PARACHUTE

art contemporain
contemporary art



juillet
août
septembre
1993
July
August
September
8,25$

71

ER
-25

0026 27254 0

PARACHUTE
71

directrice de la publication/editor CHANTAL PONTBRIAND **directrice adjointe/managing editor** COLETTE TOUGAS **rédacteurs correspondants/contributing editors** JACINTO LAGEIRA, JERRY McGRATH, PETRA RIGBY WATSON **adjoints à la rédaction/assistant editors** JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS **collaborateurs/contributors** STÉPHANE AQUIN, RENEE BAERT, CHANTAL BOULANGER, SYLVAIN CAMPEAU, RÉJEAN-BERNARD CORMIER, KEVIN deFOREST, KATHLEEN GOGGIN, DONALD GOODES, CHARLES GUILBERT, ALAIN LAFRAMBOISE, ANDRÉ LAMARRE, PAUL LANDON, FRANCINE LAURENDEAU, JAMES-JASON LEE, BARBARA LOUNDER, JERRY McGRATH, ALEX MALLEMS, ANDRÉ MARTIN, JUDITH MASTAI, LISANNE NADEAU, LLOYD NEWSON, JEANNE RANDOLPH, CHARLES REEVE, PETRA RIGBY WATSON, DAVID TOMAS, CORNEIL VAN DER SPEK, KAREN WONG **graphisme/design** STÉPHAN LORTI, DOMINIQUE MOUSSEAU **traduction/translation** COLETTE TOUGAS **comptabilité/accounting** SYLVIE BÉLAND **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** COLETTE TOUGAS, **secrétaire-trésorière/secretary treasurer** CHARLES LAPOINTE, **président sortant/outgoing chairman** JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, JEAN SIMARD **rédaction et administration/editorial and administration offices:** PARACHUTE, 4060, boul. St-Laurent, bureau 501, Montréal (Qc), Canada H2W 1Y9, tél.: (514) 842-9805, télec./fax: (514) 287-7146 **publicité/advertising:** (514) 842-9805 **abonnements/subsriptions:** Service des abonnements, 25, boul. Taschereau, bureau 201, Greenfield Park (Qc), Canada J4V 2G8, tél.: (514) 923-9381 **tarifs des abonnements/subscription rates:** UN AN/ONE YEAR – Canada (taxes comprises/tax included): individu/individual 33,38 $ institution 48,96 $ – à l'étranger/abroad: individu/individual 44 $ institution 60 $ – DEUX ANS/TWO YEAR – Canada (taxes comprises/tax included): individu/individual 55,64 $ **diffusion/distribution:** QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand (Qc) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 – TORONTO: C.M.P.A., 2 Stewart St., Toronto (Ont.) Canada M5Y 1H6 – BRITISH COLUMBIA: Emma Marion Ltd., 2677 East Hastings, Vancouver (B.C.) Canada V5K 1Z5, (604) 253-9363 – FRANCE: Emmanuel Carquille Diffusion, 68, rue Ramus, 75020 Paris, tél.: 43.49.16.26, télec.: 43.49.23.17; Distique, 5, rue de la Taye, B.p. 65, 28112 Lucé Cédex, 37.34.84.84 – 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 rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s./Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés /All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE, revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans/is indexed in: Art Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, 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. – Société canadienne des postes – Envoi de publications canadiennes – Contrat de vente nº 0130214. Impression/Printing: Boulanger inc., Montréal. Sortie postscript/Postscript Output: Zibra, Montréal. Imprimé au Canada/Printed in Canada. 3e trimestre 1993/3rd trimester 1993. **PARACHUTE reçoit l'aide du/receives support from: Conseil des Arts du Canada/The Canada Council, ministère des Affaires culturelles du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère des Affaires extérieures du Canada/Department of External Affairs of Canada, ministère des Communications du Canada/Department of Communications of Canada.**

SOMMAIRE / CONTENTS

juillet, août, septembre 1993
July, August, September 8,25 $

ESSAIS / ESSAYS

COLLYER'S CORE
by Corneil Van der Spek 4

DANIEL ARASSE
Autour du Détail une interview d'Alain Laframboise 10

DV8
Refusing to Compromise by Alex Mallems 15
Reflections by Lloyd Newson 18

DE LA VIOLENCE ET DU LANGAGE
ou des mises en scène de Christine Davis par Chantal Pontbriand 20

TIM CLARK'S *DEIPNOSOPHISTÆ*
An Art of Æsthetic Vice? by David Tomas 24

COMMENTAIRES / REVIEWS

ROBERTO PELLEGRINUZZI par Sylvain Campeau 28

MICHÈLE WAQUANT par Charles Guilbert 29

LUC BOURDON par Réjean-Bernard Cormier 30

FARRELL & PARKIN par Kathleen Goggin 31

LE ONZIÈME FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART par Francine Laurendeau 32

JOHN HEWARD par André Lamarre 33

RAYMONDE APRIL par Chantal Boulanger 35

CHAMBRES D'HÔTEL par Lisanne Nadeau 36

CHERYL SOURKES by Renee Baert 38

IMAGES DE VILLES IDÉALES: LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES/
CIVIC VISIONS, WORLD'S FAIRS by James-Jason Lee 39

JANET CARDIFF by Barbara Lounder 40

RENÉ DANIELS/SHIRLEY WIITASALO by Jeanne Randolph 41

JANICE GURNEY by Jerry McGrath 42

GENERAL IDEA by Charles Reeve 44

N.E. THING CO. by Petra Rigby Watson 45

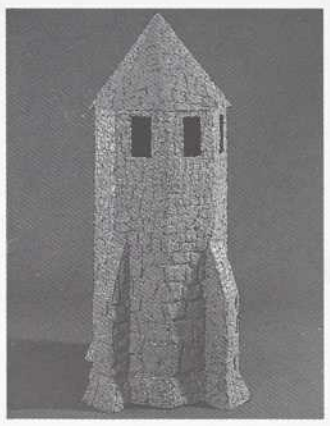
HOLLY OWENS by Judith Mastai 46

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par/by Stéphane Aquin, Sylvain Campeau, Kevin deForest, Donald Goodes, Paul Landon, André Martin, Petra Rigby Watson, Karen Wong 47

TRADUCTIONS / TRANSLATIONS

L'ENCLOS DE COLLYER par Corneil Van der Spek 51



COUVERTURE/COVER
ROBIN COLLYER,
Tower, 1993,
vacu-form
plastic/plastique
moulé à vide,
wood/bois;
150 x 80 x 80cm;
photo:
Carlo Catenazzi,
courtesy Art Gallery
of Ontario.

QUATRIÈME DE
COUVERTURE/
BACK COVER
Et n'est-ce & ... et
Gabrielle Salomon,
Elaine La Brie,
Catherine Bédard,
Colette Tougas,
Jean-Luc Hinsinger,
Philippe Machecourt,
Haïgo Kherbekian

Corneil Van der Spek

Collyer's Core

Like Judd's Specific Objects and Morris' gestalts or unitary forms, Smith's cube is *always* of further interest; one never feels that one has come to the end of it; it is inexhaustible. It is inexhaustible, however, not because of any fullness – *that* is the inexhaustibility of art – but because there is nothing there to exhaust. It is endless the way a road might be: if it were circular, for example.[1]

Michael Fried

Robin Collyer's sculptures are at once familiar and strange. The materials – aluminum, plastic, melamine – are those we encounter so frequently we're used to ignoring them. Likewise, the commercial messages and newspaper layouts that form components of the works are the low-level visual noise we've learned to accommodate without fuss. Even in their physical structure, the pieces are usually commonplace, recalling architecture or office furniture. But somehow all of these quotidian references have been reconfigured into alien, almost unrecognizable artifacts.

There is a remarkable consistency to the way Collyer's sculpture entices the viewer. *I'm Still A Young Man* (1973) includes a cotton canvas tent which upon close examination turns out to be dysfunctional: there is no entrance, only a continuous surface masking an inaccessible interior. *The Zulu (European Version)* (1985), a looming vehicle with the unsubtle shape of a large rectangular box, also contradicts its perceived function. The wheels are concrete, canceling out the possibility of real travel, and the slabs of vacuformed plastic that compose the exterior clearly indicate that the structure is a simulacrum. Again, there is no doorway. In fact, the structure mocks any attempt to discover what is inside: the windshield is made of black Plexiglas that simply reflects those who try to see through it. Both the tent and the vehicle tease us with the idea that they are vacant, enclosing absolutely nothing – but they cleverly deny us the satisfaction of finding out.

Four-sided structures are the most common format of Collyer's recent work, though glimpses of inner vacancy are now offered occasionally – or even dramatically framed views of empty space. *Kiosk* (1992) is a sloping-roofed polyethylene structure that resembles a scaled-down information booth. Several openings reveal the utter hollowness of the form: no information is being disseminated here, other than the blunt fact of the kiosk's architecture. As in many of the new sculptures, attention falls on the physical apparatus that makes communication possible, which is presented as a curious façade.

Hearth (1988) adopts an even more radically open form than *Kiosk*. Since the work has no "roof," we can peer into the four-walled enclosure from above. One of the walls, made of concrete board, has an opening reminiscent of a fireplace. At the same time, two window-like holes on either side of this opening allow us to read the entire structure as a house. If these references, in conjunction with the title, call to mind domestic warmth and conviviality, other components of the work contradict this association. The house is aglow not with a fire but with the cool fluorescence of a back-lit transparency which informs us that "'Party-time' is a trademark owned by Charan Industries Inc." This corporate message is complemented by "Report on Business" sections of a newspaper which cover the inner side of the concrete wall. The interior space of *Hearth* suggests the power of commerce to assume control in even the most private areas of human relations.[2]

The vacancy at the heart of these recent works is clearly more than just an intriguing formal strategy: it makes visible a fundamental blankness at the centre of our consumer culture. This is particularly apparent in *NO TV (Stoa Brokdaon Finis)* (1987), one of Collyer's pivotal works. Circling around its imposing sides, we encounter (among other things) an empty shelving unit, a light box illuminating pages from a tabloid newspaper, a large sheet of steel punctured by a variety of holes, and a second light box depicting a derelict "Live Eye" news vehicle. It is often noted that the pidgin English subtitle of the piece refers to a bankrupt store; the bare shelves are in keeping with this subtitle, as well as the larger light box which resembles a shop window papered over after a business has failed. But the sculpture does more than simply illustrate economic decline – it exposes the complex tools for managing human sight that keep an economy moving. Display units, newspaper layouts and television programs are all proven methods of engaging the consumer's eye in order to mobilize desires. These methods of producing a spectacle are held out before us, as though they should be regarded with suspicion: perhaps they are in and of themselves bankrupt. The steel side



LEFT: **VENT**, DETAIL. RIGHT: **VENT**, 1991, ALUMINUM VENTILATOR, COLOUR PHOTOGRAPHS AND PHOTOCOPIES, 89 X 114 X 114 CM (COURTESY THE ARTIST/GALERIE ARLOGOS); PHOTO: ROBIN COLLYER.

of the sculpture appears to confirm this line of interpretation. We can't help but look through the apertures, but once our vision is trapped inside there is nothing to see – nothing but a series of metal rods which project inexplicably into the sparse interior.



NO TV (STOA BROKDAON FINIS), 1987, LIGHT BOXES, COLOUR TRANSPARENCY, NEWSPRINT, STEEL, ALUMINUM, BRASS, VACU-FORM PLASTIC, 274 X 228 X 135 CM (COLLECTION NATIONAL GALLERY OF CANADA); PHOTO: HENK VISSER.

Minimalist sculptures gave many critics the impression that they were hollow.[3] Collyer's work, in revising and surpassing Minimalism, fully elaborates the power of hollowness. The path that we follow to view any one of these ramshackle sculptures is relentlessly circular, winding around a mysteriously empty core. In its narrow verticality, *Songs for Manuel* (1991) makes this looping movement conspicuous. On two sides we find an array of collectable cards depicting aspects of the Gulf War – generals, maps, government headquarters, military vehicles, and so on. They are arranged in a regular pattern, like the windows of a high-rise building. On the third side we discover excerpts from song catalogues, which, as the title of the piece implies, include tunes that were blasted at Panamanian leader Manuel Noriega while he hid in the Vatican embassy. In both instances, a political conflict is conjured up by the banal detritus of popular culture, as though a more substantial means of conveying the event is unavailable. This weightlessness becomes literal on the sculpture's fourth side, where we encounter a section of a cinder block wall that turns out to be only a vacu-formed plastic replica. Strolling around this column is a chilling experience. Though the surfaces present a panoply of information, all of it seems oddly detached from anything real. The appearance and disappearance of data as we circle the sculpture mimics the continuous flow of "infotainment" so familiar to us. We could easily continue walking like this, fascinated but making no progress, pivoting endlessly around a void.

Collyer's work, then, does more than simply defamiliarize commercial sign systems and architectural forms. It calls attention to the act of walking itself, showing us how it is regulated by these usually unquestioned phenomena. Each sculpture recreates the disjunctive experience of moving through urban space: around every corner a new set of messages flashes into view, with no necessary relation to what was seen the moment before; we keep going, regardless of seeming incoherence, drawn onwards by a route that has been organized for us in advance. What we take for granted in travelling through a city – the combination of chaotic visuals and predictable traffic patterns – seems decidedly peculiar when reframed by one of these sculptures.

In representing key aspects of urban pedestrian culture, Collyer has affinities with artists who make direct interventions in public space. Through the 1980s, Dennis Adams installed functional but skewed bus shelters in a number of cities. In place of the usual back-lit advertisements, these structures displayed politically charged photographic images, usually unaccompanied by any caption. The viewer's reception of the image was often controlled by the shelter's idiosyncratic design. In a Toronto installation, a photograph of an act of civil disobedience by First Nations People in Ottawa appeared on the outer length of a shelter. At night the glowing image became a reflection in the murky surfaces of a second shelter, built at an angle to the first. This twinned form lacked an entrance and its four sides consisted of smoked glass. With stark simplicity, the work revealed the dependence of comfort on rigorously excluded knowledge: as long as you stood inside the bus shelter you wouldn't see the picture it displayed – or the alarmingly sealed structure next to it.[4]

Krzysztof Wodiczko has created similar disturbances in architectural codes and conventions by projecting critical images onto public monuments, church steeples and office towers. These visual assaults are attempts at exposing the power relations that such structures represent and uphold. In some instances, the resulting montage has the directness of political graffiti – in London's Trafalgar Square, the artist projected an image of a Nazi swastika onto the classi-

cal façade of South Africa House to coincide with a demonstration against apartheid.[5] Other interventions are more allusive, turning buildings into anthropomorphic presences through a significantly placed image of a hand or eye. The superimposed image always plays upon existing features of the building under attack, drawing forth the latent meanings of its distinctive details.

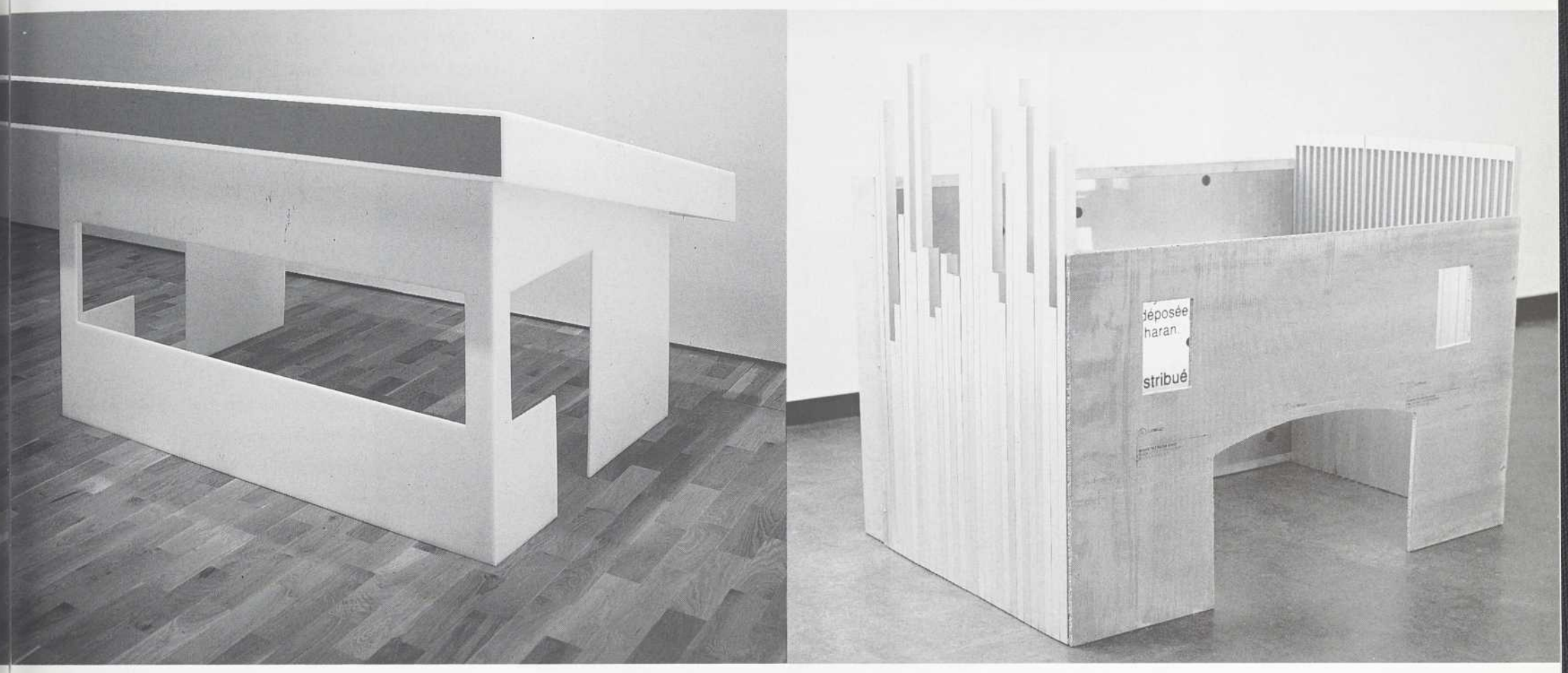
A transformative impulse lies behind such projects. Both Adams and Wodiczko seek to disrupt the city dweller's passive relationship to the built environment by strategically altering certain routine spectacles. Anyone who has waited in one of the dislocated bus shelters or witnessed one of the astonishing make-overs of corporate headquarters will likely retain the experience in memory for a long time. The afterimage becomes a reference point, a tool enabling one to look twice at what normally recedes into invisibility. Collyer's work seems intent on bringing about precisely this sharpening of perception. In rearranging the stuff of the street, it fine-tunes our ability to cast a critical eye on what we experience upon exiting the gallery – or so we would hope.

But Collyer's sculptures are far different from aggressive modifications of public space. They situate themselves resolutely in an art museum context, making no claim to have any impact beyond this specially sanctioned area. What is more, the works are blatantly unassertive, hardly encouraging of hard-and-fast political readings. Given these conditions, it becomes possible to assimilate the work into the tradition of connoisseurship, viewing it as yet another twist in the never-ending path towards new sources of æsthetic pleasure. Indeed, the mass-produced parts of the sculptures have an industrial sheen that is highly appealing. We might imagine the sculptor as a man of refined taste who just happens to exercise it by collecting and assembling factory surplus. In fact, one could argue that an element of dandyism is inherent in the construction of these works. In their casual elegance, the sculptures distance themselves from the rowdy commercial world that provided their constituent parts; surmounting the vulgarity of their origins, they acquire an aristocratic élan. We look at the results with delight, surprised to learn that such ordinary things – a diving board, a heating duct, linoleum flooring – can acquire such a patina of sophistication.

Of course, this narrow interpretation can hardly be sustained. There are too many unsettling references to social conditions in these pieces for us to believe that they are wholly self-absorbed, concerned only with their own formal properties. Determining what these references add up to is the problem. Whether presenting glamorous images of war drawn from pop culture or demeaning representations of women drawn from tabloid papers, these sculptures offer no external vantage point from which to view their confounding surfaces. Like sightseers roaming around public monuments, we must actively search for a critical perspective – or else capitulate to the official story.

At times, however, we encounter subtle reminders of the blanks and exclusions built into public discourse. A small caution sticker on *Vent* (1991) tells us to "Refer to 'Installation Operation and Instruction Manual' for any other pertinent maintenance procedures." No such manual is accessible to us: *Vent* springs from the floor like an aluminum mushroom, without offering any account of how it functions or why it exists. A ring of Gulf War trading cards circles the lower level of the structure, while a single repeated television image decorates the upper portion – the White House during a "vigil" at the time of the crisis in the Gulf. The repetition of this image exposes its coercive power. Like the trading card images, and the shape of the vent itself, it seems benign and self-explanatory, so familiar it can't be analyzed. As a result it can be used and reused to pacify an audience in place of presenting it with logical arguments. *Vent* points to the insidious workings of propaganda, its substitution of palatable images for truthful information.

Absence of information is the distinguishing feature of *Mosque* (1992). Composed of two polyethylene forms, a cylindrical yellow base and a polished white dome, it illustrates the title with shocking spareness. It does nothing more – after recognizing the reference, no matter how long



LEFT: **KIOSK**, 1992, POLYETHYLENE, 115 X 180 X 150 CM (COURTESY THE ARTIST/SUSAN HOBBS GALLERY); PHOTO: ROBIN COLLYER.
RIGHT: **HEARTH**, 1988, ALUMINUM, CONCRETE BOARD, NEWSPRINT, LIGHT BOX, COLOUR TRANSPARENCY, 151 X 152 X 105 CM; PHOTO: ROBIN COLLYER.

we scrutinize the form we advance no further in understanding. By turning the schematic backdrop of a newsclip into an experience of real duration, Collyer confronts us with the embarrassingly flimsy set designs of our mediated world. *Mosque* is completely vacant – but in order to move efficiently through high-speed conduits of information, it needs to be.

Vent and *Mosque* indicate the paradoxical effect of Collyer's strategy. In their stripped-down simplicity, such works can be taken in with just a glance; but it is precisely their



MOSQUE, 1992, POLYETHYLENE, 125 X 140 X 140 CM (COURTESY THE ARTIST/GALERIE ARLOGOS); PHOTO: RALF COHEN.

bareness that captures our interest, holding us spellbound. The truism that mass communication presents us with too *much* information is turned on its head: these sculptures show us how little, in fact, we receive. And oddly enough – or have we known this all along? – the scarcity is mesmerizing.

In his rhapsodic essay "The Painter of Modern Life," Charles Baudelaire promoted a new creative method that suited the speed of urban experience. He described an artist who was also a man of the world, a figure who concerned himself as much with life around him as with his craft. This man – a particular artist whom Baudelaire refused to name – would plunge himself into the crowd "as though into an enormous reservoir of electricity."[6] With the wide-eyed curiosity of a child, he would observe the city's fleeting pageantry, its flood of details and chaotic rhythm. After a day of impassioned looking he would return home and make hurried sketches that distilled what he had seen. Baudelaire highlighted two aspects of this method: "the first is the absorbed intenseness of a resurrecting and evocative memory, a memory that says to every object: 'Lazarus, arise'; the second is a fire, an intoxication of pencil and brush, almost amounting to frenzy." (p. 408) By recalling the sights of the day and rapidly reconstructing their essential features, this artist gave permanent form to transitory experiences.

Perhaps Collyer has inherited something of this nineteenth century drive to record the present moment's dazzling surface. His sculptures draw together the diverse materials that frame our everyday lives, and call upon a range of ordinary activities – reading the newspaper, grocery shopping, watching television – by means of terse formal allusions. Like the quick notations made by Baudelaire's artist, these works are crystallizations of contemporary life.

Or are they? In Baudelaire's time, certainly, it was possible to believe in a power of synthesis wielded by the artist. The painter of modern life reordered and harmonized the materials stored in memory, creating images that deliberately idealized his perceptions. The aim of this process was to "extract from fashion the poetry that resides in its historical envelope, to distill the eternal from the transitory." (p. 402) But no such grand convictions inform art of the present. Collyer's sculptures are inconclusive and arbitrary, leading us around distracting façades without promising a destination. Though loaded with topical references, they offer no possible escape from the incessant roar of events. If monuments, they are only temporary ones, ready to be knocked down at a moment's notice.

Baudelaire's text and Collyer's sculptures stand at opposing ends of the experience of modernity. The essay's tone of euphoria anticipates the utopian experiments of the early twentieth century, all the bold attempts to transfigure life through art. Its boundless optimism is expressed in the metaphor of drunkenness: the artist is intoxicated with the novelties of mass experience (p. 398) and in his work he distills "the bitter or heady flavour of the wine of life." (p. 435) Collyer, by contrast, signals the exhaustion of modernity's promise in works that are lazy and entropic. Joyous movement through city space has become pointless circulation, and vivid interaction with crowds has been replaced by the weary reception of commercial messages. If we chose a metaphor to counterpose with Baudelaire's drunkenness, it would have to be sleep. These works turn us into somnambulists, condemned to wander through a landscape in which nothing is real.

The dream-like space we traverse is clearly pictured in one of Collyer's photographs. Across a wide street, we see a block of two-story buildings, an unremarkable string of shops surmounted by small offices or apartments. Something is wrong with the scene, but at first it eludes us. Then, all at once, the obvious becomes clear: every last bit of signage has been retouched to obliterate textual information. Monochromatic rectangles are everywhere, expressionless surfaces that refuse to spell out any meaning. Two bill-

board images preside over this mute streetscape with poker-faced authority, a Camaro floating against a pink background, and a pair of jeans unanchored by any sales pitch. The all-pervasive blankness extends even to the newspaper boxes, which are solid colours with letterless graphics.

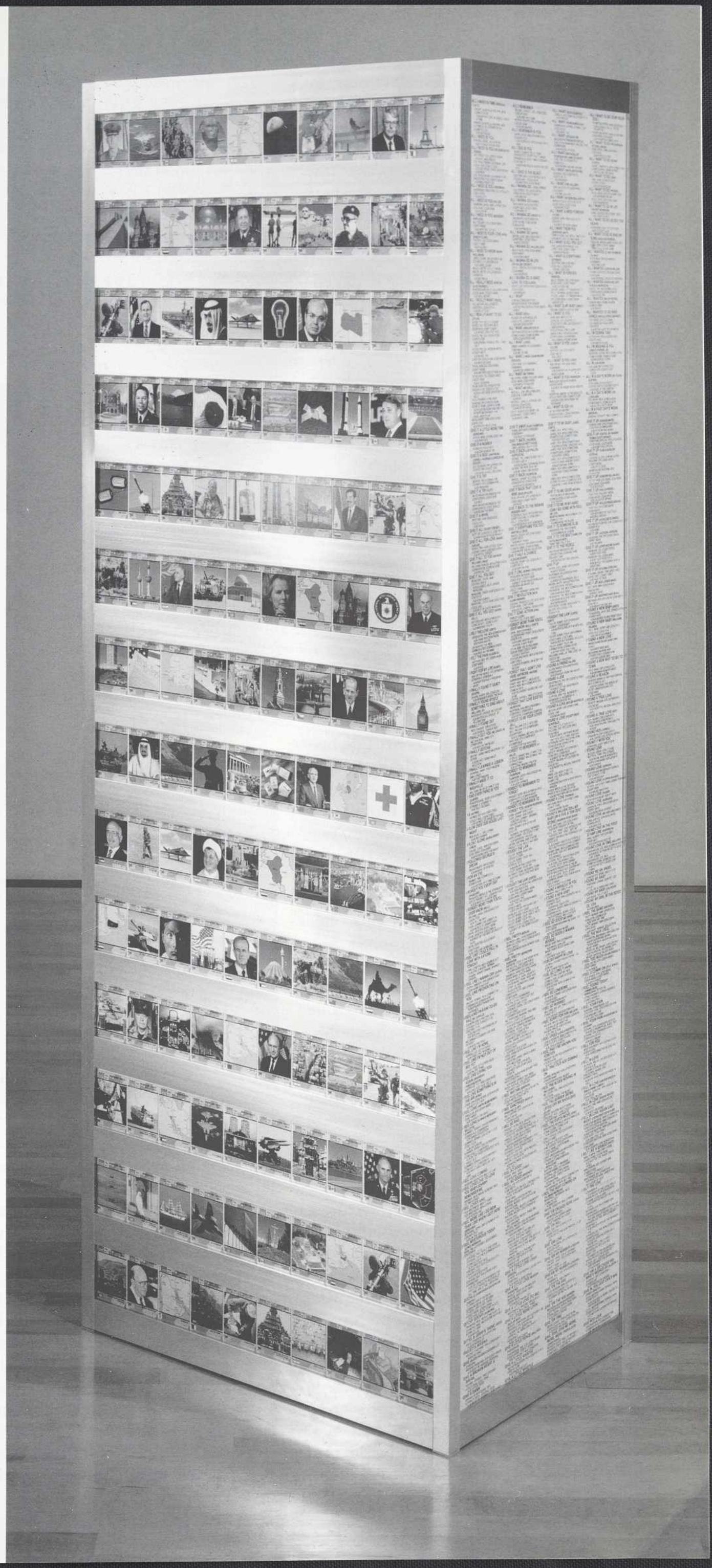
This ominous tableau stretches into the distance as though just the beginning of an endless proliferation of signs. Despite minor variations, each term in the series is equivalent to all the others, communicating the same lack of substance. From one angle, the scene is nightmarish, drawing us into a world of vertiginous boredom. From another angle, it is darkly funny: as pedestrians traveling down this road, we would display the doomed persistence of characters drawn by Beckett. The route's futility would hardly prevent our dogged or happy-go-lucky movement onwards. In enjoying the sly wit hidden in this image – and implicit in Collyer's other works – we learn to recognize the hypnotic trance induced by consumer culture. We're on the verge of waking up.

NOTES

1. Michael Fried, "Art and Objecthood," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York: E.P. Dutton & Co., 1968, pp. 143-44.
2. See Jeanne Randolph's catalogue essay in *Robin Collyer*, Calgary: Alberta College of Art Gallery, 1990, p. 9.
3. Fried interprets the seeming hollowness of Minimalist work as a kind of disguised anthropomorphism, *op cit.*, pp. 119 and 129-130.
4. Eleanor Heartney refers to the second shelter as "an urban version of the unconscious, offering a repository for unassimilable thoughts and facts which may be locked away but can't be wholly suppressed." "Street Scenes," *Art in America*, April 1989, p. 235.
5. Wodiczko talks about the circumstances of this project at length in discussion with Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche and Ewa Lajer-Burcharth, in "A Conversation with Krzysztof Wodiczko," *October* #38, Fall 1986, pp. 48-50. The swastika was a last-minute decision accompanying projections on Nelson's Column in Trafalgar Square during the summer of 1985.
6. Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life," *Selected Writings on Art and Literature*, trans. P.E. Charvet, Toronto: Penguin Books, 1992, p. 400. This article first appeared on November 26 and 29 and December 3, 1863. Further citations are indicated parenthetically in the text.

Corneil Van der Spek is a writer living in Toronto.

Traduction à la page 51.



SONGS FOR MANUEL, 1991, ALUMINUM, VACU-FORM PLASTIC, COLOUR PHOTOCOPY, TRADING CARDS, 200 X 66 X 46 CM (COURTESY GALERIE GILLES PEYROULET); PHOTO: CARLO CATENAZZI, ART GALLERY OF ONTARIO.

Daniel Arasse

Autour du Détail

UNE INTERVIEW D'ALAIN LAFRAMBOISE

Alain Laframboise: Votre livre s'intitule *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture.* On ne peut pas écrire une histoire du détail comme on écrirait une histoire de la perspective ou de la couleur, ou encore une théorie du nuage. En fait une histoire du détail est impensable... Est-ce pour cela que vous avez refusé un déploiement linéaire, chronologique, des cas?

Daniel Arasse: Je crois en effet qu'une histoire générale et linéaire du détail est impossible. Vouloir déployer dans une continuité ce qui se manifeste comme un accident dans la structure n'aurait pas grand sens. En fait, la prise en considération du détail ne défait pas seulement l'unité des tableaux, elle défait aussi bon nombre de catégories acquises dans l'histoire de l'art. Mais cela ne veut pas dire que toute histoire du détail est impossible. D'abord l'histoire n'a pas à être nécessairement linéaire (et l'histoire linéaire de la peinture est aussi à éviter: dans sa simplicité et sa transparence apparentes, elle est porteuse d'une théorie implicite douteuse – je pense en particulier à la notion d'influence). Par ailleurs, mon travail opère au sein d'une délimitation historique large: l'« histoire rapprochée » que je mets en chantier dans ce livre couvre la longue période où la peinture a été dominée par le concept d'« imitation », de mimésis. C'est au sein de cette longue période que les problématiques de détail que j'aborde trouvent leur cohérence propre.

Dans cet ensemble, il peut surgir des continuités linéaires partielles (je pense à ce que



RAYMONDE APRIL, DEBOUT SUR LE RIVAGE (EXTRAIT), 1984, 9E DE 9 PHOTOS, PHOTO NOIR ET BLANC, 100 X 100 CM.

j'ai appelé « la conquête du détail », c'est-à-dire la mise au point progressive de ce savoir-faire mimétique dont les peintres du XVe et du XVIe siècle font un de leurs buts déclarés, dont on retrouve la trace dans l'enseignement académique du XIXe siècle et contre le prestige duquel s'établit alors la modernité. D'autres continuités peuvent porter sur un détail particulier qui a son histoire (linéaire) propre: c'est le cas de la « mouche », inventée par Vasari à propos de Giotto, bien présente dans toute l'Europe aux XVe et XVIe siècles, encore au XVIIe, envolée au XVIIIe et refaisant son apparition chez certains de ceux que j'appellerais des « symbolistes pompiers ».

Et puis, autre exemple, le détail c'est aussi la pratique qui consistait à découper (dé-tailler) des tableaux pour en prendre les meilleurs morceaux – ou en ôter un morceau impudique. Là aussi, une histoire linéaire partielle serait possible.

En fait, les problématiques soulevées par le statut et la pratique du détail dans la peinture d'imitation sont aussi continues que cette peinture. Mais l'objet même d'étude nous oblige – et c'est très sain – à repenser le rapport de la peinture à son histoire, à faire l'histoire de « la peinture dans l'histoire ».

***Détail* ne peut pas être un terme générique. Il ne peut pas recouvrir un ensemble d'éléments analogues. C'est quelque chose qui n'existe pas en peinture. Cette question vous préoccupe beaucoup?**

Pas vraiment. Parce que, justement, le terme même de détail implique une hétérogénéité des divers détails – selon les tableaux, les peintres, les spectateurs (chacune ou chacun peut s'attacher au détail qui lui plaît; chacun ou chacune « fait (ou non) le détail ». C'est essentiel au succès du tableau, à la jouissance qu'il procure). Et, aujourd'hui que les éditeurs et les acheteurs de livres d'art apprécient tellement les reproductions de détail, vous savez comme moi que le cadrage d'un détail peut en changer complètement l'effet et, parfois, le sens. Je l'ai personnellement vérifié en « détaillant » les plis de tissu dans des tableaux de Zurbaran; selon le cadrage vertical ou horizontal, plus

ou moins serré, pour chaque cliché, l'effet est différent, et le fonctionnement du détail aussi.

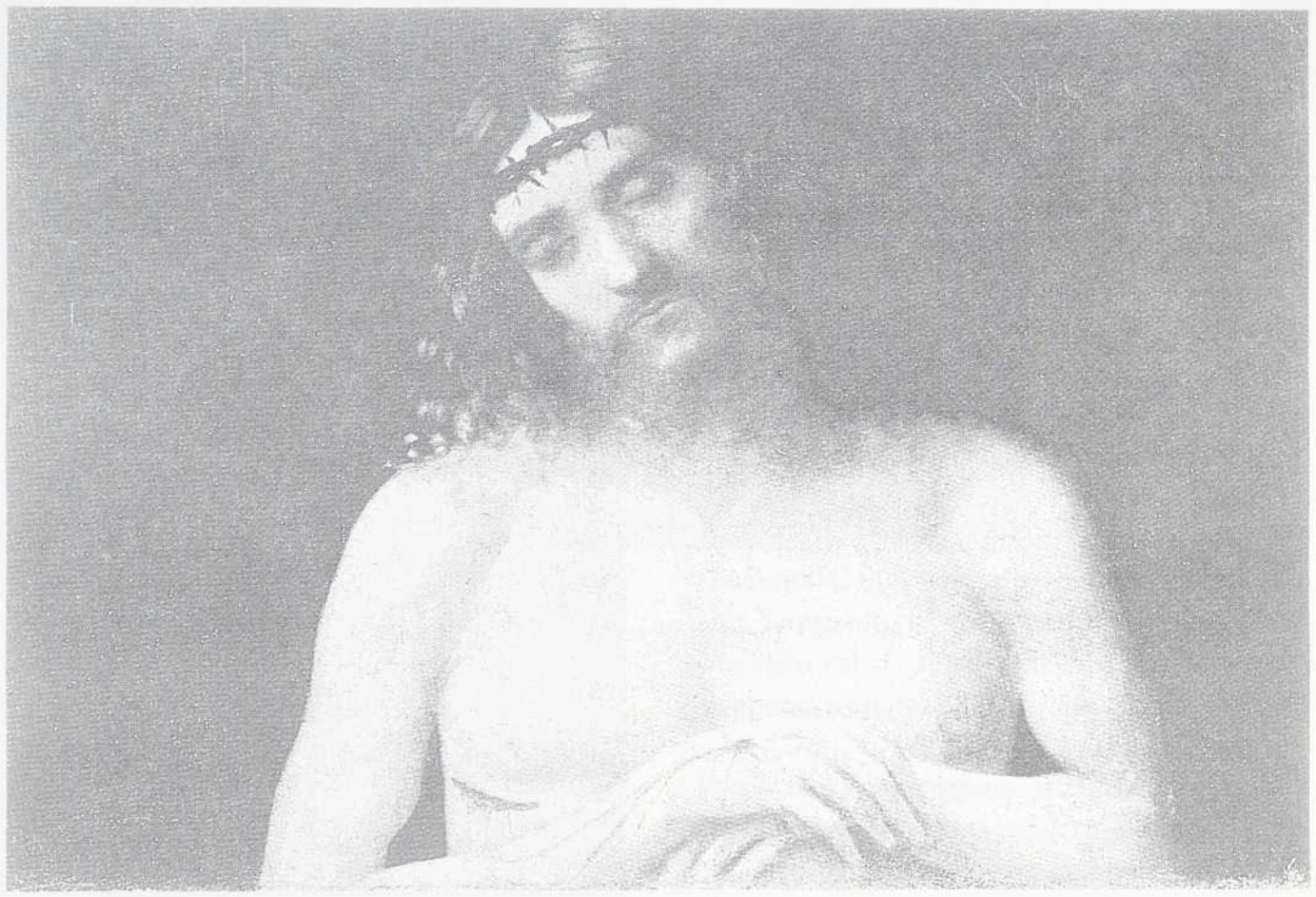
C'est cette hétérogénéité du détail qui m'intéresse, le fait qu'il semble échapper, par nature, à toute prise, faire irrésistiblement écart – alors même que c'est lui précisément qui nous attire près du tableau et nous y attache comme disait Roger de Piles (mais aussi Alberti, ou Delacroix). J'ai essayé de repérer les modalités de ces écarts, d'en interpréter ce qui était interprétable et, surtout, de ne pas les aplatir, les normaliser, les banaliser comme a trop tendance à le faire l'histoire traditionnelle de la peinture. « Le détail alerte et déclenche l'historien »; cette formule de Chastel est juste. Mais, malheureusement, pour cet historien, le détail, c'est comme le feu pour le pompier: il faut l'éteindre, l'étouffer dans le « contexte ». Sans doute, certains peuvent et même doivent être parfois contextualisés (quand c'est notre manque de connaissances qui nous fait trouver étrange, bizarre, choquant, un élément du tableau). Mais d'autres détails, pour moi les plus intéressants bien sûr, conservent leur capacité d'écart même après avoir été interprétés; ils restent hétérogènes au « tout ensemble » et ce que transporte cette hétérogénéité, c'est cela qui alors m'intéresse.

Il est possible de proposer une grille, une typologie du détail. Je le fais au début du livre. Je distingue le « détail iconique » (qui fait image et où on reconnaît ce qui est représenté) et le « détail pictural » (où c'est la matière picturale qui, se faisant voir et faisant écart dans cette exhibition même, devient détail opaque, où rien ne fait image). Et je distingue aussi le « détail-*particolare* » (petite partie d'un ensemble, quel qu'il soit) et le « détail-*dettaglio* » (qui porte la trace de celui qui l'a fait, le « détaillant », que ce soit le peintre ou le possesseur du tableau). Et l'ensemble du livre lui-même est organisé en deux parties: la première considère surtout le détail comme *emblème* du processus de représentation adopté par le peintre (puisque tout tableau mimétique fonctionne déjà sur une découpe spatiale ou historique du « réel ») et le détail comme *comble* de la peinture – où le « tout ensemble » se défait au profit de la jouissance.

Je pense que cette typologie fonctionne. Elle est utile. Elle permet de s'orienter. Mais il est tout aussi important de constater qu'il y a des glissements permanents au sein de ce système: le « pictural » peut devenir « iconique » et la transparence iconique du détail ressemblant fascine pour des raisons de peinture, parce que la picturalité se cache ici et atteint son comble en s'effaçant. Je pense en particulier aux Flamands du XV^e^ siècle, aux plaies du *Christ mort* d'Holbein, aux intérieurs de Gérard Dou, mais aussi à la « tache » qu'Ingres a soigneusement peinte (et dissimulée) sur la robe à fleurs de *Madame Moitessier*.

Ce qui m'intéresse au fond dans tout cela, c'est justement que le mot détail recouvre et exprime une multiplicité ouverte de pratiques dont la cohérence profonde n'est autre que notre relation aux œuvres de peinture.

Il y a donc dans votre titre et dans tout votre livre la question du classement des œuvres.



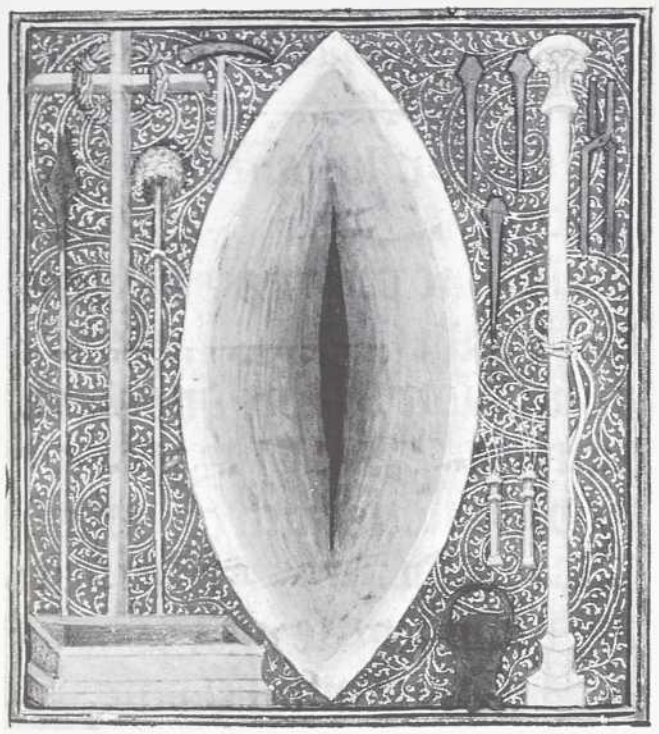
TITIEN(?), ECCE HOMO, VERS 1510, HUILE SUR BOIS, 55 X 81 CM. COLL. SCUOLA GRANDE DI SAN ROCCO, VENISE. DROITS RÉSERVÉS.

Il existe des catégories de classement pour les œuvres de peinture, très structurées et qui ont l'autorité de la tradition historique. En tant que telles, elles sont significatives et même, parfois, utiles. Mais elles sont aussi, bien souvent, anachroniques: elles correspondent à un type d'approche historique décidément dépassé – et qui ne correspondait pas à la pratique des peintres ou du public contemporain des œuvres. Ces catégories de classement devraient être elles-mêmes l'objet d'une analyse historique car elles ont une histoire. Face à un tableau, une fresque, une des premières tâches d'un historien devrait consister à s'en défaire. Car ces classements historiographiques traditionnels classent aussi le regard qu'on porte sur les œuvres. Si on veut réactiver la surprise de l'œuvre et percevoir sa présence (qui nous engage dans un rapport à la fois mental et physique), il faut reprendre en effet toute cette question du classement. Pour cela, le détail, en faisant écart, est un outil privilégié.

