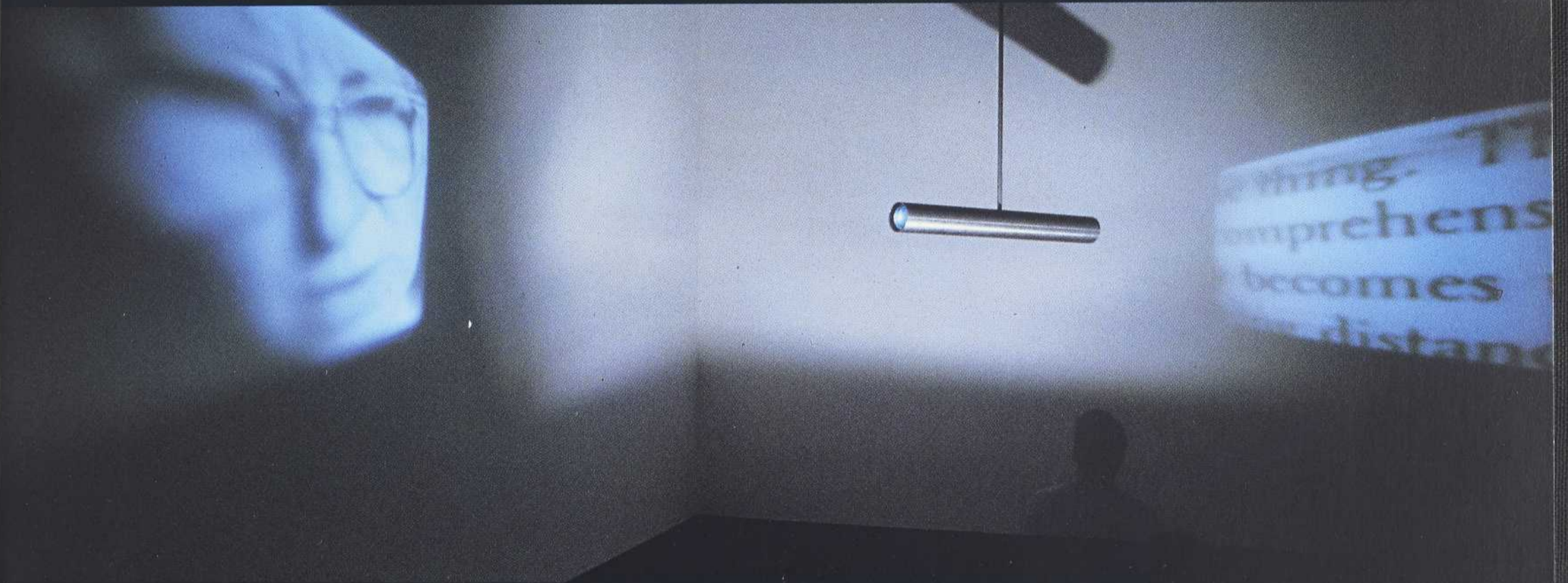


PARACHUTE

E
4,55

art contemporain
contemporary art



avril,
mai,
juin
1991
April,
May,
June
8,00\$

62



PARACHUTE

62

directrice de la publication / editor CHANTAL PONTBRIAND directrice adjointe / managing editor COLETTE TOUGAS rédacteur correspondant /
contributing editor BILL WOOD adjointes à la rédaction / assistant editors JENNIFER FISHER, THÉRÈSE ST-GELAIS collaborateurs / contributors
SERGE BÉRARD, LORENZO BUJ, SYLVAIN CAMPEAU, LOUIS CUMMINS, CHRISTINE DUBOIS, PEGGY GALE, LINDA GENEREUX, TREVOR GOULD,
ROBERT GRAHAM, MARK HARRIS, JACINTO LAGEIRA, ANDRÉ LAMARRE, ANDRÉ MARTIN, JUDITH MASTAI, SALONI MATHUR, PHILIP McCRUM,
MARTINE MEILLEUR, GREG SALZMAN, KITTY SCOTT, NANCY SHAW, COLIN SMITH graphisme / design STÉPHANE LORTIE, DOMINIQUE MOUSSEAU
comptabilité / accounting FRANÇOIS LAHAYE secrétariat et promotion / secretariat and promotion CAROLE DANEAU

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

conseil d'administration / board of directors: JEAN-PIERRE GRÉMY, président du conseil / chairman CHANTAL PONTBRIAND, présidente directrice générale / president ROBERT GRAHAM, vice-président / vice-president COLETTE TOUGAS, secrétaire-trésorière / secretary treasurer CHARLES LAPOINTE, président sortant / outgoing chairman JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, JEAN SIMARD rédaction et administration / editorial and administration office: PARACHUTE, 4060, boul. St-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec), Canada H2W 1Y9, tél.: (514) 842-9805, fax: (514) 287-7146 publicité / advertising: (514) 842-9805 abonnements / subscriptions: Service des abonnements, 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: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux / legal deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN: 0318-7020. Parachute est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. Parachute is a quarterly published in January, April, June and October. – courrier 2^e classe / second class mail registration n° 4213 impression: Boulanger inc., Montréal typographie: Zibra inc., Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 1^{er} trimestre 1991 / 1st trimester 1991. PARACHUTE reçoit l'aide du / receives support from: Conseil des Arts du Canada / The Canada Council, ministère des Affaires culturelles du Québec, ministère de l'Emploi et de l'Immigration du Canada / Department of Employment and Immigration of Canada, ministère des Affaires extérieures du Canada / Department of External Affairs of Canada, ministère des Communications du Canada / Department of Communications of Canada, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal. PARACHUTE remercie ses généreux donateurs / wishes to thank its generous benefactors: Air Canada et Lavalin.

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

avril, mai, juin 1991
April, May, June 8,00\$

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

- GARY HILL**
Une Verbalisation du regard par Jacinto Lageira 4
- LORRAINE DUFOUR & ROBERT MORIN**
Another Kind of Anthropology by Peggy Gale 12
- ROBER RACINE**
ou le travail de déconstruction du dictionnaire par Serge Bérard 18
- MARY KELLY AND GRISELDA POLLOCK**
in Conversation by Judith Mastai 24

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

- MÉMOIRES D'AVEUGLE**
L'Autoportrait et autres ruines? par Christine Dubois 32
- STEPHEN SCHOFIELD** par Louis Cummins 34
- IRENE F. WHITTOME** par André Martin 35
- MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER** par Martine Meilleur 36
- SYLVIA SAFDIE** par André Lamarre 37
- BETWEEN SPRING AND SUMMER**
Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism by Trevor Gould 39
- ALLYSON CLAY** by Greg Salzman 40
- MEETING PLACE** by Linda Genereux 41
- MEMORY WORKS** by Lorenzo Buj 42
- ARNI HARALDSSON** by Philip McCrum 43
- THE LULL BEFORE THE STORM**
directed by Sara Diamond by Nancy Shaw 44
- FELIX GONZALES-TORRES & DONALD MOFFET** by Colin Smith 46

D É B A T S / I S S U E S

- HIGH AND LOW** par Louis Cummins 47

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

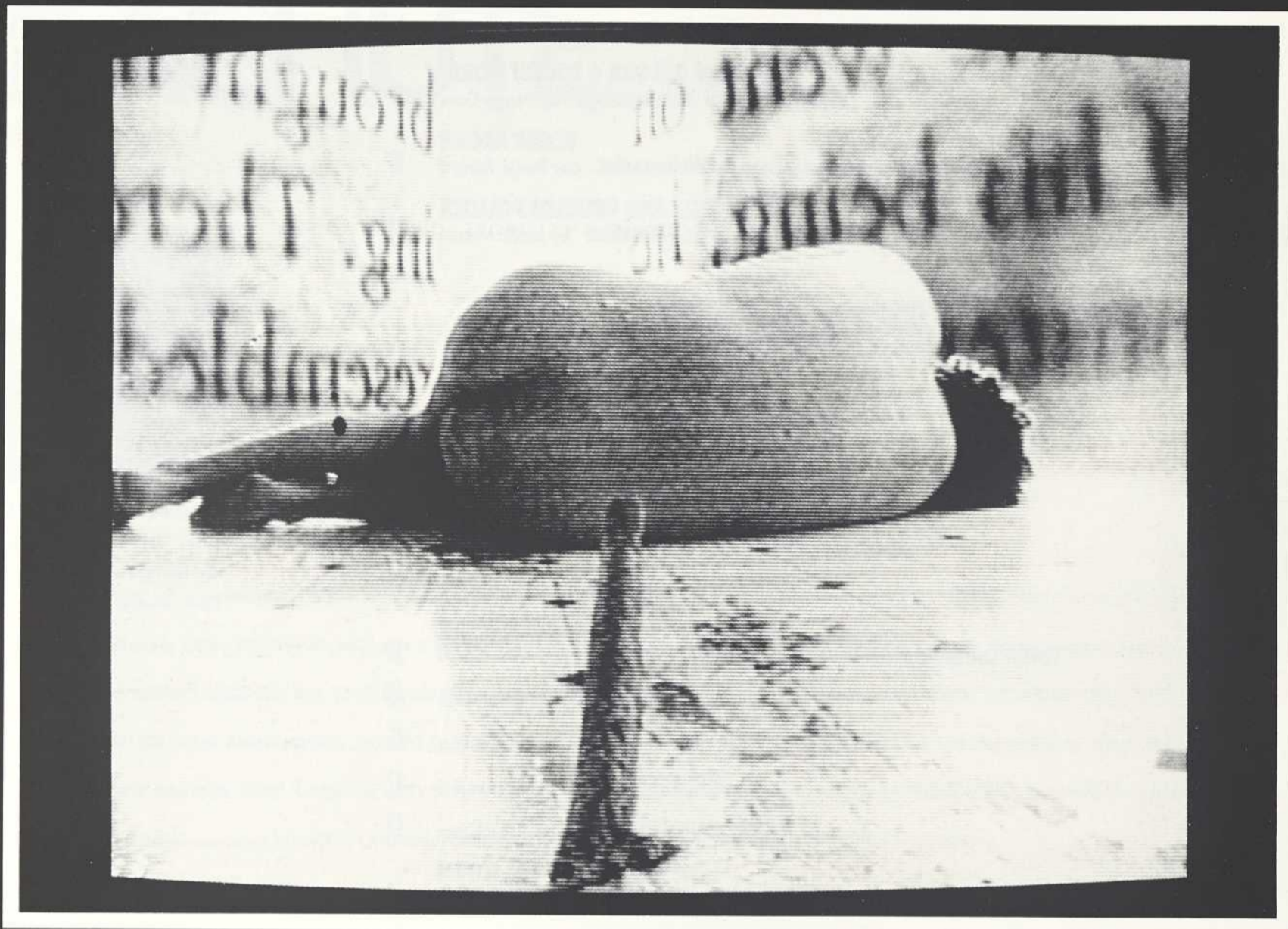
- par/by Sylvain Campeau, Christine Dubois, Robert Graham, Saloni Mathur, Kitty Scott 49

R E P R I S E / R E P R I N T

- Sandra Semchuk and Carole Itter** by Mark Harris 51



COUVERTURE/COVER
Gary Hill, *Beacon (Two Versions of the Imaginary)*, 1990, installation vidéo.
Coll. Stedelijk Museum.



INCIDENCE OF CATASTROPHE (EXTRAIT), 1987-1988, VIDÉO COULEUR, 43 MIN. 21"

GARY HILL

Il est
soient de
support
immédi
même. F
simple
mythiqu
vent le s
ceux qui
tionnelle
comme
du mode
n'est qu
l'image
quelle g
tion de s
si cet ar
Gary Hi
quer de
avoir un
l'art est
construc
aboutiss
l'idéolog
discours
Cette
avec Ga
vision et
renvoi
tours su
préponc
dependa
concent
minima
générat
temps q
plus cor
ou il es
que l'or
énoncer
voir et
référénc
compris
ou s'ill
texte e
l'acqu
valeur
l'image
texte q
que da
texte o

UNE VERBALISATION DU REGARD

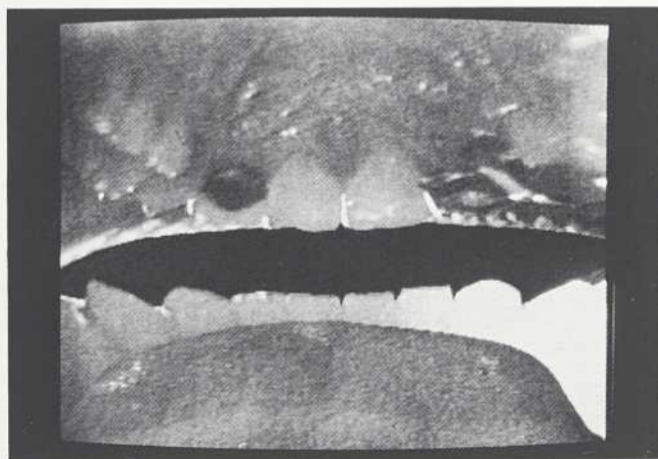
Il est curieux que de nombreux vidéastes soient obnubilés par un matériau et par un support qui se doit d'arborer tous les signes immédiatement reconnaissables de lui-même. Pour beaucoup, l'image existe par sa simple présence. Sorte de nouvelle aura mythique satisfaisant à la fois ceux qui suivent le sillage des technologies de pointe et ceux qui tiennent à la valeur iconique traditionnelle de l'image, la vidéo apparaît comme le nouveau médium réconciliateur du moderne et du contemporain. Mais cela n'est qu'une fable futuriste. La magie de l'image vidéo fait souvent oublier le vide qu'elle génère, et parvient à différer la question de savoir si ce qui est fait est de l'art, et si cet art possède du sens. Il importe peu à Gary Hill de «faire de la vidéo», de fabriquer des images, d'utiliser une caméra. Avoir une pratique qui relève de la sphère de l'art est le seul critère fondamental. C'est la construction d'un sens, ses processus et ses aboutissements, qui sont essentiels et non l'idéologie technologiste propagée par les discours actuels sur la vidéo.

Cette précaution s'avère presque inutile avec Gary Hill tant il mêle intimement la vision et la langue, l'image et l'écrit, en un renvoi constant qui produit des significations *sui generis*. Si le langage a une telle prépondérance dans son travail, il n'est cependant pas utilisé comme matériau («art conceptuel») ou comme base théorique («art minimal»); il est conçu comme son propre générateur. Le langage se réfléchit en même temps qu'il est produit. Mais il n'est pas non plus conçu comme solipsiste dans la mesure où il est utilisé à propos de quelque chose que l'on perçoit, et qui partant, conduit à énoncer ce qui est perçu. Voir et dire, percevoir et écrire, sont toutefois des modes réflexifs et sensitifs qui ne doivent pas être compris comme devant s'équilibrer à l'infini ou s'illustrer respectivement, comme si le texte et l'image étaient dans l'incapacité d'acquérir leur autonomie. Pour qu'une valeur propre puisse exister pour chacun, l'image doit renvoyer simultanément à un texte qui lui-même ne fait signe à son tour que dans une troisième relation à un autre texte ou à une autre image. Le caractère

JACINTO LAGEIRA

abstrait du langage prend alors toute sa dimension concrète lorsqu'il s'agit pour le spectateur de reconnaître les signes, d'en établir les réseaux, les liens, et de s'en faire simultanément l'interprète. La simultanéité des significations est un principe récurrent, qui s'appuie sur la base simple d'une oscillation entre voix et texte ainsi que sur la verbalisation du regard.

Les images de Gary Hill sont infiltrées par la scansion de mots, de phrases, qui proviennent à la fois du langage véhiculé par la *phonè* et du langage fixé par l'écriture. La correspondance entre la matérialité sonore de la parole et l'inscription alphabétique de celle-ci dans des textes qui apparaissent sur l'écran confère d'emblée au travail une dimension dialogique où l'émission et la réception des sonorités et des significations se donnent immédiatement, mais seulement dans le temps de lecture de la bande. L'image vidéo concerne directement le spectateur



SITE RECITE (A PROLOGUE) EXTRAIT, 1989, VIDÉO COULEUR STÉRÉO, 3 MIN. 30".

non pas tant parce qu'elle est vue que parce qu'elle est comprise et appréhendée à la manière d'un échange avec un interlocuteur ou un lecteur. Que ce soient des expressions idiomatiques, des fragments biographiques, des palindromes ou des textes littéraires, le travail s'adresse toujours à un interprète de ces jeux de langage. La verbalisation de l'image vidéo est à l'origine du travail mais aussi à l'arrivée, puisque le spectateur doit avoir intégré cette forme d'interprétation

pour se faire l'écho de tel énoncé-particulier. Dès qu'il regarde, sa vision se trouve déjà prise dans des niveaux de discours divers, lesquels renvoient à leur support visuel: la bande vidéo. S'opère alors un renversement conceptuel, un effet de miroir où ce n'est plus le langage qui contredit ou met à l'épreuve un texte ou une parole antérieure, mais l'image.

Gary Hill ne traite pas du langage qui se construit mais de celui qui se défait, se dématérialise, et qui simultanément rend visible ce processus de déréliction, montre, à défaut d'expliquer, cette «écriture du désastre» essentielle pour Blanchot. Donner à voir l'avancée de ce désastre réel ou symbolique, sa coextension au langage écrit et parlé à travers sa destruction même, est la thématique principale de l'artiste, qui va de pair avec la question de savoir comment comprendre, lire, écrire et parler du langage sans avoir recours à un métalangage, mais en s'y immergeant physiquement, en prenant corps dans la texture de la langue, en incarnant le verbe.

DIALOGUES

Gary Hill compte à son actif une quarantaine de bandes vidéo qui traitent du renvoi constant de l'image au langage. Depuis le milieu des années quatre-vingt il en réalise de plus en plus longues qui, de ce fait, complexifient un champ temporel déjà important. Ce serait là un truisme si le déroulement de la bande ne recoupait le déroulement du langage sur le même axe temporel: si une installation vidéo occupe de l'espace dans une pièce et si le langage possède une matérialité ou une «physicalité» (*physicality*), tous deux se retrouvent dans un défilement temporel qui, pour demeurer actif et significatif, n'a pas d'autre lieu que le pouvoir abstraitif et mémoriel du spectateur. C'est non seulement son regard qui est sollicité mais aussi la capacité à emmagasiner des informations, des données, sans la multiplicité desquelles il ne pourrait reconstituer ce qu'il voit. Si l'on s'en tient au défilement réel de la bande, il est impossible au spectateur de détourner son regard et d'y revenir

(ce qui est possible avec d'autres vidéastes), car il lui manquerait des bribes de langage et des morceaux d'images qui l'empêcheraient de comprendre l'ensemble. L'appréhension continue que requiert la bande est nécessaire pour sa compréhension complète, mais par là même, elle accapare et absorbe le spectateur sur son terrain conceptuel. L'aspect purement cognitif du langage se trouve ainsi mis en avant par rapport à la perception, et la compréhension immanente de ce qui est vu privilégie l'intellection au détriment de la sensation. C'est sans doute ce qu'il faut comprendre dans la dernière phrase du texte écrit par Gary Hill pour *Site Recite*: «Il faut imaginer le cerveau plus pénétrant que les yeux.» Le cerveau est le lieu de connexion des sensations et des pensées où sont traitées, par exemple, les perceptions visuelles. Si la lecture d'un texte ne saurait exister sans une visualisation (vidéo ou livre) qui s'inscrit elle aussi dans le temps plutôt que dans l'espace, en travaillant sur la diction et l'écoute Gary Hill a trouvé le moyen de donner libre cours à l'abstraction du langage sans faire usage de l'écrit. La voix peut transmettre des significations qui ne relèvent pas de l'inscription matérielle dans des images ou dans des textes: la physicalité du son peut refuser la visualisation. Le son possède cette particularité de propager à la fois une pure matérialité qui lui est propre — dont on trouve l'empreinte dans le travail sur le timbre, le rythme, le grain des voix qui lisent — mais aussi du sens lorsqu'il est produit par l'appareil phonatoire. La voix est travaillée pour sa simple texture mais aussi parce qu'elle est le véhicule d'un langage non scriptural. L'oralité est une matière de sens sans inscription matérielle, et le son, le souffle, sont comme la partie immatérielle du sens. Gary Hill s'intéresse beaucoup à ce que l'on appelle la «poésie sonore», dont le travail porte en grande partie sur la diction, la prononciation, le rythme et l'intensité. Le texte est lu lors de performances devant un public — il s'adresse donc à des interlocuteurs — et pour Gary Hill, la diction et l'écoute supposent une intersubjectivité entre le diseur et l'auditeur, et donc des structures de langue qui, en dernière instance, nous reconduisent à l'histoire occidentale de la séparation entre la voix vive et l'écriture.

Dans *La Voix et le phénomène* ainsi que dans *De la Grammatologie*¹, Jacques Derrida s'est attaché à déconstruire ce qui lui semblait être les grandes lignes de force de la métaphysique occidentale, qui consistent à privilégier la *phonè* par rapport à l'écriture, le signifié par rapport au signifiant, la présence à soi par rapport à l'altérité. Si l'on ne saurait affirmer de Gary Hill qu'il est derridien, on ne peut nier l'intérêt qu'il porte à

la problématique soulevée par Derrida. Si la *phonè* détient une aura ontologique plus importante que l'écriture, que la phonation du langage prend le pas sur son inscription, que la présence du locuteur à soi, sa conscience intime, ont été privilégiés par rapport à l'altérité, le travail de Gary Hill ne relève pas de l'acceptation derridienne de «métaphysique». Tout au contraire, car Gary Hill donne une place importante à l'échange avec l'autre, le spectateur, lorsque les voix des bandes s'adressent directement à lui, comme par exemple dans *Around & About*:

Je préférerais m'entendre avec vous sur un mode sur

vain et spectateur. En la lisant et en la *rédi-geant* lors de ce dialogue qu'il entretient avec elle, sa position et son activité mêmes tendent à démontrer qu'il ne saurait y avoir de signe linguistique avant l'écriture. Le «médiateur» devient à son tour le second rédacteur d'un entretien entre un «je» et un «tu» qui ne passe plus par la voix, mais par une matérialité de l'image et par une inscription écrite. Mais il ne doit pas être une sorte de reflet de ce qu'il voit, lit ou écoute; il doit au contraire être conscient à l'extrême de son propre processus de médiation. Les bandes vidéos de Gary Hill mettent fortement l'accent sur l'échange avec le spectateur et tou-



WHY DO THINGS GET IN A MUDDLE? (COME ON PETUNIA) (EXTRAIT), 1984, VIDÉO COULEUR, 32 MIN.

lequel il n'y aurait pas à revenir, une façon d'être avec vous qui serait la seule possible. En arrivant, je n'avais pas moyen de savoir que ce serait ainsi. [...] J'ai essayé de vous imaginer de plusieurs façons, de songer à ce que serait votre réaction, et c'est également ce à quoi il faut songer maintenant. Jamais je n'ai perdu cela de vue. Simplement, je n'ai rien mis de côté pour moi ou pour vous. La sensation du temps qui presse, on a toujours le temps de la voir venir. Je voudrais éviter cela pour l'instant. Mais peut-être est-ce cela que vous attendez; vous attendez et écoutez.²

Si la voix prend une dimension essentielle dans le cadre de ces textes (pour la plupart écrits par Gary Hill), elle s'adresse toujours au spectateur qui devient alors un «médiateur» entre les réseaux image/voix, texte/écriture, lecture/écoute. Si, comme l'affirme Gary Hill, «la bande est plus proche de l'écriture d'un livre», le rédacteur est cet interlocuteur qui interagit avec elle et, ce faisant, devient simultanément lecteur, écri-

chent ainsi le point nodal de la nature du langage qui est d'être dialogique. Pour les interlocuteurs, le langage est le propre de l'altérité: il n'est pas un objet mais une médiation qui leur permet de se comprendre.

L'expérience tridimensionnelle du langage que peut faire le spectateur (image/lecture/écoute) le place au centre de cet espace conceptuel au sein duquel il gère et distribue les points mentaux des différentes dimensions dont il est à l'intersection. Pour faire face au caractère hautement abstrait du langage, le «médiateur» doit faire un effort permanent de reconstruction de ce qu'il perçoit, mettre continuellement à jour les images à travers le langage, suivre en temps réel le jeu entre le texte et l'image qui se déroulent à la même vitesse. Dans *Primarily Speaking*, par exemple, à chaque image correspond une syllabe émise, la vitesse en est ainsi accrue et établit une tension syntaxi-

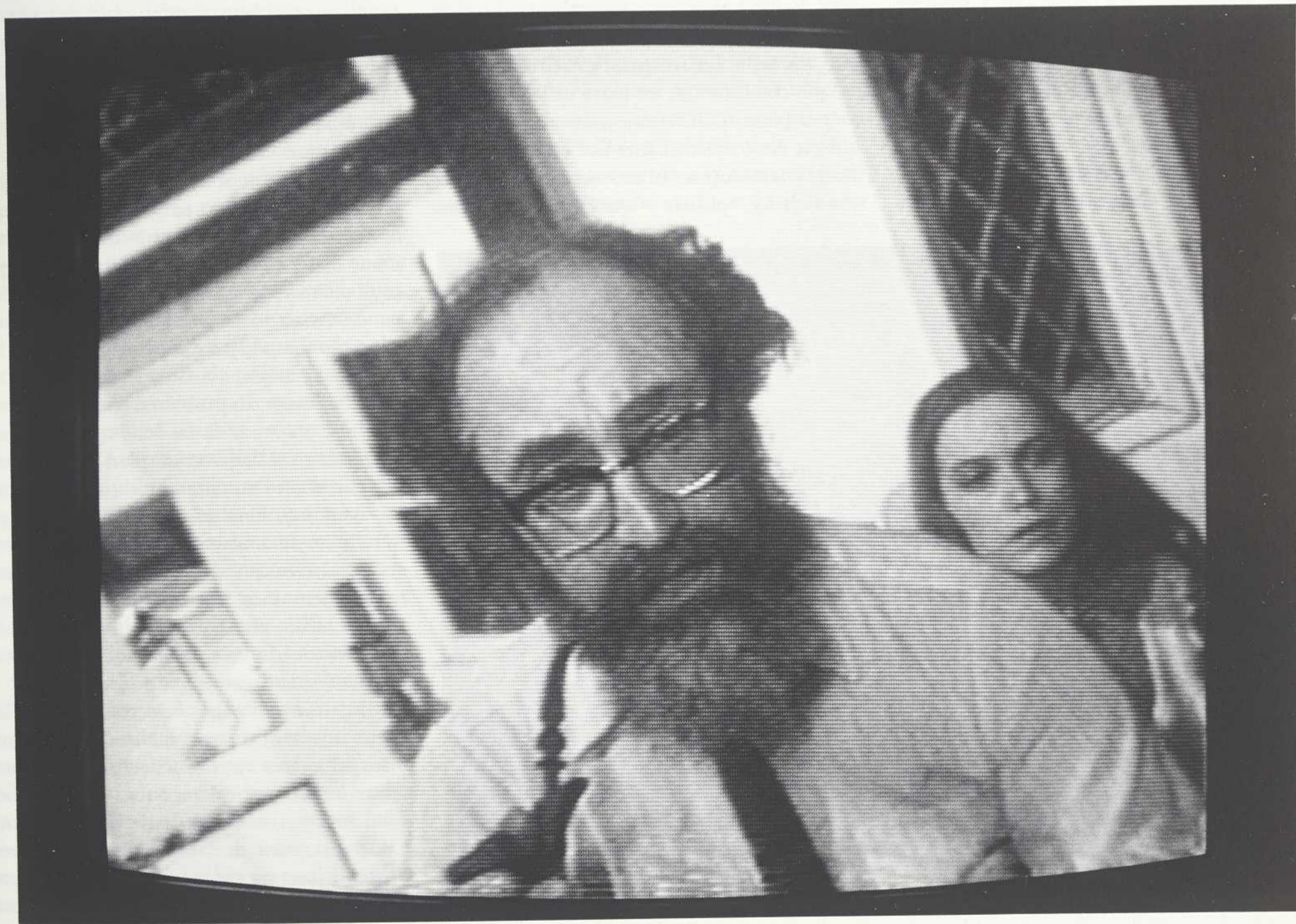
que avec le médiateur car elle suit le débit normal de la parole. Celui-ci doit à la fois saisir les images du monde, la voix qui déclame, le texte qui s'écrit à l'écran, et par le truchement des significations multiples que toutes ces instances génèrent, il ne fait que verbaliser sa perception. Cela n'est rendu possible que parce que l'image de l'écran, productrice et constituée de langage, peut se référer à elle-même: «l'objet produisant l'image devient une métaphore pour autre chose qui converse avec sa propre image; il est tourné sur lui-même.»³ L'objet en question est la télévision, support qui raconte des images et se raconte par là même: *tell a vision*. À l'instar du langage dont elles sont faites, et pour cette raison même, les bandes de Gary Hill peuvent s'adresser à un «tu» tout en parlant d'elles-mêmes. Il y a coïncidence entre l'événement décrit dans la bande et l'instance du discours qui la décrit. C'est là le propre du langage et c'est l'une des grandes réussites de Gary Hill que d'avoir superposé l'image et la langue sur un même temps, d'avoir placé en totale adéquation la technique du support et les significations qu'il véhicule. Dans *Videograms* et *Happen-*

stance, Gary Hill s'est servi d'une machine nommée Rut/Etra (*scan processor* électronique), qui permet au manipulateur de travailler en temps réel en pointant la caméra sur l'écran du moniteur, l'image étant modelée au rythme des mots, en parfaite synchronisation avec le texte dit. Les mots se voient à l'écran, le texte se regarde, la vision s'écoute, et le principe de simultanéité de ces réseaux fait que le fil discursif, le temps de la narration de la bande rejoint la temporalité propre au médiateur, le sentiment de sa propre durée, qui sont ainsi requis pour donner corps au langage.

Si les temporalités diverses, les langues multiples utilisées, les lectures et les voix qui s'adressent au spectateur *en même temps*, tirent leur puissance et leur être de ce principe polyphonique, cela est dû à la nature abstraite du langage à travers lequel se constitue l'universalité de l'être humain. La nature du langage est aussi de dire quelque chose *sur* quelque chose à quelqu'un, et l'échange à propos *de* quelque chose renvoie à la matérialité du monde, à la prise du langage sur la réalité, et à la compréhension, en retour, de la prise de la réalité sur la pensée.

MÉTALOGUES

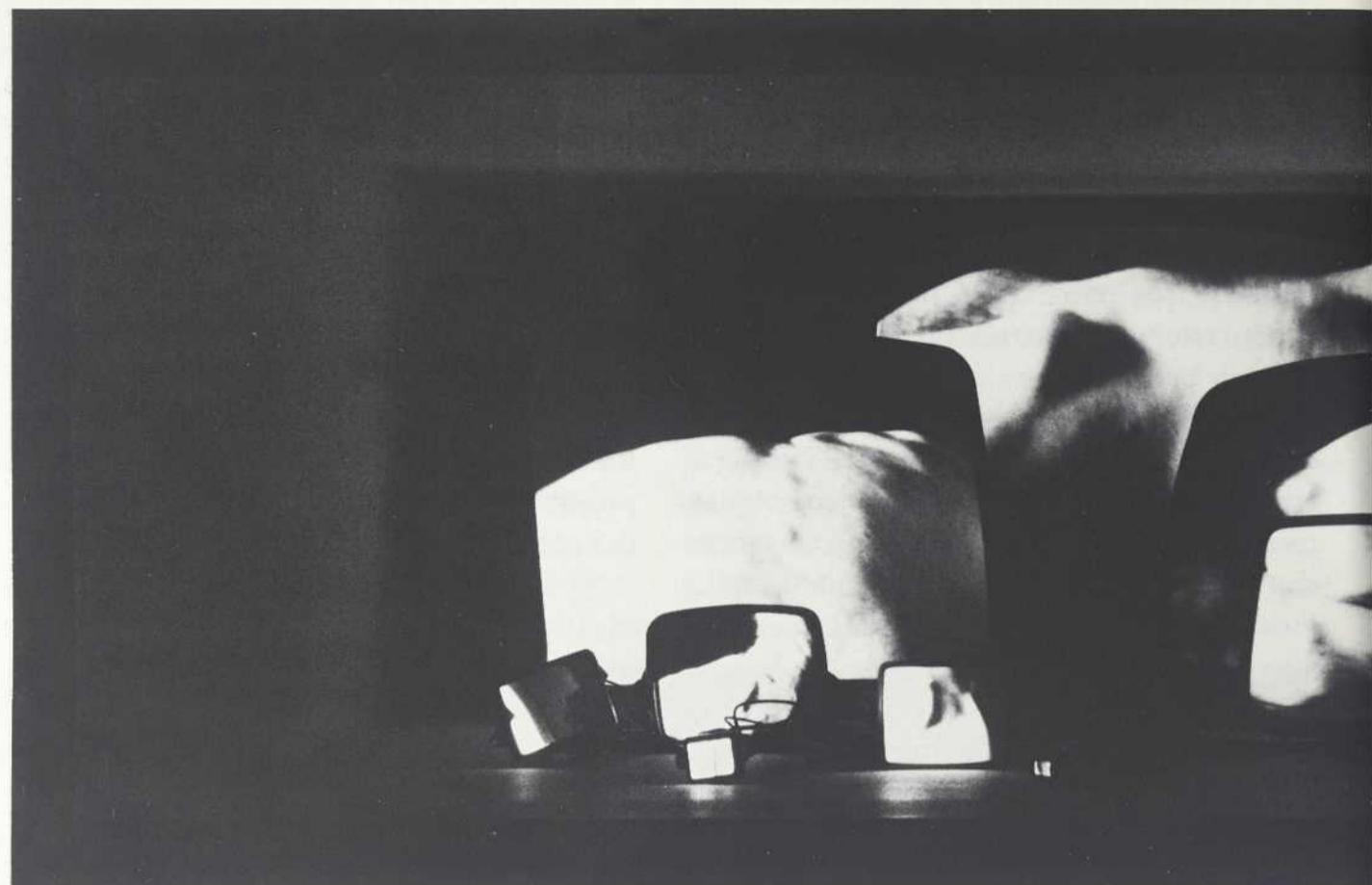
La notion et le terme de métalogue ont été créés dans les années quarante par l'épistémologue Gregory Bateson. Il en donne de nombreux exemples dans *Vers une écologie de l'esprit*⁴ sous une forme tout à fait pertinente pour notre propos, puisqu'il s'agit de dialogues. Le métalogue est une conversation sur des matières problématiques: elle doit se constituer de telle sorte que non seulement les interlocuteurs discutent du problème en question, mais que la structure du dialogue dans son ensemble soit l'exacte illustration de ce dont on parle. Par exemple, dans le métalogue *Pourquoi les choses se mettent-elles en désordre?* — dont Gary Hill s'est inspiré pour réaliser la vidéo du même nom *Why Do Things Get in a Muddle?* — une fille demande à son père ce qu'est le désordre, et au fur et à mesure qu'ils parlent, leur discussion finit par devenir désordonnée et incohérente: elle est à l'image du contenu dont il était question au départ. Le principe dialogique dont il a été question — et qui tend vers une clarification des propos — a son équivalent dans ce métalogue qui en est comme la face



WHY DO THINGS GET IN A MUDDLE? (COME ON PETUNIA) (EXTRAIT), 1984, VIDÉO COULEUR, 32 MIN.

cachée. Le mauvais côté du langage, la part du malentendu, de l'incompréhension, de la destruction, sont des événements pris en compte par Gary Hill dans le rapport inter-subjectif. Ce sont les failles du langage, ses ratés et ses échecs, qui sont traqués dans les discours et dans les textes: «Mon point de départ est plus proche du "sens" et ma démarche est d'en rechercher les fissures. Je veux suspendre le dualisme sens et non-sens, et voir ce qui se passe à l'intérieur de l'expérience du langage, lorsque le sens prend racine ou se déracine.»⁵ C'est au moment même où le dialogue, la lecture, l'écriture, basculent dans l'entropie que Gary Hill intervient pour tenter de recoller les morceaux épars, d'explorer ce qui se passe à «l'intérieur de l'expérience du déracinement» lors de la violence faite au sens. Ses bandes vidéo sont comme prises dans un *double bind*, entre un dialogue et un métalogue, le premier cherchant à produire du sens, le second allant vers l'entropie décrite dans *Why Do Things Get in a Muddle?* Il faut remarquer que tous les métalogues ne vont pas vers l'incohérence, mais ce n'est pas un hasard si c'est celui-là qui a retenu l'attention de Gary Hill.

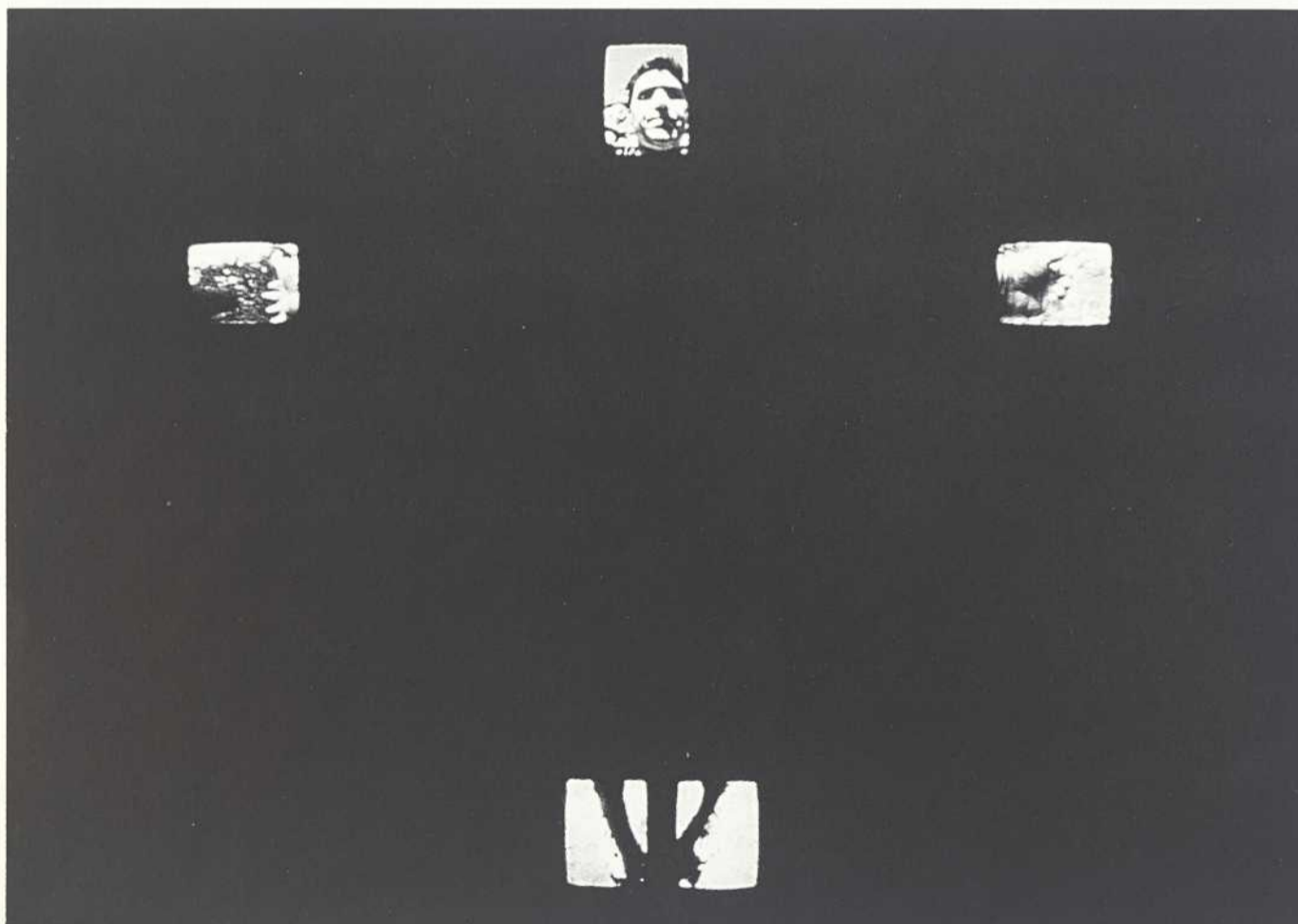
La définition du métalogue comme devant avoir une structure similaire à son contenu peut être appliquée à nombre de ses vidéos, car les textes lus ou entendus correspondent souvent dans leur forme au propos du sujet. Bien qu'à l'origine le métalogue ne prenne toute sa dimension que dans un dialogue (mais des *dialogues écrits*, non sponta-



nés, comme c'est le cas chez Bateson), Gary Hill semble avoir élargi cette notion à son travail sur la vidéo. Tout en préservant l'aspect dialogique avec le spectateur, la bande se déroule effectivement comme un métalogue, puisque les images font littéralement ce que dit le texte, et leurs cadres formels sont la parfaite illustration du contenu de ce qui est écrit ou lu. Dans *Videograms* on peut citer, entre autres, le moment où les mots «vanishing points» surviennent, pour

ensuite disparaître et accomplir ainsi le message qu'elle donne à lire. Les vidéos de Gary Hill sont presque toujours ainsi conçues qu'elles semblent être engendrées par un métalogue générique où la coïncidence entre ce qui est perçu et ce qui est compris est telle que ces deux instances fonctionnent en soi et, *en même temps*, happent véritablement le «médiateur» dans leur monde et font de lui une partie de leur métalogue. Le «médiateur» finit, lui aussi, par *faire et écrire* ce que *fait et écrit* l'image qu'il visionne. Le déplacement opéré par Gary Hill ne consistera pas seulement dans la mise en discours de l'événement mais aussi dans la mise en images de la parole. Les vidéos remplissent ainsi parfaitement la définition du métalogue qui est d'être à l'image du problème traité. Un autre exemple encore plus évident se trouve dans *Mediations* où l'on voit en plan fixe un haut-parleur et où l'on entend une voix qui parle à travers lui. Une main vient mettre régulièrement du sable sur le haut-parleur et la voix relate ce qui arrive dans l'image: «une main entre dans l'image, je suis une voix sous le sable, une voix sous le sol». À la fin de la bande, la voix et le haut-parleur sont complètement recouverts par le sable.

Si certaines images et certains textes forment une syntaxe en synchronisation entre elles, d'autres sont en diachronie, faisant jouer les images à l'encontre des textes ou bien fonctionnant sur leurs déplacements. L'enchaînement métaphorique de *Primarily Speaking* joue sur ces métamorphoses syntaxiques entre l'image et le texte, les mots étant en relation avec l'image, mais par déplacement: lorsque le mot «listen» (écoute) est prononcé, on voit un coquillage; le mot



CRUX, 1983-1987, INSTALLATION VIDÉO.



INASMUCH AS IT IS ALWAYS
ALREADY TAKING PLACE,
1990, INSTALLATION VIDÉO;
PHOTO: (ALLISON ROSSITER)
THE MUSEUM OF MODERN ART.

