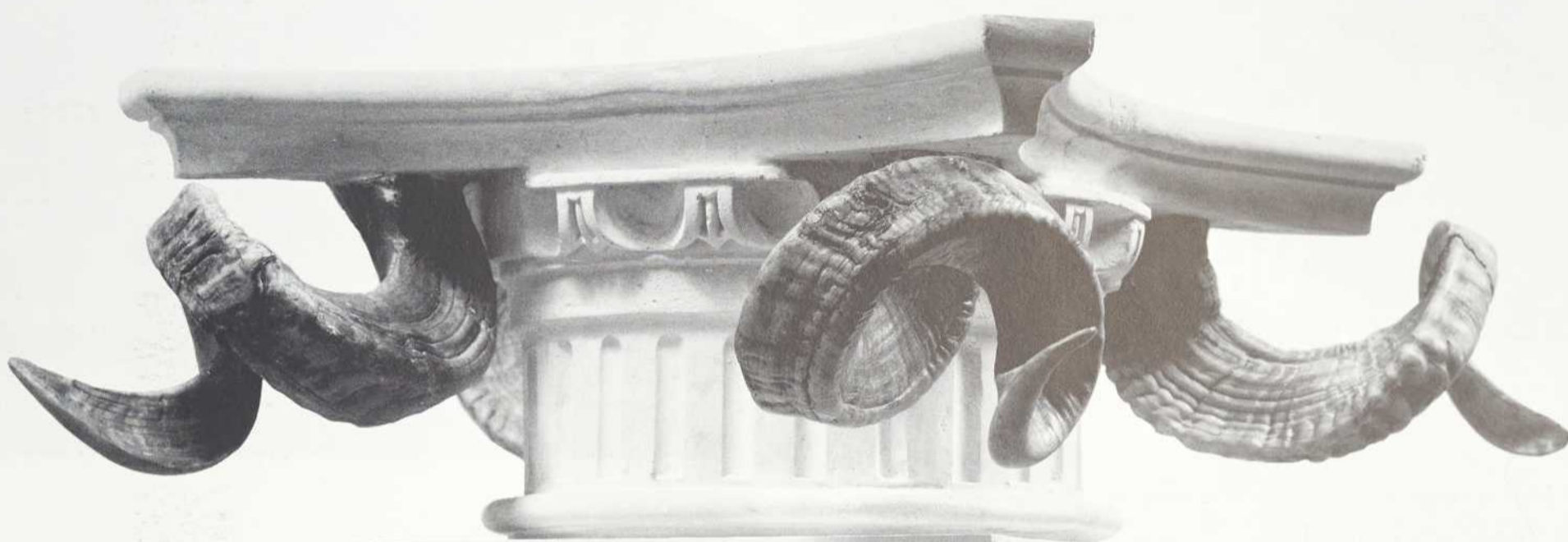


PHOTO: R. KEZIERE

SPRING HURLBUT

33 Hazelton Avenue, Toronto, Ontario M5R 2E3. Telephone: (416) 961-0011

PRIVATE/PUBLIC:
ART AND SOCIAL DISCOURSE

PRIVE/PUBLIC:
ART ET DISCOURS SOCIAL

Roy Arden
Kati Campbell
Stan Douglas
Sheila Hall
Ian Wallace

LA GALERIE ART ET ESSAI
LA GALERIE DU CLOÎTRE
RENNES, FRANCE

25 NOVEMBER 1990 - 19 JANUARY 1991

25 NOVEMBRE 1990 - 19 JANVIER 1991

Organized by the Winnipeg Art Gallery
and La Galerie art et essai, University of Rennes 2
Exposition organisée par la Winnipeg Art Gallery
et La Galerie art et essai, Université de Rennes 2

Funded by the Canada Council/Grace au Soutien du Conseil du Canada

LIVING EVIDENCE
LYNNE COHEN & ROGER MERTIN

Guest Curator Rod Slemmons

November 30 - January 27

TWO WOMEN IN ONE
JAMELIE HASSAN

February 1 - March 17

REVELACIONES
THE ART OF MANUEL ALVAREZ BRAVO

Organized and circulated by the Museum of
Photographic Arts, San Diego, and made
possible by American Express Company.