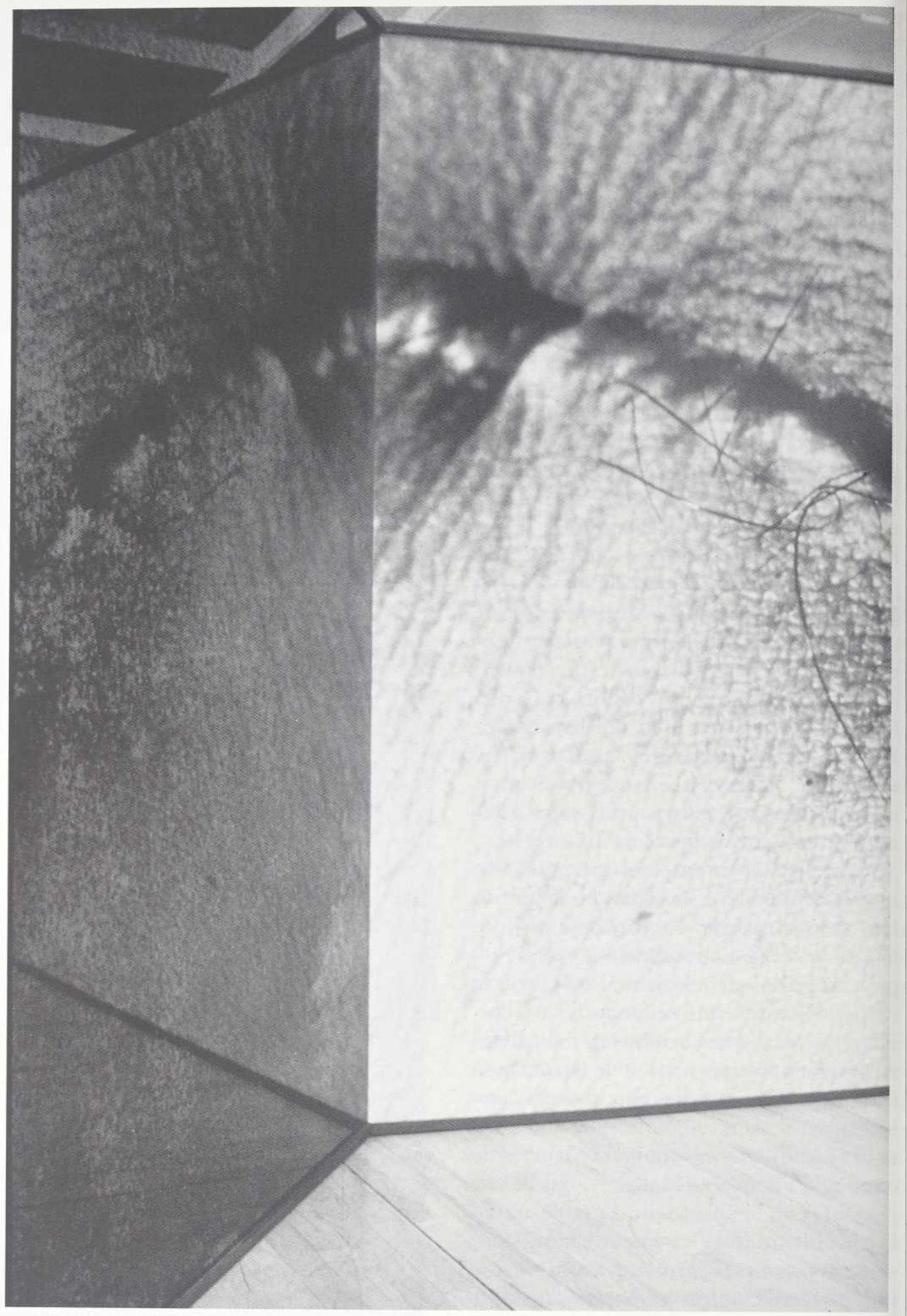
Je pense, par exemple, aux dimensions des œuvres. On pourrait imaginer un classement par dimensions. Aujourd'hui, les livres, les diapositives réduisent toutes les œuvres à un format similaire. Or, dans l'histoire et aujourd'hui encore, les différences de taille sont essentielles au rapport avec l'œuvre. À mon avis, un historien ne saurait comparer, par exemple, le *Jugement de Pâris* de Rubens (vaste format horizontal) et celui de Watteau (petit format vertical) sans prendre en compte cette dimension matérielle. Le petit tableau de Watteau a été conçu en connaissance de cause, pour être scruté de près. Ses effets esthétiques et sa situation historique, son originalité extraordinaire à l'intérieur du thème sont liés aussi au choix formel de Watteau. Ne pas en tenir compte, c'est constituer un « Musée imaginaire » et faire une histoire abstraite de la peinture, une histoire indifférente à la réalité physique de ses objets – alors même que cette réalité physique est essentielle au fait qu'il y a eu de la peinture dans l'histoire.

Comment identifie-t-on le «bon» détail? On ne peut s'empêcher de penser, malgré le hiatus que cela représente, au «punctum» de Barthes. Mais vous n'établissez pas cette liaison.

Barthes est présent au début, à la fin du livre et en son milieu. Il constitue en outre très souvent une référence implicite tout au long du livre. C'est que la notion d'*effet de réel* que Barthes a travaillée est très utile pour toute une part de ma réflexion sur le détail iconique. Et le travail de Barthes sur le plaisir du texte a joué aussi un rôle important dans mon désir de ne pas oublier, sous prétexte que je serais historien, le fait



LA PLAIE DU CHRIST, BRÉVIAIRE DE BONNE DE LUXEMBOURG, DUCHESSE DE NORMANDIE, 1345, ENLUMINURE.; PHOTO: METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK. COLL. METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.



GENEVIÈVE CADIEUX, TROU DE MÉMOIRE, LA BEAUTÉ INATTENDUE (DÉTAIL), 1988, AGRANDISSEMENT PHOTOGRAPHIQUE COULEUR, BOIS, MIROIR BRUNI COULEUR, 208 X 472 X 14 CM. COLL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA.

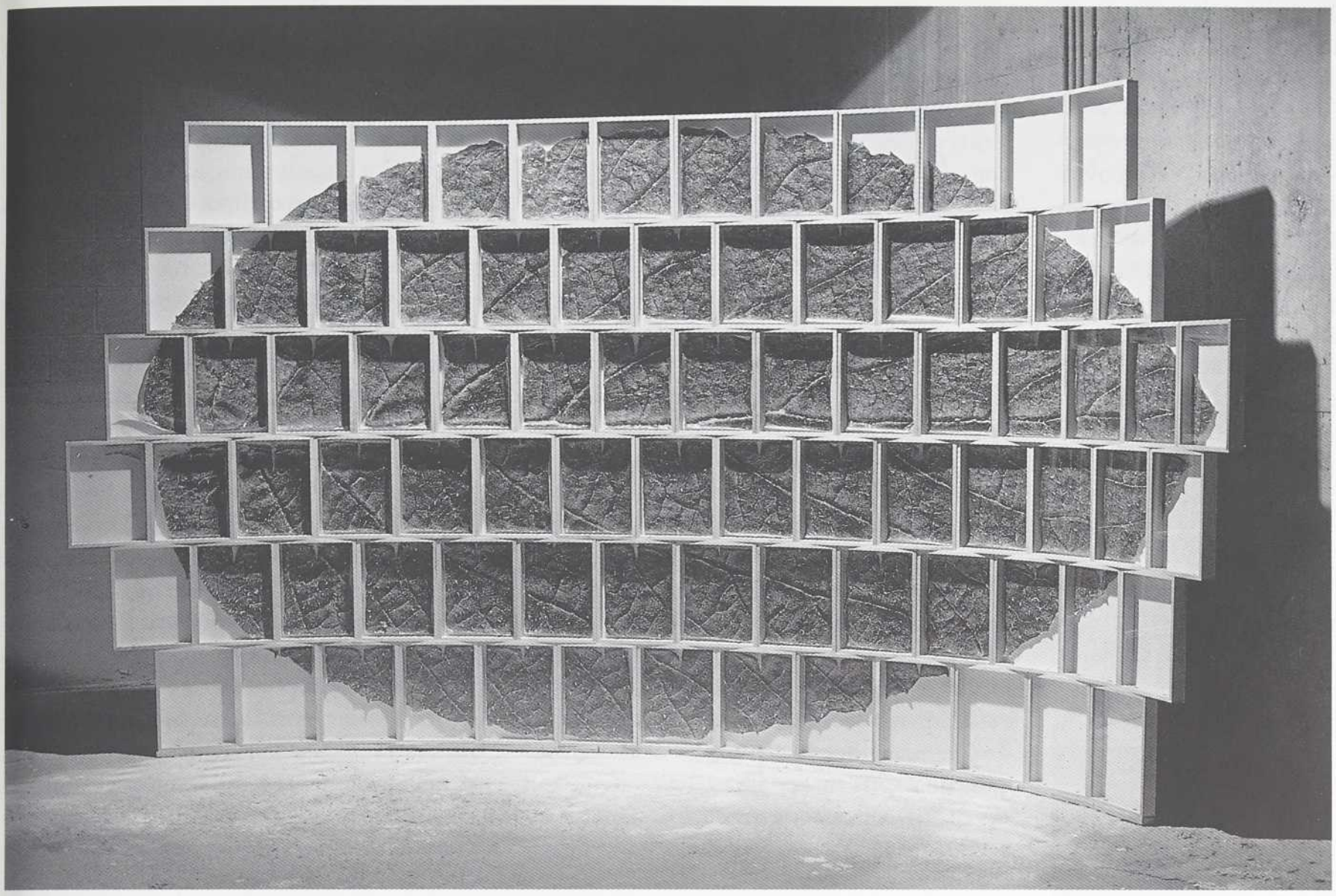
qu'un tableau de peinture donne plaisir et que, même quand il a une visée différente (religieuse, sociale, politique), son efficacité tient à sa capacité d'exercer cet effet de plaisir (Lodivico Dolce le dit dès le XVI[e] siècle). Dans une certaine mesure, ce livre est un premier jalon vers une histoire que je voudrais faire: celle du plaisir et de la jouissance pris aux peintures, des modalités et des implications de ce plaisir et de cette jouissance et de leurs pratiques.

Je n'ai cependant évoqué ni le *punctum* ni le *studium* de *La Chambre claire*. Ces concepts sont pourtant très proches de certaines de mes analyses. Mais j'aurais dû construire, de ce point de vue, une distinction complexe entre tableau et photographie. Selon Barthes, le *punctum* est un « hasard » (« qui me point »). Or, le détail, dans un tableau, n'est pas un hasard – du moins, pas nécessairement. Même quand le détail – fait par le spectateur – n'a pas été explicitement « voulu » comme tel par le peintre (et c'est souvent le cas), il porte cependant trace et témoignage de la main du peintre – et donc, consciemment ou non, de son intervention personnelle.

J'en viens à la première partie de votre question: comment identifier le « bon » détail ? La question est ambiguë puisque chacun peut faire son propre détail. Dans le tableau et pour les analyses que je propose, un « bon détail » est un détail qui fait écart – soit qu'il représente avec excès une donnée attendue du tableau, soit qu'il soit anormal, gênant, qu'il trouble le message attendu (et implique alors le peintre). Mais le « bon détail », ce peut être aussi la marque du commanditaire – qui signe sa présence dans l'œuvre –, ou même du spectateur ou du propriétaire (quand il découpe ou ajoute un élément au tableau existant). Un des cas les plus significatifs que j'évoque à ce propos est la transformation que connaît la *Bethsabée* de Memling au cours du XVII[e] siècle.

En fait, il n'y a pas de définition du « bon détail », sinon peut-être qu'il révèle une pratique de la peinture par ses créateurs ou ses utilisateurs. De ce point de vue, même le « petit pan de mur jaune » de la *Vue de Delft* est un bon détail – à la fois pour ce qu'il suggère de la pratique proustienne de la peinture et parce qu'il indique combien, parfois, le prestige d'un texte peut obséder ou aveugler celui ou celle qui regarde la peinture, textes en tête.

Mais l'idée du « bon détail » peut se révéler catastrophique pour l'historien – quand c'est le désir de l'interprète, pris au désir de l'interprétation, qui invente un détail inexistant. Je pense au vautour que Pfister a vu dans le *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* de Léonard (Freud d'ailleurs s'est montré beaucoup plus prudent); je pense à ce rat (alchimiste) vu en lieu et place d'une statuette antique, ou au serpent que Salvatore Settis invente dans *La Tempête* de Giorgione parce que c'est le « bon détail » qui lui permet de boucler son enquête policière. Le risque, en fait, comme le détail est en général un relais de plaisir ou de jubilation (à ce registre, tout détail est bon à prendre), c'est que l'in-



ROBERTO PELLEGRINUZZI, **LE CHASSEUR D'IMAGES (FRAGMENTS)**, 1992, ÉPREUVE ARGENTIQUE, CADRES BOIS FRANC; PHOTO: GALERIE BRENDA WALLACE.

terprète historien ne maîtrise pas sa jubilation: le prétendu bon détail n'est alors qu'un miroir aux alouettes (c'est l'objet des « fables » que j'évoque dans la conclusion du livre).

Vous opposez à plusieurs reprises, allusivement ou explicitement, «l'ordre des mots de l'historien» qui glisse les œuvres dans des corsets iconographiques aux configurations ouvertes, incertaines de la peinture. Le «reste» vous intéresse parce qu'il est pour vous l'occasion de ramener la question de la spécificité de la peinture, de son opacité. A-t-on raison d'établir un rapprochement entre votre projet et ceux de figures comme Konrad Fiedler, par exemple, qui défendait l'idée d'une connaissance spécifique véhiculée par et dans la peinture?

Une large part de mon travail est liée à la réflexion de Louis Marin, à l'extraordinaire acuité de son regard et à la finesse de son approche. J'ai eu la chance de longuement parler avec lui et j'ai été très marqué par sa réflexion sur les opacités de la peinture. Car il avait moins en vue l'opposition un peu facile et banale entre opacité picturale et transparence iconique que l'opacité inhérente à tout signe dès lors qu'il se présente lui-même représentant. Les pages de Marin sur l'opacité réflexive du signe pictural, le rôle des marges, des bords, du fond, des divers processus de cadre, etc., sont d'une importance fondamentale pour qui s'intéresse aux *effets* de la peinture et aux mécanismes de ces effets. En les envisageant au registre du détail, j'ai déplacé l'analyse et je me suis, en quelque sorte, simplifié le travail. Mais un enjeu me semble proche: comment s'articule un message dans un tableau de peinture? Comment la peinture n'est-elle pas, en effet, du discours (même si elle est hantée par lui tout comme le discours est hanté par la figure)? La peinture élabore des parcours et les effets spécifiques qu'elle suscite proviennent de ce qui, précisément, échappe à la grille des mots. Pour un historien, qui écrit et parle sur la peinture, c'est une sorte de gageure de prendre précisément pour objet ce par quoi l'image de peinture ne se laisse pas réduire à l'ordre du discours. Mais, justement, à quoi bon écrire sur la peinture si c'est pour éviter la peinture?

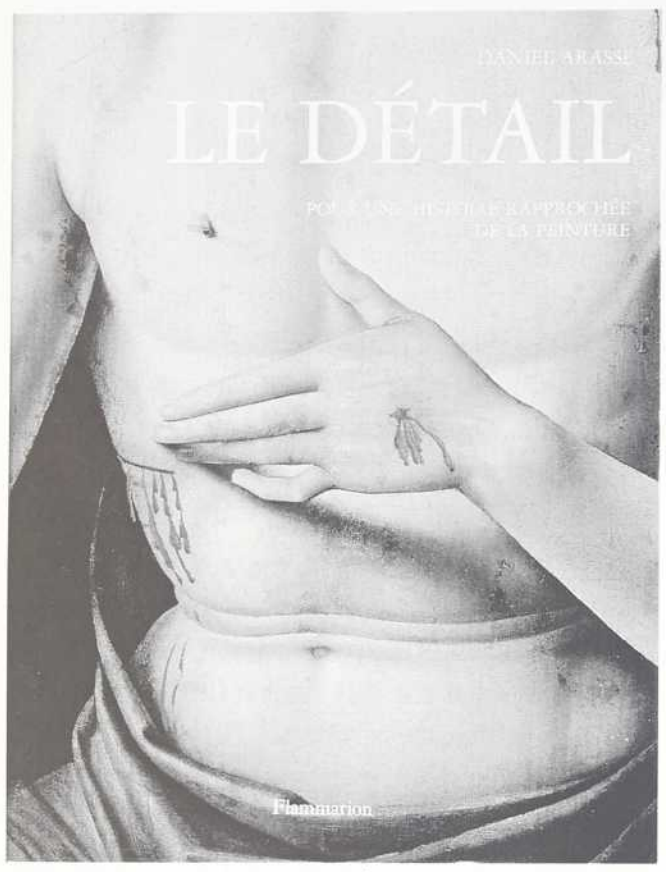
Cela dit, je ne suis ni philosophe ni esthéticien. Je ne me pose pas la question de la « connaissance » que véhiculerait, en propre, la peinture. Mon discours s'arrête exactement là. Je suis historien. Reconnaissant que, si peinture il y a et il y a eu, c'est précisément à cause de cette spécificité, et du *reste* (en effet) qu'elle oppose au discursif, c'est la pratique de ce *reste* qui m'intéresse – dans la production de l'œuvre comme dans sa réception. Et les marques de cette pratique que les peintures portent aujourd'hui.

Souvent, vous soulignez la marque du désir du peintre qui, dans le tableau, prend toutes sortes d'aspects et, à plusieurs moments, vous vous approchez d'une lecture, mais le mot n'est pas tout à fait approprié, psychanalytique (Greuze, Botticelli, etc.). Comment la définiriez-vous? On touche ici à un autre problème qui vous intéresse, soit celui de l'intention de l'artiste en autant qu'elle est absolument liée au corps physique de la peinture.

Vous avez raison. Je pense qu'il y a des rapports entre mon travail dans ce livre et certains aspects de l'approche psychanalytique. J'en vois deux, en particulier.

Le premier, c'est précisément l'attention portée au détail en tant que donnée condensant, dans son écart même et grâce à son caractère apparemment secondaire, des éléments fondamentaux dans l'élaboration et la constitution du message principal de l'image et, finalement, dans son contenu. Ce qui marque peut-être clairement ce rapport, ce sont les analyses où le détail *résiste* à une interprétation simple. Il demeure un écart et c'est cette force d'écart qui constitue le point de départ et l'objet même de l'analyse. En ce sens, mon approche est très différente de celle de l'histoire traditionnelle de la peinture – pour laquelle un détail est « révélateur » en tant que l'historien le rend transparent et l'insère harmonieusement dans son contexte. Pour moi, un détail est « révélateur » en tant qu'il garde sa force d'opacité et d'étrangeté (je pense ici à la robe de *Ma-*

dame Moitessier ou à celle de *L'Accordée de village* de Greuze, mais aussi aux tissus du *Verrou* de Fragonard, etc.). J'ai d'ailleurs laissé de côté, dans ce livre, une série de « cas » où il est possible de reconstituer les enjeux personnels latents du peintre dans son œuvre. Je vais en faire l'objet d'une série d'études ponctuelles que j'intitulerai « C'est moi que je peins » : j'essaierai de montrer comment, au XVI[e] siècle, à une époque où la « psychologie » n'existe pas en tant que telle et ne constitue pas une méthode adéquate d'interprétation, le psychisme du créateur se manifeste dans l'œuvre par le travail de condensation, de déplacement, de prise en considération de la figurabilité auquel est



COUVERTURE DE L'OUVRAGE LE DÉTAIL. POUR UNE HISTOIRE RAPPROCHÉE DE LA PEINTURE (GIOVANNI SANTI, LE CHRIST DE PITIÉ, DÉTAIL, VERS 1480, HUILE SUR BOIS TRANSPOSÉE SUR TOILE. COLL. SZÉPMÜVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST). DROITS RÉSERVÉS.

soumis le matériel thématique et iconographique utilisé. Autrement dit, je proposerai une iconographie des associations d'idées en me fondant sur les opérations du « travail du rêve » telles que Freud les définit dans *L'Interprétation des rêves*.

Car, et c'est le second point de rapport, plus fondamental, ces cinq opérations du « travail du rêve » constituent une base méthodologique solide pour analyser la pensée de l'image, la pensée par l'image, en image, ce que, dans un autre contexte, Francastel avait appelé la « pensée figurative ». Il est temps que l'historien de la peinture s'en préoccupe, s'il ne veut pas continuer à « épeler » les tableaux, en croyant que ceux-ci sont transparents aux textes qu'ils illustrent. De ces textes aux tableaux, un travail de transformation s'opère, qu'on doit prendre en compte et les pages de Freud sont, ici, d'un intérêt inépuisable.

Cela dit, je ferai deux remarques complémentaires. D'abord, la prise en compte des opérations de la pensée figurative dépasse largement le cadre de l'analyse psychique et du franchissement de la censure (qui est l'objet du travail du rêve). Très souvent, ces opérations sont menées en toute conscience par l'artiste et elles peuvent concerner des types d'investissement très divers. Ensuite, une psychanalyse appliquée ne me paraît pas souhaitable. On n'y trouve que ce qu'on a cherché et, en quelque sorte, supposé au départ. On le constate trop souvent dans ce type d'études psychanalytiques de l'art. Et puis, si l'anachronisme des concepts psychanalytiques peut être un élément fructueux pour l'historien, il ne faut pas que ceux-ci prennent exclusivement le pas sur d'autres méthodes d'interprétation du psychisme, contemporaines des œuvres.

Votre livre a reçu un accueil extrêmement enthousiaste de la part de ceux et celles qui s'intéressent d'abord, sinon exclusivement, à l'art moderne et contemporain, conservateurs et artistes, par exemple. Est-ce une surprise pour vous, considérant que vous ne renoncez à rien de ce qui constitue la pratique érudite de l'historien traditionnel qui souvent rebute l'amateur d'art contemporain ?

Certainement, cet intérêt et cet accueil favorable sont d'abord un grand plaisir et un encouragement à approfondir ce type d'approche historique de la peinture classique.

On m'a demandé pourquoi je n'évoquais pas la peinture contemporaine. Mais j'ai tenu à m'en tenir rigoureusement à la (longue) période XIV[e]-XIX[e] siècles, c'est-à-dire à la peinture d'imitation, à l'histoire de la mimésis en peinture. C'était le seul moyen, pour moi, de poser une problématique un peu rigoureuse à propos d'une notion et d'une pratique (celles du détail) qui ont tendance à échapper, à résister précisément à une grille conceptuelle claire. La réaction très positive des amateurs d'art contemporain a donc été aussi une surprise.

À la réflexion, elle peut être due au fait qu'avec le détail, je m'intéresse au rapport pratique à l'œuvre de peinture (celui du créateur, du spectateur, du possesseur de l'œuvre). En tant que telle, la question est contemporaine. L'« histoire rapprochée » de la peinture est une histoire moderne de la peinture classique – elle aurait été inconcevable d'ailleurs sans l'amélioration et la diffusion des moyens techniques de reproduction et d'étude dont nous disposons. Par ailleurs, pourvu de faire les corrections et les adaptations nécessaires, l'analyse des relations rapprochées à l'œuvre de peinture n'est sans doute pas radicalement différente selon qu'on envisage la peinture classique ou la peinture contemporaine. On continue de s'approcher des surfaces peintes pour mieux en jouir ou en voir « l'artifice ».

Et j'espère aussi que cet accueil favorable tient à ce que j'ai essayé de faire en sorte que le nécessaire savoir historique ne fasse pas écran entre la surface peinte et celui ou celle qui la goûte. Je n'aime pas le terme d'érudition. L'érudition est trop souvent livresque et, surtout quand il s'agit de peinture, elle fait obstacle à ce qui pourrait être un « savoir » de la peinture. J'ai peut-être évité ce danger en prenant pour objet ce qui précisément fait écart dans le champ de la culture traditionnellement constituée. Si on veut envisager les pratiques concrètes du détail, on peut difficilement occulter le rapport vivant à la peinture, celui qui a existé jadis et le nôtre aujourd'hui.

Quel serait votre désir d'une histoire de l'art ? On a l'impression, quand on regarde l'ensemble de vos publications, que, avec *Le Détail*, vous avez atteint, configuré, *votre* forme d'histoire de l'art. Comment la nommeriez-vous (et ce n'est pas une question d'iconographe) ?

Je ne sais pas si j'arriverais à *nommer* une forme d'histoire de l'art qui m'intéresserait particulièrement. L'ambition me paraîtrait trop grande. Disons qu'à mon avis, l'histoire de la peinture gagnerait beaucoup à s'occuper des *enjeux* spécifiques dont la peinture est le lieu et le relais, et des *effets* spécifiques que produisent les dispositifs picturaux. L'histoire de la peinture ne saurait se faire sans prendre en compte ces enjeux et ces effets : c'est à cause d'eux et pour eux que les peintures ont été réalisées, et qu'elles ont été manipulées dans l'histoire. Je suis persuadé par une idée très banale et presque trop simple : l'efficacité et le prestige de la peinture, même quand elle se met au service d'un programme littéraire, politique ou savant, tiennent à ce qu'elle n'est pas du discours. Je trouve personnellement et intellectuellement passionnant d'affronter l'analyse discursive de l'historien à ce qui lui échappe tout en étant producteur de sens.

Alain Laframboise est un théoricien de l'art et un artiste qui enseigne à l'Université de Montréal. Il est codirecteur de la revue *Trois* et des éditions Trois et vit à Montréal.

Interviewed by Alain Laframboise, French art historian Daniel Arasse comments upon his recent book, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, where he proposes a reassessment of the history of painting. Analyzing paintings from the sixteenth to the nineteenth century, a period dominated by the notion of mimesis, he addresses the question of classification by focusing on "details" that create a shift within the work. As the subtitle of the book indicates, this "close history of painting" is also a contemporary rethinking of classical painting.

DV8

ALEX MALLEMS

REFUSING TO COMPROMISE

Refreshingly inventive, hard-hitting, compulsive and erotic, the London-based modern dance company DV8 Physical Theatre has developed a self-willed dance style. Formed in 1986 by Lloyd Newson, an Australian dancer/choreographer, DV8 has emerged as the most innovative of Britain's contemporary dance companies.

Dance company names in general rarely refer to anything more than their leading choreographer (e.g., The Lucinda Childs Dance Company) or their geographical base (e.g., The New York City Ballet). DV8 Physical Theatre, on the contrary, both literally and figuratively refers to the specific nature of the company's style and working method. DV8 can be read as an acronym for "deviate" referring to the "deviant" homosexual identity choreographer Lloyd Newson openly declares in his art. DV8 also refers to the Video-8 camera: during rehearsals Newson often integrates the objective camera eye as a creative element, allowing him to register unconscious movements. Moreover, the company has developed a strong commitment to film, resulting in one of the most interesting dance-film collections, including artistic film adaptations of their dance.

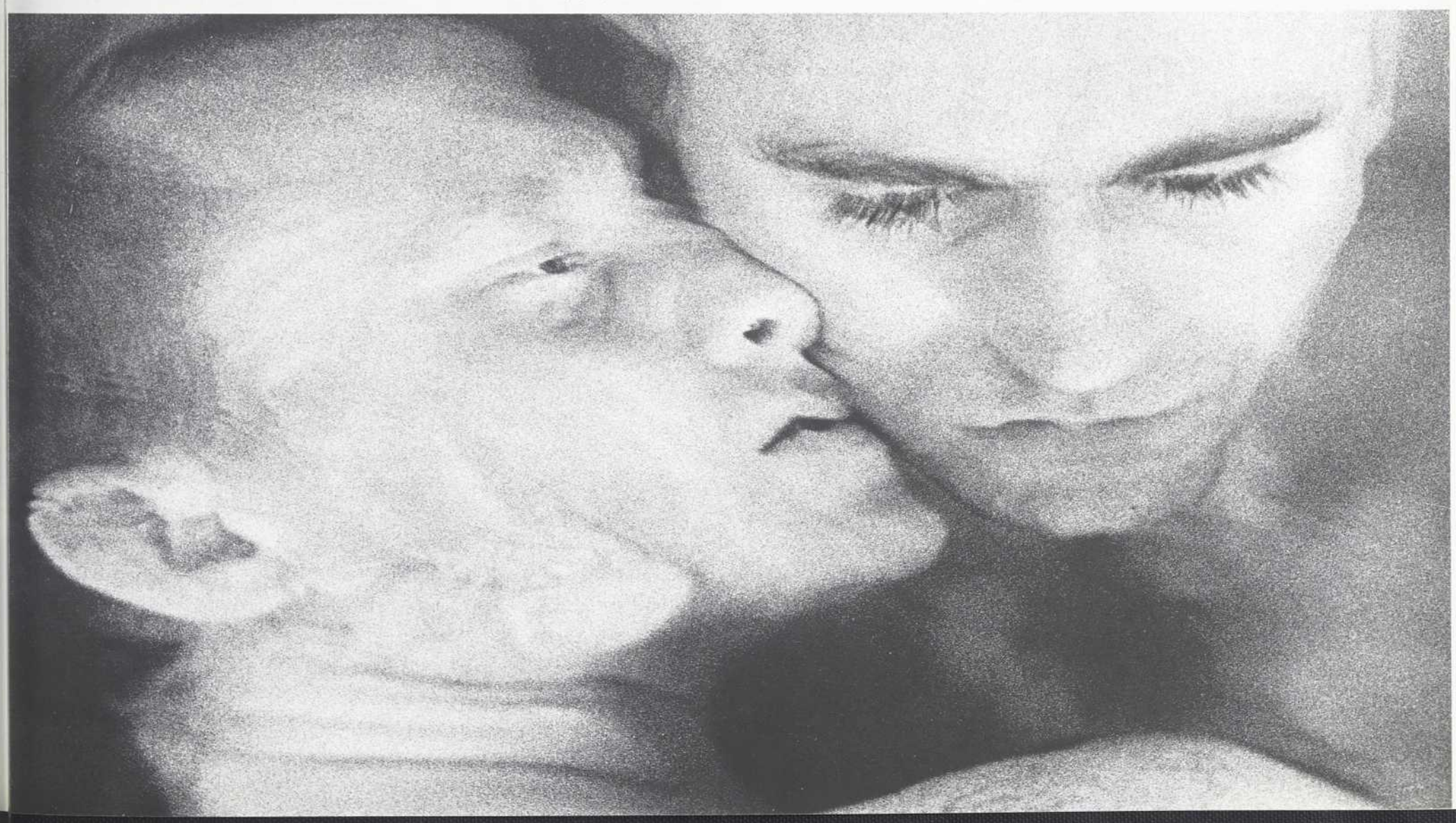
Further, the term Physical Theatre indicates the often extreme physicality and demanding stamina typical of their dance. This physical audacity in DV8's work should not distract the company's artistic approach that aims to reinvest meaning in dance. In Newson's own words: "DV8 Physical Theatre is about taking risks. It is about breaking down barriers whether in dance, theatre or personal politics. It is about communicating ideas and feelings directly, clearly and unpretentiously."[1] Consequently, Newson has been described not so much as a choreographer than as a channeler of ideas, energies and images, always concerned with human feelings.

DV8's first works had one main theme: the battleground of human relationships. *Bein' A Part, Lonely Art* (1985) focused upon traditional "romantic" love between a woman and a man – a love shattered by possession and insecurity. *My Sex, Our Dance* (1986) also brought a private world onto the public stage: this duet for two men tested a highly-charged relationship through dangerous games of trust. *Deep End* (1987) went on to explore female-male partnerships, from attraction to rejection, from dependence to intimidation. *My Body, Your Body* (1987) exposed the habitual traps and rituals of these relationships. Its cast of eight women and eight men acted out some of society's most blatant sexual stereotypes. This interest in developing through dance complex issues such as human emotions, intimate feelings of love and hatred, probably has to do with Newson's unconventional background: he earned a degree in psychology from the University of Melbourne and counselled disturbed children and their families before starting his dance career.

Frustrated with the practice of psychology, Newson began dancing with the New Zealand Ballet company. When offered a scholarship at the London Contemporary Dance School, a major Graham centre, he came to London in 1980. In 1981 he joined Extemporary Dance Theatre, a contemporary repertory touring company, at first as a dancer, and then choreographing such pieces as *Breaking Images* (1982) and *Beauty, Art and the Kitchen Sink* (1984). By the time he left in 1985, Newson was earning extra money choreographing pop videos.

DV8 Physical Theatre was formed the next year by Newson and an independent collective of dancers – Nigel Charnock and Michelle Richecoeur, soon joined by Liz Ranken – who had become disillusioned

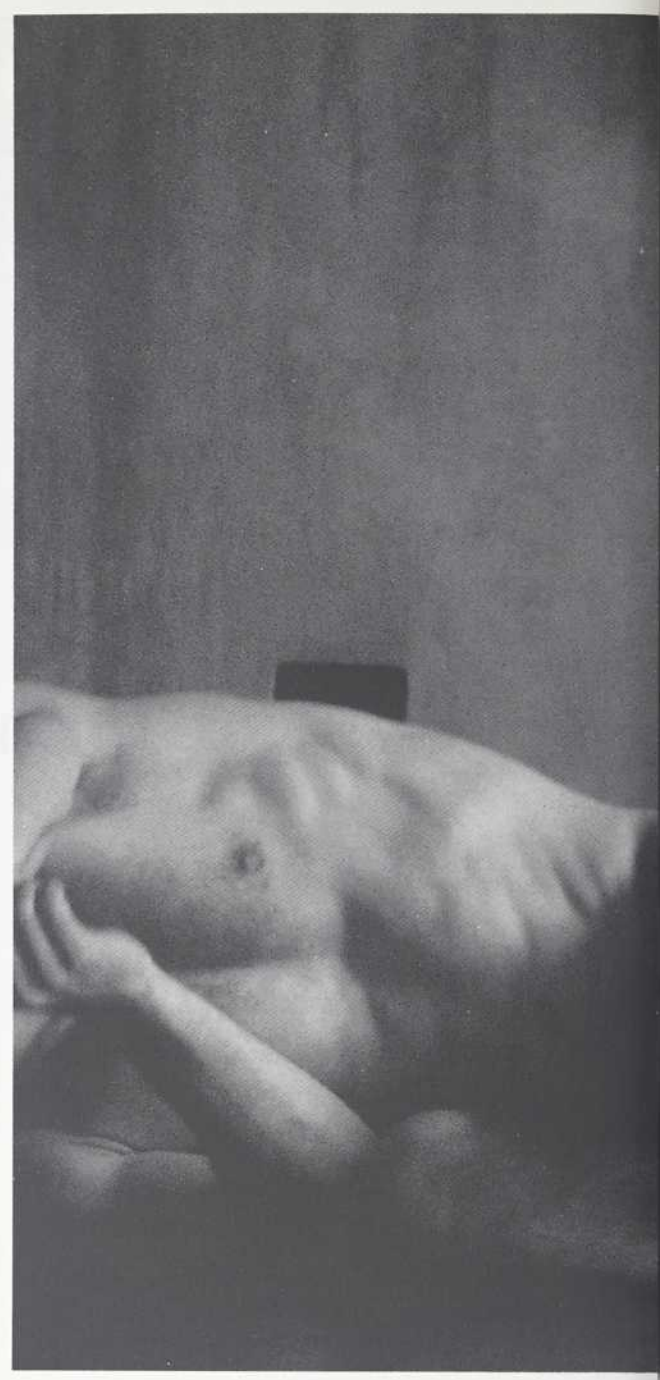
DEAD DREAMS OF MONOCHROME MEN, 1988, PERFORMERS: LLOYD NEWSON AND NIGEL CHARNOCK; PHOTO: ELENI LEOUSSI.



with the preoccupations and direction of contemporary dance in Britain. Newson's professional background as a psychologist is reflected in the working method he has devised with the DV8 dancers over the years. Newson rejects the traditional imposition of his own preconceived ideas on the dancers, and, instead, requires a serious commitment from them. It involves sitting down before a step is taken and talking through ideas. In the choreographer's view it is the exceptional talents and dedication of the performers that have been largely responsible for the company's success. Newson feels that DV8's works are true collaborations: they reflect the ideas, the close working relationships and the artistic freedom made possible by this process.

In much of the work by DV8 Newson has participated both as a choreographer and a dancer. Though he never imposes movement – which comes about as the result of the individuals being involved – he feels that by participating as a dancer he senses the quality of the work. Since much of DV8's work is interactive, one individual reacting to another, in cause-and-effect relationships, by becoming physically involved he learns whether or not there is an authenticity of feeling behind the movement.

Even though DV8 deals with feelings and emotions, their choreographies are very structural and clear. Newson is concerned that the dancers do not indulge in those emotions, that the movement per se carries the idea, and that the performers do not just emote on top of it. Movement always has to go somewhere, it has to be directive. The necessity for a solid structural framework became evident experiencing DV8's *Dead Dreams of Monochrome Men* (1988), a piece for four men, exploring through non-narrative dance theatre the interwoven notions of loneliness, desire and emotional death in men. The work was based on Brian Master's controversial book *Killing for Company*, the dramatic life-story of the mass murderer Dennis Nilsen, who described himself as a "monochrome man." The result was perhaps as radical as the material that inspired the work: the four performers are pushed physically and emotionally to extremes. Between the men a mutual game of attracting and repulsing is developed: warm embraces







STRANGE FISH, 1992; PHOTO: HUGO GLENDINNING.

switch to sometimes violent grips. At a certain moment in the piece the audience is kept in suspense when one performer throws himself from a high wall into the arms of a partner, but this proof of trust is contrasted by the fact that in the next scene the same man is thrown on the floor by the same partner. Such physically powerful, often explicitly homoerotic, scenes resulted in an expressive, plastic dance vocabulary.

The piece was striking for its emotional authenticity and its originality in content and style. "Art for art's sake" principles were replaced by a breathtaking form of "art as life." Boundaries of traditional naturalism in dance were being pushed to the extreme. The æsthetic that has developed within the company does not rely upon the traditional dance vocabulary, it has moved away from the æsthetic of pointed feet, of straight lines or curved lines, of things looking beautiful. The æsthetic that has evolved is more naturalistic and takes dance back to its most fundamental source – body language. Newson believes that movement, if it is dealt with honestly, is wonderful at showing an extraordinary expanse of emotions, not just the extremes but things in-between, things we often don't have words for. He considers his work more subtle sometimes than work that deals with gross extremes – love, hate, wonderful passion – but misses real emotions.

DEEP END, 1987, PERFORMER: NIGEL CHARNOCK; PHOTO: ANTHONY CHRICKMAY.

Because of the nature of DV8's work, the company cannot constantly tour its repertory: the dancers can maintain the authenticity and honesty of the work only for a limited number of performances. *Dead Dreams of Monochrome Men* was a piece that was extremely taxing both physically and emotionally. It was an important work to perform for the audience but the four performers felt that it was a very sad piece to do and they just wouldn't survive major touring. One of the dancers described the work as follows:

> It is like saying, well you got a very sharp knife and it works. And you cut yourself and you bleed, but what do you do then? How long do you keep cutting yourself? And while people are amazed that you cut yourself on stage publicly – and I know that they are intrigued by that – how much do you keep doing it, repeating the same action? That is for me how I feel about *Dead Dreams*: I won't continue to cut myself, I now need to find another that goes beyond that.[2]

DV8's next work, *If Only . . .* (1990) was a direct response to the despair and loneliness evoked by *Dead Dreams of Monochrome Men* in which the performers were slaves to their desires and the environment they inhabited, victims of the sadness and oppression which surrounded them. The company's introductory note clearly sets a difference in tone: "Dancers struggle with an unknown force to gain control of their bodies; one falls, another seeks to fly. Each dancer struggles to find a voice so as to be heard, but their words remain soundless. *If Only . . .* looks at our attempts to determine the paths our lives take, examining the relentless search for fulfillment, and the belief that there is something better within our reach, if only we knew where and how to find it."[3]

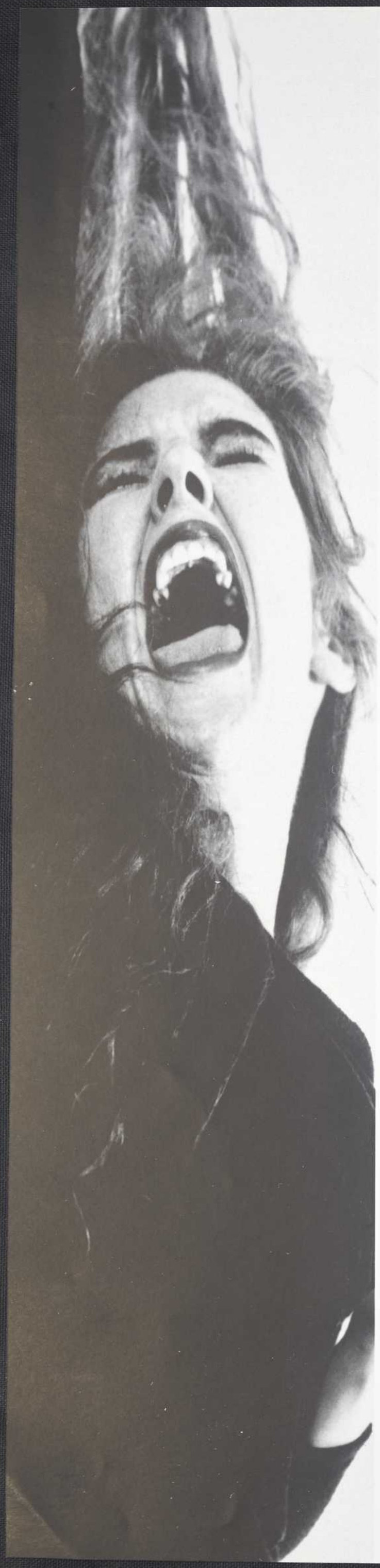
Commissioned by EXPO '92 in Sevilla, and co-produced with the National Arts Centre of Ottawa, DV8's latest show *Strange Fish* (1992) was meant to reach a wide audience. It is a large scale production with an international cast comprising dancers from Britain, Europe and Australia who were selected during workshops in London and Barcelona. *Strange Fish* is in many respects a new step in the company's development, merging dance with theatre and conceptual art. The piece integrates diverse material from different disciplines: music, text fragments, costumes, and features the scenography in an important role – an elaborate set with water and an impressive wall designed by Peter Davidson. A more or less narrative line is developed in the dance, including an essential ritual aspect, integrating such symbolic elements as wine, water, candles, the cross, the music sung in Latin. These extra-theatrical elements seem to be in clear contrast with the poor theatre typical of DV8's previous work which had concentrated on body language. Nevertheless, the essential physical quality of the company's dance theatre has not been affected by this scaling up. *Strange Fish* is yet another proof of how unpredictable Lloyd Newson remains as a choreographer following his artistic inspiration.

NOTES

1. Lloyd Newson, in DV8 Physical Theatre Press Release, 1987.
2. DV8 interviewed by the author, July 1989.
3. DV8 Physical Theatre Press Release, 1990.

Alex Mallems is a dramaturg and dance critic living in Belgium.

DV8 will present their newest work, *MSM*, at the Festival international de nouvelle danse this fall.



REFLECTIONS

on risk

For me risk means trying something that is new and therefore involves the possibility of failure, it does not necessarily imply physical danger. It is about challenging myself to try something different. In *Strange Fish*, our last work, I deliberately avoided physical danger/risk because we had done this before and I felt it had been done so often on the European dance circuit that it was now a cliché. For many dance companies it seems that risk just means physical risk, nothing is risked in terms of content or approach.

In our last work the risk became: Can dance deal with complex emotional narrative? Can it be funny? Can one create comic-tragic theatre through movement alone? Risk should be viewed as a relative concept; what is risky for me may not be for someone else. I would like to keep DV8's ability to continually challenge itself, to continue pushing in different directions, to resist using the same formula for each new work, to never be the same.

on inner necessity

I only create when I have something to say. Ours is not a permanent company but one that comes together when there is a need, a need that is artistically motivated rather than commercially or administratively driven. The work is always about issues; things that concern or affect my life at that given time. For this reason we do not repeat past shows. DV8 is fortunate in that it doesn't have to create regularly, to order. Dancers are chosen according to their appropriateness to the given subject matter of each new project, there is no obligation to keep employing the same dancers.

on power

When I was a dancer in repertory companies any attempt by myself or other dancers to question the movements was often brushed aside or deemed unnecessary. The power of the individual dancer and performer was often denied. I have tried to create a company that allows me maximum power while at the same time enables my own performers to question, to discover their own movement and therefore better understand who they are and what they're doing. Consequently many of the people who have worked with me have gone off to do their own work and have become more empowered through their association with DV8.

To maintain DV8's artistic freedom we've fought to be independent of others' needs. The work isn't created by a board of directors, funding bodies or educational programmes. I've declined offers to direct major companies because I see the restrictions and limitations of such establishments. DV8 must be flexible if it is to grow and survive, it mustn't be trapped by bureaucracies.

on structure

I am constantly assessing the way that I work. Each new project brings a new approach, partly out of necessity, what the subject matter dictates and a reaction to the previous show. When we did *Strange Fish*, I felt I could no longer go back into a studio with a few sketchy ideas. It was too difficult to go back into what I call the "dark room, the black room" with nothing to hold on to. I needed to prepare a detailed structure before the dancers arrived, but it became apparent when we began rehearsals that you can't stick to structures that have been thought about in your head and written down on paper. The physical truth of movement is much more complicated and cannot often be captured by words or discovered until you are in the studio with dancers. At the same time working on the structure gave us a certain framework and security but we had to have the courage to throw out ideas that weren't working, no matter how wonderful and logical they appeared in print.

on collaboration

It has always been important to share the process as honestly and directly as I can with the people I work with. To hold back information is counter-productive and often more about protection. By sharing the process the final work becomes collaborative and the performers are credited accordingly. Ultimately I do make the decisions, set exercises and edit material but I need performers who are open to improvising, who are prepared to think about their roles, not those who just want someone to come in and tell them what to do. This process requires the performers to take on responsibility for themselves, to actively think and challenge themselves. It's difficult finding dancers, because of their training, who want to do more than just learn steps, who are able to act and value truth more than tricks. Our work is only ever as good as the people involved, only as deep and profound as they are.

on structural flexibility

We are also very lucky in that our administrative organisation is highly flexible. Because we work for an agency, we don't have the obligation to keep a full-time administrator work-

LLOYD NEWSON

ing all year round. That allows me to begin and end a project whenever I feel the need. Consequently, if one is talking about artistic flexibility, one also has to look at how one can achieve it structurally, from an administrative point of view as well.

on audiences

Over the last few years, there has been more and more pressure on us to perform for large audiences. The dilemma is that if you are performing in a large auditorium the subtleties of the gesture are often missed and the performers feel they have to make actions bigger, and in many cases they become less real. I tend to oscillate between doing a very large piece and then a very small and intimate work. Expansion, moving to bigger audiences, isn't always synonymous with development and growth. DV8's film work allows me to explore intimacy and physical detail even more, its possibilities give another type of performance, another way of viewing and communicating that we're just beginning to understand.

on success

When people refer to DV8 as a "successful" company, I question what they mean, what they define as successful. Just because a work is popular doesn't mean for me it is successful. Just because audiences like it doesn't mean it's good. Again, success should be seen as a *relative* term. I believe that providing I keep pushing myself and do not rely on formula, I am successful. I have learnt some of the best lessons and most valuable information about my craft through works that have been public failures. Success and ego reinforcement are regularly confused.

on political themes

It is never my intention to provoke an audience or upset them per se. I'm interested only in provoking and pushing myself, questioning my own and the performers' motivation, reasons, thoughts, assumptions . . . . Many of the things I deal with are often considered social taboos . . . but unless one examines and questions them, I feel that we, as a society, cannot go any further. Rather than make generalized statements about society as a whole, I find it much truer to question myself. The self as part of society seems to be what dance best deals with: a very personal investigation, rather than trying to deal with social and political themes on a larger theoretical level. Life is not about political correctness. One would like to strive for that, but it is far too complex. Works that adhere to political theories often smell of naiveté.