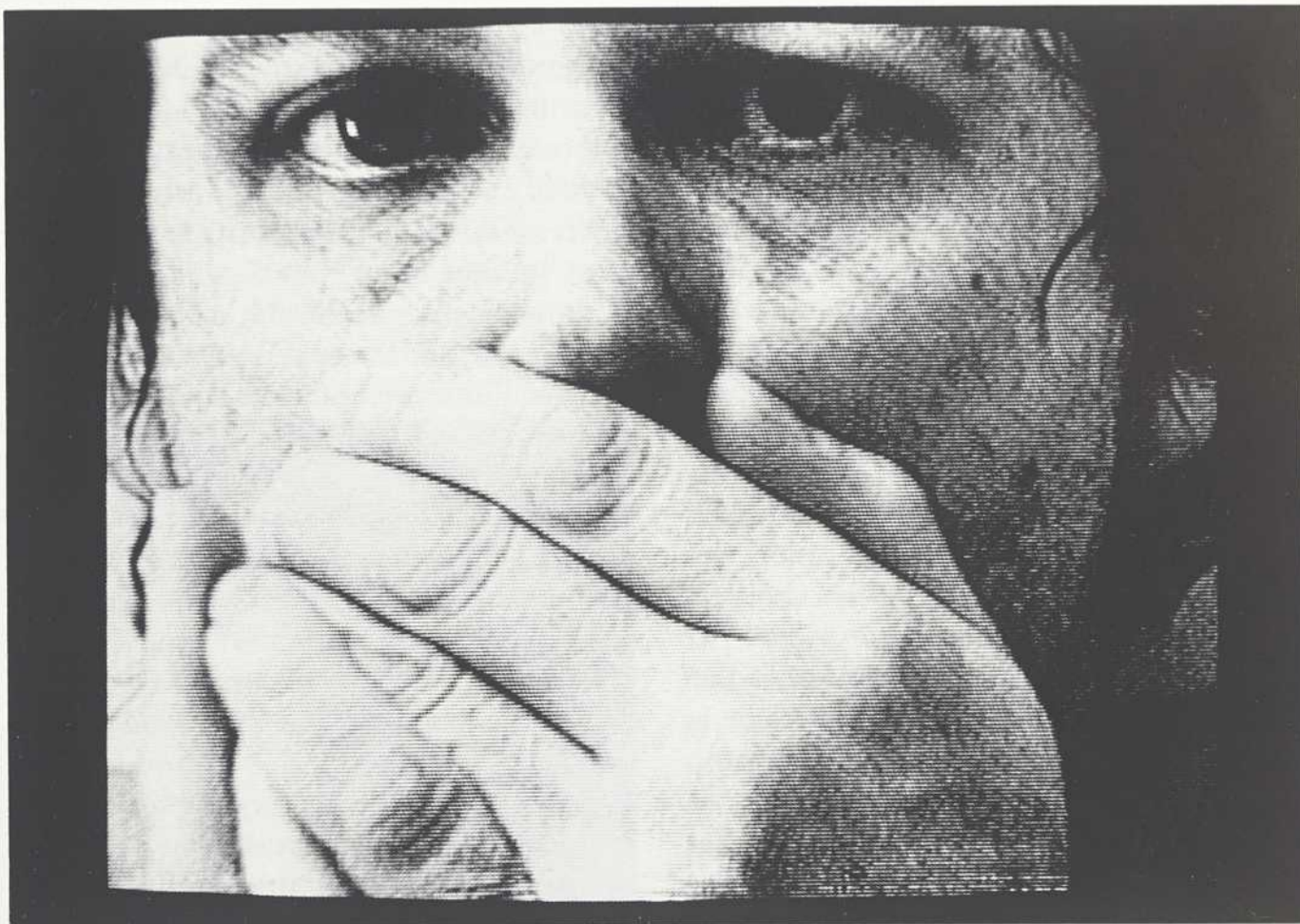
«blood» (sang) va de pair avec une bouteille de vin renversé; au mot «earth» (terre) correspond un globe terrestre, etc. Les paradoxes au sein du déroulement des paroles et des images — qui semblent tantôt en harmonie tantôt en dysfonctionnement — ne sont qu'un autre aspect du métalogue, dans la mesure où il y a une parfaite imbrication entre l'événement et l'instance discursive qui le dit, mais toujours — et c'est là un élément important — par rapport à un événement concret qui engage les personnes au quotidien dans des discussions réelles, des problèmes qui se réfèrent à la réalité la plus immédiate. L'un des aspects fondamentaux du métalogue est qu'il implique les interlocuteurs dans des actes de parole (*speech act*) mais aussi dans les actions de tous les jours, à partir desquelles s'établit justement leur discussion. Autrement dit, les interlocuteurs sont impliqués physiquement, de par leurs faits et gestes, leurs comportements, leurs attitudes, dans le processus du réel, et par un effet de miroir le spectateur est renvoyé à lui-même, à sa présence devant l'écran, à son corps, comme s'il vivait de manière immanente ce à quoi il assiste.

L'idée que le métalogue traite de ce qui arrive dans le monde, de ce qui arrive aux personnes, mentalement et physiquement, nous conduit sur un autre terrain qui est celui de la mise en scène des acteurs et des spectateurs. Des bandes vidéo de Gary Hill, on peut aller jusqu'à affirmer que si le verbe ne se fait pas chair, elles ne peuvent tout simplement pas exister. On retrouve à nouveau les deux façons de traiter la symbiose en temps réel entre le «médiateur» et la bande, que sont la verbalisation et l'inscription.

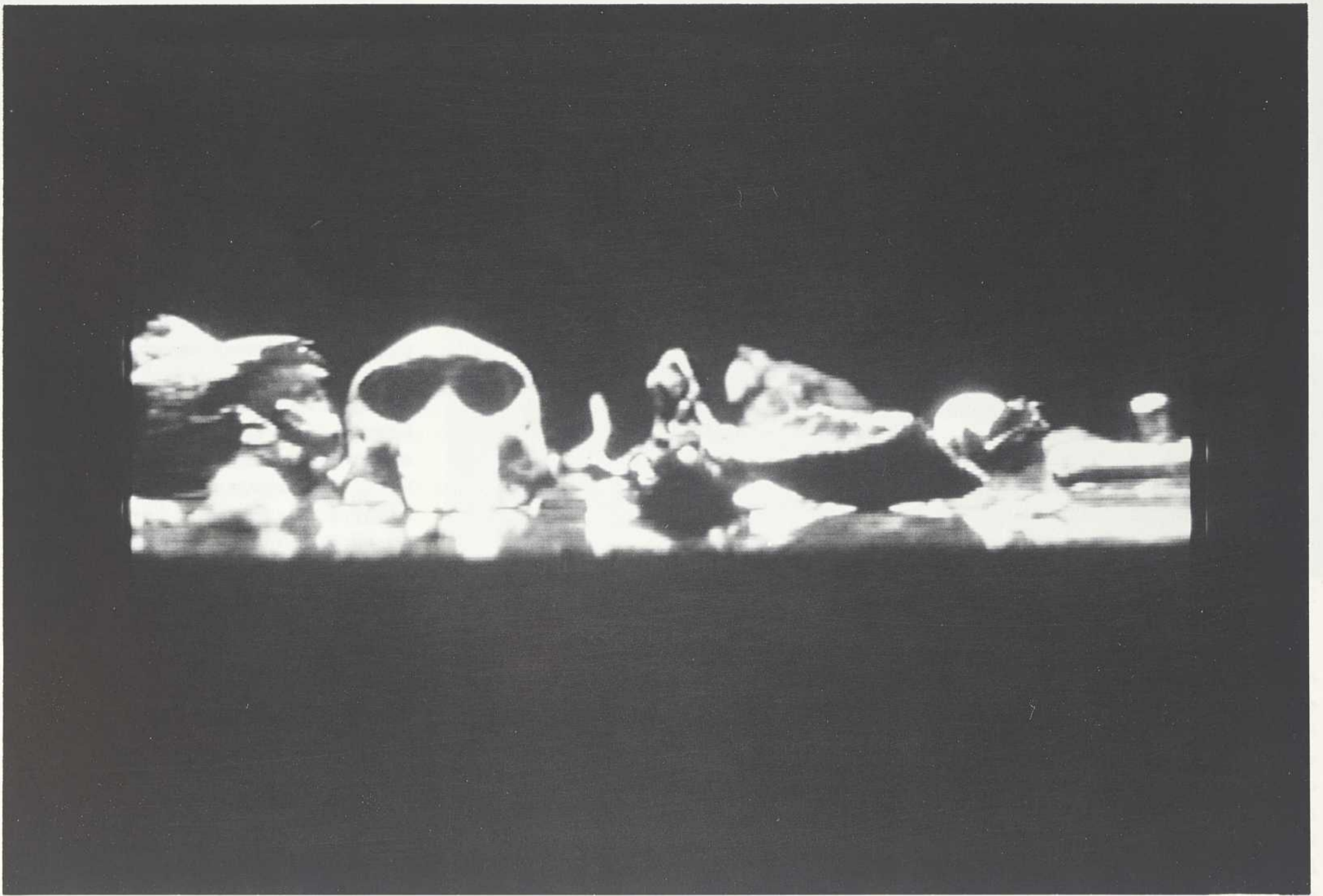
Dans la dimension théâtrale que Gary Hill donne à certaines installations, le corps de l'acteur et le corps du spectateur sont pris métaphoriquement comme le lieu de l'inscription matérielle du langage. À cet égard, *CRUX* est révélatrice de l'attitude qui consiste à théâtraliser le rapport acteur/bande/spectateur. Dans cette installation vidéo, Gary Hill s'est mis en croix grâce à des moniteurs accrochés aux extrémités de son corps: un moniteur pour la tête, un

moniteur pour la main gauche, un autre pour la main droite, le dernier pour les pieds; les moniteurs sont donc disposés en croix, mais ne montrent pas le milieu du corps. Avec le travail sur les sonorités et les timbres, Gary Hill avait exploré les ressources de la physicalité de la voix; avec les installations, c'est tout le corps qui est requis comme source d'où proviennent les phrases (l'acteur de la bande) et comme réceptacle où elles viennent prendre forme et sens (le spectateur). *Incidence of Catastrophe* (d'après *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot⁶) montre parfaitement l'entremêlement du texte et du corps, de la parole et de la chair, au point où l'écriture finit par transmettre sa néantisation au corps de l'acteur (Gary Hill lui-même) et ramène son corps à un état originare, son langage à des sons encore sans signification. Alors que l'on voit Thomas nu, allongé dans ses excréments sur le sol, le texte de *Thomas l'Obscur* défile sur le fond, comme s'il avait pris littéralement possession du corps et qu'il l'emportait dans son désastre. Les textes et les images poussent Thomas vers le néant. En se confrontant à une pensée qui n'existe que parce qu'elle tend vers sa disparition, d'un texte qui n'existe que parce qu'il dit son propre effacement, Gary Hill s'interroge sur la construction et l'interprétation de toute production de sens, affirmant que le sens ne peut se construire sans les mots, que même la vision ne pourrait être sans eux.

La question de l'universalité du langage et de la prétention au sens est très bien posée



INCIDENCE OF CATASTROPHE (EXTRAIT), 1987-1988, VIDÉO COULEUR, 43 MIN. 21".



SITE RECITE (A PROLOGUE) EXTRAIT, 1989, VIDÉO COULEUR STÉRÉO, 3 MIN. 30".

dans l'installation de «Passages de l'Image», titrée *Disturbance (among the jars)*. Cette fois, ce sont des textes gnostiques retrouvés dans des jarres en 1945 à Nag Hammadi, en Égypte, qui sont utilisés. Ils sont lus à haute voix par, entre autres, des poètes (Joseph Guglielmi, Claude Royet-Journoud, Bernard Heidsieck, Georges Quasha qui a collaboré à l'établissement des textes) et un philosophe (Jacques Derrida), qui circulent d'un moniteur à l'autre (sept en tout, placés en ligne devant le spectateur), interfèrent avec les images, semblent parfois les nier. Ces textes, datant du 1^{er} siècle de l'ère chrétienne, sont considérés comme hérétiques par presque tous les courants religieux, et l'on pourrait affirmer que l'essence même de la connaissance des textes est que leur interprétation débouche sur des controverses. La source textuelle choisie par Gary Hill est donc déjà, en soi, sujette à un conflit des interprétations.

Le mot «gnose» est le terme grec pour «connaissance», une connaissance à laquelle, d'après la tradition chrétienne, l'homme eut accès après avoir péché: la femme ten-

dant une grenade à croquer à l'homme et le serpent qui se glisse d'un écran à l'autre, se réfèrent explicitement au passage de la Genèse. Le pécheur veut se racheter par la prière, d'où la question qui sera récurrente dans la bouche de l'un des intervenants: «Comment prier?» En effet, comment prier maintenant que la connaissance a été dévoilée, que l'interprétation des textes bibliques supplée le geste de la faute, que la méditation nous rédime vis-à-vis de Dieu. Avec *Disturbance*, nous sommes enclins à croire que pour Gary Hill — à l'instar d'un courant de la pensée juive pour qui l'obéissance à la Thora est plus importante que Dieu lui-même — le Texte supplante l'Être d'après lequel il fut constitué. Le fait d'avoir pris des textes gnostiques qui s'attaquent aux dogmes chrétiens sur lesquels se fonde la religion occidentale depuis deux mille ans, et qui remettent en question l'écriture même des événements de la Bible ou des Évangiles, montre à quel point la «mise en cause» du texte est primordiale pour Gary Hill. Car le texte quel qu'il soit ne prend véritablement corps que dans l'acte de la

lecture ou du commentaire, qui rajoute, soustrait, déforme les contenus à travers l'interprétation inévitable.

La coexistence et la simultanéité sur les sept moniteurs de phrases que l'on entend, d'autres que l'on lit, certaines que l'on interprète ou que l'on traduit dans notre langue maternelle à mesure qu'elles défilent devant nous, montrent l'interdépendance entre ce qui est vu et ce qui est dit. La vision ne se conçoit que parce qu'elle lit et les mots n'existent qu'en tant qu'ils sont perçus. Le geste de la main qui écrit à l'écran, la voix off qui déclame son texte, les mots à déchiffrer en temps réel, la prépondérance d'une image à lire, sont un seul et même projet qui consiste à affirmer que voir, c'est d'abord voir du sens.

RÉÉCRITURE ET RECONSTRUCTION

Jusqu'à présent, les termes de sémiologie, de sémantique ou d'herméneutique n'ont pas été utilisés pour une approche du travail de Gary Hill. Les signes qui s'inter-

prêtent mutuellement (renvoi triangulaire entre texte-image-écriture) font penser à la sémiologie de Peirce; la saisie du réel au moyen d'expressions signifiantes pose la question de la sémantique des phrases et des énoncés; la compréhension et l'interprétation de textes renvoient directement au cercle herméneutique de l'exégèse à l'intérieur d'une culture. Gary Hill, qui connaît parfaitement les méthodes et les buts de ces sciences humaines, n'a pas pour intention de se faire l'illustrateur de théories linguistiques, littéraires ou philosophiques. Ses vidéos font avant tout partie de la sphère de l'art, de catégories et de formes qui appartiennent au domaine de l'esthétique. Ce qui fait la complexité et la richesse des bandes de Gary Hill est la tentative de démontrer que le langage n'est pas un objet ou un outil, mais qu'il est une médiation significative entre les individus qui ne peut être réifiée. Cette médiation ayant construit un réseau de symboles à partir du langage, en fait à la fois la source et l'aboutissement du travail. Le «tour de force» de Gary Hill est d'avoir su échapper à un ou à des métalangage(s) qui non seulement permettrait de rendre compte de telle bande particulière, mais aussi de la forme qu'y prendrait tel langage, et par la suite, toute forme de langage en général. Si chaque bande possède une singularité tout en prenant place dans la chaîne des symboles fabriqués par Gary Hill, cela tient au fait que les symboles sont inscrits et construits en eux-mêmes, ils s'exemplifient par eux-mêmes et entre eux. Il ne s'agit pas d'une tautologie, car ils ne se rapportent pas uniquement à leur propre instanciation; ils s'adressent au spectateur à propos d'un référent: le monde de la vie réelle. Le monde de voix, de paroles, d'échanges, de significations dans lequel nous sommes constamment immergés n'est pas totalement transparent, et le malentendu y prend plus de place que la compréhension mutuelle. Mais la chose à propos de laquelle nous tombons

tous d'accord, c'est que le langage nous constitue en tant qu'êtres humains. Ce langage qui nous sert, et nous dessert le plus souvent, est quelque chose qu'il faut sans cesse reconstruire, sans quoi le sens qu'il est censé véhiculer tomberait de lui-même dans l'irréparable. Il ne suffisait pas à Gary Hill de montrer les processus «d'enracinement ou de déracinement du sens» à partir du pur langage et des symboles, car tout sens est produit par nous et se rapporte à nos formes de vie, agit sur nos corps et sur nos pensées. Gary Hill établit ainsi une chaîne matérielle à partir du corps, du cerveau, des mots, de la pensée — considérant «le cerveau comme un muscle», un «organe mental» (idée proche de Chomsky⁷) — en parallèle avec la chaîne conceptuelle des significations, des signes, des interprétations, de l'intellection du perçu. Bien qu'il ne donne pas la primauté à l'une ou à l'autre instance, il privilégie, à travers le cerveau, les éléments cognitifs de la verbalisation et de la construction artificielle du langage, même s'il ramène cette artificialité à la physicalité la plus naturelle: «Le cerveau, affaire de ce qui pense, construit sans cesse une infinité d'artifices destinés à perpétuer l'image — celle qui, comme toutes les autres, retient son souffle pour un millier de mots...»⁸. Le cerveau — et tout ce qu'il peut représenter — est le point de convergence et le lieu de connexion entre le monde et le compte rendu verbal que l'on peut en faire. Gary Hill le présente comme un organe dont la matérialité assure le lien entre les abstractions du sens et les réalités du monde: «Cet enveloppement insidieux, attaché à cette idée que j'ai des yeux derrière la tête, me lie à mon double et fait implorer mon être au moindre mot, comme s'il enroulait le monde autour de ma bouche.»⁹

L'esprit devient une entité à deux faces, l'une corporelle, l'autre conceptuelle, et de ce fait, il est le plus à même de réécrire les perceptions et de reconstruire le sens des

mots qui lui sont adressés. Le sujet conscient n'est plus un langage sans corps, mais une conscience de soi qui implique le corps dans toute compréhension du réel, parce qu'il est lui aussi, une entité qui dit quelque chose à travers une partie intégrante de lui-même: le cerveau. Le mot fameux de Lacan affirmant que «Ça parle» prend ici une dimension inattendue, puisque chez Gary Hill le corps n'est vraiment lui-même que dans la projection du langage sur le monde et dans la verbalisation de ce qu'il ressent: «Je dois devenir le guerrier de la conscience de soi et faire bouger mon corps pour faire bouger ma pensée pour faire bouger les mots pour faire bouger ma bouche pour filer l'aiguillon de l'instant. Imaginons le cerveau plus pénétrant que les yeux.»¹⁰

Un cerveau qui trouve son langage par le regard.

NOTES

1. Derrida, Jacques, *La Voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., 1967; *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
2. *Around & About*, 15 min., 1983, extrait du texte de Gary Hill, traduit in «L'Intime du mot: l'œuvre vidéo de Gary Hill», de Jacqueline Kain dans le catalogue de la 2^{ème} Semaine de la vidéo, Genève, 1987.
3. Entretien avec Christine Van Assche, in *Galleries Magazine*, n° 40, décembre 1990.
4. Bateson, Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil, 1977, t.1 (*Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine, 1972).
5. Entretien avec Christine Van Assche, *op. cit.*
6. Blanchot, Maurice, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1971 © 1950.
7. Chomsky, Noam, *Règles et représentations*, Paris, Flammarion, 1985 (*Rules and Representations*, New York, Columbia University Press, 1980).
8. Hill, Gary, *Site Recite*, 1989 (texte traduit par Paul-Emmanuel Odin in *Kanal*, n° 23, mars 1990).
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*

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

In Gary Hill's videos, the image refers back constantly to language trying to seize how meaning is constructed in what we say and do, but also how it collapses. Gary Hill's intention is not nihilistic; rather it is an attempt at grasping both the formation of significations and their ruptures. His work explores writing and reading, listening and dialogue, vision and speech; it reveals language through images and suggests that seeing is, first and foremost, seeing meaning.

SITE RECITE (A PROLOGUE)
EXTRAIT, 1989, VIDÉO
COULEUR STÉRÉO, 3 MIN. 30".



ROBERT MORIN
LORRAINE DUFOUR

ANOTHER KIND OF

LA FEMME ÉTRANGÈRE,
1988, COLOUR VIDEO,
22 MINUTES.



PEGGY GALE

From the earliest days of Québécois video production, an ongoing commitment has been to analyse culture and identity. In effect, what was/is the francophone situation in Canada? Vidéographe (established 1971) provided one such focus for production and distribution of "alternative voices" via video in Montréal, and was/is an important centre for independent works despite its original ties to National Film Board funding

and politics. With related but different aims, a group of independent producers — Robert Morin, Lorraine Dufour, Gilbert Lachapelle, Jean-Pierre St. Louis and others — established the Coop Vidéo de Montréal in 1973¹ to buy their equipment collectively and work on projects together. Personal cultural politics rather than national ones have tended to be the focus of the tapes realised by Morin and Dufour. They investigate a

DO OF ANTHROPOLOGY

social "other," look at misfits within the mainstream in an expanding portrait of their cultural milieu. The work relates interestingly to early films and videotapes by other Québécois, perhaps most particularly to those of Pierre Falardeau (whose early videotapes *Continuons le Combat*, 1971, and the ninety-four minute *Pea Soup*, 1978, lead circuitously to his recent 35mm feature *Le Party*, released in 1990). But the combined voice of Morin and Dufour is unique.

Dufour and Morin study individuals and characteristic situations with an anthropologist's eye, though their field of study at university was Communications. Moreover, they have sidestepped the dilemma posed by Claude Lévi-Strauss:

How can the anthropologist overcome the contradiction resulting from the circumstances of his choice? He has in front of him and available for study a given society — his own; why does he decide to spurn it and reserve for other societies — which are among the most remote and the most alien — a patience and devotion which his choice of vocation has deflected from his fellow-citizens? It is no accident that the anthropologist should rarely have a neutral attitude towards his own group.²

For Morin and Dufour, it has been *precisely* their own group that has been their prime object of study. Even their more "exotic" subjects have clear relevance to or comment on the Québécois situation (as well as that of francophones outside Québec). By considering the margins of their culture, they cast light on the centre, and call into question the norm.

LA RÉCEPTION

In this seventy-seven minute work from 1989, viewers enter into a house-party that turns nasty, where in the final sequences tables are turned several times. Only as the credits roll with a traditional disclaimer (all

characters and incidents are fictitious), do we see Agatha Christie's³ name mentioned, and realise that the meaning (and structure) of *La Réception* should be reconsidered.

Up to that point, it had been easy to view *La Réception* as a documentary work (real people, live camera). The tape opened on a wintry river, speeding along in a boat to an isolated mansion on the shore. Deposited at the landing-dock, camera-eye approaches the door of the house, opens, enters, looks around at a series of near-empty rooms awaiting company: gleaming floors, a couple of couches, a candle-lit and white-linen covered table set for dinner. A lavish buffet and bar are ready, a fire in the hearth. As a cork pops our camera-eye turns to the source of the sound, approaches a small room to surprise a man opening a bottle of wine. "Who told you to come here? No one told me anything about filming the reception. No one warned me. It's a bit strange."⁴ But then the doorbell rings and guests start to arrive in pairs, introducing themselves to each other in turn.

The point-of-view is that of the camera, and this camera has its own voice which enters directly into the conversation from time to time. A guest like the others, it watches closely, and the cameraman is addressed directly, or ignored, as "just" another player. As events unfold its role and opinion are challenged, its eye closed down (only to re-open on a new scene). Its assessment of events is evident in the in-camera edits which mark each change in the action — edits accomplished by turning off the camera, then switching it on again later, elsewhere, the double-click sounds evident and unmistakable. The viewer unconsciously registers this unusual procedure as evidence of improvised "live" recording. Whoever invited all these people together invited the camera too, "to film the recep-

tion." The camera(man) is no invisible outsider.

It's only later that, watching carefully, one notes that *some* edits, especially as events progress, lack that double-click shutdown, and must have been achieved afterwards in the studio. Nevertheless, the fiction of linear "live" recording remains established.

There are eleven plastic frogs in a row on the mantelpiece, and a printed verse on the wall above about what happens to them. Conversation is lively over drinks and a meal, though it's noted at an early stage that the phone doesn't work. Then a videotape is found and put on the player. The guests are identified in turn: each is an ex-convict whose crimes and prison sentences are enumerated while the guest-camera surveys the others to register reaction. This is no normal party.

Darkness and snow are falling, and the talk turns to the past:

"When I was condemned to death, that's when I really started to live."

"Well, yes, I'm a transvestite but I didn't have the final operation."

"No, not me, I was never forced to make love with a woman."

"Violence, fear, here it's the same thing . . ."

Without warning, one of the women is found dead in the next room. Was it suicide? She seemed fine when they were watching the tape. Murder? One of the frogs is noticed missing from the mantel. Dismay and confusion grow but it's late and eventually all of them (still living) go upstairs.

The group is trapped in the house by a snowstorm and howling winds; as the hours pass, others are found dead by the dwindling number of remaining guests. In a bedroom, in the snow, down in the cellar, alone in the pantry: those remaining realise that it must be one of themselves, but the culprit remains

anonymous. Morning comes, time passes, another night: the sequence is confusing, but the deaths continue. Frogs disappear one by one. Confrontation, anger, desperate comic relief all ensue. As the list reaches its end the pace quickens, and the cameraman himself becomes a quarry. Then boots dangle from a noose. A female voice speaks as the camera studies an empty hallway:

It's quiet now. That feels good. It was long, but it's over now... I killed the first five quietly — Carole, Antoine, Anne, Michel, Diane — no one suspected.



LA RÉCEPTION, 1989, COLOUR VIDEO, 77 MINUTES.

With my nine days in prison they didn't take me seriously... There's just one more little thing to do... I will be assassinated like the others. But I won't leave you the pleasure of seeing that...

(Camera closed down to black. A final gunshot.)

The tension, confusion, concern, fear are almost palpable. The guests go through the questions and sequence of deaths a dozen times, but find no motive, no clue save their own (past) guilt.

"Calice, j'ai toujours mangé de la merde à cause des autres."

And suddenly it's all over.

La Réception is constructed like other tapes by Morin and Dufour. Unusual individuals, or those with unusual stories, are invited to "play themselves" in a situation similar to one from their own lives. In this case, Morin had met several ex-convicts, and invited them to the house for the project. They

hadn't known each other before, and were told only that one of them was a murderer. Within this framework dialogue and response were totally improvised; it is easy to imagine that the circumstances were volatile. With fatigue, uncertainty and the constant presence of the camera, anger and paranoia were inevitable. The isolated house and hothouse conditions felt more and more like another jail. They began to know each other, establish a "pecking order," *live* the story in a certain way.

To consult the Agatha Christie novel or play, however, is instructive. The structure of the original story is identical, with a mismatched group of individuals — each with a crime to hide — invited to a party under unusual circumstances. The "ten little Indians" of the original story are transposed to plastic frogs (a sly play on the French as "frogs" rather than Christie's "savages") and the actors playing a mix of generals, Bible-quoting spinsters, doctor, judge, rake and so on, are replaced by *actual* ex-convicts with *real* criminal experience, speaking a broad jargon laced with prison argot. This is a significant change, removing the whole from drawing-room comedy and instilling an impressive literality. In other respects, however, the action repeats Christie, as the deaths are accomplished by similar means, the dialogue follows a similar general pattern, and dead-end clues pile up without

ever pointing clearly to the culprit before the final admission. Even the recording introduced early in the play — a gramophone record entitled *Swan Song*, identifying the characters and crimes — is mimicked in the tape by the videocassette playback. As a multiple form of translation, the videotape shows fascinating differences and similarities. The fact that Christie herself had translated her popular novel into a stage play, changing the ending to maintain the surprise-factor for her audience, is in itself pertinent. Three film versions of the play have been made, too, so here Dufour/Morin are again updating the quotation of "classic" popular culture.

The videotape was shot non-stop over nine days, and seventeen hours of raw material recorded. While shooting and dialogue were improvised, the final tape is — evidently — a sophisticated construction where choices have been made. Morin was responsible for the camera and Marcel Chouinard for sound; Colette Loumède managed lighting and a second camera, while Lorraine Dufour supervised the whole, assured continuity, and reviewed each cassette as others were being recorded. The only other assistance was provided by a "gofer" running errands. Time and tension were required constants, and these were rough customers, to be handled with care — and finesse.

La Réception is a model work. Just as Gustave Flaubert's *Madame Bovary* (1857) proposed a single fictional portrait as emblematic of a complex social type, a microcosm of bourgeois ambition and desire, Morin and Dufour offer this whodunit as contemporary sociology. This company of felons is presented as a contemporary mapping of human interaction and motive, but hardly as an ideal. *La Réception* is rife with revelations of character and sensibility, simultaneously an analysis and critique of society (both as pictured here in microcosm, and as *resulting* from the experience of criminal activity and prison experience). At the same time it is a sympathetic portrait of individuals (and their reactions) as they are trapped by circumstance.

Morin and Dufour have used very different points-of-departure in other works. The videotape immediately preceding *La Réception*, for example, offers equal definition and comment from well outside Québec society and geography.

LA FEMME ÉTRANGÈRE

... I think I was forgotten for years, and when finally a place had to be found for me, it was quite simply decided to send me to the beginning of time, here in the rain forest.⁵

The clouds part to reveal a distant river

and dark shore, seen from an airplane in the sky.

Change of scene. A woman sits in a dug-out canoe, being paddled — then motored — down a broad river, and in voice-over we hear her story begin again. She is Helena Valero, sixty-eight years old, and she is now blind. At twelve years of age she was carried off by the Yanomami Indians, and held captive in the jungle for twenty-four years. She was taken as a wife and had two children, but then her husband was killed, his death ordered by the Hekuras, spirits who visit the men of the tribe through the (hallucinogenic) drug yopo.

Having escaped at last she made her way to Manaus, only to be ostracised by her family for her Métis children. Valero has returned now to the jungle, where she lives quietly with her sons and grandson, midway between the Yanomami and a settlement of white missionaries, for whom she acted awhile as interpreter. Helena Valero belongs to neither whites nor Indians.

Sitting with her back to the river she begins a third time, going further back for details. Then the scene shifts to the Yanomami as they paint and decorate their bodies, then prepare and ingest the yopo. They play out the death of Fusiwé in the

jungle, combining memory and present events before our eyes.

Within this twenty-minute videotape are elements far from the traditions of either documentary or fictional narrative. There are compelling ethnographic elements, views of the Yanomami as they paint their bodies and inhale the drug for which they have become known — its physical effects evident in their facial expressions, their adopting of animal voices, their dancing and chanting, the discharge of mucus, blood and vomit attesting to the drug's power. We see their large communal dwellings and smaller private huts, watch the women preparing food and the men working in the jungle to hollow out canoes. We see and hear what seems to be "daily life": the exotic (to us) made normal through the work of the (invisible) camera. We are visitors in the jungle, watching something that seems direct documentary material. Valero comments in voice-over upon what we are seeing — though she herself cannot actually see these scenes. "Here life repeats itself with such regularity that it is impossible to imagine the contrary. It's like a clock: after eleven o'clock, it's noon." What is depicted *now* is presented as *then*, with time collapsed, and Valero an implied participant in the events

appearing on screen. We do see her as she rides in the canoe, enters her house, or sits with others, but these scenes act as introduction and bridge to the action, while the highlights — the "ethnographic" material — depict "the same events" of forty years ago, played out by Yanomami. The critical moments are *representations* of long-ago events. There are two "documents" intertwined here: the present and past stories of life with the Yanomami. However, they are not the same.

The Yanomami are one of the few native groups continuing to live in relative isolation from Western "civilisation," though their lives are threatened by the devastation of the Amazon forests and now by encroachments of other exploiters or would-be settlers. The numbers of Indians are dwindling rapidly. The years when Helena Valero first lived there (1932-1956) relate directly to the pioneering studies of French anthropologist Claude Lévi-Strauss; he arrived in São Paulo in 1934 and conducted extensive expeditions in the Brazilian interior in 1938-1939; the resulting book *Tristes Tropiques* was published in 1955. Lévi-Strauss had been an early "invader"; in this tape we learn that Valero's first departure from the jungle was assisted by directions she re-



LA RÉCEPTION, 1989, COLOUR
VIDEO, 77 MINUTES.



LA FEMME ÉTRANGÈRE, 1988, COLOUR VIDEO, 22 MINUTES.

ceived from outsiders cutting wood in the area.

With the example of Helena Valero, Morin and Dufour consider an experience far from their own in Québec or other parts of Canada. Recalling the words of Lévi-Strauss again,

Since we know that, for thousands of years, man has succeeded only in repeating himself, we will attain to that nobility of thought which consists in going back beyond all the repetitions and taking as the starting-point of our reflections the indefinable grandeur of man's beginnings. Being human signifies, for each one of us, belonging to a class, a society, a country, a continent and a civilization; and for us European earth-dwellers, the adventure played out in the heart of the New World signifies in the first place that it was not our world and that we bear responsibility for its destruction; and secondly, that there will never be another New World...⁶

The Amazon jungle offers an image of the beginning of the world, and Lévi-Strauss was the founder of contemporary structuralist anthropology. Similarly, Helena Valero is an individual found at "the beginning of time," emblematic of a society in its purest "primitive" form. Dufour and Morin seek to

reveal and understand the "normalcy" of the misfit, and Helena Valero is a figure caught between cultures, accepted by neither but part of both. She can thus function as arbiter, her experience as outsider illuminating both worlds.

This is one woman's story, told in direct narrative. She is the one who speaks throughout, often in the first person. Indirect narrative also has a place, in her description of past events and present activities of the tribe. When she speaks on screen (in Spanish, or with words from other languages) sync sound is used, with a second sound track for voice-over narrative in French; the voice-over descriptions of "ethnographic" materials (or Valero's story told as if in reverie, without her speaking visibly on-screen) are in French only, though we continue to hear the direct sounds made by the persons, actions, or events on screen. All of the images were recorded on site, and edited together later; the lap-dissolves of her long "interview" next to the river make the cuts evident, but the match between her words or movements and the voice-over précis-translation in French is carefully managed, so that even

as the cuts are pointed out, they're diminished. Since Helena Valero is blind, direct eye contact isn't possible; what otherwise might seem an obstacle to suggesting her frankness and making the viewer complicit in this reconstruction of events, becomes a subtle tie instead. With her averted gaze, she seems open yet quietly determined. Rather than bitterness or resentment, we see her gentle resignation, even as she remarks that after Fusiwé's death, "I never again knew peace, nor tranquillity, not even today."

La Femme étrangère was completed and released in 1988. Lorraine Dufour and Robert Morin had travelled to Venezuela some years earlier, in connection with different projects. They had read Ettore Biocca's biography⁷ of Valero a decade or more before but had assumed she was no longer living; when their friend Emilio Fuentes, an anthropologist working near the area where she lives, mentioned that he could arrange introductions, they decided to try to meet her. Not so simple, with the drug wars and political turmoil in Colombia and Venezuela, and the first attempts to reach her were fruitless. Eventually, however, they penetrated the

jungle to meet and record Valero, and were able as well as to try working with the Yanomami, whom they found to be willing participants and capable, precise actors.

The tape was originally conceived as a "demo reel" to raise money for a much larger, feature-length project, but grew into a powerful small work in its own right. It was the substance and implication of the images themselves (shot in 1987), and the personal example of Valero, that shaped this complex and subtle portrait.

The editing phase for *La Femme étrangère* assumed a particular significance, as the piece could only be properly conceived after shooting was complete. As with *La Réception*, there was no "second chance" for augmentation of the original footage. Lorraine Dufour acted as both producer and editor for *La Femme étrangère*, as well as narrator of the voice-over text for which Morin had written a first draft. The territory investigated was both physically and psychologically demanding, and in a sense they really did travel to "the beginning of time."

CONSISTENCE: agreement between things, acts or statements; logical connection; the degree of holding together

La Femme étrangère has much in common with other tapes by Morin/Dufour. It studies a single individual as representative of — but misfit within — a culture. That individual is playing a part on screen, but the role assumed is one directly approximating her own life; in this case, the present/past tense conflation of herself with the Yanomami, but also the total replacement of her words "en direct" by a translated précis. She is interpreter not only of language but also of broader cultural issues, she represents the European colonial in an Indian environment, but is "native" in terms of Western civilisation. What we watch is both documentary and fiction: an "as if" history in the present tense, where real tribesmen live out "normal" lives but also perform for the camera, and where the whole became a story not quite anticipated at the start. Dufour/Morin have tended more or less consistently to study the margins of their own society, to seek out individuals who throw their culture into relief by being well outside (or excluded from) the centre: dwarfs, circus entertainers, the mentally retarded, or others in moments of internal confusion or change. Helena Valero can be seen as similarly marginalised by the events of her life. She is a figure of radical colonization — removed ever further from power and self-determination — first captured by Indians (taken from her own culture), taken as wife (into a traditional

role of service), isolated by the tribesmen (who took away her husband), rejected by her original family (who denied her value as a mother, wife and daughter), and even by her blindness (which surely limited her field of action). Now she is supported by her sons and by her temporary role as translator.

Helena Valero acts as classic (blind) seer. She knows, though she can alter or prevent nothing. In the end, she withdraws into the night, where she is "the equal of others."

FICTIVE ANTHROPOLOGY

La Réception and *La Femme étrangère* play with traditional forms and expectations of fiction in both written and media-based forms. Both of these works were generated from published books and there is a certain literate quality to the narrative in each case. However, to compare the eloquence and expression of Helena Valero's biography/adventure with the rough blasphemy of the ex-convicts, or simply to consider the personality and history of the personages represented in each case, is to acknowledge the versatility of Morin and Dufour. The place of fiction differs as well, for while with Valero the *facts* were true and the *presentation* a constructed reality, in *La Réception* the story was a revision of known fictional material but the people — rather than being actors, accustomed to representation — were presenting *themselves*, after a fashion. Through the realism of their portrayal who-they-are is strikingly clear, but one may intuit, in their unguarded moments of emotion and response, who-they-might-have-been given a different combination of education and social pressure.

This is the place of fiction for Robert Morin and Lorraine Dufour: in presenting an anthropology of the present, through a "framed" depiction of real people and actual problems or situations, they identify the construction of contemporary urban life. Individuals "are" briefly themselves, both private and public together, in portraits allowing neither sentiment nor censure.

Morin and Dufour are unique. In general terms, video in Québec has developed dramatically, and new concerns have surfaced everywhere. Glossy production values have become the prime focus of some (including, for example, the individuals of the Agent Orange group in Montreal) as they aim at television sales. For others, short scripted "experimental" dramas or an investigation of private fantasies, often involving sexual politics, have become central. Feminist issues remain the focus of Vidéo Femmes in Québec City. In short, concerns in the milieu have fragmented for the moment, and cultural identity has receded

as primary concern. But Robert Morin and Lorraine Dufour, having worked together for over a decade, are developing their ideas along a more singular path, and one consistent with the roots of video in Québec. It is worthy work.

NOTES

1. An exhibition entitled *Lorraine Dufour and Robert Morin. A Decade of Videotapes: 1980-1990* by curator Brendan Cotter opened January 1991 at A Space in Toronto, with eleven tapes and comprehensive catalogue. Included in the essays is a discussion of the Coop Vidéo de Montréal and its development.
2. Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, trans. John and Doreen Weightman (New York: Washington Square Press, 1977), (Paris: Librairie Plon, 1955), p. 436.
3. *Ten Little Indians* by Agatha Christie was originally published in 1939 as a novel, and was the first work she re-wrote as a play. It opened in London in 1943 and New York the following year, having long runs in each case. Three film versions of the play have also appeared. When published in French, it bore the title *Dix petits nègres*. (The eleven frogs of *La Réception* refer to the cameraman in addition to the ten guests).
4. This and other otherwise uncredited quotations in the present section are free translations by myself from the spoken French dialogue of *La Réception*, 1989 (77 minutes, colour) by Robert Morin and Lorraine Dufour.
5. All quotes in this section not otherwise credited are taken from the transcript in French of the voice-over text in *La Femme étrangère*, 1988 (20 minutes, colour). My translation into English.
6. Lévi-Strauss, p. 448.
7. Helena Valero, as told to Ettore Biocca, *Yanoama*, trans. from the Italian by Dennis Rhodes (New York: E.P. Dutton, 1969).

Peggy Gale is a writer and independent curator living in Toronto.

Peggy Gale situe le travail de Robert Morin et de Lorraine Dufour dans le contexte de la production vidéographique au Québec. Dans les bandes réalisées par Morin et Dufour, le politique se définirait en termes de considérations culturelles et personnelles plutôt que nationalistes. L'auteure analyse d'abord *La Réception* (1989), vidéo formellement à mi-chemin entre le cinéma-vérité et le suspense, qui met en situation des individus jouant leurs propres rôles mais dans un cadre fictif; puis *La Femme étrangère* (1988), document tourné dans la jungle de l'Amazonie qui observe d'un point de vue ethnographique l'existence d'une femme partagée entre deux cultures. Les deux bandes s'intéressent à la marginalité culturelle et sociale comme manifestation de l'altérité.

ROBER RACINE

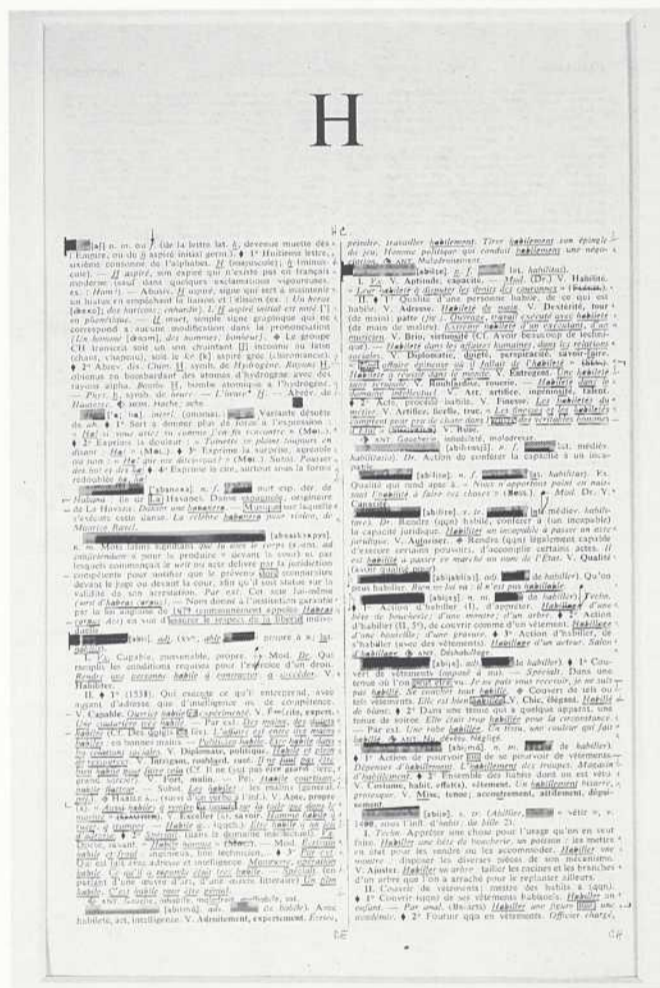
OU LE TRAVAIL DE DÉCONSTRUCTION DU DICTIONNAIRE

SERGE BÉRARD

ROBER, LE PETIT ROBERT

J'ai demandé un jour à Rober Racine comment il se faisait que son prénom était si inhabituel, comment, en fait, il avait «perdu» son «t». Il m'a répondu que la chose s'était passée au moment où il travaillait sa signature. Ce «travail» de la signature est quelque chose que beaucoup d'entre nous avons vécu à la pré-adolescence ou à l'adolescence. Comme si, après le stade du miroir, il y aurait pour l'individu un stade de la «signature» où s'affronteraient, dans la jubilation, «son» corps et «son» nom par l'intermédiaire de la page blanche. C'est donc en signant que «Robert» s'est trouvé un nom, si inhabituel je le répète, c'est en «affirmant» son nom que son nom a changé, en affirmant symboliquement son unicité qu'il s'est trouvé un nom si unique. La chose s'est très simplement passée: en signant, rapidement sans doute, «Robert Racine», «Robert Racine», «Rober Racine», le «Robert» et le «Racine» se sont rapprochés et le «t», nom et prénom étant enfilés de plus en plus rapidement, s'est fondu dans la barre verticale du «R» de «Racine». «Robert Racine», «RobertRacine», «RoberRacine», donnant ainsi «Rober Racine». C'est là la racine de «Rober». Un «travail» de la signature qui n'en était pas vraiment un, où le travail s'est fait de lui-même, presque sans que Racine le veuille.