March 22 - May 5

PRESENTATION HOUSE GALLERY

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

DUNLOP ART GALLERY

**IDENTITY AND CONSCIOUSNESS:
(RE) PRESENTING THE SELF**

A film and video exhibition curated by Sheila Petty

Black Audio Film Collective
Midi Onodera
Pratibha Parmar
Jeneva Shaw
Ngozi A. Onwurah
Tracy Moffat
Sankofa
Leila Sujir
Ayoka Chenzira
Zeinabu Irene Davis
Saundra Sharp
John Greyson
Premika Ratnam/Ali Kazimi

January 15 - February 12, 1991

Dunlop Art Gallery, Regina Public Library
2311 - 12th Avenue, Regina, Saskatchewan S4P 3Z5 (306) 777-6040

Presented with support from The Canada Council, Saskatchewan Arts Board and the British Council

micah **LEXIER**

laurie **WALKER**

DECEMBER 8
TO JANUARY 20

wanda **KOOP**

aganetha **DYCK**

JANUARY 26
TO MARCH 3

SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY

601 - 3rd Avenue South, Lethbridge, Alberta T1J 0H4
TEL. (403) 327-8770 FAX (403) 328-3913

Gisele Amantea

recent works
November 17 - January 15

White Bones

a group exhibition
exploring mortality and melancholy
January 26 - February 24

**Helen Chadwick
Shelagh Keeley**

March 8 - April 21

**WALTER
PHILLIPS
GALLERY**

The Presence of Absence: New Installations

Barry, Buren, Collins, Graham, Holzer, Ireland, Ladda,

LeWitt, Novak, Schwartz, Schwendinger, Weiner, Wodiczko

(organized and circulated by International Curators Inc.)

January 17 - February 16, 1991

Katie Ohe

Sculpture retrospective

February 28 - March 23, 1991

The Illingworth Kerr Gallery, Alberta College of Art

1407 14th Ave N.W., Calgary, Canada T2N 4R3

ph: 403 284 7632



The Banff Centre

THE BANFF CENTRE, BOX 1020, BANFF, ALBERTA, CANADA T0L 0C0 TELEPHONE (403) 762-6281

P

S

SCULPTURES
«PRIVATE · SCALE»

Carl Andre
Louise Bourgeois
Alexander Calder
Anthony Caro
Dan Flavin
Sol Lewitt
Henry Moore
Robert Murray
Louise Nevelson
Isamu Noguchi
Martin Puryear
Joel Shapiro
David Smith
Richard Tuttle