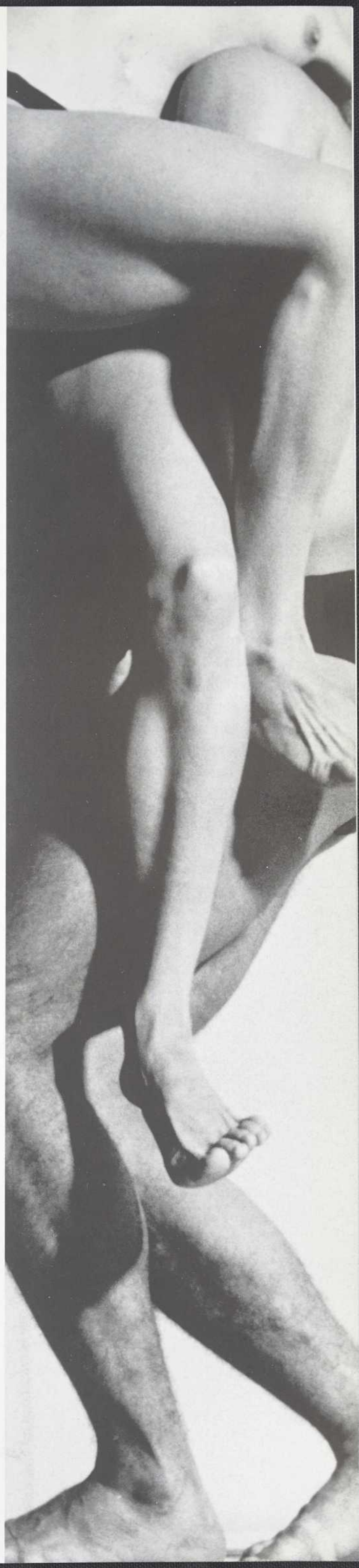
on vulnerability and failure

To show vulnerability and failure on stage has become increasingly important to me. I often set tasks that ask performers to reveal parts of themselves that maybe they don't want to show publicly, that we cover in order to protect ourselves. In doing this the performer can feel totally exposed and vulnerable. While this can have a toll, I believe eventually the benefits outweigh the difficulties. It is important for us to share *all* of ourselves with the audience, not just our strengths. Traditional dance, for too long, has emphasized "success" and showing how well one can execute a movement. I'm as interested in how hard it is to do a movement and to redefine what achievement means.

In the æsthetics of dance, there are many restrictions concerning what movement is considered beautiful and acceptable. This can be very destructive with people (dancers) striving towards the same constructed ideal. The rigidity of this "perfect" image gives little room for individuality or reality. It gives little room for acceptance of ourselves, of our failures and the value of *trying* rather than just matching up to what someone else defines as successful or beautiful.

A previous version of Lloyd Newson's text was published in *Theaterschrift*, "Border Violations" (No.3/1993).

Dans sa présentation, Alex Mallems retrace l'évolution du style chorégraphique de la compagnie de danse britannique DV8, de sa méthode de travail en collectif et de son esthétique controversée. Bien que son style de théâtre corporel ait acquis une réputation internationale, DV8 continue à provoquer par les thèmes abordés dans ses créations: l'arène des relations humaines, les différentes formes de répression sociale face au désir et à la sexualité, et l'exploration des émotions jusqu'à leurs ultimes limites. Par ailleurs, le fondateur de DV8, Lloyd Newson, nous livre le principe à la base de sa pensée chorégraphique: transgresser les limites, autant celles de la danse et du théâtre que celles des convictions personnelles. À travers des sujets comme «le risque», «la nécessité intérieure», «la vulnérabilité et l'échec», Newson donne un compte rendu personnel de la dynamique de la compagnie dans toute sa complexité psychologique et artistique.



LEFT: **DEEP END**, 1987,
PERFORMER: LIZ RANKEN; PHOTO: CHRIS NASH.
RIGHT: **STRANGE FISH**, 1992,
PERFORMERS: LAUREN POTTER AND JORDI CORTES-MOLINA;
PHOTO: JEFF BAYNES.

DE LA VIOLENCE ET DU LANGAGE

ou des mises en scène de Christine Davis

CHANTAL PONTBRIAND

Histoire, texte et image se conjuguent dans le travail de Christine Davis. Dans *Le Dictionnaire des Inquisiteurs*, dans *Logos* et dans *Éclipse*, elle nous amène à interroger les dérapages au sein du langage qui constituent chaque fois des mises en scène particulières. Le mode de visualisation des dérapages de sens est au cœur de son travail. C'est comme cela qu'il prend forme, au delà des références qui l'habitent, que ce soit l'Inquisition, Sade ou Pasolini.

Le Dictionnaire des Inquisiteurs (1992) est une œuvre composée de douze vitrines disposées en forme de cercle. Ces vitrines sont éclairées et les fils électriques qui en émanent sont rattachés au centre du cercle à une prise commune. L'ensemble des vitrines comprend les 308 mots tirés du « Dictionnaire des Inquisiteurs », un ouvrage datant de 1494, publié à Valence.

Ces mots proscrits, interdits, sont présentés par paires, dans l'ordre où ils apparaissent dans le texte original. On les retrouve gravés sur des lentilles cornéennes rigides. Certaines de ces lentilles sont colorées, et c'est à partir de cette coloration que l'artiste aura choisi d'y présenter certains mots en particulier. Les paires de mots-lentilles sont distribuées dans chacune des vitrines selon une grille qui est celle du jeu d'échec. Ainsi, les mots jouent les uns contre les autres en des stratégies illimitées, ouvrant le langage aux jeux les plus subtils que le hasard nous réserve.

Regroupés par paires, les mots produisent des collisions de sens : « absolution-accusation », « âme-amélioration », « anathème-antéchrist », « archive-arme », « aveu-avocat », pour ne citer que quelques exemples dans la lettre A. Les mots s'emboîtent en révélant leurs contradictions, leurs manques, les absences et les vides qu'ils recèlent. Le texte inquisitorial est subverti, déraciné et livré aux dérèglements, aux déroutements, que produit ce jeu d'associations. L'élément ludique dans le travail de Davis s'avère un mode d'appréhension du langage qui en déstabilise le contenu, l'aspect prédéterminé. On peut imaginer à l'infini les possibilités ouvertes par la mise en scène des mots que propose Davis. Sa démarche s'oppose à la clôture du sens inhérente au « Dictionnaire des Inquisiteurs ». Elle introduit délibérément une confusion au sein des mots, un éclairage nouveau, inédit, qui provoque le choc des idées.

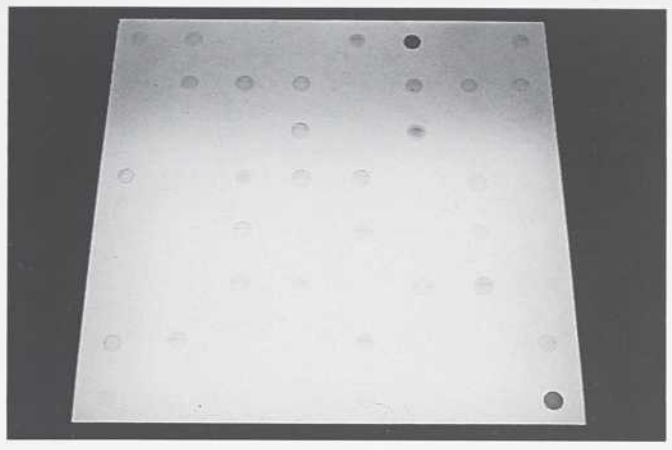
Les lentilles cornéennes représentent un mode de correction optique et, par conséquent, sont le produit d'une science qui vise à « normaliser » la vision, de la même manière que le « Dictionnaire des Inquisiteurs » où le langage normalise la pensée. Avec cette œuvre, Christine Davis produit un dispositif qui, en superposant divers systèmes de régulation du savoir, s'attaque à leur fondement normatif. Essentiellement visuel et n'empruntant pas au langage lui-même pour dé-faire les systèmes en question, ce dispositif positionne les éléments dans leur matérialité même et nous permet d'en dégager une multiplicité de sens insoupçonnés.

Les lentilles porteuses de mots sont en fait des lentilles défectueuses récupérées chez l'opticien. Ces lentilles ont donc, un jour, été réellement portées; elles ont une identité charnelle. Elles métonymisent le corps, ou plutôt les corps absents, au sein de l'installation. Ensemble, les lentilles proposent un commentaire chargé sur les relations entre le corps et le langage, qui figure les perpétuels glissements de sens entre le langage et la réalité des choses que représente le corps, cet instrument de présence, ce signe premier, qui manifeste l'être-au-monde.

Logos (1991) propose une autre forme d'incursion dans le savoir, toujours par une mise en scène, ou dispositif visuel, caractéristique des œuvres de Christine Davis. Ici, comme ailleurs, le visuel vient contrer le langage et fait éclater le sens. Pasolini et Sade servent de références à cette installation. Un écran formé de tissu capitonné blanc est suspendu au plafond et sert de support à la projection d'une diapositive tirée du film de Pasolini, *Salo ou les cent jours de Sodome*. Le projecteur est posé sur une pile de carnets à croquis noirs. Une plaque de métal doré, placée au sol, réfléchit l'image projetée. Sur le mur opposé se trouve une photographie des pieds de Davis, posés sur un exemplaire des *Cent vingt Journées* du Marquis de Sade. Le livre est ouvert au même endroit d'où est tirée l'image du film de Pasolini qui a resitué dans l'Italie fasciste cette scène décrivant la masturbation de

jeunes femmes et hommes dans le cadre d'un « exercice » sadien.

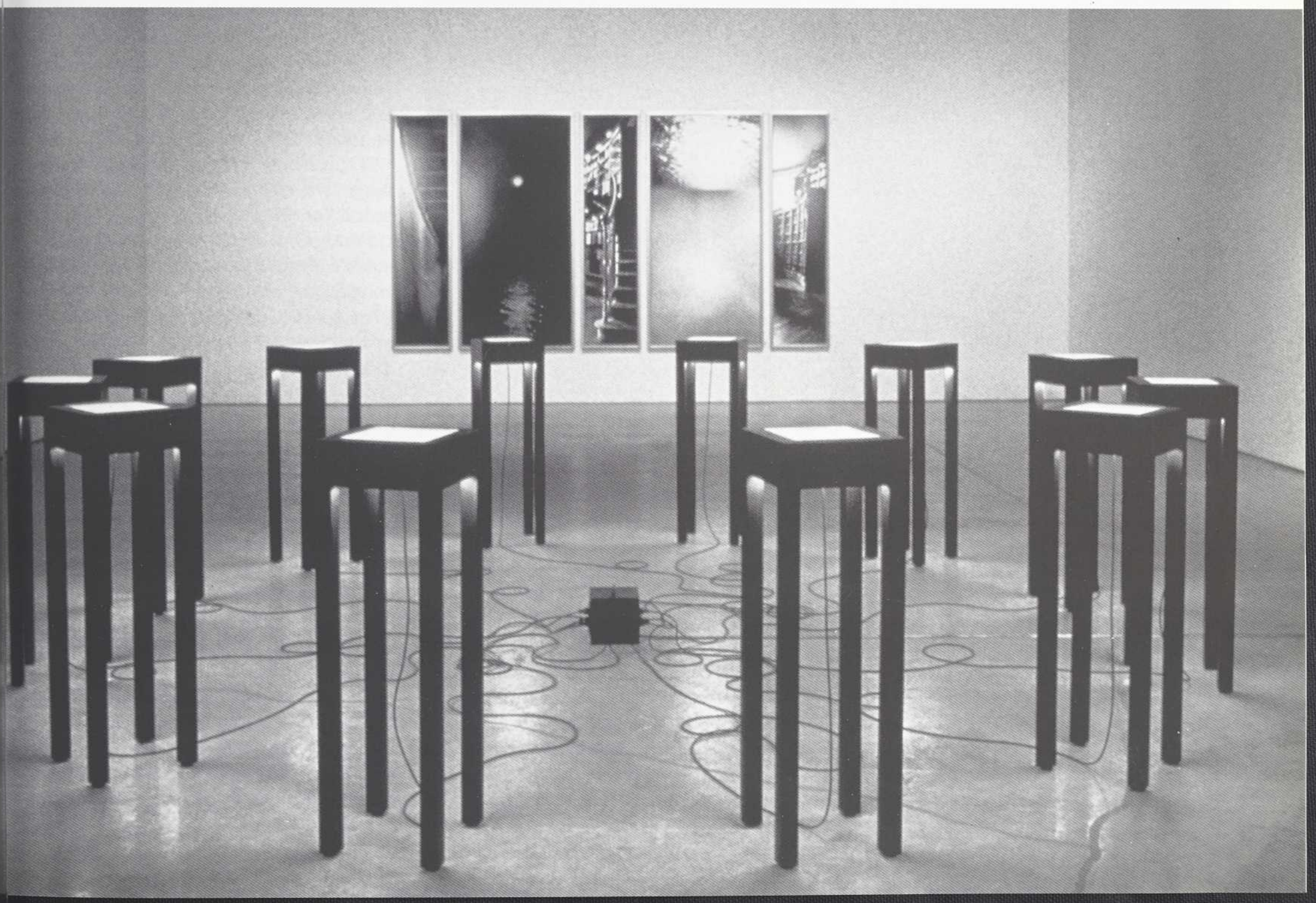
Cette œuvre explore diverses relations entre le corps et le texte : les corps projetés (ces corps gisants au sol dans une grande salle de château et qui disparaissent dans la lumière de la projection) et dont la lueur apparaît dans la plaque de métal, les corps des spectateurs également réfléchis dans cette plaque, le corps de l'artiste traversé par le texte de Sade. Cela ouvre vers de multiples interprétations, qui mènent somme toute à un éclatement du sens. Après tout, « il n'y a rien à faire », comme le dit le sous-titre de l'image projetée, puisé lui aussi dans le film de Pasolini et qui provient du dialogue suivant : « Nous, fascistes, sommes les seuls vrais anarchistes, évidemment quand nous serons les maîtres de l'État. En fait, la seule vraie anarchie est celle du pouvoir. Néanmoins, regardez ! La gesticulation obscène ressemble à un langage de sourd-muet dont le code ne peut être transgressé par aucun

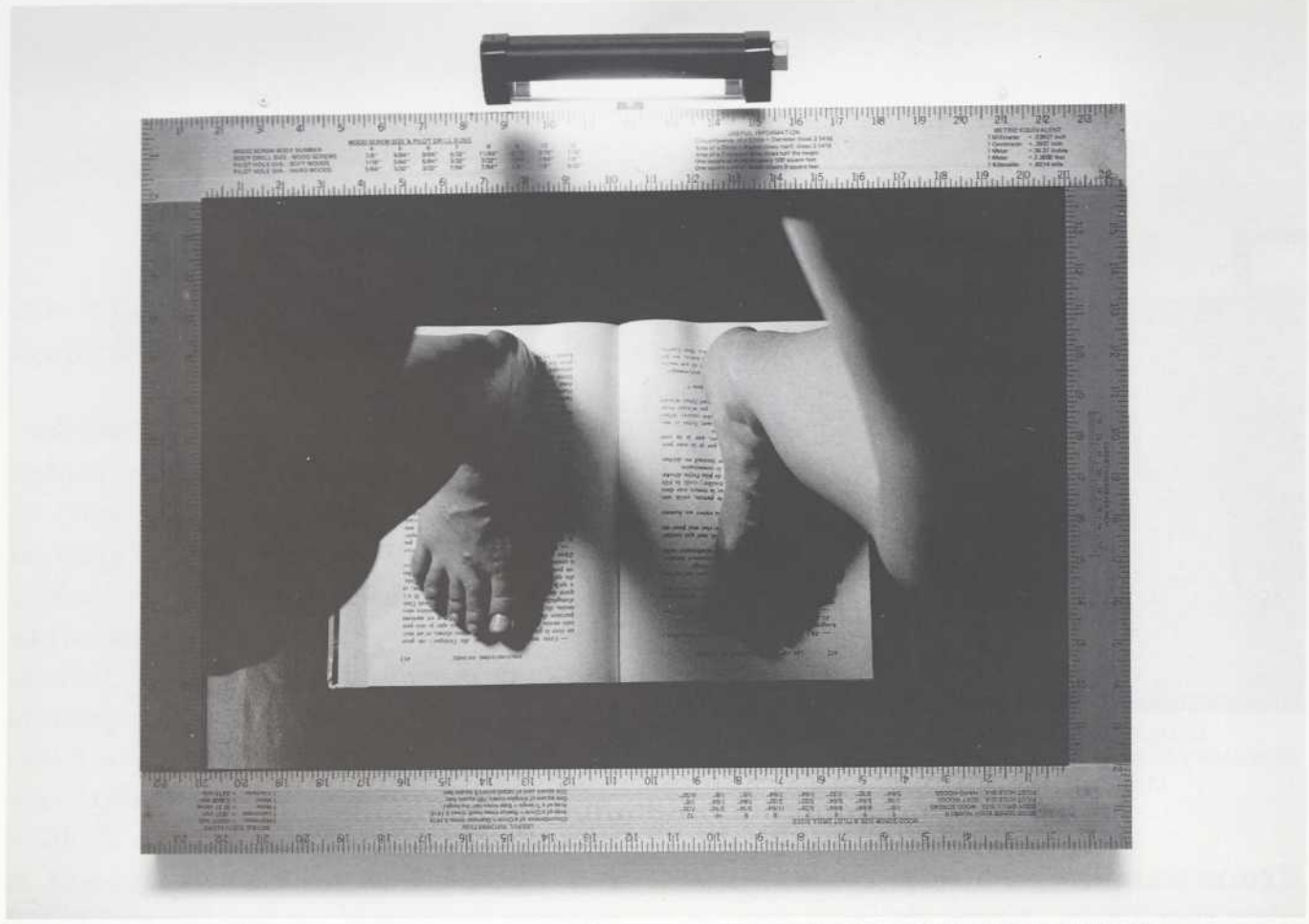


LE DICTIONNAIRE DES INQUISITEURS, 1992, MATÉRIAUX MIXTES; CI-DESSUS, DÉTAIL, PHOTO : JEREMY JONES; CI-DESSOUS, VUE DE L'INSTALLATION, PHOTO : PETER MACCULLUM.

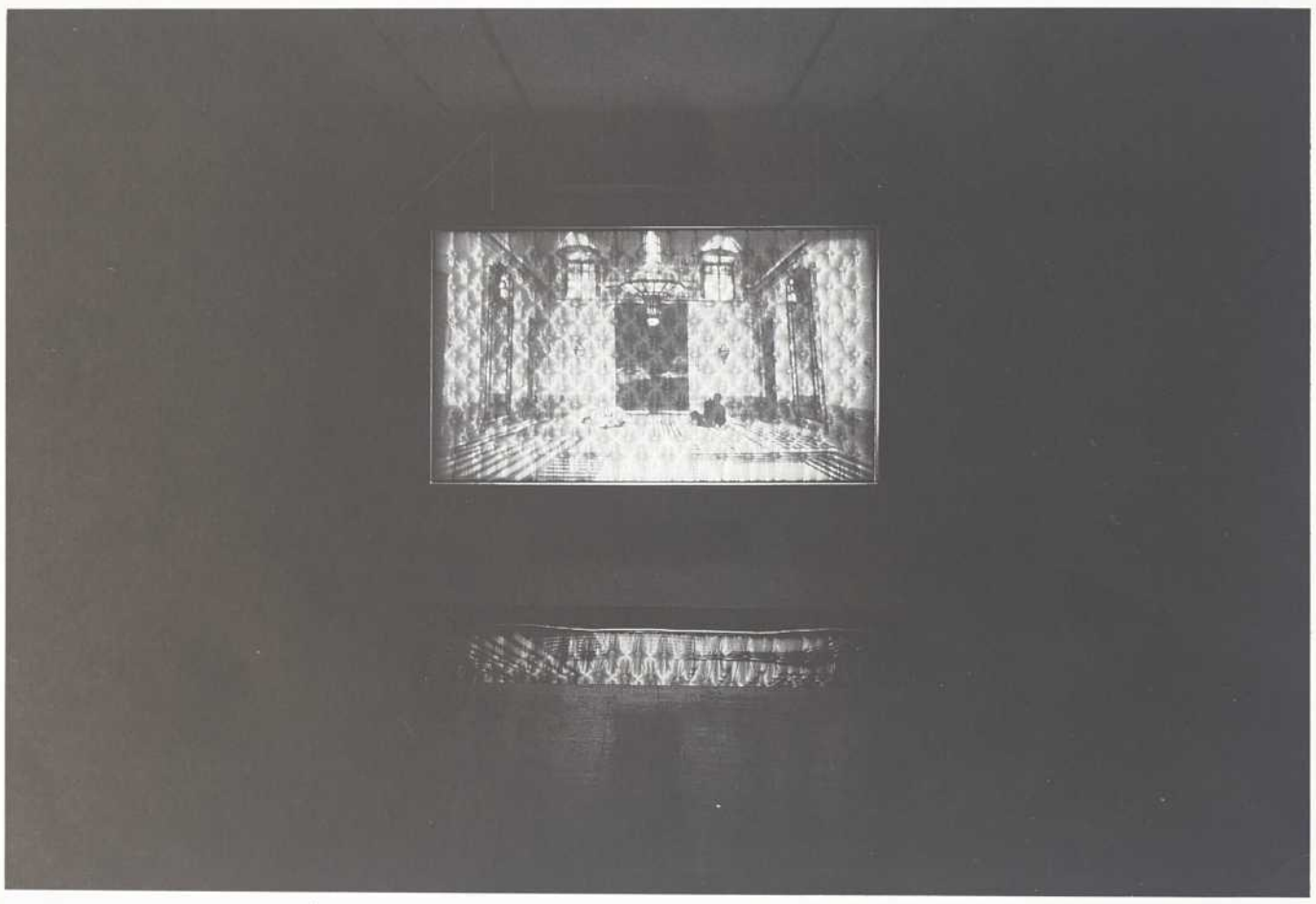
d'entre nous, malgré un caprice contenu. Il n'y a rien à faire. Notre choix est catégorique, nous devons soumettre notre plaisir à un seul geste. » La violence morale et physique est ici le théâtre d'un questionnement sur la représentation, qui lie texte et corps à la notion de pouvoir. La référence à Sade, anarchiste en son genre, pointe la relation entre violence, langage, corps et pouvoir que Sade avait érigée en philosophie : une philosophie du dérèglement et du dérapage constants.

Dans *Éclipse* (1993), Davis reprend dans un photo-montage à grande échelle, la photographie de ses pieds nus sur des textes tirés d'un dictionnaire de mathématiques où apparaissent les définitions des mots radius, random (deux fois) et ratio, entrecoupée d'une photographie montrant une éclipse. Ainsi, les pieds, qui oblitèrent le texte, évoquent la présence matérielle et constituent une métaphore pour le hiatus qui existe entre la théorie et l'existence réelle. Les mots choisis oscillent parallèlement entre la mesure et le hasard, la raison et la déraison, ou la « dépense », pour pointer Bataille. Celui-ci, dans ses écrits, traite du paradoxe sadien et de la manière dont Sade aborde la notion de dépense. La dépense est un moyen d'échapper à la raison et de faire de l'homme « un souverain » lui permettant ainsi de se soustraire au sort du commun des mortels. Cette soustraction passe





LOGOS (DÉTAIL DE L'INSTALLATION), 1991, MATÉRIAUX MIXTES, 45,7 X 60,9 CM; PHOTO: PETER MACCALLUM.



LOGOS (DÉTAIL DE L'INSTALLATION), 1991, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: PETER MACCALLUM.

obligatoirement par la négation de l'Autre, et ultimement par la négation de soi.

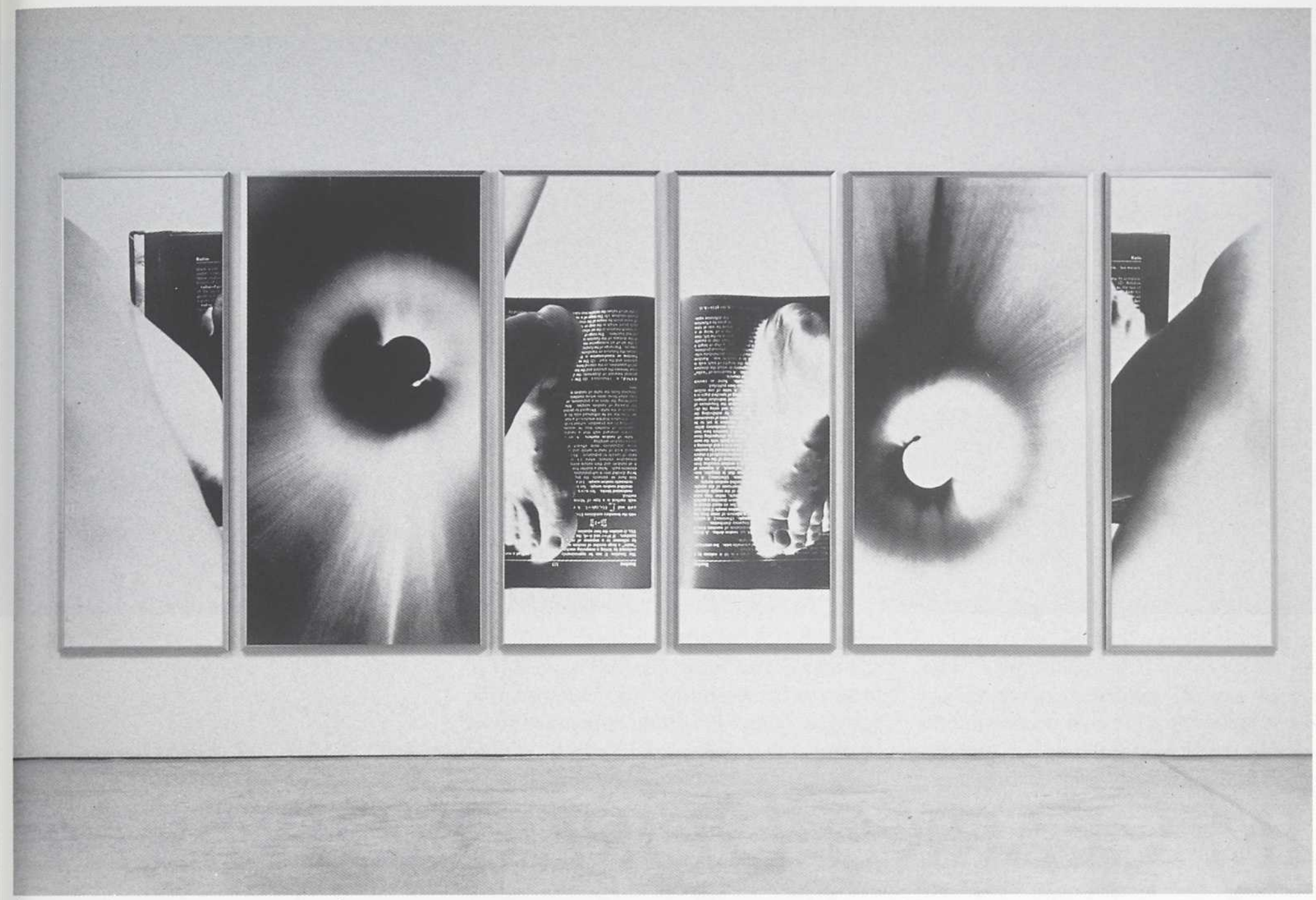
L'œuvre de Davis est une critique de Sade, en ce sens qu'elle attire notre attention sur ses théories tout en s'y mettant à distance. Sa fascination pour Sade comprend un profond malaise: celui de constater que le monde actuel est au fond très proche des hallucinations sadiennes. Nous sommes très proches de réaliser les excès prescrits par Sade pour la valorisation de soi, pour la conquête de notre propre humanité, dans tout ce qu'elle comprend de déchéance inhérente. « Le système du marquis de Sade, en effet, n'est pas moins l'accomplissement que la critique [sic] d'une méthode menant à l'éclosion de l'individu intégral au-dessus d'une foule fascinée.»[1] Et plus loin, Bataille note encore:

> Cette pensée est artificielle sans doute. Elle néglige la structure de fait de chaque homme réel, qui ne serait pas concevable, si nous l'isolions des liens que d'autres hommes nouèrent avec lui, qu'il noua lui-même avec d'autres. Jamais l'indépendance d'un homme ne cessa d'être mieux qu'une limite apportée à l'interdépendance, sans laquelle aucune vie humaine n'aurait lieu. Cette considération est première. Mais la pensée de Sade n'est pas si folle. Elle est la négation d'une vérité qui la fonde, mais il est en nous des moments d'excès: ces moments mettent en jeu le fondement sur lequel notre vie repose. Il est inévitable pour nous de parvenir à l'excès dans lequel nous avons la force de mettre en jeu ce qui nous fonde. C'est bien au contraire en niant de tels moments que nous méconnaîtrions ce que nous sommes[2].

Ultimement, la pensée de Sade serait une négation de soi parce qu'il est impossible de jouir du crime (l'érotisme poussé à son comble) nécessaire à l'excès qui fait de l'homme ordinaire un souverain. « Le système de Sade,» dit Bataille, « est la forme ruineuse de l'érotisme.»[3] Les pieds nus qui reposent sur le texte et qui hantent plusieurs œuvres de Davis sont comme un leitmotiv qui souligne constamment la réalité corporelle, la réalité de notre existence matérielle, charnelle, vieillissante, vulnérable, présence et rappel de notre propre pourriture. Les pieds, coupés du corps, comme libérés, peuvent aussi évoquer la figure de l'ange ailé, la dimension spirituelle du corps. Le fait qu'ils masquent le texte marque une opposition à la Loi, à la norme, à ce qui à la fois gère la vie des humains et les empêchent de mener leur existence totalement libres et épanouis. Par ailleurs, en s'adressant au texte de Sade dans *Logos*, Davis a choisi de travailler avec un texte qui, lui-même, revendiquait un affranchissement des limites humaines, tout en nous amenant au constat inévitable de la nature absurde de cette proposition. C'est ce malaise que l'œuvre de Davis pointe. Un malaise devenu endémique à la situation contemporaine: celui de la recherche absolue de la jouissance personnelle qui, au bout du compte, saborde l'individu et rend de plus en plus ingérable la vie en société.

Dans *Éclipse*, l'image des pieds reposant sur le livre est jumelée à une éclipse. Occultant la lumière, l'éclipse jette une ombre inquiétante sur la planète et, par extension, sur la connaissance. Elle est en outre une formidable métaphore de l'œil et du regard. La photographie de l'éclipse est un objet trouvé qui provient d'un institut de recherche à Los Alamos où la bombe atomique a été créée. Commentaire sur la connaissance donc, cette œuvre se prononce sur la recherche de la vérité et des valeurs morales qui la sous-tendent sans pour autant qu'on en propose une résolution certaine. Le but de l'exercice est de pointer le texte, et par ricochet, de nous pointer nous-mêmes dans notre réalité actuelle, devenue si proche du texte de Sade, aussi terrible et effrayant soit-il.

La double référence qui apparaît dans *Logos* vient renforcir cette mise en abîme de la situation actuelle dans le texte sadien. Le film de Pasolini réfère à la fois à l'époque fasciste qui a marqué le début du siècle et à sa propre inquiétude politique, plus récemment, dans les années soixante-dix. Au delà de Sade et de Pasolini, Davis apporte à la



ÉCLIPSE, 1993, ÉPREUVE ARGENTIQUE, CADRE DORÉ, 2,49 X 6,14 M; PHOTO: PETER MACCULLUM

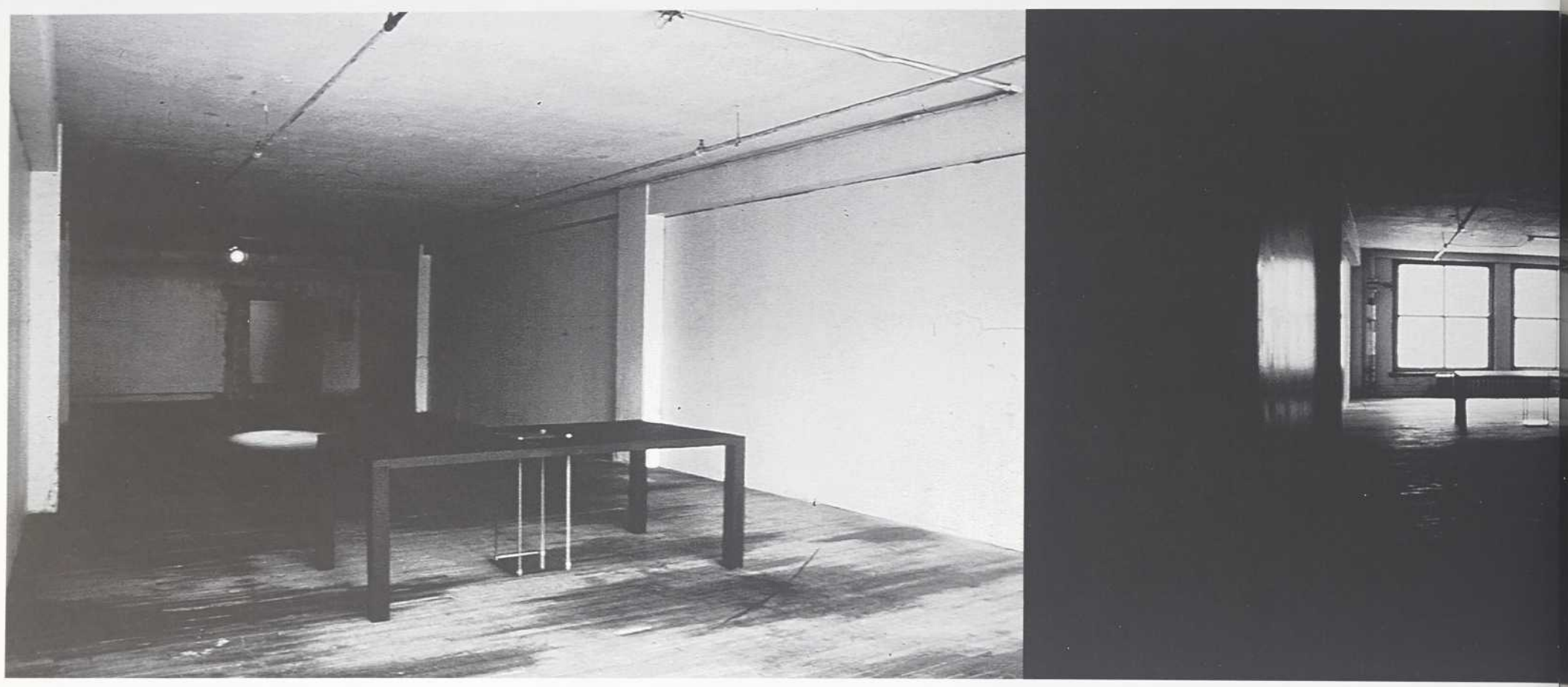
problématique de la difficile réconciliation entre l'épanouissement de l'individu et la vie en société, le Privé et le Public, sa propre dimension de femme en cette fin de vingtième siècle. Elle choisit d'exprimer le malaise qui nous habite par la métaphore visuelle déjouant l'inévitable clôture du sens qui vient du langage écrit. Le jeu des images et de la mise en scène s'adresse au spectateur sans détour, montre la puissance transformative liée à l'exercice du regard et lui rappelle la nécessité d'être vigilant. Reprenant le théorème sadien selon lequel « l'être est aussi l'excès de l'être » (Bataille), Davis montre, à sa manière, que l'image fonctionne dans la dépense, et que le métissage des matières et des images mène ailleurs la conscience. Elle travaille le médium photographique, dont l'image résultante est une trace, une empreinte de réalité, un index, comme on l'a souvent dit, de l'ici et maintenant. Elle inscrit son corps, ou le corps des autres, dans ses œuvres, la dimension matérielle de l'existence n'étant jamais absente de sa dimension spéculaire et réflexive. De ce brouillage d'où ressort la complexité du réel, naît une approche qui n'est pas réductible à la facilité.

NOTES

1. Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éd. de Minuit, « Arguments », 1957, p.185.
2. *Ibid.*, p. 187.
3. *Ibid.*, p. 190.

Ce texte fait partie d'un catalogue bilingue accompagnant une exposition sur le travail de Christine Davis, organisée conjointement par le Macdonald Stewart Art Centre et le CREDAC, en France.

Beginning with references found in Christine Davis' work, Sade and Pasolini in particular, the author suggests that her mise-en-scènes seek to interrogate the relationships between representation, language and power. Combining text and images, often involving the body of the artist as well as that of the viewer, Davis' installations make visible certain shifts that occur in meaning. Confronting the notions of excess and reason, the author reads Davis' work as a metaphor for the strife of the individual in coming to terms with contemporary society.



Tim Clark's *Deipnosophistæ*
An Art of Æsthetic Vice?

David Tomas

Philippe Roger interviews Roland Barthes for *Playboy*. The subject: Love. At one point in the interview, Barthes proffers the following remarks about eroticism and pornography: "eroticism . . . is a kind of access to a transcendence of sexuality."

> Sexuality remains within experience, and the greater the eroticism, the more acute the experience. But there is a sentimental surplus value, which means that eroticism is completely detached from all pornography.[1]

According to Barthes, eroticism is distinct from pornography precisely because it is predicated on an excess of feelings and sentiments. Eroticism is a form of "non-discursive activity," to borrow a phrase from Michel de Certeau, which belongs to a "part of human experience that has not been tamed and symbolized in language."[2] If its "mode of expression" – if such a phrase can be used in this case – lies beyond language, beyond the Law, this is because eroticism exists beyond the social, and beyond representation, since it is an activity which is rooted in a body, in a lover's excessive sentiments.

The lover, who transcends sexuality by following the trajectory of his or her desire well beyond its corporeal climax, is a socially marginal figure, "invisible, not obstreperous" – "a deviant in relation to deviants."[3] Indeed, it is the lover's intimate, compulsive voyage over another body in search of punctorial minutiæ through which he or she might access that body's essence(s), its sensorial grains, which ensures that, even when measured against the behaviour of other social deviants, the lover is a "truly 'unsalvageable'" figure.[4]

In contrast to the lover's deviant and marginal obsessions, pornographic practices – from the Greek *pornē*, a prostitute, whence *pornographos*, a writer on prostitution – embody a use value rooted in recent history (the word's current meaning is a product of nineteenth century Modernity), in social practices connected to the social production and circulation of sexuality, and its stereotypes. It is a "keyword" in Raymond Williams' sense of the term, since it belongs to that group of words which "are significant, binding words in certain activities and their interpretation" and, in addition, are "significant, indicative words in certain forms of thought."[5]

Pornography's physiognomy is defined by the Law, according to the Law, and its various pronouncements on sexuality, and



VEIT & COMP., BERLIN, 1845/46. PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, PARIS, 1991. INSTALLATION VIEWS, 1992, BELGO BUILDING, MONTRÉAL; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND GALERIE RENÉ BLOUIN.

the social limits of carnal experience. Hence, the pornographer's crucial role in sustaining a sexual economy based on the commodification of human bodies. Contrary to popular belief, pornography does not discriminate, since it must ultimately cater to all tastes, all forms of desire, all bodies, under the sign of the body's commodity value.

Although pornography can take many forms, inasmuch as the history of sexuality is, of course, a history of multiple sexualities, multiple postures, multiple pleasures, it has one dominant sense-organ: the eye. Hence, its principal modes of social reproduction are, as its etymological roots suggest, by way of vicarious *graphic* practices linked to vision – writing, photography, cinematography, videography. Thus, the pornographer's practice ensures that the sensual excesses of erotic pleasures, the exotic tastes and smells, the strange sounds of bodies in intimate, delirious contact, are distanced, sanitized and disciplined, through appropriate technologies of observation and various representational practices. Instead of the eye being transformed into an organ of touch as it caresses the body of the lover under the sign of desire, touch is transformed into a tele*scopic* organ, as pungent smells, the modulations of breath, the grain of a voice, are expunged from the pornographer's palette. Hence, if, as Barthes has argued, "society tames the lover through the love story,"[6] then it also tames eroticism through pornography.

Pornography is thus a *social* practice *par excellence*, since it operates on this side of the Law as a mode of identifying and encoding socially polluting behaviour, rooted in so-called deviant sexual activity. Its target: the unruly body, with its powerful untamed libidinal economy and sensuous geography. Once rendered visible in the form of a discernible social practice, a visual practice, the body's economy and sensuous geography can be mapped, dislocated, and disciplined by literary conventions or other modes of mechanical reproduction, such as photography, film, and video, to be finally tamed by the dictates of the penal code, and henceforth contained in specific urban spaces, such as sex shops and prisons. It is therefore in this overall disciplinary sense, that the pornographer can be understood to patrol social boundaries under the sign of language and the power of reason, armed with various technologies of observation and mechanical reproduction.

Since the late-1970s, Tim Clark has explored the uncertainty of social boundaries and limits of contemporary art practice in a series of performances and performance-based installations.[7] These "performance works for the audience"[8] have often negotiated marginal social spaces through æsthetically sophisticated strategies of spectatorial co-option and displacement designed to create delicate, yet disturbing, conditions of intellectual, historical, and social ambiguity.

The latest in Clark's installations, an object-text entitled *Deipnosophistæ* (1993), is the product of an intellectual engagement with the history of a particular category of artifacts and images. Through that category, it accesses a specific zone of carnal pleasure, a zone where the personal and the public, the erotic and pornographic, interact and interpenetrate with considerable unease – for the two do not have the same legal and social status, as this artist reminds us.

Deipnosophistæ, denoting "table-talk" or the conditions under which a dialogue can take place, is not modelled on a clinical or psychological study, nor is it directly modelled on a criminological study or an intellectual history. It eschews these prototypes because they cannot pave the way for a commentary on the social construction of sexual practices which will function *interactively* to question a spectator's assumptions concerning those practices. Moreover, insofar as it achieves its interactive objective, it can also shed light on the nature of its own practice as a self-consciously *academic* – that is, a critical and sceptical – *work of art*.[9] Thus, on the one hand, Clark has chosen to critically engage pornography's socially treacherous domain of practice in order to highlight uncertainties too easily masked behind forthright representations, inherited definitions, and unquestioned assumptions. From this point of view, *Deipnosophistæ* explores a given history of certain marginal – erotic – objects and a number of attempts at codifying them under the auspices of an antithetical moral code to finally come to rest in the history of the word "pornography" itself. On the other hand, however, Clark has chosen to display the results of this critical exercise in the form of a highly polished work of art informed by a particular æsthetic of pleasure in which references to the human body, as object of erotic and scopic pleasures, have been sublimated in terms of two highly crafted, sensuously seductive, objects.

In a room, we find a table and, on that table, a portfolio of text and an accompanying series of photographs. The text describes certain artifacts found in a number of archæological sites, certain books which addressed the nature of these objects, and, in conclusion, it traces the etymology of a word. In contrast, the photographs, which accompany the text, depict three types of sexual encounters, exemplars of three modes of socio-sexual classification: heterosexual, homosexual, and lesbian.[10]

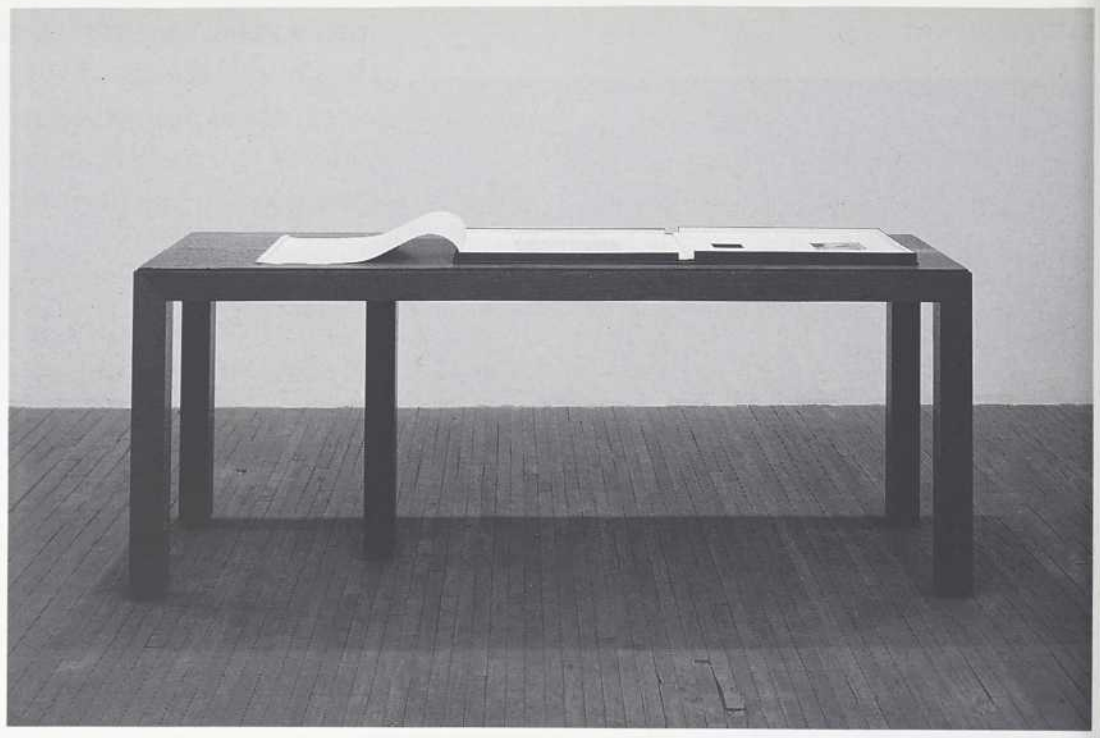
We look and touch, we turn the pages and read. We examine photographic images. Here, in this room, which is at once a semi-private space (only two persons are allowed to view the work at one time) and a public space (the viewing space is located in a commercial art gallery – Galerie René Blouin, in Montréal), we are introduced to the products of intellectual labour and vicarious sexual pleasures. The text and photographs form a single intertwined axis – of seeing and understanding – for these labours, these pleasures; the process of looking and engaging constitutes the other axis – a predominantly æsthetic axis – for visual pleasure. Hence, vision is the overarching frame of reference.

However, there is much more that can be said about the social nature of this overarching sensory frame. For instance, the process of engagement takes a very particular, self-consciously, *clinical* form. Instead of surgical gloves, however, we wear white cotton gloves, the gloves of the art connoisseur, or archivist, which ensure that the oils, acid, and dirt of the fingers are contained. Thus, warm, moist fingers are on one side of the cotton barrier. On the other side, we find textures of wood, paper, and the deli-

cate chemical skin of photographs. Instead of an erotic engagement with a living human body, or its sensuous material products, we live vicariously through a muffled touch, a written history of archæological discoveries, the problems of cultural classification, and the shifting definitions of a word. Simultaneously, we are "apparently" privy to other peoples' carnal pleasures. I say "apparently" because the text overcodes the photographs in a manner that clearly suggests that they are no more and no less than a series of pornographic images that have been purified by way of an "academic" exercise and a powerful sensory frame. Let us not forget that the result of this exercise, this frame – the lean academic text and the curious sterility of the photographic images – are emphasized, in no uncertain terms, by our use of gloves. But what exactly are we left with, at the end of this exercise? What kind of practice is articulated by way of text, image, and a cabinetmaker's art? What practice mutates, to squeeze out into a particular social environment, into our gloved hands?