Je ne cherche pas à transformer ce détail biographique en clé pour comprendre une



PAGE-MIROIR, 1980-1988; PHOTO: (LOUIS LUSSIER)
GALERIE RENÉ BLOUIN.

œuvre mais plutôt à relever une coïncidence entre une certaine inquiétude vis-à-vis la question d'identité telle qu'elle s'exprime émotivement et de façon souterraine dans le cas de la signature de Rober Racine, et l'œuvre de Rober Racine qui, intuitivement mais méthodiquement, formalise et élargit cette même question. Cette pratique de la signature, avec son résultat plutôt exceptionnel, n'a certes pas été un geste artistique, mais plutôt un jeu graphologique peut-être symptomatique d'une inquiétude existentielle passagère. Mais notez qu'elle aurait pu être un geste artistique, qui alors aurait ressemblé aux affirmations d'existence de On Kawara. Ce qui manque à cette expérience pour avoir été artistique, c'est bien

sûr l'intention venant de quelqu'un qui se serait déjà proclamé, même si ce n'était qu'à lui-même, un artiste. La signature aurait alors été faite par une personne autorisée, par un «signataire», elle aurait été une forme d'engagement plutôt qu'une simple affirmation. Depuis l'art conceptuel au moins, nous sommes devenus familiers avec ce genre de questionnement qui repousse l'auto-référentialité jusqu'à la personne de l'artiste.

Mais, pour revenir à cette question d'une coïncidence entre un geste d'adolescent et une œuvre d'artiste, il y a une question qui vient, pour ainsi dire, naturellement lorsque l'on réfléchit à cette œuvre: Pourquoi Racine a-t-il choisi Le Petit Robert, pourquoi pas le Larousse, pourquoi pas le Littré, pourquoi pas le Grand Robert? On pourrait objecter que le Grand Robert aurait représenté un travail interminable, mais l'interminable travail, c'est, n'est-ce pas, une des caractéristiques essentielles du «travail» de Racine (j'y reviendrai). N'y aurait-il pas un lien entre cette insécurité quant à la graphie de son propre prénom, Rober(t), car tout comportement obsessionnel est l'indication d'une insécurité et rien n'est plus obsessionnel que cette répétition de la signature, et le choix du *Petit Robert*? Ce que je veux dire, c'est qu'il y aurait peut-être un lien, «chez» Racine, c'est-à-dire dans ce lieu où, «en» Racine, s'enracine sa propre identité, un lien, dis-je, entre une inquiétude quant à son identité propre (on verra plus tard ce que

je veux indiquer par là) dont le symptôme serait la transformation de sa signature, sa diminution en fait puisqu'il y a perte, et le fait que Racine opte pour le *Petit Robert*, pas le Grand, le *Petit Robert*, comme on pourrait dire, «pauvre petit Rober(t)».

Pour répondre à cette question (et c'est là l'unique but de cet article), je vais me servir abondamment d'un texte que Racine a écrit à l'occasion de la publication d'un livre sur son travail sur le dictionnaire¹. Je pense que ce texte offre de nombreux éléments de réponse pour éclaircir ce lien, éléments qui sont amenés presque involontairement par l'artiste.

Dès le début de son texte (p. 5), Racine affirme qu'il y a deux parties à son travail sur le dictionnaire, *Le Terrain du dictionnaire A/Z* et les *2 130 Pages-Miroirs*, mais il y a plus, il y a aussi la mention de l'idée ou du rêve d'un «Parc de la langue française» que Racine rejette en dehors de son travail, dans ce lieu ambigu de l'origine. Pourtant ne s'agit-il pas là aussi d'un «travail», n'y a-t-il pas là un troisième élément, une troisième partie du «travail» sur le dictionnaire? L'idée ou le rêve, ce sont, bien sûr, deux choses bien différentes, en fait, si l'on croyait à la théorie psychanalytique, il s'agirait de deux choses tout à fait opposées. Mais, dans le texte de Racine, c'est l'idée et le rêve qui sont mentionnés :

Tout a commencé le 29 octobre 1979 dans le petit quartier de Saint-Martin à Laval. C'est là que l'idée d'un Parc de la langue française m'est venue. Un parc, un jardin, où, dans un espace ouvert permanent et extérieur, tous les mots de la langue française et leurs définitions, imprimés sur de petits panneaux, seraient plantés au sol, répartis en quartiers de mots; chaque classe de mots étant identifiée par une couleur spécifique. Je rêvais d'un lieu public où, pour apprendre de nouveaux mots, le lecteur-promeneur aurait à se déplacer physiquement dans l'espace, d'un mot à un autre; du quartier des L à celui des I; du quartier des R à celui des E. [C'est moi qui souligne.]

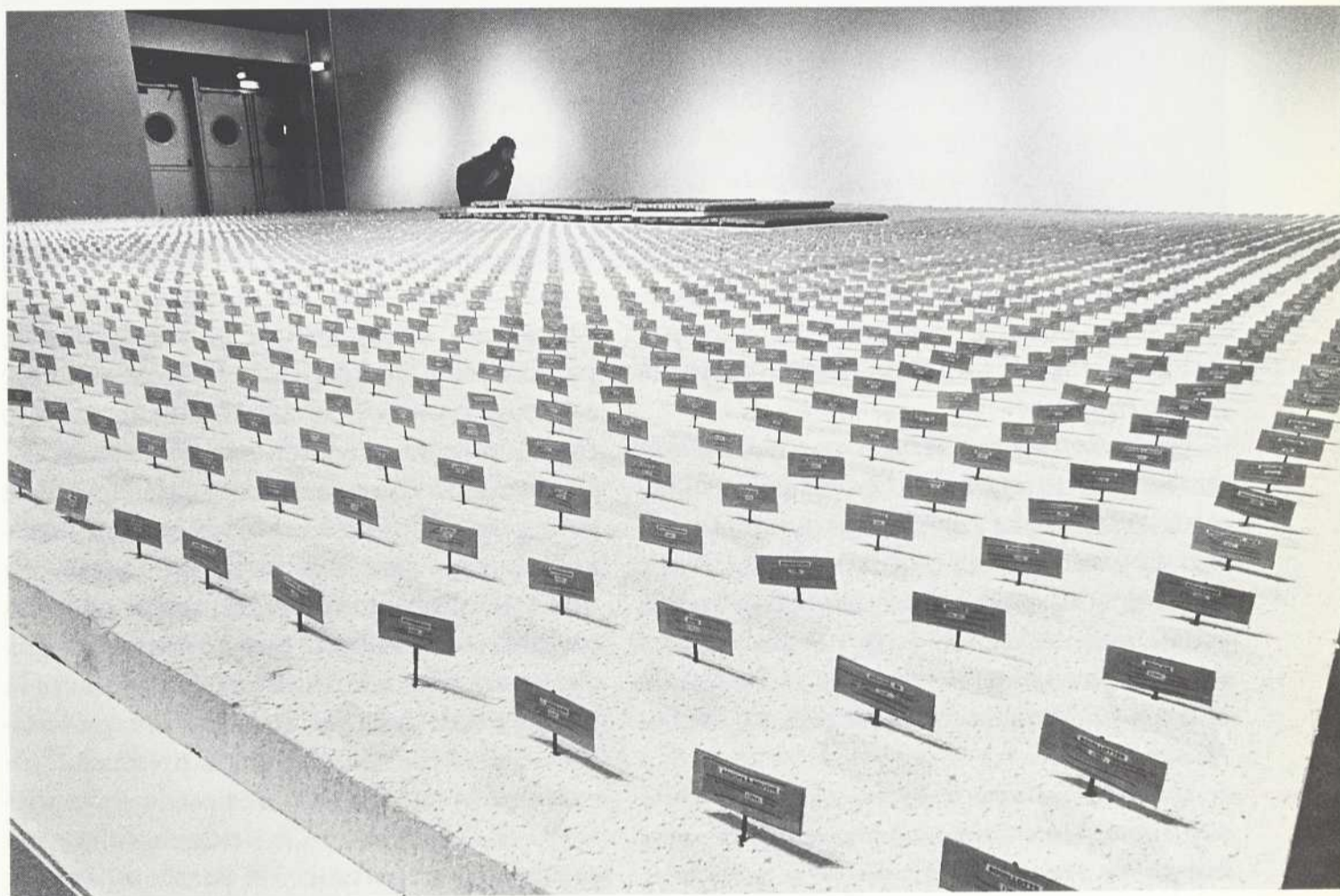
Il faut noter l'extrême passivité de l'auteur dans ce passage, l'absence de tout travail. L'idée d'un parc n'est pas une chose pour laquelle il lui a fallu œuvrer, dont la conception aurait été l'objet d'une succession d'hypothèses, d'essais, d'éliminations, etc. Non, l'idée, simplement, lui est venue, ce qui n'est pas sans rappeler le thème de la «visitation», et, comme pour confirmer la nature surnaturelle de cette visitation, Racine affirme qu'elle se produit dans un rêve². Cette idée «reçue», Racine la poursuit en effet, encore une fois passivement, en y rêvant («Je rêvais d'un lieu public»). Il y a cependant un paradoxe, car c'est de travail qu'il rêve. Ce parc est l'objet d'un travail à la fois dans son élaboration et dans sa jouissance ultérieure: les mots sont imprimés sur des panneaux qui sont plantés au sol, qu'il

faut ensuite répartir en quartiers de mots, en classes qui ont dû être identifiées par (l'application d'une) couleur qu'il a fallu spécifier; de même, celui qui se trouverait dans le parc pour en jouir passivement (pour le contempler) doit se déplacer physiquement parce qu'il est là pour apprendre des mots. Ainsi, au sein de la passivité, Racine est hanté par le travail.

De ce parc qui «a visité» Racine, renversant ainsi les rôles, de ce parc idéal à sa réalisation, il y aura le problème de l'incomplétude. Ce ne sera pas le parc qui sera réalisé, mais plutôt deux projets qui constituent les négatifs imparfaits du rêve: alors que le parc serait constitué de mots et de leurs définitions, on ne retrouve dans le *Terrain* que les mots, et dans les *Pages-Miroirs* que les

semble être l'horizon de cet œuvre. Je crois qu'il est possible d'affirmer que Racine effectue, en art, un travail de déconstruction véritable. Mais cette notion de déconstruction est si galvaudée actuellement qu'il me semble qu'elle nécessite une parenthèse.

On se sert maintenant du mot «déconstruction» comme on se servait auparavant du mot «critique» ou du mot «dialectique», ces modes langagières, pardon, ces «effets de mode» suffiraient à eux seuls à rendre suspects les efforts de l'intelligentsia (encore un autre terme qui fut à la mode) et à donner crédit au discours de Richard Rorty qui s'acharne à démontrer que les «grandes» questions philosophiques sont en fait des leurres produits par le vocabulaire avec lequel elles sont formulées. Bref, le mot



LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z, (INSTALLATION À L'ELAC, LYON), 1985; PHOTO: (MICHEL JAGET) GALERIE RENÉ BLOUIN.

définitions.

Réaliser (incomplètement) l'idée, donner corps à son rêve, exigera de Racine un travail énorme. Une année de travail de huit à dix heures par jour (p. 6) où il s'agit de découper, «finement», 55 000 mots pour constituer *Le Terrain du dictionnaire A/Z*, et neuf années pour marquer, inscrire et intervenir de façons diverses sur les 2 130 pages du dictionnaire pour constituer *Les Pages-Miroirs*.

QUELLE DÉCONSTRUCTION?

Avant d'expliquer mon intérêt pour la question de l'identité et la notion de travail chez Racine, il me faut indiquer ce qui me

déconstruction donne souvent prétexte à une surenchère théorique très confuse.

On déconstruit souvent alors qu'il n'y aurait qu'à critiquer. Cette remarque s'adresse peut-être plus au discours anglo-saxon qu'au discours venant de France. Aux États-Unis en particulier, où la fulgurance de l'engouement pour la déconstruction, surtout de la part des disciplines de la théorie littéraire et de la critique de la culture (moins de la philosophie proprement dite qui est farouchement opposée à la théorie derridienne, sauf, exception célèbre, Richard Rorty), est à la source d'une extraordinaire prolifération de déconstructions des plus diverses. Il en va de même pour la critique d'art. À en croire un grand nombre d'interprétations d'œuvres

apparues depuis quelques années, nous serions, au niveau de la pratique artistique, dans une période de déconstruction (qui, curieuse coïncidence, serait également une période postmoderne, comme si ces deux qualificatifs étaient interchangeables). J'ai moi-même cru à cette généralisation de préoccupations déconstructives dans la pratique des arts visuels³. Il faut remarquer la grande variété des «objets» de cette «déconstruction» dans ces discours et, puisque les artistes ont pris l'habitude d'offrir à leur tour une interprétation de leurs œuvres, dans les pratiques elles-mêmes. Par exemple, il peut s'agir de la «déconstruction» du genre (photographie, peinture, sculpture, etc.) auquel l'œuvre appartient, tout comme de la «déconstruction» d'une «réalité» extérieure, souvent, et c'est pourquoi j'ai mis les guillemets, la réalité médiatique. Or un exercice très simple, celui de remplacer «déconstruction» par «critique», permet de se rendre compte que la plupart du temps, le texte ne perdant rien de son intelligibilité (s'il en a une au départ!), les notions semblent interchangeables: est-ce que la déconstruction ne serait qu'une autre «manière» de critique? Je crois que la réponse, s'il est possible d'amener une réponse, réside dans la définition de l'objet visé par la déconstruction.

Ceux qui sont familiers avec la théorie derridienne savent à quel point cet «objet» est extrêmement problématique, infini-simal, presque «sans objet». Malgré une formulation assez lourde, la définition la plus claire de l'objet de la déconstruction derridienne que j'aie trouvée n'est pas de la main de Derrida, mais de celle de Marjorie Greene:

Le son (le signifiant, les sons que les adultes émettent et que l'enfant apprend à produire) désigne, indique, un concept, ou une pensée — ou l'acte de penser — situé dans l'esprit (cette pensée, ou l'acte de penser est le signifié). Cette pensée reflète ou exprime à son tour une réalité, un objet de pensée qui est présent de façon évidente et lumineuse à l'esprit dans l'acte de penser et au moment même où (pour ainsi dire) l'esprit le dit. La correspondance entre signifiant et signifié est bien sûr conventionnelle, comme l'est la correspondance entre les mots et les choses dans la version augustinienne. Toutefois, ce qui est mis en correspondance dans notre version ce sont les sons comme processus «intérieur», et le rapport au réel — aux «choses» — apparaît (ou est dit apparaître) uniquement dans cette présence de l'Être à l'esprit qui s'exprime (ou est dite s'exprimer) par celui qui parle au sein de la parole vive.⁴

C'est donc cet objet (de la pensée) qui fait l'objet d'une déconstruction chez Derrida. C'est un objet aux propriétés remarquables, quasi divines, ce qui déjà suffirait à le rendre suspect. D'abord il est à peine un objet, puisqu'il n'est pas un objet physique mais

purement mental. Il n'est en fait affecté aucunement par l'univers physique, même pas par quelque chose d'aussi peu physique que la langue: par exemple, que le concept ou la pensée «deux» se dise «deux» en français, «two» en anglais, «zwei» en allemand, ne change en rien sa signification. Il semble exister indépendamment de tout support, linguistique ou autre. De cette dernière caractéristique découlent des caractéristiques supplémentaires: il est universel, univoque et toujours identique à lui-même. Il semble être en plus dans un rapport extrêmement intime avec la conscience, au point où il paraît en être l'unique incarnation, au point, en fait, où il semble constituer l'individualité, ou l'identité, telle que nous la vivons chacun pour nous-mêmes. Cet objet purement mental, c'est-à-dire idéal, il est aussi métaphysique, il constitue en fait à lui seul le champ de la métaphysique. L'objet mental intervient parce qu'il est appelé, parce qu'il est l'objet d'un acte de volonté de la part de la conscience. La conscience *perçoit* l'objet mental parce qu'elle l'a appelé, elle a voulu le dire. La métaphysique est donc toujours une métaphysique volontariste.

La critique que fait Derrida de cette conception métaphysique passe, on le sait, par la notion de l'écriture. L'espace manque ici pour en retracer le cheminement, aussi je me contenterai d'en donner très brièvement les résultats. Derrida insiste sur le fait que la perception d'un tel contenu mental et métaphysique n'a jamais existé; il n'y a jamais eu une telle perception⁵, parce que ce contenu mental, avec toutes les caractéristiques que j'ai citées, est une illusion, comme l'est la pureté idéale de la parole intérieure qui l'anime. C'est cette illusion de la présence d'un contenu mental (idéal) qui est la métaphysique de la présence. L'écriture remplace, ou précède en importance, la parole ou la voix intérieure. Il faut comprendre ce concept d'écriture d'une façon extrêmement métaphorique comme pouvant ultimement recouvrir toute «physicalité» qui mine de l'intérieur les caractéristiques idéales du contenu mental. La langue en est une, et il devient important soudainement que «deux» se dise «deux» en français, «two» en anglais, etc., mais il est parfaitement plausible d'étendre (ce que Derrida malheureusement ne fait pas) le concept d'écriture par exemple au domaine de la neurologie, où un influx hormonal aurait autant d'importance dans le choix et la nature des contenus mentaux du sujet que toute volonté consciente. La position du «Sujet transcendantal», de ce sujet qui se situe au delà de toute mondanité, pur parce qu'il manipule des concepts purs, est «décentrée» dans le sens où le sujet a perdu la maîtrise absolue de ses contenus mentaux.

Or il me semble qu'il y a très peu d'œu-

vres que l'on pourrait associer à un travail de déconstruction ainsi défini. L'œuvre de Racine en est, selon moi, un exemple, et il me vient tout de suite à l'esprit un autre «travail», celui de John Cage, où la préoccupation pour l'intentionnalité se situerait également dans l'horizon de la déconstruction derridienne. Mais il faudrait pour cela bien établir comment une phrase de musique «logocentrique», c'est-à-dire toute la musique d'avant John Cage, peut signifier, être porteuse d'un «vouloir-dire», pour évaluer l'écart que produit l'œuvre de Cage. Vous comprenez sans doute pourquoi j'ai mis dans ce contexte le travail de Cage — «travail» entre guillemets —, car il s'agit bien, pour lui, de travailler afin qu'il n'y ait pas de travail... conscient de sa part. Finalement, on connaît les ambiguïtés soulevées par ces œuvres où Cage choisit de ne pas choisir et, plus grave, détermine en partie l'indétermination en en fixant certains paramètres ou en privilégiant certains résultats. Cette ambiguïté se retrouve aussi au fondement de l'œuvre de Racine⁶, et aussi de la théorie derridienne; je vais y revenir en conclusion.

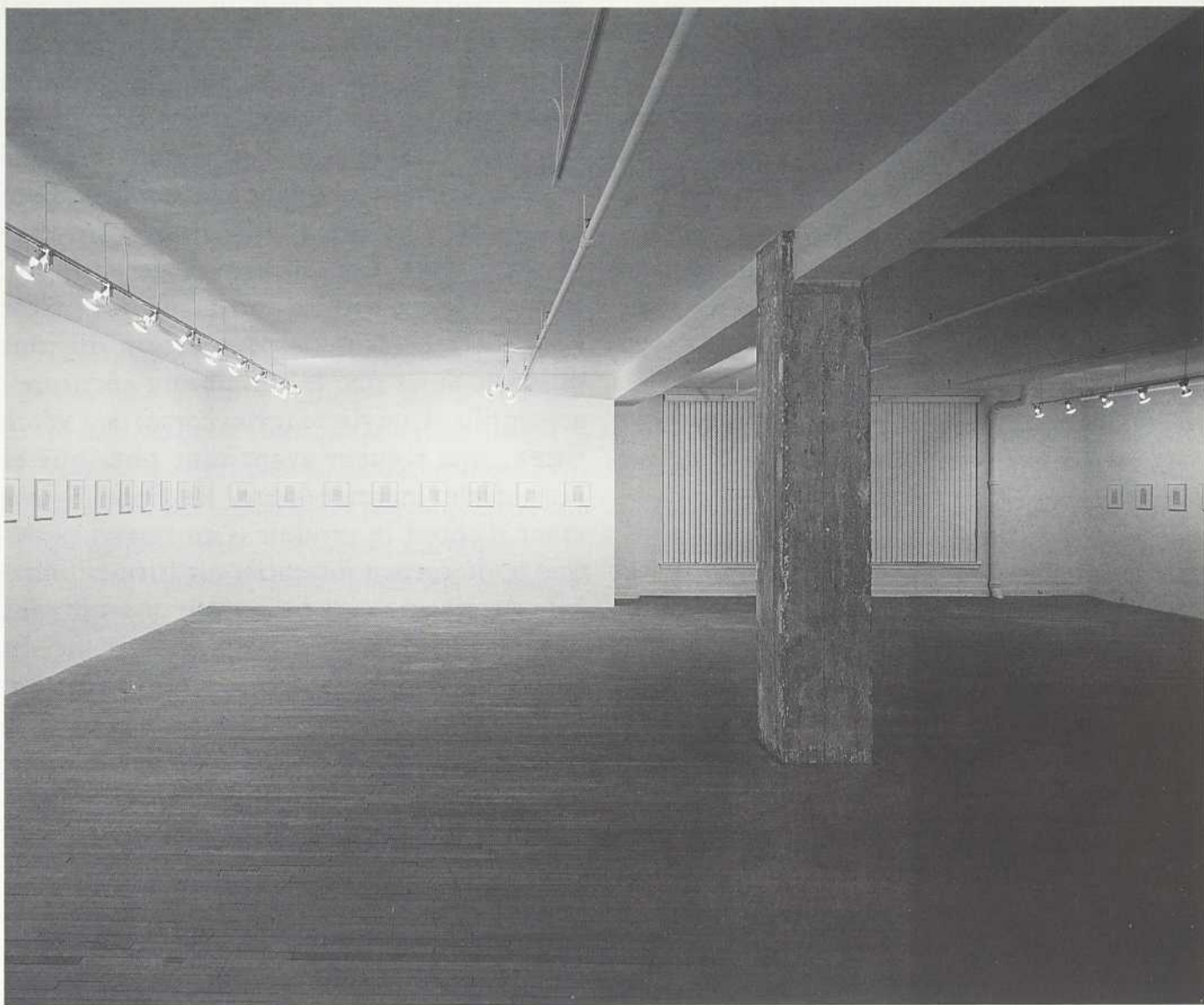
DÉCONSTRUIRE LE DICTIONNAIRE

Peut-être a-t-on déjà pressenti comment le lien entre le travail de la signature et le travail de Racine peut s'articuler dans cet horizon théorique. De même que pour Cage, Racine pratique l'effacement de sa volonté (consciente) devant son «matériau», mais à la différence de Cage chez qui les œuvres offrent toujours l'apparence d'avoir surgi spontanément, Racine insiste sur l'effort, il fait tout pour que l'effort soit visible, mais cet effort, et le qualificatif est important, est purement «mécanique», comme pour la signature, il est poursuivi sans l'intervention créative de la conscience, il est, seule l'expression anglaise permet de lui rendre justice, *mindless*. Ainsi non seulement Racine s'efface-t-il devant son matériau, il s'efface aussi devant sa tâche. Or quelle est cette tâche?

Des tâches, en fait, puisqu'il y a deux réalisations. Celle du *Terrain du dictionnaire A/Z* est simple: la découpe et le collage des 55 000 entrées du Petit Robert sur de petits cartons bleus montés sur un bâtonnet. Dans le texte que nous avons déjà cité, Racine dit que ce travail est une écriture, et plus encore qu'il s'agit d'un texte: «Un texte écrit [c'est Racine qui souligne] à raison de huit à dix heures par jour» (p. 6). Si Racine souligne le verbe écrire, c'est qu'il sait que son affirmation est risquée. Est-ce que qu'il s'agit bien d'un texte, d'abord; est-ce qu'une suite de mots sans aucune articulation peut cons-

tituer un texte? Mais surtout s'agit-il bien d'une écriture? Oui et non, explique Racine, car il s'agit d'une *autre* écriture: «Mais il s'est passé là [notez encore la passivité] une autre écriture. Une écriture où pas une seule fois je n'ai, calligraphiquement, tracé la moindre lettre, le moindre mot» (p. 6). L'écriture, et non pas l'*autre* écriture, est ici définie uniquement par son action, la calligraphie, par sa gestuelle physique, ce qui est omis, c'est l'écriture dans sa relation à la métaphysique de la présence. En effet, et prenons justement le Petit Robert comme référence, un des sens de l'écriture est bien d'«exprimer de telle ou telle façon sa pensée par le langage écrit». C'est-à-dire donc que ce qui manque dans la définition de l'écriture telle que Racine nous en fait part c'est l'expression, la volonté de dire quelque chose, ou pour reprendre une expression que Derrida emprunte à Edmund Husserl, le «vouloir-dire». L'«autre» écriture, celle que Racine pratique, c'est l'écriture de l'autre, c'est-à-dire de ce qui, en soi, n'appartient pas à soi mais relève d'une extériorité agissante qui a pour effet d'affaiblir l'intériorité (de l'être).

Une fois le *Terrain* terminé, Racine entreprend les *Pages-Miroirs*, dont le matériau est constitué des pages déjà utilisées pour la découpe des entrées. Ce travail consiste en une série de soustractions et d'additions qui marquent encore un retrait de «Racine», ou plutôt de sa volonté consciente, par rapport à son matériau et par rapport à sa tâche, et donc par conséquent une déconstruction de la métaphysique de la présence puisque celle-ci est toujours d'abord et avant tout un exercice de la volonté. En effet, pour cette deuxième tâche Racine considère le dictionnaire comme une partition musicale, qu'il doit interpréter ou exécuter (p. 13), soulignant l'absence de toute volonté de sa part: le texte est déjà écrit, il n'en est que le simple exécutant, sa volonté d'expression est annulée. Il s'agit d'abord d'effectuer des découpes sous les mots de la page de façon, dit Racine, à faire apparaître des vides. Ces vides ne représentent-ils pas l'absence de la présence à soi du sens, et la prédominance de la lettre? Derrière ce vide ainsi découvert est placé un miroir qui permet à la fois de voir le versant de la page et son propre visage, conjuguant l'interrogation de soi (et donc l'incertitude, le manque d'assurance) symboliquement exprimée par le miroir et la matérialité du langage, symboliquement exprimée par l'épaisseur de la page. Le miroir selon Racine fait en sorte que «le texte se tient tout juste entre votre vrai visage et la réflexion *motivée* de celui-ci» (p. 19). Le «vrai visage», cette curieuse expression ne vise-t-elle pas la perception de soi comme pure intériorité dont la réflexion,



LES PAGES-MIROIRS (VUE D'ENSEMBLE), 1980-1988; PHOTO: (LOUIS LUSSIER) GALERIE RENÉ BLOUIN.

à travers le *barrage* des mots, viendrait contredire l'existence idéale et d'où la motivation, l'intention ou l'expression serait entachée de l'empiricité agissante (c'est-à-dire, ayant une influence) du mot? Il n'y aurait plus de motivation, seulement que de la *motivation*⁷, une contamination, de l'intérieur, d'un intérieur par l'extérieur?

Puis Racine pratique d'infimes perforations sous chaque lettre des noms d'auteurs qui apparaissent dans les définitions. Pour Racine, cette perforation permet de souligner différemment une réalité en mettant en évidence les pores de la page, la peau du dictionnaire, mais la perforation c'est aussi «le vide, l'envers d'un point», son côté invisible, dit Racine, qui suggère que «mettre un peu d'invisibilité sous un auteur n'est pas une mauvaise chose» (p. 16). Notez ici que cette «mort» de l'auteur (car toute invisibilité est comme une mort) est intimement liée à une accentuation de la matérialité du dictionnaire, et qu'elle est conforme à l'esprit de la déconstruction (et d'ailleurs aussi du structuralisme) où le jeu des structures d'un texte tel qu'il peut être perçu par un lecteur, remplace l'omnipotence de l'auteur.

Ainsi la place qu'occupe «Racine» devient toute petite. Alors que le sujet (ou l'auteur) occupait la place du roi, siège de la conscience et des significations, le sujet (ou l'auteur) décentré ne devient qu'un des éléments du processus de la signification, c'est

un «petit Rober» que l'on retrouve à la place d'un «grand Rober», d'un Rober-roi: un sujet déchu. Une fois que les divinités (ou la divinité: le divin) porteuses de toutes les significations sont disparues, on s'était empressé de les remplacer par le sujet, aussitôt promu au titre de récipient et source de toutes les significations du monde. Mais si le processus de signification *doit* être déconstruit, avec pour résultat une dissémination des sources de ce processus de signification jusqu'à y compris des zones de non-conscience, de matière «pure», ce «Sujet» à son tour doit subir l'humiliation ultime de sa déchéance, à n'être qu'un parmi d'autres, si bien qu'il n'y a plus d'«un» que dans l'«autre».

Amère destinée, et c'est peut-être la raison pour laquelle Racine applique de la dorure sur certaines lettres⁸, geste qui rappelle les enluminures anciennes. La pilule de la déconstruction, de ce refus constant de la souveraineté du sujet et de l'acceptation de l'altérité envahissante, cette pilule est certes bien amère, et peut-être Racine essaie-t-il de la dorer, la pratique de l'enluminure ne rappelle-t-elle pas un des temps forts de la pensée «logocentrique», où l'association entre le monde des idées et le monde divin se faisait naturellement.

Dans un journal que Racine tient tout au long de la réalisation des *Pages-Miroirs* et dans lequel il note des pensées inspirées par sa

pratique, on trouve un dialogue imaginaire, écrit le 5 avril 1985, pour lequel Racine avoue avoir longtemps ressenti une fascination parce qu'il aurait «réglé bien des choses» pour lui :

Oui, très honnêtement, quelque part, en moi, j'ai souhaité décourager le spectateur avec les P.M. [les *Pages-Miroirs*]. Aller tellement loin qu'il se dise : «ça n'a pas de bon sens, c'est complètement insensé». Oui, j'ai voulu ça, ardemment.

— Pourquoi ?

— Pour montrer que je pouvais aller dans quelque chose qui n'est pas vraiment moi et qui pourtant me correspond.

— C'est paradoxal, non ?

— Oui, mais jusqu'ici j'ai toujours créé de façon paradoxale, contre moi-même. Et les P.M. c'est mon dernier travail sur ce paradoxe.

— Pourquoi avez-vous fait tout cela ?

— ... Par exagération.

En effet tout le «sens» du travail de Racine se trouve ainsi révélé. Décourager le spectateur en lui présentant l'«insensé»,

cette identité d'avec soi d'un contenu mental idéal. Ce travail est interminable et Racine avoue qu'il est séduit par l'idée qu'il n'aura pas de fin (p. 11). Et aussi cet aveu : «Interminable. C'est le mot qui m'a accompagné le plus souvent pendant ces quelque neuf années passées aux *Pages-Miroirs*. Un mot insupportable. Comme phagocyter» (p. 18). Phagocyter, c'est-à-dire détruire, et c'est bien un processus de destruction du tout puissant Sujet que le travail de l'«écriture» accomplit. Une rigueur (du corps) de l'«écriture», une rigueur avant tout physique et non idéale/mentale/pure, les *Pages-Miroirs* étant d'abord le produit d'un travail physique où le corps tout entier est investi, envahi⁹. Au point où il ne semble y avoir plus que corps; plus d'esprit, seulement du corps. C'est pour cela que Racine s'épuise, dans un corps à corps entre le corps de Racine et le corps de la langue, mais aussi dans un étrange unisson de ces deux «matières» contre la métaphysique de la présence.

fondationnalité par une autre (l'écriture, la trace, la différence, l'empiricité se substituant à la voix intérieure, le concept, l'identité, la transcendance), cela ne représente qu'un versant de la théorie derridienne. La déconstruction, en effet, n'est pas ce remplacement, elle ne propose pas d'opter pour l'empiricité et de rejeter la transcendance. Derrida :

C'est pourquoi une pensée de la trace ne peut pas plus rompre avec une phénoménologie transcendante que s'y réduire. Ici comme ailleurs, poser le problème en termes de choix, obliger ou se croire d'abord obligé d'y répondre par un oui ou un non, concevoir l'appartenance comme une allégeance ou la non-appartenance comme un franc-parler, c'est confondre des hauteurs, des chemins et des styles bien différents. Dans la déconstruction de l'archie, on ne procède pas à une élection.¹⁰

Ce travail est interminable parce qu'il y a toujours, ultimement, une «retombée dans la métaphysique de la présence». Il y a aussi, dans la stratégie d'inscription sur les *Pages-Miroirs*, quelque chose qui ressemble beaucoup à une retombée dans la métaphysique. Il s'agit de ce que Racine appelle les «phrases harmoniques». Voici comment Racine explique la méthode avec laquelle il génère ces phrases formées de mots soulignés :

Je fais comme si la page était un son et chacun des mots formant la phrase harmonique, son harmonique. C'est une façon de faire parler la page. Elle nous chuchote un secret. Chaque phrase doit avoir un sens. Être grammaticalement correcte (accord des verbes, des participes, etc.). Par contre, au niveau de la ponctuation, une certaine... licence est prise. Il n'y a aucun hasard dans ces phrases. Ce ne sont donc pas des *cadavres exquis*. Tout est pensé, choisi; retenu ou rejeté. (p. 21)

«Tout est pensé», «chaque phrase doit avoir un sens» : on voit ici à quel point Racine se distancie de ses affirmations précédentes sur la valorisation de l'insensé, sur la littéralité de son matériau; faire «parler la page», c'est tenter de la soustraire à l'empire de l'écriture. Ces phrases se situent sur le même plan que la dorure qu'applique Racine sur les pages, elles marquent un retrait par rapport au travail de déconstruction parce que Racine à nouveau *désire*, veut, du sens. Il cherche à donner du sens à la matière, il veut traduire (c'est-à-dire conférer ou habiter le sens) ce qu'il voulait à l'origine offrir comme non-sens. Il n'a pas pu résister à la tentation de l'intention, il est pris dans un *double-bind*¹¹. Cette notion de *double-bind* est essentielle pour comprendre la pensée derridienne qui ne propose pas, je l'ai déjà dit, un remplacement de la transcendance par un empirisme. Tout phénomène de compréhension d'un texte ou d'un discours, toute tentative de traduction¹², nécessite la croyance en quelque chose comme un «signifié transcendantal», c'est-à-dire une croyance en l'existence d'objets mentaux univoques et non touchés par la matérialité



LE TERRAIN DU
DICTIONNAIRE A/Z
(INSTALLATION AU MUSÉE
D'ART DE SAINT-LAURENT),
1980; PHOTO:
(LOUIS LUSSIER) GALERIE
RENÉ BLOUIN.

c'est détruire ou chercher à détruire l'assurance logocentrique (de la présence du sens), créer contre lui-même, c'est aussi travailler à ce que ce qui le fonde comme entité consciente ou indépendante soit ébranlé, travailler, en quelque sorte, à affirmer cela qui n'est pas (vraiment) lui.

Ce travail, Racine dit qu'il exigera de lui «une rigueur, une discipline, une patience, une abnégation, une folie quasi obsessionnelle» (p. 11), il ressemble ainsi étrangement à l'épisode de la signature dont j'ai déjà suggéré le caractère obsessionnel. L'obsession était liée autrefois à l'idée de la possession (par un démon, donc le contraire de la clarté, de la pureté, et ne dit-on pas : le démon de l'écriture?) et il y a en effet une possession à l'œuvre ici, l'envahissement par un corps étranger, celui qui est étranger à

CORPS ET ÂME DE RACINE ET DU DICTIONNAIRE

Mais pourquoi cette fascination pour l'interminable? La réponse à cette question éclaire aussi l'ambiguïté de la notion de travail dans le travail de Racine tout comme elle renseigne aussi sur la portée exacte de la déconstruction derridienne. Alors que jusqu'à maintenant ce que j'ai exposé de la théorie derridienne et de la pratique de Racine tendrait à proposer un remplacement de la métaphysique de la présence (de l'existence d'un univers mental ou conceptuel indépendant de toute physicalité) par une affirmation de la matérialité (de l'écriture, de la langue ou de toute autre physicalité) et pourrait laisser croire que ce qu'il y a en jeu ici c'est simplement le remplacement d'une

de la langue ou de toutes autres circonstances. Dans l'acte de comprendre ou de traduire, ceux-ci doivent pouvoir être extraits du texte ou discours à comprendre ou à traduire et transportés dans un autre texte ou discours où ils se retrouvent «dans un nouveau corps», c'est-à-dire reformulés, remaniés ou transformés. Mais cette transformation doit pouvoir préserver le «même» sinon il n'y a pas compréhension ou traduction. Or la pensée de l'écriture mine de l'intérieur cette notion du même, d'un sens univoque et toujours identique à lui-même. Il en résulte pour tout travail de compréhension ou de traduction une lutte interminable entre le désir de (la métaphysique de) la présence de ce sens univoque et le barrage de la matérialité de l'écriture.

C'est ce qui est jeu, ici, dans les phrases harmoniques où Racine tente de retrouver un sens parmi la pluralité, la dissémination des sens que représente une page de dictionnaire. «Chaque phrase doit avoir un sens», dit Racine, et à ce devoir de l'unicité nul n'échappe, même pas «Rober», lui qui pourtant s'est acharné dans un «corps à corps», car il n'a pas pu résister, ultimement, à s'y donner corps et âme.

APPENDICE : POLITIQUE DU DICTIONNAIRE

Il y a une façon de concevoir la théorie derridienne comme étant située dans la même position que la philosophie hégélienne vis-à-vis la théorie marxiste: elle n'aura de sens ou de pertinence que lorsqu'on l'aura remise sur ses pieds; c'est ainsi qu'il faut sans doute comprendre des approches aussi diverses que celle de Gayatri Spivak, Edouard Said et bien d'autres pour qui l'«autre» cesse d'être un concept strictement philosophique pour s'incarner dans la question de la différenciation sexuelle ou de la relativité des cultures. Il y en aurait long à dire sur ce déplacement, qui pose un sérieux problème de «traduction». Dans le même mouvement, il serait possible de voir le travail de Racine comme prenant une dimension politique. Car il s'agit bien du dictionnaire de la langue française sur lequel Racine travaille, car tout travail sur la matérialité du langage exige que l'on s'éloigne du «langage» pour se situer par rapport à une «langue» selon la définition saussurienne, c'est-à-dire une langue «naturelle». Et toute mention de la question de la langue, au Québec, est bien sûr chargée de résonances politiques et appelle à d'autres considérations sur la question de l'identité. Le travail de Racine n'est certes pas, à cet égard, innocent, et montre comment même une œuvre aussi «formelle» (?) que le travail de Racine peut être prise dans le tourbillon des affaires politiques...

NOTES

1. *Le Dictionnaire*, comprenant des extraits de *Le Terrain du dictionnaire A/Z* et de *Les Pages-Miroirs*, 1979-1988, les éditions Parachute / la Galerie René Blouin, Montréal, 1988.
2. À la page 10 encore, Racine explique que, dans une cassette sonore qu'il a faite pour expliquer son projet à des enfants qui viendront visiter son *Terrain*, il leur dit que ce projet lui est venu d'un rêve.
3. Voir mon «Paysage culturel» dans le catalogue *Paysage*, Galerie Dazibao, Montréal, 1987. Je croyais à la nécessité pour la pratique artistique d'être déconstructive puisqu'elle ne pouvait plus être dans un rapport simple, non critique, à la réalité.
4. Greene, Marjorie, «Life, Death and Language: Some Thoughts on Wittgenstein and Derrida», in *Philosophy in and out of Europe*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1976, p. 143. Étant donné la difficulté de traduire ce passage, je préfère le donner aussi dans sa langue originale: «The sound (the *signifiant*, those sounds the grown-ups make and the child learns to make too), designates, points to, a concept, or thought — or thinking — in the mind (that thought, or thinking is the *signifié*). But that thought in turn reflects or expresses a reality, an object of thinking, which is luminously and evidently present to the mind in its thinking and as (so to speak) it speaks. The correlation of *signifiant* and *signifié* is of course conventional, as is the correlation of words and things in the Augustinian story. But what is conventionally correlated in this account is sounds as “inner” processes, and the relation to reality — to “things” — makes its appearance (or is said to do so) only in that presence of Being to the mind which is expressed (or is said to be expressed) by the speaker in living speech.»
5. Cette phrase «célèbre de Derrida, «il n'y a jamais eu de perception» (*La Voix et le Phénomène*, Paris, P.U.F., 1967, p. 116) est probablement l'énoncé le plus mal compris de Derrida et celui qui soulève le plus d'hostilité. Il n'y a pas à chercher plus loin pour donner un exemple de cette incompréhension que le livre de Laurent-Michel Vacher, *Pour un matérialisme vulgaire* (Montréal, Herbes rouges, 1984), livre qui néanmoins mériterait d'être lu par les collaborateurs de cette revue parce qu'il propose une alternative convaincante (et malheureusement peu souvent entendue) à l'engouement généralisé, au Québec particulièrement, pour les systèmes symboliques en tout genre, particulièrement le structuralisme. Vacher déduit de cette affirmation que «[l]e discours derridéen entre, le plus classiquement du monde, dans la stratégie de dévalorisation de l'empirie» (p. 122). Par là, Vacher veut dire que Derrida, en refusant toute perception du réel, se réfugie dans la métaphysique. Or c'est tout le contraire que Derrida veut signifier par cette remarque. Dans la préface à la traduction anglaise de *La Voix et le Phénomène*, *Speech and Phenomena* (Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1973), Newton Garver en précise le sens: «This is, of course, not a rejection of any familiar everyday experience, but

a rejection of a concept, a concept that is an idealized and, one might say, logicized abstraction from our common everyday experience. It is the concept of perception, not as an awareness of circumstances in which we live and move and have our being, but rather as the pure immediate awareness of a sensory content which [...] has no *intrinsic* reference to any such actual circumstances.»