POIRIER · SCHWEITZER

ART INTERNATIONAL *du XX^e SIÈCLE*

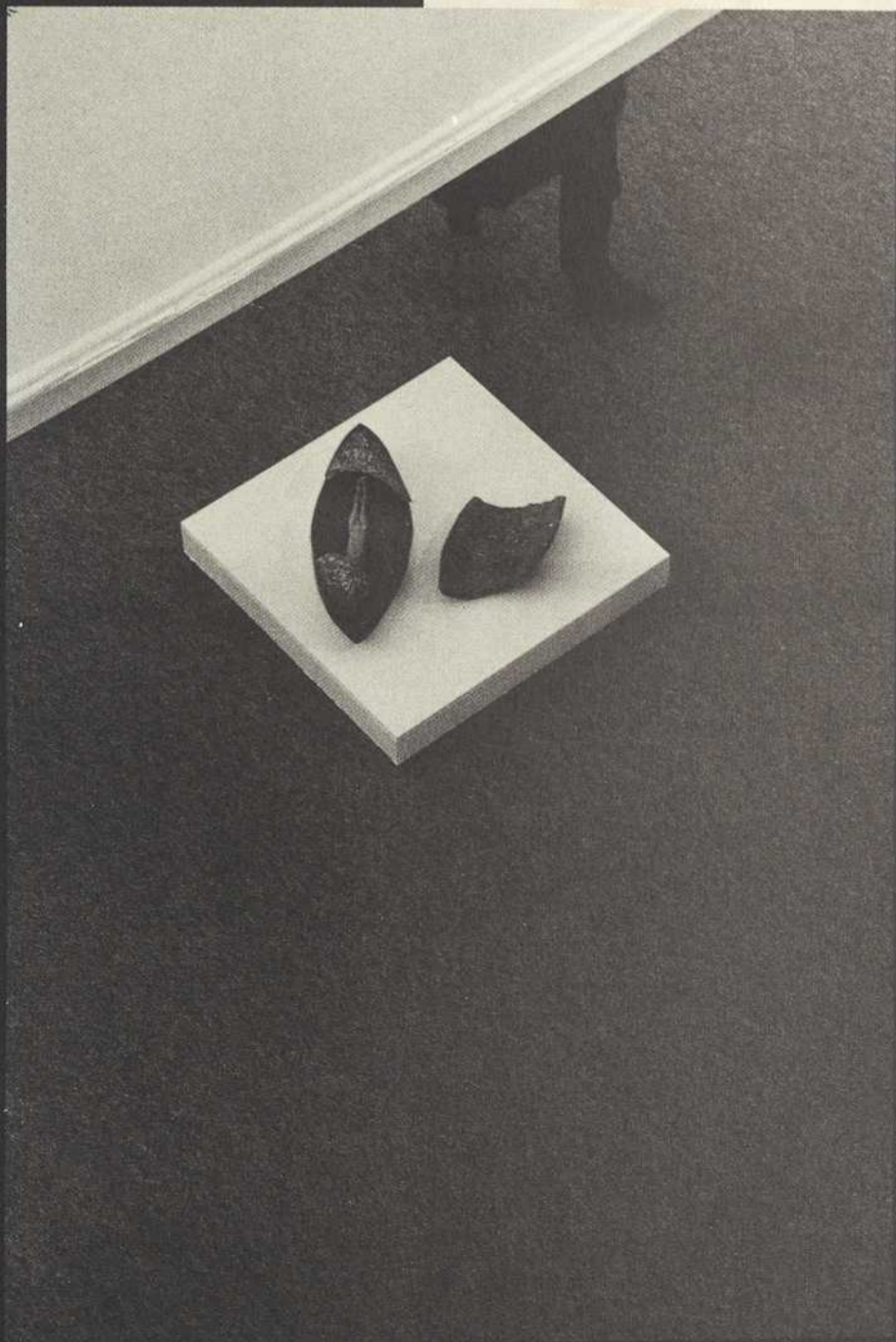
Robert Poirier
Arts décoratifs

John A. Schweitzer
Beaux-arts

42 ouest, avenue des Pins
Montréal, Québec
Canada H2W 1R1

téléphone | télécopieur 514.289.9262
sur rendez-vous | by appointment

MARTA SENTÍS



FERNANDO HERRAEZ

A R
L C O

arco 91
madrid
7-12 feb



ARCO Feria Internacional
de Arte Contemporáneo
Recinto Ferial
de la Casa de Campo
Pabellones 10 y 12

Avenida de Portugal s/n
28011 Madrid España
Tels. (34-1) 470 10 14/479 19 50
Fax (34-1) 470 25 01/464 33 26
Telex 44025/41674 IFEMA E