Clark's installation forces us to choose. In that we are historical beings, we are heirs to the practices of bygone ages, and not just any mélange of practices, – to specific practices which determine how to look and see, how *we* look and see. History is divided in *Deipnosophistæ* in a manner that suggests that it is not only necessary to confront the history of a word, since that word holds a key to understanding a particularly sensitive domain of social practice, we must also examine how that word functions in its present tense, in this case, in the context of a powerful æsthetic armature. We must examine, in other words, the way it has been polished by a discourse and displayed on a background of textures and colours.

What strategies are masked by this display, this objectification, which seems to signal an almost gluttonous indulgence in an æsthetics of visual pleasure, surreptitiously reinforced by erotic/pornographic images? What strategies lie behind the construction of a sumptuous presentation table, with its apparently "obscene" excesses – its five legs and exotic woods – the expensive products of the intercourse between an artistic imagination and a cabinetmaker's manual dexterity? And what powers of reason sustain the other, textual, presentation, which has congealed by way of a bibliophile's accoutrements: the lean archival box for the folio of printed text, with its elegant modern typeface and large sheets of archival paper. And what of the beautiful photographic images, each accompanied by a secondary "image" suggesting a dark shadow – a discreet graphic reminder of the table's fifth leg – which are mounted and displayed on heavier presentation boards? What propositions have been brought forth by way of these elements? Indeed, how do they proposition us – me – as voyeur, spectator, passerby in the endless round of art exhibitions that make up the flesh and blood of the artworld, its body and life-force? These are, without doubt, key questions, since they lead to *Deipnosophistæ*'s divided look: An elegant work of historical deconstruction which floats on a sea of sumptuous æsthetic signs.



DEIPNOSOPHISTÆ, 1992, INSTALLATION VIEW; PHOTO: JEAN-JACQUES RINGUETTE, COURTESY GALERIE RENÉ BLOUIN.

How can the history of a word, an idea, a practice, have a successful intercourse, in both senses of the word, with such a powerful *mode of display?* The answer is simple: By seducing my body, my senses, in such a way as to vicariously close the circuits of desire, thus establishing an economy, a traffic in signs, between text and context. But what kind of desire does it activate? It cannot be the same type of desire as is engendered by a lover's body, since it is connected, in a number of different ways, with the kind of desire which is stimulated by an erotic or pornographic device.

In contemplating *Deipnosophistæ*, I become aware that the eye, my eye, has become the site and sight of another kind of pornographic excess. Not of the historic proportions which Clark's narrative so effectively deconstructs. But rather, in the sense that it has been seduced, by way of writing, by way of the text, into accepting a particular æsthetic, as a necessary condition for viewing a work, for engaging in a deconstructive exercise. At this point, it is worth resurrecting an important facet of pornography's modern meaning, a facet which has been studiously avoided in Clark's historical/textual analysis: A pornographer is not only a person who produces and distributes obscene things, he or she produces objects and images which, as *The Concise Oxford Dictionary of Current English* informs me, are "intended to stimulate erotic *rather* than *æsthetic* feelings" (my emphases). However, it is obvious that *Deipnosophistæ* addresses the social stimulation of erotic *and* æsthetic pleasures in the same visual register. Or, more perversely, it plays with these pleasures under the authority of this register.

Can it be that the other history which *Deipnosophistæ* engages, is the untold story of Modern Art's secret desires, its uncontrollable libidinal secretions, its bodily excesses – the widening of pupils, an excess of light and image, the delirium of materials, representations – which a particular æsthetics can stimulate and trigger? If so, I am confronted with a paradox: Instead of being engaged in a purely, intensely, æsthetic encounter, instead of being privy to the simple disembodied (pornographic/erotic) pleasures produced by a seductive voyeuristic armature – an elaborate focusing device or aid – I am confronted with a series of decontextualized sexual acts, fragments of vicarious encounters, framed by a text, whose own body, the body of its typeface, the congealed secretions of printer's ink, the dried sweat of an intellectual intercourse, which combine to form a highly seductive corporeal, yet non-human, presence. A presence which, when combined with an elaborate, no doubt expensive table, is ultimately displayed *for sale*, for one's own private or, indeed, public pleasures. This is the sense in which one can argue that we are in fact fondling a highly crafted surrogate "object," a pornographic device, a complex sensory aid and stimulant, when we turn *Deipnosophistæ*'s "pages" with our gloved hands. Moreover, it is this device which has slithered between two bodily spaces – the private and public, the erotic and æsthetic – to occupy both registers at one and the same time. But under what sign does this occupation take place: The erotic or the æsthetic? Although it is evident that both are simulated pornographic experiences, they do not have the

same relationship to the human body as object of desire, or as a site/sight of social practices.

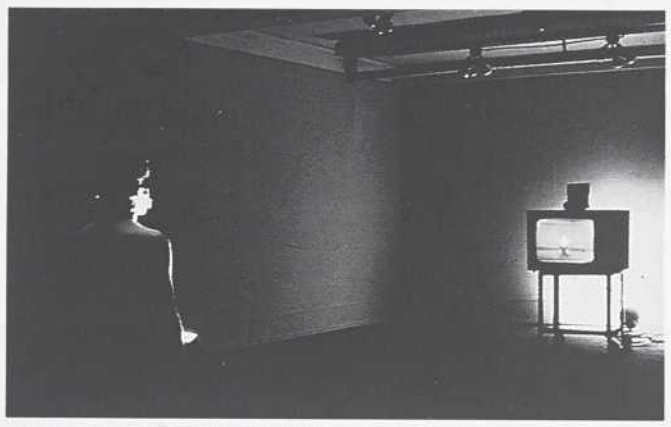
What are we to make of these profound disjunctions between context and form? Is the æsthetic simply a hook, the hook of a look, which opens the way for an illicit negotiation? Or is it much more than a simple æsthetic proposition leading to a scopic excess, the scopic excess produced by High Modernism's own brand of craftiness? Let us not forget, in this connection, that the word "æsthetic" has duplicitous etymological roots. These roots embrace sensuous perception, since one branch of its etymology leads to the Greek words for "perceiver" (*aisthētēs*) and "sensory" or "sensitive" (*aisthētikos*), while the other branch points to a dulling of the senses, since it leads to the Greek word *anasaisthēsia*, lack of feeling with its obvious connections to "anæsthesia," and "anæsthetic."

Can "the æsthetic" – the sensuousness of a particular "look" – become the medium for a new body, a new sensory experience, a new form of eroticism, linked to a new critical practice, as is suggested in *Deipnosophistæ*'s mode of historical deconstruction? Or is it the secretion, a seductive specular fluid, an anæsthetic by-product of the archaic social practices of High Modernism which have ultimately anæsthetized critical consciousness in favour of visual pleasure? If Clark's installation does not answer this question, specifically because it is excessively lubricated by this æsthetic (but not to the extent of becoming totally seduced by it, since it insists on its double register of critical deconstructive practice and æsthetic pleasure), it nevertheless raises the question in no uncertain terms. In doing so, it forces us to confront the *unease* which resides at its divided, intellectual and æsthetic, foundations.

However, this unease is more than the product of *Deipnosophistæ*'s own brand of lucidity, and more than the product of its aseptic visual strategies. We cannot escape what this unease signifies, by confining it to a "sophisticated" work of art. For the unease which resides at *Deipnosophistæ*'s foundations ranges much further than its own physical boundaries, and much further than its final declarations in regard to the possibilities of its own conditions of existence, its own critical practice, given its own objects of desire.

Barthes was right to emphasize that, by definition, the lover can only exist as a "truly 'unsalvageable'" figure, since he or she is always sensorially and sensuously rooted in another human body's corporeality. It is precisely this relationship – an erotic sensuous dance, a *tango of the senses* – between bodies of flesh and blood which reminds us





7 HOURS, PERFORMANCE STILL, 1977, CONCORDIA UNIVERSITY, MONTRÉAL; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND GALERIE RENÉ BLOUIN.



LEFT: A READING OF THE LETTER FROM GENERAL CARL VON CLAUSEWITZ TO HIS FIANCÉE, THE COUNTESS VON BRUHL, WRITTEN ON THE EVE OF THE BATTLE OF JENA, 1808, PERFORMANCE STILL, 1980, "BIENNALE DE PARIS," MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, PARIS; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND GALERIE RENÉ BLOUIN. RIGHT: A READING OF THE 23RD PSALM, PERFORMANCE STILL, 1979, MERCER UNION, TORONTO; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND GALERIE RENÉ BLOUIN.

that in the end, when the accounts have been balanced between the domains of knowledge and social practices, between the antisocial erotic and the socially engaged pornographic, art practice is always on the side of the Law, the side of pornography.

NOTES

1. Roland Barthes, "The Greatest Cryptographer of Contemporary Myths Talks about Love," in *The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980*, trans. Linda Coverdale, New York: Hill & Wang, 1985, p. 298.
2. Michel de Certeau, "The Arts of Theory," in *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley: University of California Press, 1988, p. 61.
3. Barthes, *op cit.*, pp. 302, 300.
4. *Ibid.*, p. 302.
5. Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London: Flamingo, 1983, p. 15.
6. Barthes, *op cit.*, p. 302.
7. Clark has produced the following performances since the late-1970s: *7 Hours* (1977), Concordia University, Montréal; *A Reading from the Story of the Eye by Georges Bataille* (1978), Musée des beaux-arts de Montréal; *A Reading from the Lord's Prayer* (1979), Art Montréal-Cable T.V.P.; *A Reading from The Bikeriders by Danny Lyon, Cal., Age Twenty-Eight, Ex-Hell's Angels Member, Chicago Outlaws* (1979), Galerie d'ove La Tigre, Milan, Italy; *A Reading of the 23rd Psalm* (1979), Mercer Union, Toronto; *A Reading of the Letter from General Carl Von Clausewitz to his Fiancée, the Countess Von Bruhl, Written on the Eve of the Battle of Jena*, 1808 (1980), Musée des beaux-arts de Montréal and "Biennale de Paris," Musée d'art moderne de la ville de Paris; *Parzival: by Wolfram Von Eschenbach* (1980), Musée du Québec, Alberta College of Art, Calgary, and Mercer Union, Toronto; *Letter I, Heloise (1100-1163) to Peter Abelard (1079-1142)* (1982), National Gallery of Ottawa, "O Kanada," Akademie Der Kunste, Berlin, and Musée d'art contemporain, Montréal; *Yet Another Philosophy of History by Johann Gottfried Herder* (1985), University of Ottawa and Musée d'art contemporain, Montréal.
   Clark's installations include *Limits in Art* (1979), Galerie Optica, Montréal; *John, 15-2-3, An Anonymous Letter* (1981), Belgo Building, Montréal; *[1]Veit & Comp., Berlin, 1845/46. [2]Presses Universitaires de France, Paris, 1991* (1992), Belgo Building, Montréal.
8. Conversation with the artist, April 1993.
9. For Clark, the term "academic" has a precise dual inflection. First, it refers to a specific, critical, anti-authoritarian, intellectual practice whose roots stretch back to the "New Academic," Ciceronian branch of an ancient Skeptic tradition in Western philosophy. Second, the term refers to a European tradition of large-scale "history" painting – which was at once an *informed* (i.e., learned) and *public* art form.
10. The number three functions as a formal key to *Deipnosophistæ*'s visual/conceptual structure, since there are three pages to its text, three facets to its textual analysis, three photographs depicting three types of socio-sexual encounter, and three primary colours which play across its æsthetic surface.

David Tomas is an artist and writer living in Montréal. He teaches at the University of Ottawa.

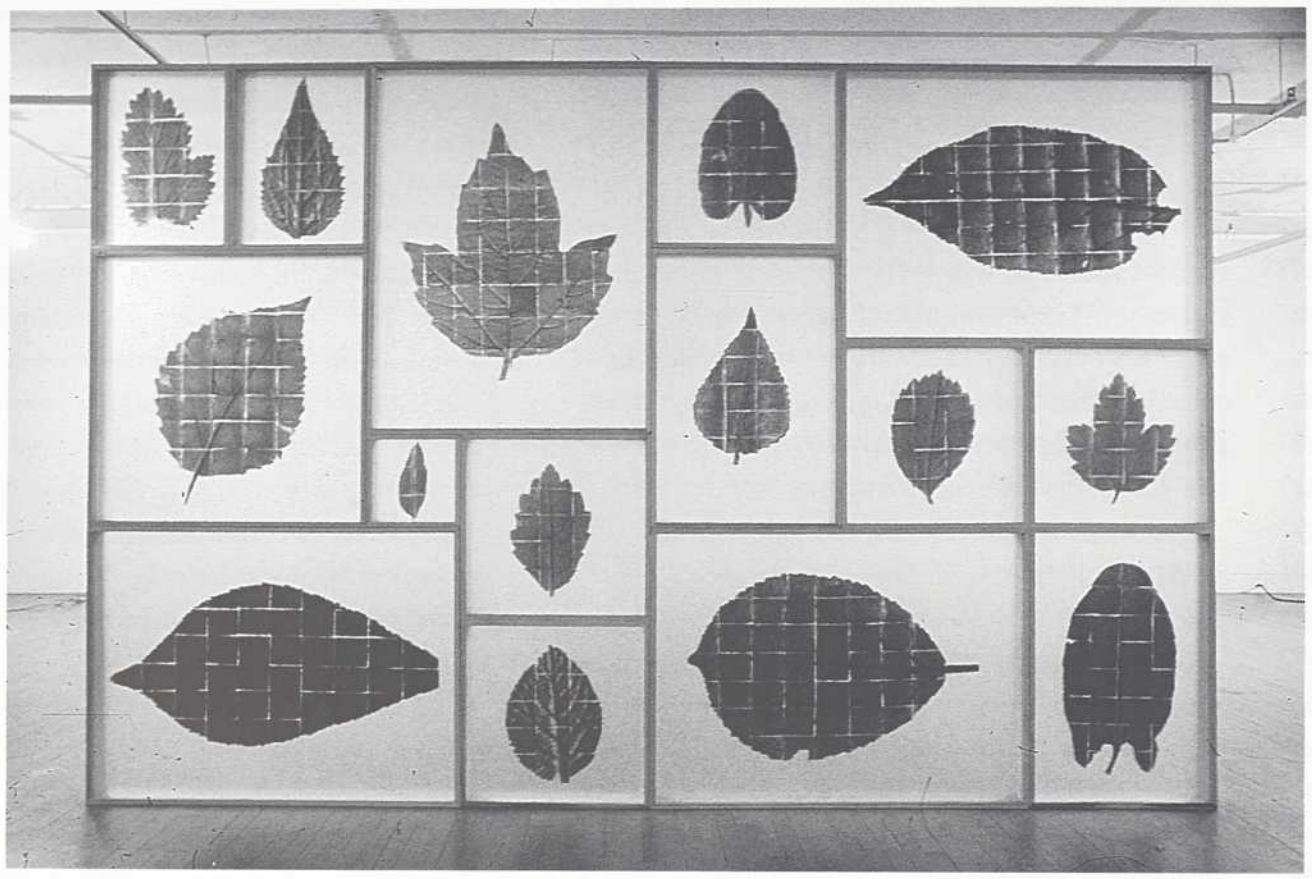
Retraçant brièvement le parcours de l'artiste Tim Clark dont le travail en performance et en installation, depuis la fin des années soixante-dix, joue sur la précarité des limites sociales et celles de la pratique artistique, l'auteur commente son œuvre la plus récente intitulée *Deipnosophistæ* (Le Banquet des Sophistes). À partir d'un examen de l'histoire du mot «pornographie», l'œuvre donne accès à une zone où le privé et le public, l'érotique et le pornographique interagissent, mais non sans malaise. Selon l'auteur, l'artiste réussit non seulement à provoquer chez le spectateur un plaisir à la fois esthétique et érotique, en ayant recours à des stratégies formelles et performatives, mais aussi à démontrer que la pornographie, comme l'art, serait du côté de la Loi.

ROBERTO PELLEGRINUZZI

Galerie Brenda Wallace, Montréal, 5 décembre – 16 janvier

La figure du botaniste méticuleux se profile depuis peu dans les travaux de Roberto Pellegrinuzzi. Il y a d'abord eu *Le Chasseur d'images*, présenté pour la première fois dans le cadre des Cent jours d'art contemporain. Dans des encadrements de grandeur moyenne érigés en un cylindre, de minuscules pseudo-feuilles végétales étaient épinglées. Puis, il y eut une seconde version, fort différente, *Le Chasseur d'images (détail)*. Un herbier photographique, sur la trace de la référence de Fox Talbot, semblait déjà se dessiner dans ce quart de cercle de 1,64 mètre de profondeur dans lequel une foule de petits cadres hachaient littéralement une gigantesque feuille continuée d'encadrement en encadrement.

À quoi tient donc cet engouement pour la figure du botaniste méticuleux ? Comment vient-il ajouter à ce que l'on sait déjà des préoccupations de Pellegrinuzzi ? Voyons tout d'abord de quoi il en retourne. Il est une référence première, incontournable, à laquelle il faut bien s'en remettre. Il y eut jadis ce *Pencil of Nature*, œuvre de l'inventeur de la photographie William Henry Fox Talbot. Le livre qui glorifiait la nouvelle découverte, résultat imprévu d'une alliance de l'art et de la science essentiellement techniciste du XIX^e^ siècle, était un herbier. Fox Talbot avait tenu à présenter sa découverte sous la forme de photos de feuilles et autres végétaux, elles aussi largement dépendantes de la lumière pour leur survie. L'intention était évidente; il s'agissait de présenter comme « naturelle » cette photosensibilité en un catalogue où les représentés apparaissaient eux-mêmes comme naturels et générateurs de vie par photosynthèse. Sous le coup d'une recherche essentialisante d'une vérité de la représentation, perçue comme corollaire à une vérité du savoir visible – puisque voir correctement conduit à la connaissance adéquate des choses –, Talbot, mathématicien et touche-à-tout, croyait trouver, dans l'exactitude de la vision reproduite, un lien de nature immanente entre les manifestations du monde et leur reflet sensible. Bref, parmi les buts essentiels de la matière naturelle, il y aurait cette auto-reproduction dont l'art ne serait que l'extension esthétique. Ce qui est saisi par la photographie, le fait même de pouvoir en arriver à saisir, est une des manifestations directes de la matière tangible. On passe ici de la photo aux spectres ou aux couches foliacées des corps version Balzac qui refusait de se faire tirer le portrait pour cette raison. Ici, esthétique et vérité se touchent puisque l'un et l'autre se reconduisent mutuellement.



ROBERTO PELLEGRINUZZI, LE CHASSEUR D'IMAGES (LES LANTERNES), 1992, PHOTO NÉGATIF, ÉPINGLES, BOIS, PLEXIGLAS, 243 X 366 X 10 CM; PHOTO: GALERIE BRENDA WALLACE.

Cette transparence de la reproduction à son référent reproduit, on la retrouve dans ce jeu sur la lumière de Pellegrinuzzi. Alors que, dans ses premières réalisations, le travail de découpage se profilait sur l'arrière-fond blanc de l'encadrement, pièce mise sous écrin, cette fois, il en va autrement. Au centre de la galerie, l'artiste a choisi de reproduire ces feuilles sur film. Le celluloïd se fait donc visible. D'autant plus que le fond du cadre est fait d'une plaque de fibre de verre blanchâtre, vaguement translucide. La texture vaporeuse, fragile et nervurée de la feuille reproduite se manifeste donc de façon presque sensible, reprise dans la matière plastique du film. Tout se passe comme si une parenté organique rapprochait film-celluloïd et matière végétale. L'un et l'autre semblent appartenir à un même registre de la matière sensible. Qui plus est, il devient possible au spectateur de contourner le mur d'installation et d'assister au frémissement de la lumière traversant à la fois film et fond. La salle est coupée, en son centre, par cette installation; sur les murs qui font face à celle-ci, se profilent des pièces apparemment semblables, si ce n'est que la feuille n'est plus faite de celluloïd mais bien de papier photographique.

Le travail de Pellegrinuzzi s'apparente à un jeu de ressourcement fantasmatique sur le geste fondateur de la photographie. L'importance d'abord déniée au processus de Fox Talbot, dans l'ombre du procédé de positif direct de Daguerre, a toutefois fait long feu. Cette procédure photochimique d'inversion d'une image négative en épreuve positive est aujourd'hui devenue l'ancêtre des manipulations contemporaines. Reprise ludique, allégorie, sans doute, mais plus encore. Car, après tout, la photographie est, par excellence, le médium qui contourne, sinon ignore, la différence de statut entre original et copie. De soumettre ainsi à la reprise le moment fondateur de la photographie, le moment même qui l'engage dans cet impossible débat de l'origine, semble obéir à une volonté sarcastique. Comme s'il fallait recouvrir ici le moment de la naissance, comme si la photographie rendait caduque toute ontologie constitutive de l'image. Tout est déjà tout entier engagé dans le détour, la seconde main, l'usage, le phénomène. L'annulation de la fondation est ici, enfin, célébrée. Il n'y a plus rien que de la surface. Rappelons Nietszche ici : « au-dessous de chaque surface un monde souterrain plus vaste, plus étranger, plus riche, et sous tous les fonds, sous toutes les fondations, un tréfonds plus profond encore » (citation déjà reprise par Gilles Deleuze, dans *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 304).

Voilà, c'est ça : Pellegrinuzzi est un nietszchéen. Dans *Les Lanternes*, il reprend la fondation comme figure rhétorique et l'annule en la recouvrant d'une *simulation*. Il cherche, comme le philosophe, à accéder à

un renversement de l'idéalisme de l'image, à une bascule amusée de la relation idéelle entre original, bonne et fausse copie; entre la bonne apparence du sacrement de réalité, la mauvaise apparence de l'ordre du maléfice, du sortilège et de la simulation. En fait, en abordant le sacrement de réalité que s'est jusqu'alors employée à être la photo selon la *doxa*, cette pratique nietszchéenne replie sur elle l'ironie d'un usage la renvoyant au maléfice. Seule apparaît sur la fin son insondable réalité de pur simulacre, dès le début manifeste mais travestie dans une utopie scientifique de totalisation du savoir.

On retrouve aussi, au cœur des procédés qu'emploie Pellegrinuzzi pour reproduire ces feuilles, la même stratégie que dans les œuvres antérieures, *Absence*, *Écho*, *La Chute*, *Le Passage* ou *Le Naufrage*. Si ce n'est que c'était, alors, la structure de l'objet reproduit, par le biais d'une parenté de surfaces, qui se trouvait reproduite trait pour trait. C'est aujourd'hui la matière photographique même du négatif qui se donne une parenté végétale. Alors qu'auparavant cette ressemblance était le jeu d'un simulacre, elle est cette fois exemplaire, lieu d'une métaphore se présentant comme essentielle. Le fait demeure que c'est, pour le spectateur, le rapport pragmatique de connaissance et de reconnaissance avec ce qui tient lieu de la chose réelle qui est ici mis en être. Chose certaine, il y a ici repliement sur soi de l'expérience totale de vision et des positions idéologiques qui s'y sont greffées. La chose réelle, dans les replis de ce qui en est le clone, prête sa matière à la représentation. Le référent est devant nous et nous sommes devant lui comme devant le monde, reconduit avec notre trop-plein de questions qui ne trouvent ici, qui ne peuvent trouver ici, aucune réponse.

Il y a, bien entendu, l'autre versant de ce raisonnement; celui qui voudrait que de mettre ainsi en scène le simulacre est susceptible de suggérer que le monde puisse lui-même être tenu pour un simulacre. Si s'annulent devant nous, parce qu'appliquées religieusement, les règles régissant les rapports de l'Idée et de l'Image, alors il n'y a plus ou bien que le référent qui soit encore là devant nous, ou bien que le simulacre. Les différences entre les deux tiennent donc à si peu qu'elles puissent être résorbées en en explorant jusqu'à l'absurde les tenants et aboutissants. Le monde est un simulacre et le simulacre est le monde.

– SYLVAIN CAMPEAU

MICHÈLE WAQUANT

Musée d'art contemporain de Montréal, 16 décembre – 31 janvier

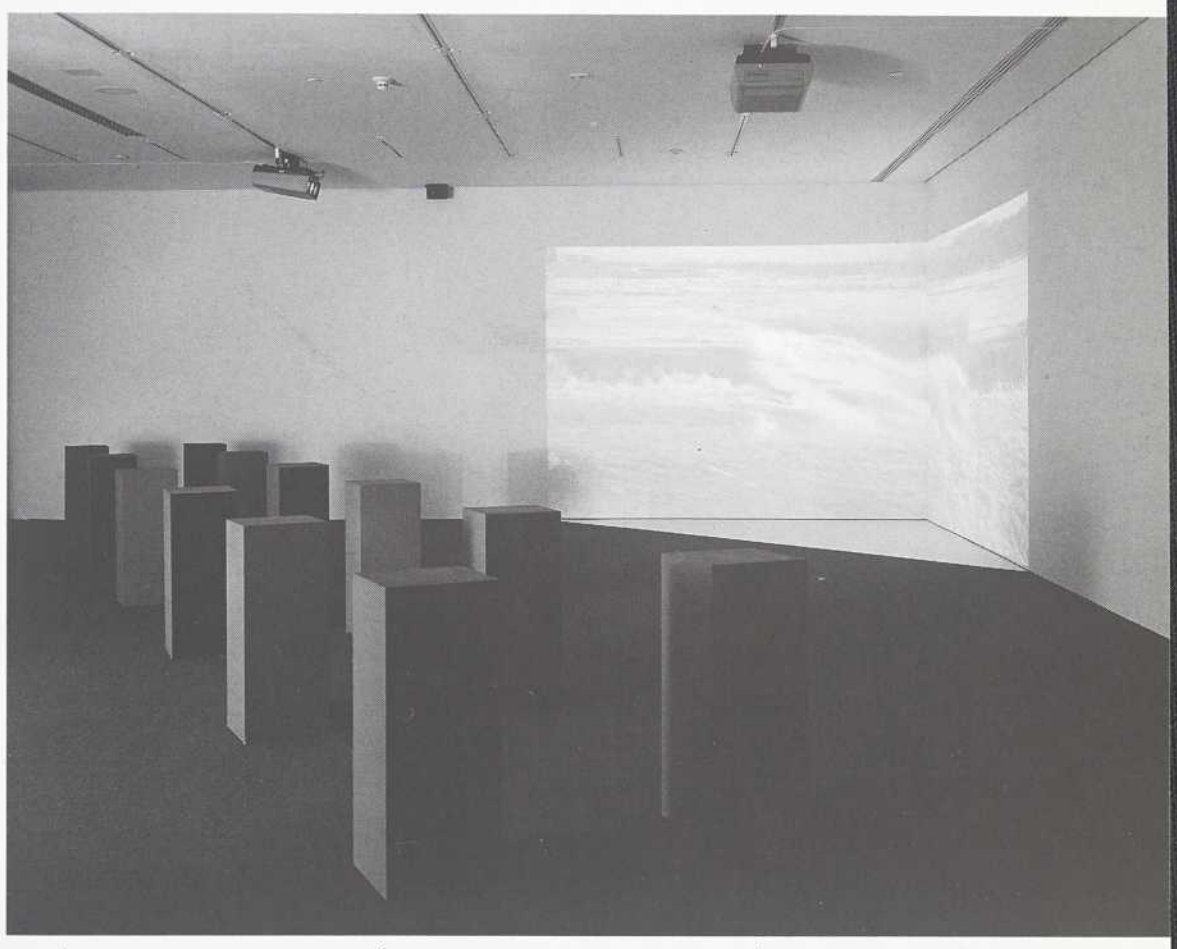
La grande salle rectangulaire est plongée dans la pénombre. On entre. De plusieurs sources jaillissent des voix, des sirènes d'ambulance, des bruits d'eau qui coule et de glaces qui se brisent. Douze enceintes acoustiques traversent l'espace en diagonale, formant une petite colonnade; quatre autres sont suspendues aux murs. Tout de suite, on est happé par deux images vidéo géantes qui se rejoignent au coin d'un mur (et qui s'unissent parfois pour n'en former qu'une). On y voit une rivière, des vapeurs, des glaces qui défilent: images de nature exclusivement, brutes, texturées, grisâtres. Dans le coin opposé à la double projection, un petit moniteur diffuse des images précises, lumineuses et colorées, de la rivière encore, mais aussi des lieux environnants et des personnes qui y habitent.

On avance tranquillement dans cet espace chargé de signes. Première impression: celle d'assister à la transmission par satellite d'un événement de première importance. On s'arrête. On écoute. On regarde. On comprend que cet événement est à la fois simple et extraordinaire: c'est la fonte des glaces sur la rivière Chaudière. Entre l'aspect médiatique et l'aspect naturel, une fine tension s'installe.

Michèle Waquant a coiffé *Impression débâcle* du terme générique « environnement vidéo ». Du sujet traité (l'environnement naturel) à la forme de l'œuvre (l'environnement vidéo) s'opère un dédoublement qui est en fait un déplacement dans lequel le travail de représentation prend tout son sens. Le mot « débâcle » lui-même – qui vient de « dé » (ôter) et de « bâcle » (barre de bois avec laquelle on ferme une porte) – suggère une ouverture, un déplacement que l'artiste marque de deux façons. Premièrement, elle annule l'espace qui sépare habituellement l'œuvre du spectateur, invitant ce dernier à faire partie de l'*environnement*, à entrer dans la représentation. Grâce, entre autres, à l'utilisation d'une bande sonore enveloppante, elle occupe tout l'espace, dépassant l'installation vidéo « traditionnelle » qui maintient une distance avec le spectateur. Deuxièmement, elle jette des ponts entre forme et contenu, invitant ainsi le spectateur à voyager du « concret » à « l'abstrait », à faire des analogies, à questionner l'œuvre. Comme visiteur, on se retrouve à jouer un double rôle. On est à la fois contemplateur (celui qui reçoit les impressions) et promeneur (celui qui les recherche, les crée, les creuse).

Par définition, la débâcle, sujet principal de l'œuvre, est un moment de fragmentation. À partir de ce sujet, l'artiste a élaboré une œuvre fragmentaire. De façon récurrente, au centre de l'image principale de la double projection, l'artiste fait apparaître une autre image, mettant ainsi en tension les textures, les mouvements, les formes. Souvent, la caméra s'attarde sur quelques morceaux de glace flottant à la dérive. Ils sont parfois filmés de si près qu'on a l'impression de voir apparaître les toiles blanches et noires de Borduas en négatif. La fragmentation, alors, nous fait glisser vers l'abstraction.

Sur le plan sonore, le travail de fragmentation est poussé à l'extrême. On entend toutes sortes de voix qui parlent de la débâcle et d'autres choses. On n'entend que des bribes de discours, qui sont autant de tons différents. Certains parlent de la débâcle comme d'un spectacle merveilleux, d'autres comme d'une catastophe. Certains décrivent le phénomène de façon scientifique; d'autres tiennent un discours politique sur la débâcle, expliquant qu'elle est vue comme une ennemie parce qu'elle dérange la société productiviste... Puis, une femme s'exclame en parlant de la beauté du printemps. Un homme explique patiemment comment se fabrique le sirop d'érable. Un autre récite une suite de mots rimant en « aine »:



MICHÈLE WAQUANT, **IMPRESSION DÉBACLE**, 1992, ENVIRONNEMENT VIDÉO; PHOTO: DENIS FARLEY.

bedaine, fredaine, rengaine... Toutes ces voix s'entrechoquent, s'attirent, se repoussent, formant une trame dialogique extrêmement vivante. Pour éviter que les anecdotes ne se ferment sur elles-mêmes, l'artiste les tronque, faisant de la débâcle un sujet toujours ouvert, dont on ne peut parler qu'en haletant.

Les incessantes ruptures de ton amènent le spectateur à écouter tous les sons avec l'oreille de l'inquiet (celui pour qui le rapport au réel est tout sauf reposant). On se met à établir des liens secrets, à multiplier les interprétations. Un jeune homme raconte ses échecs amoureux successifs. Comment ne pas lier ces ruptures à celle de la glace? Un annonceur fait état des problèmes constitutionnels canadiens. Comment s'empêcher de penser à la fragmentation possible du pays? Une voix de femme, semblant parler de son enfant malade, dit de la rivière Chaudière: «Elle se comporte normalement.» Des voix à l'accent français ne cessent de poser de brèves questions: «Qui es-tu? Ça ira? Qui est là?» Progressivement, on s'aperçoit que l'artiste a exploité le lien fort qu'il y a entre la débâcle et l'inquiétude. Ainsi, elle ouvre discrètement la porte à la métaphore et à l'analogie. Il est possible alors d'associer la débâcle à toutes les déroutes, tant personnelles, sociales que politiques. On peut penser à l'éclatement de l'U.R.S.S. et de la Yougoslavie qui suscite bien des craintes. On peut penser aussi à l'atomisme et à l'instrumentalisme des États bureaucratiques dans lesquels nous vivons, qui alimentent le sentiment de l'impuissance politique. «Le danger [...] réside [...] dans la fragmentation – c'est-à-dire dans l'inaptitude de plus en plus grande des gens à former un projet commun et à le mettre à exécution» dit Charles Taylor dans *Grandeur et misère de la modernité*. L'inquiétude, ce rapport vif qu'entretiennent avec le réel ceux qui font face au désordre, unit donc le riverain, le spectateur et le citoyen...

Cependant, *Impression débâcle* ne parle pas que d'éclatement. Il y a dans cette œuvre une recherche d'harmonie et d'équilibre qu'on ne peut négliger. Les images de la double projection, par exemple, sont liées par leur texture rugueuse et leurs couleurs grisaillées. Par ailleurs, si l'on s'éloigne des enceintes acoustiques et que l'on écoute l'ensemble des sons hétéroclites de la bande sonore, on s'aperçoit qu'ils forment une musique très cohérente: un flot très vif, enivrant comme tous les flots.

À force d'écouter les voix user de formules expectatives pour parler de la débâcle à venir («On l'attend pour le début d'avril»), on ne peut s'empêcher de faire le lien entre la débâcle et la naissance, ce qui nous mène encore plus loin sur la piste de l'harmonie et de l'équilibre. Car, si naissance et débâcle peuvent être rapprochées parce qu'elles sont marquées par la rupture, elles peuvent surtout l'être parce qu'elles s'inscrivent toutes deux dans un cycle – de la vie, des saisons. Et qui dit cycle, dit ordre immuable, changement continu. À première vue, le désordre fragmentaire et l'ordre immuable du cycle semblent absolument incompatibles. Il n'en est rien pourtant. Un objet qu'on fragmente à l'extrême se transforme; il passe d'un état stable à un autre état stable (de la glace à l'eau, par exemple). La débâcle, dans l'œuvre de Michèle Waquant, ne se résume pas en une simple explosion: elle fait partie d'un vaste phénomène de transformation dans lequel ordre et désordre sont irrémédiablement liés.

Au départ donc, dans la double projection, c'est le travail fragmentaire qui nous avait frappé, mais peu à peu on s'aperçoit que la singularité du travail de l'artiste tient au fait qu'elle a tout autant exploité le continu que le discontinu. On n'a qu'à penser à ces longs travellings sur le flot des rivières où la caméra mime le mouvement filmé. Ou encore, à ces images de flots qui sont insérées dans des images de flots, les uns s'unissant aux autres malgré leurs mouvements opposés: comme l'eau coule dans l'eau d'étrange façon quelques fois! C'est la dimension «alchimique» de l'électronique qui frappe alors. Les images vidéo, extrêmement fragmentées (étant composées de milliers de pixels), ne cherchent-t-elles pas à se fusionner entre elles? Tout au long de la double projection d'*Impression débâcle*, on glisse d'une image à une autre très doucement (grâce à cette technique qui se nomme, comme par hasard, le *fondu enchaîné*...). Devant ces passages très doux, ce montage fluide, le promeneur inquiet peu à peu s'abandonne, et se transforme en contemplateur...

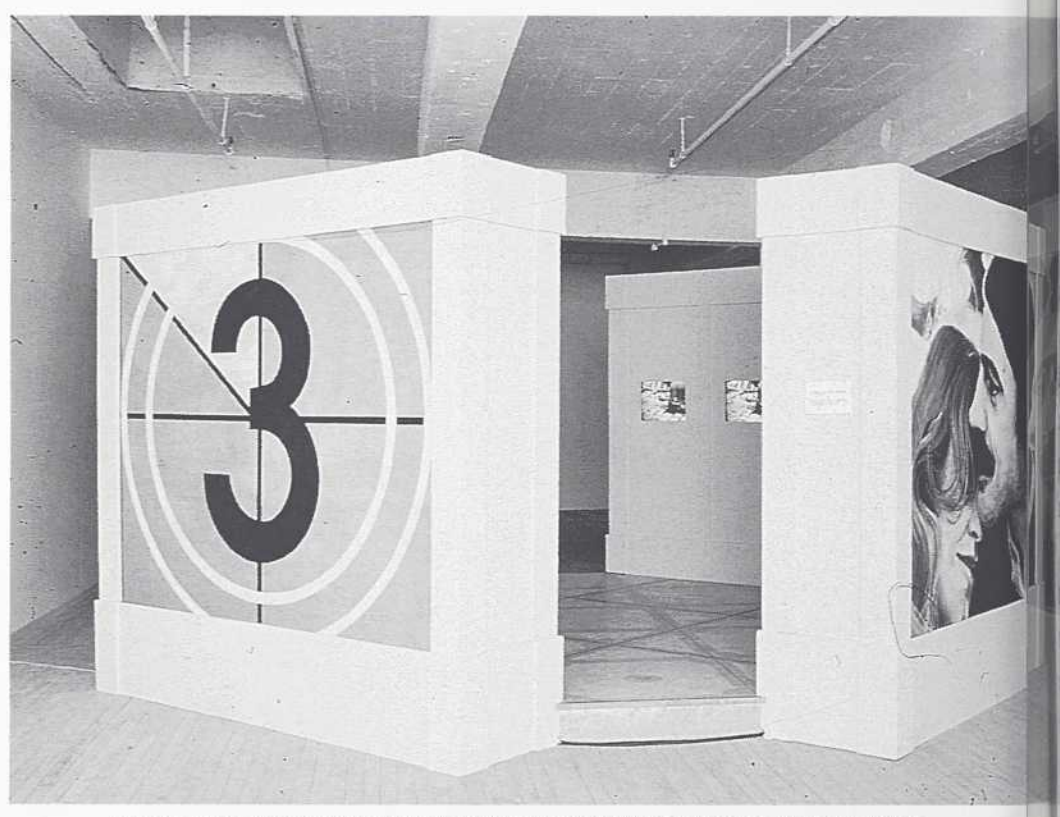
Comme artiste vidéo, Michèle Waquant entretient un rapport extrêmement fort, presque obsessionnel, avec le réel. Ajoutant une durée à ses sujets qui semblent picturaux au départ (paysages, portraits), elle se permet de reprendre le geste de re-présentation plusieurs fois, d'en faire une action. De le répéter en le déplaçant, en changeant l'angle, en dérivant. On pourrait croire qu'elle cherche ainsi à épuiser le réel. Au contraire, elle tend à rendre sa présence surprenante, et elle y parvient. Après avoir fouillé mille interprétations en suivant la piste du fragmentaire, après avoir contemplé le spectacle de la transformation des images, on sort de cet environnement avec l'impression d'avoir vécu une expérience esthétique intense. L'impression d'avoir connu un «printemps» artistique.

– CHARLES GUILBERT

LUC BOURDON

Galerie Oboro, Montréal, 9 janvier – 14 février

Au programme de cette exposition intitulée *Images qui boitent*, s'ajoutent trois productions vidéo qui donnent un bon aperçu des travaux antérieurs du vidéaste. *Distance* (1984), premier prix au «Under Five Festival» de Vancouver, *Touei* (1985), primé au «New York City Experimental Film and Video Festival», *The Story of Feniks and Abdullah* (1988), premier prix aux festivals d'Atlanta, de Montréal, de San Francisco et de Tokyo, rendent bien compte de la maîtrise technique de Luc Bourdon, de sa grande dextérité à mettre en relation écriture et image. Cette mise en relation analogique, traduite par un art du montage bien rythmé, produit un dialogue des plus efficaces entre ces deux langages. Cette cohabitation s'inscrit dans une dialectique où l'image est perçue comme écriture, et l'écriture comme image, assurant ainsi à la narration une densité, une cohésion supplémentaire. En ce sens, les deux installations présentées sous les titres *Hommage* et *Quinto* ajoutent au procédé vidéo un troisième terme; une plus grande matérialité, une expansion de l'œuvre dans un espace scénique lui aussi empreint de liens analogiques, demeurant tout de même à distance



LUC BOURDON, **HOMMAGE**, 1993, INSTALLATION VIDÉO; PHOTO: DENIS FARLEY.

face à la vidéo qui, comme médium, garde son autonomie.

L'installation *Hommage* est constituée d'une plate-forme partiellement fermée par quatre cloisons et de quatre extrémités laissées ouvertes, un peu moins larges que les cloisons, qui permettent au spectateur de prendre place sur la plate-forme. On retrouve sur chacune des parties extérieures des quatre cloisons, une image de grandes dimensions peinte en noir, blanc et gris, qui emprunte le format et la facture d'un écran de cinéma.

Sommairement, ces quatre images figuratives et réalistes représentent, respectivement, le chiffre trois d'une amorce numérique, un plan rapproché d'un homme et d'une femme enlacés, un plan américain d'un garçon retenu au bras par un homme vêtu d'un uniforme, et finalement un plan général de l'intérieur d'une maison close pour homosexuels avec plusieurs personnages dans des poses équivoques.

Ces quatre fresques font d'abord penser au cinéma en tant que produit de consommation industrialisé. De plus, par le traitement du sujet et la compréhension instantanée qu'en a le spectateur, ces images, maintenant statiques, prennent une saveur « pop art », soulignant ainsi l'effet cliché que peuvent avoir certaines images de film. Sous un autre angle, ces images peuvent être perçues comme une référence aux dessins d'un *story board*.

Vue de l'extérieur cette plate-forme prend, par sa monumentalité, l'aspect d'un mausolée, d'autant lorsque l'on sait que cette installation rend hommage au grand critique français de cinéma Serge Daney, mort le 12 juin dernier. Or, un lien existe entre les douze moniteurs, placés à l'intérieur du mausolée, et la mort du critique. De structure hexagonale, la forme du site fait référence au territoire francais; elle fait également penser à juin, ce sixième mois de l'année où est mort Daney.

Trois moniteurs sont donc encastrés dans la surface intérieure des quatre murs. En prenant place au centre de la plate-forme pour visionner la présentation vidéo, l'effet d'ensemble hexagonal se perd et se trouve alors remplacé par l'impression de se mouvoir à l'intérieur d'un cube à demi virtuel, comme si l'on était entouré de quatre murs munis d'incubateurs d'images et de sons. Les douze bandes vidéo de cette installation reprennent des images faisant partie de l'histoire du cinéma devenues emblématiques.

Au fil de la présentation se succèdent des images extraites de films, d'actualités, dont la bande son originale a été remplacée par des mots lus, entrecoupés de longs plans noirs – des paroles ponctuées de silence. Ces trois éléments sont parfois mis en action simultanément, mais ils servent à d'autres moments, isolément, de raccords facilitant les enchaînements narratifs et visuels. Parfois, seul le son est mis en action, les douze écrans noirs fonctionnant alors à la manière de miroirs qui indiquent, par les reflets qu'on y voit, sur quel mur de cette grande boîte repart l'image. Malgré la profusion d'images, nous n'avons jamais l'impression de nous retrouver devant un zappage sans consistance, sans lien. Au contraire, la sélection minutieuse des images, assemblées en un montage analogique bien tramé, maintient en haleine l'attention du spectateur, sans qu'il n'y ait aucun temps mort. En même temps qu'objets de citations, ces extraits s'inscrivent, entre autres choses, dans une rhétorique de la récupération, du recyclage de l'image.

Apparaissent à l'écran des mots – « hommage », « le karma des images », « recyclage » –, alors qu'on entend des propos théoriques sur l'image, le cinéma, écrit par Serge Daney et lu par Gilles Artaud. À d'autres moments, on entendra la voix de Marie Cardinal lisant des extraits de témoignages sur Daney, faits par des amis, des proches, après son décès. Mort du sida, « il tenait à ce que ce fût dit afin qu'on ne s'habitue pas... ». On voit des rues de Paris, plusieurs extraits des *Amants du Pont-Neuf* de Léos Carax, un de *L'Ami américain* de Wim Wenders, d'*Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais, entre autres. Suivent des propos sur l'image *opticaly correct*, sur le style, des références à l'art où il est question de l'Italie du quattrocento ou encore de la propagande de l'image.

L'installation *Quinto* (montrée à la Galerie Obscure à Québec en 1992) offre une similitude technique avec *Hommage* en ce qui a trait à la bande vidéo comme telle. À cette différence près, qu'ici, les extraits de films et de documents d'archives gardent leurs bandes sonores originales. Cinq moniteurs sont isolément mis en boîte, dans des caisses de bois, sur lesquelles on retrouve les symboles de manutention usuels. Les boîtes, numérotées de 1/5 à 5/5, sont munies d'un bouton contact sur lequel le spectateur doit presser pour qu'apparaissent les images.

La boîte 1/5 présente un montage où l'on voit Jim Morison en spectacle et le démantèlement du mur de Berlin. Ce moniteur, déposé dans une boîte sur de la paille d'emballage, est visible grâce à une rupture de la caisse. La boîte numérotée 2/5, où le moniteur est visible en plongée cette fois-ci, montre des images de Paris et un extrait du film *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard. La boîte 3/5, avec son moniteur encastré dans la partie extérieure, fait voir des images du Costa Rica. La caisse 4/5, quant à elle, affiche des extraits télévisuels de ce qui constitue l'histoire politique du Québec des trente dernières années. Placée au centre, la boîte 5/5 nous laisse entendre un chant autochtone provenant d'un moniteur placé à l'intérieur d'une caisse faite de planches légèrement disjointes, les jours de cette caisse laissant entrevoir des formes floues qui dansent. Telles des vitrines culturelles présentant différents temps, lieux, mouvements, ces caisses à images renvoient à la notion de mémoire historique, entrecoupée de réminiscences disparates d'événements quotidiens sociaux et politiques.

Dans *Hommage*, la diversité aussi bien que la multiplicité de fragments, de temps des images vidéo, par leur regroupement analogique autour d'une narration précise, se transforme par synchronicité en une temporalité unique, celle de l'œuvre. Alors que *Quinto*, au contraire, place le spectateur dans un désordre de temps, d'images et de sons, qui lui demande une part active. C'est lui qui sélectionne l'ordre d'éclosion des images; le lien formel entre chacune des caisses servant de présentoirs est le seul indicateur de liaison entre ce qu'il regarde et entend.