6. On pourrait relever une affinité entre le travail de Racine et celui de Cage: littéralité de la langue d'une part, littéralité du son de l'autre, donc chez les deux un refus du processus de signification. Dans un des éléments du travail de Racine sur les *Pages-Miroirs*, dont je ne parlerai pas parce qu'il me semble être secondaire dans mon interprétation, la constitution de partitions musicales à partir des noms de notes relevés dans les mots de la page, on retrouve fondamentalement la même approche à la «composition» que celle de Cage: ces partitions sont dénuées d'un «vouloir-dire».
7. Derrida: «L'immotivation de la trace doit être maintenant entendue comme une opération et non comme un état, comme un mouvement actif, une dé-motivation, et non comme une structure donnée.» *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1967, p. 74.
8. Les lettres et les chiffres fermés des mots en italiens: a, b, d, e, g, o, p, q: et 4, 6, 8, 9.
9. «Vous dire que les Pages Miroirs, c'est d'abord et avant tout un travail physique où le corps tout entier est investi, envahi.» *Le Dictionnaire*, op. cit., p. 18.
10. *De la Grammatologie*, op. cit., p. 91.
11. Derrida: «Il faut traduire, et il faut ne pas traduire. Je pense au *double bind* de YHWH quand, avec le nom de son choix, avec son nom pourrait-on dire, Babel, il donne à traduire et à ne pas traduire. Et personne à jamais, depuis lors, ne se soustrait à la double postulation.» *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 10.
12. La notion de *double bind* est élaborée par Derrida à travers son commentaire sur la question de la traduction. Cette question est abordée dans plusieurs textes, entre autres: *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, «Des Tours de Babel», «Freud et la scène de l'écriture», *Ulysse gramophone*, *Deux mots pour Joyce*, etc.

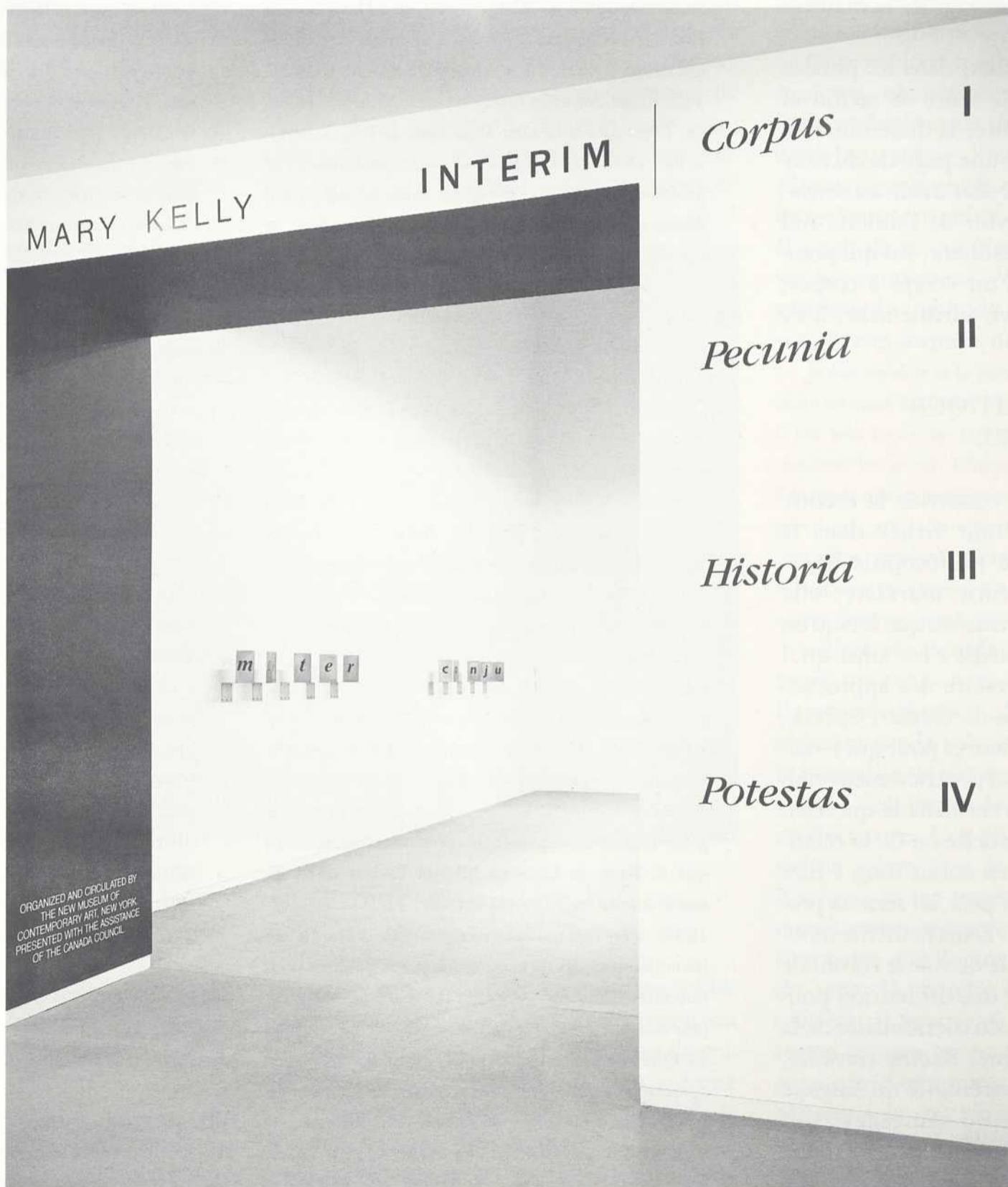
Serge Bérard est critique d'art et vit à Vancouver. Il tient à remercier le Conseil des Arts du Canada pour son appui financier.

The author attempts an interpretation of Rober Racine's work by linking it to Jacques Derrida's deconstructive theory. His analysis is mainly concerned with two pieces produced by Racine over several years, *Le Terrain du dictionnaire A/Z* and *Les Pages-Miroirs*. Both are the result of a working process with *Le Petit Robert* (a French dictionary) literally used by the artist as a material. Also drawing from Racine's own writings, the author addresses notions of work, language and authorship.

MARY KELLY

AND

GRISELDA POLLOCK



MARY KELLY, INTERIM
(INSTALLATION VIEW,
VANCOUVER ART GALLERY,
WITH DETAILS OF PECUNIA),
1989; PHOTO: (TREVOR MILLS)
VANCOUVER ART GALLERY.

IN CONVERSATION

EDITED BY
JUDITH MASTAI

DURING THE WEEK OF JUNE 12-16, 1989, GRISELDA POLLOCK WAS INVITED BY JUDITH MASTAI, HEAD OF PUBLIC PROGRAMS AT THE VANCOUVER ART GALLERY, TO LEAD AN EVENING SEMINAR FOR FIVE DAYS WITH A GROUP OF THIRTY-FIVE ARTISTS, THEORISTS, CRITICS AND CURATORS, ENTITLED *DIFFERENT PERSPECTIVES: PERSPECTIVES ON DIFFERENCE*. IT COINCIDED WITH THE FIRST WEEK OF THE SUMMER INTENSIVE IN THE VISUAL ARTS AT SIMON FRASER UNIVERSITY, LED BY MARY KELLY. THE CONVERSATION THAT FOLLOWS IS AN EXCERPT FROM THE LAST OF THE FIVE CONSECUTIVE SEMINAR EVENINGS. BOTH SEMINAR GROUPS PARTICIPATED IN THIS INFORMAL SESSION. THE PREVIOUS EVENING, DR. POLLOCK HAD GIVEN A PUBLIC LECTURE TO TWO HUNDRED AND FIFTY PEOPLE AT THE ROBSON SQUARE CONFERENCE CENTRE ENTITLED "FEMINISM, PAINTING AND HISTORY." IT IS THIS LECTURE TO WHICH SHE REFERS IN THE OPENING SECTION OF THIS EXCERPT.*

DISAFFIRMATIVE AND STRATEGIC PRACTICES

Griselda Pollock: One of the things I was trying to explore for myself last night was the position or set of arguments that are put forward around the legacy of modernism as it's being re-examined by social historians of art, particularly the Clark debates with Greenberg;¹ all of that which leads to a sense of modernism as a process of taking on existing versions of art, accepted protocols and procedures, and systematically disrupting, destroying them, which leads to this thesis about "botching."²

On the other hand, there are a series of practices which that group of people represent as having abandoned the whole legacy of modernism. They have instead taken as their focus of attention the dominant forms of capitalist culture in terms of photography, the cinematic, the media. Critics localize certain main tendencies of post-modernism in this strategy, dumping feminism into it. That's what the John Roberts paper³ says is the "anti-painting argument" which basically explains feminist interest in photography as the result of its being democratic, or popular culture. It, therefore, repeats a basic division which derives from Greenberg's 1939 paper, "Avant-garde and Kitsch." Modernism still retains, as its central point, that awkward relationship between high art and popular culture.

Now what interests me is: how do we think about feminism's place in these debates about strategies, because I don't accept that all kinds of feminist practices, even critical feminist practices, can be classified in that way, but I am interested that one could look at it in those terms and raise those questions about it.

And obviously, feminist art work is always perceived as trying to be "disaffirmative" – disrupting, playing against the grain. And yet it does so by means of studied, formal, appropriateness which is easily misrecognized as a kind of fetishized formalism. What we've been talking about so far is that you arrive at certain formal

... I THINK YOU HAVE TO TALK
ABOUT FEMINIST INTERVENTIONS
IN ART PRACTICE AND NOT
"FEMINIST ART." M.K.

solutions in notions of "appropriateness," in terms of quite a complex set of strategic calculations, recognitions and the acknowledgement of desire and pleasure.

Mary Kelly: This is one thing that I do have a problem with. It sounds like there are all these so-called feminist practices – and there are many, many women working in the same way. I don't think that's the case. I think that there's a particular kind of working process that, probably, is appropriate for each person. One of the things that I'd be very adamant about in my case is the project nature of the work: that this is a strategy as a *corrective* to the one-liners of the so-called "new criticality," and that one is making an intervention. I take your own saying which was "Let's not talk about feminist history; let's talk about feminist interventions in art history." And I think you have to talk about feminist interventions in art practice and not "feminist art." I would go on record as saying that now.

I know that you suggest this in your book⁴ but then you always slip again into feminist art practice. That essentially was the thing I wanted to take up. You then have to look at the way feminism is imported into the art world because you're really talking about that kind of intervention in art and not feminist practice. The most common and visible form of this is what I'm going to call "opportunistic references to sexuality and to the category of woman." In *The Forest of Signs*⁵ you have examples such as Cindy Sherman and Barbara Kruger. The critical discourse around the work, not the artists necessarily, opportunistically imports those references, but is very careful never to mention the term "feminism." It's the political dimension that remains totally unacceptable in the art world. I'd say we have not gotten anywhere with that. What's happened is that they've been able to use work around the idea of "woman" or of "sexuality," as particular themes that certain artists are working with. On the other hand, there are artists, an example would be Nancy Spero, where the positions are very much carried over into the practice almost as direct quotations.

I would say that both of those kinds of strategies are still very different from the practice that I was trying to describe. It's not just that you're importing the positions or quoting the theory. You're actually making an intervention which shows that you're thinking through the art work, coming up with a visual debate that's contributing in some way to the ongoing debate in the women's movement as well as in the art world. There are other artists who try to do this, like Mary Yates perhaps, but I think it would be more a matter of (to use your terms) the "specificity" of all of these prac-

tices rather than any generalization that you could make about feminism, and I think that this is also a very important point because, after all, what the boys always do is deny, adamantly, any kind of covering term or tendency for *their* unique production.

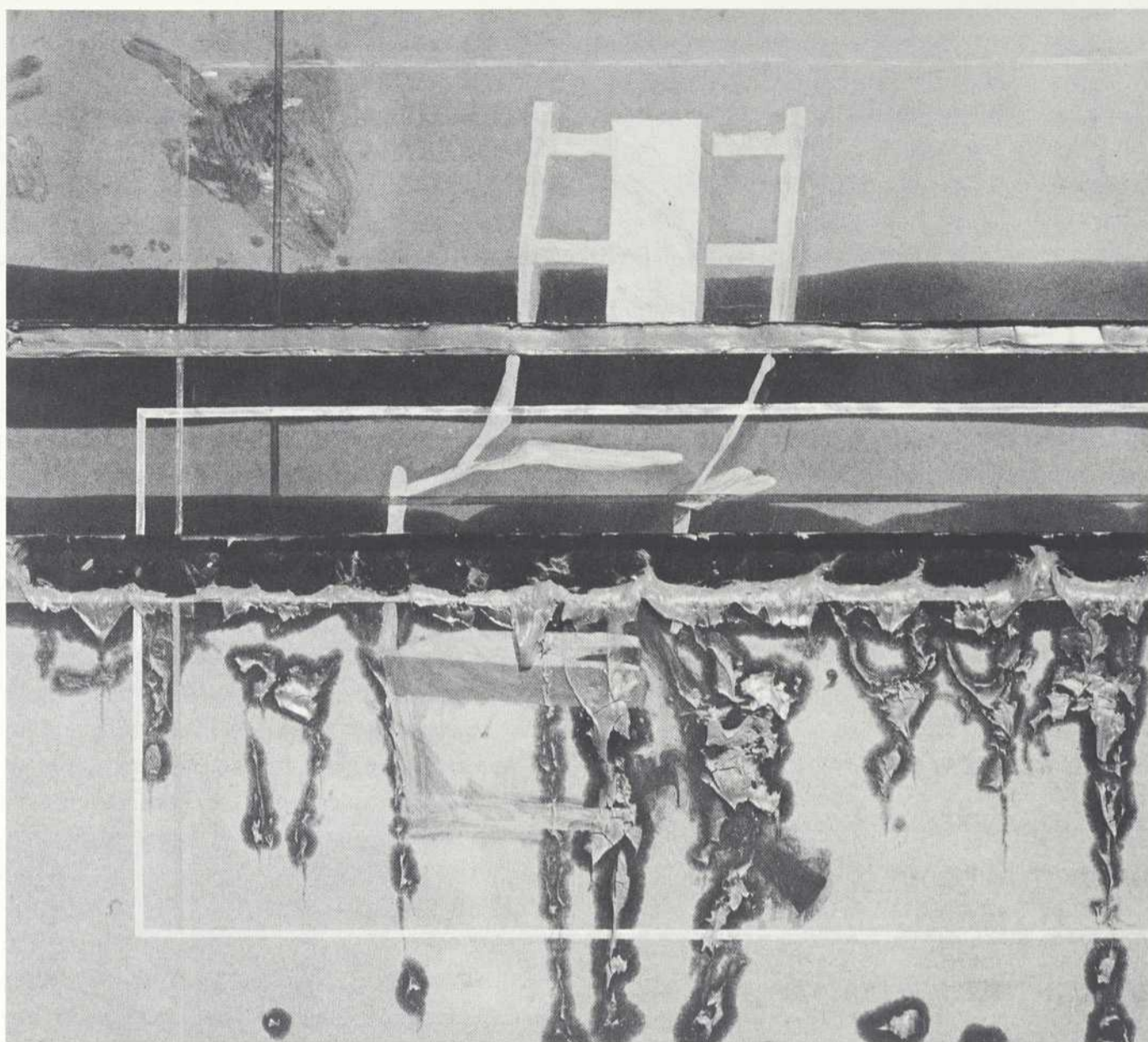
Judith Mastai: Seeing that you've brought up the John Roberts article a few times, I'd like to raise a couple of questions. First of all, I'm not quite sure that I understand the point you were making about the article in terms of resurrecting a Greenbergian dichotomy between kitsch and the avant-garde, or popular culture. What, in simple terms, do you think that the scripto-visual represents?

Another question has to do with the business of "disaffirmative practices." With these, the list has been constructed, it appeared somewhere;⁶ therefore the procedures and the methods of disruption are now known, and so, what the process becomes is, not exactly formulaic, but a lot of "knowns" being worked out in contemporary situations, as opposed to the modes, the practices, the materials, as well as the disaffirmations, the disruptions, the feminist interventions in our practice – all those are *unknowns* when you're trying to do that kind of practice.

I appreciate very much the term "disaffirmative practices," the concept behind "botching" something on purpose, but I think it's about apples and oranges. One is a total enterprise, starting from almost ground zero and the other has a social, political, historical context that's been ongoing all this time.

Griselda Pollock: This has clarified something important here. If you say, "What is it that feminism, in its specific disaffirmative practices, is disaffirming?" one might say, and I apologize for this but for the sheer sake of short hand, we're disaffirming patriarchy. We're dealing here with whatever term we have for the kind of complex social, economic, ideological and psychic processes which we identify as constituting "the problem" in all its varied forms. Whereas, what John Roberts and those people are disaffirming, is culture, good art. They're disaffirming culture as some kind of comfort by trying to show that the forms of culture and the majority of what the bourgeoisie purchase and consume is the product of and the realization of the culture that condones the murder of six million people, the holocaust, or condoned the dropping of the first atom bomb on Hiroshima and Nagasaki and introduced us to the world in which we now have the potential for one group of people, seriously or accidentally, to wipe us off the face of the earth.

There *is* a connection there, and Greenham Common is an instance of the feminist



TERRY ATKINSON, WARHOL-GREASER, 1987, OIL AND GREASE ON PLYWOOD, 179 × 199 CM;
COLL. THE WESTJAEELANDS KUNSTMUSEUM SORØ, DENMARK.

movement's attempt to try and bring those two processes into some kind of vivid connection for us. But it seems to me that putting the two together shows that those people who were arguing for disaffirmative practices have a sense of it only disaffirming culture. Whereas, what we have been trying to explore is that, in the process of disaffirming patriarchy and the constitution of sexual difference, we may well find ourselves operating strategically and calculatedly in certain domains called culture, even deploying very sophisticated aesthetic processes or techniques, lures and pleasures, for which this notion of "botching" your feminist work doesn't make a lot of sense in some crucial way. That's what I was really interested in. If one explores the logic of that kind of Marxist modernist/postmoder-

... "WHAT IS IT THAT FEMINIST
INTERVENTIONS DISAFFIRM?"
— IT ISN'T MODERNIST CULTURE,
BUT SOMETHING MORE
STRUCTURAL. G.P.

nist debate, it enables us to see more distinctly what feminism is. And I think what Mary is saying, in terms of this intervention, also confirms that particular point.

What John Roberts represents, to go with the first point of your question – why I brought up the avant-garde/kitsch – is that they're caught in a cleft stick between fundamentally being passionate about modernist culture, just loving what it can do, and yet being politically in a position where they have to say they don't like it, because it is the culture that produced Auschwitz and Hiroshima. So, Terry Atkinson then comes out with this notion of simply going on, you just keep doing it. You know that there will be poetry after Auschwitz, there shouldn't be poetry after Hiroshima, but somewhere along the line you have to do it. And some of that must be important to feminism because of the overlay of the world we live in. The question of where you locate the structures of violence is somewhere slightly different, and therefore that question – "what is it that feminist interventions disaffirm?" – *isn't* modernist culture, but something more structural. And therefore, bringing those kinds of artwork, the processes and practices which, as Mary says, co-opt notions of sexuality, references to sexuality or voyeurism, the gaze or fetishism, or any of the elements of psychoanalytic theory, without that overall sense of what one's doing it for, how it articulates, appear to the

John Roberts' of this world as simply failing to disaffirm culture.

Mary Kelly: Before you go too much further with John Roberts, I would like to say that he is a critic of absolutely no consequence and I don't think we should be wasting our time talking about it, because the way this debate has shaped up just recently in Europe is not even as interesting as Greenberg and it rehashes the very same kind of dilemma between high art and low art. And that is so completely out of sync with the more interesting things that have gone on in North America as far as the postmodernist debate in art is concerned. Here, at least there's been some idea that the whole field of postmodernism can't be captured by one tendency. There's writing by Hal Foster and Craig Owens about oppositional postmodernism and some acknowledgement, if minimal, of the way that feminism is based with a wider context of theoretical work in that field. You were referring to Jacqueline Rose's earlier article which points out just how permeated the current discourse is with the radical, mostly French, feminist theories and how people like Jameson use this without really acknowledging where it comes from and you could say, "How did they come

... WHAT I AM INTERESTED IN IS
MAKING SURE THAT THERE
IS A FEMINIST DISCOURSE LARGE
ENOUGH NOT TO HAVE LEFT OUT THE
TERRITORIES OF PAINTING. G.P.

to that position?" It was coming very much from the debates that went on at that time in France, that is from feminism — other examples are found in Lyotard or in Ken Frampton's writing on critical regionalism. It has been very far-reaching. We're not claiming a little territory, as it were, a little intervention by feminists in some kind of reserve of popular cultural kitsch. There's a centre or "totality" of modernism that's been shattered by the things that feminism, feminist theory, I should say, raised. So, why not drop John Roberts, and think about other kinds of critics, and other debates, that actually do have some space to situate a discussion of women artists and feminism, in particular.

Griselda Pollock: I'm very *uninterested* in the fact that it's so easy to stay, automatically, within the field in which everybody is talking your own language; and I'm very *interested* in establishing dialogues with those critical positions which seem so far removed and incompatible that you wouldn't have any conversation. Now then, there are those people who are happily within the frameworks of Lyotard and Baudrillard, but there are whole groups of

feminists who are working in areas of art practice in which that is not what they're based on, and what I am interested in is making sure that there is a feminist discourse large enough not to have left the territories of painting. Women who are involved in painting feel that the only place that feminist debate takes place is with those who use a certain kind of discourse, a certain kind...

Mary Kelly: That is a terrible problem because what you're doing is trying to accommodate *all* women and accommodate *all* feminisms and that's taking the politics right out of the art practice. I am not sympathetic at all to the woman who stood up last night and said, "Well, I'm so happy you talked about gesture and about paint because I just love to paint and I want to paint." You don't need to accommodate that. It's like somebody saying "Well, I'd like to have socialism but don't take away my summer home or my BMW."

Judith Mastai: Now you are coming to a very crucial issue; let us say, for the sake of argument, that you can write off John Roberts because he's not an important critic. The fact is that he does mention the work of four women artists who are using paint. By writing him off we're writing off the four women artists he's talking about, under the same rubric. So where does that leave us in terms of paint?

Mary Kelly: I have to finish just one more thing, because now I'm getting worked up if this attempt to accommodate women leads you to accept forms of painting that aren't very radical. Let's acknowledge that teaching is one thing, and the world of art institutions, which I would define as entertainment, is very different. I think here we have to acknowledge that we are involved in a kind of cultural warfare where not everything goes. When you're teaching you don't set up hierarchical relations to a particular medium. What you're interested in is the development of the student. In that sense, you're not prescribing the students' politics.

... WE'RE NOT SAYING
THAT THERE IS NO HOPE FOR
PAINTING; WE'RE SAYING IT
IS HISTORICALLY VERY SPECIFIC,
VERY STRATEGIC, WHAT YOU TAKE
UP IN YOUR PRACTICE AND
NOT "ANYTHING GOES" AND NOT
EVERY WOMAN NEEDS TO BE
SUPPORTED. M.K.

But in terms of your own practice, that is where you absolutely lay down the line. There is an argument. If representations have meaning, and we have responsibilities for making them, those positions really mat-

ter. And the difference is that, within the academic institutions, we have to believe that art is a teachable craft, so all the Greenbergian formulations about appropriateness of medium, etc., might apply, but in the entertainment sector — which is what's on right now at the Vancouver Art Gallery or wherever — there is a very different set of criteria also central to modernism which is about establishing artistic authorship, originality, genius, and what is most compatible with those kinds of demands is a traditional form of practice like painting. So we're not saying that there is no hope for painting; we're saying it is historically very specific, very strategic, what you take up in your practice and not "anything goes" and not every woman needs to be supported.

Griselda Pollock: I don't accept that by listening to what is actually being said in a range of practices, one is necessarily saying "anything goes." What are the arguments available which might propose some kind of radical practices for women in painting? What are the historical legacies of either modernism or feminism or of any of the others as they converge across the territory of feminism? There is some set of strategic difficulties. That's one fact which is more available for you to take up because that is where you make your choices. What would you do? In a sense, what surface and what kind of positions would you advance? On the other hand, I think it is really important, without any sense of just either falling into "anything women do is okay" and "anything anybody wants to do is okay," to take in what people are saying, either at a level of expressing a desire to paint or, institutionally, the pressure to paint, and somewhere along the line you have to investigate what the implications are in that territory. Otherwise you end up in a situation which I see constantly being re-enacted where the nature of the feminist interventions is being massively displaced and marginalized by being described in terms of a choice about media.

ON ALLIANCES

Mary Kelly: We're not talking about a hobby here. We're talking about a very different kind of practice and what you *fear* about marginalization you might be *reinforcing* by looking for these threads of feminism that cross all these diverse practices, because the alliance, as I see it, is that I would be much more interested in the work of Hans Haacke or Victor Burgin or even Jeff Wall than I would be in any of the women mentioned in John Roberts' article. I think that the debate lines up more along those lines.

Griselda Pollock: That is a position which

anybody could observe in terms of the strategies that you've outlined. You don't make women's shows. You make group shows in which the issues that feminism has put on the agenda are explored by those who practice, and that may include men as much as women... I don't think that you can cancel out what I'm doing as lending legitimacy or not lending legitimacy. I'm not a critic. My perspective is historical. I'm not in a position of lending currency or political legitimacy to any particular position. I'm interested in what you call "the cultural warfare." That kind of cultural intervention has to be engaged in. This may be because of the British situation out of which I have come. There hasn't been a show since *Difference: On Representation and Sexuality*⁷ in 1984 that has seriously taken these questions on board and, even when *Difference* came out, all of two people wrote about it in a major way; John Roberts and me.

There is a kind of silencing, which is interesting because, historically, that is why it has been imperative that you relocate. Some places aren't really interested in certain kinds of discussions. For instance, this kind of debate – could I imagine this happening in Leeds or Cardiff? That may be where I get my sense of "I have to take the battle now to where those who seem to be in control of critical discourse are."

I see in the feminist journals a certain kind of discontent. It is the revolt of the daughters against their mothers. And it seems to me that British daughters are far more rebellious than in any other country. Particularly, there is much less generosity to the first generation of feminists than there is in any other country.

The other thing is that there is a very strong formulation of who my potential allies might be, in terms of left critics, which would be those people who are very heavily influenced by Clark and that tradition must have some currency in Vancouver.

My strategy at the moment is, if the consistency of a feminist attack on a certain kind of feminist work is being mounted, and if that argument – pro party – gains currency without being contested and without an equally probing and intelligent response to the basis of this attack, that field of critical feminist possibilities, as a possibility for critical practices, is lost because the assault is from the feminists; the assault is from the left and we know that, as far as the establishment is concerned, it's not working. Within the American art system (I don't know what the Canadian territories are) where you're located at the moment, I would be very anxious, precisely by what you're saying, because the show *The Forest of Signs* provided a situation where there was

currency for a certain kind of work. But even in *Beyond the Purloined Image*⁸ you were safe, satisfied to mark out the difference between the Brechtian-inspired critical practices that seemed to be characteristic of British artists, and the Baudrillardian tendencies that seem to me to lead into very murky ideological territory.

Mary Kelly: I can see what you're doing. Obviously, in fairness, you're engaging with Roberts because this is being politically responsible. That shapes the debate in England at the moment. But going back to *Beyond the Purloined Image*, which was 1983, every "good Marxist" believes in the specificity of a particular political, social, geographic location, but somehow that has managed to fall apart, partly because capitalism – everything – is international, or multinational. And in a sense when Thatcher got in, the things that began to change in the art scene in England were so dramatic. First of all, the so-called alternative spaces – many of them were closed. And it virtually wiped out all forms of performance, installation and video art, because these were the kinds of centres that showed them. The ICA and Riverside Studios remained. But also the Arts Council, given that there was now a Conservative government, didn't have to abide by any of those things that we had accomplished in the Artists' Union early on. They stopped giving grants, much less getting them distributed equally among women and ethnic minorities. So all of that was scrapped. Now, because (and this is terribly superficial) there is no real ground for modernism in England, or modern art, or collecting of modern art, the private sector is quite small. This I attribute to the fact historically that they never had a proper bourgeois revolution, so that they didn't need the cultural products of the middle class to consolidate it. But when you get such a long period of conservatism, then you can see that the space for this oppositional practice is disappearing, becoming almost impossible, unless you make an alliance with other kinds of oppositional practices that were going on, as in North America, or outside of Britain. That was my reason for curating *Beyond the Purloined Image*. It was an attempt to shape that tendency, to prepare for the *Difference* show, which would then bring together the two kinds of tendencies. Because even though there have been conservative or Republican governments in the United States, it didn't sufficiently damage the industry, so that it would close up around traditional practices. It remains, for economic and other reasons, possible to sustain that kind of art, so you find that this new criticality eventually peaked. I think that was simply one of the reasons that leads

me to emphasize that it shouldn't be just national in its focus, and that perhaps the emphasis, again, on feminisms shouldn't be national either, if one really wants to get round the whole problem of ghettoization, and see these issues sustained and historicized.

Of course, as you said, you're not primarily a critic, and I'm making a plea for a more radical criticism, but because there are so few women that have your purchase on all of these ideas and can really enter into those debates, you have to perform the function of critic, historian – the whole thing. Who is there who can cover that in the way that you can?

REWRITING THE HISTORY OF THE TWENTIETH CENTURY FROM A FEMINIST PERSPECTIVE

Griselda Pollock: The project I've set myself is to say: "Can I write a feminist theory of painting?" I doubt it. But I try to sort out all the terms in which that word operates. Painting is not just a particular medium, but there is a certain amount of desire invested in it, and I'm not going to dismiss that desire until I've worked out what it is. In some sense, it can be examined in the light of this set of practices or set of priorities that feminism might pose for me. It is also something that is incredibly heavily invested in terms of the legacy of cultural languages and dominant paradigms that we inherit.

Where painting stands to modernism is almost synonymous with a certain set of practices clearly authorized and validated through the major museums. What we're seeing, through the market place, is a whole range of those elements that you've mentioned in terms of authority, authorship, authenticity and expression. There is a massive number of historical and ideological investments which are signified by the term "painting" which go far beyond that simple thing you know – hogshair brushes or pieces of linen with mud on them. And there's a confusion there between the technical and the institutional.

There's another domain (which is what I was trying to bring out in the "Feminism, Painting and History" lecture last night at Robson Square). There are two different cases being made. There's the case for a kind of painting that is the site of figurative explorations which are affirmative in the sense of saying "these are *about* my relationship to landscape, to woman, to my babies, to whatever, etc." And there are also those who pursue painting as a site of some kind of feminine inscription. So there is an enor-

mous amount of confusion if anybody says, "you should paint; you shouldn't paint." All I'm saying is I'm one of those boring people who wants to know what it is that you are saying by using that word? And this launched me into an enormous conundrum of different communities using the term, different traditions, etc., and what I was trying to do is to throw some of them into a context with each other, so that we might profitably come to some conclusions.

Now, I suspect it is over-determined that painting is difficult insofar as all the available practices and justifications that I've come up with, in terms of women's use of it, have a certain problem, because women tend

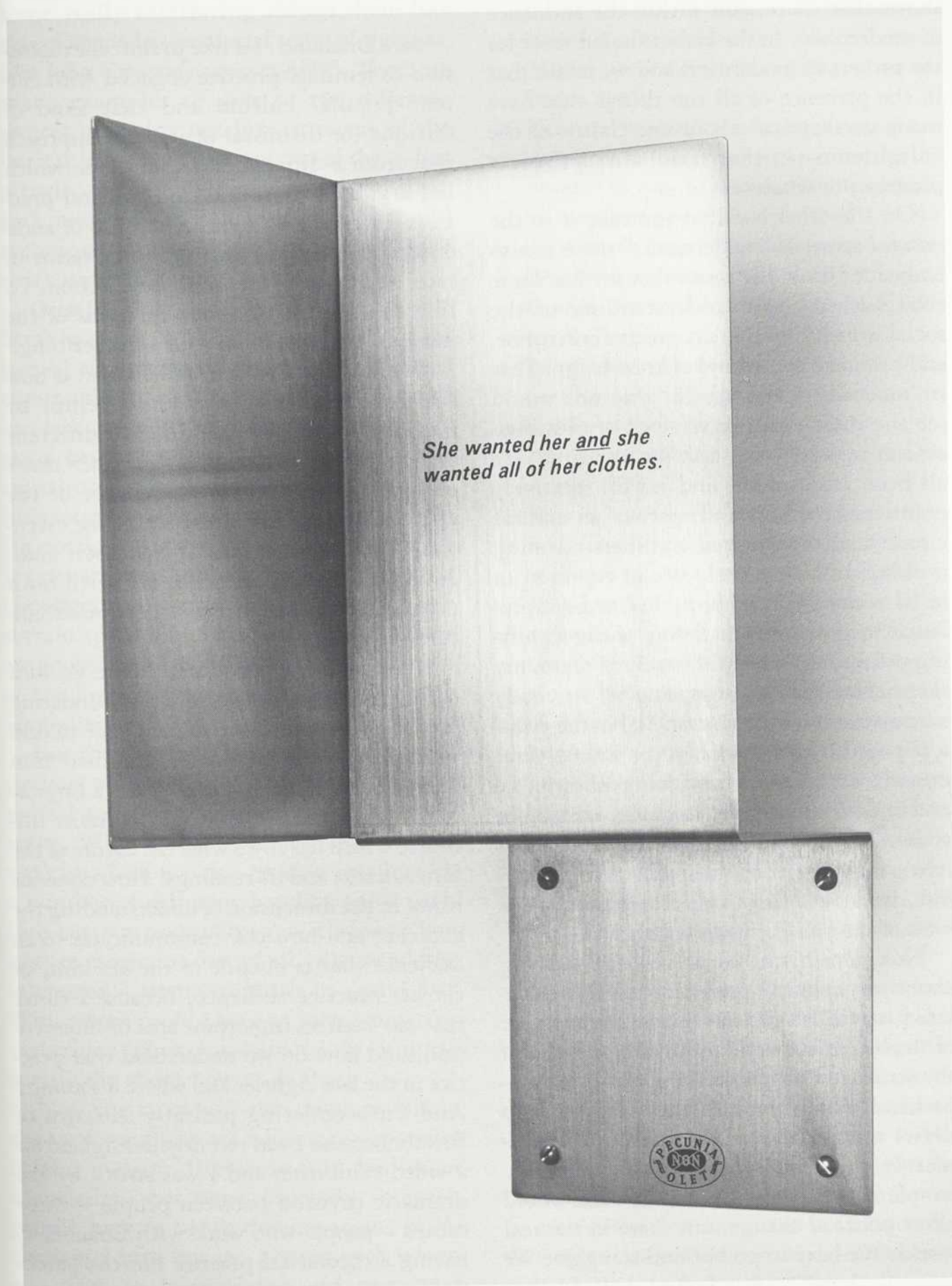
to be using painting in order to affirm some sense of women's meanings of some sort. Whereas an artist such as Terry Atkinson, for instance, uses painting, not as a *means* of exploring certain ideas, but as the site against which he throws the British involvement in Ireland, the whole question of nuclear war and militarism. He's gone through using figuration and drawing, narrative and history painting, collage and photography and prints; now he's into taking on non-representational art – abstract art – as a site. Now that's a very different set of practices, which is to say: painting is that legacy which I am going to trample over in my hobnail boots with my father's mining hel-

met on my head, which is to some extent what's going on – a certain enforced exploration of the culture of the bourgeoisie from a perspective of someone who wants to be involved in cultural production but has other investments of a very political kind. Now, is that an interesting model to look at?

Or is it an interesting model to look at, for instance, the Latin American situation that Nelly Richard describes, which seems to raise some of the possibilities in her history of art in Chile in the last twenty years? It's really fascinating because it mirrors exactly what's happened in feminism. You have the quilts and patchworks in the early periods of 1973 when there was propagandist, affirming, populist, political art; then a generation which has forgotten that history comes back to the European art schools with their paint boxes and paint brushes and has got "expression." This is just as interesting, because it's the same trajectory. Now, if I put those together, am I not going to get a purchase for the feminist community, in its diversity, which enables us possibly to arrive at some strategic possibilities for feminist intervention, in that institution, in the art world, which is centralized under American hegemony.

But there are all these peripheries with which we can form interesting alliances, which may have some serious effect in both the entertainment sector and the art education sector because we're providing our students with text. We need to rewrite this whole history of the twentieth century contemporary situation from a feminist perspective because you need that knowledge to make decisions. You may say that's kind of redundant, because we're going to end up with the same conclusion that you've already come to – you don't paint – it's just not on.

Mary Kelly: No. I just said that it was historically very specific, and I think the example you give of Chile is very important, because you can see that it's not the medium, it's the context. What I was arguing for was a visual debate; not a dogmatic art practice. I wasn't dismissing the academic institutions; I was just saying, in general, that there are many discourses and institutions, and they aren't always in sync. The perfect example: we're here, meeting – under Judith's education program, feminism is consolidated, right? But in the collection or in the shows, it's not. These are not necessarily overlapping sites. There's certainly room there to make more demands, but exactly what happened in terms of art education could happen in the other sectors; that is, you make a demand for more women, and they bring in women who aren't necessarily feminist or interested in the



MARY KELLY, PECUNIA (DETAIL: SOROR SECTION 3 OF PECUNIA), 1989, SILKSREEN ON GALVANIZED STEEL; PHOTO: (TREVOR MILLS) VANCOUVER ART GALLERY. COLL. VANCOUVER ART GALLERY.

kinds of issues that you say you want to discuss, and you encourage the women to paint and do their own thing, and not to be engaged with the politics or polemics outside the institution, and lo and behold, then you give institutions the perfect opportunity to dismiss feminism because here they have women doing something that fits in with the tradition. I'm only asking to consider the dialectics of this, but not to be prescriptive in any final sense at all.

MODERNISM AND POSTMODERNISM

Mary Kelly: One night at some event in New York, Peter Wollen and I decided we'd become postmodernists, strategically speaking, that we had to acknowledge it and think of some way that we would be able to take this on, polemically. So it's not that I feel you can justify or theorize the links in terms of art, but you clearly *can*, at another level, in terms of economic and social relations. There is a case to be made. I just think that I was pulled more into talking about that *strategically*, in a way that isn't very consistent with what I said in "Re-Viewing Modernist Criticism."⁹

Griselda Pollock: There are so many different terminologies in use. If you believe in political change, then you have to admit that modernism is the enlightenment project (I'm still caught up in that belief, including the women's movement – that's what I mean by saying I'm a modernist).

But that is an assumption about why I remain convinced of the necessity for certain kinds of political struggle and commitments. But that is not to say that I don't recognize that I live in a postmodernist universe, which has put those things into question as one of the defining elements of it. For example, you're a Marxist – in the name of Marxism, several thousand Chinese students were gunned down in the most revolting way, two weeks ago. If that isn't exactly what that process is saying, what has it delivered us? Has it delivered us freedom? Dignity?

Mary Kelly: No, but what it's pointing out is that just as there are different feminisms, there are different socialisms. In China, the Communists of the initial revolution didn't even execute the emperor. They rehabilitated him. And now, you have an inflection (to use your words) of this ideology such that it allowed them to give the death sentence to two students, just recently.

Griselda Pollock: That's true enough. I remember Gayatri Spivak being interviewed about this, and what she said comforted me greatly, because she said that the fact that Marxism is no longer something that one necessarily believes has the scientific faith to

deliver what it promised, does not mean you abandon it, you make it provisional, and you retain a certain skepticism towards any of its claims. So the very notion of feminist

... ANYBODY WHO OPERATES
WITHIN SOME BELIEF IN THE
POLITICAL POSSIBILITIES OF
CHANGE OR THE CULTURAL DOMAIN
AS A SITE OF PRODUCING
KNOWLEDGE AND UNDERSTANDING,
SEEMS TO ME, INEVITABLY, TO HAVE
TO RECOGNIZE THAT WE ARE
MODERNISTS LIVING IN A POST-
MODERNIST UNIVERSE. G.P.

intervention, such as we're talking about, shows that we remain within the ambience of modernism, in the Habermasian sense (as the project of modernity) and we retain that in the presence of all the things that have made us skeptical about the claims of the enlightenment; that rationality produces progress, or whatever.

On the other hand, if you take it in the *cultural* sense of "modernism," there is also embedded in it the sense that art has some relationship to an understanding of the social world; that it is a cognitive enterprise, and produces some kind of knowledge. That is "modernist" and against that one would see the most extreme versions of postmodernism saying, "you can't say anything; it's all been said before, and it's all relatively pointless because it's all part of an endless circuit and exchange of signifiers meaning nothing and ultimately you're captured in it." I resist that. I know that to be a profound insight into the nature of the signifying universe in which I live, but I retain my skepticism towards accepting it. Anybody who operates within some belief in the political possibilities of change or the cultural domain as a site of producing knowledge and understanding, seems to me, inevitably, to have to recognize that we are modernists living in a postmodernist universe. Therefore, we have a skeptical, critical, reflective view of the claims that we make.

Now feminism, as we've been talking about it, explicitly presents itself as a calculated, optimistic intervention, fully aware of the incredible depths and complexities of the structures that we're struggling to comprehend – and by comprehending them to devise some means of displacing and, ultimately, overthrowing – so we don't have simple beliefs in the notions of what would effect political change, out there in the real world. We have to go out and struggle. We have to have sophisticated beliefs that perhaps by intervening in "the forest of signs" we're contributing to constructing chains of signification. So what you're really

asking me to do is to participate in that, which is to say: "What are the sites where certain voices and certain statements and certain battles should be engaged?" I think that's a very important point to come out. Where should we be making these interventions? We've got two kinds of models in play. One is that which is specifically *local* – a sense of place, a sense of community, a sense of understanding the immediate coordinates in which we can operate; and one which is aware that we all have some responsibility to the centres of the global system, because it's very easy, in the postmodern era, just to feel so appalled by this.

AUDIENCES AND COMMUNITIES

Sara Diamond: I'd like to shift the discussion to feminist practice engaged with current popular culture and that kind of critique (or dismissal of it), and approach that from a different direction, one which has argued within feminist cultural practices for trying to redefine a sense of audience, partially in class terms, in terms of race, and those issues of representation. I'd like to open up that area in terms of the nexus of discourses that you are describing.

What I was trying to understand is how one can connect that to the attempt by feminist artists to reach out to different audiences and construct an audience that's outside of the art world, because of the critiques of the art audience being essentially a petit-bourgeois or bourgeois audience, and therefore, engaging with both practices of mass culture and popular culture.

This has been particularly true for film making and video practice. I am wondering how one develops a critical language to deal with that, because some of feminist film criticism has been engaged within a linguistic and structuralist/post-structuralist discourse which has to do with the nature of the film as a text and its readings. How does one bring in the dimension of understanding the audience and how one communicates to an audience that is outside of the art film, or the art practice audience, because I think that *has* been an important area of intervention, and how do we understand that practice in the late eighties and where it's going? And I'm wondering partially in terms of Britain because I was recently in England for a video exhibition and I was struck by the dramatic division between people – three camps – people who work with Channel 4, having a theoretical practice but the potential for a broader audience; people who work in the community with video and film using realist practice or documentary realism; and then people who were interested in high art

(I use that term advisably here); and it was different from what has happened in Canada in terms of video art.

Mary Kelly: I think every practice emanates from the decision about audience, on two levels, as I was saying, psychically speaking, the question of desire and how it transgresses the consumption model and, secondly, audience in the very specific sense of a social, political, or other constituted group. This comes up in my teaching very often. It's like, what's a good agitational work because I think we've lost the sense of the importance of "agitational." In the best sense, an agitational work is aimed for a specific moment and community. It adopts certain procedures in the work. I've seen some really interesting things done like this. Canada has produced some of the best, like John Greyson's tape on AIDS. There are many examples to give of the different genres here. It's not just in terms of the critical, curatorial preservation of these, but actually in the techniques of making them and preserving the kind of traditions and techniques involved in that kind of work that's important.