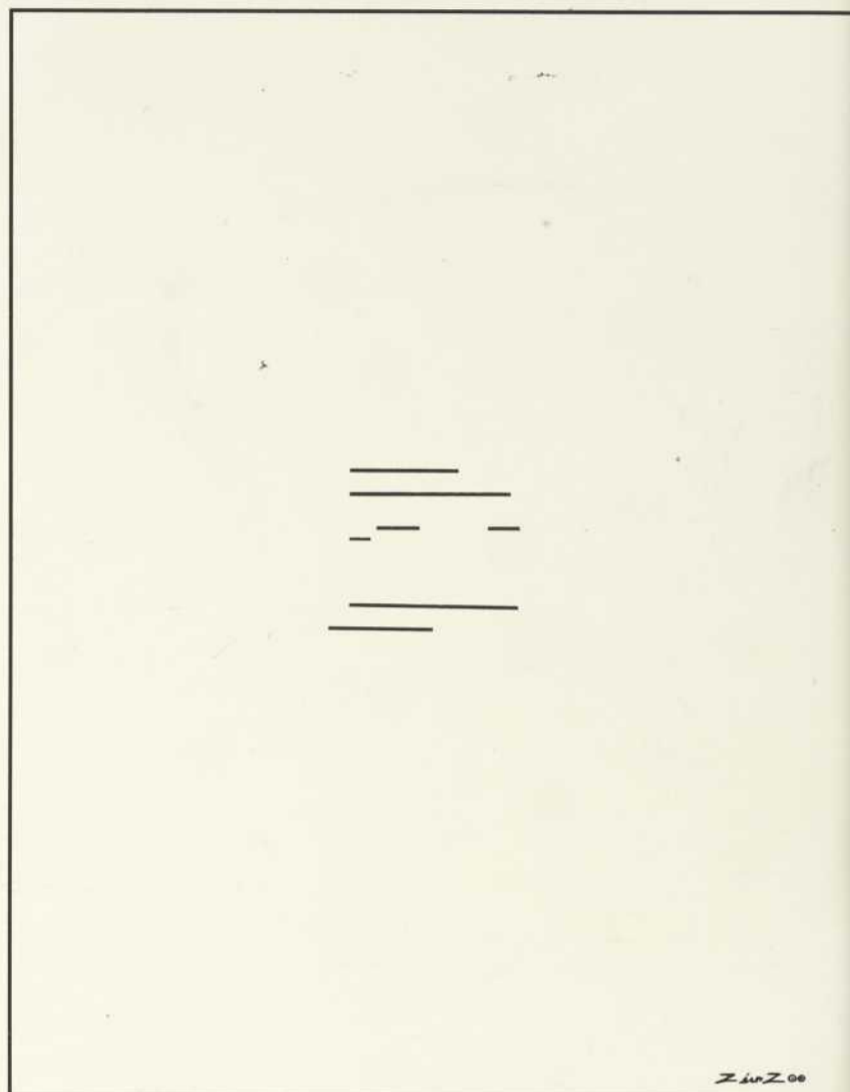
ZÉRO ZOO

FRANÇOIS-PIERRE BLEAU DIT ZÉRO ZOO

PEINTRE, PHILOSOPHE D'ART ET MARCHAND DE TABLEAUX



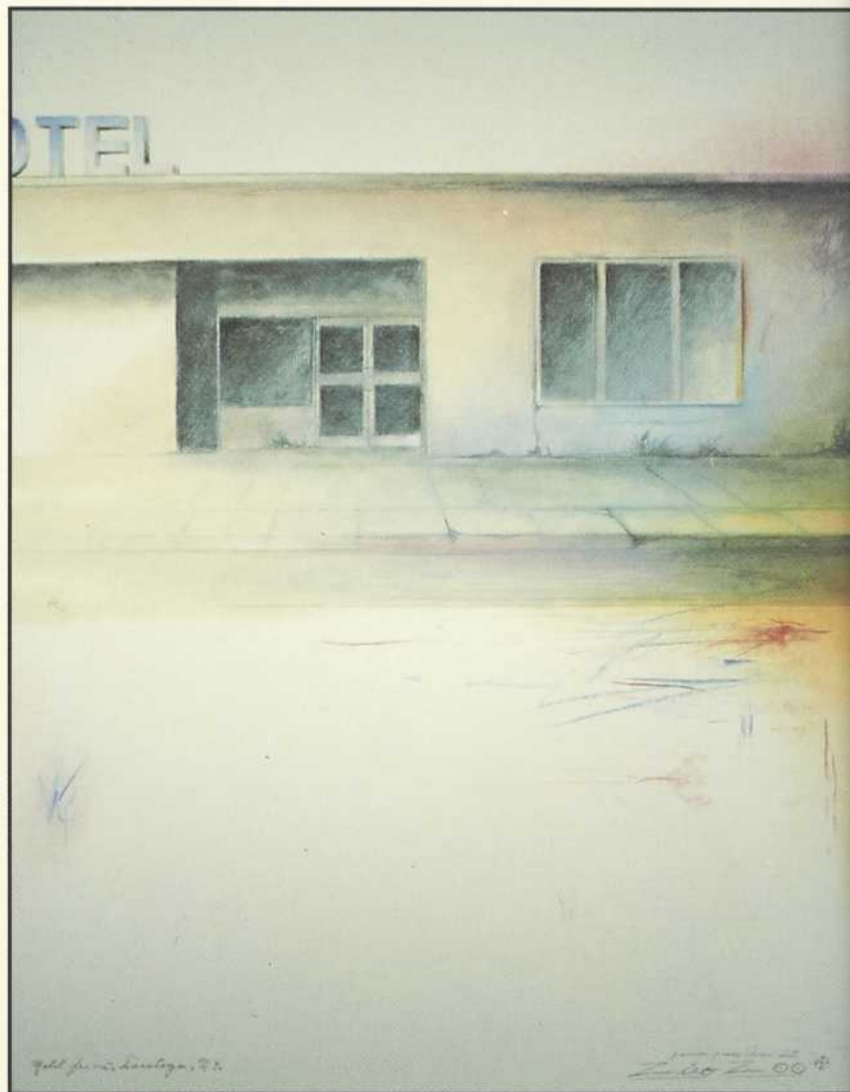
Zéro Zoo, «Représentation traditionnelle d'un morço de mur du salon» (sic). (N.B. Zéro Zoo est témoin de son époque et des goûts artistiques de ses contemporains). 22" x 28", toile sur carton. Huile, 900 \$ encadrée.



Zéro Zoo, «Portrè de l'oeuvre abstraète no H839K11» (sic) (N.B. l'oeuvre est figurative). 28" x 22", crayon sur papier chiffon. 900 \$ encadrée.



Zéro Zoo, «La bal verte» (sic). 28" x 22", huile et crayon sur papier chiffon. 900 \$, encadrée.



Zéro Zoo, «Motèl fèrmé, Saratoga, Eta de Nouille York» (sic). Huile et crayon sur papier chiffon. 900 \$, encadrée.

Afin d'acheter une ou l'autre de ces oeuvres de Zéro Zoo ici reproduites, publicisées et mises en vente directement par Zéro Zoo, contactez sans aucun frais (514) 739-6880 (Canada), Madame Roxane Turcotte, historienne d'art diplômée et spécialiste des oeuvres et du marché de Zéro Zoo (N.B. aucune offre inconditionnelle au prix indiqué ne sera tolérée). On peut aussi trouver des oeuvres de Zéro Zoo sur le marché montréalais, parisien, new-yorkais dans vraiment toutes les galeries d'art, maisons d'encans spécialisées et chez les collectionneurs connus qui transigent directement avec le public.