Le travail vidéographique de Luc Bourdon, sans briser la teneur des images, des mots qu'il utilise, met en scène ces mots et images de manière à nous inviter à une réflexion distanciée. Construites à partir d'un choix éclectique, tout en produisant une fascinante déconstruction de l'image comme document, par association aux mots, ces œuvres forment cependant des vidéos cohérentes et autonomes.

– RÉJEAN-BERNARD CORMIER

FARRELL & PARKIN

Galerie Dazibao, Montréal, 6 – 28 février

Une expérience inquiétante. Vous entrez dans une pièce étroite. Aux murs sont disposées six photographies géantes, de forme carrée, tellement imposantes qu'on a dû les réaliser en deux parties.

Imaginez un corps grandeur nature, celui d'un homme torse nu, un membre immobilisé par des bandages, l'autre amputé et maculé de sang, assis contre une fenêtre donnant sur une extériorité factice, sur l'image d'une colonne ionique indiquant l'angle d'un édifice. L'espace est restreint, comprimé, le cadrage écrasant. L'air grave, l'homme fixe droit devant lui, le regard absent. Pris d'un curieux malaise, vous vous retournez.

Cette fois, vous faites face à une femme âgée, bien en chair, vêtue d'une robe toute simple, manches retroussées, la tête et l'épaule emmaillotées dans un pansement. Assise, elle occupe toute une moitié de la scène, un réduit où sont entassées diverses médecines d'un autre temps. Son corps est tourné de trois quarts comme si l'espace ne suffisait pas à la contenir, faute de profondeur. Vous lui trouvez une expression étonnante, peut-être parce qu'elle sourit malgré l'inconfort de cette situation. Elle pointe son

regard dans votre direction mais ne semble pas vous voir. Quelque chose vous échappe. Vous détournez les yeux à nouveau dans l'espoir de trouver refuge plus rassurant dans ce théâtre immobile.

Mais voilà, partout où se porte votre attention un « malade » vous attend, toujours assis, toujours pansé, toujours aussi absent. Si proche et si loin à la fois, il pose dans un décor fictif, parmi des objets de toutes sortes, sans signification évidente mais sémantiquement chargés. Il habite un espace métonymique insaisissable.

« A Passion for Maladies » est le titre donné à cet ensemble de photographies produit entre 1991 et 1992 par Rose Farrell et George Parkin. Avant-dernière en liste d'une production inaugurée en 1985, cette série semble se dégager d'une tendance socialiste et surtout religieuse accolée à leurs projets antérieurs. De la propagande communiste en passant par l'imagerie religieuse ou ésotérique (saints et martyrs, intérêt pour l'alchimie) jusqu'à ces nouvelles victimes (ces malades imaginaires ?) quel lien peut être tissé ?



FARRELL & PARKIN, SANS TITRE N° 2, EXTRAIT DE «A PASSION FOR MALADIES», PHOTO COULEUR, 2,40 X 2,40 M.

Les œuvres de ce duo australien, exposant pour la première fois en Amérique du Nord, sont pour le moins troublantes. Quels sont ces maux étranges qui fascinent Farrell & Parkin et nous repoussent à chaque fois ?

En présence d'un sujet dont l'existence est pratiquement (faussement ?) approuvée par le statut photographique, le spectateur cherche à prendre contact. La distance entre le sujet vu et le sujet regardant (« distance personnelle » dirait E.T. Hall) est idéale pour établir une relation de réciprocité. Le regard joue un rôle de premier plan dans cette quête de l'autre puisque c'est par le regard qu'est certifiée notre présence au monde, notre identité. Or, dans toutes ces œuvres le regard de l'impotent (de l'acteur) est orienté de manière à éviter celui du visiteur. Le regard ne nous est jamais adressé même lorsqu'il paraît dirigé vers nous. Du coup, l'œuvre véhicule une relation d'exclusion.

Les espaces occupés par ces corps blessés nous sont également interdits. On ne nous permet pas d'y entrer. Par un subterfuge emprunté à la peinture, tout est rabattu vers l'avant-plan, vers la surface. La juxtaposition de motifs, le jeu des drapés, la disposition des objets, le cadrage contribuent à aplanir l'espace, à faire écran. Encore une fois, on nous maintient à l'écart.

Le dispositif employé dans ces œuvres ne fait pas preuve de nouveauté. Mise en scène, acteurs, décors visiblement fabriqués, éclairages dramatiques sont des stratégies maintes fois pratiquées en photographie pour contrer l'illusion réaliste.

Mais, justement, où s'arrête le réalité et où commence le leurre ? Comment peut-on déceler les fameuses maladies dont nous parlent Farrell et Parkin par les moyens d'une telle théâtralité ? Il y a bien là un être, une présence humaine, mais tout le reste n'est que simulacre. On croit difficilement à ces mutilations, prothèses, entorses. Mais bien que les réparations corporelles semblent équivoques, le malaise de ces personnages réussit à nous troubler.

L'artifice du décor accentue le rôle que le pansement exerce sur le corps. Il enserre le sujet, le tient en place, lui cache sa blessure. Le cadre se fait tellement enveloppant qu'il finit par isoler la victime, par l'enfermer sur elle-même. Cloisonné, coupé de la réalité, le sujet ne peut s'échapper que vers l'intérieur, se réfugier en lui-même refusant toute comunication avec l'extérieur. Inexpressivité, posture et positionnement dans l'œuvre (généralement décentré) enfin, les traces de son comportement indiquent un univers schizoïde.

La présence envahissante d'objets hétéroclites renvoie ainsi à un autre espace, celui de l'imaginaire appartenant en propre au sujet et ce, malgré un fort degré de familiarité. On comprend mieux alors l'importance accordée à ces attributs sans, par ailleurs, en déchiffrer aisément le sens.

Ne pas se fier aux apparences. Le corps illusoirement blessé dans sa face externe masque une réelle blessure, celle-ci plus profonde. Faut-il en déduire que Farrell et Parkin ont une passion pour les maux de l'esprit ?

– KATHLEEN GOGGIN

LE ONZIÈME FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

Montréal, 9 – 14 mars

Un homme roule sur une petite route. Voilà que sa jeep bringuebalante s'arrête auprès d'un chantier désert. Caméra en main, il se promène entre les grues qui dressent vers le ciel leurs bras squelettiques. Inlassable, il parcourt le pays à la recherche des carrières abandonnées, des usines désaffectées, croquant les ruines industrielles, les épaves technologiques. Pour rentrer ensuite dans son atelier où, sous nos yeux, il peint d'hallucinants paysages métalliques. Sans le moindre commentaire. L'aventure est captivante.

Ce documentaire de Manfred Wilhelms sur la démarche du peintre allemand Fritz Kreidt aura été l'une des révélations du Festival International du Film sur l'Art qui se déroulait dans cinq salles montréalaises, enregistrant une hausse de 12% de la fréquentation. Le jury officiel, présidé par Madeleine Gobeil, allait décerner à *Images rouillées* le Prix du meilleur essai. Rappelons pour mémoire que le Grand prix récompensait *Joan Mitchell: Portrait of an Abstract Painter*, de Marion Cajori (USA), et que le Prix du jury reconnaissait la beauté visuelle d'*Œdipus Rex*, de Julie Taymor (USA), inspiré d'une revigorante production japonaise de l'oratorio de Stravinski.

N'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets; les autres parlent; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent ? – Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les animent à ce point, ou qui les réduisent au silence. Cela tient au talent de leur constructeur.

Ainsi parlait Eupalinos dans ces ingénieux dialogues antiques inventés par Paul Valéry – *Eupalinos ou l'Architecte* – dont des extraits, dits par Jean-Louis Millette, éclairent le documentaire consacré à ce qui reste de l'œuvre de l'architecte montréalais Ernest Cormier. Filmés en contre-plongée, des pans d'immeubles, tels des étraves, fendent



HORST: 60 YEARS AND STILL IN VOGUE, UN FILM DE GERALD SCARFE, 52 MIN; PHOTO: LE DEVOIR.

l'onde de ciels où les nuages glissent en accéléré, poussés par une musique qui rappelle Steve Reich ou Philip Glass. *Le Jardin des ombres*, de François Girard, photographié par Daniel Jobin, inaugurait la onzième édition du FIFA et allait se mériter le Prix de la meilleure image.

C'est au hasard des horaires que j'ai vu *Horst: Sixty Years and Still in Vogue*. Pas soixante ans de vie : soixante ans de métier. Né en Allemagne, en 1906, Horst P. Horst photographie la mode et les grands de ce monde depuis six décennies. Certaines de ses mises en scène sont célèbres et ont inspiré des costumes à Madonna. L'Association des Galeries d'art contemporain de Montréal a remis son prix à ce documentaire très classique de Gerald Scarfe (Grande-Bretagne).

Pas classique du tout, *Charlotte, vie ou théâtre?* de Richard Dindo, raconte la courte existence de Charlotte Salomon à travers ses peintures autobiographiques. Issue d'une famille juive-allemande décimée par le suicide, Charlotte Salomon, réfugiée dans le Midi de la France au début de la dernière guerre, décide de se raconter. Pendant deux ans, elle peint fébrilement 769 tableaux qu'elle confie à un médecin de Villefranche: « Gardez-les, c'est toute ma vie.» Déportée à Auschwitz, elle meurt à vingt-six ans. Que vaut cette peinture naïve? Aucune importance. Ces images nous parlent, chantent même, comme les murs d'Eupalinos, habitées par des textes d'une simplicité décapante, lus admirablement par Anne Alvaro (le Prix de l'adaptation).

Comment décrire *Beatrice Wood: Mama of Dada*, documentaire de Tom Neff? Beatrice Wood a quatre-vingt dix-huit ans pendant le tournage. Souriante, gracieusement vêtue d'un sari, elle nous initie aux secrets de son art de céramiste. Mais surtout, elle raconte comment elle a étudié le théâtre à Paris avant la Première Guerre et comment, de retour aux États-Unis, elle a été amoureuse de Marcel Duchamp et d'Henri-Pierre Roché, fréquenté l'intelligentzia artistique européenne réfugiée à New-York et j'en passe. Le témoignage clairvoyant d'une femme qui a, littéralement, traversé notre siècle.

Le chef d'orchestre et compositeur Bernard Hermann était de son temps, il défendait Béla Bartók et Charles Ives. À quarante ans, il avait écrit une symphonie et un opéra. Mais c'est par le cinéma qu'il survivra, par les films de Welles, Hitchcock, Scorsese, Truffaut et bien d'autres. Si l'angoisse nous étreint dès le début de *Cape Fear* ou de *Psycho*, c'est grâce à sa musique. Un documentaire éclairant sur le métier ingrat et pourtant essentiel de musicien de films, ponctué de témoignages précieux dont celui, vibrant, de Claude Chabrol. J'aurais bien donné un prix à *Music for the Movies: Bernard Hermann*, de Joshua Waletzky.

Comme j'aurais donné un prix à *The Mystery of Dr Martinu*, une « fiction » sur le compositeur tchèque. Mais la manière dont Ken Russell recrée une biographie effraie ceux qui aiment s'entendre raconter une histoire depuis A jusqu'à Z. Lui commencerait plutôt par F pour folie, ou par S pour sexe. Un homme erre au bord de la mer, des enfants jouent, en uniforme. Des fourmis grouillent. Une femme s'active à sa machine à coudre. Du haut d'une tour, une nudité gambadante appelle l'homme: « Bohuslav!» Et c'est la chute.

Le musicien se retrouve à l'hôpital psychiatrique où un vieux sage lui fait raconter ses rêves et ses souvenirs d'enfance. Et voilà que s'emboîtent les pièces du puzzle: les images délirantes de la première partie du film exprimaient l'univers onirique de Martinu qui, progressivement, nous révèle les origines de sa vocation, les sources de son inspiration. C'est tout à fait défendable et diablement intéressant.

Enfin, deux courts métrages sidérants. *Francis Bacon, peintre anglais*, film de vingt-deux minutes en noir et blanc, est un joyau du cinéma direct. Dans son atelier, la caméra traque le peintre génial et alcoolique qui se raconte avec une franchise qui fait mal. C'est filmé en 1964 par Pierre Koralnik, celui-là même qui tournera quelques années plus tard *Anna*, film injustement méconnu dont Serge Gainsbourg écrira l'ineffable musique. *Serge Gainsbourg: France's Secret Vice* n'est qu'un documentaire tourné en anglais pour la télévision, mais c'est, à sa manière, un petit chef-d'œuvre où sont évoqués les débuts difficiles de ce fils d'émigrés russes, son côté Pygmalion avec ses interprètes féminines, mais surtout son talent peu à peu brûlé par l'alcool, son anticonformisme, sa profonde sincérité, la détresse de son regard. Gainsbourg magistralement résumé en vingt-six minutes.

– FRANCINE LAURENDEAU

JOHN HEWARD

Galerie Brenda Wallace, Montréal, 13 mars – 24 avril

La pensée de John Heward trace un arc transhistorique. Son œuvre provoque un court-circuit brutal entre la préhistoire et la contemporanéité. Certes, le traitement de la surface renvoie au geste primitif, au dessin enfantin, à l'inscription première. Les figures sont souvent celles de l'art traditionnel: frontalité, centralité, unicité. Heward postule d'emblée un moment d'avant toute civilisation, toute personnalisation, voire toute perception construite. Cette antériorité radicale n'implique cependant aucun rêve primitiviste, ni naïveté, ni nostalgie. Il ne s'agit pourtant pas de simples emprunts formels. Les mêmes actions élémentaires se répètent: creuser, marquer, tacher, couvrir.

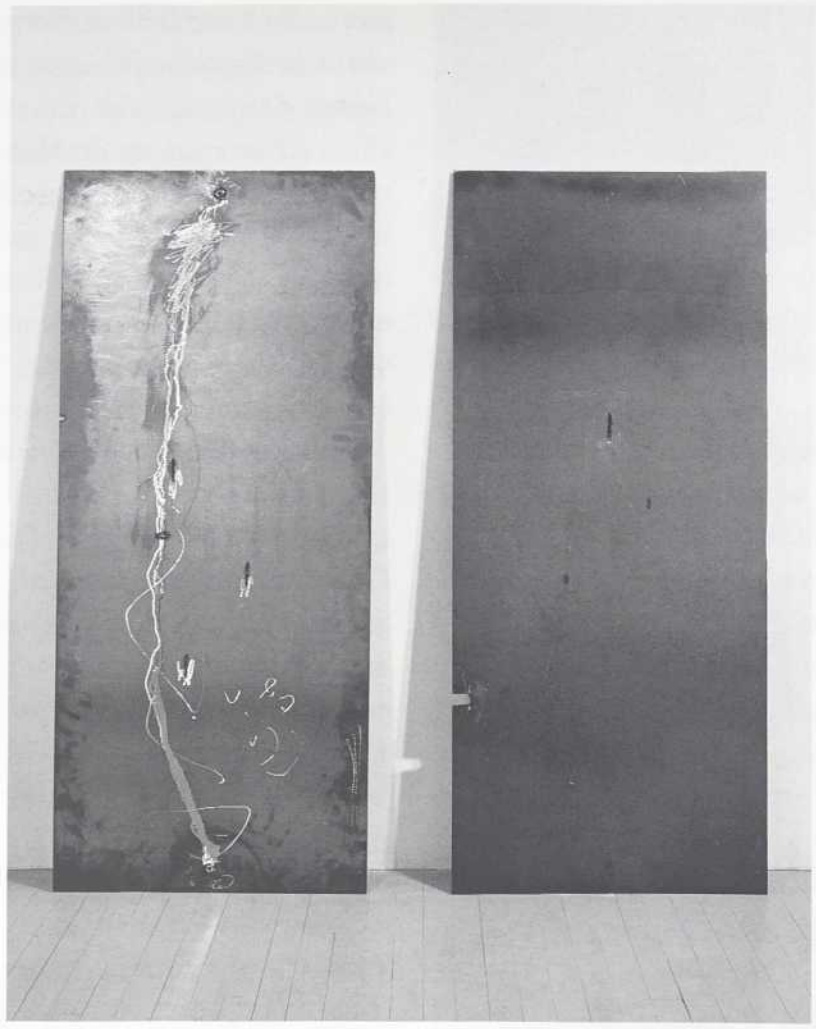
C'est le maintien de cet instant anté-humain, pré-logique, insensé, qui produit la puissante concentration de ce travail et assure sa rencontre avec les expériences radicales

du siècle. En effet, le recours simultané à des figures limites de l'esthétique contemporaine – fragmentation, inachèvement, réduction extrême – effectue une brusque contraction du temps, situant cette œuvre à la fois archaïque et actuelle dans un lieu excentrique, hors norme, hors mode, sans repère.

Les pièces exposées le sont toutes sans titre, ce qui ajoute à leur existence brute, extérieure au langage, au récit, à la représentation. Chacune occupe un espace isolé, tout en formant avec les autres un groupe organique, homogène, aux plans tant formel et matériel, que perceptif et conceptuel.

Deux fragments d'acier foncé, traités à l'huile et à l'acrylique, aux angles rompus ou pliés sont accrochés à la hauteur des yeux, décalés du mur blanc: leurs formes irrégulières y jettent des ombres homologues. En diagonale s'élève, sous un couvercle de plexiglas, une vaste pièce d'un épais papier blanc fait main, portant l'empreinte incrustée d'un cercle régulier et, dessous, un autre cercle plus large, peint en blanc sur la feuille. La figure du cercle se répète au sol, où gisent deux rondelles en fonte de type industriel, près d'un cercle de bois usé, auquel est noué un morceau de rayonne taché de peinture, entortillé, étendu comme s'il serpentait vers le mur, vers la grande page de papier encadrée.

En face, six panneaux d'acier, appuyés sur le mur et formant angle dans le coin de la galerie, constituent l'œuvre la plus récente de l'exposition et – l'expression porte ici tout son sens – sa pièce de résistance. Les quatre panneaux de droite ont été enduits d'un mince film d'huile, qui en modifie l'apparence: ce procédé atténue l'aspect usiné du métal et lui confère une luminosité immanente. La surface porte trace de marques, de coups, de brûlures, éloignées l'une de l'autre, isolées, rares, comme si un travail d'inscription avait été projeté, entamé, puis abandonné. Seul le troisième panneau présente une longue scarification irrégulière, comme si l'instrument avait glissé sur la surface, réussissant tout de même à inscrire une déchirure, une blessure, une ligne indécise. Les deux panneaux de gauche ont été



JOHN HEWARD, UNTITLED (INCIDENTS), 1993, ACIER, HUILE, 153 X 66 CM CHAQUE PANNEAU; PHOTO: GALERIE BRENDA WALLACE.

obscurcis d'acrylique noire et celui qui fait coin avec la série des quatre autres est partiellement recouvert d'une pièce de rayonne peinte. Ce procédé rappelle la dernière exposition montréalaise de Heward, alors que chaque toile de rayonne suspendue se doublait d'une autre semblable, les deux étant souvent peintes sur les deux faces. Cette réversibilité s'applique aussi aux panneaux d'acier, aux cercles de fonte, qui s'exposent du côté jugé le plus intéressant, le plus efficace, même si l'usure et les interventions se sont d'abord effectuées sur l'autre surface.

Rien de plus. Le travail de Heward emprunte les apparences d'un art pauvre, mais sans effet spectaculaire: il fait preuve d'une sobriété et d'une nudité telles que toute tragédie, que tout sentiment de l'absurde, que toute énonciation sont annulés. Alors qu'un écrivain comme Samuel Beckett accuse énergiquement l'impossibilité de l'expression, de la communication, de la signification, c'est avec sérénité que John Heward s'installe au centre de cette impossibilité.

Dès lors, la force de présence des pièces d'acier, de bois, de papier et de fonte, portant quelques marques indécidables et quelques traces d'un traitement indicible, est maximale. Les actions effectuées sur la matière demeurent discrètes, réservées, minimales: sélection gratuite, traitement non signifiant, marquage intuitif, assemblage simple, disposition rudimentaire. Toutes ces opérations se sont faites sans volonté de dire, sans intention de communication, sans nécessité de sens. Rien de plus que le choix et le geste. La notion de présence relève donc d'une idéologie de la représentation, étrangère à cet art. Écrivons plutôt: John Heward expose des forces. Intenses, immédiates, évidentes, elles marquent.

Heward ne procède pas par addition. Son minimalisme n'est pas conceptuel, géométrique, architectural. Il s'agit au contraire d'une expérience de réduction, de perte, de retrait, en prise directe sur l'esthétique contemporaine des limites et la poétique de la contraction. Un cercle blanc en creux et un cercle blanc peint sur du papier blanc, exposés sur un mur blanc, ne constituent pas des propositions optiques, mais une assertion réverbérée de l'effacement. «*Et le silence reprend sa place, / blanc sur blanc, / à l'intérieur du silence*», écrivait Louise Warren, dans *Terra incognita* (1991), pensant à John Heward.

Si l'abstraction a toujours été travaillée par Heward, il faut préciser laquelle, et comment. Il ne s'agit pas d'un processus d'élaboration, de conception, de totalisation. L'abstraction constitue au contraire un travail négatif, une soustraction, pourtant il ne s'agit pas de la stylisation extrême d'une représentation. C'est l'art qui se soustrait, c'est l'artiste qui se retire, c'est l'Occident qui disparaît. Ces abstractions isolent et intensifient l'instant, la matière, la force. C'est dire tout ce qu'une telle démarche a d'oriental. John Heward a produit un paysage décentré, un jardin aléatoire, des haïkus d'acier.

Cette entreprise nie avec désinvolture les oppositions fondatrices de la pensée et de la culture occidentales. Puisque ces objets sont à la fois trouvés et légèrement transformés, usinés et œuvrés, et que les différences n'en sont pas perceptibles, il s'ensuit que s'estompent les distinctions entre l'art et la technique, entre le naturel et le fabriqué, entre le travail et le jeu, entre l'accident et l'intention, entre l'art et le non-art. Déjà, considérant l'espace et la matière, toutes limites étaient floues: dessus/dessous, devant/derrière, haut/bas, etc. Aucun ordre n'est nécessaire, aucune disposition forcée. Il est particulièrement significatif que les œuvres de Heward puissent être touchées, parfois manipulées, ou déplacées sans que leur existence et leur propos en soient affectés. Le petit nombre d'œuvres et les dimensions relativement réduites contribuent à accentuer le sentiment de vide, l'impact de silence, ainsi que la singulière résistance de ces œuvres.

En effet, le travail de traitement, de marquage, de masquage de la matière s'est soudain arrêté, inachevé, comme si le matériau avait opposé une résistance sourde. De même, le papier fait main manifeste sa fabrication artisanale, comme la rayonne et la fonte, leur facture industrielle. John Heward invoque cette «expérience du matériau, que je transforme, que j'utilise, que j'accepte» (entretien, mars 1993). Notons la gradation négative, qui confine à l'effacement du geste artistique. Telle est l'attitude fondamentale de John Heward: une acceptation radicale de la matière et de l'instant, qui déplace les certitudes.

– ANDRÉ LAMARRE

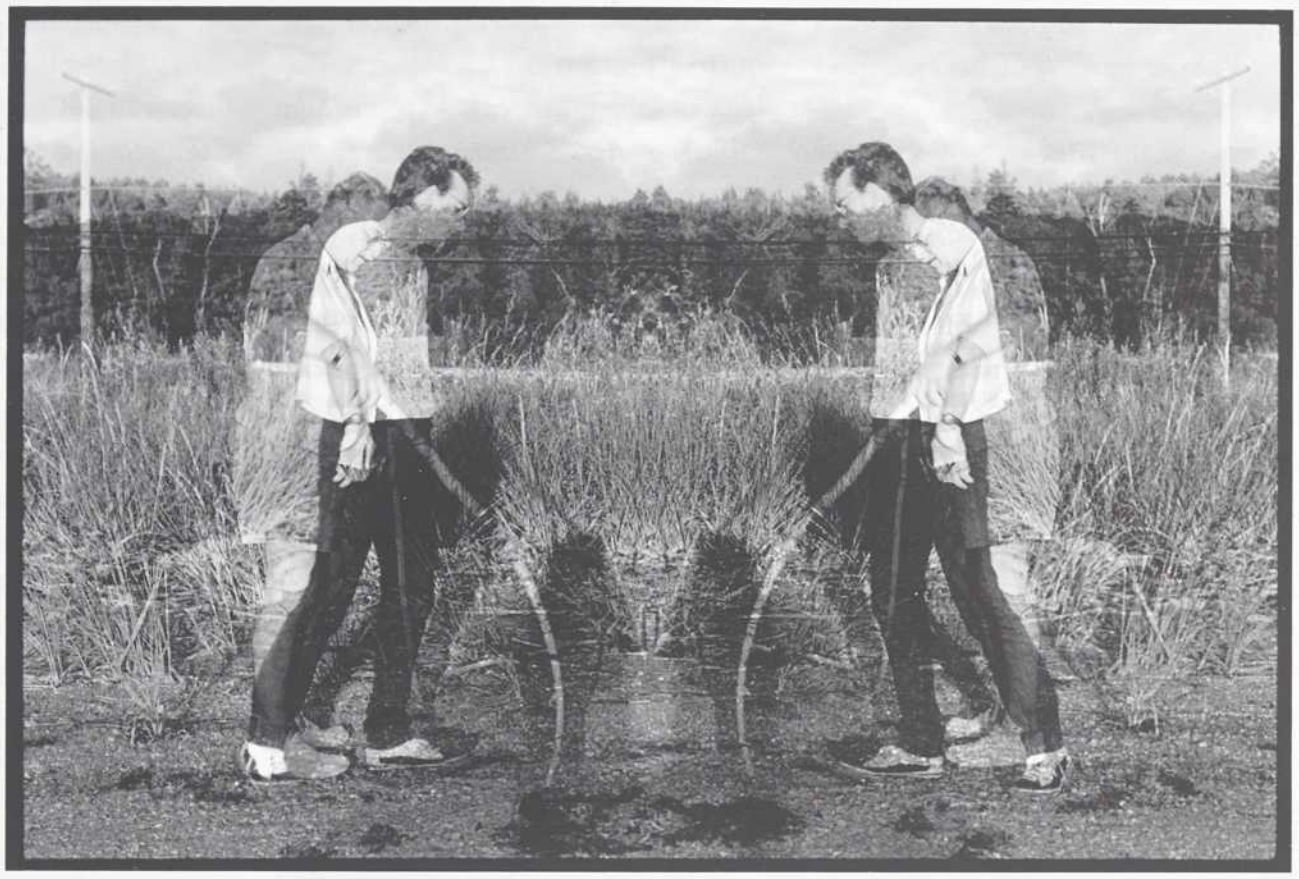
RAYMONDE APRIL

Galerie Vu, Québec, 27 mars – 18 avril

L'ampleur de l'œuvre de Raymonde April offre des pistes riches et nombreuses pour la définition et la mise en lumière d'un projet photographique unique. Depuis une quinzaine d'années, l'artiste élabore une architecture fictionnelle qui ne cesse de se ramifier. Dès les œuvres de jeunesse, les autoportraits avec légendes instituèrent cette course, ces glissements incessants entre la réalité et la fiction, je étant un autre; elle avait posé les assises de son esthétique. Cette philosophie de la photographie en est une d'attente attentive, de disponibilité au bruissement des choses, « se tenir prête... chercher le temps et l'espace » (R. April), s'approprier d'humbles portions de réel et les transformer en sublime, rechercher les mutations du presque rien en mythique, voyager entre le passé fantasmatique et le présent multiforme.

Si on a beaucoup usé de la théorie piercienne du signe pour parler de la photographie au cours de la dernière décennie, tout discours contemporain sur le médium ne pouvant éluder cette donnée théorique désormais indissociable de notre appréhension de l'essence même du médium et de son rapport « physique » au monde, force est de constater qu'historiens et critiques d'art sont de plus en plus confrontés à l'insuffisance de cette théorie, à sa non-pertinence lorsqu'il s'agit de cerner la génèse de l'œuvre photographique. L'image photographique, en tant qu'empreinte, aurait engendré un art foncièrement réaliste, cependant que les discours sémiotiques et des analyses à caractère idéologique, celles d'Hubert Damisch entre autres dans les années soixante, ont déconstruit la thèse de l'effet de réel au profit de l'idée de transformation du réel par l'image photographique. Celle-ci ne saurait se laisser réduire à sa fonction de décalque, de miroir du réel; au-delà de la spécificité du médium demeure donc l'énigme du sens. Comment les images photographiques font-elles sens? Présentent-elles une spécificité autre que technique dans leur processus même de signification? La puissance, la vérité de l'image sera à chercher, non plus seulement du côté de la réalité, mais surtout du côté des modalités de constitution de l'image tout autant que du message. C'est dans son artificialité même que la photographie engendre un réel. Selon Kafka, la photographie attire le regard sur le superficiel, alors qu'elle camoufle la vie secrète qui se faufile entre ombres et lumières (S. Sontag). Il s'agit donc de parler du regard porté sur la photo en tant qu'elle met en place un théâtre d'apparition des mémoires.

L'exposition à la Galerie Vu regroupait sept œuvres produites entre 1986 et 1992; une monographie intitulée *Réservoirs Soupirs* accompagnait l'événement. Le titre même de cet ouvrage nous renvoie d'emblée de l'autre côté du réel, la connotation onirique véhiculée par l'idée de soupir imposant le corpus d'œuvres comme réceptacle de « sons ou chants mélancoliques ». Cette appellation poétique inscrit le projet photographique de Raymonde April en tant que distanciation par rapport au poids des choses et déplacement du réalisme vers la vérité intérieure, vers ce qui s'agite derrière le visible. Le sens de l'œuvre photographique, c'est la quête de quelque chose d'oublié en nous, disait Régis Durand. Car si le réel impose à tous les photographes ses contingences, Raymonde April a pris depuis toujours le parti du hors-cadre, du hors-champ. La réalité manque de chair ainsi transposée sur la surface glacée d'une photographie et le fameux « punctum » de Barthes (le médium doit se faire oublier au profit de ce qui me point) confirme la nécessité d'investir l'image d'un corps imaginaire. L'artiste « s'endort dans une caméra géante » (R. April) et s'installe dans un processus illimité de captation, de chasse d'images. De ce côté de l'acte photographique, du côté de l'image-acte, l'artiste compulse ses planches-contact comme on feuillette un livre d'images. Elle va tenter d'imposer d'autres images à celles qu'elle voit déjà. Du côté du regardeur, l'image sera, aussi, à faire.



RAYMONDE APRIL, **LES CHEFS MIROIRS**, 1991, PHOTOGRAPHIE N. ET B. SUR PAPIER COULEUR, 1,22 X 1,78 M.

Pour certains penseurs de la photographie, tel Jean-François Chevrier, l'entreprise romanesque de Marcel Proust devrait être un modèle pour les photographes en tant que la photo fait œuvre de mémoire. Pour l'écrivain, comme pour le photographe, il y a omniprésence de la « chambre », de l'attente, et il y a surtout cette intense fouille archéologique par et avec la mémoire. Les images de *Réservoirs Soupirs* regroupent des visages (Proust avait la passion de la figure humaine), des paysages et surtout des personnages dans des lieux extérieurs. Ainsi, *Les Chefs miroirs* (1991) superpose deux hommes, suspend leur geste de travailler la terre et par un effet miroir dédouble la scène. Les sujets des images se conjuguent à certaines astuces techniques et à des stratégies compositionnelles pour établir une atemporalité. *L'Âge des feux* (1992) efface plusieurs repères chronologiques et la femme et l'enfant pourraient appartenir aux années cinquante; la fumée qui s'élève à l'avant-plan vieillit le cliché, tout autant que le traitement de la surface en gris uniforme; quant aux personnages de *Journée de chutes* (1990), ils sont nus sur des rochers près d'une rivière; on ne voit pas les visages et la prise de vue en plongée marque la distance entre ce petit paradis hors du temps et la vraie vie; œuvre exemplaire que *Zénith* (1991), une photographie virée au jaune avec, déposés devant elle sur une tablette, des objets: ficelle, verre à vin... Ici le décalage avec les objets tangibles matérialise, rend visible l'éloignement du réel et met littéralement en scène la réalité de l'image. L'absence d'ombre découpe cette route de campagne dans la saturation lumineuse de midi et la suspend au-delà du passage du temps. Dans chacune des images, la fumée, le flou, le dédoublement, la lumière répartie également trichent avec la réalité.

Raymonde April a toujours privilégié la chasse aux êtres aimés et aux décors familiers. Sa caméra, telle une machine amoureuse, délimite

des géographies quotidiennes. Chacune des photographies a la densité du rêve, peu de détails anecdotiques, des contextes hors du temps. C'est cependant en circulant dans ses marges que des constellations naissent et interpellent cette fameuse mémoire involontaire qui fut au cœur de *La Recherche du temps perdu* de Proust. Les phrases photographiques que l'on élabore ainsi sur le mode elliptique ancrent l'œuvre dans la durée, si propice au surgissement de pans de vie enfouis. Le marquage du territoire esthétique s'apparente, chez Raymonde April, à la quête amoureuse, en voulant contrer la fuite du temps et s'absenter du réel pour se déplacer sans cesse à la frontière de la fiction. En dessinant des cartographies intimes, en mettant en place des histoires potentiellement légendaires, son œuvre s'approche de l'histoire comme protestation d'amour telle que, selon Barthes, la concevait Michelet; celui-ci voulait en effet faire d'elle le dépositaire de valeurs menacées; menace en effet que ces perpétuels bombardements d'images qui nous aveuglent souvent.

L'exposition « Réservoirs Soupirs » intensifie l'expérience de la dualité propre à toute lecture de la photo : le présent de la sensation et le lointain de l'imaginaire. Travail de retracement, de « révélation ». Le spectateur débusque d'autres vues derrière les scènes aménagées par l'artiste. Cette invention de nouvelles mémoires rejoint la dynamique de l'écriture. Cheminer à travers la matière chaotique du monde pour en ramener des images parées, saturées.

– CHANTAL BOULANGER

CHAMBRES D'HÔTEL

La Chambre blanche, Québec, 10 – 30 janvier

C'est dans le cadre de son quinzième anniversaire, que La Chambre blanche présentait l'événement « Chambres d'hôtel ». Quinze artistes étaient alors jumelés à différents hôtels de la ville de Québec ayant accepté la modification temporaire de leurs espaces. Si l'événement visait à introduire de façon toute particulière cette année de célébration, il constituait, en outre, le premier volet d'une programmation annuelle se présentant sous le signe de la « résidence d'artiste ». Il s'agissait en effet pour les organisateurs de profiter de ce *momentum* afin de remettre en perspective une pratique que le centre privilégie depuis 1981. Quinze résidences de courte durée ont ainsi donné lieu à autant d'œuvres installatives questionnant pour la plupart les concepts mêmes de l'in situ et de la résidence d'artiste.

On pourra tout d'abord s'attarder au choix même de l'*hôtel* comme contexte de production. En tant que *lieu de résidence* momentanée, l'hôtel constitue un lieu de vie parallèle et d'expression des fantasmes. À la fois intime et des plus impersonnels, il suscite des comportements hors du quotidien, à l'écart de l'image à projeter, l'expression d'une identité dans un contexte de solitude, mais aussi de nomadisme. Le choix de l'hôtel comme *lieu d'intervention artistique* donne ainsi accès à un vaste champ d'évocations, mais aussi à une suite de métaphores de l'expérience de la résidence en tant que telle: de l'investissement momentané d'un lieu inconnu, à la déstabilisation qui lui est conséquente, l'identité d'actes individuels se confronte au territoire public. Certaines des productions présentées participeront davantage de ces réflexions et demeureront marquantes. D'autres témoigneront de la perception de la chambre d'hôtel comme lieu public d'intervention, soulignant ainsi son statut générique plus que sa spécificité.

De ces propositions se distinguant de par leur pertinence eu égard à ce nouveau contexte de production, on retiendra celle de Guy Pellerin. Dans une chambre qu'il aura auparavant dépouillée de son contenu, l'artiste concentre notre attention sur un élément isolé et placé au centre de la pièce: une table haute qu'il aura lui-même apportée sur les lieux et sur laquelle repose un cahier à dessin. On y retrouve une suite de figures tracées à la mine et sans ajouts de couleur. À en parcourir une à une les pages, on y reconnaîtra les formes silhouettées de fragments de décors, de meubles désormais absents, d'accessoires non utilisés. Le pourtour de chaque objet y est mis en valeur au détriment d'un rendu réaliste, la lecture s'en trouvant ainsi altérée. Il s'agit bel et bien d'un inventaire signifiant un parcours dans l'espace et les temps d'arrêt d'une lecture fouillée de ce lieu impersonnel à découvrir. Il y a donc aussi le temps signifié, huit jours de résidence, à scruter cette chambre sans l'utiliser, le temps d'une réclusion temporaire.



FRANÇOISE GIRARD, **LA RETRAITE / RETROUVER LES CHOSES SIMPLES**, 1993, INSTALLATION; PHOTO: (IVAN BINET) LA CHAMBRE BLANCHE.

Florent Cousineau aura également proposé une lecture de la chambre d'hôtel comme lieu aseptisé, dont les règles d'organisation, savamment respectées par le personnel d'entretien, donnent à chaque visiteur l'illusion d'en être le premier occupant. Aucun environnement n'est ici mis en place; la proposition prend davantage valeur d'*événement*. Huit artistes ont ainsi été invités à passer une soirée et une nuit à l'hôtel, passage dont seront conservées diverses traces. Des clichés polaroïds, exposés à la toute fin, témoigneront du malaise des participants et de la déstabilisation à laquelle ils ont dû faire face. Plusieurs spectateurs auront également ressenti un inconfort à fouiller les lieux et à lire les images de ce qui ce sera vécu là. Une intrusion qui subvertit et met en lumière le secret, le côté « caché » de la chambre.

L'hôtel constitue donc un lieu de court séjour, de courte *résidence*, où ne peuvent s'ancrer les habitudes. S'il suscite des comportements intimes, il ne constitue donc jamais une *demeure* où l'on saura s'attarder. Pour Michel Goulet, cette mouvance spirituelle, c'est entre autres celle du commis-voyageur. L'artiste insiste ici sur le caractère oppressant d'un espace qui opère constamment des retours sur lui-même. La réclusion se fait donc plus tragique que dans l'œuvre de Guy Pellerin. Le lit devient ici l'élément central de l'installation, comme ce sera le cas de plusieurs autres résidences. Il est envahi de multiples tiges de métal rappelant les ressorts d'un sommier et dessinant des trajectoires folles ne menant nulle part. Au creux de cette arène contenant ces gestes répétitifs, voire même compulsifs, on lit les signes d'une solitude peu féconde. Au plafond, tout juste au-dessus du lit, est suspendu un rail où deux petites voitures électriques tournent inlassablement. Il est soutenu par divers équerres présentant un inventaire des formes que peuvent possiblement emprunter ces structures, une manière de faire typique du langage formel de Goulet.

Il est étonnant de constater à

quel point le lit aura fait l'objet de l'attention des participants. Il demeure dans bien des cas le signe métonymique d'un sujet marqué par la solitude. C'est entre autres le cas des installations de Karen Pick et de Françoise Girard. Le travail de Karen Pick s'apparente d'ailleurs de près à la proposition de Michel Goulet. Là aussi le lit constitue l'élément central où tout se joue. Il est ici « ficelé » à l'aide de tiges de métal telles des barbelés, signifiant encore une individualité condamnée à son isolement. Des plâtres jonchent le sol. Ce sont des moulages très fidèles de pieds, de mains, seules ou jointes, mains d'adulte, mains d'enfant, mains massant le pied, etc. On parcourt ainsi l'espace les yeux rivés au sol, prenant connaissance de ces gestes dont on ne saurait dire s'ils sont l'objet d'une pensée nostalgique, d'un regret, d'un souvenir ou d'un élan interrompu. Sur un écran vidéo, une phrase circule : « Où est la gare ?... Dans chaque homme... dans chaque femme... la bravoure comme une ecchymose... »

Françoise Girard présente quant à elle un « lit-paysage ». La solitude devient moins l'objet d'un regret qu'un état à transcender. Par l'effet de quelque force centrifuge, les autres éléments de mobilier qui se retrouvaient préalablement dans la chambre ont été éliminés. Ne demeure donc que ce lit où se retrouve un point d'eau à petite échelle, un univers minuscule permettant pourtant l'évocation de la mer, du macrocosme. Pour Françoise Girard, tout comme Guy Pellerin, la fermeture et le caractère restreint de l'espace de résidence sont marqués paradoxalement par l'ouverture.

La charge symbolique du mobilier a donc été exploitée de façon insistante dans le cadre de cet événement. Si François Vallée ignore toute référence au contexte hôtelier, il en retient cette prégnance du mobilier comme agent important du comportement humain. L'artiste reprend le thème de la mélancolie, déjà exploité auparavant dans son œuvre picturale. Trois salles ont été construites de toutes pièces. Trois meubles y entrent en scène, tels différents « tableaux » signifiant des attitudes liées à la mélancolie : l'épinette, le lit, le récamier.

Pour Claudie Gagnon et Marlene Klassen, le lit devient le lieu de formation de l'identité individuelle. Dans le cas de Claudie Gagnon, il s'agit d'une étape dans le processus de banalisation du rapport amoureux. Les objets kitsch, assemblés au sein de trois décors successifs, nous offrent à la fois le plaisir de l'objet fétiche et son caractère sordide. La dernière « station » de cette vie de couple fictive présente, entre autres, la lourdeur de l'accumulation matérielle et d'un passé dont ces objets sont chargés. Dans le cas de Marlene Klassen, un empilement de valises rappelle que l'hôtel est un havre, mais c'est surtout aux signes héraldiques déposés sur l'immense lit de la chambre que l'on s'attardera. Ce sont quelques attributs féminins et masculins schématisés et qui prennent, dans ce contexte, le statut de symboles.

Cette question d'identité liée au nomadisme ou au voyage donne accès à des références plus larges. Patrick Altman, tout comme le fera Michael Davidson, traite de l'immigration comme d'un moment stratégique dans la construction de l'identité individuelle. Altman libère l'espace des signes de sa fonction d'hôtel et n'en retient que la charge conceptuelle. Il s'agit toutefois ici d'un travail autobiographique. Au mur, la projection monumentale d'une carte postale où est représenté un paquebot domine la pièce. Au sol, des photographies sous verre évoquent la traversée de la famille de l'artiste de France jusqu'en Amérique. L'effacement progressif de l'image souligne les effets du temps et les forces de l'oubli. La proposition de Davidson traite quant à elle de l'immigration irlandaise. Dans la structure d'un lit placé à la verticale, sont suspendues de petites éprouvettes. Elles contiennent un liquide jaunâtre, où flottent quelques moisissures, rappelant les prélèvements ayant servi à l'analyse médicale des immigrants et à leur sélection.

Ce côté trivial du corps s'impose dans plusieurs résidences. Non seulement le lit, donc, mais aussi le corps, le plus souvent vulnérable, lieu de ségrégation, de classification sociale et politique, corps stigmatisé, marqué de ses contraintes et des atteintes qu'il subit.

La résidence d'Evelyn Mitsui a été conçue dans une auberge de jeunesse loin des connotations de l'hôtel impersonnel. Une robe de mariée, des sous-vêtements érotiques, une soutane jetée au bas du lit, voilà les éléments d'un drame à reconstituer. Drame du corps aux prises avec les règles de la morale, mais aussi mouvance de l'identité liée à l'expression du corps et à la classification hiérarchique de cette expression de la sexualité. On s'éloigne donc des références au mobilier pour traiter plus globalement de la chambre en tant que lieu d'expression de l'intime, donc du caché, du secret.

Avec Shelagh Keeley et Mario Scattoloni, le corps révèle son aspect clinique. Shelagh Keeley reprend tout d'abord les images d'une résidence réalisée à La Chambre blanche en 1985. Si cette référence s'avère peu pertinente, on doit souligner l'investissement de l'espace de la salle de bains, que peu d'artistes ont exploité. L'accrochage des dessins d'organes acquiert une charge psychologique dans cet espace où le corps affiche son côté le plus trivial. Le rendu fébrile de ces masses informes se situe près de l'écriture. Des notes manuscrites accompagnent d'ailleurs ces croquis suspendus au mur, mais qui seront également déposés sur une petite table de travail près d'une fenêtre de la chambre. Encore une fois, le temps de résidence est signifié par les notes prises au cours d'un séjour de courte durée, en toute solitude.

Si les dessins cliniques de Shelagh Keeley sont imbus d'état d'âme, le corps nous est pourtant donné dans ce qu'il a de plus réaliste en ce qui concerne la proposition de Mario Scattoloni. On traite ici de la question du sida dans une installation fort efficace sur le plan visuel. Des étagères aux tablettes transparentes, telles celles des boutiques d'objets précieux, présentent de petites boîtes de prélèvements où l'on retrouve des photographies. Ce sont des fragments de peaux altérées, de sexes tuméfiés. Le regard soutient mal ce parcours au pays des horreurs. En périphérie, sur une table, sont déposées des cartes d'identification et de classement d'individus malades.

Enfin, en marge de ces références à la solitude et au corps, des artistes ont choisi de traiter de l'hôtel comme d'un lieu public de négociation et d'affaires. À noter que les espaces qui leur furent alloués n'étaient pas des chambres à proprement parler et que les éléments connotatifs identifiés plus haut ne jouaient plus le même rôle. Dans une salle de réunion du Clarendon donnant sur l'hôtel de ville de Québec, Jeffrey Norgen souligne donc le jumelage des villes de Calgary et de Québec. L'alignement des chaises disposées en quelques rangées rappelle certaines installations de Melvin Charney. On y lit, marquées au fer, les lettres A, B et C, telle l'identification des pièces d'un jeu d'assemblage. Les murs sont recouverts de carton ondulé où l'artiste aura préalablement projeté des images au rétroprojecteur. Avec une technique s'apparentant à celle de l'écran d'épingles, il aplatit ensuite certaines zones afin qu'apparaisse l'image voulue. À l'une des extrémités : le bonhomme Carnaval à Calgary ; de l'autre côté : un enfant mangeant une crêpe au déjeuner qu'offre le bureau touristique de Calgary pendant le Carnaval de Québec. On saisira mal les éléments de lecture de ces images. L'intérêt de cette installation demeure donc visuel plus que conceptuel, car si l'œuvre crée un impact certain quant à son traitement formel, la référence au contexte de production ne semble pas opérer de façon efficace.