Griselda Pollock: I think you can take Sara's question in a number of ways. One sort of argument is that we have targeted communities, and there is no way that we can talk about art for a non-art world audience, because what art is is that which is constituted by precisely the nature of the interactions and exchanges that take place. It's not art just because it's a piece of video. It's not art because it's art. It's art because it circulates and is used in a certain way, in a certain space around which certain things are conceived of it and represented for it. So at one logical level, there is no art for non-art audiences.

But there is a way to extend the nature of that art audience, and that involves quite radical and interesting ranges of interventions. What are the places, what are the ways in which you can provide people with a number of different handles on or ways into certain practicing institutions? You have to ascertain, first of all, who would be interested – whom might it be useful for? With whom could I have an interesting conversation? Then you have to think quite specifically about how to do that.

Now the trouble is that most people in the art community are not in any way aware of the massive literature and bodies of knowledge that exist precisely to teach people how to break down notions of *the community* into specific groups with whom you wish to have decent and respectful dialogue. In a sense, I think these are quite legitimate techniques that people ought to be thinking about in relation to certain

activities. Some practices have done this, in a variety of ways, and you can make work which has to function in a number of different sites and will do so differently. I don't think it should be confused with generalities about the communities in the art world. Those categories have to go.

NOTES

* The full text of this conversation is available for \$10 by writing to the Vancouver Art Gallery, 750 Hornby Street, Vancouver, B.C., V6Z 2H7.

1. These debates have been chronicled in two books: first, Francis Francina (ed), *Pollock and After: The Critical Debate* (London: Harper & Row, 1985) and, second, Benjamin H.D. Buchloch, Serge Guilbaut and David Solkin (eds), *Modernism and Modernity*, The Vancouver Conference Papers (Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983).
2. This term "botching" and the definition used here by Pollock of "disaffirmative practices" are discussed in an essay by British artist, Terry Atkinson, in a catalogue of his work *Mute I* (Copenhagen: Gallerie Prag, 1988). See footnote 6.
3. John Roberts, "Painting and Sexual Difference," *Parachute*, No. 55, July, August, September, 1989, pp. 25-31.
4. Pollock's book here referred to is *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London and New York: Routledge, 1988).
5. *Forest of Signs*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1988.
6. Terry Atkinson has defined "disaffirmative practices" in a catalogue essay entitled "Disaffirmation and Negation," *Mute I*, Galleri Prag, Copenhagen, 1988, pp. 8-9. He based his definition on an author's note (1984) by T.J. Clark in "Clement Greenberg's Theory of Art" in *Pollock and After*, *op. cit.*, p. 55. In this footnote, Clark lists "practices of negation" as "some form of decisive innovation, in method or materials or imagery, whereby a previously established set of skills or frame of reference – skills and references which up till then had been taken as essential to art-making of any seriousness – are deliberately avoided or travestied, in such a way as to imply that only *by* such incompetence or obscurity will genuine picturing get done."

"For example: – The various attacks on centred and legible composition, from the *Burial at Ornans* onwards. The distortion or reversal of perspective space. The refusal of simple equivalences between particular aspects of a representation and aspects of the thing represented: the Impressionists' broken handling, Cézanne's discarding of the usual indicators of different surface textures, the Fauves' mismatching of colour on canvas with colour in the world out there. Deliberate displays of painterly awkwardness, or facility in kinds of painting that were not supposed to be worth perfecting. Primitivisms of all shapes and sizes. The use of degenerate or trivial or 'inartistic' materials.

Denial of full conscious control over the artefact; automatic or aleatory ways of doing things. A taste for the margins and vestiges of social life; a wish to celebrate the 'insignificant' or disreputable in modernity. The rejection or parody of painting's narrative conventions. The false reproduction of painting's established *genres* (Manet was a past master at this). The parody of previous powerful styles (Abstract Expressionism in the hands of Johns or Lichtenstein). And so on."

Atkinson comments as follows: "This assertion of Clark's is not, either, unique to him. It matches, at different points and perhaps in different ways, a number of other protagonists in the debate on the character of what modernist practice is, and perhaps more contentiously, what it ought to be. There are two I think bear, with Clark's, particularly upon my own views of practice. One is Adorno's explicit, if constricted, call for a disaffirmative practice, (specifically Adorno says in a world trailing in the destructive and demonic wake of events such as Auschwitz or Hiroshima). The second is Art and Language's recurrent call for absolute critical suspicion as the proper basis, and only basis, for practice today. Art and Language's call is twinned with a warning, against the specious and dangerous calls for a monotheoretical critical edifice."

"Put bluntly the contradiction of making a disaffirmative practice is this: that in undertaking the act of making a work, say a painting, then the practice is itself affirmed, and vis à vis Adorno, at least one part of the world, and a part with some grand cultural investments in the construction of the framework which produced Auschwitz and Hiroshima, is also affirmed."

7. *Difference: On Representation and Sexuality*, New Museum of Contemporary Art, New York, 1984.
8. *Beyond the Purloined Image*, Riverside Studio, London, England, 1983.
9. Mary Kelly, "Re-Viewing Modernist Criticism," *Screen*, Vol. 2, No. 3, 1981, pp. 41-62. Reprinted in *Art After Modernism*, Brian Wallis (ed.) (New York: New Museum of Contemporary Art and Boston: D.R. Goodine, 1984).

Durant la semaine du 12 au 16 juin 1989, à la Vancouver Art Gallery, Griselda Pollock dirigeait un séminaire – *Different Perspectives: Perspectives on Difference* – qui réunissait trente-cinq personnes dont des artistes, des théoricien-nes et des conservateurs-trices. Ce séminaire coïncidait avec la première semaine d'une session intensive estivale animée par Mary Kelly à l'université Simon Fraser. Ce texte s'inscrit dans une conversation qui se poursuit depuis plusieurs années entre Pollock et Kelly et que Margaret Iversen décrit comme étant «... à la fois une critique féministe du patriarcat sous-tendant les structures sociales ainsi que la production culturelle, et un effort collectif pour inventer un avenir différent».

MÉMOIRES D'AVEUGLE L'AUTO PORTRAIT ET AUTRES RUINES

Musée du Louvre, Paris, 26 octobre–21 janvier

Cette exposition au statut particulier, puisque son commissaire en est Jacques Derrida, tire tout d'abord son existence de la volonté, de la part des différentes directions du Musée du Louvre, de s'ouvrir aux divers modes de la pensée actuelle. C'est donc dans cette perspective de mener une confrontation entre l'art ancien et certains courants de pensée contemporains que s'inscrit la série *Parti pris*, mise sur pied par le Département des arts graphiques et inaugurée par l'exposition de Jacques Derrida (qui sera suivi du cinéaste Peter Greenaway et du théoricien de la littérature Jean Starobinski). Cette série répond à une «règle de jeu assez simple», dira la conservatrice en chef: «confier le choix d'un propos et des dessins qui le justifient, pris pour l'essentiel dans les collections du Louvre, à une personnalité notoire pour son aptitude au discours critique, si divers en soient les modes», et, ajoutera-t-elle, «par cette irruption du dehors, reposer la question de ce qu'est un musée».

Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines réunit ainsi une quarantaine de dessins (fusain, pierre noire, pastel, gouache), en majorité du XVI^e et du XVII^e siècles, mais d'autres aussi s'échelonnant jusqu'au XIX^e siècle, complétés de quelques peintures. Ce choix d'un corpus ancien tient aux contraintes imposées par la nature même du projet de *Parti pris* dont le fonds de référence se constitue naturellement de dessins anciens. Sans cette précision, un tel choix pourrait sembler étonnant: on pourrait croire, en effet, que l'un des acteurs principaux de la philosophie contemporaine – celui-là même «par qui le scandale arriva en philosophie» – aurait pu être tenté de réitérer l'«événement» créé par Lyotard avec *Les Immatériaux*, à Beaubourg en

1985. Mais ce serait peut-être oublier que l'ensemble de la démarche philosophique de Derrida repose, pour parler rapidement, sur une relecture des textes clés de la tradition philosophique. Aussi, *Mémoires d'aveugle* s'inscrit-elle dans le prolongement d'une pratique réflexive orientée dans cette perspective d'une déconstruction de l'édifice «ruiné» de la métaphysique occidentale.

Outre la rencontre d'un «profane» (selon le mot de la conservatrice en chef) avec un des monophiles exégétiques de l'histoire de l'art, celui des dessins anciens, on retrouve ici le jeu et le risque de la rencontre d'une pensée préoccupée essentiellement de l'écriture et de l'écrit avec le domaine du visible et des images. Ceci ne va pas sans bouleverser certaines règles et certaines habitudes, mais tel était l'objectif, rappelons-le, défini au point de départ du projet. Ici, chaque dessin est accompagné individuellement d'un texte fragmentaire imprimé à même le mur; chaque œuvre se présente au regard en étroite et nécessaire liaison avec de l'écrit, — un texte dont la lecture se pose comme *a priori*, comme réelle condition de possibilité de lecture de l'œuvre. Ce procédé dépasse, au point de ne plus y être comparable, celui qui, dans nombre d'expositions, consiste à offrir quelques panneaux «explicatifs» (de nature historique, contextuelle ou même conceptuelle), puisque dans ces derniers cas la règle demeure d'éviter ce qui apparaîtrait comme une mise en tutelle du regard, et que toujours prévaut cette conception muséale selon laquelle le concept de l'exposition se doit de ressortir du seul impact produit par les œuvres et leur agencement.

Devant un tel procédé, un tel rabattement de l'œuvre sur le texte, devant une telle mise au monde de celle-là par celui-ci, la

première réaction est un mouvement d'inquiétude devant l'audace muséale manifestée. Mais, étonnement, le va-et-vient incessant et prenant entre le dessin et le texte – d'ailleurs explicitement recommandé par Derrida: «l'idéal serait de voir les dessins, lire le texte, revoir les dessins, relire le texte» – instaure un univers mental très particulier, par la lenteur du temps, du temps à prendre, du temps à prendre pour regarder, suivre et apprécier les réseaux complexes de la connivence établie, le temps retrouvé du plaisir intellectuel et de celui pris à la contemplation. Consistant ainsi en autre chose qu'une simple explicitation de l'image, ces courts textes de cinq ou six lignes qui courent sur les murs, de dessin en dessin, évoquent le cours ininterrompu d'un texte-source d'où émergeraient une à une les œuvres, — comme des naïades. De ce fil continu de la parole écrite qui enveloppe les œuvres, les justifie parfois, les déborde, les dépasse aussi, il faudra rendre compte autant que de celles-ci, d'autant plus que cette série de textes représente, en fait, un ensemble d'extraits tirés du catalogue (entièrement rédigé par Jacques Derrida). S'agit-il ici d'une résurgence inévitable du matériau même de la philosophie – la parole écrite – dans l'élaboration même du matériau de l'exposition? ou d'une confrontation avec une conception autre, celle de la tradition muséologique, où l'écrit est ramené au rang d'un *après-coup* et d'un *supplément* (ce qui manque et ce qui vient suppléer)? Comme il fut dit dans un texte de présentation de cette exposition (mais dans un tout autre contexte), «se pose ici la question du rapport entre l'écriture et l'aveuglement», — celle, aussi, nous semble-t-il, d'une possible oblitération des œuvres par l'écriture.

C'est par le recours à deux hypothèses que Jacques Derrida développe sa réflexion sur «le voir» et le «visible», la première s'énonçant ainsi: «le dessin est aveugle, sinon le dessinateur ou la dessinatrice», et la deuxième: «un dessin d'aveugle est un dessin d'aveugle». Ces deux hypothèses, qu'il propose à titre non pas de

suppositions mais plutôt de leitmotiv servant à soutenir et relancer sa réflexion, gravitent autour du motif central de la cécité, ou plus exactement, du «non-voir». Plus qu'un artifice de style, ce paradoxe (aborder le voir par le non-voir) se veut essentiel, foncier, et attaché en propre au processus du regard et à l'acte du dessin. Dans l'exposition proprement dite, ces deux hypothèses trouvent à se concrétiser à travers sept thèmes (et sept corpus de dessins): 1. *La figure de l'aveugle*; 2. *L'autoportrait à perte de vue*; 3. *L'optique du portrait*; 4. *Fermer les yeux*; 5. *Passion et pulsions scopiques*; 6. *Commotions de la vue*; 7. *Le regard voilé de larmes*. Le danger d'aborder les œuvres d'un point de vue simplement et immédiatement figuratif, c'est-à-dire d'*illustrer* le propos par des *figures*, devient un risque plus grand, on le devine, avec l'exploitation de certains thèmes. Cependant, le choix minutieux des dessins (grâce aux conservateurs qui, par la connaissance de leur fonds, pouvaient assister Jacques Derrida de leurs conseils pertinents) ainsi que le fin tressage qui allie l'œuvre écrite sur le mur à l'œuvre plastique, viennent sans cesse écarter ce risque; ainsi, par un mode d'interaction privilégiée du contenu figuratif et du propos théorique, on peut observer que l'œuvre plastique acquiert ici une véritable valeur d'indice théorique.

Dans le registre du thème introductif de la *Figure de l'aveugle* qui ouvre l'exposition et l'ensemble de la réflexion de Derrida, les *Études d'aveugle* (vers 1684) d'Antoine Coypel, entre autres, exposent avec insistance le geste dénотatif par excellence de l'état d'aveugle: ce «tâtonnement de l'errance», cet «attouchement miraculeux» des mains tendues, avancées dans la nuit de l'œil. C'est de ce transfert de la vue au toucher, de l'œil aux mains, de cette «traduction» dira-t-il, que Jacques Derrida fera surgir alors presque d'elle-même l'adéquation si singulière à prime abord, de l'aveugle et du dessin — ce trait qui avance dans la nuit dans une sorte d'*a-perspective graphique*. Le dessin agirait tout comme l'écriture: il se livrerait à l'*anticipation*. «Anticiper, c'est prendre les devants,

prendre (*capere*) d'avance (*ante*). À la différence de la *précipitation*, qui expose la tête (*præcaput*), la tête en avant, la tête la première, l'anticipation serait plutôt chose de la main. » (p. 12) D'où cette première hypothèse, cette première appréhension de ce que serait le dessin – «le dessin est aveugle» –, révélée à partir et quant à des œuvres qui renvoient aussi à ce qui se passe de l'autre côté de l'image, du côté du dessinateur. D'où cette deuxième hypothèse «un dessin d'aveugle est un dessin d'aveugle» :

... double génitif. Il n'y a là nulle tautologie mais une fatalité de l'autoportrait. Chaque fois qu'un dessinateur se laisse fasciner par l'aveugle, chaque fois qu'il fait de l'aveugle un thème de son dessin, il projette, rêve ou hallucine une figure de dessinateur (...) Plus précisément encore, il commence à représenter une puissance dessinatrice à l'œuvre, l'acte même du dessin. Il invente le dessin. (p. 10)

Ainsi, cette «invention du dessin», l'expérience même du dessin, procède de la cécité, mais aussi de la mémoire, ajoutera Derrida, faisant référence à *L'Art mnémotechnique* de Charles Beaudelaire qui assigne l'origine du dessin à la mémoire plus qu'à la perception. Dans cette œuvre clé de *Mémoires d'aveugle* qu'est le tableau de J.B. Suvée, *Dibutade ou l'Origine du dessin* (1791), placée dans l'avant-salle de l'exposition, comme en exergue, Dibutade trace sur un mur la silhouette projetée de son amour, sans pouvoir croiser son regard car, toute entière captive de cette «écriture de l'ombre», elle ne peut que détourner la tête de l'objet même de son amour pour en saisir le trait et ce, de mémoire : «une ombre est une mémoire simultanée (...) la perception appartient dès l'origine au souvenir» (p. 54).

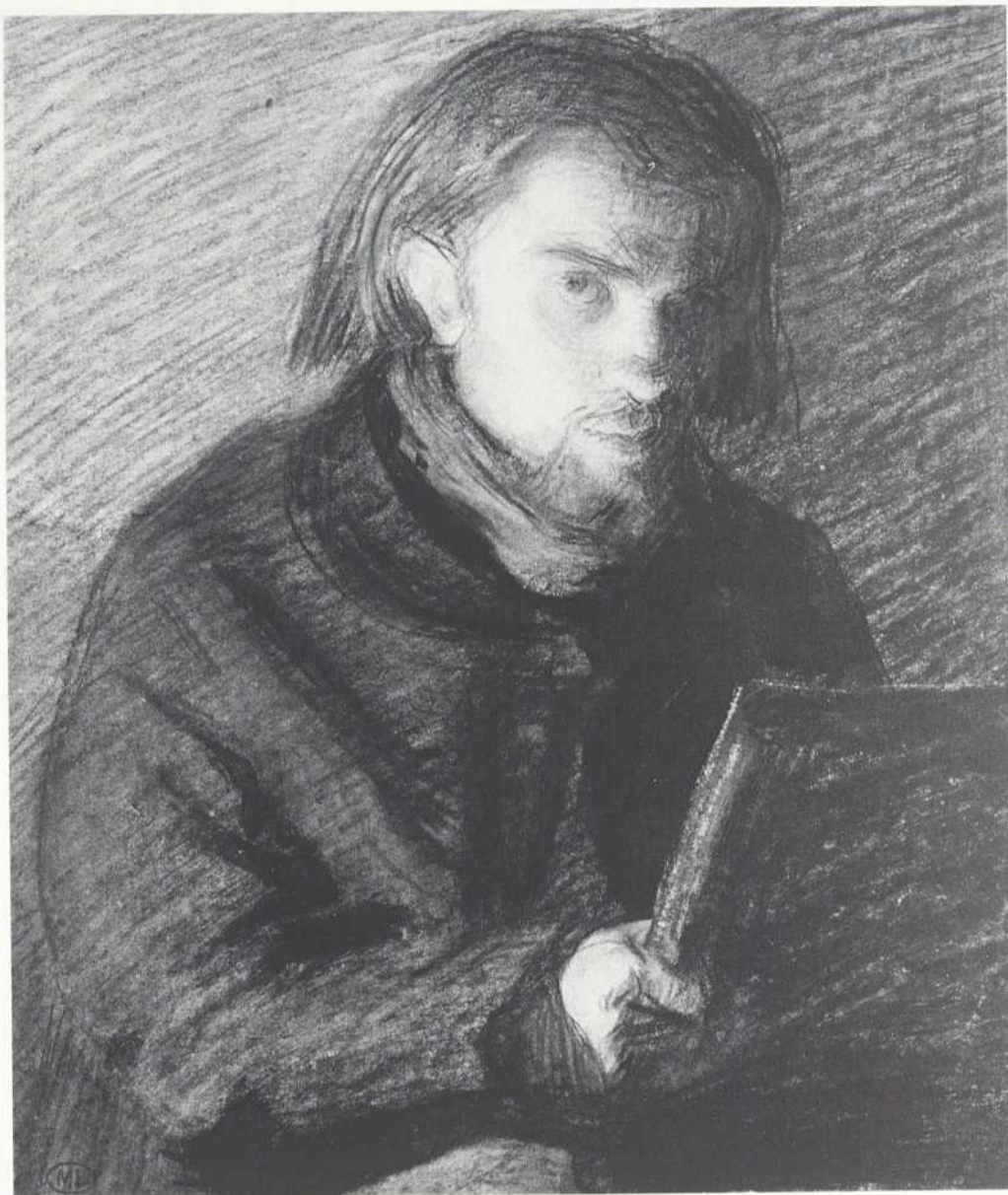
À la réflexion sur le tracement du trait succède celle sur le trait tracé (et on notera ici la reprise de quelques-uns des thèmes privilégiés de Jacques Derrida, soit la trace, la ligne, l'écriture, la signature...). Le trait-contour qui rend visibles les objets et en différencie les parties constituantes est invisible, par sa nature même de *trait différentiel* «qui espace en délimitant et qui joint et n'ajoute qu'en séparant» (p. 58). *Ce qui rend visi-*

ble est donc invisible; il s'ensuit que «le grand dessinateur», selon Derrida,

... chercherait ainsi en vain et jusqu'à l'épuisement d'un style, à capturer ce retrait du trait, à le remarquer, à le signer enfin – dans une sacrifice sans fin (...) Et c'est ce retrait transcendantal du trait qui appelle et interdit à la fois

temps» dans l'autoportrait, trouve ici sa figuration la plus accomplie. De l'étude minutieuse de ces dessins de Fantin-Latour (complétés de l'examen d'œuvres non exposées), Derrida en arrivera à la conclusion que

... les traits d'un autoportrait sont aussi les traits d'un chasseur fasciné.



HENRI FANTIN-LATOUR, AUTOportrait, 1860-1871, FUSAIN, PLUME ET ENCRE NOIRE; PHOTO: (R.M.N.) MUSÉE DU LOUVRE, DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES.

l'autoportrait. Non pas celui de l'auteur et présumé signataire, mais celui du «point-source» du dessin, l'œil et le doigt, si l'on veut. Ce point se représente et s'éclipse en même temps. (p. 60-61)

Dans l'autoportrait, tel qu'il est mis en question par J. Derrida à partir de ce qu'il appelle une *rhétorique du trait*, le processus de l'hallucination serait poussé à son extrême. Dans les six autoportraits de Henri Fantin-Latour (quatre de 1860 et deux de 1871) qui servent à merveille le propos de l'exposition, prédomine la fixité d'un œil droit grand ouvert – «fixité monoculaire d'un cyclope narcisse» –, tandis que l'œil gauche est plongé dans l'ombre par le jeu d'une pose de trois-quarts. Le «point-source» du dessin, «qui se représente et s'éclipse en même

L'œil fixe ressemble toujours à un œil d'aveugle, parfois à l'œil du mort, à ce moment précis où le deuil commence : il est encore ouvert, une main pieuse devrait bientôt le fermer, il rappellerait un portrait d'agonisant. À se regarder voir, il se voit aussi bien disparaître au moment où le dessin tente désespérément de le ressaisir. Car cet œil de cyclope ne voit rien, rien qu'un œil qu'il prive ainsi de voir quoi que ce soit. Voyant du voyant et non du visible, il ne voit rien. Ce voyant se voit aveugle. (p. 61)

De là, et à partir d'un corpus d'autoportraits mettant en scène le *dessinateur en train de dessiner autre chose*, Derrida associera la question de l'autoportrait à celles du miroir et de la signature; ce qui l'amènera encore, en raison de la nature de son propos, à aborder le

thème de la *ruine*. Ainsi, peut-être doit-on toujours dire de l'autoportrait, comme le suggère Derrida,

... [qu'] il est comme une ruine qui ne vient pas *après* l'œuvre mais reste produite, *dès l'origine*, par l'avènement et la structure de l'œuvre. (...) Ruine est l'autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui *reste* ou *revient* comme un spectre dès qu'au premier regard sur soi une figuration s'éclipse. La figure alors voit sa visibilité entamée, elle perd son intégrité sans se désintégrer. (p. 72)

La pulsion scopique, et ainsi le voyeurisme, «guetteraient cette ruine originare» qu'est l'autoportrait, et, inversement, les œuvres mettant en scène cette pulsion même seraient hantées par la ruine, – ce qu'un corpus d'œuvres, allant d'un très beau *Narcisse* de Cigoli (XVI^e siècle) aux *Deux Pierrots regardant dans une loge* (1852) de Gavarni, montre et étaye admirablement. Les autres thèmes de l'exposition que nous citons précédemment se retrouvent traités pour la plupart dans la dernière partie du catalogue. Forte des propositions sur la question du voir et du non-voir développées dans les pages qui la précèdent, cette partie expose et analyse le réseau des significations innombrables tirées du motif de l'aveuglement en tant que tel, doublée toujours d'un corpus d'œuvres plus que pertinent. Significations philosophiques (hégémonie de la métaphore du visible), psychanalytiques (Œdipe et Narcisse, aveuglement et castration), mythologiques (Polyphème et Méduse), féministes («Pourquoi les grandes figures d'aveugles, dans notre culture, sont-ils des hommes?»), morales (le mieux voir spirituel) et religieuses (le Christ guérissant les aveugles, la conversion de saint Paul, les visions) : toutes ces significations se croisent, se font écho autour de cette notion multiple qu'est le voir.

Or le thème de la conclusion de *Mémoires d'aveugle*. *L'autoportrait et autres ruines* – «Le regard voilé de larmes» – est énoncé dans la perspective d'offrir une contrepartie à cette hégémonie du voir, solidaire de l'hégémonie du savoir, avec, comme référence directe, la figure féminine de la *pleurante* (Daniele da Volterra, *Femme au pied de la*

croix, vers 1545). Derrida rappelle l'équivalence constante du voir et du savoir dans la tradition, l'adéquation entre la vérité de l'œil et la vérité en soi, pour mieux avancer: «mais si l'expérience des larmes démentait cette interprétation?»; les larmes seraient-elles révélatrices d'une fonction de l'œil autre que la vue: l'imploration? Dans l'abandon de l'œil à l'émotion qui accompagne le surgissement des larmes, s'indiquerait

alors un autre type de clairvoyance, non plus celle d'une bonne vision, non plus celle de la vision mystique, mais bien plutôt une clairvoyance liée à une certaine forme de *non-savoir*. Et Jacques Derrida de conclure son texte par ces mots:

– Des larmes qui voient... Vous croyez?
– Je ne sais pas, il faut croire. (...)

— CHRISTINE DUBOIS

STEPHEN SCHOFIELD

Sculpture Center, New York, 18 octobre–17 novembre

Stephen Schofield présentait, dans le cadre d'une exposition de groupe au Sculpture Center à New York, deux œuvres qui, tout en s'inscrivant dans la tradition inaugurée par Marcel Duchamp, en reformulent et réorganisent les coordonnées. Si les readymades ont pu provoquer une crise théorique qui allait ébranler tout le discours moderniste sur l'art (crise dont on mesure actuellement les implications), l'érotisme constitue sans doute, l'un des paradigmes qui permette de rendre compte de la production de Duchamp, y compris les stratégies qu'il aura développées pour contrer la primauté du visuel et de la masturbation olfactive. Le clivage du sujet, la schize du regard et le morcellement du corps et du monde constituent ces opérations critiques qui mettront en cause l'unité totalisante du tableau (voir R. Krauss, «Marcel Duchamp ou le champ imaginaire», in *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990, p. 71-88).

Schofield réunit, dans un même dispositif, la stratégie des readymades, l'érotisme et la spatialisation picturale. Des gants de caoutchouc sont récupérés, transformés et disposés sur un socle, par paires entrelacées, de telle manière qu'on puisse y lire et y voir les formes des organes génitaux et la copulation hétérosexuelle ou homosexuelle. Le ready-made et l'érotisme, l'indiciel et le symbolique, le produit et la production, la peinture et la sculpture, le modernisme et le post-

modernisme, se rencontrent pour faire éclater des structures qui, autrement, se présenteraient comme exclusives. En fait, la principale force de ces sculptures procède de l'ambiguïté, de la polyvalence et de la multiplicité sans, toutefois, tomber dans les travers du morcellement et de la fragmentation «surréalistes». Les dispositifs de Schofield impliquent donc plusieurs réseaux de lecture qu'il faut pouvoir tenir simultanément et qui, comme les œuvres elles-mêmes, s'enchevêtrent et se mêlent.

Les gants, utilisés littéralement, opèrent et signifient comme des indices (au sens de Pierce); mais les transformations qu'ils ont subies, en représentant les «organes de reproduction» et leurs gestes érotiques exigeraient

plutôt qu'on les interprète comme des icônes (dans le même système percien de la théorie du signe). Dans sa production antérieure, Schofield avait reproduit en fibre de verre des formes semblables aux gants; malgré leur grande dimension et leur caractère schématique, leur capacité référentielle, dénotative, était plus grande que les gants eux-mêmes. Mais leur force persuasive en était réduite d'autant. Cela est étonnant, mais riche d'enseignement théorique. La littéralité de l'objet, dans un contexte artistique, produit plus de «disruptions» que la «représentation» du même objet parce que la «valeur indicielle» de l'objet lui-même interfère avec l'espace réel, celui de l'institution et celui du spectateur. En d'autres mots, le traitement purement symbolique, imitatif, crée une distance entre soi et l'objet et enferme ce dernier en un lieu qui se donne alors comme autre lieu, comme autre monde. La stratégie de Schofield, en opérant aux deux niveaux (celui de l'indice et du symbole), ajoute un effet argumentatif à ce qui est représenté; le spectateur est, par là, pris à partie dans le procès d'une démonstration. Il en résulte alors un passage de la fonction de représentation à celle de la discussion publique, des implications psychiques aux conséquences et résonances sociales.

L'ambivalence sexuelle fait aussi partie du système symbolique que ces œuvres infèrent. Le gant à la fois un symbole phalli-

que, celui du travail, du pouvoir et de l'autorité, et un symbole féminin, une matrice. Parce que réversible, il doit être lu de deux façons: une forme et la matrice de cette forme. Sa structure symbolique est donc double, réversible et ambiguë: elle permet de comprendre que la forme du pénis peut être interprétée comme un vagin inversé. Si le vagin est la forme négative du pénis, celui-ci pourrait n'être que la forme négative de cette négation originaire. Cette réversibilité et l'indécidabilité qui en résulte sont alors montrées et démontrées comme étant inextricables. L'ambivalence sexuelle ne se présente alors plus comme une oscillation entre l'un et l'autre pôles, mais comme la structure indécidable du masculin et du féminin.

Le gant n'est pas seulement la réversibilité de la sexualité mais aussi la distance entre les corps; distance qui, il y a peu de temps, éloignait, mais qui maintenant réunit. Rien n'est donné qui ne doive être aussi historiquement contextualisé; de là, le passage du psychique au social. Le titre de l'œuvre, *Members of Generation*, fait appel à la succession des générations tout autant qu'à la sexualité (c'était le terme anglais qu'on utilisait dans les dictionnaires pour désigner les organes génitaux). Le gant, *symbole* phallique et *indice* matriciel, permet d'inscrire cette double articulation de la vie psychique et de ses contraintes sociales dans une sorte de

STEPHEN SCHOFIELD (DE GAUCHE À DROITE), MEETING FOR MEMBERS OF GENERATION, SKIN FOR MEMBERS OF GENERATION, MEMBERED LESSONS, PRIVY LESSONS, 1989, GANTS DE CAOUTCHOUC, PLÂTRE ET CUIVRE; PHOTO: (DENIS FARLEY) GALERIE CHRISTIANE CHASSAY.



dépassement de l'opposition entre l'éloignement et le rapprochement des corps. On peut, bien sûr, y lire les connotations sadiques qu'il implique; mais Schofield évite soigneusement d'inscrire toute lésion, toute déchirure et toute incision qui pourraient suggérer la violence ou la fragmentation.

L'expérience moderne de la sculpture aura été celle de l'absorption du socle et, sa conséquence inévitable, le nomadisme des objets-sculptures (R. Krauss). La solution postmoderne aura été «la spécificité au lieu» et ses variantes structurelles. Schofield propose une solution qui mériterait d'être réfléchi plus qu'il n'est possible de le faire ici. L'une des œuvres était présentée sur une stèle d'atelier; ce qui indique, quelque part, le processus de travail comme condition de présentation. L'objet-sculpture et son socle se font alors écho comme la main et l'outil, le produit et la production. L'autre, *Members of Generation*, est constituée d'un groupe de quatre sculptures exposées, mis en scène sur un socle d'une telle dimension et d'une telle forme qu'on ne puisse omettre de le remarquer. Celui-ci, tout comme chacun des quatre groupes qu'il porte, est fait de deux parties entrecroisées l'une dans l'autre. Il peut être lu comme une scène; scène de la représentation et structure perspectiviste. Mais il peut aussi être vu comme

une grille, c'est-à-dire comme mise en ordre du monde, comme condition de connaissance et de reconnaissance des objets du monde. En fait, cette œuvre associe en un même dispositif les deux structures comme si elles se présupposaient mutuellement, comme si la lecture de la grille moderniste n'avait été qu'un changement de perspective à l'égard de l'autre. Le dispositif pictural, ici transposé dans l'espace, propose donc une solution différente de l'installation en ce qu'il ne s'agit plus d'une projection sur un espace réel et qui en constituerait la dénégation. Il se montre au contraire comme mise en scène sans pourtant en accepter les règles du jeu puisqu'il se donne lui-même comme métaphore plutôt que comme simple condition de la représentation.

Si notre époque est celle de la «fin de la conscience de soi» et de l'incapacité des modèles autarciques à s'affirmer comme structure d'identification, si elle nous permet de penser tous les décentrement qui puissent s'imaginer, comme le suggèrent les sculptures de Stephen Schofield, on peut également penser que les stratégies pragmatiques valent peut-être mieux que les alternatives utopiques tant sur le plan des activités artistiques que sur le plan des pratiques sociales.

— LOUIS CUMMINS

IRENE F. WHITTOME

Galerie Samuel Lallouz, Montréal, 13 octobre–10 novembre

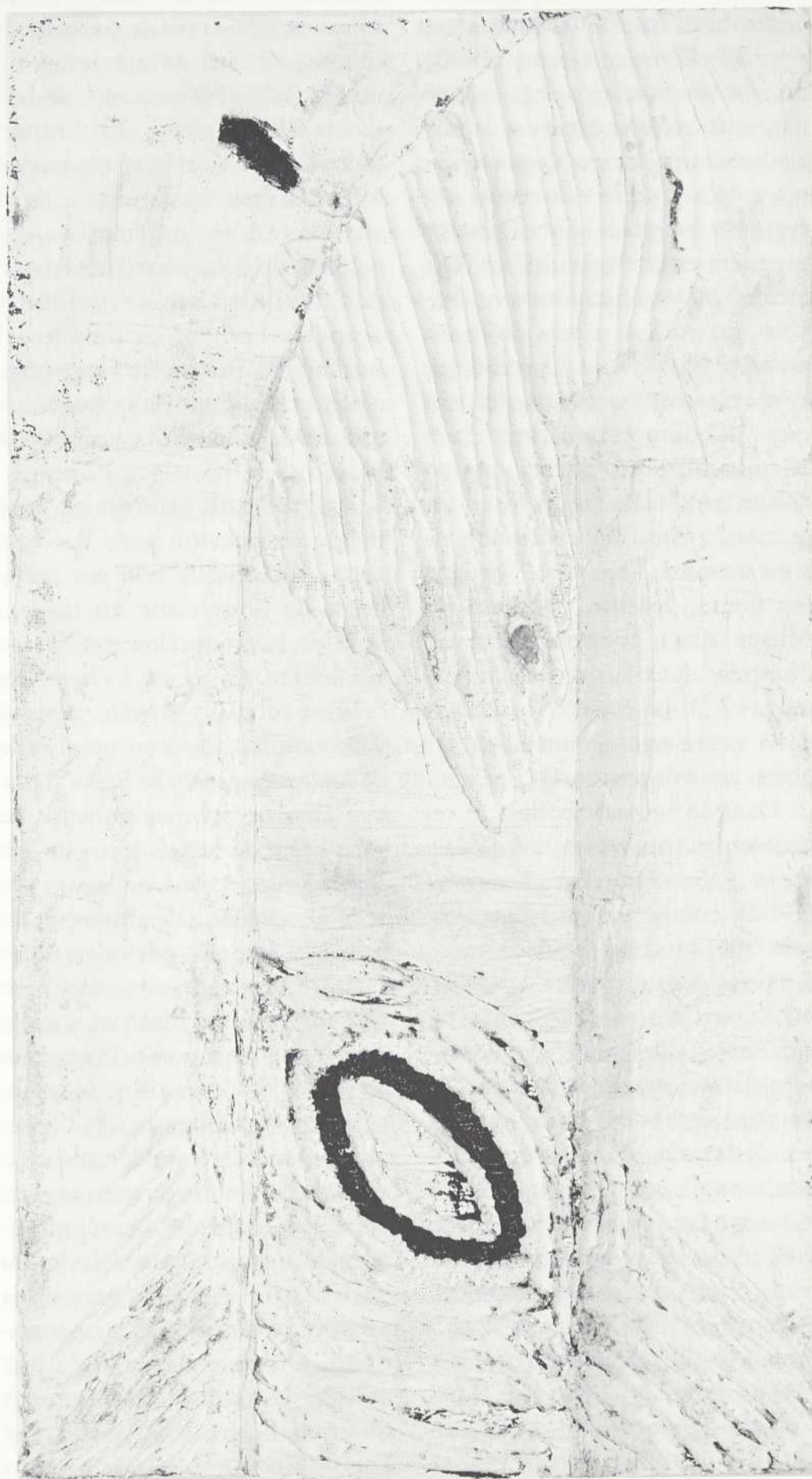
La Galerie Samuel Lallouz présentait certaines œuvres d'Irene F. Whittome. Un corpus large puisqu'il regroupait des œuvres de deux décennies (1970-1990); hétéroclite puisqu'on pouvait y voir des tableaux, des tableaux-objets, des photographies. Des séries comme *Threshold Gifts*, *Ozeanische Kunst*, des fragments de séries, les *Ledgers*, des œuvres indépendantes aussi. On y retrouvait le lexique de Whittome: objets trouvés, manipulés, l'encaustique, l'huile, la photographie, le film, la corde, certains motifs récurrents comme la croix,

la fleur; certaines manières comme ce palimpseste dont le scriptural est le point de départ, le ficelé, le gratté. Une palette aussi, privilégiée depuis toujours: le rouge, le noir et le blanc mais avec parfois des écarts vers l'or et le vert acide. Toute la richesse de son propos, toutes les directions de ses démarches réunifiées. On a décidé de mimer une petite rétrospective.

À notre entrée, sur la gauche, *Threshold Gifts* (1989). Huit petits tableaux à l'encaustique. Motifs centrés blanc et noir sur fond rouge. Formes pleines, imminemment physiques, renvoyant aux fleurs

sur pages présentées dernièrement à la Galerie Christiane Chassay. Sur le mur adjacent, trois grandes huiles sur toile, des *Gratitudes* rouges, blanches, grenat, peau; un peu de vert. Motifs floraux orchidées et sexes féminins associations nous librement et communément. Bien que l'on pourrait y lire aussi

même salle, le *Ozeanische Kunst* (1990), photographies extraites d'un recueil d'images de pièces d'art primitives océaniques sur lesquelles l'artiste a peint des signes rouges, noirs et blancs qui jouent avec les lignes de force des statuettes photographiées. Un double réseau d'étanchéité se



IRENE F. WHITTOME, POTLATCH, 1983-1984, ENCAUSTIQUE SUR PANNEAU, 56 × 30,5 CM; PHOTO: (RICHARD MAX TREMBLAY) GALERIE SAMUEL LALLOUZ.

la référence à la mandorle, ovale allongé qui, au moyen-âge, symbolisait le lieu de la représentation du Christ vainqueur, passage au sacré du bouclier sur lequel on promenait le chef barbare victorieux. Retenons le motif vidé de représentation du sacré. Dans la

superpose. Celui d'une culture qui ne sera jamais nôtre même si nos musées regorgent de ces œuvres étrangères et celui tout aussi secret de la propre gestuelle de l'artiste. Le secret intime recouvre le secret anthropologique. La photographie devient ici un visage. Un

visage sur lequel I.F.W. dessine des figures en traits, transformant la photographie en masque, en collection de masques. Appropriation personnelle de documents d'appropriation (le musée, s'emparant des choses d'ailleurs, travaille comme la photographie), manipulations mises sous cadres et impeccablement accrochées en grille.

Ensuite, un très grand tableau vertical, *Circular Giving* (1990), où, sur une surface peinte et grattée, sont fixées une bobine de film également peinte et, dessous, une pièce de bois où se voit encore une étiquette attestant d'une fonction première et étrangère à l'art. Des formes ovales allongées sont ficelées sur cette pièce de bois, manière *Musée blanc*, formes que l'on retrouve au moins dix fois dans la composition peinte sur la toile-support. Surimpression encore mais ici de l'objet motif sur le motif peint. Surimpression de trois temps de l'œuvre de l'artiste, les fleurs, le film présenté au Musée d'art contemporain de Montréal dans la cage de l'ascenseur et le *Musée Blanc*. Notons que dans cette exposition tous les objets trouvés sont ensuite peints.

Dans la seconde salle, on retrouve d'autres tableaux à l'huile et le splendide *New Testament* (1982), encaustique sur bois avec une croix centrale. Voir *Vancouver*, *La Gauchetière Room 901* et *Illuminati* pour la structure générale. Ces rappels amènent une confusion chronologique, le ce qui vient avant et après confondus, cela n'a pas d'importance, cela surgit dans une nouvelle simultanéité, ce qui fait sens dans la démarche d'Irene F.W. Autre effet de cette exposition, c'est un effet de mémoire. Ainsi réunies, ces œuvres appellent le passé, récent certes, mais déjà inscrit dans l'histoire. Histoire d'une œuvre. On revoit toutes les productions antérieures, et cela fonctionne comme un inventaire qui se jouerait par la mémoire. Inventaire comme se doit de faire le musée, un musée de soi-même. *Musée des traces*.

Ensuite les trois *Cantos* (1971-1980-1990), tableaux de dimensions plus modestes, avec comme motif ajouté une petite pièce de bois verticale, ficelée. Un autre renvoi au *Musée blanc*, et je crois

que c'est davantage le renvoi que la forme elle-même qui devient le véritable motif de l'œuvre. Si, pour certains, le musée donne à l'objet un statut, l'entreprise d'I. Fraser W. tente de démontrer qu'actuellement le tableau aurait la même fonction que le musée, le même pouvoir. Proposant des tableaux construits avec des citations de ses travaux antérieurs connus, elle fait de la peinture un musée. D'où l'importance de l'effet de rétrospective, et l'importance du fait que cette exposition se tienne dans une galerie. Faut-il ajouter le rôle suprématisme des galeries dans la nouvelle élaboration des collections de musées (se rappeler l'entretien de Daniel Buren avec Thierry de Duve organisé par Parachute en octobre dernier au Musée des beaux-arts de Montréal)?

Faire d'une production une méga-production axée sur une auto-référentialité non pas seulement de l'objet sur lui-même, mais de la production entière sur elle-même. On pense à l'heureuse tentative d'un Bowie assisté d'Édouard Lock où encore à celle de Madonna pour *The Blond Ambition Tour*. Le premier projetait en périphérie de la scène, et sur un écran géant placé à l'avant de celle-ci, une série de photos de lui prises à diverses périodes de sa carrière, imitant une voix plus juvénile pour les chansons anciennes, ou encore, continuant sa recherche sur le motif de la colonne, en proposant cette fois l'écran comme une colonne déroulée. La seconde retravaille certains aspects scénographiques et chorégraphiques de spectacle en spectacle, ou encore calque ses propres clips produisant ainsi un effet de continuité. On assiste donc ici à une volonté de totaliser les fragments du travail antérieur (avec Irene Fraser Whittome cela se produit grâce à une habile stratégie formelle), ou, plutôt, de placer la totalité comme un fait artificiel, un travail obligatoirement rétrospectif, une condensation de production.

Irene Madonna? Troublants musées de soi-même.