L'artiste belge Michel François présentait, quant à lui, un ensemble éclaté d'objets, véritable anthologie débridée des formes et des thèmes de ses œuvres récentes, intitulée *Le Monde, les bras*, mais aussi et surtout : l'enfance, et plus particulièrement l'enfance blessée des jeunes Somaliens. La bande vidéo pose de façon criante le contraste existant entre ces images bouleversantes que nous ont transmises les médias et celles du restaurant tournant du Concorde, lieu d'affaires par excellence. Mais c'est un livre déposé au sol, dans ce qui prend l'allure d'une explosion de formes et d'images, qui donne la clé du langage de l'artiste, de son écriture. Là sont soulignés les gestes simples, les bras tendus cherchant l'expérience du monde.

L'événement « Chambres d'hôtel » aura ainsi soulevé de multiples questions animant la pensée ac-

tuelle: la dichotomie intime/public, la construction de l'identité, le statut politique et social du sujet, entre autres. Il aura permis, en outre, de participer à l'ébranlement des habitudes de réception de l'art par la création d'un parcours piétonnier, pérégrination en dehors des institutions de l'art, de ces lieux connotés réservés à un certain réseau de visiteurs. Mais à la modification de ces conditions de réception s'ajoute un élément essentiel: l'insertion d'un agent intermédiaire entre le centre et le public en donnant à la fois le statut de *diffuseur* et de *public actif* à ces hôteliers qui auront accepté de perdre un tant soit peu le contrôle de leurs règles usuelles d'hospitalité.

– Lisanne Nadeau

CHERYL SOURKES

Galerie Vox, Montréal, November 21 – December 20



CHERYL SOURKES, THE ANGEL OF INVISIBLE SYSTEMS, 1992, PHOTOGRAPH, 42 X 24"; PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST.

This exhibition, "The Doctrine of Signatures," takes its title from an ancient set of principles within the healing arts. The doctrine of signatures held that, in the creation of the world, humankind was not only made subject to ills and misfortunes, but was also granted the materials of healing, together with the capacity both to recognize the characteristic signatures that marked these remedies and to interpret them for the attainment of physical and spiritual well-being. This belief in natural laws and patterns – and in their discoverability through processes of observation, experimentation and analogy – forms the basis of the trivium of science, medicine and the liberal arts in the middle ages and, in certain respects, as far back as Plato.

The doctrine of signatures privileges the act, and art, of observation of the empirical world. It is a principle and a process whereby meaning is construed through observation and analogy; it is grounded in the assumption that any existent object in the world is a potential sign to be read and interpreted. Metaphorically, such signate matter encompasses a range of material, from natural phenomena to cultural artifacts to human beings.

As a framework for knowledge, it preexists the project of the Enlightenment, which banished in the name of reason and science precisely the elements of intuition and spirituality which were integral components of the doctrine of signatures. But if the Enlightenment project and its constitutive narratives have become grist for the deconstructive machines of the postmodern age, the privileging of language within contemporary models of knowledge has done little to redress its repression of the affective, the bodily and the sacred.

Thus this exhibition by Montréal artist Cheryl Sourkes may be seen as an intervention into the discourse on language. As in earlier work by this artist, it interrogates the collapsing together of the terms of signification and language and, in the first instance, insists on the place of other realms, not least the visual, within the terrain of signification. At the same time, in putting into play signs and iconography that extend from antiquity through to the present day, Sourkes' approach differs from postmodernist quotation and pastiche with its collapsing of historical time; rather, these citations are more in the order of a palimpsest, in which the new never completely covers over the effaced old.

In the fourteen photo-collages which make up the principal element of the exhibition, the edges of the frame of each component photograph remain in view, with overlapped images often visible through the layering – like the palimpsest, superimposed yet distinguishable. This method of building up the composite image renders metaphorically a particular perspective on knowledge that the exhibition would seem to advance, one in which the present does not displace the past (the evolutionary narrative of progress), but rather coexists with it in potentially rich and productive ways. In lieu of a "depth" model of consciousness, with its tropes of presence and absence, possession and repression, here everything is on the surface, yet layered, available as signate matter yet requiring the activity of interpretation.

In these high-contrast silver gelatin prints, many of the images are shown in negative, serving to estrange normal processes of viewing. The image reversals, as well as the blank areas within the composite photograph are swaths of scratch marks made by Sourkes directly on the negative; these not only serve as a visual join, but also as a kind of "white noise" that creates a poetic offspace, an opaque sign.

In *The Angel of Invisible Systems* (1992), nature, science, myth and religion are set in relation as systems of knowledge and revelation. The composite included images of a device that measures fluctuating levels of gases in the environment, the eye of the Egyptian god Horus, Egyptian mathematical signs, a bas-relief of an angel bearing a book and a diagrammatic model of the process of photosynthesis. In *Select* (1992), the united images include snake heads marking the four cardinal points, Paleolithic cave drawings and handprints, graphic hand signals and machines for converting international currency. In *The Body/Ladder of Data Space* (1992), a floating angel bearing a candlestand forms the head of an ancient statue, each of these bodies linked by the infinite steps of a staircase. Other photographs include such disparate images as Freud's study, winged penises, a carved esophagus, and a forest of numbered trees.

Sourkes establishes a framework for viewing these photographs with her inclusion of a number of other elements within the installation. At the entrance of the gallery, a colour photograph of a stained glass window depicting an angel holding an open book serves as a frontispiece to the exhibit, referencing the olden idea of the word as revelation. Nearby is framed a typed series of citations derived from three sources: *The Doctrine of Signatures*, written in the 1930s by Scott Bu-

chanan, Michel Foucault's *The Order of Things* and *Angels* by Peter Lamborn Wilson. The combination of citations points to differing "orders" by which knowledge is framed and organized.

The motif of angels is repeated intermittently throughout the exhibition, and is perhaps its most insistent element. The angel, however, is retrieved from its capture as a privileged icon of Christianity and situated within a larger history that extends throughout recorded history and across disparate cultures. If the angel is typically the mediator between realms, it is also both messenger and message. Sourkes underscores the presence of the angel or winged messenger as a signifier at the very beginnings of language, as a signifier of language itself, a signifier in which eros, spirit and word are not separate but conjoined.

The function of ordering or framing as a culturally and historically specific way of organizing perception is underscored by the multiple elements of the installation, including the tympanum frame over several of the images. A four-unit vertical column of framer pegboard, the shape resembling stacked screens of video monitors, suggests the grid of electronic communication systems. Other non-photographic elements include a massed bunch of thyme, one of the signatures of medieval medicine, as well as a cluster of notebooks. Each of these references points to various organizations of language and signification, from the mythic to digitalized information systems, from the organic sciences to the creative arts.

In the doctrine of signatures, the object as signate matter is not pregiven; it must first be construed through observation and association before its meaning can be understood through interpretive processes. Yet while the exhibition as a whole construes links between its disparate elements, the system so established is by no means objective. Rather, the exhibition may be seen as a demonstration, highly subjective in nature, of a model for a way of seeing – the gesture of visualization as a record both of the seen and of a way of looking. It suggests, in keeping with the ancient doctrine it cites, a principle and a process for heightening intellectual, intuitive and affective response to the world, a method through which to comprise our own meaningful, and desirous, relation to it.

– RENEE BAERT

IMAGES DE VILLES IDÉALES: LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES CIVIC VISIONS, WORLD'S FAIRS

Centre Canadien d'Architecture, Montréal, March 17 – August 1

World's fairs have been extravagant theatres of milling crowds and buildings representing municipal experimentation, state chauvinism and fleeting international cooperation. Fueled by commercial and political interests, the expositions have been impermanent mixes of pragmatism and idealism.

In "Images de villes idéales: Les expositions universelles/Civic Visions, World's Fairs" curator Benjamin Portis raises the viewpoint – off the bustling fairgrounds – into the lofty aerial perspective of site planning. Portis outlines the exhibition's premise in the catalogue, "This story of site planning explores the ways fair planners guided the transitory exposition towards lasting values of beautification and monumentality in the modern city."

The exhibition features objects from seven world's fairs. Contemporary souvenirs, toys, prints and books all testify to the popular interest and the social impact these expositions shared. Highlighted in the exhibition is Albert Robida's large 1894 drawing, *Aerial perspective of a proposal for the Exposition universelle de Paris*, which captures the fantasy, scale and urban significance associated with many world's fairs.

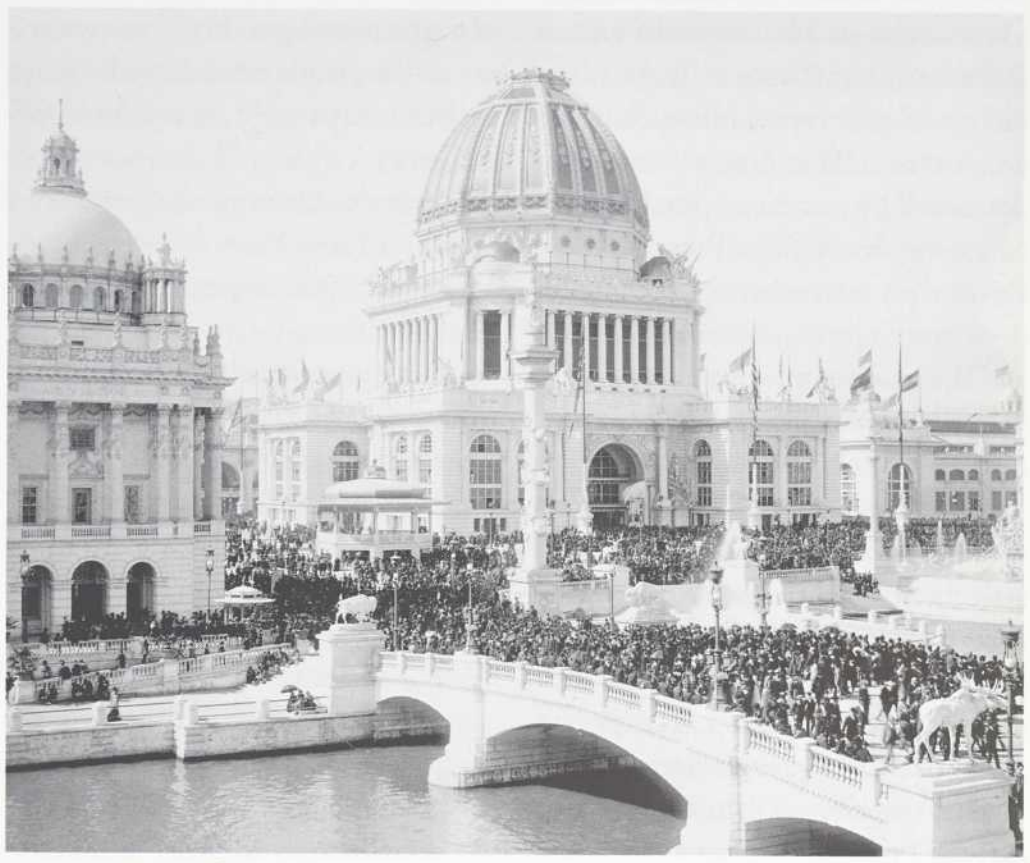
Another notable aspect of the exhibition is its division into three historical/thematic periods. The earlier examples – London 1851, Paris 1867 and Philadelphia 1876 – were in cities, according to Portis, "coidentified with the nation." These fairs are described as the interjections of recently culminated industrial civitas manifested through public parks and urban landscaping. Their sites were located on open land and, in the case of Paris and Philadelphia, were neglected parcels of parkland rewoven into the urban fabric; while the London fair – assigned to Hyde Park – was injected with a new social dynamism as the burgeoning middle-class and proletariat visited the once exclusively aristocratic park.

The displays of the Chicago 1893 and Paris 1900 expositions are grouped together as self-proclamations of the cities' arrival into the modern era. Chicago's neo-classical World's Columbian Exposition "became Chicago's national coming out after the devastating fire of 1871, staged in the hearty spirit of American self-glorification," while Paris' fair was its declaration of global supremacy in the new century. Though supported by central government agencies, these fairs were distinctly exercises in civic pride.

The New York 1939 World's Fair and Montréal's Expo 67 are distinguished by the end and the transcendence of the polis through speed and transportation – which were themes in both fairs – and the rise of the metropolitan suburb. New York's fair was a glorification of transportation and technology with an emphasis on the automobile and featured heavy corporate participation in the outlying site. *Futurama*, a book by General Motors, depicts seemingly Futurist-inspired ribbons of roadwork which typifies the techno-fantastic nature of the fair.

The Montréal display showcases a proposed Old Port plan by Van Ginkel Associates for the originally conceived exposition, "Man in the City." The actual exposition, "Man and His World," became a symbol of the modern individual moving through the world. New York and Montréal were hypotheses of the future – one mercurial, the other apollonian.

The show identifies the exposition sites as transitory points of departure for the modern vocabulary of the urban landscape and, in many cases, it's right. Daniel Burnham, Chicago's Director of Works, and Frederick Law Olmsted, renowned landscape architect, continued to collaborate on fairs and city plans after receiving acclaim for the Chicago's World's Columbian Exposi-



CHARLES DUDLEY ARNOLD, ADMINISTRATION BUILDING, WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION, CHICAGO, 1893, PLATINUM PRINT, 44.2 X 53.8 CM; PHOTO: COLLECTION CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE.

tion. Baron Georges Eugène Haussmann's hand in Jean Alphand's 1867 Paris exposition is recognized as another germinal site built at the beginning of the city's facelift. But the limited size of the show – seven wall cases – truncates the examination of Haussmann's and Burnham's influence. Instead, a historical procession of expositions are pursued. This procession is undermined by two basic unaddressed concerns: one being if these exposition sites are embryonic points of departure in urban planning, where are the points of arrival; and the other being what exactly are the lasting values?

With regards to the latter, the small exhibition stresses the expositions' role as a creative crucible and driving force to deal with the problems of the day but it focuses on very few elements: two types of park spaces – the regimented park within the city and the free plan – and the eventual emergence of mass transit. The nuts and bolts of the fairs' design vocabulary and solutions are not uncovered. In response to the former, the exhibition isolates the fairs from a wider historical and architectural context. For example, when the New York fair was being completed under Parks Commissioner Robert Moses, Albert Speer was working for Hitler in reshaping Berlin's central city. Hitler was undoubtedly an admirer of Haussmann's reordering of Paris and directed Speer to emulate parts of Paris, including Boulevard des Champs Elysées. Furthermore, Speer may have been directly inspired by Burnham's Columbian Fair's "White City" and was certainly influenced by Burnham's later work on the 1902 Senate Park Commission Plan for Washington. Strong associations and ideological cul-de-sacs like the Speer-Burnham point of arrival/connection could have been deployed in the exhibition to either reaffirm or put upside down the monumentality and values designated as modern.

After the exhibition opened, the curator mentioned in response that "site planning was over-emphasized" in describing the show. The selection of documents – while skirting around the dilemma of totalitarianism and democracy in modern urban planning – reveal a sensitivity to the material available at the CCA archives. The souvenirs' personal scale belie the public nature of the fairs and uncovers the hope and spirit the fairs instilled in the popular imagination. The real lasting values were utopian dreams of a green and good city transmitted to the people attending the fairs.

In the same vein, "Civic Visions" achieves a dystopic denouement through the framing of the future-oriented New York 1939 and the Montréal 1967 expositions. They read simultaneously as launching pads, apogees and dislocating nodal points within the discourse of the show and the history of urban planning. One could say that the New York display evokes Cartesian "madness," while the Montréal display "is compelling as a document of forsaken planning options."

The choice to put a utopian spin on "Civic Visions" falls in line with the optimism inherent in world's fairs and is, by no means, inappropriate, but including more objects like *Futurama*, Robida's drawing and the Van Ginkel maquette would have provided the obvious tangential verve and conceptual space to create a vivid and resonant exploration. As it stands, the exhibition is a nostalgic look into the eye of a modern urbicultural storm.

– JAMES-JASON LEE

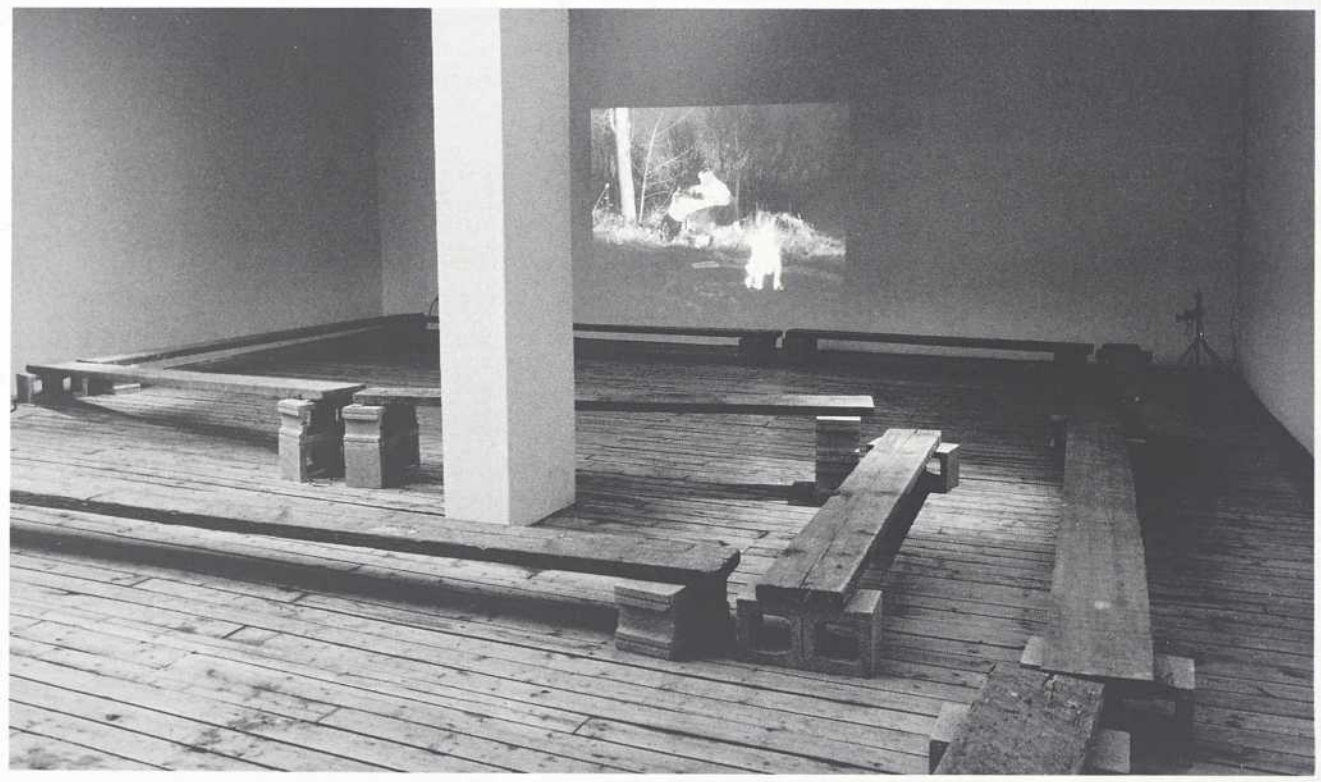
JANET CARDIFF

La Chambre blanche, Québec City, March 8 – April 4

"An Inability to Make a Sound." The Unwillingness to Make a Sound? The Inability to Speak? The Discomfort in Listening? These possibilities are all raised in the experiencing of Janet Cardiff's recent installation. One enters a darkened space, and a light turns on over a turntable. Prompted by your proximity, it begins playing. Over a melody, rhythms are counted out, instructions are spoken, and dance shoes tap out the steps to be learned. One leads, the other follows. The gallery visitor is instructed to acquire a tape cassette and headphones before proceeding further. The woman's voice on the tape is at once intimate, hushed, and authoritative. She tells you that you are to step up onto the wooden plank at just that point, and begin walking to the right. She never says please or thank you. The planks, raised up on cinder blocks, form a circuit around the central space. Circuit training, stations of the cross, walking an endless plank. Moving counter-clockwise, intimacy and anxiety are invoked as one passes by two kitchen chairs, one overturned, a table set with teapot and two cups, and a projected film loop showing two young girls in school uniforms, tussling endlessly. In the physical environment of the installation, and on the audio tape, the structures are dual; two chairs, two cups, lead/follow, I and you.

The audio script is a montage, with fragments from domestic scuffles and frustrated verbal exchanges, recountings of childhood memories, sexual encounters, the sounds of gulls screeching, china smashing. At one point during the eight-minute audio experience, you are told that "this is a trip to find something I've lost. There's always an inability to make a sound, a voice." In this empty gallery or haunted house, the unspoken and the unspeakable are given voice, and the effect is both disquieting and tantalizing.

Aphonia, the loss of voice or inability to make a sound, was one of the manifestations of hysteria identified by Breuer and Freud in their studies of female sexuality. In his "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria," his study of fourteen-year-old Dora, Freud theorized hysteria within failed œdipal configurations, as a sign of the girl's inability to transfer her libidinal attachments from the figure of the mother to the father. It now seems more likely that Dora's silence was the result of being caught powerless in the sexual dramas of



JANET CARDIFF, DE L'IMPUISSANCE D'ÉMETTRE UN SON, INSTALLATION VIEW; PHOTO: IVAN BINET.

her parents and their friends. Not really listened to or believed by Freud, she left his consulting rooms. Some feminist theorists now empower the figure of Dora as an agent of aphonic revolt, and also credit Bertha Pappenheim (the "Anna O." of Breuer's study) with the discovery of the talking cure, Breuer being the student. Can we now regard awkward disclosures and silences as narrative elements instead of neuroses or pathology? It's worth remembering that what Freud disliked about the histories told by hysterics was that they were halting, riddled with gaps, obscure, and imprecise; they defied his desire for narrative closure. The feminist project of proposing female subjectivity within language is, in some ways, always the account of Dora's silence and her absence. As well, it is the restructuring of the relationship between Freud and Dora, including the unmasking of the analyst's own desire. The talking cure is also a listening cure.

In Cardiff's audio installation, the troubled site of developing female sexuality is probed, provoked and activated. The narrator recalls an early incident when "you climbed on my back in the water," the dangerous game ending only when drowning was feigned. Her description of giving her body over to water is sensual, and we imagine that lovely, deadly pull downwards. Cardiff's retelling of anxious experiences is likened to the mute screams of a nightmare but the work as a whole represents a considerable ability to make a voice, albeit an interior one. For the individual, memory is a psychic resource, and the recollection of those painful shards and fragments is what constitutes a subjectivity. That the recollections are spoken aloud points to our social need to share experiences and to bear witness for each other, which are important impulses in narrative. In the voicing of one woman's intimate memories Cardiff invites the powerful identifications and bonds between speaker and listener. The relationship is a close but edgy one; the two uniformed, pubescent girls are locked in a film loop of silent conflict, as a bonfire burns in the foreground.

In Cardiff's work, listening is as considered as speaking. We, as gallery visitors, become party to angry accusations, pitched and threatening denials, and sexual confidences. The script itself, with its conjunctions of the disturbing and the pleasurable, creates considerable tension; it peaks at those points when we hear hard heels following us across the wooden floor, or the sharp and sudden sounds of dishes being smashed just as we gaze at the china teapot. The synching of sound and image and the careful use of silent passages moves the viewer/listener into an anticipatory, active position within the work. With the headset on, there is no avoiding this position.

"*Mutisme*," a section in Roland Barthes' *The Lover's Discourse*, describes the anxiety experienced in a speaker when the listener does not respond:

> Like a bad concert hall, affective space contains dead spots where the sound fails to circulate. The perfect interlocutor, the friend, is he [sic] not the one who constructs around you the greatest possible resonance? Cannot friendship be defined as a space with total sonority?

In this installation, the space with total sonority is the gallery itself, and is also the subjective, interior space constructed within the relationship between speaker and listener.

The one who does not care to answer, the indifferent listener, may hold the balance of power. The one who responds but does not initiate, who speaks only because spoken to, may also be at the fulcrum of a narrative. In an essay "I Hear and I Obey," Barthes again addresses interlocution, this time within the context of *The Story of O*, naming the ear as the "erotic organ" of the text. The potential for listening as an intimate, and perhaps erotic resonance, is apparent throughout Cardiff's work. "When I'm so close, I can smell the warmth of your neck" ends with an invitation to bind and spank. The listener's uncanny sense of being physically in the work, of perhaps being too close for comfort sometimes, is constructed as much by the use of specific audio techniques as by the script itself. Cardiff uses binaural sound, stereo recording which utilizes the conductivity of cranial bone and basal membrane and allows for an intense, internal coordination of utterance and audition in the listener wearing a headset. This bodily sensation of simultaneously producing and hearing sound creates, in a term borrowed from Douglas Kahn, a "highly erotic two-backed sculpture." The unspoken has been spoken, and has, as echo, occupied a space within your body.

The circular configuration of "The Inability to Make a Sound" begins at a point where the viewer/listener is being led through a dance, learning the steps. The woman's voice, over the headset, says to "follow my footsteps, my body, my breath." Images and sounds of disquiet, danger and desire collapse the positions of first and second persons as we move around and through the work. The piece ends with the assertion that "There are two of us now, in this voice, in this body. Stop. Turn the tape deck off now."

– BARBARA LOUNDER

RENÉ DANIELS/SHIRLEY WIITASALO

Art Gallery of York University, North York, January 13 – February 14

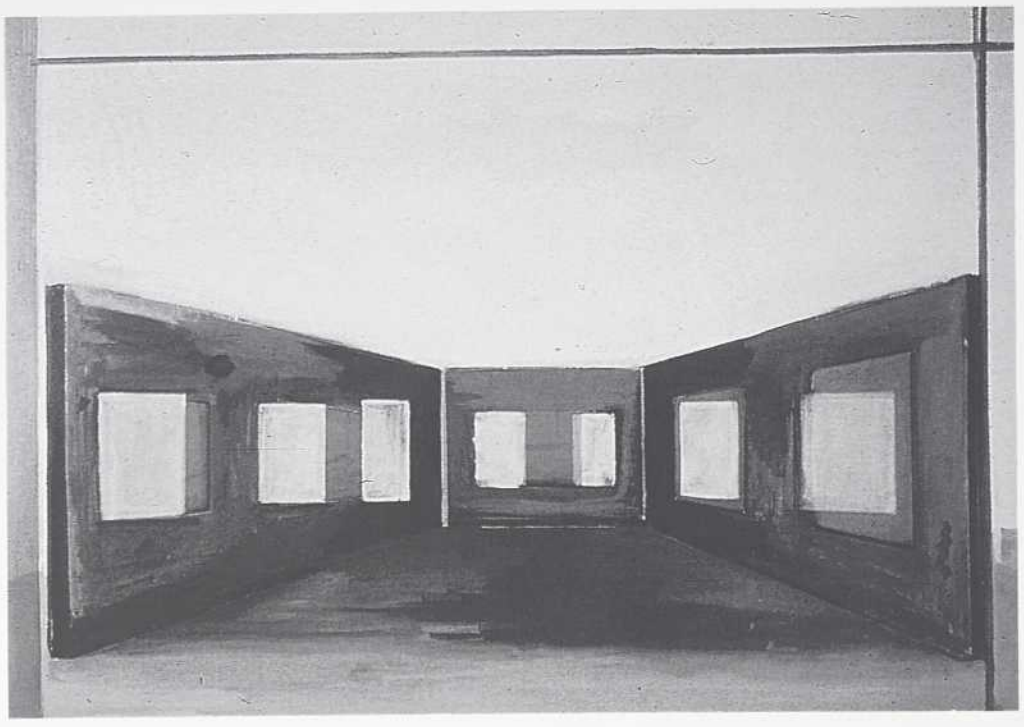
This two-person painting exhibition brought together a selection of works that certainly at first glance bore an uncanny resemblance to each other. This became all the more fascinating to those who heard the rumour that neither of the artists had ever heard of the other or consciously remembered having ever seen the other's work in any form. The conjunction of their work, made possible by curator Ulrich Loock, Director of the Kunsthalle Bern, Switzerland, inevitably evoked legends of the doppelgänger, with all its attendant connotations: or, at any rate, evoked briefly a less dramatic memory that many of us have, of wondering what it would be like to confront work one almost might have done oneself, but hadn't.

It would have taken a virtuoso combination of scientific precision and rhetorical prowess by the curator in his essay, or by a reviewer, to depict convincingly the twinning of sensibilities present in these two bodies of work. Such a discussion would have to take into account their shared ranges of colour, the textures of brushstrokes, the ambiguous, unpretentious figuration, and, as Loock articulated, their attention to fundamental aspects of the practice of painting.

Loock noted, for example, Daniels' staging "the surface of the painting," and how in Wiitasalo's work there is "no escape from the deception of representation." He writes of Wiitasalo's work "dissolving the categorical stability of things" and of Daniels' process wherein there are "no stable connections between pictorial forms and meanings." Loock seemed to make a distinction between Daniels, embodying the contingencies of painting itself, and Wiitasalo, more inclusively "question[ing] and reconstruct[ing] the preconditions of pictorial representation" mirrored in her extending "representation" to phenomena as disparate as reflections off glass, shadows, drawing and painting of course, as well as photography, television and, indeed, human memory.

For example, a 1984-85 painting by Daniels, *A Hot Day in the Lighthouse*, presented a lusciously variable red-orange canvas punctuated symmetrically by four rectangles, each almost equidistant from each other and from the perimeter of the canvas. Characteristically, however, these rectangles – three a foggy sky-blue and the fourth, in the right lower corner, a cloudy blue-tinged white (all of them bordered by a thin white and/or sunny yellow perimeter) – were foreshortened, as if painted in perspective, but a perspective at odds with the picture plane. The contradictory effect was enforced by the presence, near the central bottom portion of the canvas, of a tiny diagrammatic image in deeper red, of some kind of ship. Loock wrote: "the representational system of the exchangeability of inside and outside, front and back, surface and depth as whole, is implicated in

(yet) another . . . system." Loock had written this, however, to describe not Daniels', but one of Wiitasalo's paintings. Her painting *Facade* (1987) presents a predominantly fiery red-orange canvas on which appears a nimbly sketched version of a three-story, late nineteenth-century public building. But the light shining within its window frames, refracted as it may be by dim, shadowy or pale, luminescent streaks, cannot be unequivocally identified: the light is either a background of twentieth-century office towers glowing through an all-but-demolished façade, or it is



RENÉ DANIELS, **PAINTING ON BULLFIGHT**, 1985, OIL ON CANVAS, 170 X 240 CM; PHOTO: COURTESY ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY.



SHIRLEY WIITASALO, **PARK**, 1992, OIL ON CANVAS, 203 X 152 CM; PHOTO: COURTESY SUSAN HOBBS GALLERY.

an intense glow from within a still-vibrant, restored edifice. To agitate further for interchangeability of surface and depth, foreground and background, sixteen hard-edge blackened rectangles of varying sizes are positioned across the canvas, some more believably than others serving as unlit windows in other perceived or imagined office towers; office towers that, to complicate perception further, may be in front of, may be upon, or may be in the background of the façade/canvas. A single sky-blue bright strip of paint marks a place in the upper right of the painting where a banner, a smokestack, or a little patch of sky must be.

This exhibition, like no other in recent Toronto history at least, conjures up an essay very different from Loock's, and that is Carol Laing's "How Can We Speak to Painting," in *C* magazine (March 1990). In that essay, Laing recalled how, especially in the 70s, "painting, it was said, was too contaminated and still too much at one with its patriarchal, high-art history to be a viable medium, especially for women." And Laing had made this all the more graphic by quoting Renoir, who had insisted that he "painted with his prick. This," continued Laing, "didn't mean then, and it doesn't mean now, that there are no other ways to paint."

Of course, Laing noted, we cannot very well be "opposed to the sexualizing of the painting project," but what were these other possibilities for sexualizing the painting project? Laing conjectured that it must surely be possible to "bring the painting woman inside language" – language and painting being, of course, not "the only place where masculine pleasures have consistently been on voyeuristic display." Laing described "dislodging the masculine from the fixity and homogeneity that allow it to go on reinscribing the authority, unity and certainty that characterize patriarchal culture."

To bring these feminist dilemmas to this exhibition of paintings by contemporaneous painters – one a woman, one a man – tested feminist theorizing in a very provocative way. The exhibition offered two versions of what hopefully are an innumerable range of answers to Laing's questions: What do paintings look like when they address, but do not submit to patriarchal privilege? How are issues of gender connoted? How is the patriarchal "contamination" affected by/within a painting or painting practice?

There is a very long tradition, convenient to patriarchy, that demands "stable connections between pictorial forms and meanings," to use Loock's phrase. There is a less powerfully implemented tradition of "dissolving the categorical stability of things" – also Loock's phrase – which accurately accounts for the effects that both Daniels' and Wiitasalo's painting processes achieve. The stunning accomplishments in both these sets of paintings are in their differences – of method, imagery, techniques, connotations – as it is in their kinship, deliberately implicating the practice of painting in our multi-mediated, technologically-dominated society.

– JEANNE RANDOLPH

JANICE GURNEY

The Power Plant, Toronto, January 15 – February 21

"Sum Over Histories" comes from the Winnipeg Art Gallery, shaped and guided by the curatorial hand of Shirley Madill. It represents a decade of work by, principally, Janice Gurney. Some of the works carry substantial contributions from other invited artists. The title itself is nicely allusive, referring to a concept from science introduced by Richard Feynman. In this understanding (as sketched out here in a quote from Stephen Hawking), a "particle is not supposed to have a single history or path in space-time, as it would in a classical, non-quantum theory. Instead, it is supposed to go from A to B by every possible path." Following this allusion from science, Gurney's work seems to me to be loosely circuitous, as if it were traveling a slack orbit which came under a great many distant influences. Stills from the work of French auteurs (Godard and Resnais) show up here and there. Filmic quotation at the level of the single frame is such an abbreviated evocation that it hardly survives as more than a fetishized fragment. The energies that must be applied to the meagre extraction

of its sense are better spent in the context of the whole picture. (But perhaps that is the wishful thinking of a bygone era, a holdover that doesn't survive the distracted appetite which feeds off tiny niblets.) Gurney's working habit is to draw from a great number of sources and to arrange these various tokens into discrete packages. The contents of these packages may be so heterogeneous that the artist's will seems the only glue holding them together.

For instance, *Meaningful Work*, from 1991: it includes a colour photo of a constellation, the artist's grandfather and his friend seated on a "half-moon," an indistinct image of Louise Brooks on a circus ladder, a photo-transparency of the same moon-borne pair (produced by the artist Robert Flack) and a text – "distraction from meaningful work, she says disparagingly that at such moments she feels she does not know him." Such a situation is not unusual in this show. Such elaborate arrangements are often worked up and are supported by comprehensive descriptions of media, sources and the name of contributing artists. These descriptions are crucial to an attempted understanding of what is going on. There's a surface smartness to these works, a technologically-adept transformational process that has at times the once-jarring inclusion of a work from another artist. *Searching Black Miners for Hidden Diamonds* (1987) is a well-known work which contains paintings by Joanne Tod, Andy Patton and David Clarkson; altogether it's a confederacy of conscience. But surface sophistication does not translate into particularly salient judgment in these works. The condition of apartheid is known to be manifestly wrong; the subjugation it sponsors is hardly disarmed or in any way disabled by work such as this. The moral climate of this work seems self-congratulatory.

Something of the same feeling attaches to a work called *The Last Tasmanian* (1990). It includes a reproduction from a photo of the last pure Tasmanian in existence. There's also a colour photo from a postcard of the artist's father as a child, with his family. And a painted text by Greg Curnoe – "I am not a woman, Tasmanian!" And a text fragment from Marguerite Duras: "That's the place where later on, once the present is left behind, I must stay to the exclusion of everywhere else." All of this accretion surely promises a heaven of explication, an exegetic industry to extend this collocation to the last shimmering nuance of elaboration. OK. We may not even know that lack of scruple and perhaps even murder led to the bones of Tasmanians appearing as resources of ethnobiology in European and North American collections. What is the viewer to do? Genuflect and produce under one's breath, like a penitent, "*mea culpa*"? And the exclamatory text? Is the wordplay in "woman, Tasmanian" anything more than an instance of lexical play or can it have been produced to produce an echo that travels from the present time through the modern era until its two resonating terminals ring with the notion of victim? Should one prepare to meet the patriarch who rises out of this, the fellow who stirs the pot to render flesh and acquire bones?

There are other steps on this *via dolorosa*. There is an image of famine victims in India posed in a photographer's studio (a portion of *Portrait of Me as My Grandmother's Faults*, 1982). There is a "portrait" of the artist, nude, over which the painter, Andy Patton, has traced a pattern of white lines suggestive of a variety of African body "decoration." Here, again, the mind (mine, of course, since I am stuck within the relativity that is assuredly mine) juggles these elements but finds less transparency and more obfuscation.

These works are object lessons in a guiding dictum that art must be difficult. They offer an episodic variety which here and there is made to coalesce into a specific work of art. While there are instances of personal, familial connections, they don't strike me as bearing a great depth of feeling. (By feeling it should be understood that I do not mean emotionalism.) So many extra levels of mediation occur that the main energies of the work seem to be a form of material conditioning – what in theatre or in film is often referred to as "production" value. Can it be that distancing influences produce anything other than a distancing effect? These pieces strike me as largely affectless, chiefly as products of intellection. (It may be that such a remark will invite the charge that I am gender-specific in my expectations of an artist. But that is not so at all.) They seem so preoccupied with declaring their own vanguard divestment of authorship, so tactically self-conscious that the elements of anecdote, story and history caught within their nets persist as tokens of an abiding, pale cerebration. It strikes me that Gurney is, at times, attempting to construct a sense of enigma out of her chosen elements: these include – to add to some others already cited – the Horsehead Nebula (*Self-Consciousness*, 1992), the soft shape of an open window puncturing interior darkness (*Brief Window*, 1991), the image of a newspaper from a Resnais film-frame, the damaged scene-paintings placed overtop a boardroom scenario commissioned from Joanne Tod (*The Damage Is Done*, 1986). Such enigma should, I suppose, arise from interrogating the associations each work may, through its several parts, convey. But I find that these works do not yield, that there is opacity and conundrum. One viewer may feel liberated before such open-ended, partial disclosure, but each works seems to founder upon its spongy, hyper-resilient reckoning with meaning. No one doubts that these sources have import and significance for the artist; she often waits a long time before she transforms and deploys them. However, the occasional surrender of authorship does seem indicative of a broader aspect of the work.

Irresolution may be invoked as the psychological correlative of a working principle which affirms disjunction and denies the luxury of psychic integration. Such a strategy is very much a postmodern event, a form of posturing that can make a name even while pretending to set aside the compromised, porous subjectivity for which it stands.

– JERRY MCGRATH



JANICE GURNEY, SEARCHING BLACK MINERS FOR HIDDEN DIAMONDS, INSTALLATION VIEW, 1987, PHOTOGRAPHS, PHOTOSTATS, PLEXIGLAS, OIL PAINTING, 152 X 625 CM; PHOTO: RICK RHODES.

GENERAL IDEA

The Power Plant, Toronto, March 5 – April 18
S.L. Simpson Gallery, Toronto, March 4 – 30

The artistic collective General Idea has built a reputation for work that is characterized by acerbic wit and slick execution. Two exhibitions that ran more or less contemporaneously in Toronto demonstrate clearly how this reputation was earned. "Fin de Siècle" is a touring exhibition of work that the group has produced since 1986. It focuses on the politics of AIDS, and on the personal burdens carried by those afflicted by it. The show at the S.L. Simpson Gallery gives an interesting, if brief, overview of the history of the group.

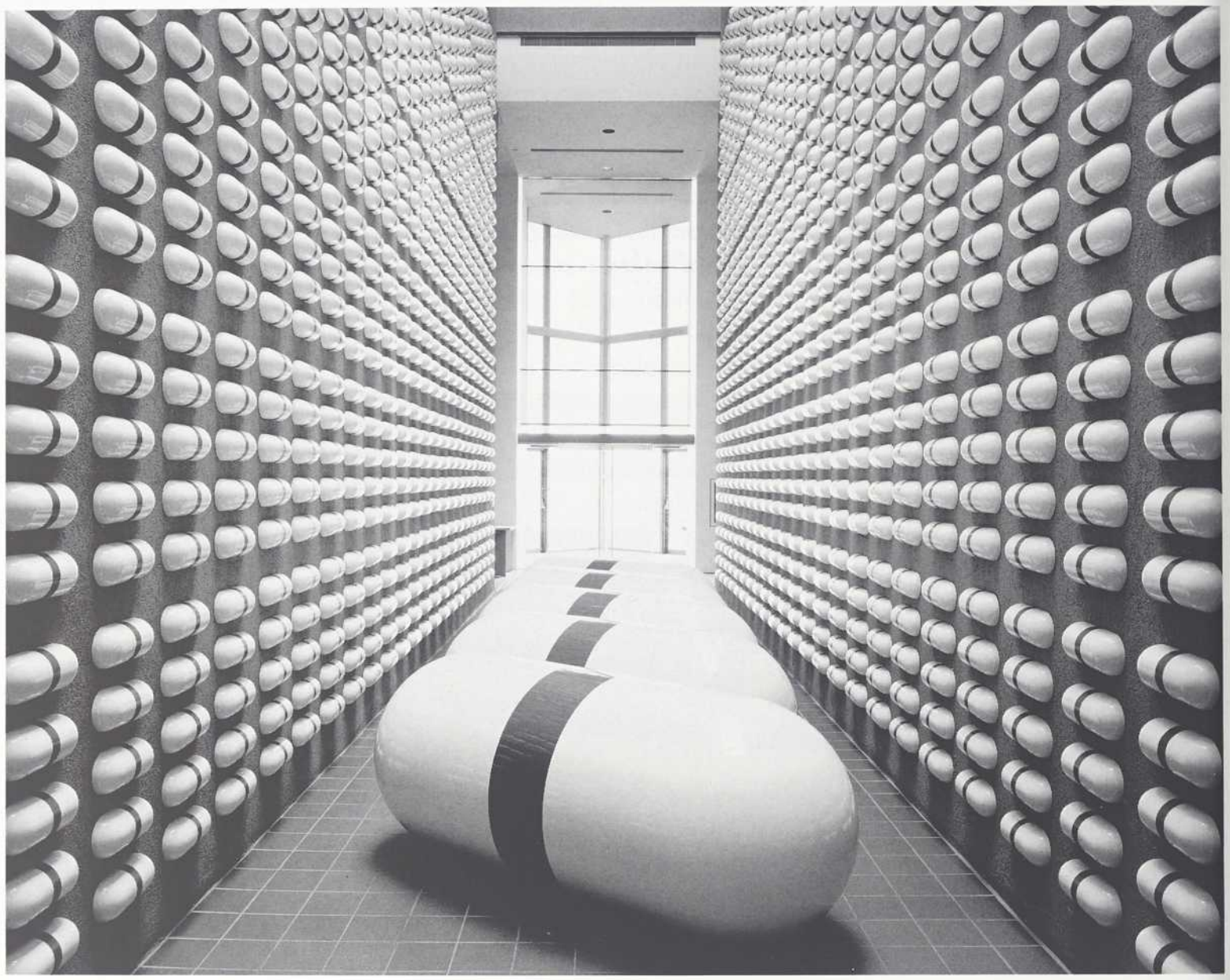
The complexities of the social conceptualization of AIDS and homosexuality are the focus of "Fin de Siècle." Homophobes have delighted in arguing that the spread of AIDS is a form of divine retribution, and in claiming that those who contract the disease should not be treated with public money because their illness is the result of deliberate, wrong-headed choices. These arguments tend to be affiliated with members of the religious right. Meanwhile, the contrary position has become a darling of the self-styled politically correct. As a result, a great deal of tokenism surrounds the AIDS problem. These issues are taken up especially pointedly by the show's title work. The name of this large installation from 1990 addresses contemporary anti-homosexual prejudices. It ironically accepts these malicious characterizations, and plays with the idea that, as the present century approaches its end, a stereotype has emerged that cruelly constructs sexual contact between men as indifferent to morality, and therefore decadent, and unconcerned with mortality, and therefore nihilistic. The physical work addresses the yuppification of AIDS by mockingly reconstructing the illness as the newest and cutest liberal cause. The piece re-enacts the heart-rending photographs that conservation groups favoured a decade ago when halting the seal pelt harvest was a popular issue. The question raised is whether, like its predecessor, AIDS research will have its place in the public mind usurped by a newer and cuter cause before it has been dealt with adequately. The fact that there are three seals in this installation hints at the personal meaning this issue has for the members of General Idea: all three artists are gay, and two have been diagnosed as HIV-positive. The viewer is drawn into the awkward position of wondering whether, like the baby seals, the artists as gays represent a generic "social problem" that is disjunctive from "everyday life" and therefore can be addressed satisfactorily by small monetary donations.

The focus of this dilemma is sharpened by ten thousand General Idea *Putti*: tiny soap replicas of baby seals. In exchange for a ten dollar donation to the AIDS Committee of Toronto, gallery patrons can receive one of the seals, a coaster to place it on which declares that it is a genuine General Idea *Putti*, and a tax deduction. This installation forces on the viewer the issue of how one responds to causes by raising the question of whether a decision to contribute to ACT is driven by the attractiveness of being able to purchase art, contribute to AIDS research and obtain a tax break all at one time.

The presentation of the issues that surround the social politics of AIDS is complemented by pieces such as *One Year of AZT/One Day of AZT* which addresses the day-to-day burden carried by the person living with AIDS. General Idea has covered the walls with an orderly array of identical capsules halved longitudinally, all roughly eighteen inches long and decorated with a warm blue-and-white colour scheme. Five larger counterparts sit on the floor. It is as if Minimalism has been redone as bean-bag furniture. But this brightly-coloured world is that of the person living with AIDS. One year's supply of AZT – 1,825 units – surrounds us on the walls, while one day's supply obstructs us on the floor. The viewer, like the person with AIDS, has ended up, unexpectedly, surrounded by AZT.

The installation's scale gives a disquieting sense of the enormous psychological load that is borne by the person being treated for AIDS with AZT. The minimum daily dose of the drug when it is used in the treatment of AIDS is one capsule five times per day. Being on this regime means being reminded roughly every three hours that these cheerily-coloured capsules represent a gamble that the drug's curative powers will outweigh its side-effects, which is not always the case. The encounter is unnerving, and as the viewer leaves General Idea's drug-laden environment, the salient point becomes that this is something that the person stricken with AIDS cannot do.