— ANDRÉ MARTIN

MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER

Galerie La Centrale, Montréal, 3-28 octobre

Sur les grands tableaux pendus à un pouce du sol, de la peinture ruisselle, des cuillers de bois pleuvent, des motifs de rongeurs s'empilent. La piste à suivre est rouge, sur fond noir, empruntant ici le rose praline, là le jaune d'œuf. Le lièvre de Monique Régimbald-Zeiber a fait ce coup-ci un bond de kangourou. Les géoliers de la peinture aux oubliettes y trouveraient bien de quoi invoquer le faux bond, ou le saut en arrière. On ne ressort pas impunément, aujourd'hui,

tracé historique de la peinture et de l'art qu'on n'a justement pas enterrée, avec le reste. La démarche picturale de Monique Régimbald-Zeiber s'oblige depuis ses débuts au recours à l'histoire, à fouiller la grande et la petite cuisine de la peinture ensevelie. Cette fois, le lièvre, débusqué de dessous les tables des vieux maîtres flamands, a bondi en plein XX^e siècle. Les trophées de la chasse à l'histoire se sont multipliés comme des lapins mais, du coup,



MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER, GRANDE DÉPOUILLE #2, 1989, ÉMAIL SUR BOIS, 244 x 244 CM; PHOTO: PAUL LITHERLAND.

d'hui, du format sans brèches ni entailles, grand par dessus le marché, grand comme la table de réception jadis dressée pour la peinture, et nappée, comble de l'anachronisme, de cette audace démodée qu'est la peinture qui dégoutte, la peinture *drippée*.

Il y a audace, à vrai dire, à risquer une énonciation picturale évoquant un tant soit peu ce qui déjà appartient au passé historique du médium. Audace parce que l'exhumation des cadavres ne parviendrait jamais qu'à l'exhibition morbide de dépouilles et que ceci va à contresens, encore et toujours, d'une logique projective du

la frontière entre le mort et le vivant vient de considérablement s'amenuiser. Cette audace-là a des relents de sale cuisine.

La pièce maîtresse de l'exposition montrée à la Centrale est un incontournable tableau à dominante rouge, composé de trois panneaux verticaux et d'un quatrième volet, déployé au sol, en vis-à-vis du centre. L'œuvre, qui a inauguré la série ici exposée, est à tous égards la plus complexe. Les deux éléments latéraux ont d'abord été travaillés d'une seule pièce. On y distingue en avant-plan une sorte de gibecière, des reliefs de nourriture, un lapin

mort, et, en plan éloigné, les éléments d'un paysage, montagnes, vallonnements, sous un firmament de feu. L'artiste a librement repris ici un tableau de Delacroix (*Nature morte*, 1827), particulièrement hétérogène parce que s'y trouvent accolés deux genres, un paysage et une nature morte. Le panneau central, qui vient littéralement sectionner le tableau premier, supporte un grand triangle rectangle rouge laissant dégouliner sa couleur sur fond d'ocre. Cette portion de l'œuvre connote pour l'artiste le bagage pictural des années soixante, le virage à la peinture pour la peinture, le moment qui a tranché dans une certaine tradition picturale, dans une histoire des genres. Répondant aux mêmes proportions que le triangle peint, un triangle de terre s'étale par devant et sert de lit à une douzaine de lièvres découpés dans le bois (sont-ils à courir ou bien déjà figés?) et couverts de giclures rouges. Monique Régimbald-Zeiber désigne cette partie comme un «corridor» qui en appellerait à un autre moment historique, celui de l'installation, aligné avec les étapes clés qu'ont été notamment le land art, l'art sériel et l'art conceptuel.

Véritable petite anthologie du pictural, façon Régimbald-Zeiber, cette œuvre demeure bizarrement ambivalente au sein de l'exposition. D'une part, et même délestée des explications de l'artiste, elle condense à elle seule l'appareil théorique et plastique de l'ensemble et indique, tel un carrefour de signalisation, les corridors à emprunter pour lire les tableaux environnants. Dans sa fonction déictique, le tableau joue donc utilement son rôle mais c'est aussi dans ce rôle qu'il rencontre son principal écueil, sa clôture. Car au fond, il démontre bien ce qu'il expose; mais il est si marginal dans la relation de son histoire (dans son genre, en fait) qu'en quelque sorte il s'autosuffit. Et en contexte, il finit par s'occulter lui-même, renvoyant vers lui les instances du discours tenu en ratant pratiquement l'essentiel de ce qui se voit autour, à savoir le parti endossé par les autres œuvres. Ce parti, c'est évidemment celui de la peinture. La thèse ayant été résu-

mée au départ et au cœur de l'exposition, les autres tableaux se retrouvent tout entiers livrés au «reste», à cette entreprise marquée de démesure qui consiste à fonctionner au présent, en dépit d'une histoire apparemment bouclée. *Hic jacet lepus*, de toute manière. Et c'est en raison de cette mise en accusation du problème pictural par le contexte de l'accrochage que demeure pleinement justifiée la présence du tableau-thèse.

Étonnant tout de même de constater comment les six pièces satellites de la thèse s'offrent avec réticence à la lecture. La rhétorique n'y manque pourtant pas, non plus que le principe d'une économie des moyens. Chaque œuvre respecte une sorte de patron régulateur, guidant avec une certaine autorité la perception. Toutes sont construites sur deux panneaux de bois réunis (sauf en un cas où il s'agit d'un diptyque); les deux parties égales de ce carré parfait fondent un rythme binaire qui supporte et filtre l'organisation des tableaux tout en suggérant une circularité au regard. S'accumulent les jeux de rimes formelles, les résonances, les inversions, les oppositions. L'harmonisation par la géométrisation conduit le matériel iconographique aux limites de sa définition et le martèlement par le motif le soustrait à la singularité du symbole. Or en dépit de la structure autoritaire et des stratagèmes pour faire bondir l'œil, la lecture échoue, piégée par la durée du tableau.

Cette durée, c'est l'effet propre à la dégoulinade. Effet d'autant amplifié que la couleur, quand elle s'épanche, le fait longuement, jusqu'à la bordure inférieure, liquéfiant sur son passage les derniers fruits de la nature morte, drapant les monceaux de carcasses, coulant par devant les ustensiles, les triangles, les rectangles, les bouts de nappes, les bêtes pendues, les fenêtres du clapier, la broussaille des coups de pinceaux. Rideau sur le tableau: durée et opacité vont de pair. La couleur flue, absorbant dans ses rigoles des pans entiers de la surface et contraignant à la sensation intuitive plutôt que raisonnée. C'est toutefois parce que persiste une structure sous-jacente

rigoureuse (même si elle a parfois apparence de chaos) que le *drip*, interposant l'inéluctable parcours du pigment livré à lui-même, arrive à soumettre l'instance de la lecture à celle de la perception tactile. Il faut que dure le regard sur le tableau pour que s'en échappent, derrière ou à côté des voiles opaques de la couleur, les motifs accumulés de son histoire.

Ça ressemble à la revanche de la matière sur l'image, épisode déjà connu. À suivre l'évolution picturale de Monique Régimbald-Zeiber, on se rend compte qu'il ne s'agit pas là d'un dénouement mais d'un questionnement qui constitue l'enjeu principal d'une pratique, envers et contre les impasses historiques désignées au médium, par le médium. L'option même de la pratique picturale se pose en parallèle avec le choix du discours qu'elle tient, des manières

qu'elle cite, des genres qu'elle traite. Petite histoire s'acharnant à cuisiner avec ce que la grande aura relégué au rang de hors-d'œuvre. Petite histoire s'entêtant à se dire et à se servir dans un médium lui-même balancé par la grande aux oubliettes, dans le mode mineur. Les décrets de mort grevant une certaine pratique de la peinture sont pour Monique Régimbald-Zeiber incitation à la résistance, au questionnement d'une identité de la pratique même. Pour peu qu'il puisse paraître, le potentiel de rémanence de la couleur qui dégouline dans le dispositif minutieusement réglé auquel l'artiste soumet son savoir-faire susciterait, outre la durée d'un regard, la remise en chantier d'une réflexion sur la condition picturale. L'épisode est à suivre.

— MARTINE MEILLEUR

SYLVIA SAFDIE

Extension Gallery, Toronto, 13 octobre – 7 novembre
Galerie 101, Ottawa, 20 octobre – 17 novembre

L'œuvre de Sylvia Safdie a subi récemment une nouvelle mutation. L'aspect le plus spectaculaire en est certes le passage à l'installation, dans une approche tout à fait personnelle. Depuis plusieurs années, Safdie est connue pour ses nombreuses œuvres sur papier qui, d'une période à l'autre, d'une série à l'autre, se sont constamment transformées, à l'intérieur d'une incessant processus de métamorphoses, de variations organiques, sans ruptures brutales, dans un mouvement coulant où la thématique s'incorpore intimement aux procédés techniques. Les installations constituent le développement logique d'une telle démarche, tout en abordant de nouvelles dimensions: le débordement du cadre suscite une expérience qui prolonge l'art des dessins et des toiles, tout en le concrétisant, en le mettant en scène en quelque sorte, comme si le spectateur était convié à l'intérieur du lieu même de l'œuvre, maintenant élargi à l'espace de la galerie.

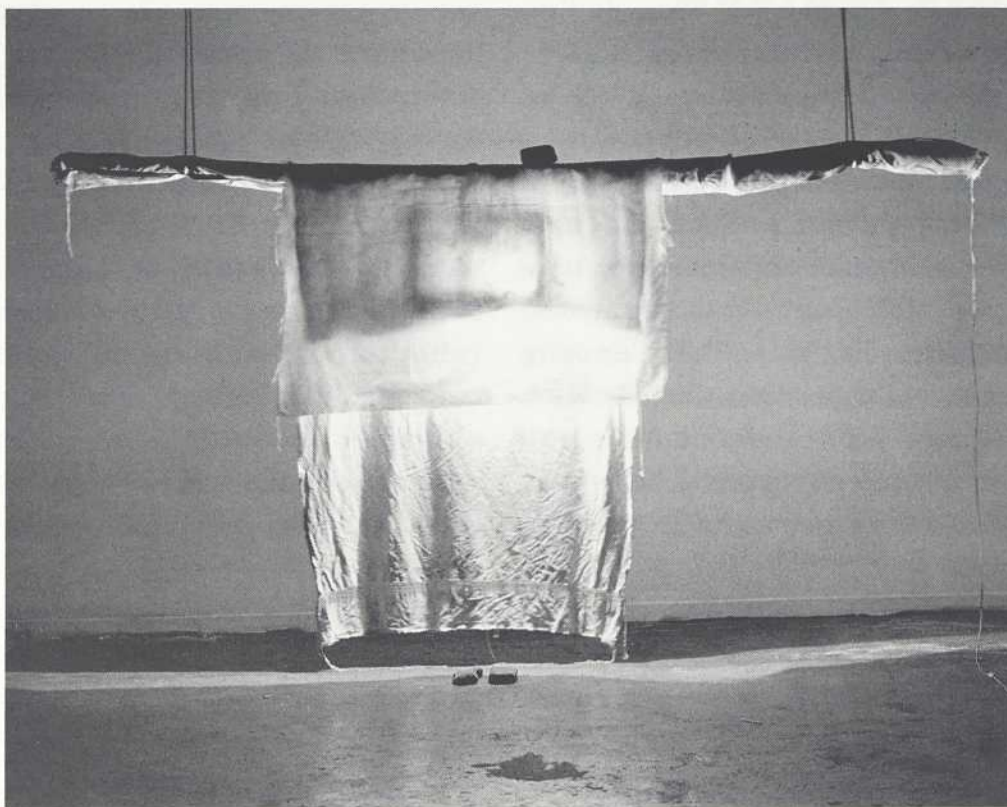
Les récentes installations de

Safdie ont en commun la présence des objets naturels trouvés, modifiés ou non, auxquels s'adjoint l'intervention artistique, sous forme de dessin, de marques et de traces. Cependant, c'est la présence de la lumière qui les unit. Le carton d'invitation de l'Extension Gallery de Toronto annonçait «A Light and Drawing Installation», tandis que le communiqué de la Galerie 101 d'Ottawa présentait *Glimot* comme un travail d'environnement, «une série de sculptures utilisant des éléments aussi variés que le tissu, la pierre, le dessin, la lumière et les ombres». À propos des œuvres sur papier et des toiles de Safdie, on a déjà établi les liens existant entre les processus organiques, la gestation des formes et la lumière intérieure qui en émane. Cette luminosité ne se limite pas à un pur effet formel: elle se situe au cœur du processus créateur, à la fois espace d'engendrement et de déploiement, source vitale, canal et contenu de l'effet esthétique (voir le catalogue Safdie du Centre Saidye Bronfman, 1987).

Cette lumière, porteuse de l'organicité de l'œuvre, comme de sa force intégratrice, en constitue aussi l'intention ultime, elle en donne le sens.

Tout se passe comme si l'artiste avait décidé d'extérioriser ce processus lumineux essentiel, de l'expérimenter pour lui-même, hors cadre, en réalité, tout en approfondissant la quête organique qui est la sienne. La luminescence n'aura pas alors à absorber le spectateur à l'intérieur des limites de la toile ou du dessin. Le pouvoir d'enveloppement sera décuplé, puisque d'emblée toute personne entrant dans la galerie se verra incorporée dans l'œuvre, par l'œuvre, et baignée par la lumière qui en émane. Pourtant, à Toronto, l'installation lumineuse portait paradoxalement le titre de *Tzel* qui, en hébreu, signifie: ombre. C'est, dès le départ, indiquer l'ambiguïté d'un travail qui porte moins sur la lumière que sur ses effets. Sculpter la lumière, c'est sculpter les ombres. D'ailleurs, cette installation, autant que celle d'Ottawa, demande que l'espace d'exposition soit, à toute heure du jour, plongé dans l'obscurité, de façon à ce que lumières et ombres diffusent adéquatement les nuances de leur interrelation. Safdie insiste sur le fait que toute forme s'accompagne toujours d'ombre: elle a choisi de travailler l'ombre plutôt que la forme.

Tzel se compose de deux pièces. La première comprend une source lumineuse émanant, au sol, d'une forme modelée, traversant un imposant amas de branchages et projetant sur le mur des ombres, auxquelles s'ajoutent des tracés effectués directement sur la paroi ainsi que des branches qui y sont collées. L'effet est enveloppant: nous nous trouvons dans un sous-bois magique, une lampe échappée au sol éclaire, à travers les buissons, une muraille inconnue, envahie par la végétation, les ombres immobiles et les lignes qui s'y enchevêtrent. C'est dans cette œuvre que Safdie s'est le plus abandonnée aux formes et aux processus naturels. Ayant recueilli ces branchages en forêt, puis les ayant assemblés très librement, elle abdique ainsi une partie du contrôle formel de l'œuvre, dont



SYLVIA SAFDIE, GLIMA #1, 1990, RAYONNE, LUMIÈRE, PIGMENT, TERRE, CORDE, ROCHES, 184 x 368 x 28 CM; PHOTO: SYLVIA SAFDIE.

la trame n'est plus marquée par une gestualité graphique, mais par une espèce de gestualité naturelle, une *gestualité trouvée*, inhérente à la croissance végétale. D'autre part, ce sont les hasards de l'accumulation qui confèrent à l'ensemble sa structure. Safdie, dont le travail s'est toujours tenu en contact avec les processus organiques et les objets naturels, se soumet ici au pouvoir générateur de la nature, à sa fécondité formelle: les branches ont leur propre forme, leur propre ordre, et l'artiste n'intervient pas à ce niveau. Elle accepte cette absence de contrôle. L'acte artistique, le geste humain, consiste plutôt à placer une source lumineuse très simple (une ampoule sous une cache) et à laisser les fragments naturels projeter leurs formes. Encore là, l'intervention artistique est minimale. Elle demeurera discrète quand Safdie soulignera les ombres murales par des tracés ou par collage de branches. Il n'en reste pas moins que la cueillette, la sélection et la mise en scène sont le fait de l'artiste. La *scène* qu'elle propose en apparence comme une expérience de la nature constitue en fait une intériorisation de l'extérieur, comme si un fragment de forêt nocturne avait été, pour un instant, découpé et installé en salle. Cette incorporation d'un décor naturel porte déjà trace du passage humain, par le geste même d'y jeter une lumière. Une

matrice symbolique est constituée et son impact suffit à ce que le spectateur s'y projette, au seuil d'un récit fantastique, merveilleux ou initiatique.

L'autre pièce est constituée d'une source lumineuse, dissimulée aussi dans une cache informelle, et qui traverse une petite quantité d'eau où des bulles sont produites par un filtre. De curieux reflets mouvants se superposent, sur le mur, au dessin d'une immense sphère grisâtre où se distinguent des formes fœtales. Cette fois, il s'agit plutôt d'une extériorisation de l'intérieur, comme si le mur servait d'écran où apparaît l'image d'une intériorité fécondante. Les ombres vibratoires produites par la diffraction de la lumière dans les bulles d'eau ne sont pas sans rappeler les mouvements de l'image enregistrés par échographie en cours de grossesse. Devant cette inscription murale d'un cercle contenant des formes végétatives, plus animales qu'humaines, le spectateur est convié à animer ses propres fantasmes, qu'il s'agisse de gestation, de remémoration, de réanimation, de reviviscence ou d'un rituel funèbre. Dans les deux pièces, les caches sont des formes modelées, elles s'apparentent à des sculptures primitives, des ventres ouverts d'où s'élançait la lumière, pour une rencontre entre vie et mort, face aux ombres.

L'installation de la Galerie 101 s'intitule *Glimot*, mot hébreu tra-

duit par l'anglais «Robes». Chaque *glima* est constituée d'une barre, enrobée de tissu (comparable à de la toile de canevas) et suspendue environ à deux mètres du sol; sur cette barre sont déposés de larges pans du même tissu descendant jusqu'au sol; ces tuniques semblent avoir des bras, à cause de la barre qui les porte; le tissu a subi de nombreux avatars dus au hasard: taches, plis, déchirures, en plus d'un travail pictural brut: formes simples, coups de pinceau; surtout, une source électrique emprisonnée à l'intérieur des tissus rend ces présences lumineuses. La disposition des *glimot* occupe l'essentiel de l'espace; cependant, s'ajoutent une série de pierres et de formes moulées alignées contre le mur, comme des pieds ou des pas en attente de mouvement; de plus, une de ces barres recouvertes de tissu est déposée au sol et quelques roches semblent y cheminer (la pièce s'intitule *Derech*, la voie).

Safdie n'a pas touché au mur, la lumière ne s'y dirige pas, aucune inscription n'y est tracée. Ce sont les *glimot* elles-mêmes, suspendues du plafond, qui agissent comme des pans de mur, comme des murs de tissu comportant, à la manière des peintures rupestres, des accidents naturels (ces tissus de rayonne ont conservé les marques d'un hiver passé à l'extérieur) et des traces humaines. Même si le titre oriente la lecture vers la figuration, il ne faut pas s'y laisser enfermer. Safdie a inventé de nouveaux êtres, des présences brutes, on dirait des tentes blessées où habite la lumière, des murales de toile, des parois lumineuses. Et si ces tuniques peuvent évoquer quelque vêtement rituel (chinois, juif ou chrétien?), on doit y voir moins une référence qu'une convergence, le résultat d'une traversée des cultures et de l'histoire, à la recherche d'une forme et d'une expérience à la fois stratifiées et épurées, au cœur d'une *mémoire archéologique* (selon l'expression de Michèle Thériault). Une impression de profondes présences lumineuses, de vêtements sans corps, ou d'empreintes du *corps intérieur*, émane de cette mise en scène d'un rituel sans divinité, d'une quête à la fois symbolique et formelle, d'un chemin immobile qui mène

à lui-même.

Ces œuvres différentes, autonomes, se défendent seules, dans des expositions séparées. Cependant, elles appartiennent organiquement à une même démarche et leur développement conjoint dans l'atelier en rendait évidents les échos et interactions (une exposition les réunissant dans un vaste espace serait souhaitable). Malgré son aspect primitif, malgré sa simplicité, le travail de Safdie n'est pas sans *conception*. D'ailleurs, un de ses thèmes est la conception, l'engendrement, de même qu'un de ses processus centraux est la mutation incessante des formes. Cependant, l'idée, chez Safdie, n'est pas isolée, ni isolable comme projet conceptuel. Il y a, au contraire, recherche de cohésion organique, moins dans le sens de liens avec le corps, de recours aux formes biologiques, que dans le sens d'une quête d'harmonie, de circularité entre le corps et l'esprit, l'idée et l'émotion, l'intérieur et l'extérieur, la présence et l'absence, qui se traduit par une approche *structurale*, intégrant tous les niveaux du travail artistique. C'est un art qui affirme sans énoncer, qui ne fait pas de proposition: donc, écologique sans insister (objets naturels trouvés, effets lumineux rudimentaires), écologiste sans dénoncer ni démontrer, organique sans tomber dans un expressionnisme agressant, gestuel sans être automatique, brut et simple sans singer le primiti-

visme, enveloppant plutôt qu'environnemental.

Ces installations sont éphémères, leurs éléments sont mobiles, transformables, adaptables à l'espace d'exposition. Ces objets naturels ou industriels trouvés, modifiés, soumis à l'usure, aux intempéries *comme au travail artistique*, se réinstalleront ailleurs, comme pour la première fois, réinventant *les formes de l'expérience symbolique*. Ainsi, ce caractère éphémère devient gage d'une constante régénération. Safdie a souvent été en quête d'une empreinte des objets et des formes, qui en arrêterait la mémoire avant leur détérioration, qui en fixerait momentanément l'existence. Or, l'ombre constitue aussi une empreinte, mais Safdie écrit, dans ses *Notes on my work* d'août 1990: «The imprint cast through shadow is ephemeral.» C'est dire l'ambiguïté et l'avancée du travail symbolique: si, dans les œuvres sur papier, la circulation lumineuse portait le sens, les installations poussent plus avant: il n'y a pas de signe, il n'y a pas de symbole, *il n'y a pas de sens sans les ombres*. Et c'est la projection éphémère du double d'ombre qui génère l'autonomie de l'empreinte: «Once it is imprinted in the mind's eye it assumes its own existence.» Cette autonomie symbolique ne s'atteint que par l'expérience de l'ombre.

— ANDRÉ LAMARRE

BETWEEN SPRING AND SUMMER: SOVIET CONCEPTUAL ART IN THE ERA OF LATE COMMUNISM

Tacoma Art Museum, Tacoma, Washington, June 15 – September 9

Between Spring and Summer is an ambitious project of twenty-one contemporary Soviet artists and groups organized jointly by the Tacoma Museum of Art and the ICA Boston, two of three venues for this exhibition. Originating in Tacoma, as part of the cultural events surrounding the summer (Goodwill Games) between the USSR and the USA, *Between Spring and Summer* is skillfully researched and fully documented with supporting information plac-

ing the work in context.

Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism, the sub-title to this exhibition, places the exhibition at the moment of political reformation, transfixed by the optimism unleashed by *perestroika* and *glasnost*, announcing the seasons of political change. Today, not a mere five months later, this brief optimism seems to be politically faltering as the enormous system of Soviet Republics seems to shift between tendencies

towards fragmentation, the pressure of many voices straining against the recentering push by traditional ideologues. Somehow this tension is fundamentally important, as if it were the theoretical paradigm on which this exhibition rests. Many of these artists emerge out of the so-called underground as “unofficial,” a ubiquitous term synonymous with erasure, used by a brutal bureaucratic system to suppress critical thinking and deny one's worth and contribution as a person, a citizen, an artist. This circumstance generates what seems to be a strong dialectic where resistance is poised between perceived opposites: the collective versus the individual, social realism opposed to abstraction, culture opposite the social, and official facing unofficial. Therefore the distinction between unofficial and official can be read as the outer limits of a description, paradoxically merging together now in the context of Soviet art in late Communism. Sergei Mironenko's *Room for a Hero* facetiously empties Nationalist rhetoric of its force with his institutional-like bed, redirecting attention to the spurious consequences of heroism. Africa, a pseudonym of Sergei Bugaev, deconstructs the surface structure of Soviet political propaganda by imitating its formation through a fictional portrayal of a character “Anufriev.” In an installation, *Orthodox Totalitarian Altar in the Name of Anufriev*, the painted portrait of Anufriev's profile is surrounded by slogan imitations such as “Anufriev was . . . Anufriev is . . . Anufriev will be . . .” and “Anufriev does exist, Anufriev did exist, Anufriev will exist.”

Different generations of artists are represented, some previously involved in Sots Art during the seventies and yet others involved with AptArt in the eighties. Sots Art is an abbreviation for the word socialist, identifying work that deconstructs official myths (ironically the first Sots Art show was at Ronald Feldman in 1976, which then featured Komar and Melamid). More recently AptArt emerged as a sort of a group who exhibited secretly in communal apartments, hence the name.

If there is one single feature linking these artists together, it is their concern for the dis-juncture between the banality and emptiness of a depressed reality, felt and codified through the critical interlacing of language and material. Baked-enamel basins, enamel paint, cardboard, hand-painted text and lettering in enamel on board, seem to signify the material culture out of which these artists work. The frequency with which language appears indicates not only the “conceptual” approach but their deconstructive and ironical approach to personal, often biographical procedure by The Peppers (Ludmilla Skripkina, Oleg Petrenko), Medical Hermeneutics (Sergei Anufriev, Yurii Leiderman, Pavel Peppershtein) and Ilya Kabakov, characterising the kind of formation Victor Tupitsyn in his catalogue essay designates as “neo-conceptualism.” This tension between language and image tightens curiously as the Cyrillic alphabet flips over into an image — as though collecting together in one single cipher all Slavs — a sign that writes the complete narrative of Russia like the colour Red.

Predominantly, image and text appear as nonconformist and reactionary to the distorted misrepresentations of Social Realism. A painting by Sergei Volkov *Taste* (1989) for example, consists of three painted canvases, one of painted text on an easel and two others of flowers. The translated text, “The arrangement of the paintings depends on taste,” immediately creates the tension between the function of painting as decoration and through the manner of execution incongruously raises art to the status of an active agent in society by the deliberate vapid subject matter. If this is the case, then these artists exploit this parody of Soviet life through diverse means including installation (Kabakov, *The Paper Architects*: Brodsky and Utkin), painting (Sergei Volkov, Andrei Roiter, Larisa Zvezdochetova, Komar and Melamid, Timor Novikov), performance (Kollektivnye Deistvia — Collective Actions), assemblage and sculpture (Igor Makarevich and Elena Ela-

gina, The Peppers, Africa), and collage (Maria Serebria).

Kabakov, a pivotal artist, has what can be described as a short visual fiction *Olga Georgievna, The Water Is Boiling* from 1984, sixty-four pages of large cardboard sheets folded zig-zag and placed on a shelf about six feet up. The surfaces are covered with wallpaper, with typewritten text, something like excerpts taken from a conversation, pasted over the wallpaper. Alternating with black and white photographs from a communal apartment kitchen, the text reads like excerpts or snippets from a conversation, "... And the potato, look here, is

West, particularly ideas like simulation. Appearing from time to time in Soviet critical writing these attitudes are what Victor Tupitsyn calls the "Westernised Muscovite counter-culture" in his catalogue essay. However critical of Soviet life artists claim to be in their work, *New Year* by Medical Hermeneutics bears witness to Tupitsyn's observation. Re-contextualised, it is unwittingly validated by current consumer object-art, becoming a parody of itself.

"... And look how it was with the neighbours: they were also promised a new apartment, but then here's how it turned out: they have these houses called transi-

West, by the much publicised Sotheby's auction in Moscow during the summer of 1988, an interesting footnote to the continual expanding and folding

parameters of a discourse on marginality and the way "we" relentlessly construct the "other."

—TREVOR GOULD

ALLYSON CLAY

Costin & Klintworth Gallery, Toronto, November 10–December 1

Allyson Clay's recent show consists of eleven paintings in diptych format each comprising two square panels fastened horizontally. The left panels replicate urban architectural surfaces and materials such as marble, formica and synthetic polymers. The right panels are skyscapes painted in oil in the manner of academic landscapes but also akin to postcard photography. Here, as in the city, the sky is not seen panoramically but rather in snatches. Silk-screened over these samples of materials and details of the sky are lines of narrative text. One's attention negotiates between these separate elements.

The paintings are neither small nor large; ample enough to allow for a physical involvement yet without permitting this aspect to dominate. They are sensual, but have a conceptual economy. The association of text and image is something encountered in two preceding bodies of work, *Lure* (1988) and *Paintings with Voices* (1989). What is different is that the text is physically integrated into the painting confronting the ethos of high art with conventions of advertising. This split in referencing was not so clearly drawn in her previous work.

The texts in Clay's art do not bear directly on the images. Instead they are random jottings of moments which generally seem too mundane and ephemeral to be paid much attention. Like snapshots these texts manage to arrest and expose our selves' fleeting and shadowy facets. They have a nervous, probing self-consciousness. Shifting and various in their moods and topics, they are both penetrating and diffuse. They do not secure themselves to a context but retain their character as flotsam in the stream of conscious-

ness. What these texts and the current set of paintings evoke is modern urban experience where moments of recognition are cheek by jowl with stretches of incomprehension. Insecurity and unpredictability pervade this experience. Connections are loose and tentative.

In *Connection* the sentence "they touched... just as the aircraft lifted off the runway" is screened over a silver and red flocked surface on the left and a melting evening sky on the right. The left panel is glamorous but also evokes the typical visual musak of a plane's interior. In the right panel the delicate long wisp of cloud that trails up the sky conflates the lift-off of the plane, the meeting of two skins, and the evanescence of the moment. In employing the format and the tropes of advertisements, this painting alerts us to their methods but also disarms and engages us in a romantic fillip. One recognises one's own susceptibility to just such situations. The critical stance and self-consciousness of the work is partly deflected by a sense of complicity and romantic abandonment while one's identification with the moment is equally subjected to a certain distancing. In this, as in the other paintings, we are not quite in control of ourselves but fall under an array of external conditions that erode the clarity of all conceivable stances.

These paintings keep their authorship in limbo. In undercutting the privileged status of authorship, and in striving for intertextuality, Clay seems to want to give scope to an aesthetic dimension within experience. In this group of paintings attempts to incorporate the text into the painting function visually as well as semantically. In some the text



SERGEI MINONENKO, ROOM FOR A HERO, 1989, MIXED MEDIA.

all rotten!..." "Well, they'll move us out or something, surely not into the street, it's true..." The sense derived from this exhibition is one of a strong emphasis on the dynamics of Soviet life, both social and cultural. For instance, *Sixteen Strings* by Kabakov retrieves refuse and domestic objects hanging from lines strung across the space with snippets of a discussion hanging from each object as though the correspondence between scraps and chopped up discourse are equal.

A subtext might be the way these artists engage in a discourse about their social and cultural circumstances, shrewdly deconstructing intellectual viewpoints already institutionalised in the

tional houses — they were moved for a while, while at home they did renovations, thus they suffered so, until they came back, one simply can't speak of it..." reads an excerpt from Kabakov's *Olga Georgievna the Kettle is Boiling*, quietly enabling one to engage in the specific attitudes that reflect the individual artist's contribution to a sense of their relationship developing from within and out of their culture. This kind of vision comes from a detailed, almost micro-examination of small inconsequential features of everyday life, rotating them to expose as many surfaces as possible, thereby disclosing the marginality of their practice. This practice was paradoxically re-captured for the

MEETING PLACE

Art Gallery of York University, Toronto, September 26–October 28
 The Nickle Arts Museum, Calgary, February 22–April 7
 The Vancouver Art Gallery, May 8–July 7



ALLYSON CLAY, *A HELPING HAND*, 1990, MIXED MEDIA ON MEDITE, 24 × 48";
 COURTESY OF COSTIN & KLINTWORTH GALLERY, TORONTO.

is either visually obtrusive or too complicated to meld with the other components. The best of these paintings are those in which several components mesh without becoming illustrative of one another.

A Helping Hand is an instance in which the text and image amplify each other without overlapping. Here the text weaves in and out of sight among the clouds, felicitously leaving the sky bare. This attendant emptiness is resonant in terms of the whole. The left panel consists of a thick, tough skin of resinous material. The surface of this material has cracked in curing and this is suggestive in terms of the text. A stranger helps another across the street and they both fall down. A moment is recorded in which a sense of disorientation and recognition, compassion and estrangement coincide. The sky — the backdrop to this poignant yet inconsequential human drama of relationship and non-relationship — joins a sense of grandeur and blank torpor.

The skies in these paintings unfurl a parade of passing impressions. Like the accompanying decorative textural panels, they present optical stimuli of endless variety. Together they signal the profuseness of contemporary production and the erasure of boundaries between natural and artificial phenomena. The attraction of these surfaces and images involves an element of distraction. Apart from the texts, they inhabit a purely physical and literal plane

and are non-intelligible. Accordingly, the satisfaction they proffer rapidly exhausts itself. The texts, in contrast to these visual effects which cater to a sense of pleasurable but shallow distraction, confront us with more disturbing circumstances: uncertain personal relationships (*After a Long Time*), blocked communications (*Today's Weather*), entropic drift (*Paperboats*), an obtrusive declaration of personal suffering (*Encounter*).

The chance encounters and fragmentary utterances of which these paintings consist are somehow emblematic of city life. The title of the show *Traces of a city in the spaces between some people* is an appropriate one. Inconclusive relationships, passive spectatorship, compulsive scrutiny of the surfaces of appearance, anxiety regarding the loss of control over one's own person and its public appearances. These are the thematic ingredients of these paintings. A rapturous painterliness and a gritty ethical interest coexist in these paintings. To judge from her earlier work, Clay is a colourist of ample talents, yet here colour assumes an ancillary role. It supports dramatic effects rather than pursuing some kind of constructive integrity and purity. What is hard to tell is whether in this new work Clay is in the process of developing a broader and deeper content for her art or whether a redeeming element of play is losing ground to a burdensome preoccupation with psychology and personality.

— GREGORY SALZMAN

The name Toronto is a Huron word meaning "meeting place," the portage site for canoes during the fur trade. Ironically, what began as a native meeting place quickly became a settlement that turned its back on its native inhabitants yet as a modern city has become home to a diverse ethnic mixture with each wave of new immigrants. The divisions that ensued as well as the remarkable unions find an analogy in Curator Gregory Salzman's exhibition *Meeting Place*. Sculptural works by New York artist Robert Gober, Toronto's Liz Magor and Juan Muñoz of Madrid have been brought together within the parameters of Salzman's "meeting place."

The exhibition serves as an exercise in both discovery and dissection, that attempts to unite harmony with discord. For Liz Magor's contribution, the artist has presented the viewer with a romantic vision of the North that makes reference to both its people and wildlife. Central to the installation is a dummy of a Siberian Husky, sewn from fake fur and nestled under a blanket of white felt which has been made to resemble a burrow dug into the snow. The animal has an unthreatening sweetness about it that resembles the life-like stuffed animals which children receive as toys. Hanging on the wall are three gut parkas, each ensconced in a display case. Where the Husky was treated as an obvious fake, the parkas are presented with more reverence, laid out as quasi-ethnographic specimens. Added to this information is a black and white photograph of a winter expedition making its ascent of snow-covered Mount Fossil. Could this be Scott exploring the North Pole, or merely a group of avid mountaineers making their way to a lonely cabin before nightfall? Little information is provided, but the potential for voyeuristic seduction by this small photo-

graph is limitless.

Magor masterfully orchestrates the sense of intrigue in her installation, playing on the myth of the North, much in the same way that National Geographic magazine transports its armchair readers into different ethnographic locales each month. Magor is juxtaposing the real with a fabricated replica, peppered with a ficto-narrative content created by the inclusion of the photograph. By incorporating fiction, she points to the romantic idealism of myths which often obscure the questioning of our social and political constructions.

In this regard Robert Gober shares with Magor an affinity for nostalgia. In this installation Gober brings together seemingly disparate elements: small paintings of flowers on linen which line the wall, a wax light bulb (co-created by Sherrie Levine) hanging from the centre of the room and a model of the lower half of a man's dressed leg, protruding from another wall at floor level. In keeping with previous works, the artist relies on commonplace objects to carry meaning. His is the meeting place of gender, where the home-crafts, most often associated with women, are mixed with hardware store fixtures and the leg of a travelling salesman.

Gober relies on this collision of sensibilities, the jarring effect induced by objects which function on a similar scale and proximity to the audience, yet have no logical correspondence. As an artist, he is treating these objects as the Surrealists before him had done, cutting them free of the rational order of society. Gober's intentions though, reach beyond disruption. Brought together, they may be seen as a metaphor for the American dream, questioning the currency of home and hearth yet caught somewhere between a longing for its intimacy and a loathing of the subjugation caused by myths and idealizations.

Juan Muñoz extends his "meet-

ing place" to a broader universality, to the place where authority confronts the individual. Consistent with earlier installations that explored aspects of the human condition, two balconies lined with terracotta figures confront the viewer. Erected on opposite walls above eye level, they raise the overlapping issue of power and control. Each presides over the viewer with silent authority, eliciting little sense of interaction between the other figures on the balcony or their audience below. Rather, they stand as a symbol of force, their arms held stiffly at their sides.

jurors. They are stoic overseers, each of a diminutive and humanized scale, who may be seen to represent the interests of democracy, business and society's order.

Under the premise of a meeting place, Salzman has chosen to bring together three artists of different national and ethnic backgrounds, presenting artwork that "opens itself outward to multiple and contradictory interests and voices." If in fact contradiction and multiplicity are Salzman's aim, Guber best illustrates these precepts, although his installation runs the risk of being stymied by the disparity and subjectivity of

MEMORY WORKS: POSTMODERN IMPULSES IN CANADIAN ART

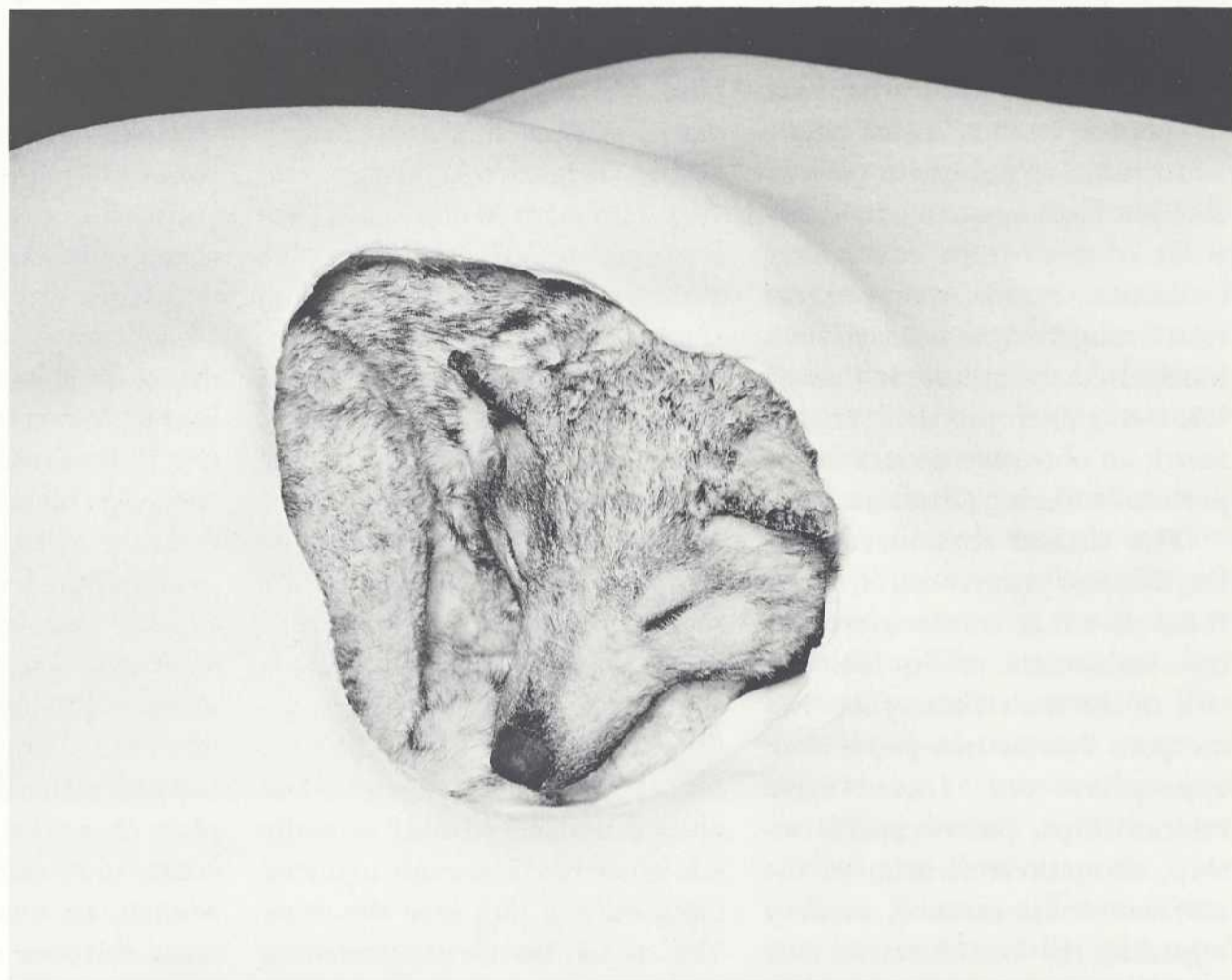
London Regional Gallery, December 15–January 3

The sad fact is that this show fails to cohere under the weight of its title. But so much the better when it comes to choosing from the ponderous jumble of aesthetic redundancies often pulled together under the all-purpose rubric of "postmodernism." It's a pleasure to run across, walk among, cast shadows onto, Murray Favro's *Van Gogh's Room*, which remains an ingeniously extrusive reflection on the ontological slip-

treated to a lesson on the reflexive, art-historical dynamics of postmodernist citation. But the typicality of such a premise would be tiresome if Ayearst wasn't also alluding to key issues in the contemporary rethinking of subjectivity.

Rembrandt completed his clinical fragment (as it now survives) in 1656, only two decades after Descartes published *Discours sur la méthode* and produced a distinctly modern subject in both the empirical and conceptual sense. Ayearst conjures this capital moment in the greater epic of Western subjectivity through the two texts flanking a medically flayed skull. One is large and boldly presented, and speaks with cool, scientific precision; the other is tiny, but centrally located in a cranial cup on the same right-hand panel, and resorts to the mythic vocabulary of the fire-driven brain, the galvanic cradle of the living mind. The primary meaning of this central but recessive text is not difficult: postmodern subjectivity is disabused of the enabling fiction of a transcendental cogito but yet occupies the site of the attenuated *I*.

Beyond this, matters are more layered. Ayearst's vestigial appeal to the disfigured, displaced survival of a mythically inflected pronoun, also registers a deeply disturbed sense of tradition. For when a painting reminds us that it was the reigning medium at a time when the *I* was launched on a specifically modern adventure that always moved within the shadow of the institution, then reflexivity is divided in its own ends. By copying an empirical, historical referent (Rembrandt) in the literality of its own medium, Ayearst is either exposing the collusion of high aesthetics and institutional practices, or attempting to rescue subjectivity from the ruins of a philosophical narrative and the intrusions of science. Yet since she knows that the two alternatives are collusive and indeed compatible, then the work is even more subversively humanistic in



LIZ MAGOR,
SIBERIAN HUSKY,
1990 (DETAIL),
MIXED MEDIA,
8' x 6' x 18";
PHOTO:
ALEX NEUMANN.

In many cases of oppression, it is often a thin line between the oppressor and the oppressed. Muñoz has successfully captured the paralyzation of the individual by a group consensus. Refraining from articulating any features which would create the sense of the individual, their heightened anonymity plays on our worst fears. These are not cruel militaristic figures, instead they represent non-sectarian judgement. Caged behind their balcony though, the jailers are the jailed. It is this duality which strikes a chilling chord — the flip-side of a master/slave relationship — yet Muñoz is subtle with the treatment of his

its parts. Just how successful though is Salzman's oblique intention as the construct for this exhibition is questionable. Where the exhibition falls short is in its lack of a critical framework to anchor the show. Certainly these artists represent a variety of "voices," but it remains unclear what it is about these voices that is urgent or significant to the universal notion of a meeting place. In an exhibition which is so intimate in scale many things are possible but it is the absence of cohesion between these three very distinct artists which serves as the weak link.

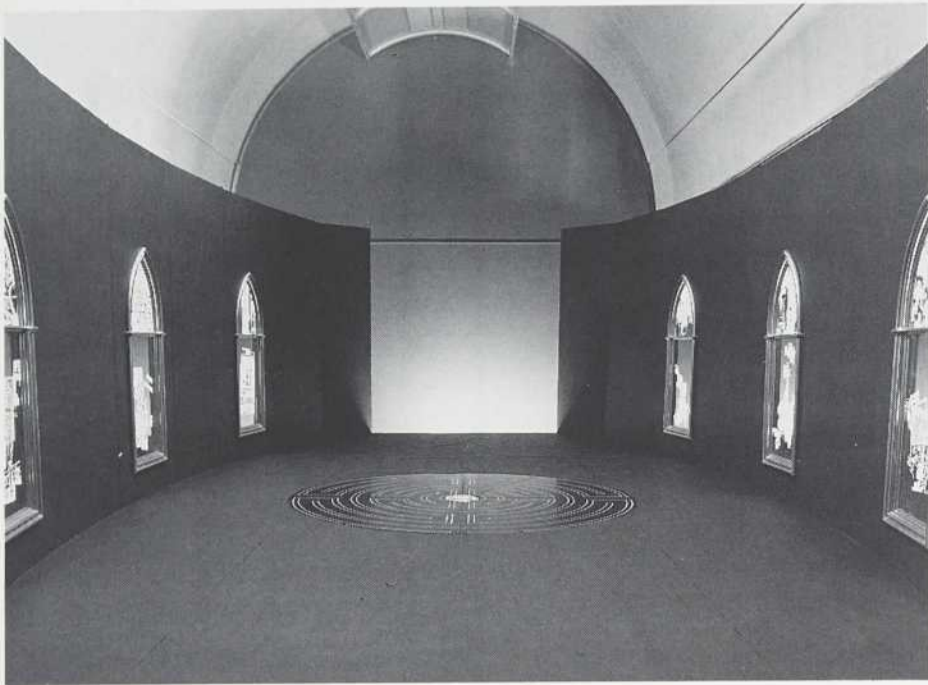
— LINDA GENEREUX

page between origin, copy, and referent. Or to feel our eyes drawn to a titled centre in Joanne Todd's large-sized close-up painting of *Toby* drinking tankards; to tenuously reattain a position as subjects of one-point perspective even as she massively rotates the coordinates of our world view.

Two other works, however, raise the stakes of intellectual severity in matters of this latter sort. First is Sheila Ayearst's *Three Minutes*, a two-panel work reproducing Rembrandt's *Anatomy Lesson of Dr. Joan Deijman* on the left, and a pair of texts describing autopsy and brain-death on the right. It's obvious that we're being

ARNI HARALDSSON

Western Front, Vancouver, September 25 – October 19



SYLVIE BÉLANGER, *ESSAI DE SYNTHÈSE*, 1989-90,
MULTIMEDIA INSTALLATION; PHOTO: BARRIE JONES.

resonance: a banished conscience, the secret sharer of instrumental rationalism, makes a ghostly return as postmodernism wrestles with the ethics and politics of representation.

Sylvie Bélanger's *Essai de Synthèse* is similar, if only in what it represses. On the surface, her installation is saturated with anonymity in the making. It seems to recall structures, systems, and institutions, but not their human component. Yet an affectively motivated subject remains as the buried referent of her formal severity, her ironic recreation of liturgical ambience. Six light boxes depicting aerial shots of major urban centers and unconnected architectural site plans are fitted within gothically arched, gold-gilded frames. The "windows" are set — three a side — into two gentle arcs enclosing a space with a circular labyrinth design on the floor and a monitor at its centre.

Viewed from above, the installation is shaped like an eye, with the screen for its pupil. At first it seems the disembodied eye of God and the panoptical apparatus of state surveillance have been inverted and treated to an ironic defeat. We walk over and around the monitor; we tower above it; we read running textual commentary across a surface from which authoritative vision should radiate. But Bélanger is not lamenting the obsolescence of deity, or the corresponding misery of George Bush's "New World Order" — the theomorphic ambitions of secular

states promoting global visions of a capitalism without end. Neither is she assaying synthesis in any Marxist, cultural, or mnemonic sense. What we have, instead, is the use of archeology to show that every attempted synthesis, every restored measure, every empirically motivated reconstruction, resorts to an allegorical framework wherein something called the present can only be apprehended according to a ratio of distance.

Bélanger's sense of distance is historical, and solemnly ironic, but she evidently cannot escape the affective burden imposed by the category of time. What this means is that she is not the cold, hard theorist of representation and mediation that she seems to be. In fact, her cities and site plans are not meant to have representational value outside of synthetically generated perspectives of time and history that keep reminding us of an artist's personal, even experiential investments.

What we have are representations of archeological sites whose meanings are eroded, decomposed, undermined by Bélanger's catholic hand. The hand, that is, that has edited these ground-plans of Roman Paris, etc., so as to make a broader gesture whereby the solemnities of irony keep us suspended from searching too keenly (naively) for spiritual home or empirical, topographical origin, while insistently exacerbating the pathos of what has become secular history.

— LORENZO BUJ

Arni Runar Haraldsson's recent work is an embodiment of irony, critique and beauty. Underlining its dialogue with post-conceptual concerns and mimicry of studio and landscape photography is an ambiguous nuance leading to suspicion and complicity on the part of the viewer. Haraldsson's use of the lexis of photography supplies contradictions between image and context that proffer a polemical message, which in turn assails the "dominant ideology" through intricate mimicry of the economic structure producing discrepancies on the basis of class and race. Haraldsson creates this "moral aspect" almost inadvertently, through a procedure of irony and agency — by establishing himself as the artist behind the camera, and in his reliance on the Western historical tradition of any objective unfolding of the subject of "his" imagination and construction.

The work in the exhibition is made up of two series of photos representing studio and landscape methods: *As Is*, nine 8" x 10" cibachrome prints of used clothing, and *Developments*, five 24" x 36" C prints of suburban developments of the areas around Vancouver and its smaller municipalities.

In *As Is*, each photo is of a particular item: a pair of pants, a blouse, a crinoline, etc. They are perched and then photographed with the extreme care of a portraitist, giving them both a look of historical significance and preciousness that is belied by the title and of course their quotidian condition. The title as well as the photographic treatment, set up an ironic key. First, there is recognition of the inherent critique, then amused nostalgia, and eventually the deconstruction of the aesthetic apparatus by the recognition of economic conditions surrounding the clothing and their real use-value in prevalent economics.

The lexis of the photo and the contradictions inherent in the title and choice of subject seem to give us an early and easy reading

of the critical intent — to comment on commodification and the fetishization of the object, not of the subject of the picture but the object of the artist's manufacture. Haraldsson engages the viewer in the dilemma of his construction using an ironic recuperation of value — a picture of used clothing is raised to the status of high art. We become seduced by the literal beauty of this manufacture and in turn apply a seduced gaze towards the subject of these pictures — for example, the shiny polyester pants of disco dancing and adolescent sexuality. These *As Is* items wish to evoke a nostalgia, a displacement of time for a time when "we" wore these clothes, a part of history and our memory. The clothing within this tight framework of appraisal is isolated in obvious categories of extreme styles no longer worn, looked upon as representations of our wants/desires, as embellishments of our beliefs, with slight or silent embarrassment.

Haraldsson's treatment of the photographs struggles to divulge the psychological paradigm of what these clothes might mean. Since their significance for the viewer is dependent on their staging, their representation in an aesthetic reading is difficult and contrary to the clothing's specific relationship to the economy in which it resides, not as indexical but as signifying real things, that is, clothing to be bought as is, second-hand. They represent a parallel economy of discard, not just discard as waste but as failure, failure in the sense of an idealistic capital that promises an economy of first-hand. The clothes represent an economy of the poor; new Canadians, old Canadians, the sick and the different, an economy so far outside that of "art and culture" as to be powerless and therefore exploited as example.

On the facing wall of the exhibition is a series of work entitled *Developments*. This series of photographs is shot in the perspective of the landscape motif: a predominantly horizontal axis with

ARNI HARALDSSON,
"CYPRESS PARK
ESTATES, WEST
VANCOUVER," FROM
DEVELOPMENTS,
C-PRINT, 24 × 36".



compositional considerations emphasizing light and the array of nature. This treatment is ironic, with suburban development creeping into a not-so-pastoral countryside, becoming parodies (as in semblance, not mimesis) of the "dramatic" and aesthetic landscapes of early photographic artists. In fact, the impudent documentary use of this same landscape by real estate developers, et al., flattens out the photographs, despite their constructed beauty.

This series, more than *As Is*, engages in a dialogue with neo-conceptual work and echoes a discourse initiated by Robert Smithson and Dan Graham and represented locally in the work of Jeff Wall and Ian Wallace. Problematically, we again are presented with a compliant reading of this work as a member of an historical genre, almost tradition, of photo-conceptualism. But what is most interesting about the work, outside of its formal beauty and historical pedigree, is the work's placement as art within a concurring parochial discourse of environmental concerns and cultivated hysteria in relation to "urban development."

A sublimated tension in *Developments* is shaped in the vocabulary of pristine formalism, by the mediated discussion of environmental consciousness, and capital land development. These two discourses, one representing a sensi-

tive environmental approach and the other a proto-capital idealism, mesh: Green outrage for the environment is parlayed into an industry of concern by the developers. Thus, we can be outraged by the seemingly indifferent and unconditional greed of development and yet enjoy the aesthetic structure of the photos which in themselves hold the idealism of post-industrial promise. What disrupts this again is the incongruities in the package Haraldsson presents us, because the resolve of the photos as a recuperation of the pastoral is nostalgic, a promise that does not fit into the real subtext of suburban development and its polemical history. A cyclic (development) characterized (with) by the exodus of a new wage class from the cities squeezed out of urban neighbourhoods by escalating costs and a sense of difference from the agenda of urbane culture to form a supplement for that culture.

And, particularly in the case of Vancouver's recent local development which, combined with a not so subtle pandering of racism, purports to shift the promise away from a "Euro-view" towards an uncontrolled economy of non-white capitalism tinged with the suddenly enlightened Green industry to market a fear for future generations.

Haraldsson's photographs' relationship to social context displaces the axis of the aesthetic by framing a subject matter so charged by current political debate and innuendo that it collapses within the frail aperture of aesthetic objectivity and its rhetorical claim of recuperation. The irony and amusement of the photographs work to evoke an unsettling recognition of implied complacency. What is missing or unsaid becomes the more accurate depiction of the image.

— PHILIP McCRUM

THE LULL BEFORE THE STORM

Directed by Sara Diamond

Robson Square Media Center, Vancouver, November 30

George Sanderson falls in love with Dorothy and these two nice working class Canadians get married. Supposedly, they will live happily-ever-after. It is 1940:

George gets restless, feels trapped by marriage, is seduced by war and goes off to fight. Meanwhile, Dorothy gets a job assembling war planes, becomes independent,

gets involved in the union and even has an affair. Then, the war ends. What will Dorothy do? How will she balance her new independence with the patriotic and moral expectations imposed upon her? These questions, and many others, arise from the melodramatic turns of fate of Sara Diamond's two-part docu-drama, *The Lull before the Storm*.

Although Dorothy's fate is of thematic interest, of more interest is Diamond's leap of faith. After years of producing work for art audiences and fellow travellers, Diamond is going public on network television. *The Lull* was first screened in Toronto and then in Vancouver for an art audience, but this is only half of its life — it was co-produced by The Knowledge Network and The Women's Labour History Project for broadcast in January and early February 1991 along with two of Diamond's new documentaries about women in BC's logging industry. This is the first time Diamond has produced broadcast quality tapes and used professional actors. As well, she has packaged this work in a flexible format: they can be shown as feature-length works for screenings and festivals, as hour-long programs for broadcast and as shorter segments for less attentive gallery and museum goers.

The Lull before the Storm is primarily concerned with forties and fifties representation of women in popular media. The rhetorical address of the work is clearly educational — it is didactic and could be potentially used in union and radical politics. Unlike her earlier work, based around personal testimony and intended to rectify a distinct absence of documentation about women's participation in the workforce and domestic sphere, Diamond's work here is involved in an investigation of popular genres such as soap operas, women's film, musicals, romance fiction and advertising which transmit representations of ideal femininity. Although aware of the limitations of memory and subjectivity in her earlier work, it is largely unconcerned with contradictions and fluidity of subject positions. In *The Lull* Diamond takes this into

account with a cue from film theory centring around melodrama and women's film. Though these theories are well known by art audiences, Diamond's use of them is lucid, funny and opens space for recognition by audiences not fully versed in issues of representation regarding racial, class and gender difference. The broadcast event, moreover, highlights the fact that representations of ideal femininity were shown on television and received by women in the isolation of their own homes.

The Lull before the Storm is not a drama of famous families or people whose rise to greatness is theatricalized. Diamond's drama, although brimming with crisis,

are banal and this is part of Diamond's strategy.

Diamond counterpoints the everyday working class world of the Sandersons with a number of Brechtian strategies which range from obtrusive narration, subtlety, episodic structure, direct address to the audience, banal overdetermined characters, humor, irony, etc. These devices interrupt the seamless flow yet lend a structural coherence that prevents Diamond's eclectic tendencies from appearing too overbearing. Both parts of *The Lull* ("Part I: The Forties," 48 min. 1990 and "Part II: The Fifties," 50 min. 1990) are structured around three episodes mimicking the beginning-middle-end structure of classic narrative.

period, the panelists act as a dramatic chorus setting up all that is to come. Distinguished panelists include: Dr. Spark, liberal, objective, the voice of reason; Mrs. Royston, a conservative comic hunter; Mrs. Colwood, a young, well-educated feminist; and Mr. Gray, show host, charming, chauvinistic, allowing discussion yet insisting on the last word.

The most effective device is the intrusive narration of Dr. Dix, a third character looking in, an expert who interrupts dramatic action to directly address the audience and present his assessment of the Sandersons' situation. Dix's assessments take the form of some sort of advice, usually moral half-truths riddled with psychoanaly-

smooth gloss-over of traumas and social change caused by the war. During the late forties and into the fifties, in addition to receiving regulating advice from many official sources, these tactics were employed by advertisers to sell goods to women. Perhaps this is the most important point of Diamond's docu-drama — its dramatization of this form of regulation that promoted conformity, not through repression or coercion, but through a seamless fantasy of what it meant to be a normal woman leading a normal life with a happy, healthy family living in a respectable, clean house. This fantasy both insinuates and masks an extremely privileged yet exploitive and impossible position.

Dix's limited yet representative analysis of "expert" opinion glosses over a broader context. Diamond covers her bases with the repeated emphasis on the Sandersons and their working class status. Difference is played out between race and gender within this class, yet is always posed as actuality in opposition to the idealized bourgeois dream world of Dix. In this sense Diamond's work qualifies as workers' theatre in its didactic emphasis and attention to economic determinism — albeit Diamond pays careful attention to the superstructural. In Brecht's terms, she refunctions the dramatic devices of melodrama devoted to creating empathetic identification through laying bare the socio-economic contexts which surround this type of address. Diamond's approach is an interesting twist on post-new left cultural criticism often represented in *Screen* magazine, which employed Brechtian notions along with ideas of the unconscious, subjectivity and ideology in order to refunction orthodox Marxist analysis. In a dialectical twist, Diamond, while acknowledging her influences from this British context, reminds us of the conflicts and contradictions involved in the relationship between the promotion of postwar consumerism and the working class.

— NANCY SHAW



THE LULL BEFORE THE STORM, 1990, PRODUCED BY SARA DIAMOND, THE WOMEN'S LABOUR HISTORY PROJECT, AND KNOWLEDGE NETWORK; PHOTO: SKAI FOWLER.

does not follow regular conflictual paths of narrative progression. Throughout the series, the Sandersons' lives come full circle; things change, but not dramatically or decisively. Dorothy finally convinces George to let her work but she is still underpaid, has no benefits, has to do housework and look after their son Bobby; meanwhile, George still hates his job. This family fails to be heroic, they

Diamond disrupts and calls attention to this structure with humorous section titles — aphoristic conundrums that set off endless contradictions.

The most obvious device used to set the socio-economic context is a panel discussion that brackets the dramatic action at the beginning and end of each part of *The Lull*. Addressing the changing role of women in the post-war

tic concepts, but instead of analyzing, he seeks to regulate the situation. Typically, his advice ends in some indirect chastisement of Dorothy for not adequately fulfilling what is expected of her as wife and mother. This type of advice pervaded most forms of popular media — usually directed toward women. It was a way of ignoring social and economic disparity as well as a means to provide a

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES & DONALD MOFFETT

UBC Fine Arts Gallery, Vancouver, November 16–December 22

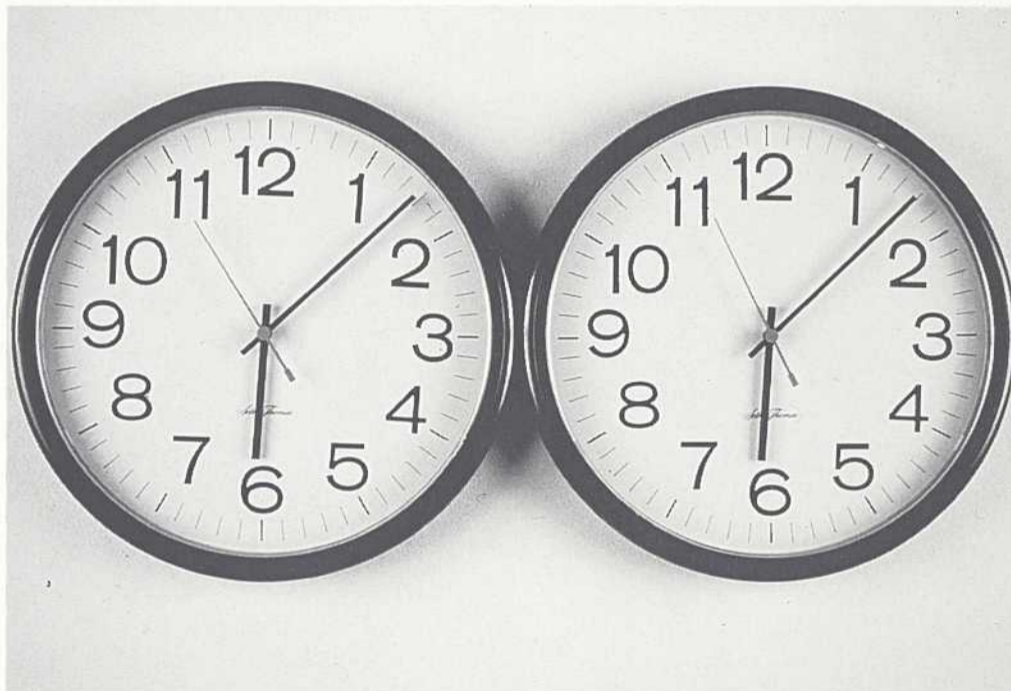
The show is *Strange Ways, Here We Come* and is curated by Scott Watson: four works by González-Torres, five by Moffett, and one collaborative poster. While both artists live and produce in New York City, they owe a good deal of their praxis to Minimalism and Conceptual Art, and belong to agitprop art collectives (Gran Fury in Moffett's case, Group Material in González-Torres'), there are significant aesthetic differences in their work, which I want to highlight.

We look at González-Torres's pieces and see: a set of five white canvas triangles, various sizes, points up; two generic office clocks hung side by side and running one second out of sync; a small, assembled jigsaw puzzle wrapped in a clear plastic baggie and affixed with pins — the image is a fuzzy enlargement of a sepia photo; and a large line of text painted onto a white wall — a non-chronological spew of dates with names, places, things.

What do we have here? Negated paradigms, one simulacrum. You the viewer have to grope with naming them because they're all called *Untitled* parenthesis-something-parenthesis, and the *some things* are ironic or flat (*new supreme justice*, *perfect lovers*, *Klaus Barbie as a family man*, and *still life* respectively). The strategy of almost all this work is to foreground the human body by making schemas of its absence. And it's worth noting that the one piece that does contain representational figures — Barbie, wife, two children — has offered itself as a foul and sad, historically burdened, doubly commodified object: nuclear family to photo to jigsaw. A provocation, an ominous and nostalgic entertainment the likes of which are stored in the closets of all too many homes. In a bag, to prevent germ transmission. With the artist's sardonic intent behind producing a limited edition of three.

We can crosspatch this with the

ironic model kit of five bleached and inverted triangles, presumably once pink. A complex humour calls us here. Okay, sure, so thanks to entrenchments of late capitalism and Reaganist values we now have more malefic white boys on the U.S. Supreme Court. Given. But our reactions to "new supreme justice" are bound to be complicated in a gay standpoint. Can we promote our own without being implicitly ironic, boastful, inclined to superimpose *another* essentialism over already domi-



FELIX GONZALES-TORRES, DETAIL OF UNTITLED (PERFECT LOVERS), 1987-90.

nant ones? I'm not sure. Can this piece be a satiric slash at a gay-activist movement that is or *is seen to be* in its personages and values too *white*? Are my confusions a hopeful reaction?

I will quarrel, though, with the current symbolic necessity of turning that triangle *up*. Why alter the emblematic cuss of the pink triangle before stealing it from the Reich and giving it the reversed sting of pride? You would sanctify the curse-word a bit before claiming it for your own use, is this smart? In so doing we blunt or lose the historical meaning of the original mark.

Enough ranting, onward. The artist's "still life" wall is both puzzling and user-friendly. We see a droll boil-down of historical factoids, except that these are tantalizingly private *and* public: a

dog's name, a person's name, a drug, a couple of pastoral-sounding locations. . . . It could be a singular person's history, but the details *must* overlap with "news-blips" of other people's lives because the materials are so common. I like the biological accuracy here, in that the piece's topical leaps and skewed chronology mimic the way our synapses fire, collate, synthesize. The blank space around the text begs for you and a magic marker and the addition of absent histories. (No accident that another "still life" — commissioned for the twentieth anniversary of Stonewall — was placed on a Sheridan Square billboard. Plugging gaps, but gone in a month.) At UBC, the

gallery wall will be painted over for the next exhibit. . . .

González-Torres' dry, puckish humour and evacuated materials fuse best for me in the clockwork, *Untitled (perfect lovers)*. A jocular oxymoron, a hint of capitalism's measure, a running down of our own vulnerable corpora. The artist's installation instructions call for the clocks to be in sync at the start of the gallery display. But we witness this utopian perfection degrade over literal time and battery life. Out of whack, dying, absent, diminished. The collaborative poster, *I Spoke with Your God. He Commands Me to Cut Out Your Mouth*, is a twenty-inch-high stack on the floor that shrinks as visitors take copies away. But they go public, acquire a personal use, and can be produced endlessly.

This blurring of boundaries of

use between the art gallery and public spaces is heavily invoked by Donald Moffett. Five backlit transparencies that shout "Conceptual Art!" and "bus shelter!" in equal measure. Very unified and emotionally hot, pushing the male body out front four times out of five. Advertising-style text on top of the flesh. Three of the images are from gay male porn, shot in 35mm off a video monitor and turned into a light box, giving out somewhat hallucinogenic colours and textures that mute definition and so increase desire. In *You* we see a prone, nude man making love to himself. The letters Y O U are lozenged, superimposed, and repeated across this man, which calls on our complicity in viewing him, calls up some pronoun confusions, and evokes the body's orifices. The form vaguely above and to the left of his penis could be a cloud formation, an exaggerated jet of semen, or just a white phantom refracted weirdly off the monitor.

In three of the other boxes, the text encourages you to phone the Pentagon, the White House, or the Supreme Court (phone numbers supplied), and state your troublesome existence. Sexual barbs embellish the point: we are "fucking everywhere," "not all dead yet," and inquire of the Justices "if they're getting any." In *Call the White House* the imprecation to George Bush overlays the only non-human background — vertical bands of florid and melded colours hint at a TV test pattern as well as gay liberation's affiliation with the Rainbow Coalition. Interesting that Moffett posits this bastion of Western political structure as unworthy of the spurious kindness of being allocated a human face. . . .

The tactic of the fifth piece is a bit different. Over more porn we find the chant IGNITE MY HOMO SENSES MELT MY HOMO FEARS ALLAY MY HOMO SORROW FORTIFY MY HOMO RAGE. This defiant, elegiac, and gay-driven call to arms and passionate succor could be felt as almost prayerful. But it's angry, emblematic of sadness, and peripatetically *exact* in its holder for a more progressive and sane

brace of emotional consonance in us as people and, by extension, our bodies politic.

The artworks of González-Torres and Moffett flush us out of our tall weeds of complacency and habit, our grotesqueries of moral care, our lapses in thinking and feeling ourselves empowered cells in a social body and not just bloody materialists. We could use more of this sort of work because

it lacks the sentimental and utopian. Moffett's drawing on a complex matrix of passions and González-Torres' shocking absences provoke a keen focus on us as social beings. Engaged. Explicit. Implicit. *In* our roles, uneasily, as voyeurs and participants, and working *through* them.

— COLIN SMITH

reproduites dans les tableaux de Lichtenstein, ont été répertoriées, identifiées et classifiées. Toutefois, à l'image de la société d'abondance et de l'ère de l'information, cette démonstration procède davantage de l'accumulation empirique des éléments de preuve que d'une rationalité déductive.

De Braque à Jenny Holzer, tout ce qu'on pourrait imaginer comme pouvant faire partie de l'exposition s'y trouve; du moins est-ce l'impression qui s'en dégage. L'effet de surprise est à peu près réduit au minimum. Il y a bien sûr quelques incongruences — *Le Portrait de Gertrude Stein* de Picasso, de 1906, dans la section des caricatures, par exemple, dénote une incompréhension ou une interprétation abusive du modernisme — alors que certains rapprochements étonnent — comme la présentation de sculptures surréalistes et de readymades dans des vitrines. Mais dans l'ensemble l'exposition nous montre ce qu'on pourrait s'attendre d'y voir. Toutefois, cette abondance camoufle des absences lourdes de sens. Comme il fallait s'y attendre, l'art pop est représenté à profusion. Mais que penser du déséquilibre de la section réservée à l'art actuel où certains artistes comme Elisabeth Murray et Jeff Koons sont omniprésents alors que d'autres comme Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Barbara Kruger et David Salle ont été cantonnés au catalogue? Dans une même veine, alors que l'appropriation de la culture de masse par les peintres cubistes est lue comme l'appropriation de productions culturelles publiques reformulées dans un langage privé, le retour sur la scène publique des avant-gardes historiques est simplement circonscrit comme esthétisation de la publicité: Schwitters, Rodchenko, Léger et Delaunay faisant figure de symbole. Les constructivistes et les dadaïstes sont ainsi réinterprétés non pas en fonction de la dimension politique de leur pratique artistique et de leur anti-esthétisme, mais en fonction de la culture de masse telle qu'elle se trouve dans la publicité. Un traitement similaire a été fait aux situationnistes européens puisque leurs affiches décollées perdent, dans le contexte de l'ex-

position, toute leur fonction critique à la faveur de leur esthétisation. L'absence de Basquiat, Haring, Kruger, est par ailleurs significative, d'une conception qui tente par tous les moyens de niveler les différences et d'amalgamer les minorités à la culture dominante en occultant le fait de leurs spécificités et les problèmes réels qui en découlent; dans la culture de masse, il n'y aurait de place que pour le même.

Alors que les avant-gardes historiques formulaient des propositions esthétiques qui se voulaient libérées des prescriptions de l'autorité et du pouvoir, qu'elles n'obéissaient plus à aucune autre contrainte que celles commandées par leur nécessité interne spécifique, qu'elles croyaient ainsi chiffrer les conditions d'émancipation des couches populaires en exprimant le monde comme possibilité plutôt que comme nécessité, elles apparaissaient, simultanément, former une nouvelle élite culturelle qui imposait ses propres critères de distinction sociale. L'industrie culturelle, pour sa part, semblait afficher des airs de démocratie qui paraissaient correspondre davantage aux goûts du public tout en lui promettant abondance et plaisir.

La réévaluation des «dogmes modernistes» concernant la primauté de la Raison, l'Idéal d'une communication sans contrainte et l'identification des multiples formes du pouvoir à celui de l'État, de même que les désillusions successives en regard des possibilités réelles d'émancipation culturelle ont conduit les groupes minoritaires à reformuler leurs stratégies d'action pour faire valoir leurs droits ou le bien-être collectif en matière de paix et d'environnement tant et si bien que le pouvoir central n'est plus désormais visé, croyant que des modifications locales devraient davantage faire avancer les choses. Dans le champ des pratiques artistiques, cette réorganisation des perceptions a donné lieu à des propositions militantes d'une originalité sans précédent qui mettaient en cause les différentes formes de discrimination exercées contre les «minorités» sexuelles et ethniques.

Les néo-conservateurs se sont,

D É B A T S / I S S U E S

HIGH AND LOW

Museum of Modern Art, New York, 7 octobre — 15 janvier

Parmi les reformulations du discours moderniste qui se sont développées durant les dernières années, l'exposition du MoMA de New York marque une étape importante tant dans l'histoire de l'institution elle-même que dans celle des paramètres méthodologiques et théoriques avec lesquels nous devons désormais compter. L'exposition — qui visait à démontrer l'échange circulaire entre l'art d'avant-garde et la culture populaire — était présentée en quatre sections distinctes où ces interactions pourraient être repérées: la publicité, les graffiti, la caricature et la bande dessinée.

Toutefois, même si les précautions énonciatives du catalogue distinguaient soigneusement la culture de masse de la culture populaire, la première impression qui se dégage de l'exposition n'arrive qu'à nous convaincre que la différence entre l'une et l'autre n'est peut-être plus vraiment pertinente dans le contexte de la société de consommation. En effet, parmi les quatre sections thématiques, seule celle qui était consacrée aux graffiti pourrait nous inciter à penser le contraire. Quant aux trois autres parties de l'exposition, elles démontrent d'emblée le rôle prédominant de l'industrie culturelle dans la formation esthétique de la modernité... Or la compatibilité entre

l'art d'avant-garde et la culture de masse ne constitue pas une évidence factuelle qui se donnerait d'emblée sans discussion. En effet, le discours moderniste dominant tenait plutôt une position théorique inverse de celle défendue dans l'exposition du MoMA. De l'École de Francfort jusqu'à Clement Greenberg, la critique moderniste a montré que l'industrie culturelle, la culture de masse et le *kitsch* entraînent un nivellement de la pensée et du goût qui constitue l'une des conditions de l'exercice de l'autorité dans le contexte des sociétés administrées. À l'opposé, l'art d'avant-garde ferait surgir une prise de conscience réflexive et critique qui favoriserait l'émancipation à l'égard des normes sociales opprimantes.

La documentation consultée et retenue pour la démonstration de la thèse étonnante des conservateurs du MoMA est imposante et, de ce fait, impressionnante. Les équipes de recherche ont repéré de façon précise et systématique les différentes sources iconographiques des emprunts de l'art moderne à la culture de masse. Les éditions de journaux à partir desquels les peintres cubistes ont produit leurs collages, jusqu'aux compositions biomorphiques de Miró extraites des magazines de publicité, en passant, évidemment, par les bandes dessinées

quant à eux, approprié les valeurs de la culture moderniste d'avant-garde en les édulcorant du caractère critique qu'elles avaient à l'égard de la société autoritaire tout en continuant à exprimer une certaine nostalgie en ce qui concerne les valeurs traditionnelles de la culture occidentale dont l'art moderne ferait désormais partie.

L'analyse baudrillardienne de la société de consommation, emballée par la perte du principe de réalité et enivrée par les vertiges résultant des conditions d'existence vécues sous le mode du système de signes dépourvus de tout référent, ne peut que nous conduire à constater avec lui la labilité de la conscience contemporaine. Le discours de Baudrillard apparaît à la fois comme une analyse convaincante des structures sociales actuelles et comme une *explication théorique* de la fin des avant-gardes artistiques et des échecs politiques de la gauche militante. La rationalité sociologique permettrait ainsi de rendre compte de l'émergence d'une culture dominée par les apparences, la théâtralité et l'inauthenticité.

Si les années soixante et soixante-dix ont été l'occasion d'une critique et d'une réévaluation des discours et des institutions modernistes à la faveur de pratiques artistiques socialement et culturellement engagées, les années quatre-vingt auront été celles d'une croissance économique du marché de l'art qui aura favorisé l'émergence d'objets artistiques qui se présentaient de façon évidente comme étant uniquement des marchandises et des biens de consommation, c'est-à-dire comme *commodity*.

En fait, il ne fait aucun doute que les rapports des avant-gardes historiques avec la culture de masse aient été leur talon d'Achille en raison des contradictions existantes entre leurs intentions révolutionnaires ou démocratiques et leurs positions ambiguës à l'égard de la production des biens; mais leur association avec l'industrie culturelle et la publicité a pour effet d'occulter leur position politique.

Sur le plan méthodologique, l'exposition fait preuve d'une approche qui mérite d'être questionnée. Alors que les critiques

féministes, le renouvellement des interprétations psychanalytiques et l'histoire sociale de l'art proposaient une argumentation qui allait supplanter de façon décisive le «transcendantalisme» du discours formaliste qui dominait l'espace critique depuis les années cinquante, d'autres historiens d'art tentaient de faire resurgir la méthode iconographique de Panofsky en la vidant de sa visée iconologique. L'exposition du MoMA n'est pas étrangère à cette reformulation du discours historique et critique. En recensant de façon apparemment exhaustive les emprunts de l'art moderne à la culture populaire ou — comme je pense que c'est le cas — à la culture de masse, les conservateurs montrent que ce sont les composantes iconographiques réelles de tout l'art moderne qui sont ici en question. Les emprunts des collages cubistes à la presse seraient ici exemplaires. L'introduction systématique de signes linguistiques dans l'espace visuel non seulement chez les peintres cubistes, mais aussi chez les constructivistes, les dadaïstes et les surréalistes, de même que toute la mise en question de l'œuvre d'art comme objet à partir de Marcel Duchamp jusqu'aux néo-réalistes et à l'art conceptuel, ont été symptomatiques d'un paradigme théorique inusité dans l'histoire de l'art. Ce paradigme minait insidieusement le primat de l'opticalité dont a fait état le discours formaliste. Qu'on en retrace maintenant les sources dans la culture de masse et qu'on en répertorie l'iconographie, fût-elle nouvelle, cela a pour effet de dénier la pertinence d'une analyse qui voudrait déterminer les significations du paradigme «linguistique» et de son opérativité dans tout l'art du XX^e siècle.

Sous le mode du texte de la Genèse, le catalogue propose que l'art moderne commence avec une position indéfinissable entre l'art «supérieur» et la culture populaire: «*In the beginning was the word, and the word was BAL. Or perhaps BACH*» (p. 23), ceci à propos des premières utilisations de coupures de journaux dans l'œuvre de Braque. En réalité, l'apparition du texte écrit manifestait précisé-

ment l'indécidabilité de l'origine, son effacement et son redoublement. Telle serait la manière dont le travail du texte opérait dans l'espace pictural et le questionnement auquel il donne lieu. Au commencement, il y a le texte, qu'importe son origine, puisqu'il marque précisément que le référent, dans l'art moderne, n'opère plus. Il est alors assez étonnant qu'une exposition s'ouvre consciemment et explicitement sur le langage pour en dénier par la suite tout ce que la connaissance du langage avait précisément produit au début du siècle, c'est-à-dire une poétique de l'espace artistique

et littéraire qui était en train de mettre fin au système de la représentation et au privilège de la vision en prenant conscience, parfois dramatiquement, de l'enfermement de la pensée dans ce qui la constitue intrinsèquement, à savoir le langage. S'il y a un paradigme que plusieurs théoriciens post-structuralistes sont en train d'analyser et de montrer comme étant l'une des formes de la modernité artistique, c'est bien celui-ci; et il est quelque part pernicieux d'en exposer le manque de pertinence.

— LOUIS CUMMINS

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Jacques Soulillou, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990, 93 pages, ill. n. et bl. hors texte, (coll. «esthétique»).

C'est par une étude de la genèse du concept de décoratif que Jacques Soulillou se propose de cerner l'identité propre du décoratif. Pour ce faire, il lui faut laisser de côté non seulement cette fausse piste que sont les «arts décoratifs» et cette interchangeabilité, en usage dans le langage courant, des notions de décor et de décoratif, mais aussi aller au-delà des deux caractéristiques que Gombrich avait reconnues comme essentielles au phénomène du décoratif: soit sa dimension quantitative ou économique de profusion, de dépense, et sa dimension topologique d'excentré, de périphérique. La question principale que se pose l'auteur est alors de savoir à quel moment une identité propre au décoratif a pu s'instituer, et selon quelles modalités. En cela, les métaphores récurrentes de *greffe*, de *parasite* et de *supplément* (ce qui manque et ce qui supplée) ne peuvent qu'indiquer, selon l'auteur, que «la quête du décoratif passe par un travail de dépistage des jeux de langage et des paradigmes qui leur sont associés». Ce qui revient à analyser la nature de

fantasme que revêt le décoratif (et tel que H. Damisch l'avait déjà dépisté, précise l'auteur).

J. Soulillou aura ainsi recours à une configuration théorique constituée de trois «cercles» d'approche de la notion de décoratif, soit trois *périphéries* du pouvoir, qui partagent une même figure d'*exclusion*: les acteurs illégitimes de la culture, la femme, le sauvage exotique. C'est par recoupement, superposition de ces cercles de non-pouvoir que peuvent se manifester les modalités de définition et de constitution du concept de décoratif dans le temps, et sa fluctuante modalité d'interaction avec la notion d'*ornement*.

Sa réflexion se développe essentiellement à partir du rapport — tendu — entre l'architecture et le décoratif, en prenant à partie les grandes théories architecturales de Vitruve, de celles de l'âge classique, de Ruskin, de Viollet-Le Duc, du Corbusier et de bien d'autres. Mais cette réflexion sur l'*Origine* du décoratif est d'une portée beaucoup plus étendue que le simple fait architectural, et le dernier chapitre, intitulé *La Fin des utopies antidécoratives* établit le juste lien avec les arts visuels du XX^e siècle — autant le cubisme, le néoplasticisme, que l'art moderne et con-

temporain (Jackson Pollock, Robert Ryman, Daniel Buren, Bertrand Lavier, Jean-Pierre Raynaud, Niele Toroni, Sol LeWit, etc.). À cela s'ajoute une importante bibliographie des écrits portant directement et indirectement sur le thème du décoratif. C.D.

Les multiples inventions de la photographie (Actes des colloques de la Direction du Patrimoine), Paris, Mission du Patrimoine photographique, Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire et Association française pour la diffusion du Patrimoine photographique, 1989, 190 p., ill. n. et bl.

Ce livre réunit les actes d'un colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 29 septembre au 1^{er} octobre 1988 où ceux qui y ont participé font partie du monde sélect des conservateurs, directeurs, maîtres assistants de musées ou de collections particulières. Tous avaient été convoqués par un enjeu principal; celui de rendre compte non pas d'un seul événement qui serait l'invention de la photographie mais de plusieurs, chacun faisant état d'un moment privilégié de cette invention qui ne peut se résoudre à adopter une seule date. L'atmosphère de ce colloque était donc fortement déterminée par cet historicisme célébrant; d'autant plus qu'on n'en était plus qu'à un an du cent cinquantième anniversaire de la photo et que ceux qui en étaient les invités sont conduits de par leur profession à adopter

prendre et peut être excusé. Mais là où ça ne va plus, c'est quand le tout se met à baigner dans une forme de darwinisme positiviste. L'invention de la photographie devient, rétrospectivement, un moment obligé d'une quête scientifique devant conduire à une connaissance rationnelle et totalisante du monde. Comme si elle sacrifiait au mythe dont Susan Sontag nous a décrit les conséquences dans *Sur la photographie*. Le moment de cette invention devient un incontournable: il ne pouvait pas ne pas advenir. Alors que si tout semble y conduire dans l'horizon du XIX^e siècle, il ne faudrait pas s'abuser sur le fait que notre vision est trop souvent marquée d'une forme de construction postérieure de l'histoire comme fiction. Bref, trop souvent, dans les communications, on a l'impression d'assister à l'histoire d'un dispositif régulateur du savoir humain, appliqué au devoir-être inévitable de notre état de connaissance. Si le colloque se donne parfois le but louable — je pense, entre autres, à la communication de A. D. Coleman — de témoigner d'une histoire des conséquences sur la pensée des acquis tangibles de l'évolution technologique, il n'en reste pas moins que la réflexion tend trop souvent à aller du côté d'un positivisme forcé et d'un savoir qui tient moins compte du hasard de recherches assez peu structurées que d'un déterminisme forcé en après-coup...

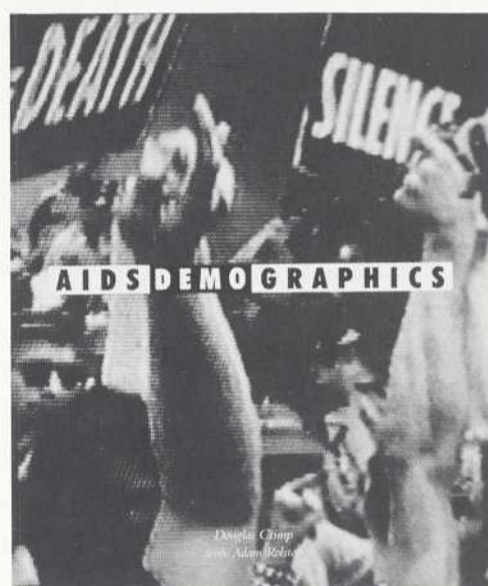
Ce livre est toutefois recommandé pour les mordus de la photographie. Ils y trouveront quelques communications intéressantes, des idées neuves et des informations utiles sur les collections de photographies appartenant au patrimoine de plusieurs pays. Mais ils devront faire fi du déterminisme évolutionniste dont est mélangé le tout. S.C.

Douglas Crimp with Adam Rolston, AIDS Demo Graphics, Seattle: Bay Press, 1990, 143 pp., illus. b. & w. and col.

In the United States, AIDS activism takes many different forms; collectives such as ACT UP, Gran Fury, Boy and Girl with Arms Akimbo, and Testing the

Limits work together and with other interest groups (e.g. Pro-choice) to increase awareness on AIDS issues, to fight for self-representation in the media, and to target reactionary individuals (e.g. New York City's Cardinal O'Connor), politicians and companies, whose policies adversely affect homosexuals and people with AIDS.

AIDS Demo Graphics is both a self-described manual on AIDS activism and a collective diary of model demonstrations by groups such as ACT UP taking place, for



the most part, in New York City. Combinations of demonstrations, activist graphics (e.g. poster campaigns) and art gallery installations are used to disseminate their particular concerns. Authors Douglas Crimp and Adam Rolston divide *AIDS Demo Graphics* into sections headed by the different demos. Each section includes an informative and empowering text on each demo including the reasons for the action, the strategies employed and the ensuing media response. Lush reproductions of visuals used in the demo (i.e. posters, placards, stickers) and photographs documenting the activists at the event support each text.

While this book is a useful learning tool for those planning actions, the powerful models these American activists adopt are not universal and collectives outside "the center" must tailor them to the specificities of their locales. In the nineties, AIDS activists will no doubt engage new strategies and alternative forms of activist practice making this highly politicized battleground a site to watch. K.S.