The fact that there are people who prejudge others on the basis of sexual orientation means that the issue of funding for AIDS research and treatment is emotionally volatile. For those who believe that homosexuality is morally rep-



GENERAL IDEA, ONE DAY OF AZT AND ONE YEAR OF AZT, INSTALLATION VIEW; PHOTO: CHERYL O'BRIAN.

rehensible, this issue is one of using public money to assist people who contracted an illness as a result of dissipated behaviour. On the other side, this issue has attracted considerable support as a fashionable cause. "Fin de Siècle" plays with the interaction between these sides by creating situations that encourage the viewer to feel sympathetic towards people with AIDS, and then questioning the basis of that sympathy.

The S.L. Simpson Gallery offers truncated versions of some of General Idea's major projects. The collective's production has been vast and it seems that a decision was made to focus on artifacts, photographs and ephemera from such productions as the *Miss General Idea Pageants* and *File* magazine. As a result, the show reveals little that has not already been revealed about this collective. However, it refamiliarizes us with the scope of General Idea's imagination, and thus usefully complements "Fin de Siècle." Together, the two exhibitions give a good overview of twenty-five years of witty and intelligent media manipulation.

– CHARLES REEVE

N.E. THING CO.

UBC Fine Arts Gallery, Vancouver, February 19 – March 17

The exhibition "You are Now in the Middle of a N.E. Thing Co. Landscape" is a selection of collaborative work by Iain and Ingrid Baxter. Co-curators Nancy Shaw and Bill Wood focus on the Baxter's multifarious exploration of the Canadian landscape between 1965 to 1971. By employing plastic, drawing, photography, lithography, maps and text to aesthetically "claim" the landscape, N.E. Thing Co. (NETCO) explored the dynamic between culture/technology and economy/landscape.

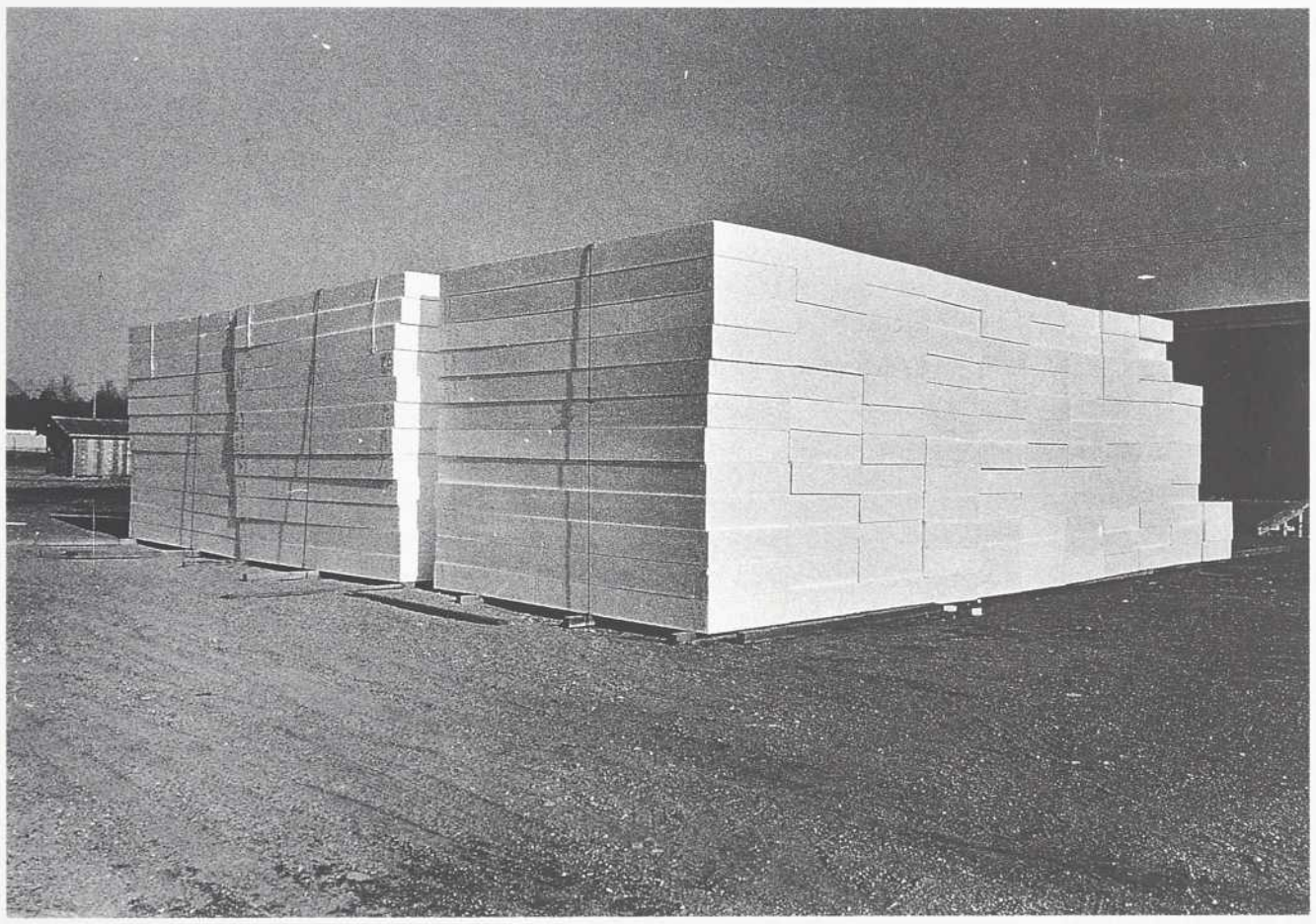
"You are Now in the Middle of a N.E. Thing Co. Landscape" is the third in a series of exhibitions (following "Return to Brutopia," a survey of Eric Metcalfe's work, and "The Hand of the Spirit," works from the archives of Michael Morris and Vincent Trasov), that reflect upon Vancouver's art community during the 1960s and 1970s. The use of pseudonyms by the artists in all three of these exhibitions – Dr. Brute, Marcel Idea, Mr. Peanut, and NETCO – provide the setting for the unique production of art during the 1960s. This prolific use of aliases on the West Coast during this time is a subject yet to be explored.

The co-curators, so as not to duplicate recent exhibitions of the work of the Baxters (AGO, 1982, Art Metropole, 1992), seek to define a revisionist approach. Wood's curatorial essay re-examines the work of NETCO within the context of conceptual practice by other artists during the the 1960s and 1970s, chiefly Terry Atkinson, Joseph Kosuth and Lawrence Weiner. The minor recognition of the Baxters within recent critical assessments of Conceptual Art (although between 1968 to 1970 NETCO exhibited in over twenty-five international exhibitions) is examined within characteristics specific to their practice: the unique collaboration, the corporation serving as both business and æsthetic vehicle, and references to everyday objects/environments. But Wood's text, often reliant on overt stylistics, fails to adequately clarify many of the historically specific conditions and relationships that contextualize the Baxters' work.

The dematerialization of the art object was central to Conceptual Art. Dematerialization was influenced by the activities of Duchamp and continued within the reductive abstractions of minimalism, to consequently become a primary focus for the self-referential forms of perception in Conceptual Art. In redefining the very function of art, dematerialization reduced the constrictive reliance on the art market centralized chiefly in New York; in fact, Conceptual Art could be seen as a decentralized art movement. Good ideas/concepts, unlike the art object's relationship to the art market, are not limited to the centre for their final realization and value. This relationship between the centre (international) and the margins (local history of NETCO) is a highly useful area of debate that needs to be continued, and becomes especially poignant as an exhibition of posters of Weiner's conceptual art, a recent addition to the archives, was simultaneously available for viewing at the Vancouver Art Gallery. But then Weiner, in a recent discussion of the issues of the centre and the periphery, affirms his status as a local New Yorker to examine the context of art production within the centre and question the conditions in which "outsiders" come to New York to make art.

The difficulties of capturing the zeitgeist of an earlier time period, studied but not experienced, is demonstrated in Shaw's essay. In-depth research, almost ethnographic in character, is necessary to reconstitute the social forms within which individuals live and sustain themselves subjectively as well as materially. It is the essays/reminiscences by individuals, who knew or in various ways worked with the Baxters, including Alvin Balkind, Paul Grescoe, Lucy Lippard, David Silcox, Pierre Théberge, and Charlotte Townsend-Gault, that evoke the vast cultural differences between the 1960s and the 1990s.

Many of the practices of Conceptual Art during the 1960s were influenced by Marshall McLuhan's discourse on culture and technology. To examine these issues in the 1960s, one must read not only McLuhan, but also George Grant and Harold Innis. The Baxters' experimental integration of the telex and the telecopier into their conceptual practice, suggests the influence of McLuhan's understanding of tech-



N.E. THING CO., FROM **PORTFOLIO OF PILES**, 1968; PHOTO: COURTESY UBC FINE ARTS GALLERY.

nological change as a necessary condition and of lasting consequence for human existence. In addition, because their art was defined and focused as a company – an incorporated, operative business – a reliance on the most up-to-date communication technology was an inherent part of the conceptual practice. The telex was used to interpret and disseminate information within geographically distinct and often isolated northern areas of Canada. As demonstrated in the work *Telexed Triangle* (1969), the mediated environment, structured through the use of the telex, identified Canadian cultural geography as largely a negotiation between physical separation and technological experience.

During the 1960s and 1970s, Vancouver prospered and expanded due to the rapid exploitation of natural resources, while ironically, the city became a tourist destination defined primarily by its unblemished natural beauty. Both conditions the Baxters processed as "visual sensitivity information" (the term used to redefine "fine art" and "visual art") in works such as *Landscape* (1968), *Shift* (1968), *ACT #13 Fallen Logs 30 Miles East of Hope, B.C. Canada* (1968) and *ACT #40 MacMillan Bloedel Building Corner of Thurlow and Georgia* (1968). Viewing the environment as an active process, rather than a passive condition, was achieved by linking language with perception. Photographs of a Saskatchewan grain elevator, entrance railings of a house in North Vancouver, and snowshed tunnels just outside of Salmon Arm, were identified through photographic documentation and stamped with the seal ACT or "æsthetically claimed things." ACT designates a mode of perception that points to specific elements in the environment, suggesting that objects as "visual sensitivity information" already exist in the environment and do not need to be reproduced, in fact, the further production of an art object would invalidate the purity of the idea and the justification for revitalizing everyday forms of perception. Other images were stamped with ART or "æsthetically rejected things" or not meeting the requirements of "visual sensitivity information." The seal ART provides a momentary position for normal viewing, a stamp of approval, which becomes abruptly transformed as the conceptual starting point to reject and then investigate both the function and value of art. For example, Robert Smithson's *Non-Sites* (1968) is rejected, suggesting a methodology to re-examine the placement of objects in the gallery in comparison to an investigatation of æsthetic readings available in the everyday world.

Constructing a conceptual reading through form, paradox and metaphor, NETCO was not content to leave any object at rest. Situating the landscape as a work of art to maximize perception is often accomplished through an investigative humour. A tongue-in-cheek exploration of the landscape combines with a subtle, intellectual examination of the inner structural codes of perception, both in the arts and in everyday life. In work such as *Territorial Claim* (1969), humour activates a reading that extends beyond the initial gesture. But the Baxters' essentially West Coast/Canadian interrogation of topographic activity is not examined closely enough in the exhibition. Although the discourse is focused on the centre and the periphery, the international and the margins, there is still a discomfort in sounding too local. And the problematic of sounding too local is combined with a hesitancy to fully engage with the sensibility of the 1960s and the East Coast/West Coast constrast of differences.

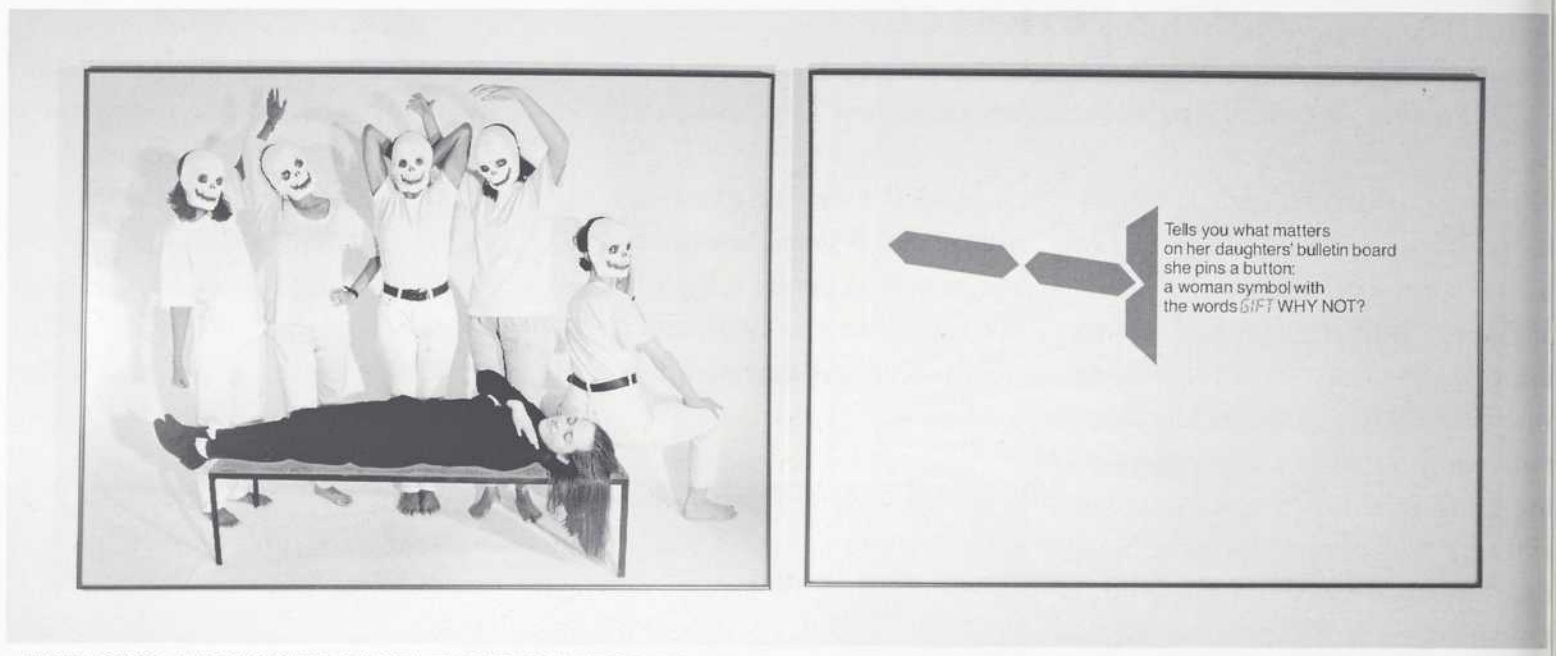
– PETRA RIGBY WATSON

HOLLY OWEN

Or Gallery, Vancouver, March 2–22

Whatever else I have to say about Holly Owen's work, it makes me laugh, ironically and with jouissance. *Les Demoiselles de la Transfiguration: How Will We Recognize Our Allies?* is an allegorical work with three interwoven threads: one personal, one art historical, and one psychoanalytical. Inspired by Picasso's *Les Demoiselles d'Avignon*, Owen has interrupted Picasso's work and reinvented it for the present day. In Owen's work, *Les Demoiselles* talk back.

The work consists of ten panels, alternating in text and image.



HOLLY OWEN, LES DEMOISELLES DE LA TRANSFIGURATION: HOW WILL WE RECOGNIZE OUR ALLIES?, 1991, CIBACHROME PRINTS AND COMPUTER-GENERATED VINYL TEXT ON VELLUM, 30 X 40" EACH; PHOTO: ARNI HARALDSSON.

During her year at the Whitney Independent Study Program in New York, Owen's fellow students acted as models for this series of photographic tableaux. They present the characters from Picasso's painting overlaid with the poses of "*les attitudes passionnelles*," as documented by Charcot, a precursor and mentor of Freud, in his photographic, clinical study of female hysteria. The images smack of homemade theatre – a bunch of friends playing for the camera.

In writing about *Les Demoiselles d'Avignon*, "the first Cubist picture," Leo Steinberg said: "Without the mutual dependency of aroused viewer and pictorial structure there is no picture." ("The Philosophical Brothel," *October* #44, Spring 1988) But Steinberg's most profound observation in tracing the genesis of the picture is that its "original drama – the polarity of external knowledge and initiation" shifts to become "instead an experience of ours, an experience, that is of the painting. The change seems drastic; from an allegory of man meeting woman, to the adventure of a collision with art."

Steinberg ascribes the greatness of the painting to the choice made by the artist to construct the image around the presence of the viewer. He believes that this is accomplished by the fact that the five figures in Picasso's picture are dissociated from one another: "There is no communication between them." Their sole reference is to the viewer, reinforcing the presentation as theatrical tableau.

Owen, in one of a number of strategic interventions, uses this device in the relations between her central figure (dressed in black) and the "characters'" from Picasso's painting (dressed in white). However, in *Les Demoiselles de la Transfiguration*, the characters break out of the restriction imposed on them by Picasso and address each other as well as the figure in black. The distantiation of the figure in black is central to the allegory. This figure, like the figures in an academic history painting, is lost behind the "fourth wall" of theatrical realism (the proscenium) and also, therefore, is seemingly aware of the voyeurism of the viewers (us). The figure in black, striking the poses of the "passionate attitudes" appears to be enacting a morality play for our ben-

efit, like some contemporary Joan of Arc lost in her passion. For Owen, this character, like the main character in the accompanying textual fiction, moves into self-sufficiency in the last three images of the series – contained in her fantasy, hysterical.

The text panels contain a subtext, which is overlaid or embedded in the text in red digital characters. It lays out the patterns of hysteria: In her attempt to relieve her "*dis-ease*" and meet the "*demand*" she perceives in relation to the inequalities generated by racism, the "heroine" fantasizes a utopia in which people live together "*under one tent*." She fulfills this desire by presenting a "*gift*" – a new sister, a black baby adopted into her white family. Metaphorically, the family becomes historical, embodying societal change. Allegorically, the narrative is ironic, informed by the visual images which accompany it.

The relationship of this personal narrative to contemporary critiques of Picasso's *Demoiselles* is hard to miss. With reference to Gauguin, and following the work of many other feminist critics, Griselda Pollock has laid out a case against white male painters, such as these, who inscribe their sexuality and European imperialism across the bodies of black women (see *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Colour of Art History*, 1992). For Owen, these race and gender relations came front and centre during her year of study in New York because of the Anita Hill/Clarence Thomas case, the Los Angeles riots after the Rodney King verdict and the multiethnic constituency of her student colleagues. Owen has written: "As a Canadian of British descent severed from my community in Vancouver, I was, along with my colleagues, confronting our different cultural histories. *How Will We Recognize Our Allies?* takes up the problem of reading others in the context of building alliances . . . my colleagues perform a contemporary narrative of a white woman's alienation from and desire for the other."

Unfortunately, there is one element of Owen's *Demoiselles* that doesn't come off. The letters of the word "GESTE" have been used, like chapter numbers, to mark out the sections of the narrative. The digital typeface she has chosen is difficult to read, but once the word was pointed out to me, it was clear why "GESTE" was used as the organizing idea.

Brecht used the word "geste" to describe the work of the actors in epic theatre. The social geste, as opposed to the imitative gesture, was central to establishing the characters' attitudes toward one another. In Brecht's work, this allowed the spectator to see the underlying social processes that affect the characters' attitudes and behaviours toward one another. The scene is played, not as entertainment, but as a piece of history and the spectators may reflect on what is being enacted and consider how it might have been otherwise. In his view, human behaviour is alterable and the use of geste in the epic theatre was a device through which the viewers could consider altering it. "GESTE" may also refer to "the gesture," the painter's mark, the authorial hand, the authoritative voice which is undermined in this work by a series of Brechtian alienation (*Verfrumdung*) techniques which disrupt the privilege of any single reading. "GESTE" might also apply in its archaic meaning of journey or quest.

The subject of this work is race relations within a feminist context and its theme ("*How Will We Recognize Our Allies?*") posits an alternative to many of the current dilemmas of "political correctness." In my view, Owen's work is filled with humour and optimism, equally parodying utopian and confrontational models of the politics of race and gender without being disrespectful to either. It avoids the reductivism of "multiculturalism" and opens a space for diversity and the coexistence of polymorphous versions of reality, subjectivity and the feminine. The story represented in the narrative is of her own mother and family. Perhaps these life experiences have allowed Owen to reflect a "transfigured" landscape back to us. There is no doubt that this is a revisionist work. Maybe it's high time for it.

– JUDITH MASTAI

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES/ESSAYS

***Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*, Douglas Kahn and Gregory Whitehead, eds., Cambridge, MA & London, UK: The MIT Press, 1992, 458 pp.**

In the preface to *Wireless Imagination*, the editors, Douglas Kahn and Gregory Whitehead, bemoan the absence of a coherent history of audio art. They redress the lack of historical precedent by compiling eleven theoretical essays and five historical texts focusing on sound experimentation from the late-nineteenth to the mid-twentieth century, beginning with the invention of the phonograph and ending with William Burroughs' audiotape *découpages*.

Kahn identifies three successive metaphors for the definition of sound, each corresponding to a development in audio technology. The first is "vibration," suggested by stringed instruments and used by Wassily Kandinsky and Nikolai Kublin in their definitions of synæsthesia, in which sound is ephemeral and transient, defined in relation to the other senses. Mel Gordon's article on Russian Futurist and Constructivist soundworks argues that this apparently anti-modern concept was prevalent due to Russia's late industrialization.

Kahn's second metaphor is "inscription." With the invention of the phonograph, sounds could be recorded empirically, no longer left to float freely in the ether. Charles Grivel's essay on fin de siècle literature identifies the disembodied voice as a common leitmotiv, one in which the voice, that invisible yet essential signature of a person, is isolated from the subject through recording and reconstituted as an intangible aural phantom.

Kahn's final metaphor, "transmission," associates sound waves with radio waves; both have a broad spatial presence but can also be received, measured and recorded. Transmission became a new space in which artists and composers could situate their work. Frances Dyson investigates how technology metamorphosizes sound in John Cage's musicology, suggesting that his work reconfigures sound by isolating it from its object, allowing it to exist independently of a source and, more importantly, a listener.

Autonomous from nature after industrialization, disembodied by the gramophone, and, since the first radio transmission, independent of an audience, technology has gradually objectified sound. Where this teleology is leading the aural object, particularly after digital encoding and aural cloning, will hopefully be addressed with similar eclectic profundity in future offerings from the editors and authors of *Wireless Imagination*. P.L.

Gina Dent, ed., *Black Popular Culture*, Dia Center for the Arts, Discussions in Contemporary Culture #8, Seattle: Bay Press, 1992, 374 pp., ill. b. & w.



As a companion document to the conference organized by Michele Wallace, *Black Popular Culture* brings some of the foremost American and British cultural workers together at critical crossroads. What results is a multiple voicing of critical black vernacular, which Houston Baker Jr. identifies as a "scripting of prose." These writ-

ings resonate with a spirited, accessible and self-reflective intelligence that refuses to play into the hand of European-rooted academic discourse.

Accordingly, its twenty-nine contributors (fifteen of whom are women) merge, confront, and play off one another in moments like a funky, polyrhythmic music. The project provides a diversity of contexts around the notion of the black subject and its representation in populist media forms.

Gina Dent and Stuart Hall both foreground the terms "black," "popular" and "culture" as mythic sites which can potentially bring forth a radical reframing of the current identity diaspora.

Black female subjectivity speaks strongly throughout many of these writings. Film critique observes new women filmmakers such as Julie Dash and Ada Gay Griffen, as well as the emergence of gay film (Marlon Riggs and Isaac Julien) and the Hollywood productions of Spike Lee and the "gangsta" genre. Rap music also flows through many of the texts as significant youth cultural space.

For me the strength of *Black Popular Culture* comes from the discussion segments that close off each section. A dialogue is literally exchanged here between generations, disciplines and genders, raising constructive self-critical questions and pointing to omissions. My own interests would ask for the inclusion of more inter-racial and lesbian concerns.

As Hazel V. Carby remarks in "The Multicultural Wars," this struggle must move beyond its reduction into a cultural text within intellectual circles, and this book, as an engaging and approachable reference, works toward an inspiring, incisive politics of difference that really does make a difference. *K.D.*

Keith Wallace, ed., *Whispered Art History: Twenty Years at the Western Front*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 1993, 228 pp., ill. b. & w.

Whispered Art History, published on the Western Front's twentieth anniversary, is largely a chronological listing of events – video, performance, poetry, exhibitions, telecommunications, etc. – between 1973 and 1993. This list, interconnected by obtrusively prominent, square, orange graphics and juxtaposed to large photographs washed over with the same colour, are the



focus of the book. But a chronology does not make a history. A similar attempt to document recent history using chronological listings has previously faltered in another twenty-year history, *Performance au/in Canada 1970–1990*. A history is not documentation per se; history embraces facts, but grows out of the uncovering of relationships, the significance of events and shifting points of view.

The brief introduction by Keith Wallace and the five accompanying essays provide some respite from the chronological documentation. Wallace contextualizes the Western Front within ANNPAC. Peter Culley and Alexander Varty, writing on the literary and the new music programs respectively, provide intelligent, highly interpretative histories, based on experience, institutional analysis and the consideration of essential elements of influence: funding, cultural politics and audience reception. William Wood's essay goes where few have dared to tread, twisting and turning through the production and presentation operatives of the facility, including image-making, funding accountability and access for artists and audiences. Karen Knights outlines the contribution by the Western Front to video's maturation as an art form. Judy Radul's essay on performance, relying largely on descriptive documentation, lacks an adequate historical assessment of this interdisciplinary practice that was such a primary catalyst during the Western Front's early years of operation.

The chronological list of events is still waiting to come alive in essays that will reveal the processes of growth and the manifold relations of a nascent art community. *P.W.*

W.J.T. Mitchell, ed., *Art and The Public Sphere*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1992, 268 pp., ill. b. & w. & col.

For those interested in questions of public art, *Art and The Public Sphere* holds no big surprises, nevertheless, it offers insightful consideration of familiar themes – censorship, spectatorship, the politics of public and private spaces – and hallmark artworks of this discourse: Richard Serra's *Tilted Arc*, Maya Lin's *Vietnam Veterans Memorial* and the Chinese students' "Goddess of Liberty" in Tiananmen Square.

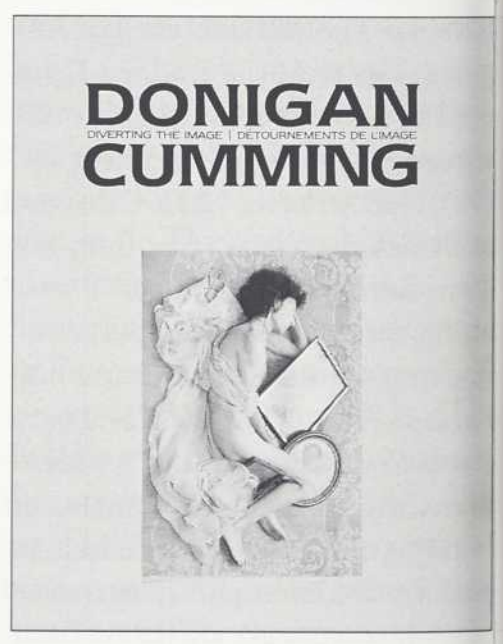
The book presents the proceedings from a symposium, "Art and Public Spaces: Daring to Dream" (Chicago, 1989), which appeared in a special issue of *Critical Inquiry*. The publication is augmented with more recent pertinent texts from the same periodical. According to editor, W.J.T. Mitchell, the merit in these authors' works as well as the art that they address is that both work towards complexity, rethinking the conceptual and physical locations of art and its possible publics.

The essays treat a range of topics: from Charles L. Griswold's exhaustive phenomenological analysis of the *Vietnam Veterans Memorial*, to lawyer Barbara Hoffman's well-documented critique of the legal system's failure to respond meaningfully to the controversial encounters between publics, bureaucracies, governments, artists and works of art. Contributions from six artists working outside the gallery, including Vito Acconci, Agnes Denes and Ben Nicholson, provide both descriptions of works and further theoretical and historic material.

The subtext of much of the writing in this book, the utopian insistence on society-art-large's rejection of art as proof of art's contestatory potential, is common to North American art discourse on public art and can become suspect in its redundancy. *D.G.*

CATALOGUES/CATALOGUES

***Diverting the Image/Donigan Cumming/Détournements de l'image*, textes de Nicole Gingras et de Patrick Roegiers, Art Gallery of Windsor, 1993, 87 p., 9 ill. coul., 34 ill. n. et b.**



Catalogue accompagnant une exposition qui viendra à Montréal dans le cadre des Cent jours d'art contemporain cet été, *Détournements de l'image* semble surtout s'interroger sur la place du son dans le lieu d'exposition. Au livre s'ajoute ainsi un disque compact qui donne à entendre les pseudo-témoignages, fictions dramatiquement romancées, de ceux qui posent pour les œuvres de Cumming et dont la présentation est partie prenante de l'exposition. Nicole Gingras, conservatrice de cette exposition, nous livre une réflexion sur cet effet combiné de l'image et de la voix comme preuves et témoignages d'authenticité.

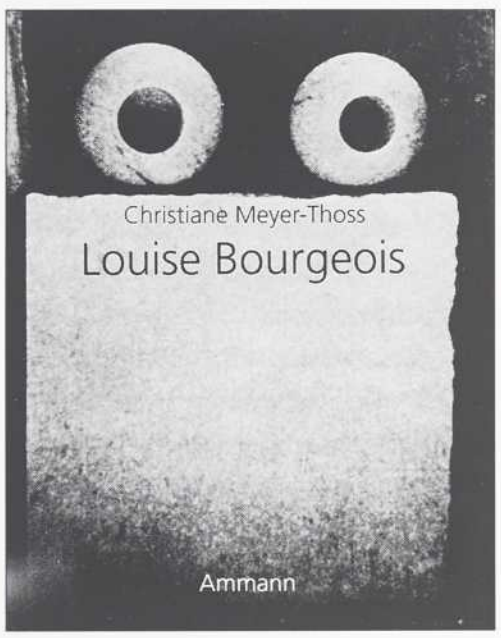
Sont présentées dans cet ouvrage (et cette exposition) la troisième partie de *Reality and Motive in Documentary Photography*, qui exploite l'histoire d'une femme convaincue qu'Elvis Presley est vivant et tente de la contacter; une partie de *The Mirror, The Hammer and The Stage*, intitulée *The Stage*, où c'est à une véritable murale (2,44 m x 4,40 m) de 250 photos qu'est confronté le spectateur; et *Pretty Ribbons* où Cumming utilise le journal d'un ami décédé (Harry Strong) comme scénario pour ses photos de Nettie Harris. Les images de Cumming apparaissent comme des *candid shots*, prises pour un reportage à chaud, utilisant et mettant en scène les préceptes de base de la photo documentaire. Mais il est visible que le tout est orchestré comme une dramatique. Dans *The Stage*, les mêmes personnes apparaissent jouant différents rôles. Qui plus est, ces gens sont payés, consultés. Nettie Harris elle-même (cette dame âgée et modèle privilégié de Cumming) parle de celui-ci en termes de réalisateur. Patrick Roegiers, dans son texte « La Descente aux enfers de Donigan Cumming », parle de « musée pathologique vivant » et s'en réfère à Thomas Bernhardt, Francis Bacon et Samuel Beckett. La photographie, scansion du temps, se mesure ici à la force de déchéance du temps. *S. C.*

MONOGRAPHIES/MONOGRAPHS

Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for a Free Fall*, Zurich: Amman Verlag, 1992, 264 pp., ill. b. & w.

Upon opening *Louise Bourgeois: Designing for a Free Fall*, one is confronted with an overwhelming graphic enunciation – the ultra-banal phrase *Je t'aime*, repeated in columns of red ink. Although one passes over it easily enough, a trace remains, and it is perhaps this point that the author, Christiane Meyer-Thoss, tries to make regarding the artist's work. Despite the visibly modernist influences, Meyer-Thoss emphasizes the historic and personal events that have played a large role in Bourgeois' creative output.

The book is divided into five sections, each commencing in German and followed by an English translation. "Designing for a Free Fall" deals with the author's impressions and assessments of the artist's production and creative development, with emphasis on the themes of emotion, sexuality/eroticism, and male/female relations, as well as on technical considerations of specific pieces. "In Conversation . . ." expands these themes in an interview. "Self Expression is Sacred and Fatal: Statements" brings together a collection of statements by the artist. "He Disappeared into Complete Silence" juxtaposes a series of illustrated plates with esoteric commentary, playing with the significative possibilities between text and illustration. The fifth section, "The Puritan," encapsulates, in fictional form, the work's philosophical and artistic sensibilities.



As a collaboration between the author and the artist, one feels, for the author, the desire to endow respect and render homage. For the artist, the book is an opportunity to present a self-portrait that amalgamates her own writings with her artworks. For readers interested in Bourgeois, this book shows the heart of the artist, the places from which her creative impulses spring. It is a poetic complement to other books situated in a more critical vein. *K.W.*

LIVRES D'ARTISTES/ARTISTS' BOOKS

Charles Guilbert, *Les Inquiets*, Montréal, Les Herbes rouges, 1993, 108 p.

Plusieurs artistes en arts visuels ont publié récemment des ouvrages littéraires de fiction. On pense, entre autres, à *L'Amoureux cosmique* d'Éric Simon au Boréal ou, plus récemment encore au *Mal de Vienne* de Rober Racine à l'Hexagone. Bien connu pour ses œuvres vidéographiques coréalisées avec Serge Murphy – dont *Sois sage ô ma douleur*, couronnée du Prix de la vidéo des Rendez-vous du cinéma québécois –, Charles Guilbert touche à l'écriture depuis longtemps. Que ce soit par des commentaires, des chansons, des textes de catalogues (*Voyage dans le monde des choses*, publié par le Musée d'art contemporain de Montréal en parallèle avec une exposition de Raymonde April) ou encore, toujours avec cette photographe, par un livre d'artiste intitulé *Feux de camps*.

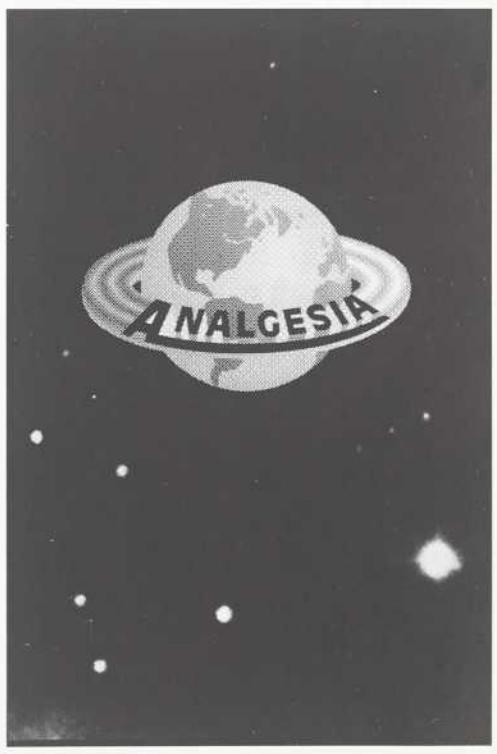
Cette fois, il nous propose un recueil de textes de genres différents passant de la poésie au récit, mais toujours à caractère autobiographique. L'ouvrage est divisé en seize catégories ou ordres identifiés par numérotation seulement: les parties du corps, les animaux, les vêtements, les saisons, les métiers, etc. À l'intérieur de ces divisions, chacun des textes, tel un tableau, est précédé d'un titre composé d'un mot unique. Et ici commence tout un travail sur la rhétorique de l'intitulé et son caractère prescriptif. Contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre dans ce genre d'ouvrage, l'accent ou le « climax » n'est pas toujours créé autour de ce mot. Ceci provoque une tension singulière entre l'attente suggérée et le nœud véritable de chacune des histoires. Par exemple, sous « Encyclopédie », on trouve: « Je fouille dans l'encyclopédie pour savoir le nom de ce bel oiseau à gorge noire. C'est un moineau. »

L'anecdote y est ainsi toujours délibérément très simple, relatant des faits anodins ou dramatiques « il s'agirait ici non pas d'une transfiguration du banal mais d'une singularisation d'un banal » (Philippe Vergne, « Stephan Balkenhol », *Parachute*, nº 70, printemps 1993). Les anecdotes ne révèlent pas une pensée, mais une expérience sensible, la singularité de leur auteur. Ce regard sur les petits gestes du quotidien réussit à prendre ampleur et profondeur justement parce que l'auteur est parvenu, avec une extrême concision, à créer un gonflement poétique en leur donnant un accent particulier par tout un jeu de stratégies: rapport au titre, choix des anecdotes, ratages, déroute, mise en scène. Tout ceci participe à faire osciller l'intérêt entre le contenu des textes, leur signification propre et le questionnement sur la structure même de ces textes.

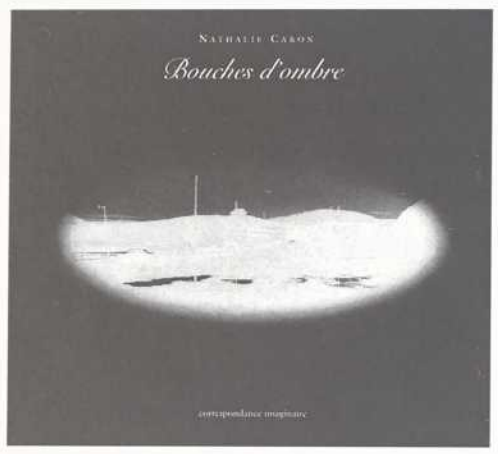
Bien que déjà intéressant par les questions formelles qu'il propose, le livre de Charles Guilbert réussit le plus difficile: être touchant, simple et intelligent ... En une époque telle que la nôtre, les inquiets pourraient être inquiétants puisqu'ils osent encore vivre, de surcroît avec noblesse, c'est-à-dire en étant des êtres sensibles aux prises avec les questions fondamentales de l'existence : la vie, l'amour, la mort, la vacuité de nos petites entreprises. *A. M.*

Bill Burns, *Analgesia*, Montréal, Les Éditions Rochefort, 1993, n. p., ill. coul.

Nathalie Caron, *Bouches d'ombre. Correspondance imaginaire*, Saint-Jean-Port-Joli, Éditions Peine perdue, 1993, n. p.



En janvier 1993, la nouvelle Galerie Rochefort présentait l'exposition *Analgesia*, de Bill Burns. Un ensemble de maquettes et de photographies composaient une fable ironique sur le pouvoir lénifiant de l'industrie pharmaceutique. Produit en collaboration avec la Dunlop Art Gallery-Regina Public Library, la Mackenzie Art Gallery et la Mendel Art Gallery, *Analgesia*, le livre, nous introduit, sur le mode du communiqué de presse enthousiaste, au merveilleux monde de *La Mine aux pilules* et de l'*Usine Anti-douleur*.



L'entreprise de Burns s'inscrit dans cette tradition, incarnée dans le roman *1984* de George Orwell, qui utilise la fiction futuriste aux fins d'une critique de l'état actuel de la société. Burns s'emploie à dévoiler les prémisses et le fonctionnement capitalistes de l'industrie du remède, et le fantasme d'une lénification absolue de la douleur sur laquelle elle repose.

On a souvent cité *La Mine aux pilules* en exemple de ce qui se fait de mieux aujourd'hui en matière de grands complexes industriels. Mais il faut le voir pour le croire! Après une visite à la mine, on rentre chez-soi animé de convictions bien plus grandes que la simple confiance à l'égard des vertus curatives des pilules.

Bouches d'ombre est le quatrième livre que publie la jeune artiste Nathalie Caron. Il s'agit d'une succession de courts textes dans lesquels l'auteur donne la parole à des personnages d'enfant et de jeune adolescente. Caron parvient à identifier ces voix et à produire une impression de polyphonie en leur attribuant chacune une typographie différente, dont la récurrence régulière rythme finement notre lecture.

« J'ai acheté un cahier. J'écris des poèmes. La pluie, le vent, la tourmente habitent mes vers. Manon Hamelin aussi compose des poèmes tristes et ennuyants. Complices, nous espérons devenir des incompris. » Les souvenirs que racontent ces fragments de texte s'attachent aux événements simples et fugaces du quotidien. La parole, et conséquemment, dans ce cas-ci, l'entreprise littéraire elle-même, semblent exister pour Caron dans une sorte d'en-deçà de la culture. Ses textes sont dépouillés de toute référence littéraire ou artistique savante. En revanche, il s'en dégage une grande impression de simplicité et une admirable justesse de ton. *S. A.*

OUVRAGES REÇUS/SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

Susan Compton, *Russian Avant-Garde Books: 1917-34*, Cambridge, MA: MIT Press, 1993, 176 pp., ill. b. & w. & col.

Ray Ellenwood, *Egregore: The Montréal Automatist Movement*, Toronto: Exile Editions, 1992, 358 pp., ill. b. & w. & col.

Aline Gélinas, *et al.*, *Les Vendredis du corps. Le corps en scène, vision plurielle*, Montréal, Cahiers de Théâtre Jeu/Festival International de nouvelle danse, 1993, 208 p., ill. n. et b.

John K. Grande, *Art & Environment*, Toronto: The Friendly Chameleon, 1992, 66 pp.

Otto Hahn, *Avant-garde. Théorie et provocations*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, 248 p., ill. n. et b.

Éric Michaud, *La Fin du salut par l'image*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, 254 p., ill. n. et b.

Catalogues/Catalogues

Abramovic, texts by Gohana Pejic, Doris von Drathen, Berlin: Edition Cantz, 1993, 312 pp., ill. b. & w. & col. (textes en allemand et en anglais).

Alan Dunning: Elision, texts by Helga Pakassar, Nancy Tousley, Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1992, 36 pp., ill. b. & w.

Bill Viola, texte de Josée Bélisle, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1993, 82 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Distance of Distinct Vision/Point éloigné de vision claire: Laiwan, textes de Prabha Khosla, Andrew Morrison, Laiwan, Vancouver, Western Front, 1992, 82 p., ill n. et b. (texts also in English).

Douglas Heubler « Variable », etc., textes de Frédéric Paul, *et al.*, Limoges, Fonds Régional d'Art Contemporain du Limousin, 1992, 216 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Françoise Sullivan, textes de Louise Déry, Jean Dumont, Québec, Musée du Québec, 1993, 88 p., ill. n. et b. et coul.

Geneviève Cadieux, textes de Gilles Godmer, Jacinto Lageira, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1993, 86 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

I. Kabakov: Grand Archive, text by the artist, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1993, n.p., ill. b. & w. & col.

Images de villes idéales. Les Expositions universelles/Civic Visions, World's Fairs, textes de Neil Harris, Benjamin Portis, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1993, 36 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Lorna Brown: Once Removed, text by Monika Kin Gagnon, Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1992, n.p., ill. b. & w. & col.

Muntadas: Trabajos Recientes, texts by Margaret Morse, Eugeni Bonet, Heidi Grundmann, Valenciana: IVAM Centre del Carme, 1992, 132 pp., ill. b. & w. & col. (textes en anglais et espagnol).

Niek Kemps, texts by J.G. Ballard, *et al.*, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1992, 100 pp., ill. b. & w. & col.

La Photographie en tant que document vulgaire/Towards the Photograph as a Vulgar Document, textes de Guy Bellavance, *et al.*, Montréal, Optica, 1992, 74 p., ill. n. et b. (textes en francais et en anglais/texts in French and English).

Raymonde April. Réservoirs Soupirs. Photographies 1986-1992, textes de Régis Durand, Michèle Waquant, Québec, Vu, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, 1993, 80 p., ill. n. et b. (texts also in English).

The Readymade Boomerang, texts by Anne Kirker, Joachim Sartorius, Berlin/Brisbane: Daadgalerie/Queensland Art Gallery, 1992, 112 pp., ill. b. & w. & col. (textes en anglais et en allemand).

Le Réel et ses simulacres (ou du principe d'incertitude en photographie), texte de Sylvain Campeau, Québec, Vu, Centre d'animation et de diffusion de la photographie, 1992, 42 p., ill. n. et b. et coul.

Serge Tousignant. Parcours photographique, texte de Pierre Dessureault, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992, 84 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Takehisa Kosugi, text by Klaus Ebbeke, Berlin: Daadgalerie, 1992, 44 pp., ill. b. & w. & col. (textes en anglais et en allemand).

Trevor Gould, textes de Philip Fry, Louis Cummins, Ottawa, La Galerie à la Cour des arts, 1993, 96 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Livres d'artistes/Artists' Books

Eldon Garnet, *The Narrative Body*, texts by Sylvere Lotringer, Bruce Ferguson, Paul Groot, Brooklyn: Autonomedia, 1992, 80 pp., ill. b. & w.

Muntadas, *Media Stadium*, Valenciana, Leccio Centre del Carme, s.d., n.p., ill. n. et b. et coul.

ADDENDUM



The photograph accompanying Nina Levitt's review in issue #70 was inadvertently mis-printed. It is reproduced here correctly.

NINA LEVITT, MONDE INTERDIT, 1992, 30 X 40" COLOUR PHOTOGRAPHS, 5 X 6" FRAMED SILVER PRINTS WITH BRASS PLAQUES; PHOTO: DENIS FARLEY.

L'ENCLOS DE COLLYER

Corneil Van der Spek

Comme les *Objets spécifiques* de Judd et les Gestalts ou formes unitaires de Morris, le cube de Smith a *toujours* un intérêt supplémentaire; l'on ne sent jamais que l'on en a fini avec lui; il est inépuisable et cependant pas à cause d'une plénitude – *là* réside l'aspect inépuisable de l'art – mais parce qu'il n'y a là rien à épuiser. C'est sans fin, comme le serait, par exemple, un chemin circulaire.[1]

Les sculptures de Robin Collyer sont à la fois familières et étranges. Leurs matériaux – aluminium, plastique, mélamine – sont de ceux que l'on rencontre si fréquemment qu'on a pris l'habitude de les ignorer. De la même manière, les messages publicitaires et annonces de journaux, qui forment certaines composantes des œuvres, relèvent du bruit visuel de basse fréquence dont on a appris à s'accommoder sans cérémonies. Même dans leur structure matérielle, les pièces sont en général ordinaires, rappelant l'architecture ou l'ameublement de bureau. Cependant, toutes ces références quotidennes ont été reconfigurées ici en des artefacts inconnus, presque méconnaissables.

La façon dont les sculptures de Collyer attirent la spectatrice ou le spectateur est d'une consistance remarquable. *I'm Still a Young Man* (1973) comprend une tente de toile laquelle, après examen minitieux, se révèle dysfonctionnelle: sans entrée, elle n'est qu'une surface continue masquant un intérieur inaccessible. Véhicule menaçant dont la forme banale rappelle une grande boîte rectangulaire, *The Zulu (European Version)* (1985) contredit également la fonction offerte à la perception. Ses roues sont faites de béton, annulant toute réelle possibilité de déplacement, et les plaques de plastique moulé à vide dont l'extérieur est fabriqué indiquent clairement que la structure est un simulacre. Encore une fois, il n'y a pas d'accès. En fait, la structure rend ridicule toute tentative de découvrir ce qui se trouve à l'intérieur: le pare-brise de plexiglas noir ne fait que réfléchir quiconque essaye de regarder au travers. La tente et le véhicule nous attisent avec l'idée qu'ils sont vides, qu'ils ne contiennent absolument rien – mais ils nous refusent tous deux, et de façon ingénieuse, la satisfaction d'en faire la découverte.

Les structures à quatre côtés constituent le format le plus courant dans les œuvres récentes de Collyer, quoique maintenant des aperçus sur le vide intérieur nous sont offerts à l'occasion, parfois même des vues sur l'espace vacant cadrées de façon dramatique. *Kiosk* (1992) est une structure de polythène, avec un toit en pente, qui ressemble à un kiosque d'information de taille réduite. Plusieurs ouvertures révèlent que cette forme est d'un vide absolu; aucune information n'est diffusée ici, si ce n'est l'architecture du kiosque dans son évidence crue. Comme plusieurs des dernières sculptures de Collyer, *Kiosk* attire l'attention sur un dispositif matériel devant permettre la communication, mais elle le présente telle une façade bizarre.

Hearth (1988) adopte une forme encore plus radicalement ouverte que *Kiosk*. Comme l'œuvre n'a pas de « toit », il est possible d'avoir une vue plongeante de l'espace circonscrit par les quatre murs. L'un d'eux, en panneaux de béton, est percé d'une ouverture qui rappelle un âtre. De chaque côté de celle-ci, deux orifices ressemblant à des fenêtres nous permettent de lire la structure entière comme étant une maison. Si ces références, conjuguées au titre, rappelle la chaleur domestique et la convivialité, d'autres composantes du travail contredisent cette association. La maison est embrasée non par le feu du foyer, mais par la froide fluorescence d'une diapositive d'étalage qui nous apprend que « "Party-time" est une marque déposée des Industries Charan Inc.». Ce message corporatif est accompagné des rubriques d'un journal intitulées « Report on Business », tapissant la partie interne du mur de béton. L'espace intérieur de *Hearth* suggère que le monde du commerce a le pouvoir d'exercer un contrôle jusque dans les sphères les plus intimes des relations humaines[2].

De toute évidence, l'espace laissé vacant au centre des travaux récents est plus qu'une stratégie formelle pour piquer la curiosité: il rend visible le vide au cœur de notre culture de consommation. Ceci est particulièrement évident dans *NO TV (Stoa Brokdoan Finis)* (1987), œuvre clé dans le travail de Collyer. Contournant ses côtés aux dimensions imposantes, on rencontre, entre autres éléments, une étagère vide, une boîte lumineuse éclairant les pages d'un journal tabloïd, une grande feuille d'acier perforée de plusieurs trous et une deuxième boîte lumineuse montrant une unité mobile de nouvelles télévisées, laissée à l'abandon. On a souvent fait remarquer que le sous-titre en jargon anglais renvoie à un commerce en faillite; les rayons vides concordent avec ce sous-titre, de même que la boîte lumineuse de plus grand format qui ressemble à une vitrine de magasin qu'on aurait recouverte de papier après avoir fait banqueroute. Mais la sculpture fait plus que simplement illustrer un déclin économique – elle expose les moyens complexes qui gèrent la vision humaine et maintiennent en vie l'économie. Les étalages, les annonces de journaux et les émissions de télévision sont toutes des méthodes connues pour interpeller le regard du consommateur afin de mobiliser ses désirs. Ces façons de produire un spectacle nous sont présentées comme si elle devaient être considérées d'un œil suspect: peut-être sont-elles elles-mêmes en faillite. La paroi en acier de la sculpture semble confirmer cette interprétation. On ne peut s'empêcher de regarder à travers ces ouvertures, mais une fois notre vision absorbée, il n'y a rien à voir – rien d'autre qu'une série de tiges métalliques qui se projettent sans raison dans l'intérieur dénudé.

Les sculptures minimalistes ont donné l'impression à plusieurs critiques qu'elles étaient creuses[3]. Révisant et dépassant le minimalisme, le travail de Collyer élabore amplement sur le pouvoir du creux. Le sentier que nous devons suivre pour regarder n'importe quelle de ces sculptures grossières est implacablement circulaire, s'enroulant autour d'un noyau mystérieusement vide. Dans sa verticalité étroite, *Songs for Manuel* (1991) met en évidence ce mouvement en boucle. Sur deux de ses côtés se trouve un ensemble de cartes de collection illustrant certains aspects de la Guerre du Golfe – des généraux, des cartes géographiques, des quartiers généraux gouvernementaux, des véhicules militaires, et ainsi de suite. Elles sont disposées selon une grille régulière, telles les fenêtres d'un gratte-ciel. Sur le troisième côté, nous découvrons des extraits de recueil de chansons qui, tel que suggéré par le titre de la pièce, comprend des airs qui furent bombardés en direction du leader du Panama, Manuel Noriega, alors qu'il s'était réfugié dans l'ambassade du Vatican. Dans les deux cas, un conflit politique est évoqué par des détritus de culture populaire, comme si un moyen plus sérieux de rendre compte de l'événement n'était pas disponible. Cette apesanteur devient littérale sur le quatrième côté de la sculpture où nous faisons face à un segment de mur en pierres de taille, lequel s'avère n'être en fait qu'une réplique faite de plastique moulé à vide. Se promener autour de cette colonne a quelque chose de troublant. Bien que les surfaces présentent une panoplie de renseignements, ils semblent curieusement détachés d'une réalité quelconque. L'apparition et la disparition des données, au fur et à mesure qu'on fait le tour de la sculpture, imitent le flux continu d'« info-divertissements » qui nous est si familier. On pourrait continuer à circuler ainsi longtemps, fasciné mais n'avançant pas, pivotant sans fin autour d'un vide.

Le travail de Collyer fait donc plus que simplement « défamiliariser » les sytèmes de signes commerciaux et les formes architecturales. Il attire l'attention sur le simple fait de marcher, nous montrant comment nous sommes soumis à ces phénomènes normalement incontestés. Chaque sculpture recrée l'expérience disjonctive de se déplacer dans l'espace urbain: à tous les coins de rue s'offre au regard un nouvel ensemble de messages qui n'est pas nécessairement

lié à ce qui vient d'être vu; on continue, en dépit de l'apparente incohérence, entraîné à avancer sur une route délimitée pour nous à l'avance. Ce que nous prenons pour acquis quand nous circulons dans une ville – la combinaison d'éléments visuels chaotiques et de réseaux prévisibles de circulation – prend décidément une allure étrange lorsque reconfiguré dans l'une de ces sculptures.

En ce qu'il représente des aspects prédominants de la culture pédestre urbaine, Collyer a des affinités avec certains artistes qui font des interventions directes dans l'espace public. Au cours des années quatre-vingt, Dennis Adams a installé dans plusieurs villes des abris d'autobus fonctionnels mais détournés. Ces structures étalaient, en lieu des annonces usuelles, des images photographiques à contenu politique, généralement dépourvues de toute légende. La réception de l'image par le spectateur était souvent déterminée par le design idiosyncratique de l'abri. Dans une installation à Toronto, une photographie, illustrant un geste de désobéissance civile posé à Ottawa par des représentants des Premières Nations, apparaissait sur la surface externe d'un abri. La nuit, l'image scintillante devenait un reflet sur les surfaces obscures d'un deuxième abri, construit en angle par rapport au premier. Cette forme jumelle n'avait pas d'entrée et ses quatre côtés étaient constitués de verre fumé. De façon tout à fait simple, le travail révélait comment le confort repose sur l'exclusion systématique d'un savoir: tant et aussi longtemps que vous étiez à l'intérieur de l'abri, vous ne pouviez pas voir l'image présentée sur sa face externe, ni l'inquiétante structure scellée juste à côté[4].

Krzysztof Wodiczko a créé de semblables perturbations à l'intérieur des conventions et codes architecturaux en projetant des images critiques sur des monuments publics, des clochers d'église et des immeubles de bureaux. Ces assauts visuels sont des tentatives qui visent à exposer les relations de pouvoir représentées et maintenues par de telles structures. Dans certains cas, le montage qui en résulte a le côté direct des graffiti politiques: à Trafalgar Square, à Londres, une image de la croix gammée nazie projetée sur la façade classique de la South Africa House coïncidait avec une manifestation contre l'Apartheid[5]. D'autres interventions sont plus allusives, transformant un édifice en présence anthropomorphique par le positionnement significatif de l'image d'une main ou d'un œil. L'image superposée joue toujours sur les caractérisques de l'édifice assiégé, en faisant ressortir les significations latentes de détails particuliers.

Un besoin de transformer sous-tend de tels projets. Adams et Wodiczko cherchent à perturber la relation passive qu'entretient le promeneur urbain avec son environnement construit, en altérant de façon stratégique certains spectacles routiniers. Quiconque a déjà attendu dans l'un de ces abris d'autobus désarticulés ou été témoin de la transformation du siège social d'une corporation se souviendra probablement longtemps de son expérience. L'image qui reste après coup devient un élément de référence, un outil permettant d'attarder le regard sur ce qui normalement disparaît du monde visible. Le travail de Collyer semble déterminé à provoquer une telle acuité de perception. En réorganisant la matière urbaine, il aiguise notre capacité d'exercer un regard critique sur ce que nous expérimenterons une fois sortis de la galerie – du moins l'espérons-nous.

Cependant, les sculptures de Collyer sont loin d'être des modifications agressives de l'espace public. Elles se situent résolument dans un contexte muséal, ne prétendant pas avoir d'impact au delà de ce lieu particulièrement sanctionné. De plus, les œuvres sont carrément non revendicatives, n'encourageant guère des lectures politiques pures et dures. Compte tenu de ces conditions, il devient possible d'intégrer le travail dans la tradition du connaisseur, de le considérer comme une autre bifurcation sur le parcours infini vers de nouvelles sources de plaisir esthétique. En effet, les parties des sculptures qui sont de fabrication industrielle en conservent un lustre extrêmement séduisant. On peut imaginer le sculpteur comme un homme de goût s'adonnant à l'exercice de son art en faisant la collection et l'assemblage de surplus de manufacture. En fait, on pourrait avancer qu'il existe un élément de dandysme inhérent à la construction de ces œuvres. Par leur élégance désinvolte, ces sculptures se distancient du monde commercial et bruyant qui leur a fourni leurs composantes; surmontant leurs origines vulgaires, elles acquièrent un élan aristocratique. Nous regardons le résultat avec plaisir, surpris d'apprendre que des choses si ordinaires – un plongeoir, un conduit de chauffage, du recouvrement en linoléum – peuvent atteindre un tel degré de sophistication.

Bien sûr, cette interprétation étroite peut difficilement être soutenue. Ces pièces contiennent trop de troublantes références à certaines conditions sociales pour que nous les puissions croire égocentriques, préoccupées uniquement de leurs propriétés formelles. Le problème est de détermimer dans quel sens cumulent ces références. Qu'elles montrent des images de guerre accrocheuses puisées dans la culture populaire ou des représentations avilissantes de femmes prises dans les journaux tabloïd, ces sculptures n'offrent pas de point de vue extérieur privilégié pour regarder leurs surfaces déconcertantes. Tels des touristes se promenant autour de monuments publics, nous devons chercher activement pour une perspective critique – ou céder à la version officielle.

Parfois, nous rencontrons cependant de subtils rappels des vides et des omissions imbriqués dans le discours public. Un avertissement sur une petite étiquette apposée sur *Vent* (1991) dit de « Se référer au "Manuel d'installation et d'opération" pour toutes autres procédures d'entretien pertinentes ». Un tel manuel ne nous est pas accessible: *Vent* émerge du sol comme un champignon en aluminium, ne nous offrant aucune explication quant à sa fonction ou à son existence. Des cartes de collection sur la Guerre du Golfe encercle, tel un anneau, la partie inférieure de la structure, alors qu'une seule image télévisuelle mais répétée – celle de la Maison Blanche durant une « vigile » pendant la crise du Golfe – en décore la partie supérieure. La répétition expose le pouvoir coercitif de l'image. Comme les cartes de collection et la forme même du ventilateur, elle semble bénigne et évidente, tellement familière qu'elle ne peut être analysée. Conséquemment, elle peut être utilisée à maintes reprises pour apaiser un auditoire plutôt que de lui offrir des arguments logiques. *Vent* pointe les mécanismes insidieux de la propagande, sa substitution d'images acceptables à une information véridique.

L'absence d'information est le trait distinctif de *Mosque* (1992). Composée de deux formes en polythène, une base jaune en forme de cylindre et un dôme blanc poli, elle illustre le titre avec une économie renversante. Et elle ne fait rien de plus: peu importe combien de temps la forme est scrutée, une fois la référence reconnue, notre compréhension n'avancera pas davantage. En transformant une découpure de journal, devenue toile de fond schématique, en une expérience de durée réelle, Collyer nous confronte aux visées, embarrassantes de médiocrité, de notre monde médiatisé. *Mosque* est complètement vide – mais elle se doit de l'être pour se déplacer de façon efficace dans les circuits à grande vitesse de l'information.

Vent et *Mosque* sont emblématiques de l'effet paradoxal que produit la stratégie de Collyer. Dans leur simplicité dépouillée, de telles œuvres peuvent êtres appréhendées d'un coup d'œil; mais c'est précisément leur dépouillement qui captive notre intérêt, qui nous ensorcelle. Le truisme selon lequel les communications de masse donnent *trop* d'information est renversé : ces sculptures montrent combien peu, en fait, nous recevons. Et, étrangement – ne le savions-nous pas déjà – cette rareté nous magnétise.

Dans son essai exalté, « Le Peintre de la vie moderne », Charles Baudelaire s'est fait le promoteur d'une nouvelle méthode de création qui convenait au rythme de la vie urbaine. Il a fait la description d'un artiste qui était aussi un homme du monde, un personnage se préoccupant tout autant de la vie qui l'entourait que de son art. Cet homme – un artiste que Baudelaire s'est refusé à identifier – entrait dans la foule « comme dans un immense réservoir d'électricité »[6]. Avec la curiosité ébahie d'un enfant, il observait le spectacle éphémère de la ville, son fleuve de détails et de

rythme chaotique. Après une journée d'observation intense, il retournait chez lui et faisait des esquisses rapides dans lesquelles il distillait ce qu'il avait vu. Baudelaire a souligné deux aspects de cette méthode: « l'une, une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose: "Lazare, lève-toi!"; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur.» (p. 157). Évoquant les sites de la journée et reconstruisant rapidement leurs principales caractéristiques, l'artiste donnait une forme permanente à des expériences transitoires.

Collyer a peut-être hérité quelque chose de cette impulsion du dix-neuvième siècle qui cherchait à enregistrer la surface éblouissante du moment présent. Ses sculptures rassemblent divers matériaux meublant notre vie quotidienne et puisent dans un bassin d'activités ordinaires – lire le journal, faire les courses, regarder la télévision – par le biais d'allusions formelles laconiques. Comme les esquisses rapides de l'artiste de Baudelaire, ses œuvres sont des cristallisations de la vie contemporaine.

Le sont-elles vraiment? Au temps de Baudelaire, il était certainement possible de croire au pouvoir de synthèse qu'exerçait l'artiste. Le peintre de la vie moderne réarrangeait et harmonisait les matériaux emmagasinés dans sa mémoire, créant des images qui idéalisaient volontairement ses perceptions. Le but de ce processus était « de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire » (p. 149-150). Aucune grande conviction de la sorte n'instruit l'art d'aujourd'hui. Les sculptures de Collyer ne tirent pas de conclusions et sont arbitraires; elles nous amènent devant des façades distrayantes sans promettre de destination. Bien que chargées de références actuelles, elles n'offrent aucune échappée hors du vacarme incessant des événements. Si ce sont des monuments, ils ne sont que temporaires, susceptibles d'être renversés à tout moment.

Le texte de Baudelaire et les sculptures de Collyer se situent aux extrémités opposées de l'expérience de la modernité. Le ton euphorique de l'essai anticipe les expérimentations utopiques du début du vingtième siècle, toutes les tentatives intrépides de transfigurer la vie par l'art. Son optimisme illimité est exprimé par la métaphore de l'ivresse: l'artiste est ennivré par les nouveautés de l'expérience des masses (p. 143) et, dans son travail, il distille « la saveur amère et capiteuse du Vin de la vie » (p. 193). Collyer, au contraire, signale l'épuisement de la promesse de la modernité à travers des œuvres indolentes et entropiques. Le mouvement joyeux à travers l'espace urbain est devenu une circulation sans but, et l'interaction vive avec la foule a été remplacée par la lassante réception de messages commerciaux. Si l'on opposait une métaphore à l'ivresse de Baudelaire, il faudrait choisir le sommeil. Les œuvres de Collyer nous transforment en somnambules condamnés à errer dans un paysage où rien n'est vrai.

L'espace nébuleux que nous traversons apparaît très clairement dans une photographie de Collyer. Nous voyons une grande rue, bordée d'un pâté d'édifices à deux étages, une suite banale de boutiques surplombées de petits bureaux et d'appartements. Il y a quelque chose qui cloche dans cette scène, mais qui nous échappe au début. Puis, tout d'un coup, l'évidence saute aux yeux: toutes les enseignes ont été retouchées afin d'y enlever toute information textuelle. Des rectangles monochromes surgissent de partout, surfaces sans expression qui refusent d'énoncer tout sens. Deux images sur des panneaux d'affichage président ce paysage de rue silencieux avec une autorité impassible: une Camaro flottant contre un fond rose et un jeans non supporté par quelque slogan. Le vide envahissant s'empare même des distributrices de journaux dont les teintes solides supportent des symboles sans lettres.

Ce tableau sinistre s'étend dans le lointain comme s'il ne s'agissait que du début d'une prolifération infinie de signes. Malgré quelques variations, chaque terme de cette suite est équivalent aux autres, communiquant la même absence de sens. D'un angle, la scène est cauchemardesque, nous entraînant dans un monde vertigineux d'ennui. D'un autre angle, elle est d'un humour noir: en tant que piétons empruntant cette avenue, nous afficherions la persistance tragique des personnages conçus par Beckett. La futilité de la route nous empêcherait guère de poursuivre notre marche, qu'elle soit déterminée ou insouciante. En prenant plaisir à l'esprit malin caché dans cette image – et implicite dans les autres œuvres de Collyer –, nous apprenons à reconnaître la transe hypnotique dans laquelle nous plonge la culture de consommation. Nous sommes sur le point de nous éveiller.

NOTES

1. Fried, Michael, «Art and Objecthood», in *Artstudio* (nº 6, automne 1987, «Art minimal»), trad. de N. Brunet et C. Ferbos, p. 25.
2. Voir l'essai de Jeanne Randolph dans le catalogue *Robin Collyer*, Calgary, Albert College of Art Gallery, 1990, p. 9.
3. Fried interprète le soi-disant «creux» dans le travail minimaliste comme une sorte d'anthropomorphisme déguisé. *Op. cit.*, p. 18, 21-22.
4. Eleanor Heartney parle du deuxième abri comme «d'une version urbaine de l'inconscient, offrant un dépôt pour les pensées et les faits non assimilables qui peuvent être enfermés sans être complètement éliminés». «Street Scenes», in *Art in America* (April 1989), p. 235. (Trad. de l'anglais)
5. Wodiczko parle amplement des circonstances entourant ce projet au cours d'une conversation avec Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche et Ewa Lajer-Burcharth dans «A Conversation with Krzysztof Wodiczko», in *October* (nº 38, Fall 1986), p. 48-50.
6. Baudelaire, Charles, «Le Peintre de la vie moderne», *Écrits sur l'art, tome II*, Paris, Gallimard, Livre de poche, p. 146. Cet article a été publié pour la première fois les 26 et 29 novembre et 3 décembre 1863. Pour les prochaines citations tirées de ce texte, la page sera indiquée entre parenthèses.

Corneil Van der Spek est écrivain. Il vit à Toronto.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

Carmen Esquivel
Gogy Farias
Tomas Gondi
Carlos Gonzalez Escamilla
Mercedes Hernandez Cotta
Rocio Klapes
Rosa Maria Lucio
Marco Antonio Montes de Oca
Pilar Pacheco
Rafael Toro
Lucille Wong

La Maison Des Arts De Laval
21 au 31 août 1993
Salle Alfred-Pellan, 1395, boulevard de la Concorde Ouest, Laval (Québec)

DANIEL BUREN

JUILLET - AOÛT 1993

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH. 501
MONTRÉAL, (QUÉBEC) CANADA H3B 1A2
TÉL.: (514) 393-9969 FAX: (514) 393-4571

galerie
ROCHEFORT

SEPTEMBRE 1993

ouverture des nouveaux locaux

artistes de la galerie

installations extérieures de longue durée de Gilles Mihalcean et de Trevor Gould

350, RUE SAINT-PAUL OUEST, MONTRÉAL (QUÉBEC) H2Y 2A6 **TÉLÉPHONE: 514.397.0044**

GALERIE **LALLOUZ + WATTERSON**

LAWRENCE WEINER

&

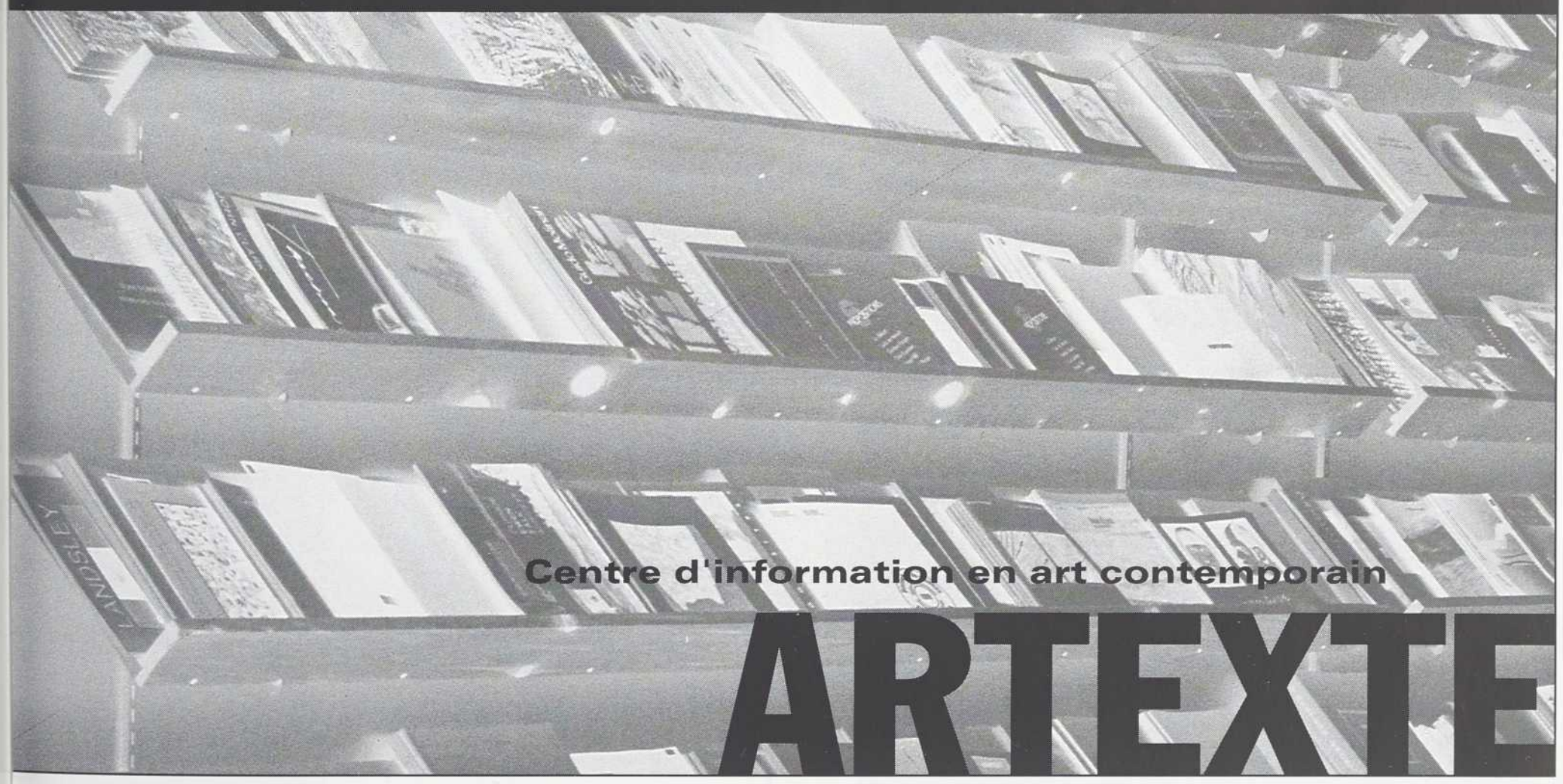
GERALD FERGUSON

5. VI. 93 - 17. VII. 93 372, Ste-Catherine O., ch. 528, Montréal, (Québec) H3B 1A2 tél. (514) 398-9806 fax. (514) 398-9807

Centre de documentation
Service de distribution
de catalogues d'exposition
Librairie
Éditions Artextes

Du mardi au samedi
de 12h à 17h 30
et sur rendez-vous.

3575, boul. Saint-Laurent
Espace 303
Montréal (Québec)
Canada H2X 2T7
Tél.: (514) 845-2759
Fax: (514) 845-4345



Centre d'information en art contemporain

ARTEXTE

peintures-collages
DENIS PELLERIN
29 mai – 26 juin

installation
GERMAINE KOH
11 septembre – 9 octobre

sculptures
BERNARD ROUSSEAU
16 octobre – 13 novembre

installation
PIERRE DESROSIERS
20 novembre – 18 décembre

B·312
EMERGENCE INC.

APPEL DE DOSSIERS
nouvelle date de tombée
le 15 septembre 1993

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

Remerciements au Ministère de la Culture du Québec
et au Conseil des Arts de la Communauté Urbaine de Montréal

Observatoire 4
art gallery

12 juin - 17 juillet
MAN ON MAN
Exposition collective

En collaboration avec
Le Mois de la Photo de Montréal
14 août - 18 septembre
A CONTEST WITH MEANING
Aoife Mac Namara
et
21 septembre - 9 octobre
LE MENSONGE DU SILENCE
Ricardo Gaudi – Louise Harvey

372, rue Ste-Catherine O, suite 426, Montréal, H3B 1A2
Tél.: (514) 866-5320

GALERIE ARTICULE
présente

Territoires Simultanés

ÉTUDE SUR UN TERRAIN VAGUE

DE **ROBERT PRENOVAULT**



DU 1 MAI AU 5 SEPTEMBRE,1993

CETTE EXPOSITION HORS-LES-MURS A LIEU SUR UN TERRAIN VAGUE SITUÉ ENTRE LES NUMÉROS CIVIQUES 3556 ET 3590 DE LA RUE SAINT LAURENT, MONTRÉAL (AU SUD DE PRINCE-ARTHUR) ET PEUT ÊTRE VUE EN TOUT TEMPS

GALERIE ARTICULE,
15 RUE MONT-ROYAL O. #105,
MONTRÉAL H2T 2R9

POUR PLUS D'INFORMATION:
(514) 842-9686 OU (514) 288-1927

Articule est subventionné par le Conseil des Arts du Canada, le Ministère des Affaires Culturelles et le Conseil des Arts de la CUM

SUMMER EXHIBITIONS / EXPOSITIONS DE L'ÉTÉ

French Photography: New Directions

Photographie française : nouvelles tendances

A fascinating exploration of photography and its possibilities through the works of nine young artists. Organized by guest curator Patrick Roegiers.

À travers les travaux de 9 jeunes artistes, une fascinante exploration de la photographie et de ses possibilités plastiques. Organisée par Patrick Roegiers, conservateur invité au MCPC.

Works from the collection of the Canadian Museum of Contemporary Photography

Œuvres de la collection du Musée canadien de la photographie contemporaine

June 23 – September 6, 1993
Du 23 juin au 6 septembre 1993

The CMCP is an affiliate of the National Gallery of Canada.
Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.

CMCP/MCPC
Canada

Canadian Museum of Contemporary Photography
1 Rideau Canal, Ottawa
(613) 990-8257

Musée canadien de la photographie contemporaine
1, Canal Rideau, Ottawa
(613) 990-8257

STUDIO P·M

ATELIER DE GRAVURE

ÉDITION, CRÉATION ET IMPRESSION D'ESTAMPES ORIGINALES

270, RUE QUEEN,
MONTRÉAL (QUÉBEC)
CANADA
H3C 2N8
TÉL.: (514) 878-9222
FAX : (514) 878-1373

Musée des beaux-arts du Canada

Programme de l'été 1993

Magiciens de la lumière
Photographies de la collection du Musée des beaux-arts du Canada

18 juin – 6 septembre

Bella pittura. L'art des Gandolfi

Transporteur officiel Alitalia

18 juin – 6 septembre

Anish Kapoor

Exposition organisée et mise en tournée par le Museum of Contemporary Art, San Diego

18 juin – 19 septembre

Une série d'activités – causeries, films, ateliers et spectacles – accompagne ces expositions.

Musée des beaux-arts du Canada
National Gallery of Canada

Canada

SANJA IVEKOVIC

DALIBOR MARTINIS

Selected Videotapes

May 26 - June 26

WINSOM

Heads Above the Water – Four Aspects

June 2 – June 26

SOCIAL SUBJECTS

An exhibition curated by Tom Folland

Thomas Burr

Martha Rosler

Kathyrn Walter

Jin-Me Yoon

July 7 – July 31

GEOFFREY SHEA

Pilgrim's Progress

September 8 – October 9

MINDY YAN MILLER

September 15 – October 9

YYZ

Artists' Outlet

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

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

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

Ann Hamilton

David Buchan: Inside the Image

Eldon Garnet: When?

On view May 7 through September 6

Upcoming Exhibitions

Vera Frenkel
Anish Kapoor
Susan Kealey
Kim Derko
Janine Marchessault
Rachel Whiteread
Geoffrey James
Will Gorlitz
Susan Schelle
Peter Boyer
Michael Snow

Summer Hours

May through September 1993
Tuesday to Saturday
noon to 8 p.m.
Sunday and holidays
noon to 6 p.m.
Closed Mondays

David Buchan: Inside the Image
is sponsored by
Hees International Bancorp Inc.

Ann Hamilton
is sponsored by
Mister Leonard

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
at Harbourfront Centre
231 Queens Quay West,
Toronto, Canada M6J 2G8
(416) 973-4949

HARBOURFRONT CENTRE

A non-profit cultural organization,
working in partnership with the community,
to present events and activities which
enliven, inform, educate and entertain.

CALL FOR SUBMISSIONS
FROM ARTISTS AND CURATORS

Gallery 44 Centre for Contemporary Photography seeks submissions from artists and curators for exhibitions of photographic work which is innovative in the application of photographic materials and in the examination of subject matter.

Submission deadlines are:
January 15, May 15, September 15

A curator's fee is paid when appropriate.
Artists are paid at CARFAC rates.

Gallery 44
Centre for Contemporary Photography

183 Bathurst Street, Toronto, Ontario M5T 2R7
(416) 363-5187

La Gallery 44 Centre for Contemporary Photography sollicite des soumissions auprès des artistes et conservateurs qui s'intéressent à la diffusion d'œuvres adoptant une approche novatrice envers l'exploitation des techniques photographiques et le regard sur le sujet.

Les dates limites des soumissions sont :
le 15 janvier, le 15 mai et le 15 septembre

Les conservateurs reçoivent un cachet, le cas échéant.
Les artistes sont rémunérés selon le barème de cachets de CARFAC:

D'ARTISTES ET DE CONSERVATEURS
APPEL DE SOUMISSIONS

---

mu

MERCER UNION
333 Adelaide Street West 5th Floor
Toronto Canada
Telephone 416 977 1412
Fax 416 977 8622

FOR LACK OF EVIDENCE
Toronto/Herblay, France
September 11 - October 23

Artist's Submissions
Curatorial Proposals
Deadline: October 1

Robin Collyer

XLV Biennale di Venezia Italy
June 13 – October 10, 1993

Shirley Wiitasalo

Kunsthalle Bern Switzerland
July 2 – August 15, 1993

Susan Hobbs

Hours:
Thursday – Saturdays 1:00 p.m. – 5:00 p.m.
or by appointment

Susan Hobbs Gallery Inc.
137 Tecumseth Street, Toronto, Canada M6J 2H2
Telephone 416 363 3699
Facsimile 416 363 8064

The Contemporary Art Gallery
Vancouver, Canada
and
Yves Gevaert, Editeur
Brussels, Belgium

Announce the release of a new edition

by

Rodney Graham

Comprising two etchings
Based on watercolours of the studios of
The Brothers Grimm

The edition is of seventy-five pairs

* * *

Sales inquiries,
Contemporary Art Gallery
555 Hamilton Street, Vancouver, Canada
*tel (604) 681 – 2700 * facs (604) 683 – 2710*

INTÉGRATION DES ARTS À L'ARCHITECTURE

Rappel aux artistes professionnels en arts visuels

Les artistes professionnels en arts visuels du Québec peuvent s'inscrire au fichier de renseignements relatif à l'application de la **politique de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec**.

Les **inscriptions** à ce fichier de même que la **mise à jour** des dossiers des artistes déjà inscrits ont lieu **deux fois par année**. Les dates limites pour ce faire sont le **1er janvier** et le **1er juillet** de chaque année.

L'évaluation des dossiers en vue de leur inscription au fichier est faite par un comité d'admission formé de personnes indépendantes de la fonction publique.

Prochaine date limite d'inscription ou de mise à jour: 1er juillet 1993.

Pour s'inscrire ou pour mettre son dossier à jour, prière de s'adresser à la direction du ministère de la Culture de sa région ou au:

Secrétariat de l'intégration des arts à l'architecture
Ministère de la Culture
225, Grande Allée Est
Bloc B, 3e étage
Québec (Québec)
G1R 5G5

Pour plus de renseignements, téléphoner au (418) 643-1678.

Gouvernement du Québec
Ministère de la Culture

Québec

CORPUS

3 June to 11 July

Robin Collyer, Tom Dean, Aganetha Dyck, Gathie Falk, Robert Flack, Betty Goodwin, Nicole Jolicoeur, Milada Kovacova, Suzy Lake, Helen Lee, Liz Magor, Anne Ramsden, Ruth Scheuing, Mary Scott, Lisa Steele, Barbara Todd,
Mina Totino, Patrick Traer, Theodore Wan, John Watt, Colette Whiten, Irene Whittome, Jin-me Yoon
Bruce Grenville, exhibition curator

Organized by the Mendel Art Gallery and circulated with the assistance of the Canada Council Exhibition Assistance Program

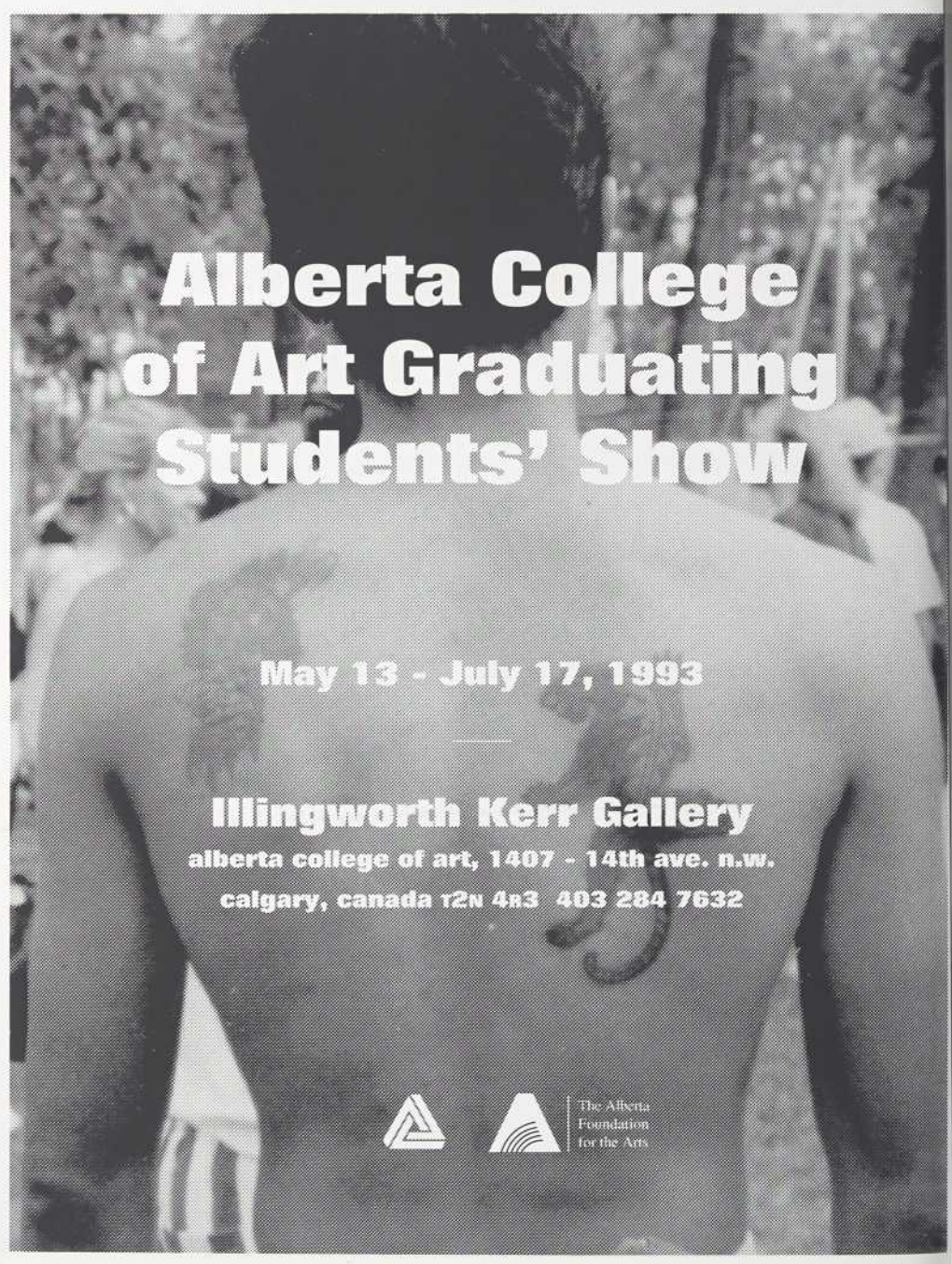
CLAY BETWEEN MY FINGERS

22 July to 17 October

Millie Chen, Jamelie Hassan,
Baco Ohama, Garry Williams

Walter Phillips Gallery
Box 1020 – 14, Banff, Alberta T0L 0C0 (403)762-6281

The Banff Centre for the Arts



le Bestiaire

endangered species

Raymonde April
Sylvie Bouchard
Geneviève Cadieux
Gérard Collin-Thiébaut
Christine Davis
Evergon
Raymond Gervais
Betty Goodwin
Rodney Graham
Angela Grauerholz
Spring Hurlbut
Holly King
Liz Magor
Gilles Mihalcean
Serge Murphy
Roberto Pellegrinuzzi
Sylvie Readman
Jana Sterbak
Irene F. Whittome

EXPOSITION-BÉNÉFICE / BENEFIT EXHIBITION

organisée par et pour / organized by and for

PARACHUTE

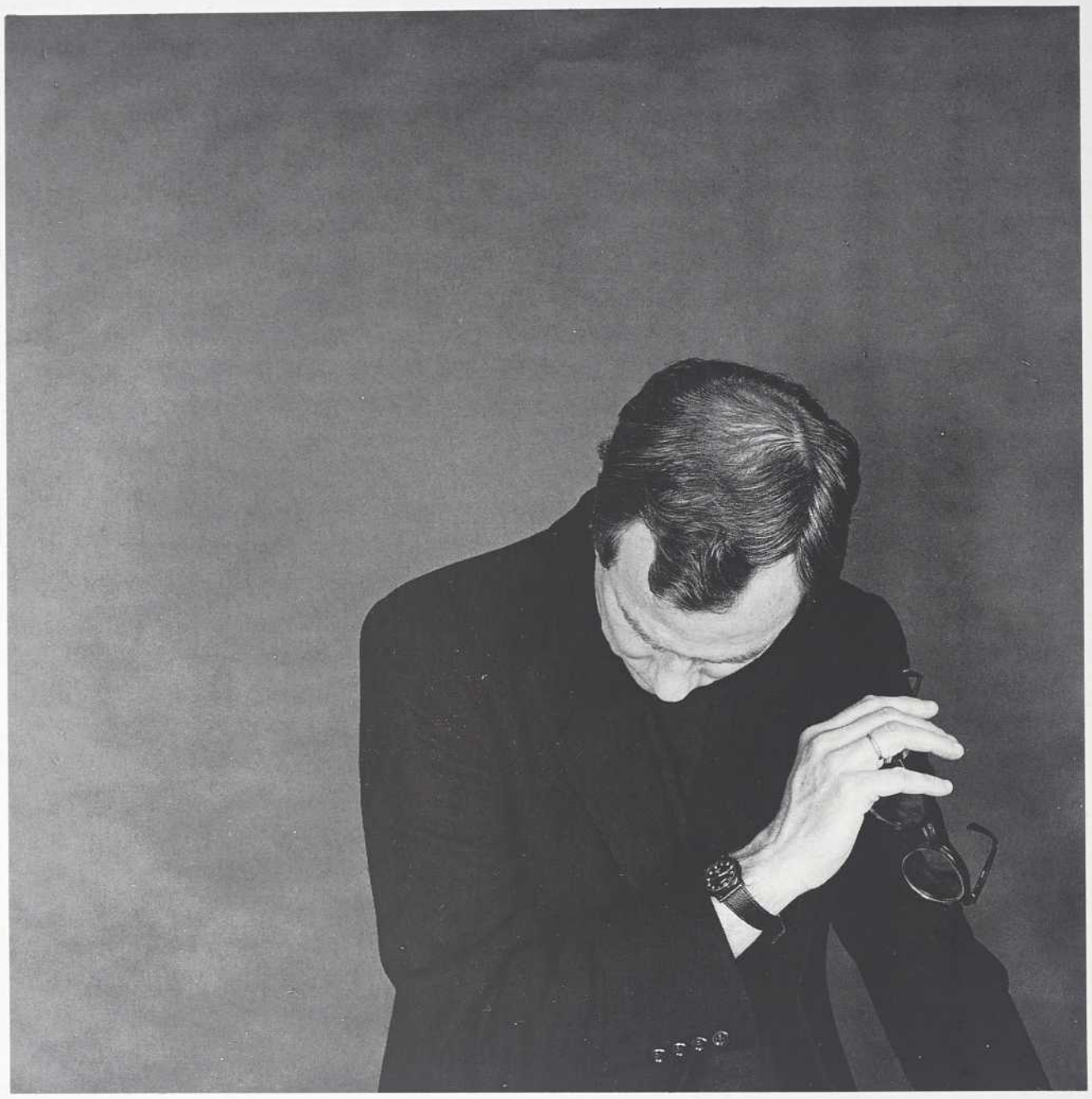
LE COMITÉ D'HONNEUR / HONORARY COMMITTEE

Présidente / Chairperson: Christiane Charette

Pierre Bourgie, Thérèse Dion, Maurice A. Forget,
Jean-Pierre Grémy, Serge Grenier, Phyllis Lambert,
Charles Lapointe, Louise Latraverse, Louise Letocha,
Madeleine Poulin et Pierre Théberge

VERNISSAGE ET LANCEMENT /
EXHIBIT AND MAGAZINE LAUNCHING: 18 SEPTEMBRE
jusqu'au / through 15 octobre 1993
372 Ste-Catherine ouest / west, Montréal, espace / suite 124
info.: (514) 842-9805

ROBERT WILSON



GALERIE JOHN A. SCHWEITZER

HOMMAGE *au* FESTIVAL *de* THĒÂTRE *des* AMĒRIQUES · 27 MAI 1992 - 12 JUIN 1993
«DOCTOR FAUSTUS LIGHTS THE LIGHTS» · PROJETS | PROJECTS : 1973-1993

SUR RENDEZ-VOUS | BY APPOINTMENT · TELEPHONE | FAX 514·939·9855
C.P. 875, PLACE DU PARC, MONTREAL [QUEBEC] CANADA H2W 1P5

© JOHN A. SCHWEITZER 1993

PEGGY JARRELL KAPLAN *Robert Wilson*

AU SOMMAIRE DU NUMÉRO D'AUTOMNE / IN OUR FALL ISSUE
#72

le Bestiaire
endangered species

Jean-Marc Adolphe	**Le Corps des chiens / (et autres bêtes de scène) Jan Fabre**
Catherine David	**Premières Nations**
Jim Drobnick	**Primate Visionaries**
Alain Fleischer	**Le Zoo, le musée**
Jacinto Lageira	**Le Lièvre, le cheval et le coyote. Une Fable de Joseph Beuys**
Johanne Lamoureux	**Martha Fleming & Lyne Lapointe**
Laura Marks	**Animal Identifications, Animal Appetites**
Don McGrath	**The Poetics of Transformation**
Jerry McGrath	**Spring Hurlbut**
Peter O'Brien	**Ann Hamilton**
Rober Racine	**Marie Chouinard**
Moira Roth	**Rachel Rosenthal**
Thérèse St-Gelais	**Kiki Smith**
Johanne Sloan	**Imaginary Animals & Childhood Monuments: Annette Messager, Jeff Koons, Mike Kelly**
Robert Storr	**Bruce Nauman**
Nell Tenhaaf	**Cyborg Creatures**
Colette Tougas	**David Cronenberg et William Wegman**
Philippe Vergne	**Stephan Balkenhol**

COLLOQUE SUR LE BESTIAIRE ORGANISÉ EN COLLABORATION AVEC / ENDANGERED SPECIES CONFERENCE ORGANIZED IN COLLABORATION WITH LE SERVICE DE L'ÉDUCATION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

16 OCTOBRE 1993
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, SALLE MULTIMÉDIA

revue d'art contemporain
PARACHUTE
contemporary art magazine

info.: (514) 842-9805


ulturels Ambassade du Canada Services Culturels Ambassade du Canada Services Culturels
alerie Laage-Salomon Galerie Laage-Salomon Galerie Laage-Salomon Galerie Laage-Salomon Galerie Laage-S