Feminism/Postmodernism, Linda J. Nicholson, ed., New York and London: Routledge, 1990.

There are a diverse range of positions which characterize feminism, as well as postmodernism, but what is most striking is the "uneasy distance" between the two in spite of their obvious parallels. *Feminism/Postmodernism*, edited and with an introduction by Linda Nicholson, represents an attempt (largely on the part of feminists) at reconciling the tension between these two discourses. For those who are concerned with the usefulness of postmodernism for contemporary feminist political practice, this book will be particularly helpful.

It is fair to say that most of the contributors in this collection (a part of the "Think Gender" series from Routledge) are situated at the center of contemporary feminist theorizing: Jane Flax, Sandra Harding, Nancy Hartsock, Donna Haraway, and Judith Butler, to name only a few. While all of the articles share an interest in the "postmodern turn" within the academy, there is much less consensus among them as to how it may articulate in relation to the needs of feminism. Nancy Fraser and Linda Nicholson, for example, suggest that postmodernism provides a basis for feminists to avoid the tendency towards constructing theory out of the unitary experiences of Western, white, middle class women. While most feminists embrace the postmodernist rejection of the "God's eye view" from above or nowhere, some question whether this direction will lead us to the equally problematic "view from everywhere." For instance, Seyla Benhabib (in an essay which takes on the writing of Lyotard) warns that postmodernism might lead down a "relativist path." In a similar vein, Elspeth Probyn cautions feminists against simple celebrations of difference and locality, reminding us that how we identify and describe the "differences which make a difference" is itself a political act.

Others in this volume are more skeptical about the value of postmodernism for contemporary fem-



ipso facto une certaine conception de l'histoire. Si bien que le ton général de cette réunion donne assez souvent dans l'apologie jubilatoire. Ce qui n'est pas pour sur-

inist political practice. Many share the view that postmodern writing is a masculinist narrative. As Christine Di Stefano argues, postmodern accounts have been particularly insensitive to questions of gender: as such, they express the claims of white, privileged Western men, and they tend to play out (yet another) rerun of the modernist story of the "incredible shrinking woman." Susan Bordo questions whether the postmodern theoretical agenda adequately deals with the "problem of difference" as it presents itself to feminists, insofar as it continues to exclude "others" from the drama (and professional success) of its conversations. A similar line of thought leads Nancy Hartsock to conclude, in broad terms, that postmodernism "represents a dangerous approach for any marginalised group to adopt." Several of the authors state their reluctance to accept the postmodern agenda because of the way in which it has undermined important feminist political projects.

More than half of the articles in this book have been published elsewhere. Although we are not seeing these ideas for the first time, it is helpful to have them together in one volume. What has seemed to follow (so far) from the encounter between feminism and postmodernism has been an inevitable trading of criticisms. This collection goes further, in my opinion, by critically considering the prospect of a perspective which integrates their respective strengths, while trying to eliminate their respective weaknesses. S.M.

Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montréal 1945-1964, Serge Guilbaut, ed., Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1990, 419 pp., illus. b & w.

Serge Guilbaut, author of *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983) and art historian at The University of British Columbia organized the *Hot Paint for Cold War* symposium in Vancouver in 1986. An edited version of the given papers and their audience responses constitute *Reconstructing*

Modernism: Art in New York, Paris, and Montréal 1945-1964.

In this book, Guilbaut specializes art history and develops a geo-aesthetics which gave to location an importance not only as the



background source of art but also representing a strategic position in art. The ways in which art and artists are placed and circulated matter. Moreover, in the post-World War II era, the location/position linkage helps us to follow the conflict over the political content of abstraction, and how this issue became a key element in the suborning of art to the Cold War contest.

Guilbaut having initiated play,

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

- Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 1990, 347 p., ill. n. et bl.
 John Coolidge, *Patrons and Architects: Designing Art Museums in the Twentieth Century*, Fort Worth, Texas: Amon Carter Museum, 1989, 143 pp., illus. b. & w.
 Ellen Dissanayake, *What Is Art For?*, Seattle: University of Washington Press, 1990, 266 pp., illus. b. & w.
 Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990 (1983), 310 p., ill. n. et bl., «Nathan-Université».
 Jeannine Fiedler, ed., *Photography at the Bauhaus*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, 362 pp., illus. b. & w.

the eleven other participants follow with different, yet related, approaches. Among the contributors, Jean Baudrillard calls for a thermo-anthropology: an analysis of hot and cold wars, hot and cool media, etc. Timothy J. Clark (dedicating his essay to Guilbaut) inquires into the transformation of Jackson Pollock's drips into masterworks. Laurie J. Monahan delineates the "Cultural Cartography" of Robert Rauschenberg's triumph at the 1964 Venice Biennale, while Thierry de Duve gives us a history of those free-floating signifiers — the monochrome and the blank canvas. Mostly materialists, the authors search recent archives to turn up all kinds of revealing forgotten history.

Absent, but influential to the proceedings, is the person of Clement Greenberg. As the dominant critic of the post-War art scene, Greenberg provides for examination a primary account of the period. But more than that, as a formalist sensitive to society, he is the figure so many of these commentators — political and sensitive to form — find necessary to overcome. The "reconstruction" of modernism here does not mean its repudiation as an errant project, but the reclaiming and remoulding of it for the present. R.G.

- Isabelle Gournay, ed., *Ernest Cormier and the Université de Montréal*, texts by Isabelle Gournay, Phillis Lambert et al., Montréal: Centre canadien d'architecture/Canadian Centre for Architecture, 1990, illus. b. & w. and col.
 Doris Humphrey, *Construire la danse* (trad. de l'anglais par Jacqueline Robinson), Arles et Paris, Éd. Bernard Coutaz, 1990 (1959), 211 p.
 Carin Kuoni, ed., *Joseph Beuys in America. Energy Plan for the Western Man*, texts by Kim Levine & Caroline Tisdall, writings by Joseph Beuys, New York: Four Walls Eight Windows, 1990, 274 pp., illus. b. & w.
 Henry M. Sayre, *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago: The

University of Chicago Press, 1989, 308 pp., illus. b. & w.
 Fernande Saint-Martin, *La Théorie de la gestalt et l'art visuel. Essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1990, 157 p., ill. n. et bl.

Rémy Zaugg, *Conversations avec Jean-Christophe Ammann*, Dijon, Remy Zaugg, 1990, 257 p.

Catalogues/Catalogues

Allan McCollum, texts by Lynne Cooke, Anne Rorimer and Selma Klein Essink, Malmö, Sweden: Center for Contemporary Art Roseum, 1990, 95 pp., illus. b. & w. and col. (texts in Swedish and English).

L'Art et la ville. Urbanisme et art contemporain/Town-planning and Contemporary Art, textes de Daniel Abadie, Jean-Luc Daval, et al., Genève, Éditions d'Art Albert Skira S.A. et Secrétariat Général du Groupe Central des Villes Nouvelles, 1990, 260 p., ill. n. et bl. et coul. (textes en français et en anglais).

Art in Germany 1909-1936. From Expressionism to Resistance. The Marvin and Janet Fishman Collection, texts by Reinhold Heller, Munich: Prestel Verlag, 1990, 272 pp., illus. b. & w. and col.

Beyond the Photographic Frame. 11 Recent Works, texts by Toshiaki Terakado & Yuko Hasegawa, Goken-cho Mito-shi: ATM Contemporary Art Gallery, 1990, 176 pp., ill. b. & w. and col. (texts in Japanese and English)

Convergence: 8 Photographers, texts by Deborah Willis & Edmund Barry Gaither, Boston: Photographic Resource Center, 1990, 32 pp., illus. b. & w. and col.

Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West, textes de Wolfgang Max Faust, Michael Glasmeier et al., Berlin, Edition Hentrich, 1990, 239 p., ill. n. et bl. et coul. (textes en allemand).

Louise Bourgeois. Recent Work 1984-89, texts by Zoë Shearman & Stuart Morgan, London: Riverside Studios, 1990, 59 pp., illus. b. & w. and col.

Entretien. Quatre générations d'artistes italiens, texte de Pierre Giovanni Castagnoli, Rome, Nuova

Alfa Editoriale, Elemond Editori Associati, 1990, 146 p., ill. coul.

Francesco Clemente. Three Worlds, texts by Ann Percy, Raymond Foye, Stella Kranrisch and Ettore Sottsass, New York: Rizzoli International Publications, 1990, 224 pp., illus. b. & w. and col.

Pascal Convert, textes de Didier Arnaudet et Didier Laroque, Genève, Halle Sud, 1990, n.p., ill. coul.

Pascal Convert. Appartement de l'artiste, textes de Michel Assenmaker et Jean-Pierre Criqui, Académie de France à Rome et Département de Loire-Atlantique, 1990, n.p., ill. coul. (textes en français et en anglais).

Seurat at Gravelines. The Last Landscapes, texts by Ellen W. Lee, Jonathan Crary and William M. Butler, Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1990, 80 pp., illus. b. & w. and col.

Thomas Ruff. Portretten Huizen Sterren. Des Portraits des Maisons des Étoiles. Porträts Häuser Sterne, texte de Els Barents, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1990, 84 p., ill. coul. (texte en allemand, français et néerlandais).

Tony Cragg. Sculpture 1975-1990, texts by Lucinda Bares, Marilu Knode et al., Newport Beach, Ca.: Newport Harbor Art Museum, 1990, 178 pp., illus. b. & w. and col.

Tony Cragg. Sculpture 1975-1990, texts by Lucinda Bares, Marilu Knode et al., Newport Beach, Ca.: Newport Harbor Art Museum, 1990, 178 pp., illus. b. & w. and col.

Via del Mare. Jannis Kounellis, texts by Wim Beeren and Giuliano Briganti, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1990, 126 pp., illus. b. & w. and col. (texts in Dutch, Italian and English)

Wyn Geleynse: Film Works, text by Karen Henry, Vancouver: Presentation House Cultural Society, 1990, n.p., illus. col.

Monographies/Monographies

Marcel Barbeau. Le Regard en fugue, textes de Carolle Gagnon et Ninon Gauthier, Montréal, Éd. C.E.C.A., 1990, 243 p., ill. n. et bl. et coul.

Bernd and Hilla Becher. Blast Furnaces, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, n.p., 223 duotone illus.

Cunningham, texte de Raphael de Gubernatis, Arles et Paris, Éd. Bernard Coutaz, 1990, 208 p., ill. n. et bl.

Martha Graham, texte de Daniel Dobbels, Arles et Paris, Éd. Bernard Coutaz, 1990, 120 p., ill. n. et bl.

Kounellis, Gloria Moure, ed., essays by Bruno Corà, Jean-Louis Froment et al., Barcelona: Ediciones Poligrafa, 1990, 310 pp., illus. b. & w. and col.

Jannis Kounellis. Odyssée lagunaire. Écrits et entretiens 1966-1989, sous la direction de Jean Frémon, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, 230 p.

Spiritual America. Richard Prince, interview with J.G. Ballard, New York: Aperture and I.V.A.M., The Valencian Institute of Modern Art, 1989, 136 pp., illus. col.

La Vitesse du regard. Autour de quatre tableaux de Louise Robert, texte d'Anne-Marie Alonzo, Laval, Éditions Trois, 1990, 39 p., ill. coul.

Richard Serra. Écrits et entretiens 1970-1989, sous la direction de Jean Frémon (trad. de l'américain par Gilles Courtois), Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, 316 p., ill. n. et bl.

Revue/Magazines

Antigone. Revue littéraire de photographie, «L'Invention», n° 14 (hiver 1990).

Third Text, "Body Politics," No. 12 (autumn 1990).

ERRATUM

Issue No. 61 of Parachute featured a review written by Mark Harris on the work of artists Sandra Semchuk and Carole Itter, shown at the Contemporary Art Gallery in Vancouver. Throughout the review, Ms. Semchuk is refer-

red to as Debra Semchuk instead of Sandra Semchuk. We wish to apologize to the artist, the gallery and our readers for this most unfortunate mistake, by reproducing the corrected review in its entirety.

SANDRA SEMCHUK AND CAROLE 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

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.

Sandra Semchuk and Carole Itter were at least partially conscious of these moral/aesthetic/perceptual problems when they put together their recent show at the Contem-



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

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 news-casts from the Amazon. The world

porary 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 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 Christen-

dom. 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 Sandra 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 "spontaneous 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 perspectives 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

MANON B. THIBAUT

La Cité des cathédrales intérieures

25 avril au 12 mai 1991

G a l e r i e d a r e - d a r e

4060, boul. St-Laurent, local 211, Montréal, H2W 1Y9, 844-8327

23 mars - 20 avril

**HAIM STEINBACH
MEYER VAISMAN**

27 avril - 8 juin

**ANNE & PATRICK
POIRIER**

ANIMA MUNDI
MEMORIA MUNDI

W O R K

THE REGINA WORK PROJECT

A collaboration concerning work.

MAY 1 — JUNE 30, 1991

Exhibitions at the Cooperating Galleries:

DUNLOP ART GALLERY	Work, Weather, and the Grid: Agriculture in Saskatchewan
MACKENZIE ART GALLERY	Working Truths/Powerful Fictions
NEUTRAL GROUND	Shifting Territories/without leaving home
ROSEMONT ART GALLERY	Working Women

MAY 1 — 4, 1991

Panels, performance and poetry sponsored by the Collaborating Agencies:

UNIVERSITY OF REGINA, DEPARTMENT OF VISUAL ARTS
CARFAC SASKATCHEWAN
WESTERN CANADA ART ASSOCIATION

The Contributing Sponsors: • The Canada Council • Saskatchewan Arts Board • Saskatchewan Family Foundation • Communications Canada • Sask Trust for Sport, Culture and Recreation • Petro Canada • City of Regina Arts Commission • SaskTel

PIERRE DORION

MICHEL DENÉE

2 3 M A R S - 2 0 A V R I L 1 9 9 1

BARBARA STEINMAN

2 7 A V R I L - 1 J U I N 1 9 9 1
AVEC L'AIDE FINANCIÈRE DU MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC

GALERIE RENÉ BLOUIN

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



LE PAS EN AVANT

OFFREZ-VOUS:

L'OBJET
L'UNICITÉ
L'ART
LA MINIATURE
L'INSTRUMENT
LA PONCTUALITÉ
LE BIJOU
L'EXCLUSIVITÉ
L'ACCESSOIRE
L'ORIGINALITÉ
L'IMAGE
LE STYLE

OFFREZ-VOUS
LA MONTRE EVERGON!

Corriger les lieux, après la photographie de voyage

13 avril au 19 mai
exceptionnellement à la maison de la culture Frontenac

Le livre unique au monde

20 photographes, 30 auteurs
tirage le 19 mai, billets en nombre limité

10^e anniversaire

Dazibao

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

LA-CENTRALE

GALERIE POWERHOUSE

Marie-Jeanne Musiol

«Seize trous dans
la mémoire d'Hadrien»
Photographies
9 mars au 6 avril 1991

Soirée spéciale :
**Association des traducteurs-trices
du Canada**
23 avril 1991, 19h00

Natalka Husar
Travaux récents
27 avril au 19 mai 1991

**Table ronde : Les femmes
artistes immigrées**
30 avril 1991, 19h00

Échange Montréal-Région
25 mai au 16 juin 1991

Événements musique
Lusse Cloutier
18 mai 1991, 20h00

Les Biscuit (Go-Frettes)
17 mai 1991, 20h00

Les Poiz'ons Rouges
21 et 22 juin 1991, 20h00

Levée de fonds

Exposition-tirage
17 avril au 21 avril 1991

Tirage

(billets 100 \$: vous êtes assuré-e de gagner une œuvre !)
21 avril 1991, 15h00

Des œuvres de :

Michèle Assal, Claire Beaulieu, Josée Bernard, Anne-Marie Bonin, Gail Bourgeois, Marie-France Brière, Maria Magdalena Campos, Nathalie Caron, Anne-Marie Cosgrove, Loly Darcel, Freda Guttman, Sigrun Hardardottir, Jamelie Hassan, April Hickox, Christina Horeau, Natalka Husar, Pamela Landry, Francine Larivée, Renée Lavaillante, Doreen Lindsay, Janet Logan, Jennifer Macklem, Aline Martineau, Barbara McGill Balfour, Pauline Morier, Lorna Mulligan, Marie-Jeanne Musiol, Joanna Nash, Lorraine Oades, Josée Pellerin, Ginette Prince, Anne Ramsden, Louise Robert, Lucie Robert, Claire Savoie, Mary Scott, Francine Simonin, Lorraine Simms, Nancy Spero, Nell Tenhaaf, Manon B. Thibault, Kartz Ucci, Joyce Wieland, Monique Régimbald-Zeiber.

Party bénéfique

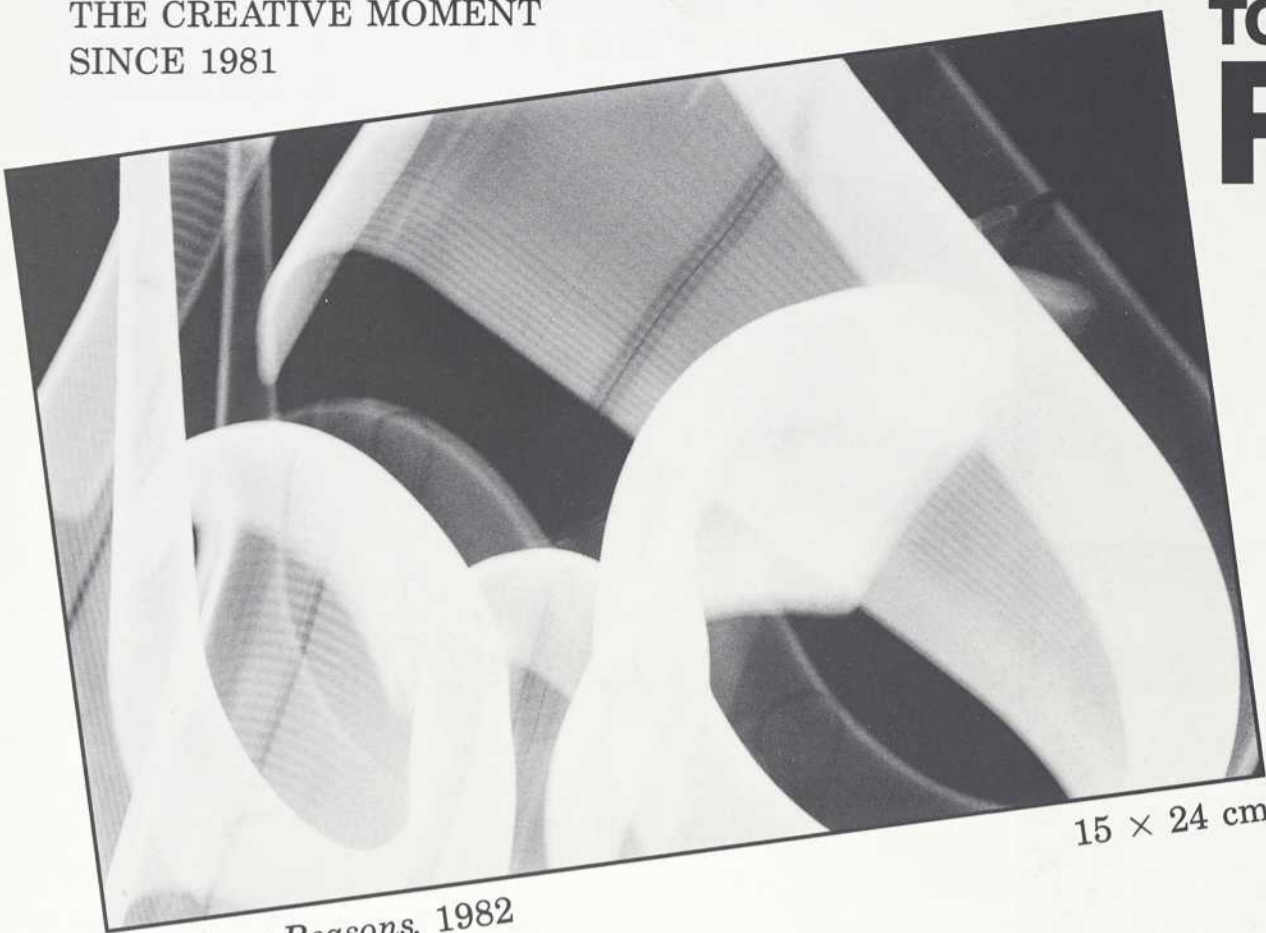
10 mai 1991, 20h00 (venez fêter la Ste-Solange avec nous !)

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.

THE CREATIVE MOMENT
SINCE 1981



For Many Reasons, 1982

15 x 24 cm

TOM REAUME

Distinctive, late 20th century,

**a b s t r a c t
p h o t o g r a p h y**

For collectors and
curators seeking
the uncommon
photograph,
please write:

61-B GRANGE STREET
GUELPH, ONTARIO
CANADA N1E 2V1

Over 20
Exhibitions

Photographs – not photograms



Andrée Pagé

S C U L P T E U R E

présente

LE LABORATOIRE DE BLANCHE CÉLANUY

Centre culturel
canadien à Rome
du 3 au 24 mai

«l'harmonie d'Ubaldo»,
fabriqué par Métatechno

HARLAN JOHNSON

SALLE I - PEINTURE

PIERRE LAMARCHE

SALLE II - SCULPTURE

DU 25 AVRIL AU 12 MAI

GALERIE

CLARK

1591, RUE CLARK, 2^{ème} ETAGE
MONTREAL (QUE.) H2X 2R4
(514) 288-4972

OUVERT DU JEUDI AU DIMANCHE DE MIDI A 18 H

GALERIE

Brenda Wallace

16 février - 16 mars 1991

| **RON BENNER**

23 mars - 20 avril 1991

| **ROBERTO PELLEGRINUZZI**

27 avril - 25 mai 1991

| **HOLLY KING**

juin - juillet - août 1991

| **TADASHI KAWAMATA**

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

*Les Studios d'été,
Oboro et Optica
présentent:*

PHOTO SCULPTURE

Jocelyne Alloucherie

Patrick Altman

Guy Bourassa

Paul Lacerte

Alain Paiement

Sylvie Readman

Du 23 mars au 21 avril 1991

*Table-ronde et lancement
du catalogue,
le jeudi 11 avril
à 20h00*

*3981, boul. St-Laurent
Salle 499 et 501
Montréal, Qc, H2W 1Y5*

*(514) 844.3250
(514) 287.1574*

*Remerciements: Conseil des Arts du Canada, ministère
des Affaires culturelles du Québec et le Conseil des
arts de la Communauté urbaine de Montréal.*

art ic u l e

SALLE 1

Edward Poitras
installation

du 16 février au 17 mars

Juan Gomez-Perales
sculpture

du 27 mars au 28 avril

Wendy Oberlander
installation

du 4 mai au 2 juin

SALLE 2

Le Musée Standard

(la Société de Conservation du
Présent)

du 23 février au 17 mars

4060 st-laurent, #106, montréal H2W 1Y9 842 9686

art ic u l e est subventionnée par le Conseil des Arts du Canada, le ministère des Affaires culturelles du Québec et le Conseil des Arts de la CUM.

musée d'art contemporain

EXPOSITIONS

■ The Lovers: la marche sur la Grande muraille

Organisée par le Stedelijk Museum d'Amsterdam, l'exposition réunit les travaux réalisés par Marina Abramović et Ulay, à l'issue de leur ultime performance, une marche de 90 jours sur la Grande muraille de Chine, en 1988.

Jusqu'au 21 avril

■ Ron Martin (1971-1981)

Organisée et mise en circulation par le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario et présentée par la Fraser Elliot Foundation, cette exposition est la première manifestation d'envergure à juxtaposer les œuvres monochromes et les toiles noires d'une décennie capitale pour cet artiste canadien.

Du 5 mai au 21 juillet

Entrée libre au Musée
Cité du Havre
(514) 873-2878



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

la chambre blanche

Printemps 1991

Événement discussion
sur le thème
de la critique d'art
12-13-14 avril

Martine Savard
Peinture
du 17 avril au 5 mai

Robert Charron
Peinture
du 17 avril au 5 mai

Denis Dallaire
Femmes affamées
Installation
du 8 au 26 mai

Paul Walty
Résidence d'artiste
du 8 au 26 mai



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.

D E S S I N S

JOCELYNE ALLOUCHERIE

GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT

G U Y P E L L E R I N

3 0 m a r s — 2 7 a v r i l

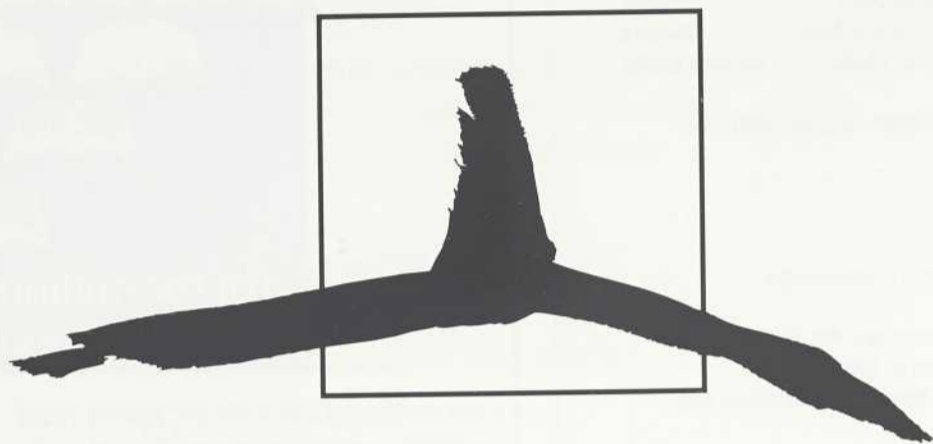
L O U I S E V I G E R

4 m a i — 1 5 j u i n

GALERIE CHANTAL BOULANGER

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

remerciements: ministère des Affaires culturelles du Québec



Pour illustrer sa spécificité et sa dynamique, soit celles d'un musée d'art, le Musée du Québec a choisi un symbole dont la gestuelle fougueuse évoque l'impulsion créatrice. Ce symbole est inscrit dans un cadre blanc qu'il s'empresse de déborder.

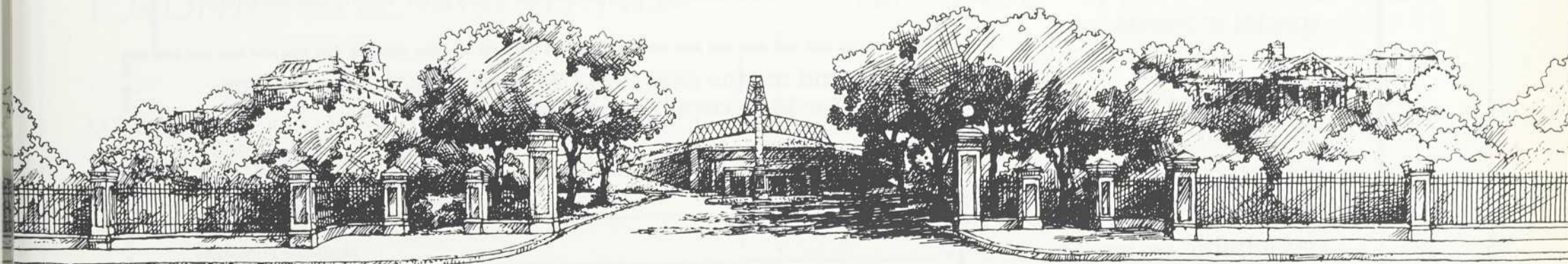
La représentation graphique rappelle le lanterneau de verre du Grand Hall et les deux puits de lumière qui le soutiennent. Situé entre le Pavillon Charles-Baillairgé (l'ancienne prison) et le Pavillon Gérard-Morisset (l'ancien Musée), le Grand Hall devient le centre névralgique du nouveau complexe.

Ouverture officielle: le samedi 18 mai 1991.



MUSÉE DU QUÉBEC

1, avenue Wolfe-Montcalm, Parc des Champs-de-Bataille, Québec (Québec) G1R 5H3



Le Musée du Québec est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec.



SAPPORO INTERNATIONAL
PRINT BIENNALE

《Public Invitation》

- **Awards** Grand Prize: 2,000,000yen (approx. U.S.\$ 15,000) 1work
Quasi Grand Prize: 500,000yen (approx. U.S.\$ 3,750) 2works
Sponsor's Prize: 200,000yen (approx. U.S.\$ 1,500) several works

■ **Information on artworks**

Artworks are restricted to those produced after August 1990, and not previously displayed publicly.
(Max. size: 76 × 56cm sheet size)

■ **Closing date** August 20 (tue.), 1991

■ **Judges**

Thomas William Sokolowski
(Director, Grey Art Gallery & Study Center, NY University)
Kyung-Sung Lee
(Director, The National Museum of Contemporary Art, Korea)
Masaaki Iseki (Director, Hokkaido Museum of Modern Art)
Shigeo Okuoka (Chief Curator, Hokkaido Museum of Modern Art)
Takaaki Sasano
(Deputy Curator, Museum of Contemporary Art, Sapporo)
Yusuke Nakahara (Art Critic)
Kunio Yaguchi (The Japan Foundation, Art Critic)
Shigeru Yoshida (Creative Director, Marui Imai Inc.)

- **Organizers** The Executive Committee of SAPPORO INTERNATIONAL PRINT BIENNALE/Marui Imai Inc.

● The application form and other necessary documents must be sent to the following address ●

The Secretariat, the Exec. Com. of SAPPORO INTERNATIONAL PRINT BIENNALE
Osawa Bldg. 2F, Nishi 1-chome, Minami 1-jo, Chuo-ku, Sapporo 060 Japan
PHONE 011-205-2225



For the millions who can't read
Give the gift of literacy

Five million Canadians cannot read or write well enough to function in today's society.* Every Canadian has a fundamental right to literacy. You can help. Read to your children. Write to your member of parliament. Become a literacy volunteer. Make a donation.

For more information, contact:

Canadian Give the Gift of Literacy Foundation
35 Spadina Road
Toronto, Ont. M5R 2S9
Tel: (416) 975-9366 Fax: (416) 975-1839

The book and periodical industry of Canada supports the Canadian Give the Gift of Literacy Foundation.
* Southam Literacy Survey 1987.

Now, 231 publications to choose from!

The new 1991 Canadian Magazine Publishers Association catalogue is the one source that describes 231 of the latest and best Canadian magazines.

There's an incredibly wide variety of topics, points of view and special interests.

They're all yours to choose from when you get our current catalogue with its easy-to-use detachable order form.

CANADIAN magazines FOR EVERYONE 1991

Fill in the attached coupon today and for just \$4 (to cover postage and handling), we'll send you our new catalogue.

Please send me the new 1991 CMPA catalogue. I enclose my cheque for \$4 to cover postage and handling.

NAME _____

ADDRESS _____

CITY _____

PROV. _____

POSTAL CODE _____



Canadian
Magazine Publishers
Association

2 STEWART STREET
TORONTO, CANADA
M5V 1H6

CONFÉRENCE DE KINGSTON 1991

Pour la première fois en 1941, des artistes canadiens se rencontrèrent à Kingston afin de partager leurs idées dans le cadre d'une conférence nationale. Leur présence a fait changer les choses.

Venez prendre part à une conférence nationale soulignant le cinquantième anniversaire de la première Conférence de Kingston.

LE POUVOIR MORCELÉ des voix en art pour l'an 2000

mercredi et jeudi

22 - 23 mai, 1991

à l'Université Queen's, Kingston, Ontario

Conférencier invité: **Peter Dunn**, artiste, cofondateur de Dockland Community Posters, chargé de cours à la St. Martin's School of Art de Londres en Angleterre

plus

LES SURVEILLANTS

Quel est le rôle de «l'industrie des arts», de la critique, des institutions dans l'avenir de l'art au Canada?

D'AUTRES VOIX

un regard sur les zones marginales qu'occupent certains artistes canadiens

UNE RESSEMBLANCE

les artistes de la vidéo d'origine autochtone

L'AVENIR

l'avenir de la pratique artistique pour les artistes canadiens.

Pour obtenir une trousse d'information et d'inscription, veuillez remplir et renvoyer ce formulaire

Nom

Adresse

Ville

Province

Code postal

Expédiez à :

Conférence de Kingston 1991
Agnes Etherington Art Centre
Queen's University
Kingston, Ontario
K7L 3N6

ANNETTE MESSENGER

OPENING APRIL 18

UNTIL MAY 25

MERCER UNION

333 ADELAIDE ST. W., 5TH FL.
TORONTO ° TEL. (416) 977-1412

UNTIL MAY 18

COLD CITY GALLERY

30 DUNCAN STREET, 7TH FL.
TORONTO ° TEL. (416) 593-5332

MENDEL ART GALLERY AND CIVIC
CONSERVATORY, SASKATOON
25 JULY - 8 SEPTEMBER, 1991

PRESENTATION HOUSE GALLERY &
CONTEMPORARY ART GALLERY, VANCOUVER
18 OCTOBER - 24 NOVEMBER, 1991

CATALOGUE AVAILABLE

YYZ ARTISTS' OUTLET

March 20 - April 20
JULIE ZANDO

March 27 - April 20
MIRIAM FABIJAN

April 25 - May 25
Videotapes curated by
MARJORIE BEAUCAGE

April 25 - May 23
Thursdays at 8:00 p.m.
Lecture series
**TOWARDS THE
SLAUGHTERHOUSE
OF HISTORY: ACTIVE
RESISTANCE**

May 1 - May 25
BLAIR ROBINS

June 5 - June 29
RODERIC MATTHEWS

**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

APRIL 18 - MAY 25

ANNETTE MESSEGER
SURVEY EXHIBITION AND RESIDENCY PROJECT
PRESENTED IN COLLABORATION WITH COLD CITY GALLERY

MAY 30 - JUNE 29

HELEN CHADWICK
PHOTOGRAPHY

MARTIN PEARCE
PAINTING

JULY 4 - AUGUST 3

KARTZ UCCI
SCULPTURE

ALINA MARTIROS
PAINTING

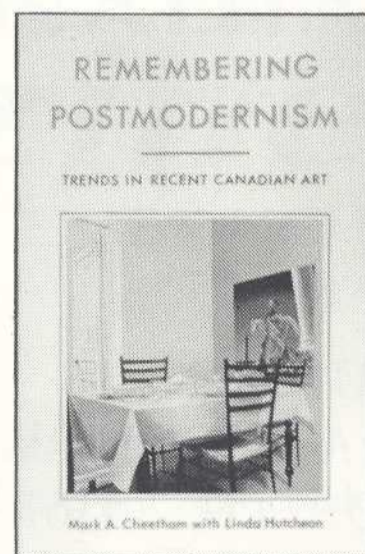
PUBLICATIONS AVAILABLE FROM MERCER UNION INCLUDE: 'MOWRY BADEN', 'JOEY MORGAN AND CORRINE CORRY', 'JOHN MCKINNON', 'ANGELA GRAUERHOLZ', 'INTERVIEWS WITH ARTISTS 1989/90: MARTHA TOWNSEND, MICAH LEXIER, SARAH STEVENSON', IN 1991, 'KAWAMATA, ANNETTE MESSEGER'.

MERCER UNION

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

Remembering Postmodernism Trends in Recent Canadian Art

Mark A. Cheetham and
Linda Hutcheon



The first detailed examination
of postmodernism in the
Canadian visual arts.

Paperbound \$19.95

Available at your bookstore now
Oxford University Press Canada



Cônes au bout des doigts 1979

Jana Sterbak : Corps à corps

Diana Nemirotff

Dans des oeuvres dominées par l'humour noir, Jana Sterbak explore les conditions sociales et culturelles de la subjectivité, utilisant le corps humain comme signe et symptôme du malaise contemporain. Jeune artiste canadienne d'origine tchèque, Sterbak puise son inspiration à des sources aussi variées que le féminisme, la mythologie grecque et les spéculations cosmologiques des physiciens d'aujourd'hui. Diana Nemirotff, l'auteure et conservatrice de l'art contemporain canadien au Musée des beaux-arts du Canada,

propose ici une analyse de la production de l'artiste, depuis 1979 jusqu'à 1990, par rapport aux courants artistiques et philosophiques du postminimalisme et du surréalisme. Un entretien entre l'artiste et Milena Kalinovska, conservatrice indépendante résidant aux États-Unis, permet de replacer Sterbak dans le contexte de la culture moderne d'Europe centrale.

Mars 1991 Broché Bilingue ISBN 0-88884-616-9
96 pages, 15 illustrations en couleurs, 35 en noir
et blanc 24,95 \$



En vente chez votre libraire. Distributeur : Diffusion Prologue Inc., 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand (Qc) J7E 4H4

Publications, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa K1N 9N4

R E V E L A C I O N E S
THE ART OF MANUEL ALVAREZ BRAVO

Organized and circulated by the Museum of
Photographic Arts, San Diego, and made
possible by American Express Company.
Additional support in Vancouver from the Canada Council.

March 22 - May 5

DISPUTED IDENTITIES
U.S. / U.K.

Curators: Photography, Chris Johnson, Rupert Jenkins,
Video, Portia Cobb
Organized and circulated by San Francisco Camerawork

May 10 - June 16

PRESENTATION HOUSE GALLERY

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

Alberta College of Art

Graduating Students' Exhibition

April 4 to April 27, 1991



The Illingworth Kerr Gallery

Alberta College of Art

1407 14th Ave. N.W., Calgary, Canada T2N 4R3 ph: 403 284 7632

Helen Chadwick
Shelagh Keeley

March 7 - April 21

**WALTER
PHILLIPS
GALLERY**



The Banff Centre

BOX 1020, BANFF, ALBERTA, CANADA T0L 0C0 TELEPHONE (403) 762-6281

P

S

CÉRAMIQUES EUROPÉENNES

Boch Frères
Clarice Cliff
Fantoni
Gambone
Richard Ginori
Goldscheider
Gustafsberg
Bernard Leach
Lenci
William Moorcroft
Keith Murray
Pablo Picasso
Primavera
Sèvres
Wiener Werkstätte

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

ANGLETERRE

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 4 New Burlington St., London W1X 1FE

BELGIQUE

LIBRAIRIE FNAC BRUXELLES, 16, rue des Cendres, 1000 Bruxelles
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Éperonniers, 1000 Bruxelles

ESPAGNE

METRONOM, Carrer de la Fussina, 9, 08003 Barcelone

ÉTATS-UNIS

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222
ART INSTITUTE OF CHICAGO, Museum Store, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603
BOOKS & CO., 939 Madison Ave, New York, NY 10021
HALLWALLS, 30 Essex St., Buffalo, NY 14213
JAPP RIETMAN Inc., 167 Spring St., New York, NY 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, Museum Store, 237 East Ontario St., Chicago, Ill. 60611
NEW MORNING, 169 Spring St., New York, NY 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York, NY 10019
RIZZOLI, Water Tower Place, Chicago, Ill. 60611
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York, NY 10003
SOHOZAT Inc., 307 West Broadway, New York, NY 10013
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince St., Rochester, NY 14607

FRANCE

Angers: LIBRAIRIE CONTACT, 3, rue Lenepven, 49000
Bordeaux: CAPC, Musée d'art contemporain, Entrepôt Lainé, Rue Foy, 33000
IMAGES NOUVELLES, 15, rue Maubec, 33000
LIBRAIRIE LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000
Dijon: LE CONSORTIUM, 16, rue Quentin, 21000
LIBRAIRIE DE L'UNIVERSITÉ, 17, rue de la Liberté, B.p. 1070, 21025
Grenoble: LE MAGASIN, Site Bouchayer-Viallet, 166, cours Berriot, 38000
Labège: CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN, Labège-Inopole, b.p. 126, 31328
Lyon: ESPACE LYONNAIS D'ART CONTEMPORAIN, Centre d'échange de Perrache, 69002
LIBRAIRIE LA PROUE, 15, rue Childebert, 69002
LIBRAIRIE RÉVERBÈRE, 4, rue Neuve, 69002
Marseille: LIBRAIRIE PARENTHÈSES, 72, cours Julien, 13006
Montpellier: LIBRAIRIE SAURAMPS, rue du Jeu de Ballon, 34000
SARL LA LIBRAIRIE, 13, rue des Soeurs Noires, 34000
Nancy: AGENCE DE LA PRESSE, 38, rue St-Dizier, 54000
Nice: GALERIE LATITUDE, 33, ave de la République, 06300
LIBRAIRIE À LA SORBONNE, 23, rue Hôtel des Postes, 06000
Orléans: LIBRAIRIE ALPHABET, 14, rue de la République, 45000
LIBRAIRE LES TEMPS MODERNES, 57, rue de Recouvrance, 45000
Paris: FLAMMARION 4, Plateau Beaubourg, 75004
GALERIE DURANT-DESSERT, 3, rue des Haudriettes, 75003
LIBRAIRIE ARTCURIAL, 9, ave Matignon, 75008
LIBRAIRIE AUTREMENT DIT, 73, boul. St-Michel, 75005
LIBRAIRIE LA HUNE, 170, boul. St-Germain, 75006
MUSÉE D'ART MODERNE, Librairie, 9, rue Gaston St-Paul, 75016
Rennes: FORUM DU LIVRE, 5, Quai Lamartine, 35000
LES NOURRITURES TERRESTRES, 19, rue Hoche, 35000
LIBRAIRIE LE FAILLER S.A., 2, Place du Palais, 35000
Toulouse: LIBRAIRIE OMBRES BLANCHES, 48, rue Gambetta, 31000
Villeurbanne: LIBRAIRIE ART DIFFUSION, 11, rue Docteur Dolard, 69100

HOLLANDE

ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam

ITALIE

GALERIE STEIN, via Lazzaretto 15, 20124 Milano
LIBRAIRIE FRANÇAISE, Piazza Ognissanti 1 R, 50124 Firenze
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa, 40123 Bologna

PORTUGAL

GALERIA COMICOS, Rua Tenente Raul Cascals, 1B, 1200 Lisboa

SUISSE

LIBRAIRIE KIOSQUE DU BOULEVARD, 25, boul. du Pont d'Arve, 1205 Genève
LIBRAIRIE DESCOMBES, 6, rue du Vieux-Collège, 1211 Genève
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel



YDESSA HENDELES
ART FOUNDATION

HANNE DARBOVEN

THE FIRST EXTENSIVE EXHIBITION OUTSIDE EUROPE



Installation: Leo Castelli Gallery, N.Y.

Requiem für M. Oppenheimer, 1985

Existenz, 1989, (2,261 framed parts) *Quartett '88*, 1988, (745 framed parts)
Requiem für M. Oppenheimer, 1985, (192 framed parts, audio tape) *Vier Jahreszeiten*, 1981, (697 framed parts, audio tape)
Wende '80, 1980, (416 framed parts, audio tape) *Hommage an meinen Vater*, 1989, (96 framed parts) *Welttheater*, 1979, (366 framed parts)
Zigeunerleben, 1979, (31 framed parts) *Bilddokumentation*, 1978/88, (3 framed parts)

OPENING SATURDAY, MAY 18TH, 3 PM to 5 PM
WORLD PREMIERE PERFORMANCE OF A NEW SYMPHONY FOR CHAMBER ORCHESTRA
TO BE HELD FROM 5 PM TO 7 PM TO CELEBRATE THE ARTIST'S 50TH BIRTHDAY

CONCERT CO-PRESENTED BY THE GOETHE-INSTITUT, TORONTO

778 KING STREET WEST, TORONTO, CANADA M5V 1N6